

**Das Pathos des Dionysischen
Zum Verhältnis von Philosophie und Musik bei Nietzsche**

**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der**

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich – Wilhelms – Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Ruth Bolten-Kölbl

aus

Mönchengladbach

Bonn 2001

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich - Wilhelms - Universität Bonn**

1. Berichterstatter: Professor Dr. J. Simon

2. Berichterstatter: Priv. Doz. Dr. G. Seubold

Tag der mündlichen Prüfung: 11. 07. 2001

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
Vorwort.....	3
I. Die Fiktionalität der Logik und die Kunst	11
1. Logik und Interpretation	11
2. Wahrheit und Metapher.....	17
3. Kunst und Wissen	24
II. Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft	30
1. Der systematische Ort des Ästhetischen.....	30
1.1 Das Leben und die Auslegung des Wirklichen	30
1.2 Die Erfindung des Dionysischen und die Musik	41
1.3 Das Eine und der Schein	45
1.4 Die Sinne und der Schein	50
2. Die Metaphern “Apollinisch und Dionysisch”	53
2.1 Das Dionysische und die Musik.....	53
2.2 Hören und Sehen.....	59
2.3 Die Tragödie und die Metaphysik	64
2.4 Die Praxis und die Theoria.....	69
3. Interpretation und Metapher	75
3.1 Interpretation und Perspektive	75
3.2 Existieren und Sprechen.....	80
3.3 Begreifen und Übersetzen	87
3.4 Metapher und Musik	92
III. Wissenschaft unter der Optik der Kunst.....	95
1. Das Wahrheitsproblem und die Semantik des Scheins	95
1.1 Wahrheit und Fürwahrhalten	95
1.2 Wahrheit und Imagination	104
1.3 Wahrheit und Leben	110
1.4 Wahrheit und Schönheit	120
2. Wahrheit als tragische Erkenntnis.....	124
2.1 Schein und Sein	124
2.2 Der Schein des Willens	133
2.3 Die Dialektik der Lehre.....	136

IV. Kunst unter der Optik des Lebens	140
1. Kunst als dionysische Praxis	140
1.1 Elemente des Kunstbegriffs	140
1.2 Kunst und Wollen: Schopenhauer und Nietzsche	145
1.3 Die Kunst als Erlösung der Wirklichkeit.....	152
2. Dionysische Vernunft.....	160
2.1 Dionysos als Künstler	160
2.2 Dionysos als Musiker	165
2.3 Dionysos als Philosoph	174
3. Von der "Artisten-Metaphysik" zu einer "Physiologie der Kunst" ...	181
3.1 Der Gedanke einer ästhetischen Metaphysik	181
3.2 Von der Moralontologie zur Metapher des Dionysischen.....	189
3.3 Experimental-Philosophie und Physiologie der Musik.....	194
3.4 Von der Philosophie zur Physiologie der Kunst	197
V. Musik und Sprache in der dionysischen Konzeption des Lebens	206
1. Vernunft und Sprache	206
1.1 Der Ton als die Wurzel der Sprache	206
1.2 Die Doppelnatur der Vernunft und der Sprache.....	211
2. Die Bestimmtheit der Sprache	214
2.1 Ton und Bild.....	214
2.2 Ton und Artikulation.....	223
2.3 Ton und Vorstellung	232
2.4 Raum und Zeit des Tones	242
3. Das Spielen der Sprache.....	253
3.1 Ton als Spiel des Individuums.....	253
3.2 Die Doppelnatur des Tones	259
VI. Musik unter der Optik des Lebens	264
1. Musik als Paradigma des Dionysischen	264
2. Musik und Leben	274
3. Dionysische und romantische Musik.....	279
Literaturverzeichnis	292

Vorwort

„Die Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist. Die Sprache deutet nur durch Begriffe, (...) die Musik aber spricht die Seele der Handlung aus. Worte sind ja die mangelhaftesten Zeichen“. ¹

Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gestellt, das Phänomen des Dionysischen im Spannungsfeld von Kunst und Erkenntnis zu entwickeln. So ist die musikalische Reflexion in Nietzsches Denkbewegung des Aufstellens „starker“ Gegenbegriffe zu integrieren, so daß es nicht Absicht sein kann, Musik als eine vorrangige Kunst darzustellen, also ihr aufgrund ihres dionysischen Charakters eine Art absoluten Status einzuräumen oder ihr im Sinne Schopenhauers eine spezifische Andersartigkeit zuzugestehen, die mit einer Hierarchisierung der Künste bzw. von Kunst und Wissenschaft zu verknüpfen wäre. Es geht vielmehr darum, die musikalische Reflexion als ein *Paradigma des Dionysischen* zu verstehen, wodurch sie stellvertretend und exemplarisch für Kunst allgemein geführt wird, um eine *Perspektivenveränderung* für das Verhältnis von Kunst und Erkenntnis, wie auch für eine Auslegung von Welt im Sinne einer perspektivischen Erweiterung zu begründen. Dadurch kann im Sinne Nietzsches eine Relativierung der ´alten` Perspektive des traditionellen metaphysischen Denkens, also eine Umkehrung des bisherigen Auslegungsschemas mittels einer „stark“ gemachten Opposition, des „philosophischen Pathos“ des Dionysischen, erreicht werden.

¹ KSA* 7, S. 47f, 2 (10), 2 (11); *Nietzsche-Zitate erfolgen nach der **„Kritischen Studienausgabe in 15 Bänden“**, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, München 1980, Deutscher Taschenbuchverlag, die im folgenden mit KSA und der jeweiligen Bandzahl abgekürzt werden.

In diesem Sinne beginnt vorliegende Arbeit auch mit einer Darstellung der philosophischen Voraussetzungen, die ein solches Umdenken bzw. eine Perspektivenveränderung innerhalb der metaphysischen Tradition ermöglichen. Leitende Begriffe innerhalb Nietzsches kritischem Denken wie der Begriff der Interpretation, aber auch der der Wahrheit, wie der des Seins und des Scheins werden in den ersten drei Kapiteln (vgl. I. Die Fiktionalität der Logik und die Kunst, II. Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, III. Wissenschaft unter der Optik der Kunst) zentral dargelegt, indem sie in einen Zusammenhang mit Nietzsches Kunstreflexion gebracht werden, die sich an seinen Metaphern „Apollinisch und Dionysisch“ orientiert. Sein Gebrauch dieser Metaphern, die Nietzsche letztlich in ihrem Zusammenspiel als Einheit des Dionysischen bestimmt, wird gegen die traditionelle philosophische Begrifflichkeit gesetzt, die von einer absoluten Übereinstimmung einer Sache mit ihrem Begriff ausgeht ², und spricht von seiner Absicht, innerhalb des metaphysischen Denkens keine weitere „Erklärung“ des Seins hinzuzufügen, sondern die Bedingungen von „Erklärungen“ in Frage zu stellen und eine `verlorengegangene´ Dimension menschlichen Begreifens wieder einzuholen: Das *Hören* auf die „akroamatische Dimension der Sprache“.³

Aus diesem Anliegen, die Kunstreflexion und insbesondere die Musikreflexion in den oben angeführten philosophischen Rahmen der Nietzscheschen Kritik an der metaphysischen Tradition hineinzustellen, ergibt sich folgende *Perspektivenverschiebung*, die

² Nähere Darstellung vgl. hier Kapitel III. 1. Das Wahrheitsproblem und die Semantik des Scheins

³ Vgl. Riedel, Manfred, Hören auf die Sprache, Nietzsche-Kapitel, Frf., 1990

hier thematisch genutzt werden soll⁴. Sie spiegelt sich in der Reihenfolge der Großkapitel, die aus der philosophischen Reflexion die musikalische erst sinnvoll fokussiert: Wissenschaft „unter der Optik“ der Kunst und Kunst „unter der Optik“ des Lebens darzustellen, ist Absicht dieser Arbeit, um dem Thema des „Pathos des Dionysischen“ in seiner Bezüglichkeit von Philosophie und Musik gerecht werden zu können.

In diesem Zusammenhang wird schließlich die „dionysische Konzeption“ von Musik und Sprache als Vorbereitung der Musikbetrachtung in engerem Sinne zentral entwickelt (vgl. hier Kapitel V. Musik und Sprache in der dionysischen Konzeption des Lebens). Sie befaßt sich zu diesem Zweck vornehmlich mit dem frühen Nachlaß Nietzsches (vgl. KSA 7) aus den Jahren 1869-1874, der vielleicht bisher in dieser Hinsicht, nämlich eine Sprach-Philosophie nach *genealogischer* Methode in ihrer Beziehung zur Musik zu entwickeln, wenig beachtet worden ist. Sprache und Musik in ihren genuinen Bezügen – gemeinsames wie unterschiedliches - zu erforschen, ist Thema des zentralen V. Kapitels, das in der „dionysischen Konzeption“ zum Beispiel den „Ton als Wurzel von Sprache“, sowie „Ton“ und „Bild“ als grundlegende Doppeltheit von Sprache herauszuarbeiten unternimmt.

Nietzsches Denken richtet sich gegen die traditionelle philosophische Auffassung, der es als selbstverständlich galt, daß die Eigenheit der Sprache, der *Laut* oder das gesprochene Wort, gegenüber dem bedeutenden Inhalt vernachlässigt werden könne. Die Stimme, der Ton, der Klang, die Melodie, der Rhythmus, - alle Elemente, die die gesprochene Sprache in der phänomenalen Welt repräsentieren, schienen diesem Denken zufolge gegenüber dem,

⁴ Vgl. KSA 1, S. 14, GT, Versuch einer Selbstkritik, wo Nietzsche es als seine „Aufgabe“ beschreibt, „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens...“

was gesagt wird, zurücktreten zu können, weshalb ihnen nicht die Aufmerksamkeit einer eigenen Erörterung und philosophischen Betrachtung geschenkt wurde.

Die gesprochene Sprache wurde damit grundsätzlich nach der Vorstellung der Schriftsprache verstanden, der zufolge sie identisch mit der in ihr repräsentierten Bedeutung sein könne. Wie das Gesprochene oder die Materialität der Schriftzeichen, - im Sinne Nietzsches ist dies das musikalische Element der Sprache -, einen durchsichtigen Schleier darstellt, der die reine Schönheit der Bedeutungen unverfälscht sehen läßt, so galt diese phänomenale Seite der Sprache nur als Erscheinung, in der die festgeschriebenen Bedeutungen unbeeinträchtigt ins Scheinen kommen konnten.

Auch wenn berücksichtigt wird, daß die Schriftsprache nicht für sich stehen kann, sondern des gesprochenen Wortes bedarf, um das, was sie sagt, verteidigen und erläutern zu können, kann die Abstraktion der Sprache vom Akt des Sprechens doch als Geltung beanspruchende Interpretation vorgebracht werden, wenn damit zugleich behauptet wird, zwischen der Sprachlichkeit und der Bedeutung bestünde nur eine solche Differenz, in der im Akt des Sprechens die Identität der Bedeutung erkannt werden könne.

Erst wenn die These von der Bedeutungsidentität jenseits der sprachlichen Repräsentation der Zeichen ihre apriorische Überzeugungskraft verliert, kann Raum für den Gedanken aufkommen, die, um es mit Nietzsche zu sagen, musikalisch-sprachliche Seite der Sprache sei ein eigenständiger Faktor, den eine philosophische Theorie nicht außer Acht lassen könne. Jenseits der Vorstellung von einer absoluten Bedeutung kann dann gedacht werden, der Ton, der Klang und der Rhythmus könnten ebenso wie die Begriffsebene der Schriftzeichen eine Bedeutung für das Bedeuten der Sprache haben.

Die These von der absoluten Bedeutung der Sprache, mit der wir über Welt und ebenso über Sprache sprechen, kann darüber hinaus gerade durch die Reflexion auf die Bedingungen dessen,

was Verstehen ermöglicht, in Zweifel geraten. Wenn die Sprache nur Sprache ist, indem sie verstanden ist, und wenn sie verstanden werden kann, nur indem sie eine äußerliche materielle Qualität besitzt, nach der sie aufgefaßt und vom Zeichen her interpretiert werden kann, das dadurch gerade erst Zeichen wird, so kann die These von einer vom Akt des Sprechens unabhängigen absoluten Bedeutung offensichtlich nur noch aufrechterhalten werden, wenn die gesprochene Seite der Sprache daran teilhaben kann. Eine über Raum und Zeit hinweg konstante Identität der begrifflichen und klanglich phänomenalen Seite von Sprache entspricht jedoch nicht der lebendigen Wirklichkeit der Sprachverwendung, in der immer ein Individuum zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort etwas sagt, das aus einem bestimmten Horizont heraus entstanden ist. Und im Sinne Nietzsches hat das Individuum einen „Ton“, der seinem Mitteilungsbedürfnis entspringt, und entsprechend fließt sein „Tonfall“ in sein Be-deuten dessen, was es sagt, ein.

Der Gedanke der zu berücksichtigenden `Sprachlichkeit' der Sprache steht in einem Zusammenhang mit der metaphysischen Problematik der Bestimmung dessen, was als „wahr“, „gut“ oder „schön“ bestimmt werden könne. Die platonistische Vorstellung einer Differenz zwischen Zeichen und Bedeutung und die damit verbundene Vorstellung von der Identität der Bedeutung bei Variabilität der Zeichen wird fraglich, wenn der Horizont des Sprechens und der des Mitteilungsbedürfnisses in den Blick kommt. Gedanken einer Individualität der Sprachverwendung im Durchgang durch die Phänomenalität der Zeichen. Ton, Klang und Rhythmus ebenso wie die Struktur der Schriftzeichen werden auf diese Weise für die Bedeutung so konstitutiv, daß unter dieser Perspektive die platonistische Bedeutungslehre als Abstraktion erscheinen muß, die der Wirklichkeit des Sprechens, die das Individuum in den Blick nimmt, das spricht, nicht mehr genügt.

Die platonistische Bedeutungslehre kann als das zentrale Theorem derjenigen Philosophie gelten, die historisch als

Metaphysik das Denken seit seinen antiken Ursprüngen bestimmte und deren vereinzelte Gegenstimmen lange Zeit nur als Variationen des einen Themas verstanden wurden. Dieses Thema war die Möglichkeit der Übereinstimmung der Sache mit dem Begriff unter dem Anspruch, von ihr sagen zu können, was sie sei. Mit der Selbstgewißheit der platonistischen Bedeutungslehre wird auch die Möglichkeit einer metaphysischen Philosophie grundsätzlich bei Nietzsche in Frage gestellt.

In diesem Zusammenhang einer Metaphysik-Kritik unter dem Vorzeichen der als Zeichen interpretationsbedürftig erscheinenden Sprache kann Nietzsches Philosophie der Musik als eine genuin philosophische Theorie eingestellt werden. Dies wird vor allem dann deutlich, wenn berücksichtigt wird, daß Nietzsche die Musik als eine Sprache auffaßte, in deren Verständnis eine immanente Kritik an der identifizierenden und damit metaphysischen bestimmten Sprache angelegt sei. Vorgreifend kann hier die folgende Formulierung herangezogen werden: "Im Verhältniß zur Musik ist alle Mittheilung durch Worte von schamloser Art; das Wort verdünnt und verdummt; das Wort entpersönlicht: das Wort macht das Ungemeine gemein." ⁵

Darin liegt zunächst eine Entgegensetzung zwischen Musik und Sprache generell; die Wortsprache erscheint als nivellierend, als das Individuelle einebnend. Aber es wird die Musik auch als eine Form der Mitteilung bezeichnet, deren Status sich jedoch von derjenigen durch Worte unterscheidet: Ihre Mitteilung ist individuell, sie nivelliert keine Unterschiede und sie bewahrt den Anspruch des Individuums, indem sie zu immer neuer Verdeutlichung fähig ist.

Offensichtlich sieht Nietzsche in der Musik ein Paradigma der Mitteilung, das in der kritischen Distanzierung von der unter der 'alten' Perspektive identischer Bedeutungsmöglichkeit aufgefaßten Wortsprache geeignet ist, solche Komponenten des

⁵ KSA 12, S. 493, VIII, 10 (60)

Mitteilungsprozesses zur Geltung zu bringen, die den individuellen Ausdruck ermöglichen. Wir könnten dies zunächst so zu verstehen suchen: was die Musik mitteilt, indem sie sich in der Individualität ihres Geschehens in der Zeit darstellt, ist nicht eine in jedem hörenden Individuum identische Bedeutung, sondern eine „Sinnsetzung von etwas anderem aus“, die etwas sagt, indem sie jedem etwas anderes sagt, das für ihn in dem Augenblick des Hörens Bedeutung hat aufgrund seiner individuellen Lebenserfahrung.

An dieser Stelle wird zusammengefaßt, daß die Musik für Nietzsche nicht den Gegenstand eines Spezialgebietes der Philosophie darstellt, sondern seine Ausführungen über die Musik über weite Strecken in die Grundlagen seines metaphysik-kritischen Denkens zurückweisen. Eine Philosophie der Musik auszuarbeiten kann in diesem Zusammenhang nur heißen, die Philosophie selbst an die Fundamente von sprachlicher Mitteilung zu erinnern, die in bezug auf das Verhältnis von sprachlicher Gestalt und bedeutendem Inhalt strukturell der Mitteilungsfähigkeit der Musik ähnelt, besser aber sich auf den immanent musikalischen Anteil von Sprache besinnt.

Nietzsches Philosophie der Musik ist demnach immer auch Philosophie der Sprache. Die Reflexion philosophischer Behauptungen auf ihre sprachliche Gestalt, d.h. auch auf ihre Absicht und auf ihren Ursprung hin zu untersuchen, ist ein thematisch bedingter Kontext zur Musikreflexion. Diese gibt in der Metapher des Dionysischen mit dem Begriff der Musik ein Paradigma vor, dessen strukturelle Ausführung Nietzsches Grundgedanken etabliert, daß nicht nur Musik, sondern auch Sprache und Denken allgemein „unendlicher Verdeutlichung“ fähig seien, das heißt „Interpretation“ notwendig ist, um die „*Not zu wenden*“, eine hinreichende Deutlichkeit einer Bedeutung zu einem bestimmten Zeitpunkt zu erhalten, aber auch, - positiv gewendet -,

die „unendliche Verdeutlichungsfähigkeit“ die Möglichkeit bietet, das Verständnis jeder Sprache zu erweitern oder zu verändern, die in einer festgeschriebenen Begrifflichkeit die Lebendigkeit und Andersartigkeit des Gemeinten verloren hat, das sich erst in seiner jeweiligen Interpretation konstituieren und erkennen läßt.

I. Die Fiktionalität der Logik und die Kunst

1. Logik und Interpretation

"Das Muster einer vollständigen Fiktion ist die Logik. Hier wird ein Denken erdichtet, wo ein Gedanke als Ursache eines anderen Gedankens gesetzt wird (...). Es kommt dergleichen in der Wirklichkeit nicht vor: diese ist unsäglich anders compliciert. Dadurch, daß wir jene Fiktion als Schema anlegen, also das tatsächliche Geschehen beim Denken gleichsam durch einen Simplifikationsapparat filtern: Bringen wir es zu einer Zeichenschrift und Mittheilbarkeit und Merkbarkeit der logischen Vorgänge. Also: das geistige Geschehen zu betrachten, wie als ob es dem Schema jener regulativen Fiktion entspräche: dies ist der Grundwille. (...)"⁶ Wir erschließen uns auf diese Weise die Welt als eine Welt, "die uns etwas angeht", indem wir sie uns produzierend und erkennend einverleiben. Nietzsches 'neuer' Auslegung der Wirklichkeit zufolge ist Realität eine "in Prozessen der Organisation, des Abgrenzens, Auswählens, Unterscheidens, Assoziierens, Dissoziierens und klassifizierenden Konstruierens, kurz: 'immer nur als in Prozessen der Interpretation hervorgebrachte Realität'".⁷

Auch das von uns als gegeben Betrachtete, das wir rezipierend aufzunehmen glauben, ist folglich Produkt dieses Interpretationsvorgangs, in dem Wirklichkeit sich erst als eine spezifische Erfahrung von etwas konstituiert. Diese "So-und-so-Erfahrung"⁸ vollzieht sich in und durch die Sinn und Gestalt produzierenden Funktionen unseres Denkschemas, das sich aus

⁶ KSA 11, 505, VII, 34 (249)

⁷ Abel, G., Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr des Gleichen, Berlin/New York 1984, S. V

⁸ Abel, G., Logik und Ästhetik, in: Nietzsche-Studien 16, 1987, 112-148, S. 112

der Perspektivität und Endlichkeit unseres Lebens bestimmt. Nur innerhalb der Funktionen dieses Schemas, welches unser Sprechen, Denken und sogar Empfinden - unter der Voraussetzung der Mittelbarkeit betrachtet - grundlegend organisiert, existiert Realität. Unbedingte Wirklichkeitserfahrung gibt es Nietzsche zufolge ebenso wenig, wie wir uns nicht als nichtendliche und nichtperspektivisch ausgerichtete Wesen begreifen können. Nietzsche sieht die Vorgänge der perspektivischen Welt-Erzeugung als Ausdruck von Interpretation und Machtwollen zugleich: "Grundlage des neuen Welt- und Selbstverständnisses sind die jetzt nicht mehr am Paradigma der Dinge im Sinne materieller Körper, sondern der Ereignisse im Sinne prozessualen Geschehens konzipierten Kräftevollzüge", die Nietzsche als dynamisches, ästhetisch-logisches Wille-zur-Macht-Interpretationsgeschehen bestimmt. In diesem Welt konzipierenden Geschehensvollzug durch das grammatische Schema⁹ konstituiert sich auf der nicht mehr hintergehbaren Ebene des logischen und ästhetischen Bereiches eine Sinndimension, die diejenige "Grenze" von Welt bedeutet, durch die sich der notwendige Vollzug von Wirklichkeit erst als solcher darzustellen vermag.

Logik und Ästhetik sind im Sinne der fundamentalen Weltgestaltung als "philosophische Logik" und "philosophische Ästhetik" zu verstehen, wie G. Abel formuliert.¹⁰ Ästhetik ist hier folglich viel weniger in der Perspektive einer Wissenschaft der Künste als in der einer primären Organisation von Produktivität gesehen, welche Anschauung konstituiert und ihre Funktion im Sinne der Spontaneität auszeichnet. Die Künste im engeren Sinn, wie auch entsprechend die Wissenschaft, wären unter Voraussetzung der Primordialität von Ästhetik und Logik auf einer sekundären Ebene anzusiedeln, da sie beide als spezifizierte

⁹ KSA 12, 194, VIII, 5 (22)

¹⁰ Abel, G., Logik und Ästhetik, in: Nietzsche-Studien 16, 1987, 112-148

menschliche Tätigkeiten Welt immer schon als vorhanden voraussetzen, d.h. eine 'Vor-Fabrikation' und ein Vorverständnis von Wirklichkeit ihrer Tätigkeit zugrunde legen. Logik, die als Bedingung von Realität ihre Bedeutung hat, wird von Nietzsche deshalb als das "Muster einer vollständigen Fiktion" bezeichnet.

Folglich wird Denken als ein Denken begriffen, welches 'zurechtgemacht' werden muß, um dem Grundbedürfnis der Mitteilung und dementsprechend der Operationalität gerecht zu werden. Die Deutung der Logik als fiktives, also ursprünglich metaphorisches 'Simplifikationsmodell' ist genealogisch-psychologisch aus der Notwendigkeit, sich als Bewußtseinsmächtiges Wesen Welt erschließen zu müssen, abgeleitet. Demnach ist das Verhältnis von Logik und Imagination auf der Basis des Interpretationsgedankens zu entfalten. Jede Auslegung von Welt ist in ihrem Zusammenfall mit dem Vollzug von Wirklichkeit aufgrund unserer Perspektivität und Zeitbedingtheit Teil eines Ganzen. Interpretation ist als bestimmte Interpretation nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten, sondern gerade im Aufweisen seiner Bedingungen und Bezüge selbst wieder interpretationsbedürftig und kann nur im Zusammenhang mit anderen Interpretationen einsichtig gemacht werden.¹¹

Es entsteht eine Art Interpretationskette, oder besser Interpretationsnetz, sobald eine Deutung nach weiterer Ausdeutung verlangt, so daß ein Ende oder ein Anfang dieses Erkenntnisprozesses innerhalb unseres Bewußtseins nicht zu klären ist. Nietzsche sagt, daß die Welt "uns vielmehr noch einmal 'unendlich' geworden (ist), insofern wir die Möglichkeit nicht abweisen können, daß sie unendliche Interpretationen in sich

¹¹ Vgl. ausführlich Figl, J., Interpretation als philosophisches Prinzip, Berlin/New York 1982.

schließt."¹² Die Ansicht, daß für das Interpretieren die intuitive Vorstellung des Ganzen als regulative Fiktion konstitutiv für die Anschauung eines Teils oder Phänomens ist, teilt Nietzsche unter anderem mit Goethe.¹³ Goethes Begriff des Phänomens steht im Spannungsfeld zwischen der Idee des Ganzen und der Mannigfaltigkeit des scheinbar Gegebenen, wobei die intuitive Erkenntnis auf den Zusammenhang von Phänomenen gerichtet ist, welche 'durch' einander eine Einsicht bzw. 'Durchsicht' in ihrem Geschehensvollzug ermöglichen.¹⁴ Nietzsche betont, indem er sich auf Heraklit beruft, daß das Eine gerade das Viele ist,¹⁵ so daß das Individuelle das Ganze ist. Kant und Nietzsche zufolge vermag das intuitive Denken das sich in gegenwärtig bunten Erfahrungen und Vielheiten präsentierende Ganze blitzartig zu erfassen, so daß der intuitiv tätige Verstand oder die intuitive Vorstellung vom „Synthetisch Allgemeinen“ zum Besonderen fortschreiten kann, - im Gegensatz zur eigentlichen diskursiven Verstandestätigkeit, die nach Kant in Erkenntnis z.B. der Ursache eines Produktes vom „Analytisch-Allgemeinen“ zum Besonderen gehen muß. Aber Nietzsches Vorstellung des heraklitischen Gedankens: *Das Eine ist das Viele* meint weder die Vielheit wahrnehmbarer „ewiger Wesenheiten“, noch „Phantasmata unsrer Sinne“, sondern Nietzsche antwortet metaphorisch im Sinne seiner Heraklitinterpretation: „Die Welt ist das Spiel des Zeus, oder, physikalischer ausgedrückt, des Feuers mit sich selbst, das Eine ist nur in diesem Sinne zugleich das Viele. –¹⁶

¹² KSA 3, S.626, FW, Nr.374; vgl. dazu Hofmann, J.N., Hermeneutik nach Nietzsche. Thesen und Überlegungen im Anschluß an Nietzsches Begriff der Interpretation, in: Nietzsche-Studien 25, 1996, S. 261-306.

¹³ vgl. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen

¹⁴ vgl.: Goethe, 2.Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (1790) in: Jubiläumsausgabe, Bd. 39, 1, S. 259-295, vor allem 2. 294f

¹⁵ KSA 1, S. 827, Die Philosophie im tragischen. Zeitalter der Griechen, III, 321

¹⁶ vgl. Kant, KU § 77, B 348; KSA 1, ebd., S. 823, 827f

Dasein ist also Prozeß ständiger Veränderung des „Einen“. Aufgrund des fundamentalen Charakters der Umgestaltung bzw. Uminterpretation, die Nietzsche als Übermächtigungs-geschehen auffaßt, da Organisation und Funktionalität nur als Willensvollzüge bestehen, welchen der "Grad von Widerstand und der Grad von Übermacht" wesentlich ist,¹⁷ herrscht an jedem Punkt dieses Geschehens Notwendigkeit. „Der Wille zu Macht interpretirt" Denn man ist "nothwendig im Ganzen" und es "giebt Nichts außer dem Ganzen".¹⁸ Wenn alles zum Ganzen gehört, dann ist von einer Teleologie im Sinne einer Jenseitsausrichtung abzusehen. Der Interpretationsvorgang vollzieht sich als Wille-zur-Macht-Geschehen ateleologisch: Nach Nietzsche ist es "absurd, sein Wesen in irgendeinen Zweck hin abwälzen zu wollen. Wir haben den Begriff 'Zweck' erfunden, in der Realität fehlt der Zweck."¹⁹ Die Geschehensnotwendigkeit der Interpretation zeugt von einer Begriffsverlagerung im Sinne einer Immanentisierung (der moira). Diese interne Notwendigkeit liegt darin, daß "jede Macht..... in jedem Augenblick ihre letzte Consequenz zieht. Gerade, daß es kein mezzo termine giebt, darauf beruht die Berechenbarkeit"²⁰ der Machtquanta, die durch die Wirkung, die sie ausüben, bezeichnet werden.

"(D)ynamische Quanta in einem Spannungsverhältniß zu allen anderen dynamischen Quanten"²¹ sind das Ergebnis von Nietzsches genealogischer Ableitungsmethode, nach der er mechanistische und teleologische Erklärungsmuster entlarvt, d.h. ihre Urteile zu 'Glaubenssätzen' depotenziert und unter Eliminierung dieser "Zuthaten" den Willen zur Macht als die "elementarste Thatsache"

¹⁷ KSA 13, S. 257f, VIII, 14 (79)

¹⁸ KSA 6, S. 96, Götzen-Dämmerung, Die vier großen Irrthümer, Nr. 8

¹⁹ GD, ebd.

²⁰ KSA 13, S. 258, VIII, 14 (79)

²¹ ebd.

betont. Als solcher ist er "nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein Pathos".²² Weiteres Resultat der Kritik Nietzsches am teleologischen Denken als einer Folgeerscheinung später Rationalisierung einer Ordnung des Stärker- und Schwächerwerdens der Wille-zur-Macht-Komplexe auf der Grundlage der Fiktion ist Nietzsches Betonung des Individuums.²³ Die Stärkung des Typus durch das in Machtprozessen der Interpretation zum-Zuge-bringen des jeweils Individuellen korrespondiert mit der Absage an eine extern-relationale Zweckmäßigkeit. Nicht ein 'Zweck des Menschen' im Sinne eines allgemeinen Begriffs wird dem Individuum mehr vorangesetzt, sondern Gegenpol zu dieser Auffassung bildet das Sich-entfalten-lassen des Eigenen zu einer in Selbstüberwindung stärker werdenden Komplexität des unverwechselbar Individuellen und einer Pluralität seiner Interpretationshorizonte. Diese Selbstbewegung immanenter Überwindung und Entfaltung des Individuums - im Sinne der Goetheschen Metamorphose - ist nach Nietzsche äußerste Aufgabe des Lebens selbst, wobei Leben als 'Herr werden wollen über etwas' zu verstehen ist, d.h. formelhaft: "Der Wille zur Macht interpretiert."²⁴

²² ebd.

²³ Eine ausführliche Rekonstruktion der Kritik Nietzsches am Teleologiebegriff, sowie am Mechanismus und Ursachebegriff gibt G. Abel durch die Rückführung auf die Organisation der "Willen zur Macht" im V. Kapitel seiner "Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr", a.a.O., S. 112ff (Das Verhältnis zum alten Organismusbegriff), S. 129ff (Kritik des Mechanismus und des Ursachebegriffs)

²⁴ KSA 12, 139, VIII, 2 (148)

2. Wahrheit und Metapher

In diesem Sinne wurden auch andere mit dem teleologischen Denken zusammenhängende metaphysische Begriffe wie Ursache, Wirkung, Substanz, Subjekt, Ding usw. als Interpretamente entlarvt, welche von einer Wertschätzung zeugen, die bisher am stärksten für wahr gehalten wurde, da sie der Lebenserhaltung im Sinne der Steigerung förderlich schien. Gemäß Nietzsches genealogischer Optik verlieren nun gerade die am meisten geglaubten Wertschätzungen ihre Vormachtstellung aufgrund der immanenten Notwendigkeit der Selbstüberwindung, die Ausdruck der Umgestaltung im Wille-zur-Macht-Geschehen ist,²⁵ und werden durch andere Interpretamente, die einer zeitgemäßen Organisation der Macht-Komplexe entsprechen, ersetzt.

Dieser Selbstbewegung unterliegt auch der traditionelle Wahrheitsbegriff als der am stärksten geglaubte Wert. Er ist nach Nietzsche selbst destruktiv, da die Idee der 'Wahrheit' als Referenz der 'Wirklichkeit, zu der Feststellung führt, daß es gerade 'um der Wahrheit' willen viele Perspektiven, d.h. viele 'Wahrheiten' gibt; "und folglich giebt es keine Wahrheit".²⁶ Wenn also die 'alte' Wahrheitsvorstellung vermöchte, ihre eigenen Grenzen und Bedingungen ihres Fürwahrhaltens in Frage zu Stellen und umzudenken, wäre sie in einem 'neuen' Sinne wahr. Wahrheit beruht auf Interpretation und ist vom Charakter der Interpretation: Dieser Satz steht jenseits traditionell-metaphysischer Wahrheitsoptik, nämlich der Wahr-Falsch-Opposition.²⁷ Indem er sich selbst auch als eine Interpretation begreift, schließt er die

²⁵ vgl. Abel, G., Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr des Gleichen, Berlin/New York 1984, S. VI. 2.

²⁶ KSA 11, S. 498, VII, 34 (230),

²⁷ Vgl. dazu Bacso, B., "Wille zur Wahrheit" als Kunst der Interpretation, in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken, Köln u.a. 1999, 55-62.

eigene Perspektivität, Relationsbedürftigkeit und Relativierung mit ein.

‘Was ist Wahrheit?’ bestimmt sich folglich durch das Verhältnis der Zeichen zu den ‘Abkürzungen der Zeichen’. Dies geschieht durch "die Bildung von Formen, welche viele Bewegungen repräsentieren, die Erfindung von Zeichen für ganze Arten von Zeichen."²⁸ Da alles vom Charakter des Zeichens ist und jede Auslegung im Sinne von Wahrheit interpretationsbedürftig und Teil dieses Ganzen bleibt, kann es zu keiner letztgültigen Bestimmung einer Zeichenwirklichkeit kommen "und damit auch nicht zu einer Unterscheidung zwischen sinnlichen und unsinnlichen Bedeutungen. Diese Unterscheidung erscheint als metaphysische Folie für einen Machtanspruch auf eine letzte Auslegung."²⁹ Unter diesem metaphysischen Wahrheitsanspruch läßt sich in diesem Sinne gar nichts mehr sagen, denn der Sprache hat sich jener "Bestand" an Interpretamenten "unentbehrlich gemacht", der von der "erfinderischen Kraft" zeugt, "welche Kategorien erdichtet hat" aufgrund des "Bedürfnisses... von Sicherheit, von schneller Verständlichkeit... von Abkürzungsmitteln". Es sind "die größten Abstraktions-Künstler, die die Kategorien geschaffen haben."³⁰

Fiktionalität ist demnach die Grundlage, auf der alle Interpretation aufruht. Ein ‘Tatbestand’ oder ein ‘Sinn’ sind Resultat einer Tätigkeit, welche in einer Art Zirkel notwendig auf eine andere Tätigkeit bezogen bleibt. Der Mensch "findet zuletzt in den Dingen nichts wieder als was er selbst in sie hineingesteckt hat: Das Wiederfinden heißt sich Wissenschaft, das Hineinstecken - Kunst, Religion, Liebe, Stolz."³¹ Diesem Zirkel von künstlerischer und

²⁸ KSA 12, S. 17, VIII, 1 (28),

²⁹ Simon, J., Der gewollte Schein, in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, S. 66

³⁰ KSA 12, S. 237, VIII, 6 (13), (11)

³¹ KSA 12, S. 154, VIII, 2 (174)

wissenschaftlicher Produktivität liegt der nach Nietzsche fundamentale "Trieb zur Metaphernbildung" zugrunde.³² In „Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ entwickelt Nietzsche anhand seiner genealogischen Sprachkritik die Funktion und Bedeutung der Metapher, die formelhaft als eine "impertinente Prädikation" bezeichnet werden kann, welche "in einem Akt unerhörter Prädizierung... wie ein Funke entsteht, der beim Zusammenstoß zweier bisher voneinander entfernter semantischer Felder aufblitzt."³³ Dieser ursprüngliche Trieb, mittels 'unerhörter' semantischer Verbindungen Sprache lebendig zu erhalten, läßt sich Nietzsche zufolge "nicht wegrechnen", da man ansonsten "den Menschen selbst wegrechnen würde".³⁴

Die künstlerische Produktion der Metaphernbildung reicht von der Artikulation der Empfindungen bis zum Abstraktionsprozeß der Begriffe, da aus den 'beweglichen Metaphern' mittels Fixierung ihrer Gestalt "ein Bau der Begriffe" konstruiert wird,³⁵ der Voraussetzung von Moral und Wissenschaft ist.³⁶ Denn diese sind auf eine Reduktion im Sinne einer fiktiven Vereinfachung, auf die Erdichtung "identischer Fälle" zum Zwecke der Vergleichbarkeit angewiesen. Auch die Kunst derartiger Abstraktion ist dementsprechend ein – wenn auch spätentwickeltes - Produkt des Tätigkeitsfeldes der Metapher, allerdings ein Produkt, dem man seinen Ursprung nicht mehr ansieht. Die Metapher verbürgt die ursprüngliche Produktivität von Kunst und ihren Vorrang bei der Welterschließung. Metaphern,

³² KSA 1, S. 887, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, Kap. 2

³³ Ricoeur, P., Die lebendige Metapher, München 1986, S. VI

³⁴ WL, ebd.

³⁵ ebd.

³⁶ Vgl. Tebartz-van Elst, A., Ästhetischer Weltbezug und metaphysische Rationalität. Zur epistemischen Funktion der Metapher bei Nietzsche, in: Kopperschmidt, J./Schanze, H., Hrsg., Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik", München 1994, 109-126

auch in nichtverbalen Kommunikationssystemen verbreitet,³⁷ tragen genuin zur Produktion und Erweiterung unserer Interpretationshorizonte bei und nehmen somit am Erkenntnisprozeß teil. Als Träger von Sinnerzeugung treten sie dementsprechend nicht erst Begriffen zur Seite, oder werden etwa nachträglich gebildet, sondern sie ermöglichen durch ihre Gestaltungskraft erst die Begriffsbildung: Begriffe sind "ergraute Metaphern", deren Allgemeinheitsgrad ihre Genealogie aus der Metaphorik verschleiert.

Wenn Logik im Sinne allgemeinbegrifflicher Ordnungsstrukturen - entsprechend der Grammatik - Produkt metaphorischer Organisation und Sinn-Konstituierung ist, bedeutet sie demnach ein vollständiges Fiktionsmuster. Dieses gehört zum "Schema", das "wir nicht abwerfen können", solange wir vernünftig denken.³⁸ Fiktionalität, das Gemeinsame von Kunst und Wissenschaft, bestimmt sich in dem Zusammenspiel von *imaginatio* und *ratio*. Nietzsches Bewertung der Einbildungskraft als ein ursprüngliches Vermögen, das zugleich Regeln setzt und durchbricht - was der exemplarischen Funktion der Metapher entspricht -, findet ihre Vorläufer unter anderem bei J. G. Hamann und I. Kant. Hamann, der z. B. von "glücklicher Einbildungskraft" spricht und sie als Grundkraft des menschlichen Bewußtseins z.B. in „*Aesthetica.in.Nuce.*“ hervorhebt (wie St. Majetschak im Nachwort zu seinem Hamann-Brevier zusammenfassend erörtert, S. 245), betont den Fundamentalcharakter des ästhetischen Vermögens für den gelingenden Vollzug von Denken und Sprechen. Poesie gilt in diesem Sinne als "die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau älter als der Acker: Malerey - als

³⁷ Vgl. die Arbeit von A. Meijers, "G. Gerber und F. Nietzsche. Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche", Utrecht 1987.

³⁸ KSA 12, S. 194, VIII, 5 (22)

Schrift: Gesang. - als Deklamation: Gleichnisse, - als Schlüsse."³⁹ Die Einbildungskraft ist nach Hamann Bedingung der Sinnes- und Verstandestätigkeit, so wie konstituierend für das Gedächtnis;⁴⁰ oder wie Nietzsche formuliert: Phantasie besteht 'im Ähnlichkeitsschauen' und ermöglicht damit Umgestaltung bzw. Neuordnung. Dieser liegt also eine Synthesisleistung der produzierenden Einbildungskraft zugrunde, welche in schlaglichtartiger Beleuchtung 'ungesehener' Zusammenhänge eines etablierten Regelsystems erfaßt. Zur Leistung der Einbildungskraft gehört dementsprechend bei Hamann der "produktive Regelbruch", der aber der Bedingung unterliegt, zugleich als regelsetzend gelten zu können.⁴¹

Der Bedeutung des "produktiven Regelbruchs" im Sinne einer gleichzeitigen hypothetischen Regelsetzung entspricht auch die Auffassung Kants. Allgemein versteht Kant die Einbildungskraft als "blinde, obgleich unentbehrliche Funktion der Seele, ohne die wir überall gar keine Erkenntnis haben würden" (KrV, B 103); die Einbildungskraft ist notwendig mit der reinen Verstandestätigkeit verknüpft, die - isoliert betrachtet - auch einer 'blinden' Funktion gleicht. Produkt der reinen Einbildungskraft ist auch das Schema, das den Kategorien des Verstandes dadurch "Bedeutung" (KrV, B 185) gibt, daß es den Verstand "auf Gegenstände der uns möglichen" (B 152), also sinnlichen Anschauung verweist und damit die Vermittlung zwischen Anschauungswelt und Verstandesbegriffen organisiert. In ästhetischer Absicht ist die Einbildungskraft nach Kant *frei*, ihre Leistung läßt sich eben nicht rein begrifflich erfassen, und so ist die ästhetische Idee „(...) eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer

³⁹ Hamann, *Ästhetica in Nuce*, in: *Vom Magus im Norden*, hg. v. St. Majetschak, Frankfurt 1988, S. 185, S. 245, S. 100

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 185

⁴¹ Vgl. ebd., Nachwort, S. 255

solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauch derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also zu einem Begriff viel Unnennbares hinzudenken läßt". (KU, B 197,198, vgl. B 195)

Als solche ist die ästhetische Idee Pendant zur Vernunftidee und vermag durch keinerlei Vernunftbegriffe erschöpfend dargestellt zu werden. Nach Kaulbach wird "in der ästhetischen Idee ... ein Kosmos von begrifflichen Bedeutungen in einem einzigen Augenblick überschaut und in einer ästhetischen Gegenwart im Selbst-Wertgefühl empfunden."⁴² Auch nach Kant ist die Einbildungskraft also ein produktives Erkenntnisvermögen, das eigenständig etwas "gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt" (KU, B 193) produziert, nämlich das Kunstwerk. Dieses zeichnet sich erst dann als ein solches aus, wenn es in Analogie zur Natur , wo die Regel der einzelnen Spezies mit „schicklichen Abweichungen“ versehen (B 193),-organisiert ist. Gemäß unserem Verständnis der Natur, zu dessen Bedingung das teleologische Denken gehört, ist das Kunstobjekt als ein gleichsam sich selbst organisierendes Produkt zu verstehen, in der "alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist". (B 296)

Die 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' ist die Eigenschaft des Kunstwerkes, d.h. eine Zweckmäßigkeit ohne den Anschein 'schulmeisterlicher Reglementierung', d.h. "ohne Peinlichkeit, ohne daß die Schulform durchblickt, d.i. ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt, und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe." (KU, § 45, B 180) So setzt zwar jede Kunst Regelsetzung voraus, doch muß sie "von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob (sie) ein Produkt der bloßen Natur sei". (B 179) Ebenso wie bei Hamann ist bei Kant die Zusammengehörigkeit von Regelsetzung oder -

⁴² Kaulbach, F., Ästhetische Welterkenntnis bei Kant, Würzburg 1984, S. 256

befolgung und dem freien Spiel unserer Erkenntnisvermögen und damit die Freiheit zur Schaffung einer "gleichsam" anderen Natur entscheidend, welche den exemplarischen Charakter eines Kunstwerkes erst ermöglicht.⁴³

Kants Betonung der künstlerischen Schönheit in Analogie zur Natur, die Funktion des Naturbegriffs auf der 'Als-ob-Ebene', spricht für den Zusammenhang der ästhetischen mit der praktischen Vernunft. Autarkie oder Naturgemäßheit im allgemeinen Sinne der Selbstgesetzgebung liegen auch dem Kunstwerkbegriff zugrunde. Dementsprechend kann gesagt werden, daß im Kunsterlebnis zum Ausdruck und nahe gebracht wird, was die praktische Vernunft in Form des Sittengesetzes verbindlich macht. Nietzsche radikalisiert dies dahingehend, daß er Kants Primat der praktischen Vernunft in einen Primat der ästhetischen Vernunft umgestaltet.⁴⁴ Die Voraussetzung dafür kann in Nietzsches Radikalisierung der Einbildungskraft gesehen werden, wenn er das geistige Geschehen so zu betrachten wünscht, "wie als ob es dem Schema jener regulativen Fiktion entspräche."⁴⁵ Der Kantischen Auffassung des Naturbegriffs in seiner Bedeutung für das Kunstgeschehen entspricht bei Nietzsche das fiktive Schema als Produkt der Einbildungskraft, welches allerdings dem gesamten Bereich des Denkens zugrunde gelegt ist, so daß die Grenzen zwischen dem, was wir als 'Kunst' oder als 'Natur' verstehen, fließend werden.⁴⁶

Auch dies findet seine Vorbereitung bei Kant, z.B. in seiner Gleichsetzung des Handelns nach der Idee der Freiheit mit dem daraus eo ipso resultierenden Freisein. Ein Glaube, der die

⁴³ Vgl. Heftrich, U., Nietzsche und die "Kritik der Ästhetischen Urteilskraft", in: Nietzsche-Studien 20, 1991, 238-266.

⁴⁴ Vgl. Gerhardt, V., Artisten-Metaphysik, in: Zur Aktualität Nietzsches, Bd. 1, Würzburg 1985

⁴⁵ KSA 11, S. 505, VII, 34 (249)

⁴⁶ Vgl. Gerhardt, V., Nietzsches ästhetische Revolution, in: U. Franke/V. Gerhardt (Hrsg.), Die Kunst gibt zu denken, Münster 1981, 77-99.

praktische Realität bestimmt, begründet bei Nietzsche - in einer Art Fortführung dieser Kantischen Vorstellung - auch das theoretische Denken, ist aber selbst schon als Produkt der Fiktion reflektiert. Denn jedes Fürwahrhalten geschieht nach einem "Muster", hingegen ist die Wirklichkeit "unsäglich anders compliciert." Vor diesem Hintergrund ist das Ästhetische in zweifacher Weise Bedingung des Denkens: Einmal müssen Sinnlichkeit und Metaphernbildung vorhanden sein, damit Begriffe nicht zu leeren Hülsen verkümmern. Gemäß Nietzsche setzt Denken das 'Dichten' voraus, nämlich das „Zurechtbilden zu identischen Fällen“, wonach die „Scheinbarkeit des Gleichen „ursprünglicher (ist) als das Erkennen des Gleichen“.⁴⁷

3. Kunst und Wissen

Nun ist das künstlerische Moment innerhalb des Interpretationsgeschehens aber nicht nur Voraussetzung. Seine Vorrangigkeit äußert sich auch in der Form der Mitteilung; die ästhetische Gestalt tritt vor allem an Kunstwerken in exemplarischer Weise hervor, 'zeigt' sich aber genauso an wissenschaftlichen Arbeiten, welche für "die Form logischer Interpretativität"⁴⁸ auf Kunst und ihre Darstellungsmöglichkeit angewiesen sind. Kunst 'sagt' nicht nur, sondern 'zeigt' auch etwas, präsentiert eine individuelle Aussage mit einer individuell korrespondierenden Form im Sinne einer Formulierung. Die Stimmigkeit und harmonische Einheit von Sinn und Gestalt, die sich im Phänomen des 'Passens'⁴⁹ ausdrückt, resultiert aus einer gleichsam organischen Durchdringung, einer Art Metamorphose, welche die scheinbare Dichotomie zu einer

⁴⁷ KSA 12, S. 550, VIII, 10 (159)

⁴⁸ Abel, G., Logik und Ästhetik, in: Nietzsche-Studien 16, 1987, S. 130

⁴⁹ ebd.

unhintergehbaren Einheit macht, in der beide Phänomene in Zirkularität aufeinander verweisen, da der Künstler auch "das, was alle Nichtkünstler 'Form' nennen, als 'die Sache selbst' empfindet."⁵⁰ Im 'Zeigen' geht es also nicht um die Repräsentation von etwas, was auf ein Korrespondenzverhältnis hindeutete, sondern um den Ausdruck eines Ensembles, einer Ganzheit, die Emotion, Anschauung, Eigenschaften usw. umfaßt. "Ausdruck ist dann nicht das buchstäbliche, sondern das metaphorische Zeigen."⁵¹ Ästhetischer Ausdruck im Sinne des metaphorischen Zeigens impliziert, daß man nie genau sagen kann, was es eigentlich ist, das man gerade als Kunstwerk erfährt; die Unmöglichkeit der Definition ist für das Kunstwerk geradezu typisch.⁵²

Nietzsche zeigt sich in seiner Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft u.a. mit Goethe sehr verwandt, der schon beiden Tätigkeitsbereichen gleichen Rang und grundsätzlich gleiche Gesetzmäßigkeit zusprach. Morphologie und Metamorphose z. B. sind exemplarische Organisationsprinzipien, die ihre anschauliche metaphorische Herkunft nicht verleugnen und die Zusammengehörigkeit von Kunst und Wissenschaft verdeutlichen. "Da in Wissen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgendeine Art von Ganzheit erwarten. Und zwar haben wir dies nicht im Allgemeinen ... zu suchen, wie die Kunst sich immer ganz in jedem einzelnen Kunstwerk darstellt, so sollte die Wissenschaft sich auch jedesmal ganz in jedem einzelnen Behandelten erweisen."⁵³ Gerade in der Auffassung der Beziehung von Ganzem und Einzelem gibt es eine

⁵⁰ KSA 13, S. 9, VIII, 11 (3)

⁵¹ Abel, G., Logik und Ästhetik, in: Nietzsche-Studien 16, 1987, S. 131

⁵² Vgl. Schulz, W., Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie, in: Nietzsche-Studien 12, 1983, 1-31

⁵³ Goethe, Geschichte der Farbenlehre, zit. n. Werke, Bd. 3, S. 417 ff

Parallelität zwischen Goethe und Nietzsche, was sich bei Nietzsche in dem Aufgreifen des Gedankens der Metamorphose, aber auch der Ahnung und Intuition zeigt, die in ihrer unspezifischen, kosmosartigen Vorstellung des Ganzen den Interpretationsvorgang in Gang setzen,⁵⁴ um im Sinne der Lebenssteigerung oder – verdichtung zu immer größer werdender Komplexität und Differenzierung des Ganzen auch im Einzelnen zu führen.

Intuition und diskursives Denken, Synthese und Analyse, sind folglich wie das Ein- und Ausatmen niemals getrennt, immer pulsierend.⁵⁵ Wie Wissenschaft zugleich auch Kunst, Kunst zugleich auch Erkenntnis bedeutet, sind beide von der Art der "Interpretationskunst".⁵⁶ Daß gerade die formale Logik als strengste Vernunftdisziplin ständig fiktive Welten produziert, zeigt ihre künstlerische Disposition und weist damit auf den ästhetischen Zustand als die "Quelle aller Sprachen" zurück.⁵⁷ In ihm ist ein Übermaß an Mitteilungsbedürfnis sowie an Artikulationsmitteln gedacht, so daß aus ihm sich eine Vielheit von Sprachen und Zeichensystemen (Ton-, Gebärden-, Blick-, Wortsprachen) entwickeln konnte, wobei grundsätzlich zu berücksichtigen ist, daß Sprachen zu zwei unterschiedlichen Grundtypen tendieren, entweder zum künstlerischen Sprachtypus, der sich in Unbestimmtheit, Nicht-fest-gelegt-sein der Bedeutung, Unvollständigkeit, Doppeldeutigkeit, Widersprüchlichkeit zeigt, - oder zum wissenschaftlichen Sprachtypus, der Eindeutigkeit, Eliminierung von Unbestimmtheit, die Unterscheidung nach wahr und falsch und die Feststellung von Bedeutung verlangt. Die 'externe Differenz' zwischen Kunst und Wissenschaft hat sich auf

⁵⁴ Goethe, ebd.; vgl. KSA 1, WL 1, PHG

⁵⁵ Goethe, ebd., S. 428

⁵⁶ JGB 22

⁵⁷ KSA 13, S. 356, VIII, 14 (170)

dem Boden des Interpretationsgedankens in eine 'interne Differenz' der Auslegungsweisen verwandelt.⁵⁸

Die Primordialität der Kunst radikalisiert Nietzsche in folgender Aussage, "daß Kunst mehr werth ist als die Wahrheit."⁵⁹ "Der Wille zum Schein, zur Illusion... zum Werden und Wechseln... gilt als tiefer, ursprünglicher, metaphysischer als der Wille zur Wahrheit, zur Wirklichkeit, zum Sein: - letzteres ist bloß eine Form des Willens zur Illusion."⁶⁰ Das "hier" könnte als ein Anzeichen des Rückblicks auf die GT, bzw. den frühen Nachlaß verstanden werden, zumal der Schluß dieses Abschnitts den "tragisch-dionysischen Zustand" erläutert, der in der GT zum ersten Mal exemplifiziert wird. Nietzsches sehr häufige Rückbezüge bzw. erneute Auslegungen eigenen Denkens sprechen für eine Stringenz, eine Kohärenz und Kontinuität in seiner Denkweise, die innerhalb des hier zu behandelnden Themas vor allem in Bezug auf den späteren Nachlaß in seiner Beziehung auf die Frühschriften zu entfalten ist. In seinem Rückblick auf die GT aus dem Jahre 1886 ("Versuch einer Selbstkritik") konstatiert Nietzsche, daß ihm "jene Aufgabe" trotz der zeitlichen Distanz "nicht fremder wurde, an welche sich jenes verwegene Buch zum ersten Male herangewagt hat, - die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens. .."⁶¹ Dieses Programm "steht gewissermaßen für Nietzsches Philosophie in nuce."⁶²

Für die zu erarbeitende Thematik, die Metapher des Dionysischen im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft - allerdings

⁵⁸ vgl. Abel, G., Wissenschaft und Kunst, in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, S. 21

⁵⁹ KSA 13, S. 522, VIII, 17 (3/4)

⁶⁰ KSA 13, S. 522, VIII, 17 (3/3)

⁶¹ KSA 1, S. 13f., GT, Versuch e. Selbstkritik., 2

⁶² Scheer, B., Die Bedeutung der Sprache im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, S. 101

mit Priorität der Kunst - zu untersuchen, scheint es zweckmäßig und sinnvoll, diese Formel für den Aufbau und das Vorgehen dieser Untersuchung zu übernehmen, da sie der Kontinuität sowie der Duplizitätsstruktur des Nietzscheschen Denkens entspricht und der Auslegung der Metapher des Dionysischen durch das systematische Verschieben der Verstehensperspektiven entgegenkommt. Für den Vollzug eines Perspektivenwechsels, der die Möglichkeit einer 'neuen' Auslegung des Geschehens eröffnet, ist unter anderem Nietzsches genealogisch-psychologische Methode typisch, die ihm zur Entlarvung bestimmter Absolutsetzungen von Wertschätzungen, oder allgemeiner zur Relativierung von 'Tatsachen' und 'Wahrheiten' dient, - wobei Relativierung eher im Sinne von In-Beziehung-setzen verstanden wird. Dieser keineswegs willkürliche Perspektivenwechsel hat die Gesamttendenz der Immanentisierung, und dies bedeutet Transzendenz in Immanenz, Abstraktion in Metaphorik und Leibgeschehen zurückzuführen und umzugestalten, um sie durch die Fruchtbarmachung ihrer Genealogie und ihrer Relationsbedürftigkeit in einen 'neuen' erweiterten Horizont einzubeziehen.

Die einzige Art von Absolutum, die Nietzsche gelten läßt, ist das Individuum. Zum 'Individuell-werden' zu befähigen ist richtungsweisend für die "Gegenbewegung" des Denkens im Verhältnis zur Moral-Ontologie der Metaphysik, in der die Bedeutung der Kunst für das Leben, die Vollendung des Nihilismus und eine Umwertung der Werte - unter der Metapher des Dionysischen - koinzidieren. Mit Rücksicht auf vorliegende Problemstellung wird die Übernahme der programmatischen Aufforderung dahingehend variiert und ergänzt, daß zunächst 'Wissenschaft unter der Optik der Kunst', dann 'Kunst unter der Optik des Lebens' und schließlich als Spezifizierung dieser Perspektive 'Musik unter der Optik des Lebens' zu betrachten sind. Inwiefern ein Umkehr Schluß, also eine interne Verkehrung der

jeweiligen Perspektive möglich sein könnte, oder sogar involviert wäre, wird der jeweilige Zusammenhang ersichtlich machen.

II. Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft

1. Der systematische Ort des Ästhetischen

1.1 Das Leben und die Auslegung des Wirklichen

Nietzsche geht es um eine 'neue' Auslegung der Wirklichkeit. Er denkt dabei aber weniger an eine 'neue' Bestimmung des Daseins gegenüber 'älteren' philosophischen Auslegungen, es geht ihm auch nicht um eine 'richtige' gegenüber einer 'falschen' Interpretation der Welt, was sie ist; vielmehr sieht Nietzsche das immer aufs neue auslegende Moment der Wirklichkeit selbst, in dem sie wird, wie sie für uns ist. Wirklichkeit konstituiert sich für Nietzsche durch den Akt des Vollziehens und des Werdens. Das schöpferische Moment tritt in den Blick, wenn nach dem Grund und nach dem treibenden Impuls unseres Verstehens von etwas gefragt wird. Im schöpferischen Prozeß bejaht sich ein Dasein und gestaltet sich zu einer Wirklichkeit, die aufgrund der Bedingungen ihrer Zeit auf eine bestimmte Art gesehen und erkannt wird.

Wir, wie alle organischen Wesen, sind die sich selbst immerfort auslegende Wirklichkeit, da wir geschaffene und zugleich schaffende Wesen sind, die sich aus praktischen Bedürfnissen und Nöten heraus die Wirklichkeit immer wieder so zurecht-machen müssen, daß wir leben können. Das heißt: unsere Begrenztheit ist gerade der Impuls, schöpferisch tätig zu werden und in unseren Grenzen die kleineren Begrenztheiten des Denkens, Fühlens und Handelns aufzuheben und zu erweitern. Nach Nietzsche ist jede "Wesenheit" ... etwas Perspektivisches und setzt eine Vielheit schon voraus",⁶³ die wir jeweils zu einer "Einheit" organisieren

⁶³ KSA 12, S. 140, VIII, 2 (149)

müssen, wollen wir entscheidungs- und handlungsfähig sein. Daß dabei eine Perspektive auf eine Sache nichts Unveränderliches ist, sondern sich gemäß der gebotenen Praxis verschiebt und vielleicht erweitert, versteht sich in diesem Zusammenhang von selbst. Die sich solchermaßen durch ihre interne Grenzüberschreitung ständig erneuernde Wirklichkeit stellt sich in dem dar, was wir 'Entwicklung', 'Fortschritt' oder 'Geschichte' nennen.

Wenn wir etwas erkennen, das so und so ist und deshalb für uns 'wirklich ist', dann ist dieses 'Festschreiben' von Wirklichkeit ein notwendiges "Zurechtmachen" des Geschehens zu Seiendem, also zu bestimmten Einheiten des Vollzuges, mit denen wir im Denken und Handeln zurechtkommen. Nietzsche betont gerade im Hinblick auf das metaphysische, primär theoretisch orientierte Denken den praktischen Grund dieses schöpferischen Momentes in allem unserem Tun, das von der Not der Bewältigung des Daseins getragen ist: Wir müssen uns aus der unsäglich komplizierten Wirklichkeit einzelne Momente herausgreifen, sie unter einzelnen Perspektiven betrachten und in einem jeweils bestimmten Moment sagen: "Das ist jetzt so und nicht anders." So setzen wir jeweils eine bestimmte Realität, indem wir dem 'Werden' ein 'Sein' und nicht zuletzt unser Dasein "aufprägen".

In diesem Prozeß der Selbstausslegung liegt aber auch die Crux unseres Denkens bzw. unserer traditionellen metaphysischen Daseinsbestimmung. Sie beginnt dort, wo der Mensch, indem er die Welt als Welt der Gegenstände entdeckt, sagt: "Das ist das und das ist das." Dabei denkt er zugleich, daß er das "Ich" sei, das denkt, und begreift sich durch die Möglichkeit, die Welt als Welt der Dinge und Tatsachen zu erkennen. In diesem Augenblick zerbricht seine Einheit mit dem Sein als dem unmittelbaren Geschehen. Der Mensch trennt sich von seinem elementaren Impuls des Schaffens oder von seinem "Urgrund", wie es Nietzsche in der "Geburt der Tragödie" ausdrückt, und schafft sich eine Welt nach seinem beschränkten Maß, in deren Mittelpunkt er selbst steht. Er macht

sich zum "Subjekt", das seine Erkenntnis auf "Objekte" richtet. Er beginnt gut und böse zu unterscheiden und gemäß dieser Einstellung die Dinge in seine dualistische Konzeption von Welt zu fügen, d.h. er macht eine Weltanschauung, von der er vergessen hat, daß er - als Geschaffener - zugleich ihr Schöpfer ist. So zerreißt er die Ganzheit seines Lebens, indem er sich vom Leben "jenseits" dieses logisch-grammatikalischen Dualismus - jenseits von Subjekt und Objekt, jenseits von gut und böse und von wahr oder falsch - abgeschnitten hat.

Die unmittelbare Erfahrung des Lebendigen, seiner Person (im wörtlichen Sinne von personare verstanden), reduziert der theoretische Mensch zugunsten einer 'fertigen' Welt von Vorstellungen, die sich gegen seine Vorstellung vom eigentlich Lebendigen manifestiert. So bleibt ihm eine Sehnsucht nach der verlorenen Ganzheit, die sein Denken z.B. zur Fiktion eines Ursprungs antreibt, wo die 'Ganzheit' des Lebens noch nicht verloren war. Davon spricht z.B. unser Ideal von der griechischen Antike, das für uns die Idee des Wahren, Guten und Schönen in ihrer ursprünglichen Einheit verkörpert. Der Mensch der attischen Tragödie scheint noch Ausdruck des 'ganzen' Menschen, der sich besonders im künstlerisch-kultischen Akt, z.B. im Chorgesang, im Dithyrambus, mit der Natur und den Göttern verbunden weiß.

Auch Nietzsche wendet sich an die Griechen zurück und fragt vor allem nach ihrer Lebens-Einstellung. Seine ihn schon zu Beginn der "Geburt der Tragödie" leitende Frage: "Was ist dionysisch?" ist ihm Schlüssel für das Verstehen des "griechischen Phänomens", das sich für Nietzsche im Ursprung der Tragödie manifestiert.⁶⁴ Ohne eine Antwort zu geben, um die sich gerade sein erstes Buch bemüht, ist für Nietzsche nicht zu begreifen, "wer" die Griechen waren und "wozu" sie die Kunst der Tragödie erschufen.

⁶⁴ Vgl. Heftrich, E., Die Geburt der Tragödie. Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie?, in: Nietzsche-Studien 18, 1989, 103-126.

Gerade die Frage "wozu etwas ist?", also die Frage nach dem Sinn und nach dem Ursprung von etwas, wird für Nietzsches Denken bestimmend und verändert seine Perspektive philosophischer Fragestellungen, so daß sich seine Antworten eher um das Motiv der Entstehung von etwas als um eine Definition von etwas bemühen. Die von Nietzsche in das philosophische Denken eingeführte Metapher "des Dionysischen" wird ihm zum Leitfaden, solchen philosophische Einteilungen entgrenzenden Fragestellungen nachzugehen und sich z.B. gerade anhand des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft um eine Sicht des 'ganzen', d.h. des schöpferischen Menschen zu bemühen. Diese entgrenzende Sicht versucht, der "wundersamen Doppelnatur" von Philosophie und Kunst, wie sie durch das mythische Doppelwesen des Apollo und Dionysos symbolisiert wird, nachzuspüren, die Nietzsche am Anfang unserer europäischen Kulturgeschichte in der Antike vermutet. Der Anfang ist für ihn immer das 'vollere Phänomen'.

Nietzsche sieht insofern auch das Problem des "modernen Menschen" in der griechischen Kultur aufbrechen, und zwar in dem Maße, in dem die dionysische Kunstpraxis sich zugunsten einer Reduzierung auf die metaphysische Lebensbetrachtung verlor, die den Menschen zur 'wahren' Erkenntnis bringen wollte (Nietzsches These vom "Tod" der Tragödie durch die Gestalt des Sokrates).

Nietzsche geht es in seiner 'neuen Auslegung' der Wirklichkeit um eine Absage an reduktionistische, rein rationale Erklärungsmuster, die theoretisch bestimmen, was der Mensch und die Welt in Wirklichkeit sind. Sie bringen nämlich das Leben zum Stehen, wo 'das Leben doch keinen Stillstand kennt', und eliminieren die elementar künstlerisch praktischen Aspekte unseres Daseins, die auch jeder Theoriebildung nach Nietzsche zugrunde liegen. Das 'Neue' seiner Auslegung verbürgt sich in der Akzentuierung des fundamentalen Aspekts der Auslegungspraxis überhaupt, der Kunst. Metaphysische Erklärungsmuster, die schon

von einem 'Sein' ausgehen, dekonstruiert Nietzsche, indem er ihnen eine durch Kunst geprägte Wirklichkeits-*Erfahrung* nachweist. Im Gegensatz zum theoretisch wissenschaftlichen Bemühen weiß nach Nietzsche die künstlerische Einstellung in ihrem Tun um das fiktive Moment des Zurechtmachens ihrer 'Wirklichkeit'. Nietzsches Formel für dieses elementare Verhältnis von Kunst und Erkennen lautet: "... bevor also 'gedacht' wurde, muß schon gedichtet worden sein".⁶⁵

Die Kunst muß in diesem Zusammenhang als der Erkenntnis vorausgehend gedacht werden, allerdings nicht historisch oder temporär, sondern in dem Sinne, daß sie aus dem Denken "nicht wegzurechnen" ist und dieses also konstituiert. Jeder Gedankenvorgang funktioniert dem gemäß mit Hilfe eines Modells, einer zuvor gemachten Annahme: eines "Musters der Fiktion",⁶⁶ wenn man versucht, den 'Grund' oder die Bedingung eines Gedachten zu erklären. Wenn hier in diesem Kontext der künstlerische Aspekt des Daseins auf so grundsätzliche Weise in den Vordergrund gehoben wird, so geht es dabei weniger um eine 'Kunst der Kunstwerke' oder entsprechend um eine Theorie des Ästhetischen; vielmehr geht es ihm um eine Untersuchung der Möglichkeit der "Daseinsbewältigung", und in dieser praktischen Aufgabe sieht er die künstlerische Gestaltung. Sie ist ihm Bedingung, "Ermöglichung" des Lebens,⁶⁷ die treibende Kraft, die uns im Leben hält, indem sie uns "Erlösung" gewährt.⁶⁸ Kunst wird primär als Gestaltungskraft verstanden, die sich entsprechend den

⁶⁵ KSA 11.S. 636, VII, 40 (17)

⁶⁶ ebd., S. 505, VII, 34 (249)

⁶⁷ KSA 13, S. 521f, VIII, 17 (3)

⁶⁸ ebd.: Nietzsche beschreibt hier gerade die Notwendigkeit der Kunst für unser Leben, da sie unsere Not auf allen Ebenen unseres Daseins zu wenden versteht. So bedingt Kunst nicht nur das Leben, sondern sie ist "das große Stimulans des Lebens", indem sie als Ausdruck des Schaffens die Wirklichkeit bejaht. Durch ihren schönen Schein ist sie "Erlösung des Handelnden": "Erlösung des Erkennenden" sowie "Erlösung des Leidenden".

jeweiligen Bedürfnissen und Fähigkeiten eines Menschen eine Ausdrucksmöglichkeit sucht, die vom abstrakten Denken, über musikalische oder plastische Kunst bis zur alltäglichen Arbeit reichen kann.⁶⁹ Sie ist der Motor unseres Denkens und Handelns. Als künstlerisches Ideal könnte man sich schließlich eine 'individuelle Daseinsvollendung' vorstellen, wie Nietzsches These von der 'ästhetischen Rechtfertigung der Welt' nahe legt.⁷⁰

Nietzsche begreift Kunst "unter der Optik des Lebens". Er erweitert damit die Vorstellung des Ästhetischen auf den individuellen Lebensvollzug, so daß jedes Individuum in seiner Gestaltung seines Lebens als potenziell ästhetisch und künstlerisch tätig angesprochen ist. Leben ist für Nietzsche nur als ein durch Organisation sinnfällig und erträglich gemachtes Leben möglich. Es ist stets "ein Leben, zu dem der Mensch Stellung nimmt. Und insofern er dies tut, herrscht die Kunst."⁷¹ Der Begriff der Kunst geht also dem des Lebens methodisch voraus und ermöglicht erst eine Bestimmung des Begriffs Leben. Das, was als Wirklichkeit ausgemacht werden kann und die Weise, in der dies geschieht, können nur in Prozessen der ästhetischen Transformation vermittelt werden. Ihre Zeichen, Bilder oder Namen sind uns in ihrer zeichenhaften Qualität wirklich.

Das Verhältnis von Kunst und Leben ist ein wechselseitiges: Einerseits ist alles Lebendige Ausdruck von Kunst, wie auch das Künstlerische schon "mit dem Organischen ... beginnt", - was Nietzsche schon im frühen Nachlaß zur "Geburt der Tragödie" bemerkt -,⁷² andererseits ist auch Kunst besonderer Ausdruck des Lebens, da sich hier der Mensch in seinem Schaffen eigens einen

⁶⁹ Vgl. Robling, F.-H., Plastische Kraft. Versuch über rhetorische Subjektivität bei Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 25, 1996, S. 87-98.

⁷⁰ KSA 1, S. 17, GT

⁷¹ Gerhardt, V., Nietzsches ästhetische Revolution, in: U. Franke/V. Gerhardt, (Hrsg), Die Kunst gibt zu denken, Münster 1981, 77-99

⁷² KSA 7, S. 436, III, 19 (50)

Rahmen für dies Geschaffene setzt. Leben wie Kunst sind demnach in einer "Duplizität" der Perspektive verankert, die mit der "Duplicität des Apollinischen und Dionysischen" korrespondiert, an die wiederum die Entwicklung der Kunst gebunden ist.⁷³ Nietzsche beschreibt insofern den Charakter des Lebens als dionysisch-produktiv: "... man muß das künstlerische Grundphänomen verstehen, welches Leben heißt - den bauenden Geist, der unter den ungünstigsten Umständen baut...".⁷⁴ Diese Erweiterung des Begriffs Kunst sowie wechselseitig auch des Begriffs Leben vollzieht sich im Rahmen von Nietzsches Untersuchung des Geschehenscharakters von Dasein, sie bringt daher verstärkt die praktische Seite des Denkens ins Spiel. Denn hier begreift sich der Mensch in seinem Tun als ganz verantwortlich für das, was er tut, sofern er sich frei von äußeren Bestimmungsgründen fühlt. Seine ästhetischen Kräfte ermöglichen ihm ein spontanes In-Angriff-nehmen von Angelegenheiten, in denen er sich ausdrücken, etwas mitteilen oder erklären will. Es sind "unsere Bedürfnisse..., die die Welt auslegen",⁷⁵ uns zu immer 'neuen' Erklärungsversuchen treiben, unsere Erfahrung zu begreifen. In jeder 'Erklärung liegt etwas Perspektivisches, d.h. wir finden uns immer in "perspektivischen Verhältnissen",⁷⁶ die unsere Individualität in unserer Erkenntnis widerspiegeln. So spricht Nietzsche von "Welt-Auslegung" statt von "Welt-Erklärung".⁷⁷ Damit verabschiedet sich Nietzsche von teleologischen Erklärungsmustern und kausal-mechanischem Denken, das die Gesetze und den Grund unserer Wirklichkeit in den Dingen selbst sucht und entsprechend zu einer Metaphysik des Seins gelangt. So faßt er den Begriff der

⁷³ KSA 1, S.25, GT

⁷⁴ KSA 11, S. 129, VII, 25 (438)

⁷⁵ KSA 12, S. 315, VIII, 7 (60)

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ KSA 12, S. 39, VIII, 1 (121)

Erkenntnis bescheidener, nämlich in Konsequenz zu dem Faktum, daß wir nie 'Alles begreifen' können, ohne unsere Verhältnisse und Beziehungen aufzugeben, denn das hieße, "nichts begreifen, das Wesen des Erkennenden verkennen."⁷⁸

Nietzsches Versuch, den Geschehenscharakter der Wirklichkeit zu begreifen, muß daher den Erkenntnisansprüchen der ontologisch ausgerichteten traditionellen Metaphysik etwas entgegensetzen, das ihre Ansprüche zu dekonstruieren vermag. Seine Gegenkonzeption einer "Welt-Auslegung", die um ihren begrenzten Horizont weiß und deshalb auch andere Deutungsversuche zulassen kann, macht den Begriff des Lebens auf der Grundlage des erweiterten Begriffs der Kunst zu einem "Gegenbegriff", den Nietzsche "gegen alle Verabsolutierungsversuche des metaphysischen Denkens ins Spiel bringt."⁷⁹ Nietzsche beabsichtigt also nicht, eine Metaphysik des Seins durch eine Metaphysik des Lebens oder der Kunst zu ersetzen. Als ein Name für die 'Vielheit' von Wille, Trieb, organischer Bewegung und Gestaltungskraft verbürgt der Begriff des Lebens für Nietzsche eine Offenheit und Unmittelbarkeit von Dasein, die sich insofern schlecht für neue Verabsolutierungen eignet. Außerdem betont der Begriff des Lebens das Moment des Schöpferischen. Die aus sich selbst wachsende Bewegung wird als "Muster" des Denkens gewählt. Das Leben zu fördern und sein Geschehen in jedem Augenblick bejahen zu können, sind nach Nietzsche höchste Aufgaben unseres Daseins, und so setzt er das Argument der Lebensdienlichkeit häufig als letzte Prüfungsinstanz für schon festgeschriebene 'Wahrheiten' ein, indem er sie nach ihrem Sinn und nach ihrer Bedeutung innerhalb ihres Lebenszusammenhanges fragt, von dem sie sich durch ihren Anspruch zu 'wissen', was das Sein von etwas ist, oft abgelöst

⁷⁸ KSA 12, S. 37, VIII, 1 (114)

⁷⁹ Borsche, T., Intuition und Imagination, In: Kunst und Erkenntnis bei Nietzsche, 1986

haben. So verwendet Nietzsche den Begriff des Lebens zur Relativierung metaphysischer Sätze, die in ihrer Glaubwürdigkeit in Bezug auf das Leben fragwürdig geworden sind und eignet ihm den Status eines 'umfassenden Gegenbegriffs' zu.

Nietzsche bleibt nun nicht bei einer bloßen Dekonstruktion metaphysischer Begrifflichkeit stehen. Ihm geht es vor allem um eine Änderung der Perspektive, die bisher die Welt als "Welt der Dinge" in den Blick genommen hat. Eine solche Veränderung sieht er dadurch ermöglicht, daß er die künstlerische Erfahrung von ihrem Ursprung her aufzuschlüsseln sucht. Nietzsche betrachtet die ästhetische Tätigkeit des Menschen so in einer genealogisch-psychologischen Perspektive, um die Bedeutung der Kunst auf der fundamentalen Ebene zu untersuchen, wo noch keine Trennung von Kunst und Wissenschaft stattgefunden hat. Eine solche Suche nach der Genesis menschlichen Ausdrucks und der Unversehrtheit seiner Ausdrucksmittel ästhetischer und logischer Natur will keinen rein historischen Maßstäben nachkommen und ihren Ansprüchen nach 'Wahrheit' genügen.⁸⁰ Vielmehr wird hier das ästhetische oder besser fiktionale Element selbst schon in Anspruch genommen, wo es um eine solche Rekonstruktion eines solchen Ursprunges geht, an dem sich die ästhetische Tätigkeit des Menschen im Dienst seiner Lebensbewältigung noch ungebrochen artikuliert. Das tut sie nach Nietzsche "bei den Griechen".

Nietzsches Reflexion über die griechische Kunst versteht sich aufgrund seines kritischen Verhältnisses zur metaphysischen Tradition als ein "Entwurf einer Fiktion historischer Möglichkeit" und erlaubt sich, spekulativ mit historischen Phänomenen zu arbeiten⁸¹, nachdem er sich zuvor als Altphilologe intensiv mit der griechischen

⁸⁰ Vgl. Behler, E., Nietzsches Studium der griechischen Rhetorik nach der KGW, in: Nietzsche-Studien 27, 1998, -12

⁸¹ Borsche, T., Nietzsches Erfindung der Vorsokratiker, S. 62f, In: Nietzsche und die philosophische Tradition, 1985

Sprache und Kultur historisch auseinandergesetzt hatte, wovon z. B. seine Basler Vorlesungen über 'Griechische Metrik' vom Wintersemester 1870/71 oder die Vorlesungen über "Griechische Lyriker" von 1878/79 zeugen.⁸² Ihre Titel bekunden schon, daß Nietzsche sehr an einer Erforschung der Themen, wie einer ursprünglichen Verbindung von Musik und Sprache oder Musik und Lyrik gelegen war, sowie an ihrer Entwicklung zur jeweils eigenständigen Kunstgattung. Die bei den Griechen manifestierte Ganzheit der Wort-Ton-Gebärde in der griechischen Lyrik (Musike) oder der Tragödie wird Nietzsche ein Vorbild ganzheitlicher ästhetischer Ausdrucksweise, und zwar für seine Zeit und ihre Probleme. In seiner Darstellung des Altertums und seiner Kunst berücksichtigt Nietzsche, daß jede Darstellung eines Sachverhaltes, ob sie nun historischer oder systematischer Natur ist, ihre Zeit hat und für diese Zeit 'wahr ist', zu gegebener Zeit aber dem Wandel unterliegt, so daß ihre Geltung in Frage gestellt werden kann.

Gerade die Historie lehrt uns nach Nietzsche, daß jede Meinung und jedes Wissen den Bedingungen des Subjekts und seiner Zeit Ausdruck verleiht und nicht absolutes Sprachrohr der Dinge ist, die beschrieben werden. Nietzsches Art der Betrachtung des "Griechenproblems", wie es sich schließlich in seiner Schrift

⁸² Erstere Vorlesungen über die 'Griechische Metrik' (u.a. im WS 1870) wurden von Crusius auszugsweise in die G(roktav) A(usgabe), 1810-13, Bd. XIX S. 269-280 aufgenommen, worüber F. Bornmann in den Nietzsche-Studien berichtet, da er Nietzsches "Metrische Studien" auf ihren philologischen Gehalt hin untersucht, sowie auf ihre Rezeptionsproblematik eingeht. (N-St.1989/90, S. 473-409) Die Baseler Vorlesungen über die griechischen Lyriker (1878/79, unveröff. philolog. Manuskripte), die sich besonders um den 'engen Zusammenhang' von Lyrik und Musik bemühen und auf die einzelnen Lyrikformen und ihre Versrhythmik eingehen, sind in der Kritisch-historischen Gesamtausgabe aufgenommen, Bd. 5, S. 369-400, nicht in der KGW/KSA, im folgenden wird deshalb nach der krit.-hist. GA zitiert, wo es um diese nachgelassenen Baseler Vorlesungen geht.

"Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872)⁸³ und den nachgelassenen Schriften der Basler Zeit "Die dionysische Weltanschauung" (1871), "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen" (1873) sowie in der Abhandlung "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn" (1873) äußert, sprengt mit seinen kritischen Fragen zum Verhältnis von Denken und Sprache den Rahmen einer historisch-philologischen Perspektive.⁸⁴ Seine Erkenntnis des Altertums vermittelt Einsicht in Nietzsches Verständnis von Kunst und Philosophie, wie sie uns heute etwas sagen könnte. In ihrem metaphorisch gleichnishaften Stil bietet gerade die Tragödienschrift ein starkes Gegengewicht zur historischen Wissenschaftsgläubigkeit. So betreibt sie eine 'Fiktion historischer Möglichkeit', die eine andere Art lebensdienlicher Wissenschaft ist, in der Historie für eine bestimmte Zeit produktiv

⁸³ Eine umfassende Interpretation gibt Reibnitz, B.v., Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12), Stuttgart, Weimar 1992

⁸⁴ Gerade die Tragödienschrift wurde in ihrer Zeit wegen ihres nichtwissenschaftlichen Charakters von der philologischen Fachwelt größtenteils angefeindet oder ignoriert. Man verstand Nietzsches Darstellung der Griechen als eine Maskierung der Historie. (S. Streitschriften zur GT, hrg. v. K. Gründer; Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie"; Hildesheim 1969) Nietzsche selbst wußte um die eigentümliche Mischung und Anstößigkeit seines Stils, der sich schon in seiner Vorgehensweise kritisch von der historischen Forschung distanzierte. Nietzsche schrieb zu dieser Zeit an Rohde: "Wissenschaft, Kunst und Philosophie wachsen jetzt so sehr in mir zusammen, daß ich jedenfalls einmal Centauren gebären werde." (zit. nach: Briefwechsel, hrg. v. Colli/Montinari, II, S. 95, 1977) - Aus heutiger Sicht könnte eher gesagt werden, daß Nietzsche "die alte Welt (benutzte), um die neue zu beleuchten", wobei er "das, was er bei den Griechen als produktive Spannung (...) zwischen dem Intuitiven und Theoretischen ... ansah, mit dem fehlenden Gleichgewicht zwischen diesen Kräften in seiner eigenen Zeit verglich. (Behler, D., Artistenmetaphysik, S. 131, In: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, 1986)

erfaßt und wieder nahegebracht wird. Insofern spricht T. Borsche von "Nietzsches Erfindung der Vorsokratiker" (1983), da dessen eigenwillige und eigenständige Darstellung der vorsokratischen Philosophen sie von ihrer Rolle, Vorläufer der mit Sokrates beginnenden Philosophie gewesen zu sein, befreite und ihr "selbständiges Philosophieren von je eigener Art würdigte."⁸⁵

1.2 Die Erfindung des Dionysischen und die Musik

Das "Erfinden" versteht sich auch als eine Ausdrucksweise, mit einer neuen Perspektive Dinge kritisch in den Blick zu nehmen, die sich schon eines gesicherten wissenschaftlichen Standpunktes erfreuen. Nietzsche selbst spricht aus dieser Reflexion heraus von seiner 'Erfindung' des Dionysischen, d.h. er sieht sich als "den ersten tragischen Philosophen", da er meint, daß es vor ihm "diese Umsetzung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos nicht (gibt)".⁸⁶ Das Umsetzen des mythologisch-ästhetischen Begriffs des Dionysischen in das philosophische Denken entfaltet Nietzsche anhand des Versuches, den Ursprung der Tragödie aus der Musiké, der musikalischen Lyrik, zu rekonstruieren. Musiké, das Gegenteil von absoluter Musik, ist nicht mit unserer Vorstellung von Musik identisch. Sie bildet eine lebendige Einheit von Harmonia, Rhythmos und Logos. In der griechischen Lyrik wird der Logos durch die Sprache verkörpert, während Harmonia und Rhythmos den musikalischen Teil bilden, der den Vortrag im Sinne einer Interpretation zum Ereignis werden läßt. In dieser besonderen Form der Ganzheit (Musik und Sprache) ist die Musiké für Nietzsche ein Symbol ästhetischer Fülle, in der sich der Mensch hörend und

⁸⁵ Borsche, T., Nietzsche's Erfindung der Vorsokratiker, a.a.O., S. 63

⁸⁶ KSA 6, S. 312, EH, Die Geburt der Tragödie, Nr. 3

sehend ausdrückt oder ein Teilhaber dieses ästhetischen Vollzuges ist.

Die Idee der Musiké⁸⁷ ist für Nietzsche ein Anknüpfungspunkt seiner Rekonstruktion des dionysischen Ursprungs, der gemäß seiner mythologischen Herkunft die apollinische Welt des Maßes und der schönen Form revolutionierte.⁸⁸ Gemäß seiner "Neuerungen" zum Verständnis der Griechen sieht Nietzsche im "dionysischen Phänomen ... die Eine Wurzel der ganzen griechischen Kunst."⁸⁹ Ihre uns heute nicht mehr geläufige Einheit von Musik und Sprache repräsentiert den 'vollen', d.h. "ästhetischen Zustand", in dem der Mensch sich noch mit der Natur und mit seinem Dasein eins fühlt.⁹⁰

Historisch gesehen fand der griechische Begriff Musiké seinen gültigen Ausdruck durch die praktizierte Einheit von Poesie, Musik und Tanz in der klassischen Zeit. Mit der allmählichen Verselbständigung des musikalischen Bestandteils gegenüber Dichtung und Tanz verengte sich der Begriff der Musiké zu dem der Tonkunst oder der Musik. Entscheidend für die griechische

⁸⁷ Vgl. Schmidt, B., Der ethische Aspekt der Musik, 1991, § 5

⁸⁸ Nietzsche spricht in diesem Zusammenhang von der "Invasion" des Dionysischen in das Land des Apollinischen, in der sich "das Evangelium der 'Weltenharmonie' von Ort zu Ort (wälzt): singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren idealeren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt. Noch mehr: er fühlt sich verzaubert und er ist wirklich etwas Anderes geworden." (KSA 1, S. 555, DW 1) In der dionysischen Erweiterung des kultischen Kunstgeschehens erweitert sich entsprechend auch das 'Ich' des Individuums. Es stimmt sich auf eine vollere und reichere Bewegung ein: Ganz Wort-Klang-Gebärde teilt es sich mit und wird in diesem Ausdruck seiner selbst ein Anderer, d.h. es ist mehr als vorher.

⁸⁹ KSA 6, S. 310, EH

⁹⁰ Vgl. dazu Niehues-Pröbsting, H., Ästhetik und Rhetorik in der "Geburt der Tragödie", in: Kopperschmidt, J./Schanze, H., Hrsg., Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik", München 1994, 93-108.

Sonderentwicklung des orchestrisch-musikalischen Phänomens war das zunehmende Gewicht der Sprache. Die klar ausgeprägten Silbenlängen drängten in gehobener Rede zu musikalisch-rhythmischer Gestaltung. Dichter waren daher stets Musiker, welche die Silbenlängen in einen Ton und in ein Metrum setzten, so daß die Wortsilben in ihrer Tonlänge und Tonhöhe Bedeutung schufen; ein rhythmischer Akzent zusätzlich. wie wir ihn aus unserem Gedichtvortrag kennen, wäre den Griechen zu 'grob' erschienen. Betonungen entstanden lediglich durch die unterschiedlichen Wort- und Tonlängen.

Nietzsche betont an der Musiké die "Doppeltheit" des Dichtens und Komponierens. Sie ist ein *πρακτικόν*, die insofern des tätigen Vortrags bedarf. Schaffender und vortragender Künstler bilden eine künstlerische Einheit, die eine 'praktische Einheit' ist, da der Charakter des Komponierten und Gedichteten in der "Aufführung" liegt. Diese gesungene Lyrik ist nach Nietzsche "die älteste Form der Poesie", die ursprünglich mit dem religiösen Kult verbunden war: In dieser künstlerischen Praxis vereinigten sich Tanz, Musik und Wort. Der Mensch ist hier ganz auf den spirituellen Akt eingestellt, der ihn mit dem Göttlichen in Berührung kommen lassen soll.

Die Musik wurde dabei nicht neben das Wort, sondern eher 'in' das Wort gestellt, da die metrische und gesungene Rede der Einwirkung auf die Götter diene, da die gesungene Rede als verstärkter Ausdruck des menschlichen Anliegens galt. Nietzsche stellt in seinen Studien zur griechischen Lyrik fest: "Der Rhythmus färbt die Gedanken, läßt bestimmte Worte auswählen, gruppirt die Atome des Satzes; der Rhythmus in Beziehung auf den *λογος* heißt *μετρον*."⁹¹ So lernten die Griechen den Text "nur durch den Gesang

⁹¹ Kritisch-historische GA, Bd. 5, S. 369, Griechische Lyriker, Vorlesungen 1878/79, diese Zitierweise nach der krit.-hist. GA wird in Anmerkung 82. begründet, vgl. zu dem rezeptionsgeschichtl. Problem in bezug auf den philolog. Nachlaß dieser Baseler Vorlesungen die Studie von F. Bornmann, a.a.O. , vor

kennen", wobei der einstimmige Gesang es möglich machte, "daß der Text so hervortrat", daß er "ganz verständlich war."⁹²

Gegebenenfalls wurde dieser verstärkt durch die gestische Darstellung des Tanzes, in dem der Mensch sich mit seinem ganzen Körper in das Kunstgeschehen einband, z.B. wenn es um das Schicksal und um die Einwirkung auf Götter ging. Nietzsche bezieht sich auf Homers Ilias, Buch N, Vers 731, wenn er meint, daß hier „die Verbindung beider Künste“ - Lyrik und Tanz - "aufs Evidenteste" gezeigt wird⁹³. Wenn ursprünglich alle Kunstformen der Lyrik getanzt wurden, so ging der Tanz vom Dithyramb schließlich in das Drama ein,⁹⁴ das in der Zeit seiner Blüte (Aischylos, Sophokles, Euripides) der Musik (Chor) die Aufgabe der Einstimmung der Seele und Herstellung ihrer Harmonie im Hinblick auf das tragische Geschehen überantwortete. "Die Harmonie der Seele wird durch Rhythmus hergestellt. Uralt ist die Anwendung dieser Beobachtung auf die Götter: ihre ferocia animi ist mit Hülfe der Musik zu entladen, μέλος ist etymolog. 'Besänftigungsmittel'. Im Cultus ist Sprache mit Rhythmus und Musik verbunden."⁹⁵ Entsprechend zeigen die älteren Kunstformen noch diese Einheit, wenn auch die ursprünglichen Absichten ihrer Verbindung nach und nach vergessen wurden.⁹⁶

Im Hinblick auf den "modernen" Leser betont Nietzsche, daß die Musiké sich in ihrem gesungenen Vortrag nicht an ein lesendes,

allem S. 473, 475, 476f; vgl. auch KSA 7, S. 408, 16 (43): „Der Rhythmus uralt in der Sprache thätig: Sprechen Sichbewegen Handeln.“

⁹² Nietzsche, Griechische Lyriker, a.a.O., S. 369ff

⁹³ ebd., S. 372

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 371 f, wo Nietzsche genauer auf die Kunstformen der Lyrik und ihre Verbindung mit dem Tanz eingeht, indem er die Formen ihrer Verbindung aufzählt.

⁹⁵ ebd., S. 373

⁹⁶ Vgl. Jähnig, D., Nietzsches Kunstbegriff, erläutert an der "Geburt der Tragödie", in: H. Koopmann/A. Schmoll (Hrsg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 2, 1972, 29-68

sondern an ein hörendes Publikum wendet. Es versteht, indem es unmittelbar am Geschehen teilnimmt und nicht aus der Distanz einer bloßen 'Anschauung' urteilt. Uns fehlt heute dieses "Gesamtgefühl": Wir genießen entweder das Musikalische oder das Dichterische für sich, so daß wir die Bedeutung des Melos beim Sprechen zugunsten eines gelesenen Textes vernachlässigen, so wie Musik uns hauptsächlich zum bloßen Klanggenuß geworden ist, für deren 'Bedeutung' wir wieder einen Text benötigen. Ein Gedicht wollen wir entsprechend 'sehen', um es zu beurteilen, eine Musik wollen wir 'hören'. Wir haben uns in unserer Sinnestätigkeit wie in unserer ästhetischen Wahrnehmung spezialisiert - gemäß der Differenzierung und Verselbständigung der Künste. Diese Trennung der Künste und ihrer Rezeption hat ein Pendant in der metaphysischen Dichotomie von Wissenschaft und Kunst, bzw. von Logik und Ästhetik. Nietzsche geht es um die Reflexion ihres gemeinsamen Entstehungsortes.⁹⁷

1.3 Das Eine und der Schein

Nietzsches Perspektive kreist dabei um das Problem der Einheit, die ästhetisch gegründet dem Menschen eine unreduzierte, schöpferische Auslegung seines Daseins ermöglichen sollte. Diese Möglichkeit der Daseinsauslegung sieht Nietzsche in der griechischen Lyrik paradigmatisch erfüllt, - im Gegensatz zur Daseinsauslegung des 'modernen' oder "theoretischen Menschen", der das 'wahre Leben' in der Loslösung von der künstlerischen Tätigkeit sucht. "Die ursprüngliche Doppeltheit von Musik und

⁹⁷ Vgl. Kröpfinger, K., Wagners Musikbegriff und Nietzsches "Geist der Musik", in: Nietzsche-Studien 14, 1985, 1-12

Sprache",⁹⁸ welche Produkt der harmonischen Verbindung der "dionysischen" mit der "apollinischen Kunstgewalt" ist, symbolisiert für Nietzsche eine "gelungene" Bewältigung des Daseins. In dieser Doppeltheit der Einstellung, die jenseits dieser Einteilung und Trennung gedacht wird, sieht Nietzsche den Menschen in der Gestalt des griechischen Lyrikers oder Dramatikers so verwurzelt, daß er sich auf der Basis der künstlerisch organisierten Einheit seines Schaffens mitzuteilen vermag und seinem Dasein somit Sinn gibt.

Auch wo es Nietzsche noch um eine Konzeption metaphysischer 'Einheit' geht, die von der Idee einer ästhetischen Metaphysik getragen ist (um die Zeit der Entstehung der Tragödienschrift); besinnt sich Nietzsche auf die Griechen und ihre Vorstellung vom 'Einen'. Wie schon viele Philosophen in immer neuen Versuchen gezeigt haben, gilt das Eine als "der ursprüngliche Ort der Wahrheit".⁹⁹

Auch Nietzsche knüpft in seinen frühen Texten an eine 'jüngere Gestalt der Einheitsmetaphysik' an und reflektiert das Eine im Fragment über "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen", das als "ein metaphysischer Glaubenssatz" schon den Anfang des Denkens bestimmt hat. Nach Nietzsche liegt sein Ursprung "in einer mystischen Intuition",¹⁰⁰ die auch im Laufe der

⁹⁸ Dieser Gedanke wird in Nietzsches fiktiver Rekonstruktion eines Anfanges von Sprache entwickelt, wie sie im Nachlaß um die "Geburt der Tragödie" Einlaß gefunden hat. Da er sehr aufschlußreich für das grundsätzliche Verhältnis von Musik und Sprache ist, indem insbesondere das Fragment III, 12 (1) Aufschlüsse über die Bedeutung der Musik für das Denken gibt, wird der Gedanke über die Doppeltheit im Wesen der Sprache im weiteren Verlauf der Arbeit näher untersucht werden, wenn das Verhältnis von Musik und Sprache thematisiert wird.

⁹⁹ Borsche, T., Das Eine und die Antwort, S. 15, in: *Krisis der Metaphysik*, hg. v. Abel, Salaquarda. Berlin/New York 1990

¹⁰⁰ KSA 1, S. 813, PHG 3

Geschichte unangetastet blieb. Egal welchen Namen wir dem Einen geben, - ob wir sagen: "Alles ist Wasser" oder "alles ist Feuer" oder alles ist "Wille und Vorstellung" -: im Grunde legen wir uns in diesen Ordnungsmetaphern aus, in denen wir die Dinge jeweils "erkennen müssen".¹⁰¹ Der frühe Nietzsche läßt sich von der metaphysischen Konzeption Schopenhauers, seiner "Welt als Wille und Vorstellung" inspirieren, die das Eine in einem Doppelten begründet. Jedoch wendet sich Nietzsche seinem "Erzieher" von Anfang an aus einer kritischen Distanz zu: Der Gedanke der Duplizität des Einen scheint ihm gerade im Hinblick auf die künstlerische Tätigkeit und ihre Bedeutung für das Denken sehr fruchtbar, so daß Nietzsche den Begriff des Willens, des schöpferischen Antriebes, sich zueigen macht, ohne allerdings Schopenhauers Metaphysik zu folgen, die die Welt dichotomisch in Wille und Vorstellung teilt.

Nach Nietzsche ist schon der Begriff Wille ein von der Vorstellung "geborgter Name", eine 'poetische Intuition' des Einen, die nach unserer Vorstellung eines Grundes alle Erscheinungen zusammenhalten soll.¹⁰² Im Rahmen einer kritischen Entgegensetzung übersetzt Nietzsche Schopenhauers Begriffe für Einheit und Vielheit: "Wille und Vorstellung" in seine Metaphern "dionysisch und apollinisch". Diese duplizitäre Einheit ist primär ästhetischer Art: Der dionysische Wille symbolisiert den chaotischen "Urgrund", aus dem alle gestaltende Kraft ohne Grenzen fließt. Die apollinische Vorstellung funktioniert als sein Gegenstück: Sie begrenzt diesen unbändigen Trieb durch die klare und deutliche Form und ihr Maß. Diese vorstellende Kraft ermöglicht die Erkenntnis der schöpferischen Bewegung und verleiht ihr eine Darstellung.

¹⁰¹ Vgl. KSA 9, S. 621, V, 13 (15)

¹⁰² Vgl. Nietzsches nähere Kritik an Schopenhauers Konzeption einer "Welt als Wille und Vorstellung" in: "Philosoph. Notizen zu Schopenhauer" (1867-69), KGW Bd. III, S. 354 ff

Das Dionysische ist also nicht ohne seine Ergänzung des Apollinischen vorstellbar. Ganz in Entgegensetzung zu Schopenhauer begreift Nietzsche den Willen als die "ursprünglichste Erscheinungsform", unter der alles Werden erst zu verstehen sei.¹⁰³ Wenn das Eine als der 'Wille' ist, dann zeigt Nietzsche, daß das Eine nur im Schein selbst eine Erscheinung hat. Die Auslegung des 'Einen' (Wille) in das 'Viele' (Vorstellung) wird so in jedem Augenblick eins. Ihre Trennung fällt im künstlerischen Schein, der Basis jeglichen Erkennens, zusammen: Der eine Wille "gebietet den Schein in jedem kleinsten Moment: der als das Nichtreale auch der Nichteine, der Nichtseiende, sondern werdende ist". "Alles, was lebt, lebt am Scheine."¹⁰⁴

Dieses ästhetische Argument des Scheins, das auch die Erkenntnis als eine gemachte ausweist, - da sie erscheinen muß, um mitgeteilt zu werden - zeigt die "kritische Perspektive einer radikalen Mystik", wie Borsche formuliert.¹⁰⁵ Nietzsche überführt die 'Metaphysik des Einen' ihres poetischen Ursprungs, da der Wille "nichts als Schein" ist. Wenn überhaupt hat also der Mensch das 'Eine' darin, daß er ein Produzierender ist und in diesem 'Sein' eigentlich ein permanentes 'Werden' zum Ausdruck bringt. In diesem Sinne könnte man sagen: 'Sein' heißt Produzieren, so wie Musik ebenfalls ein "Tun" ist, und zwar ein gemeinsames.¹⁰⁶ Erst wo ein "Gesamtklang der Welt" erzeugt wird oder anders ausgedrückt: der Schein einer Einheit dem Menschen Orientierung bietet, kann gehandelt werden. Schein wird von Nietzsche also nicht mehr im Gegensatz zur 'Realität' gesehen, sondern er ist unsere "einzige Realität".¹⁰⁷

¹⁰³ KSA 7, S. 365, III, 12 (1), vgl. III, 7 (167)

¹⁰⁴ KSA 7, S. 204, 205, III 7 (168) u. 7 (167)

¹⁰⁵ Borsche, T., Das Eine und die Antwort, a.a.O., S. 24

¹⁰⁶ Vgl. Schmidt, B., Der ethische Aspekt der Musik, a.a.O., S. 42 ff

¹⁰⁷ KSA 11, S. 654, VII, 40 (53)

Da es hier um die Darstellung des Ortes des Ästhetischen geht, seien diese Gedanken vorerst nur beispielhaft angeführt, die im weiteren Verlauf ausführlicher wiederkehren werden. Obwohl Nietzsche nun durch seine Rückführung des 'Einen' an seinen künstlerischen Ursprungsort seinen metaphysischen Anspruch infrage stellt, so betont er doch die lebensdienliche Funktion dieser Idee vom 'wahren Sein'. Nietzsche würdigt an ihr gerade die "mystische Intuition". Dies war zugleich das Argument, mit dem er die Idee des Einen ihres "metaphysischen Wahns" überführte. Als eine künstliche und lebensförderliche Illusion fungierte sie in der Zeit, die an diese Idee glaubte, realitätsbildend, so wie alles, was wir denken, von der Scheinhaftigkeit unserer bedingten Vorstellung getragen ist.

In dem Augenblick, wo die Zeitlichkeit unseres Daseins radikal auch auf das Denken bezogen wird, und die moralontologische Perspektive selbst fragwürdig geworden ist, kann in Konsequenz zu diesem Fragen vom "Ende des Einen"¹⁰⁸ 38 gesprochen werden, wie es Borsche in seiner Darstellung der Geschichte des Einen und der Antwort Nietzsches auf diese Tradition der Metaphysik des Seins tut.

Wenn vom "Ende des Einen" die Rede ist, da sein Anspruch der 'Welt-Erklärung' dem der poetisch bedingten 'Auslegung' gewichen ist, dann kann man mit Nietzsche auch sagen, daß sich das Eine in das 'Andere', d.h. den Schein und die Vielfalt der Auslegung, aufgelöst hat, so daß das Eine in die künstlerische Organisation eines Ganzen übergegangen ist. Das Eine wird sich bewußt, daß es als das Eine Erscheinung ist, die etwas zu einer Einheit organisiert. Nietzsche übersetzt den Begriff des Einen in den einer 'organisierten Vielheit' qua Einheit, die weiß, daß sie Vorstellungen eins macht, die nicht an sich selbst eins sind.

¹⁰⁸ Borsche, T., Das Eine und die Antwort, a.a.O., S. 24 ff

Der Begriff Einheit wird also relativ verstanden, er steht in einer graduellen Beziehung zum Begriff der Vielheit. Nietzsche sagt: "Alle Einheit ist nur als Organisation und als Zusammenspiel Einheit..., somit ein Herrschafts-Gebilde, das Eins bedeutet, aber nicht eins ist."¹⁰⁹ Bevor Einheit erkannt werden kann, ist sie als solche zurechtgedichtet oder zurechtgemacht worden: Viele Bewegungen wurden unter einer herrschenden Perspektive und unter einem vorrangigen Gesichtspunkt zusammengeschlossen. Daher beruht Einheit als eine besondere Art von Verhältnisartigkeit auf dem "formenden Sinn", der vor dem Denken tätig wird.

1.4 Die Sinne und der Schein

Die 'dichterische Auslegung der Wahrheit' führte die Erkenntnis an ihren Ursprungsort der Kunst bzw. Imagination und enthüllte menschliches Wissen als Scheinwissen und ihre absoluten Begriffe als relative Begriffe. Der Begriff des Ästhetischen oder der künstlerischen Produktion wurde vom Gebiet des schönen Scheins auf das des Denkens überhaupt erweitert, indem Nietzsche die ästhetische Tätigkeit des Gestaltens gerade hier aufzeigt. Dies verdeutlicht Nietzsche am Verhältnis von Begriff und Laut: "Wir sind Gestalten-schaffende Wesen gewesen, lange bevor wir Begriffe schufen. Der Begriff ist am Laut erst entstanden...".¹¹⁰ Der Laut ist wiederum eine gedichtete Gestalt, die aus 'vielen Bildern' zusammengesetzt wird. Er verkörpert eine Einheit, die als solche vom Zusammenspiel der Sinne und der Imagination hergestellt wird.

Auch physiologische Vorgänge sind in unserer Vorstellung von Organisation oder Dissoziation geleitet. Reize werden in Empfindungen umgesetzt. Ein Organismus ist aufgrund seiner

¹⁰⁹ KSA 12, S. 104, VIII, 2 (87)

¹¹⁰ KSA 11, S. 136 VII, 23 (463)

organisierenden Funktionen schon von ästhetischer Einheit, weshalb wir ihn als ein Ganzes wahrnehmen, dem jedes seiner Teile in ihrer Organisation wiederum entspricht. Die logisch-ästhetische Gestaltung beginnt also nach Nietzsche in den Sinnestätigkeiten, wie Sehen, Hören, Tasten, Schmecken und Riechen. Vom Auge sagt Nietzsche z.B., daß es "ein unbewußter Dichter und Logiker zugleich ist."¹¹¹ Wie läßt sich dies vorstellen? Das Auge erfüllt seine Tätigkeit, die Welt in den Blick zu nehmen, indem es 'Ich' sagt und ein außerhalb dieses Ichs liegendes Material zu Gegenständen organisiert, die es suchend immer wieder abtasten kann, um seinen Eindruck zu überprüfen. Dabei assoziiert, unterscheidet und konstruiert das Auge ein visuelles Geschehen zu etwas, das wir als ein Objekt bezeichnen. So entsteht die Welt 'der Dinge', die von einem Subjekt betrachtet und als eine solche erkannt werden kann. Die visuelle Tätigkeit konstituiert dementsprechend eine Trennung in den Subjekt- und Objektbereich. Nietzsche bemerkt in diesem Zusammenhang: "Bilder in menschlichen Augen! Das beherrscht alles menschliche Wesen: Vom Auge aus! Subjekt! ..." ¹¹²

Unsere traditionelle Dichotomie des Denkens, wie z.B. unsere Trennung in Theorie und Praxis zeigt, ist nach Nietzsche durch die Transformation des Sehorgans zum Organ der Erkenntnis bedingt. Etymologisch gesehen leitet sich der Begriff Theorie aus der griechischen Form Theoria ab: θεωρία bedeutet ursprünglich der Anblick, das In-den-Blick-genommene. Das Sehen ist die vorrangige Sinnestätigkeit, die uns unsere gebräuchlichste Form des Wissens ermöglicht: die Festschreibung von Geschehen und Erleben zu Dingen, es leistet Vergegenständlichung. Das Dasein als 'Ereignis' zu fassen, wäre eher der auditiven Wahrnehmung zuzuordnen. "Das

¹¹¹ KSA 9, S. 637, V, 15 (9)

¹¹² KSA 7, S. 440, 19 (66)

Ohr hört den Klang. Eine ganz andere wunderbare Conzeption derselben Welt".¹¹³

Durch diese Ausprägung des Verhältnisses von Sehen und Erkennen ist unser Denken nach Nietzsche von einer "theoretischen Einstellung" geformt worden, die den Menschen zum 'betrachtenden Zuschauer' werden ließ, der sich auf der Zuschauerbank niederließ, um die Welt zu begreifen. Das heißt, daß er - scheinbar losgelöst von seinem Schicksal und seinem Leben - die Welt durch seinen Blick in Besitz nimmt und sich in dieser theoretischen Perspektive außerhalb des Geschehens vorstellt. Die Einstellung der Wissenschaft beginnt mit der Einstellung des Auges und gestaltet das Sehen zum Wissen: Das Auge stellt einen "Spiegel" dar, "auf dem sich die Dinge nicht als Flächen, sondern als Körper zeigen - als seiend und beharrend, als uns fremd und unzugehörig, als Macht neben unserer Macht! Dieses Spiegelbild des Auges malt die Wissenschaft zu Ende! - und damit beschreibt sie... unsere dichterisch-logische Macht, die Perspektiven zu allen Dingen festzustellen, vermöge deren wir uns lebend erhalten."¹¹⁴

Dieser kunstvolle Vorgang des Sehens, der zum Erkennen anleitet, vollzieht sich schließlich durch das Vergleichen des Wahrgenommenen mit schon bekannten Vorstellungen. Nun basiert gerade die Möglichkeit des Vergleichens auf der Voraussetzung "identischer Fälle". Verschiedene Vorstellungen müssen hierfür zurechtgemacht werden. Der 'Glaube an Identität' ist für uns lebenswichtig. Denn ohne die Möglichkeit der Bestimmung des Identischen und damit auch des Ähnlichen blieben wir orientierungslos. Dieser ästhetisch-theoretische Vorgang der Urteilsbildung ist gerade auch für unsere praktische Daseinsbewältigung notwendig, da wir urteilen müssen, um zu handeln. Bedingung des Urteilens ist die Annahme von identischen

¹¹³ KSA 7, S. 440, 19 (66)

¹¹⁴ KSA 9, S. 637, V, 15 (9)

Fällen, die von der Logik gesetzt werden müssen.¹¹⁵ "Das Urtheil schafft es nicht", sagt Nietzsche, "daß ein identischer Fall da zu sein scheint. Vielmehr glaubt es, einen solchen wahr zunehmen".¹¹⁶

Dieses Wahr-nehmen ist in seinem Fiktionalen Bedingung des Lebens und führt als die Wurzel denkender Tätigkeit Theorie und Praxis wieder zusammen.¹¹⁷ Der Ort des Ästhetischen liegt jenseits einer Trennung von Theorie und Praxis sowie Kunst und Wissenschaft. Gilt nun das Argument der Lebensdienlichkeit, könnte man provokativ sagen: "Dann tritt aber die Forderung der (dichterischen) Lüge hervor".¹¹⁸ Die Einsicht in ihre Notwendigkeit ist der ursprüngliche Ort des Ästhetischen, was im folgenden noch deutlicher werden wird.

2. Die Metaphern "Apollinisch und Dionysisch"

2.1 Das Dionysische und die Musik

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Nietzsche zufolge unsere Geschichte des Denkens in ihrer abendländischen Tradition eine Geschichte des 'sehenden Denkens' ist. Das Auge und seine Art der Sinnlichkeit wurden in seiner Eigenheit der Sinnlichkeit des Ohres vorgezogen, wenn es darum ging, sich selbst als das "Ich" zu bestimmen, das sich zur obersten Instanz synthetischer Urteile entwickelt hat. Auch Nietzsches Gebrauch seiner Metaphern "apollinisch" und "dionysisch", an die er die Entwicklung des

¹¹⁵ KSA 11, S. 633, VII, 40 (13)

¹¹⁶ ebd., S. 634, VII, 40 (15)

¹¹⁷ Vgl. Kaufmann, W., Nietzsches Philosophie der Masken, in: Nietzsche-Studien 10/11, 1981/82, 111-131.

¹¹⁸ KSA 7, S. 625, III, 29 (8); Klammer v. Vf.

künstlerischen Geschehens knüpft, hat etwas mit diesem Verhältnis der 'sehenden' und 'hörenden' Sinnestätigkeit und seiner Auswirkung auf Erkenntnis zu tun.

Nietzsche versucht mit den von ihm in die philosophische Begriffswelt eingeführten Metaphern des Dionysischen und Apollinischen über diese hinauszuführen, um die metaphysischen Beschränkungen, die er unter Chiffre des "theoretischen Menschen" entwirft, zumindest metaphorisch aufzuheben. Die Begriffe des "Dionysischen" und Apollinischen" werden in der "Geburt der Tragödie" eingeführt und als Grundtriebe des künstlerischen Schaffens, d.h. des musischen und des plastischen Kunstschaffens verwendet.¹¹⁹ Darüber hinaus weisen sie aber im Sinne ihres metaphorischen Gebrauches über diese bloße Ordnungsfunktion hinaus und stehen für eine Lebenseinstellung, die aus Grundkräften des Daseins resultiert, - ganz in dem Sinne, wie nach Nietzsche das Leben 'unter der Optik der Kunst' und 'die Kunst unter der des Lebens'¹²⁰ betrachtet werden muß.¹²¹

Unter "dionysisch" versteht Nietzsche allgemein, daß "das Werden aktiv gefaßt" ist,¹²² das sich auch in dem Grundtrieb des menschlichen Schaffens widerspiegelt, der die "Überfülle" des ästhetischen Potentials repräsentiert. Deshalb weist Nietzsche dem Dionysischen die 'Analogie des Rausches' zu, die er als Bild zur Erklärung dessen heranzieht, was er 'unter' dionysisch versteht. Der "Rausch" versinnbildlicht das Fließen-lassen, den Strom der Lebenskraft, die sich ungebrochen und unvermittelt äußert. Deshalb

¹¹⁹ Vgl. Behler, E., Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 12, 1983, 335-354; sowie Kruse, B.A., Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica, Frankfurt a.M. 1967.

¹²⁰ Vgl. KSA 1, S. 14, GT, VS.

¹²¹ Vgl. näher Baeumer, M. L., Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'Entdeckung' durch Nietzsche, in: Nietzsche-Studien, 6, 1977, 123-153.

¹²² KSA 12, S. 115, VIII, 2 (110)

spricht Nietzsche in diesem Zusammenhang von der "Selbstvergessenheit" des Individuums, von seiner 'Einheit mit der Natur', vom ekstatischen Erleben, das das Individuum über seine Grenzen hinaus an das 'Werden' alles Daseienden anschließt. Und dieses 'Übermaß', das im Erlebnisbereich und in der unmittelbaren Erfahrung die Beschränktheiten der 'Individuation' (des subjektiven Denkens) überschreitet, das das Individuum also über seine Grenzen hinaus an das 'Werden' alles Daseienden anschließt, "enthüllt... sich als Wahrheit", die allerdings solange nicht als Wahrheit erkannt werden kann, als sie nicht "apollinisch" vermittelt wird.

Das unmittelbare Erleben braucht seine vermittelnde Darstellung, um verstanden werden zu können. In diesem Sinne ist die klangliche Macht der Musik für Nietzsche ein Paradigma des Dionysischen, weil sie auch als 'Kunst des Rausches' gilt, obwohl sie ohne ihr gleichzeitig apollinisches Moment des Rhythmus und der Metrik nicht als Musik zu verstehen ist, da sie sonst gestaltlos wäre. So könnte man sagen, daß die tonlich-harmonische Qualität (dionysisch) an die rhythmisch-metrische (apollinisch) gebunden bleibt, wenn Musik entsteht. "Dionysische Musik" ist also trotz ihres dionysischen Wesens nicht ohne "apollinische" Momente.¹²³

Mit dem Namen "apollinisch" verbindet Nietzsche hingegen allgemein das "Verharren vor einer erdichteten ... Welt, vor der Welt des schönen Scheins als einer Erlösung vom Werden"¹²⁴. Im apollinischen Schein findet also eine Erdichtung des Werdens zum 'Sein' statt, um dem dionysischen Trieb ständiger Veränderung zu entkommen und sich an bestimmten 'Satzungen' orientieren zu können. Der Schein dieser Welt hängt also mit dem 'Sehen' und

¹²³ Vgl. Böning, Th., Das Buch eines Musikers ist nicht das Buch eines Augenmenschen. Metaphysik und Sprache beim frühen Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 15, 1986, 72-106.

¹²⁴ ebd.

seiner Form der Ästhetik zusammen. So wählt Nietzsche hier zur Erklärung der apollinischen, d.h. "bildnerischen" Aktivität des künstlerischen Schauens die 'Analogie des Traumes', dessen Welt der Traumbilder Gestalten entwirft, um sich das Leben zu erklären¹²⁵.

Nietzsches Erklärungsversuche des Dionysischen und Apollinischen sind selbst unter dieser Analogie des apollinischen Tuns zu begreifen, welches ein Muster des Erklärens konzipiert.¹²⁶ Wenn auch die 'Grenzziehung' des apollinischen Scheins, die dem dionysischen Werden Gestalten des Seins aufprägt, ein notwendiger Akt der Daseinsbestimmung ist, die uns von dem Übermaß des Daseinsgeschehens befreit, so ist der dionysische Erlebnisvollzug als das erneute "Aufbrechen" fixierter Grenzen, die ihren Sinn verloren haben, genauso vom Charakter der Befreiung oder Erlösung. Diese Entgrenzung der zu eng gewordenen Scheinwelt der Gegenstände leistet das Dionysische, wenn es die "künstlich gedämmte Welt" durch den "ekstatische(n) Ton der Dionysosfeier" aufweckt.

Die Qualität des Tones oder besser des Tönens ist für Nietzsche das Symbol der Macht des Dionysischen, welche - wie Nietzsche es im Anschluß an Schopenhauer formuliert - die Grenzen des principii individuationis zerbricht, indem es "das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwinde(n)" läßt.¹²⁷ Das bedeutet, daß das Subjekt hier ganz in seinem Tun, z.B. im Singen eines Tones, aufgeht. Unter der Metapher des Dionysischen versteht also Nietzsche ursprünglich genau das, was Musik in ihrem

¹²⁵ Vgl. KSA 1, S. 26 f, GT

¹²⁶ Vgl. Turk, H., Nietzsches "Geburt der Tragödie" und die Rettung des Apollinischen, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hrsg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1990.

¹²⁷ KSA 1, S. 29, GT

Wesen ausmacht: ihren Vollzugscharakter und ihre Ereignishaftigkeit.

“Dionysische Musik” enthüllt ihm - im Gegensatz zur älteren “apollinischen Musik” - die das musikalische Element nur andeutet (Kithara- statt Aulosmusik), eine Fülle an Daseinsausdruck, da sich der Mensch im musischen Tun, z.B. im gesungenen oder gehörten Ton, ganz entäußert. Nietzsche beschreibt diese “Selbstentäußerung” des “dionysischen Zustandes” als eine Herauslösung des Menschen aus seinem subjektzentrierten Sein, das in der Form des Subjekts ist. Das Dionysische betont das vollziehende Moment dieses so gewordenen Seins und integriert es damit wieder in den Fluß des Daseinsgeschehens.

Die Zeit wird zur bestimmenden Komponente der Selbsterkenntnis des Subjekts, und somit tritt auch seine Begrenzung in der Zeit ins Bewußtsein, die, wenn sie erfahren wird, auch ästhetisch erfüllt sein will. Der Augenblick des Tuns und somit die positive Einstellung zur Zeitlichkeit des Daseins bilden eine Wurzel für Nietzsches Vorstellung des Dionysischen, als deren Vorbild er die griechische Lyrik (Musike), sowie das attische Musikdrama heranzieht. Sie gehören zur “handelnden Kunst” (Poesie und Musik), die sich im Augenblick der Aufführung (Praxis) verwirklicht, - im Gegensatz zu den “vollendeten Künsten”, wie Bildhauerei, Malerei, Architektur, die ein Geschaffenes die Zeit überdauern lassen.¹²⁸

“Dionysisch” ist insofern die Erfahrung des Vollziehens oder Mitvollziehens im Unterschied zum Herstellen oder Betrachten von

¹²⁸ Nietzsche zitiert diese Unterscheidung der griechischen Künste in seiner Vorlesung über “Die griechischen Lyriker” (1876), a.a.O.; Er bezieht sich dabei auf einen spätantiken Kommentar zu der Schrift “Techne Grammatike” des alexandrinischen Philologen Dionysius Thrax (2. Jh. v. Chr.), zit. n. B. Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik*, 1991, S. 43; Die Unterscheidung 'vollendeter' und 'handelnder' Künste setzt die aristotelische Unterscheidung von Poiesis und Praxis, von Ergon und Energeia voraus.

Werken, das "apollinischer" Natur wäre. Die Musik, welche sich im musischen Tun artikuliert und nicht bloß einer 'ästhetischen Anschauung' unterliegt, fordert ganz und gar den Gehörsinn, das innere 'Sich-einlassen' auf etwas, das klingt und zugleich verklingt. Die Zeit, die Form des inneren Sinns, ist das Organ dieser musischen Tätigkeit und wird in seiner Eigenschaft der Zeitlichkeit oder Vergänglichkeit gerade bejaht und genossen, indem sie erfahren wird. Denn der Klang, die Harmonie und auch der Rhythmus 'verführen' zum Mitgehen, zur Bewegtheit des musikalischen Geschehens in der Zeit.

Durch dieses ästhetische Zeiterlebnis, das der Mensch hörend (spielend) empfängt, ist er verändert, er kann nicht mehr derselbe sein: Dionysische Musik "giebt keine Bilder mehr, sondern Verwandlungen. Alles übermäßige soll sich austönen" und dadurch eine 'Heilung' des Menschen bewirken.¹²⁹ Das Übermaß des Dionysischen verbindet sich in seiner Ereignishaftigkeit mit dem Aktus des Hörens, Horchens und Machens. Da das Hören auf die Zeitlichkeit des Machens gerichtet ist, entzieht sich das Geschehen der Musik der Verobjektivierung zu 'fertigen' Produkten. Das Hören korrespondiert - im Gegensatz zum Sehen - nur schlecht mit Objekten. Es schafft eher eine 'Welt des Geschehens' als die uns gebräuchliche 'Welt der Dinge', die nach Nietzsche im "apollinischen" Herstellen und 'Festschreiben' von Gegenständen in der Zeit wurzelt. Der Klang, die Harmonie und auch der Rhythmus 'verführen' zum 'Mitgehen'.

Hier wird also der Faktor Zeit eher negativ behandelt, Zeit wird scheinbar aufgehoben, wenn wir sagen, daß eine Sache so und so beschaffen ist und damit wahr sei. Dieser apollinische oder theoretische Zugang zum Dasein hat eher mit der Tätigkeit des Anschauens zu tun, die sich des Geschehens zu entbinden weiß. Gerade darin wird sie von Nietzsche ebenfalls ihres künstlerischen

¹²⁹ KSA 7, S. 67, III, 3 (33)

Tuns überführt. Daß es die Dominanz des 'Sehens' gewesen ist, die zur metaphysischen Trennung der Welt in 'Subjekt' und 'Objekt' geführt hat, läßt sich nach Nietzsche anhand des visuellen metaphorischen Gehalts beider Begriffe noch nachvollziehen: Das Wort 'Subjekt' leitet sich aus dem Bild des 'Darunter-Geworfenen', des "Unter-Gelegten" ab, während das Wort 'Objekt' entsprechend das "Oben-Liegende" meint, das, was von unten nämlich vom Subjekt aus betrachtet werden kann.¹³⁰

2.2 Hören und Sehen

Der Vorzug des Auges, in die Welt einzudringen, sie zu suchen und festzustellen, ist nach Nietzsche eine Art optischer Täuschung des Bewußtseins. Im Sinne Nietzsche kann die "Welt und die Gewohnheit des Auges ... hier nichts entscheiden: Was aber ist schließlich bei geistiger Betrachtung nicht Handlung? Das sich kundgebende Gefühl, das sich klar werden: keine Handlung? Eines ist not: das Werden gegenüber dem Sein in der plastischen Kunst".¹³¹

Schon im physiologischen-ästhetischen Vollzug zeigt sich die unterschiedlich geartete Sinnestätigkeit des Auges und des Gehörs, die sich einmal eher auf das Sein und einmal eher auf das Werden

¹³⁰ Die Sicht "von unten" entspricht nach Nietzsche auch der exoterischen Betrachtungsweise: „Alle Causalität geht psychologisch auf den Glauben an Absichten zurück“ und Absichten sind subjektbezogen. Esoterisch ist nach Nietzsche die Wirkung „einer Absicht (...) unbeweisbar; KSA 12, S. 187, VIII, 5 (9)

¹³¹ Nietzsche, Die vorplatonischen Philosophen, zit. n. Riedel, M., Hören auf die Sprache, Kap. Hören auf den Gesamtklang der Welt (Nietzsches Wiederentdeckung der akroamatischen Dimension des Logischen), S. 347, Frf. a. M. 1990

richtet. Das Auge sucht und tastet mehrfach ab, es 'will' etwas identifizieren. Dabei kann es sich Ungenauigkeit leisten. Das Ohr muß auf Anhieb sicher sein: ein Laut, ein gesprochenes Wort oder ein Ton sind singuläre Ereignisse, die schnell verschwinden. Der Faktor Zeit ist im Bewußtsein, weil die Zeit nur begrenzt zur Verfügung steht und ausgekostet werden muß. Hören ist Vollzug der Zeit. Beim Sehen ist diese Not und die Notwendigkeit des Vollziehens nicht so drängend. Es darf sich 'Illusionen' über seine Zeit machen, da es durch den Akt des Sehens etwas aus sich her ausstellt und es anschaulich macht in einem Anschein von Zeitlosigkeit.

Nietzsche sagt: Das Auge "trennt", während das Ohr "verbindet". Es verbindet Geschehensvollzüge in der Zeit.¹³² Wenn das Auge "trennt", dann muß es etwas anderes 'suchen' als sich selbst. Nach paläolinguistischer Sprachauffassung, die sich mit einer „angenommenen“, allen Völkern gemeinsamen „Ursprache“ beschäftigt, gibt es eine gemeinsame Wurzel für das Wort Sehen und Suchen. Nach dem paläolinguistischen Sprachforscher R. Fester, auf dessen Arbeiten sich allgemein die harmonikale Musiktheorie, insbesondere der Musikforscher E. J. Behrendt stützt, stammen beide Worte vom gleichen Ursprungswort ab, ja waren ursprünglich dasselbe Wort.¹³³ Das Suchen des Auges im Sinne des

¹³² KSA 7, S. 397, III, 19 (37)

¹³³ Zit. n. Berendt, J.E., Das dritte Ohr, S. 41 f; Hamburg 1988, Es sei hier angemerkt, daß auch wenn solcher hypothetischer Forschungsansatz, der sich um den Zusammenhang von Sprachen und von Musik und Sprache bemüht, wissenschaftlich nicht haltbar ist, dennoch zur Kenntnis genommen werden darf, da er in den thematischen Zusammenhang dieser Arbeit paßt. Berendt macht in Zusammenarbeit mit R. Fester auch deutlich, daß es etymologische Beziehungen zwischen dem Wort 'Auge' und 'Ich' gibt. Die gemeinsame Sprachwurzel zeigt sich, wenn man über das lateinische Ego geht: ICH - EGO- OGE- AUGE. So ergibt sich das Wort Auge als Spiegelwort von Ego. - Solche Betrachtungen bieten in unserem Kontext vielleicht eine Anregung im Sinne einer

mehrfachen Abtastens bedeutet ein 'Für-wahr-nehmen', das auf einem Schätzen beruht. Die Genauigkeit der Wahrnehmung ergibt sich aus dem Vergleichen mit anderem, was als ähnlich angesehen wird. So ist das Auge notwendig darauf bezogen, etwas mit etwas anderem zu vergleichen, so daß das Andere 'ähnlich' gemacht werden muß. Identität ist eine notwendige Voraussetzung des erkennenden Sehens.

Das Ohr dagegen vergleicht gerade nicht, sondern nimmt den Höreindruck als ein unwiederholbares, individuelles Ereignis und vermerkt es. Daß dies mit unglaublicher Treffsicherheit wahrgenommen werden kann, die blitzschnell etwas in Beziehung setzt, davon spricht noch das physiologische Phänomen des 'absoluten Gehörs'. Es vermag einen tonalen Zusammenhang und damit das Phänomen der Obertonreihe präsent zu haben, so daß es Töne auf ihre exakte Tonhöhe orten kann, ohne sie zu vergleichen. Das Klangereignis muß dabei nicht notwendig erkannt und benannt werden können. Der Prozeß des Hörens bedeutet aber auch ein "In-Beziehung-bringen" von verschiedenen Klangereignissen, die als unwiederholbar vernommen werden, so daß Zeit auf besondere Weise 'im Spiel bleibt".

Daß der "hörende Mensch" schon im Anfang des Denkens unter die 'Herrschaft' des 'sehenden Menschen' geriet, ist ebenfalls - wie das "Apollinische und Dionysische" - Thema von Nietzsches Texten zum "Griechenproblem" und seiner historisch-genealogischen Untersuchung der attischen Tragödie. Hier gelangt Nietzsche zu einer Theorie des "anthropos theoretikos", der eine Reduzierung des Menschen bedeute. Schon zu Beginn unserer abendländischen Philosophie hat der Mensch sich nach Nietzsche

Querverbindung zu Nietzsches genealogischer Methode unsere Geschichte des Denkens als eine `gewordene` zu verstehen, in der sich nicht die Sinnlichkeit an sich, sondern eine bestimmte Art von Sinnestätigkeit deutlicher als eine andere ausspricht.

vom 'doppelten Ursprung' des Denkens (den Nietzsche auch im Hinblick auf den doppelten Grundtrieb des Apollinischen und Dionysischen einen "Abgrund der Vernunft" nennt,¹³⁴ losgelöst. Das "akroamatische" Verstehen tritt in den Hintergrund gegenüber dem theoretischen Verstehen.

Obwohl jene 'Kunst des Hörens' inmitten jener 'Kunst der eindeutigen Bezeichnung',¹³⁵ worin nach Nietzsche das Wesen des Logischen besteht, veranlagt ist, verliert die Metaphysik diese ästhetische Verstehensdimension und macht einem Wissenschaftsoptimismus Platz. Nach Nietzsche entwickelt sich zugleich mit der höchsten Kunstblüte auch 'die grenzenlos fordernde Logik der Wissenschaft'. Durch sie flüchtet die Musik aus dem Drama, so wie das "akroamatische" Verstehen aus dem Denken weicht. "An dem anthropos theoretikos geht die antike Welt zu Grunde. Das apollinische Element scheidet sich wieder von dem dionysischen und jetzt entarten beide."¹³⁶

Nietzsche geht es um eine neue Möglichkeit des Zusammenfügens dieser gegensätzlichen Einheit, nämlich der "Duplicitat" der schöpferischen Kräfte allgemein, wie sie sich in der Sinneswahrnehmung, im Denken und in der Sinneswahrnehmung, der ästhetischen Tätigkeit zeigen. Er versucht nicht, ein Moment gegen sein Gegenstück auszuspielen: nicht das Dionysische gegen das Apollinische, nicht das Hören gegen das Sehen. In seiner Betonung des Individuums geht es gerade um das Zulassen und das Bejahen des jeweils Andersartigen. Er spricht vom 'Aushalten'

¹³⁴ KSA 7, S. 179, III, 7 (123)

¹³⁵ Riedel, M., 'Hören auf den "Gesamtklang der Welt"', in: Hören auf die Sprache, S. 345, a. a. O.; Nietzsche gebraucht das Wort "akroamatisch" gelegentlich für eine Quelle der Erkenntnis, die mit dem Doppelwesen seiner Kunstdeutung zusammenhängt: für das esoterisch veranlagte Dionysische, das sich esoterisch im Apollinischen darstellt. (vgl. KSA 7, S. 245, III, 8 (61))

¹³⁶ KSA 7, III, S. 141, 7 (21) u. S. 138, 7 (7); vgl. auch GT, Kap.11-15 (über die Rolle des Sokrates in der griechischen Tragödie)

der Gegensätze oder von einem Wahrheitsgefühl, das sich "im Aussprechen der beseeligenden Wahrheit aus Liebe" beruhigt, im Gegensatz zum notwendigen Reduzieren des wissenschaftlichen Denkens auf Eindeutigkeit.¹³⁷

Nur aufgrund der historisch entstandenen Dominanz des Auges vor dem Ohr¹³⁸, die nach Nietzsche eine "Wiedergeburt" des Dionysischen "aus dem Geiste der Musik" wünschen lässt, hält Nietzsche es für notwendig, die "akroamatische" Dimension des Denkens wieder einzuholen und die "theoretische Einstellung" des modernen Menschen zugunsten einer ästhetischen zu erweitern. Hierbei erhält die Kunst und insbesondere die Musik 'ihre alten Rechte zurück'. An diese Aufgabe, gerade der musischen Kunst als einem Paradigma dionysischer Daseinsauslegung ihren systematischen Ort wieder zuzuweisen, daran hat sich zum erstenmal "Die Geburt der Tragödie" herangewagt, wie es Nietzsche später noch bemerkt.

In seiner genealogischen Verfahrensweise relativiert er eine Lebenseinstellung, nämlich die "theoretische", die er überholt glaubt: "Das genealogische Verfahren ist für Nietzsche ein relativierendes Verfahren, ...das sich auf eine 'im Grunde' überholte Form des Lebens bezieht."¹³⁹ Insofern verfolgt Nietzsche die metaphysische Theoriebildung an ihren Ursprungsort, um herauszufinden, wie sie sich aus der künstlerisch-erkennenden Lebenspraxis abgespalten hat, die sich nach Nietzsche in der Tragödie und ihren Vorformen vor allem zeigt.

¹³⁷ KSA 7, S. 453, III, 19 (103)

¹³⁸ Dem Ohr, bzw. dem Hören und der Bedeutung der Musik im Zusammenhang unserer abendländischen Bevorzugung des Auges widmet sich inzwischen die harmonikale Forschung, die an antike Traditionen und Lehren(z.B. Pythagoras) anknüpft; vgl. z.B. Berendt, J.E., Das Dritte Ohr - vom Hören der Welt, 1988

¹³⁹ Simon, J., Nietzsche u. das Problem des europäischen Nihilismus, in: Ist Gott tot?, hg. v. Böhme, 1982, S. 29

2.3 Die Tragödie und die Metaphysik

Die klassische Tragödie ist für Nietzsche der Ort, an dem sich das metaphysische Denken ausgebildet hat. Der antike Mensch, der *handelnder* und zugleich auch *hörender* der griechischen Tragödie ist, wurde nach Nietzsche in dem Augenblick, wo die Tragödie nicht mehr nur aus dem „Chor“, der sich bewegenden, singenden Gemeinschaft bestand, in die Rolle des „Zuschauers“ gedrängt, das heißt in die Entwicklung des „theoretischen Zuschauers“ Genealogisch betrachtet beginnt hier die Trennung des „theoretischen“ Menschen vom dionysisch geprägten Menschen, der noch im *unvermittelten* Lebensvollzug steht. Anders gesprochen „gebiert“ das dionysische das apollinische Moment. Der „Zuschauer“, bzw. die theoretische Einstellung wird Voraussetzung eines philosophischen Denkens. Auch das Wort „Theater“ hat denselben Stamm wie 'Theorie'. Der Ort der antiken Tragödie (Theater), an dem sich die dionysischen Kulte und Feste in Theaterstücke, die einem Publikum dargeboten werden, verwandelt hatten, ist nach Nietzsche der Ort des Geschehens, des Umschlagens, an dem die „Entwertung“ des unmittelbaren Lebens begann.¹⁴⁰

Die Trennung von Schauspiel und Musik auf der einen Seite und des Zuschauers auf der anderen Seite ist nach Nietzsche der Grund des Theoretischen. Die Urform der Tragödie ist ein reiner Chorgesang. Er ist das Symbol der „dionysisch erregten Masse“: Alle Beteiligten sind Ausführende und Betroffene. Ihr Tun ist Gemeinschaft, Zuschauer gibt es noch nicht. Diese Einheit ist

¹⁴⁰ Vgl. näher Bruse, K.-D., Die griechische Tragödie als „Gesamtkunstwerk“. Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 13, 1984, 156-176; sowie Cancik, H., Nietzsches Antike. Vorlesung, Stuttgart/Weimar 1995

Nietzsche ein Vorbild für eine noch ungebrochene Lebensform, in der noch keine Ausgrenzung und Reduzierung der Lebenstriebstattegefunden hat und in der das Leben 'unmittelbar' im musischen Tun erlebt wird. Der Chor ist ursprünglich das einzige ästhetische Geschehen, das sich als ein "fortwährend-lebendiges Spiel"¹⁴¹ äußert : Er ist Sänger, Akteur und Zuschauer in einem, denn es gibt nur die "Aufführung", die Nietzsche noch zu den "dionysischen Festen" rechnet.

Hier kommt ganz die Bedeutung der "Praxis" oder gemäß der antiken Einteilung: das "handelnde" Moment der Kunst zum Ausdruck. Das "Fest" gilt Nietzsche als eine ursprünglich künstlerische Form, in der der Mensch 'seine Einheit mit der Natur findet'. In der Bewegung des Tanzes und des Gesangs schwingt sich die Gemeinschaft der Choreuten auf eine gemeinsame Frequenz ein, in der jeder selbst im gemeinsamen Ton und der so erzeugten Bewegung aufgeht und über seine "Individuation" hinauswächst. Der Chor ist das konstitutive und musikalische Element der klassischen Tragödie, weil er musikalisches Ereignis und gesprochene Handlung ist. Seine Eigenart liegt im "Aufführungscharakter", durch den der Akteur des musikalischen Geschehens zugleich zum "Schauer einer Visionswelt" wird, da er Wort, Klang und Gebärde in seiner Darstellung vereint.

So ist er von dionysisch und apollinischer Natur, da er verwandlungsfähig ist. Denn seine Tätigkeit besteht "in einer vom Rhythmus der Musik und des Tanzes bewirkten Erregung und als Macht der Gruppe erscheinenden Verwandlung"¹⁴². Die so erzeugte gemeinsame Stimmung bereitet auf den Aufführungssinn vor, indem sie alle Individuen in die 'gleiche Schwingung' versetzt, so daß der

¹⁴¹ KSA 1, S. 61, GT, vgl. Jähnig, D., Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, S. 187 f, Köln 1975

¹⁴² Jähnig, D., a.a.O., S. 147, KSA 1, S. 61, GT

ästhetische Raum und die ästhetische Zeit des Dramas gemeinsam vollzogen wird. Der Chor bildet so durch die Integrationskraft der Musik den symbolischen Grund der Vereinigung von Subjekt und Objekt oder von Kunstwerk und Interpreten.

Die "Verwandlung", die der Chor leistet, nämlich im Chorgesang das „Drama“ visionär zu entwickeln, macht den Menschen schließlich selbst zum Kunstphänomen: "...sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen anderen Leib, in einen anderen Charakter eingegangen wäre"¹⁴³. Das ist ästhetische Tätigkeit, die das Werden und nicht ein schon 'gesetztes' Sein zum Ausdruck bringt. Der Mensch begreift sich in der musischen Handlung des Chores als ein Verwandlender und Verwandelter. Die Fülle seines Ausdruckspotentials ist geweckt, so daß er aus dem dionysischen Übermaß und aus dem über seine Person hinausgreifenden Lebensgefühl auch bildnerisch tätig wird. Diese 'dionysische Stimmung' des Chores ist nach Nietzsche der Beginn des Dramas als Schauspiel mit eigener Szene und Handlung, das sich schließlich vom Chor abtrennt.

Dieses so entstehende Wechselspiel zwischen dionysischem Musikgeschehen und apollinischer Handlungsszene beschreibt Nietzsche symbolisch mit dem "Bruderbund" des Dionysos und Apollo, der nach der Erstarkung beider Kräfte für ihr Gleichgewicht sorgt. Die Vereinigung dionysischer und apollinischer Kunstgestaltung symbolisiert nach Nietzsche die Zeit, in der die klassische Tragödie blüht: Wie durch einen "metaphysischen Wunderakt des hellenischen 'Willens'" gepaart, erzeugen beide Kräfte "das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie".

Mit der Herausstellung des Handlungsgeschehens aus dem Chorgeschehen setzt aber auch die apollinische Ablösung oder die

¹⁴³ KSA 1, GT, S. 61

“sokratische Tendenz”, wie Nietzsche sagt, ein, weil der 'Wissenstrieb', der eindeutiges Verstehen verlangt, den Menschen auf die 'Zuschauerbank' des Lebens treibt.¹⁴⁴ Im Betrachten des dramatischen Geschehens gewinnt er eine Vorstellung vom Leben, der er als ein Subjekt gegenübersteht. Der “theoretische Mensch” verlangt nun ein Kunstgeschehen, das eindeutig verstehbar ist aus der Perspektive des wissenschaftlich orientierten Betrachters, der sich seine Meinung über das Geschehen bilden will. Der Ursprung dieser theoretischen Haltung zum Leben wird nach Nietzsche “zugleich als der Ursprung einer solchen Fiktion gesehen”¹⁴⁵, die Nietzsche mit der Person des Sokrates in Verbindung bringt.

Wie schon erwähnt “stirbt” das Doppelkunstwerk der Tragödie durch das Eindringen der “sokratischen Tendenz”, die Nietzsche symbolisch z. B. an dem Tragödiendichter Euripides festmacht, da seiner Meinung nach “der Zuschauer von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist.”¹⁴⁶ Nietzsche denkt, daß die veränderte Einstellung zum Leben oder Kunstgeschehen selbst ins Kunstgeschehen eingedrungen ist, was eine "Umwertung" desselben zur Folge hat. Wie geschieht diese Umwertung der ursprünglichen Form der Tragödie, in der das "Sokratische" sich zum eigentlichen Gegensatz des Dionysischen ausspielt? Stein des Anstoßes ist für den Zuschauer, der selbst nun nicht mehr als "Dichter", sondern als "Denker" zuschaut, daß er "etwas Incommensurables" im Tragödiengeschehen wahrnimmt, das "in jedem Zug und in jeder Linie eine gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich eine rätselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes" zeigt.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Schmidt, G., Nietzsche und Sokrates, in: Nietzsche - kontrovers, Bd.4, Würzburg 1984.

¹⁴⁵ Vgl. Simon, J., Nietzsche und das Problem des europäischen. Nihilismus, a.a.O., S. 23

¹⁴⁶ KSA 1, GT, S. 76

¹⁴⁷ KSA 1, S. 80, GT

Die typische Frage dieses Zuschauertypus: "Was ist das?", kann nur schwer auf eindeutige Begriffe gebracht werden, wenn gerade das "Unaufhellbare", das Ungewisse des menschlichen Daseins das ist, was im symbolischen Geschehen angedeutet wird. Dieser dionysisch-tragische Geschehensverlauf, der aus der musikalischen Darbietung erwächst, kann nur unvollkommen und nicht deckungsgleich vermittelt werden, wie es das Zeichen eines guten Kunstwerkes ist, so da sein zu müssen, wie es ist, und nicht vergleichend verstanden werden zu können. Das "Zwielicht", das kein vergleichendes Sehen gewährt, liegt gerade über dem Chorgeschehen, da seine Bedeutung des Geschehensvollzuges, der die Zeit positiv erfüllt, sich dem begrifflichen Verstehen, das diese Zeitqualität ausschaltet, "entzieht". Hier kann der Zuhörer 'nur' mitvollziehen, wenn er verstehen will: Er muß sich stellvertretend selbst als Mitglied der Tragödie zumindest innerlich "singend und tanzend" auf das Geschehen einlassen. Erst wenn er sich aus seiner Zuschauerposition herauslöst und in das künstlerische Geschehen einbindet, wird ihm Verstehen möglich.

Diese Grenzüberschreitung der theoretisch befangenen Individualität wäre notwendige dionysische Praxis, die, aus der Ekstase der erweiterten Wahrnehmung, Verstehen auch als ein künstlerisch fundiertes wieder begreift. In dieser Grenzüberschreitung erfährt sich der Mensch als lebendiger, so daß ihm auch das, was er theoretisch verstehen will, als lebendiges Geschehen erscheinen muß. Der sokratische Zuschauertypus hat sich dagegen in der theoretischen Haltung fixiert und verlangt aus dieser Einstellung heraus Antwort. Die 'apollinische Tendenz' wird hier mächtig und verlangt eine Eindeutigkeit des 'Seins'. Sie wird "in der Person des Sokrates" so mächtig, daß sie glaubt, daß "das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei."¹⁴⁸ Dieses Denken macht sich selbständig

¹⁴⁸ ebd., S. 99

und wird zum treibenden Impuls von Wissenschaft, deren Haltung in die Kunst, hier im Beispiel in die Tragödie, einfließt.

Nach Nietzsche ist "(d)ieser erhabene metaphysische Wahn ... als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an welchen sie in Kunst umschlagen muß: auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehen ist."¹⁴⁹ Das metaphysische Denken führt sich selbst an die Grenze, indem es sich durch seine dionysische Triebkraft so weit treibt, daß es sich selbst überwinden muß. Dieser Drang, der aus seinem selbst bewirkten Übergewicht schließlich "umschlagen" muß, entspricht in der Art seines Mechanismus genau dem Dionysischen, das sich ins Apollinische entlädt. So läßt sich jener "unerschütterliche Glaube, daß das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche..",¹⁵⁰ letztlich als ein dionysisches Produkt verstehen, da es als 'überladene apollinische Tendenz' durch das Umschlagen an den Grenzen des Dionysischen konstituiert ist.

2.4 Die Praxis und die Theoria

Entsprechend kehrt sich aber nach Nietzsche auch die Wissenschaft an ihren Grenzen um und findet wieder zur dionysischen Kunst zurück. Und auf diesen "Mechanismus", der eine Selbstbewegung in sein Gegenteil meint, hat es seine Betrachtung der griechischen Tragödienkunst und ihres Verschwindens abgesehen. Dies läßt sich nach Nietzsche exemplarisch an der Genese der Tragödie nachvollziehen: Die "Inkommensurabilität des Chorgeschehens in der Tragödie veranlaßt den Verstand, es zu übersetzen und auf bildlich abstrakte

¹⁴⁹ ebd.

¹⁵⁰ ebd.

Vorstellungen zu reduzieren, um so das musikalisch sich ereignende Geschehen kommensurabel zu machen. Auf diese Weise paßt das Wahrgenommene in die theoretische Vorstellung, die von der Identität eines Gegenstandes ausgeht, da sie wissen will, 'was etwas ist'. Das musikalische Element widersetzt sich aber am ehesten dieser Reduzierung von Geschehen auf Tatsachen, da es als 'Kunst in der Zeit' nicht unter diesen Wahrheitsbegriff paßt, der für sich 'Zeitlosigkeit' in Anspruch nimmt. Die "theoretische Einstellung" wird nun ihrerseits 'in der Person des Euripides' künstlerisch tätig: "Jenes ursprüngliche ... dionysische Element aus der Tragödie auszuschneiden, und sie rein und neu auf undionysische Kunst, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen - dies ist die ... sich uns enthüllende Tendenz des Euripides"¹⁵¹

Durch das Verschwinden des Dionysischen verschwindet auch die Notwendigkeit des verklärenden Scheins, der die lebensbejahende Kraft des sein Schicksal verklärenden Künstlers meint. Das Apollinische verändert sich deshalb, es verliert die künstlerische Notwendigkeit des "schönen" Scheins, der um seine Fiktion bei der Gestaltung des Geschehens weiß, und wird zum "Sokratische(n)", dem 'neuen Gegensatz des Dionysischen'. Die Person des Sokrates steht hier als der Typus des theoretischen Menschen für die Umfunktionierung des ästhetischen Scheins zur 'Lüge', die im Gegensatz zum 'wahren Sein' begriffen wird, das den künstlerischen Schein als ein 'falsches' Sein negiert.

Die 'sokratische Tragödie' erreicht ihr Ziel, wenn der ästhetische Grundsatz: "alles muß verständig sein, um schön zu sein" erfüllt wird. Der euripideische Prolog ist nach Nietzsche ein "Beispiel für die Produktivität jener rationalistischen Methode."¹⁵² Eine solche Dichtung nach Maßgabe des Verstandes verliert ihren Lebensbezug und damit ihre ästhetische Qualifikation. Sie bedeutet

¹⁵¹ ebd. S. 82

¹⁵² ebd., S. 85

dann eine rationale Vermittlung, welche nicht von einem Organisch-Geschaffenen, sondern vielmehr von einem Verstandesmäßig-Zurechtgemachten ausgeht, das es nur noch ästhetisch zu illustrieren gilt. Dadurch degeneriert aber auch der produktive "Kampf zwischen Wahrheit und Schönheit",¹⁵³ wie er durch den dionysischen 'Einbruch' in die apollinische Kunstwelt begann und zu einem versöhnlichen Ausgleich zwischen logischen und ästhetischen Kräften geführt hatte.

Wahrheit und Schönheit fallen zusammen, wenn der Mensch im "ästhetischen Zustand" fähig ist, "das Nothwendige an den Dingen als das Schöne zu sehen."¹⁵⁴ Das, was Auge und Ohr wahrnehmen, gilt es "schön zu machen". Schon in der Wahrnehmung beginnt ja der Prozeß des Logisierens und Ästhetisierens, der nach Nietzsche wechselseitig arbeitet. Wird jedoch das eine als Maßstab des anderen angelegt, zerfällt diese Einheit und stellt die Tätigkeiten in ein hierarchisches Verhältnis von 'Mittel' und 'Zweck'. Auf diese Weise disqualifizierte die 'sokratische Tragödie' die Musik der dramatischen Wort-Ton-Beziehung zum bloßen Mittel der Darstellung, zur Untermalung von Bedeutung, zum Effekt. Die tragische Kunst trennt sich so von ihrer Wurzel des Geschehens, dem 'Hören auf den dionysischen Klang', - oder wie Nietzsche allgemein formuliert -, dem Hören "auf den Gesamtklang der Welt"¹⁵⁵.

Wird der Musik die Funktion der Illustration des Textes zugewiesen, verschiebt sich auch die prädestinierte Sinneswahrnehmung vom Hören zum Sehen: "Das Bild im Auge ist für unser Erkennen maßgebend...".¹⁵⁶ Für Nietzsche ist aber die dionysische Klangwelt gerade nicht 'Mittel', sondern Zweck des

¹⁵³ KSA 1, DW, S. 562, vgl. 563

¹⁵⁴ KSA 3, S. 521, FW, Aph. 276

¹⁵⁵ KSA 1, PHG, S. 817

¹⁵⁶ Vgl. KSA 7, S. 487, III, 19 (217)

Ganzen, weil die Musik erst den Mythos und das visuelle Geschehen aus sich hervorbringt, wie er es in der "Geburt der Tragödie" schildert. Denn "(d)ie Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist."¹⁵⁷ So wurde denn in der Tradition 'der Alten', der es nach Nietzsche um die Symbolisierung des 'unaussprechlichen' Daseinsgrundes ging, das Dionysische durch das Bild erklärt und in der dramatischen Handlung ins Bildliche übertragen und so ausgesprochen.

Die dionysische Symbolik wurde nach Nietzsche in der Antike "fortwährend bei irgendeinem Dinge empfunden", da die Lebensereignisse nicht auf "darinliegende Ideen" betrachtet, sondern - wegen ihrer Ereignishaftigkeit - auf "Musiksymbolik hin" angesehen wurden, also auf ihren verborgenen Klang hin gedeutet wurden.¹⁵⁸ Die Welt "in Symbolen", für Nietzsche eine Voraussetzung großer Kunst, stand den Griechen noch zur Verfügung, da ihr Weltbild noch mythologisch und nicht vorrangig logozentristisch am Subjekt orientiert war. Dagegen ist der "Mangel des Symbols in unserer modernen Welt" eine Voraussetzung, daß wir uns über das Bild und den Begriff wieder das Dionysische zu erschließen suchen: "Jetzt wird das Dionysische durch das Bild erklärt".¹⁵⁹

Moderne und antike Kunstpraxis stehen nach Nietzsche also in einem umgekehrten Verhältnis. Eine Menschheit, die primär abstrakt denkt, ist "kunstunfähig", da sie die lebendige, noch deutungsoffene Ebene von Sprache nicht mehr aktiv gebraucht, wie es die symbolische Darstellung tut, auf der das künstlerische Machen eines Zeichens über die gespürte Differenz zum Gemeinten noch bewußt ist. Die sich als Zeichensprache vollziehende Musiksymbolik ist deshalb verbunden mit ihrer 'inneren

¹⁵⁷ KSA 7, S. 47, III, 2 (10)

¹⁵⁸ KSA 7, S. 308, III, 9 (92)

¹⁵⁹ ebd.

Höreinstellung', die einen "Gesamtklang der Welt" wahrzunehmen versucht, die "Grundstimmung" des leiblich-geistigen Organismus und damit auch den "Schlüssel zum Drama". Die zentrale Stellung des Begriffs der "musikalischen Stimmung" in der "Geburt der Tragödie", die Nietzsche in Anlehnung an Schillers Vorstellung der musikalischen Gestimmtheit als der Voraussetzung des Dichtens darstellt, zeigt, daß es Nietzsche um ein Hören geht, das aus der Stille kommt.

Nur so kann es als ein grundsätzlicher Anfang dichterischen Schaffens begriffen werden, das von der Lyrik zum Musikdrama reicht.¹⁶⁰ Die Stille als Voraussetzung inneren Hörens kann als Sammlung und Vorbereitung der inneren Spannung und Harmonie der schöpferischen Kräfte verstanden werden, die erst zueinander ins Verhältnis treten müssen, um sinnvoll tätig zu werden, - ähnlich wie eine Meditation eine Sammlung in der eigenen Mitte bedeutet. Gerade auf diese vorbereitende Weise versteht Nietzsche die elementare Bedeutung der Musik, die nicht erst mit dem Erklingen von Tönen beginnt, sondern mit deren Vorbereitung aus der Stille, die zuerst in das Stimmen des Instrumentes führt. Entsprechend läßt sich die Bedeutung des instrumentalen Stimmens auf den menschlichen Organismus in seiner Einheit des Leiblich-Organischen übertragen.

Wenn jedoch die "sokratische Tendenz" in der Tragödie als eine Überspitzung der apollinischen Intention bewirkt, daß es "auf den Begriffsinhalt ankommt" und die Bedeutung des Symbols nur noch als Begriffssillustration gefragt ist, unterliegt das aus der "musikalischen- Stimmung" erwachsene "Zeitgeschehen" der Gefahr, durch seine Reduktion und zurechtgemachte logische Eindeutigkeit zeitlos und distanziert zu erscheinen, d.h. losgelöst von dem, was es ausdrücken wollte. Die 'apollinischen Gestalten'

¹⁶⁰ KSA 1, S. 43, GT, vgl. hierzu die Ausführungen von Schmidt, B., a.a.O., S. 21 u. § 17

lösen sich - in Nietzsches Metaphernsprache - von ihrem eigentlichen Ursprung, dem Dionysischen, und verleugnen ihn, ganz in Analogie zum Begriff, der seinen Ursprung aus der Metapher vergißt, wenn er erstarrt ist.¹⁶¹ Insofern ist der Begriff, wenn er sich ganz von seinem metaphorischen Ursprung gelöst hat, der "Tod der Kunst", insbesondere der dionysischen oder musikalischen Kunst.¹⁶²

"Dieser künstlerische, letztlich individuelle Ursprung des scheinbar Wahren zeigt sich immer wieder z.B. an den 'Grenzen' der Wissenschaft, an denen der verdrängte Ursprung wieder zum Vorschein kommt."¹⁶³ So findet sich die dionysische Kunst der Musik in einer neuen Form der geeinten Gegensätze wieder, indem sie durch ihren Gegensatz des Sokratischen hindurch wieder zur Sprache kommt. Dieses 'Umschlagen' an den Grenzen des logoszentrierten Denkens in die musikalische Kunst wird nach Nietzsche durch das Paradoxon des 'musiktreibenden Sokrates' symbolisiert, dem vor seinem Tode sein 'Daimonion' im Traum gesagt haben soll, daß er Musik treiben müsse. Es geht hier lediglich um den symbolischen Gehalt dieses Gedankens, der von Nietzsche in diesem Zusammenhang als ein Symbol für den Mechanismus der dionysischen und apollinischen Kunstkräfte gebraucht wird. Dieses Symbol des 'musiktreibenden Sokrates' steht für die vorläufige Beendigung des "ewigen Kampfes zwischen der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung."¹⁶⁴

Nachdem der sokratische Geist der Wissenschaft sich an seinen 'Grenzen' selbst erkannt hat, schlägt er in tragische Erkenntnis um und erneuert in ihr den "Bund" der antagonistischen Triebgewalten gemäß des dionysisch apollinischen

¹⁶¹ Vgl. KSA 1, S. 882 ff, WL

¹⁶² KSA 7, S. 306, III, 9 (88)

¹⁶³ Simon, J., Nietzsche, in: Klassiker der Philosophie, Bd. 2, S. 208

¹⁶⁴ KSA 1, S. 111, GT

Verknüpfungsprinzips.¹⁶⁵ Nietzsche sieht gemäß dieses von ihm 'entdeckten' Prinzips der Entstehung von Kunst und ihrer Verbindung zur herrschenden Lebenseinstellung der Zeit eine Hoffnung auf Umkehr des modernen rationalistischen Zeitgeistes, die er an eine "Wiedergeburt" des dionysischen Musikdramas knüpft. Einen Versuch, die musikalische Tradition der Antike zu erneuern, sieht er in der bewußt an antike Vorbilder anknüpfenden Opernform des Musikdramas von R. Wagner eingelöst. Allerdings wertete Nietzsche, wie er selbst später zugab, seine Empfindungen aus, die er vor allem am Werk "Tristan und Isolde" als "dionysisch" wahrnahm, um sie dann in der "Geburt der Tragödie" auszuführen, indem er den Bogen seiner Reflexion des Tragisch-Dionysischen von der antiken Kunst bis zur Diagnose der Kunst seiner Zeit ausspann.

3. Interpretation und Metapher

3.1 Interpretation und Perspektive

Der Begriff der Interpretation wird von Nietzsche im Rahmen seiner Infragestellung philosophischer Grundeinteilungen wie in 'Wissenschaft und Kunst' oder 'Theorie und Praxis' gebraucht, um eine 'neue' Auslegung des Geschehens überhaupt als eine Auslegung und nicht 'Erklärung' von Wirklichkeit zu begründen.¹⁶⁶ Nietzsches Gebrauch der Metaphern "apollinisch und dionysisch" die er gegen die traditionelle philosophische Begrifflichkeit setzt, verdeutlichen seine Absicht, einer metaphysischen 'Erklärung' des Seins keine weitere hinzuzufügen, sondern das Dasein vom Gedanken der Interpretation zu verstehen. Daß jede

¹⁶⁵ Vgl. Djuric, M., Nietzsches tragischer Gedanke, in: Festschrift W. Müller-Lauter, Berlin 1989, 173-153

¹⁶⁶ Vgl. KSA 12, S. 104, VIII

Wirklichkeitsauffassung, ästhetisch fundiert, selbst vom Charakter des Geschehens ist, ist in der Darstellung des dionysischen Phänomens deutlich geworden. Seine Verknüpfungsmetapher des Apollinischen und Dionysischen zeichnete sich als eine metaphorische Darstellung des Zusammenwirkens ästhetischer und logischer Grundtriebe aus, die in ihrer ästhetischen Duplizität sowohl Kunst als auch Erkenntnis bedingen, indem sie beide Grundbereiche philosophischer Einteilung auf der 'Grenze' des ästhetischen Geschehens zusammenführten und diese Grenze als 'unhintergebar' aufzeigten.

Dabei konstituierte sich das Dionysische als eigentliche Verknüpfungsmetapher, da es als grundlegende schöpferische Bewegung die innenwohnende Kraft jeder Seinssetzung ist und deren Potential zur selbsttätigen Veränderung beinhaltet. Dionysos gilt Nietzsche entsprechend als das Symbol der "Weltverwandlung", während im Gegensatz dazu Apollo "als Weltbestand" erscheint.¹⁶⁷ Gerade der tragische Chor verdeutlichte diesen Aspekt der "Verwandlung" im künstlerischen Geschehensvollzug und somit seinen Übergang in apollinische Gestalten der Erklärung dessen, was sich ereignet.

Interpretation bedeutet für Nietzsche nun dieses permanente wechselseitige Übergehen von dionysischem Produzieren und apollinischem Darstellen oder von Weltgestaltung und Welterkenntnis. Das heißt, daß ohne unsere auslegende Gestaltung auch keine Erkenntnis sichtbar wird. Der Gedanke der Interpretation setzt gerade die notwendige Verknüpfung oder das notwendige Zusammenwirken von den traditionell dichotomisch veranlagten Tätigkeiten, wie z. B. Logik und Ästhetik, voraus, deren Trennung nicht mehr aufrecht zu erhalten ist, sobald ästhetische und emotive

¹⁶⁷ "Was kann allein Erkenntniß sein? - 'Auslegung', nicht 'Erklärung'; vgl. hier KSA 7, S. 240, III, 8 (46)

Erfahrungen in die Voraussetzungen der Erkenntnis einfließen.¹⁶⁸ Begreifen wir unser praktisches, erkennendes oder gestaltendes Tun als eine Interpretation der Welt, so gehen wir von einer Zirkelstruktur des "Hineinsteckens" und "Wiederfindens" aus: "Man findet in den Dingen nichts wieder, als was man nicht selbst hineingesteckt hat: ... das Wiederfinden heißt sich Wissenschaft, das Hineinstecken - Kunst, Religion, Liebe, Stolz."¹⁶⁹

Die Erkenntnis des komplementären Zusammenhangs so verschiedener menschlicher Tätigkeitsformen basiert auf der Einsicht in unsere menschliche Bedingtheit, die uns als perspektivische und begrenzte Wesen zeigt. Nach Nietzsche ist es eine „Grundfrage“, „ob das Perspektivische zum Wesen gehört? Und nicht nur eine Betrachtungs-form, eine Relation zwischen verschiedenen Wesen ist?“ Damit korrespondiert auch die „exoterische“ Redeweise, daß es keinen Willen gibt, sondern, nur „Willens-Punktationen“, die sich in ihren Machtverhältnissen mehren oder mindern¹⁷⁰. Weil wir durch diese Eingebundenheit in das Willensgeschehen wie in die Polarität von perpektivischem und zugleich ontologischem Bewußtsein keine vollkommene Erkenntnis haben können, sind wir an die "Duplizität" des Produzierens und Erkennens gebunden, die jede Einsicht in den Zusammenhang der Welt ihrer schöpferischen Fiktion eines Zusammenhangs der Welt überführt. Kunst "ermöglicht" demnach Erkenntnis und in diesem Sinne versteht Nietzsche sie als "Ermöglicherin" unseres bedingten Daseins: Das 'Hineinstecken' ermöglicht das 'Wiederfinden', und in diesem Sinne ist Kunst vorrangig interpretatorisch tätig, d.h. sie wird

¹⁶⁸ Vgl. Abel, G., Kunst und Wissenschaft, S. 20; in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, hg. v. M. Djuric/J. Simon, Würzburg, 1986

¹⁶⁹ KSA 12, S. 154, VIII, 2 (174)

¹⁷⁰ KSA 12, S. 188, VIII, 5 (12) , vgl. Simon, J., Der gewollte Schein. Zu Nietzsches Begriff der Interpretation, S 65, in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, hg. v. M. Djuric /J. Simon, Würzburg 1986

als eine Interpretationsfunktion verstanden, die eine theoretische Weltauslegung konstituiert.¹⁷¹

Da künstlerische Tätigkeit inkommensurabel in dem ist, was sie schafft, zeichnet auch diese Inkommensurabilität den Status von Interpretationen aus, die auf der Basis der Fiktion als doxa begriffen werden, die wesentlich 'Schein' von Wirklichkeit ist. Denn in der Wirklichkeit gibt es durch die Relationalität der Geschehensvollzüge, die immer perspektivisch gelenkt sind, keinen 'außerhalb' des Interpretationsgeschehens liegenden Maßstab für das, was 'wirklich ist'. Die Darlegung einer Meinung funktioniert anhand des grammatischen Schemas unseres Denkens, außerhalb dessen 'Musterhaftigkeit' kein sinnvolles und vernünftiges Denken möglich ist. Erst im Verhältnis zu anderer Meinung etabliert sich eine Meinung als eine bestimmte Auffassung, und je weiter ihre Erkenntnis wächst, auch bezüglich ihrer eigenen Bedingungen und Gegebenheiten im Zusammenhang des Geschehens, desto mehr wird auch bewußt, daß wir "nicht um unsere Ecke sehen" können, und "um so mehr empfindet sich der Mensch in seinem Winkel".¹⁷² Das Verhältnis von Erkenntnis und Einsicht in ihre bedingende Perspektive, in der wir uns künstlerisch tätig zu behelfen wissen, ist auf dem Boden des Gedankens der Interpretation ein proportionales. Die Einsicht in diesen Zusammenhang ermöglicht uns, die Welt 'noch einmal unendlich' zu sehen: "insofern sie unendliche Interpretationen in sich schließt".¹⁷³

Diese Vielfalt der Standpunkte des Erkennens ist so verschieden wie das Individuelle selbst und seine Möglichkeit der künstlerischen Produktion, so daß von den vielen möglichen Perspektiven Nietzsche zugleich auf "vielerlei Wahrheiten"

¹⁷¹ Vgl. KSA 13, S. 521, VIII, 17 (2)

¹⁷² KSA 3, FW, S. 626, Aph. 374; KSA 11, S. 625, VII, 14 (365)

¹⁷³ KSA 3, FW, ebd.

schließen kann.¹⁷⁴ Sie werden einsichtig, wenn gemäß des christlichen Anspruches der 'Wahrhaftigkeit', also 'um der Wahrheit selbst willen' die anderen Perspektiven des Erkennens auch zugelassen werden, die traditionellerweise als 'falsch' oder nicht der Norm entsprechend abgewertet werden. Wird die vorhandene Vielfalt der Glaubensansätze und Standpunkte im Erkenntnisprozeß als künstlerisch fundierte Wirklichkeit anerkannt, eröffnet das Verständnis des interpretierenden Tätigseins neue Horizonte, fremde Meinungen 'besser' integrieren und zugleich die eigenen individuell und auf der Basis der praktischen Freiheit 'besser' ausbilden zu können. Insofern meint Nietzsche, "(daß) der Werth der Welt in unserer Interpretation liegt, daß die bisherigen Interpretationen perspektivische Schätzungen sind, vermöge deren wir uns im Leben erhalten."¹⁷⁵

Die Verschiedenheit der möglichen Interpretationen von Welt muß sich aber auch 'um der Orientierung und Kommunizierbarkeit willen' der Vergleichbarkeit unterziehen. In der Relationalität der Kräfteverhältnisse behauptet sich die scheinbar überzeugendere Meinung vor weniger stark organisierten, indem sie ihren internen Ausdrucksgehalt durch die jeweils 'stärkere' Darstellung formuliert, so daß sie gegenüber der 'unvergleichlich anderen' Meinung in ein Übermächtigungsverhältnis tritt und dieser ihr Schema anlegt, um Vergleichbarkeit zu erzeugen. Das "Dichten" von einzelnen Phänomenen zu identischen Fällen im Sinne einer fiktiven Verdinglichung gehört zur Daseinsinterpretation als die 'andere Seite' ihres künstlerischen Vollzuges dazu, wenn Erkenntnis vermittelbar gemacht werden muß. Diesem Dilemma von Inkommensurabilität und dem Schein von Vergleichbarkeit ist jede Interpretation ausgesetzt. Die 'Internität' des Geschehens benötigt - gemäß der dionysischen Verknüpfungsfigur - eine 'Externität' ihrer

¹⁷⁴ KSA 11, S. 498, VII, 34 (230)

¹⁷⁵ KSA 12, S. 114, VIII, 2 (108)

vergleichenden Darstellung, so daß Interpretation zugleich Konsequenz des 'angelegten Schemas' unseres Denkens ist.

Die Interpretation befindet sich in dieser 'dionysischen Doppeltheit' in einem wechselseitigen Verhältnis von "produktivem Regelbruch" gegenüber der Befolgung eines Regelsystems, innerhalb dessen schon gedacht wird und lebt durch die mögliche Änderung ihrer Bedingungen durch einen praktizierten Regelbruch, der zugleich regelschaffend ist.¹⁷⁶ Diese Möglichkeit des ästhetischen 'Umschlagens' im Umgang mit Strukturen garantiert ihr die Bewegung ihrer schöpferischen-künstlerischen Vollzugskraft. Auslegung erscheint durch ihre vollzogene Auslegungspraxis erst als eine sinnvolle Interpretation, die sich von anderen interpretatorischen Äußerungen wirklich unterscheidet. Es entstehen durch 'Regelsetzung' und 'Regelbruch', oder wie Nietzsche es sagt: durch das 'Hineinstecken' und 'Wiederfinden', "genauso viele wirkliche Welten wie es kohärente Interpretationen gibt. Interpretationen lösen einander ab" und sind in dieser sukzessiven Aufeinanderfolge wiederum geschehensbildend.¹⁷⁷

3.2 Existieren und Sprechen

Nietzsches Interpretationslehre ist eine Herausforderung an neuzeitliche Rationalität und an eine rein sprachphilosophische

¹⁷⁶ Vgl. Vom Magus im Norden, hg. v. S. Majetschak, Nachw. S. 255; Auch schon bei Hamann ist der "produktive Regelbruch" eine Leistung der künstlerischen Imagination. Er ist an die Bedingung geknüpft, zu gleich als regelsetzend gelten zu können. So ermöglicht er grundsätzlich Erneuerung von Regeln und Verstehensbegriffen. Die Metapher ist ein Beispiel für einen gelungenen "produktiven Regelbruch" der sich zur neuen 'Regelsetzung' etablieren konnte, - was im folgenden noch deutlich werden wird.

¹⁷⁷ Abel, G., Logik und Ästhetik, in: Nietzsche-Studien, 1987, S. 120

Bestimmung von Grammatik und Sachverhalt.¹⁷⁸ Nietzsche kritisiert damit die theoretische Welteinstellung und ihren metaphysischen Anspruch, indem er die theoretische Aussageform über das Sein um seine praktische Fundierung ergänzt und erweitert: "Es existirt" heißt: ich fühle mich an ihm existent.¹⁷⁹ Also interpretiere ich etwas aus der Empfindung meiner Person heraus, die mir ad hoc an dieser Sache lebendig erscheint. Und so 'sehen die lebendigen Wesen nicht die Welt, wie sie ihnen erscheint', "sondern die Welt besteht aus solchen lebendigen Wesen..."¹⁸⁰ Sieht der Mensch sich nicht bloß in der Perspektive des distanzierten Betrachters, sondern auch als einen schicksalsgebundenen Teilhaber des Lebens, dann vermag er auch die 'erklärende' Sicht einer 'Theorie über das Leben' zu relativieren und um ihren fiktionalen Anteil zu wissen. Dieser Mensch fragt nicht mehr: "(W)er interpretirt denn?"", er erkennt, daß "das Interpretieren selbst, als eine Form des Willens zur Macht..., Dasein (hat)" und auch das Subjekt eine Interpretation ist, die dem Geschehensfluß unterliegt".¹⁸¹ Auf dieser Reflexionsstufe schlägt die metaphysisch geprägte Erkenntnis von 'Schein' und 'Wirklichkeit' in eine ganzheitlich positive Lebensorientierung um, die auf der Basis des Interpretationsgeschehens Kunst zugleich als Erkenntnis und Erkenntnis zugleich als Kunst deutet, so daß nur noch von 'einer' Wirklichkeit die Rede ist, nämlich die, welche und durch Auslegung zugänglich ist.

Kunst und Wissenschaft sind demnach beide von der Art der "Interpretationskunst".¹⁸² Die Kunst der Interpretation hat ihren systematischen Ort "in der unaufhebbaren Verschränkung von Welt-Auslegung und Sich-zu sich-selbst-Verhalten".¹⁸³ Beide

¹⁷⁸ S. ders., Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht, 1984, S. 147

¹⁷⁹ KSA 12, S. 192, VIII, 5 (19)

¹⁸⁰ KSA 12, S. 249, VIII, 7 (1)

¹⁸¹ KSA 12, S. 140, VIII, 2 (151)

¹⁸² KSA 5, JGB 22

¹⁸³ Abel, G., Nietzsche, a.a.O., S. 157

Komponenten sind Ereignisträger, sie sind vom Charakter der Handlung, die sich in dionysischer Weise selbst weitertreibt und schließlich auch selbst überwindet, so daß die Theoria sich in der Praxis selbst überholt und einem Wechsel ihres herrschenden Paradigmas unterworfen ist. In ihrer Auslegung verhält sie sich also auch gleichzeitig zu sich selbst. Beide Arten der Interpretationskunst sind von der Seite ihres zugrundeliegenden Bedürfnisses mit unterschiedlichen Prioritäten versehen, die in einem unterschiedlichen Grad Elemente der Kunst und der Erkenntnis in ihrer Darstellung zusammenbringen. Beide Darstellungsweisen wurzeln nach Nietzsche im "ästhetischen" oder, wie er an anderer Stelle sagt, im "dionysischen Zustand", den er als "Quelle aller Sprachen" bestimmt.¹⁸⁴

Diesen fiktiven Urzustand von Sprache denkt Nietzsche als ein ursprüngliches Übermaß und eine Übermacht von Ausdrucks- und Artikulationsmitteln, so daß aus ihm eine Vielzahl von Sprachen- und Zeichensystemen abgeleitet gedacht werden kann. Auch nichtsprachliche Systeme wie Ton-, Gebärden-, Bewegungssprachen sind von Nietzsche einbezogen, die von festgeschriebenen Formen bis zu freier Gestaltungsmöglichkeit reichen. Nietzsche denkt diese Sprachen in weiterem Sinne als offene Zeichensysteme, die sinnstiftende Funktionen erfüllen, indem sie zwischen einem metaphorisch-freien Umgang mit den Zeichen und den gültigen Konventionen ihres Gebrauches vermitteln und so Individualität zulassen. Musik wird in der Offenheit ihres metaphorischen Bedeutungsfeldes als eine Kunst verstanden, die immer wieder neu und anders interpretiert werden muß, so wie sie im Augenblick ihres Vollzuges als *klingender* Daseinsinterpretation jeweils neu entsteht. Sie ist eine noch nicht in Begriffe aufgelöste Kunst, die in ihrer Sinnlichkeit der Zeichen individuell unmittelbar verstanden werden kann Gerade Musik weist in ihrer Welterzeugung

¹⁸⁴ KSA 13, S. 356, VIII, 14 (170)

auf den Status der Ereignishaftigkeit hin, die sich in jeder Aufführung durch die Interpretation erneuert und zu uns in einer Zeichensprache des ausdrücklichen Geschehens spricht, das nur in der Zeit seiner Interpretation seine Gültigkeit hat und deshalb individuell bedingt ist. Erfinderische 'Übertragung' von Bedeutung (Metapher) schafft grundsätzlich 'neue' Wirklichkeit über die Sprache, was im folgenden noch ausgeführt wird. Interpretationsleistungen können sich z. B. über die Metaphernbildung kreativ erneuern, weil sie jeweils relational bestimmt sind und jede 'gemachte Bedeutung im Netz ihres Bedeutungsfeldes aufgefangen wird und interpretationsbedürftig bleibt.

In ihrem spezifischen Zusammenhang der Zeichen und ihrer Verknüpfungsformen tendieren Sprachen grundsätzlich zu zwei unterschiedlichen Sprachtypen: Entweder zum künstlerischen Sprachtypus, der Unbestimmtheit, Nicht-fest-gelegt sein der Bedeutung, Unvollständigkeit, Doppeldeutigkeit, Widersprüchlichkeit u.a. sich eingesteht, - oder zum wissenschaftlichen Sprachtypus, der Eindeutigkeit, Eliminierung von Unbestimmtheit, die Unterscheidung in 'wahr' und 'falsch' und die Feststellung von Bedeutung einfordert. Dies sind gemäß des Begriffs der Interpretation 'interne' Differenzen der Sprachweisen, und sie beruhen auf einer angelegten Zweckmäßigkeit nach bestimmten Anforderungen eines Sprachzusammenhangs. So wird z. B. in der Kunst gerade die Doppeldeutigkeit und die Offenheit der Bedeutung bewundert, die mehrere Deutungen und eine Komplexität des Sinnes ermöglicht und so den Interpreten besonders herausfordert. Auch sind hier mehrere 'gute' Interpretationen keine Seltenheit und in ihrer Eigenart auch anerkannt. Wissenschaft dagegen benötigt schon aus praktischen Gründen die Operationalisierbarkeit eindeutiger Theoreme, die deutlich von anderen Theoremen unterschieden werden wollen, um nicht Störungen im Ergebnis zu provozieren, die dann eine Anwendung vereiteln. Eine

Unterscheidung in 'wahr' und 'falsch' auf der Grundlage des ausgeschlossenen Dritten ist hier notwendig, um eine sichere Handhabung zu garantieren.

Es dürfen aber nach Nietzsche diese intern sinnvollen Differenzen nicht zu externen Differenzen fixiert werden, da der Gedanke des 'einen' Interpretationsgeschehens, das alle Auslegungen wie in einem 'Zirkel' umschließt, kein Außen zuläßt und somit auch keinen absoluten Wahrheitsanspruch bezüglich einer Interpretation gestattet.¹⁸⁵ Im Begriff der Interpretation holt Nietzsche nach Abels Auffassung die 'externe Differenz' in eine 'interne Differenz' der Auslegungsweisen zurück und verweist die scheinbar wissenschaftlichsten Formen, wie die Gesetze der formalen Logik, auf ihre Verwurzelung in der Fiktion. Interpretation begreift sich aus einem Holismus der Betrachtung, also nicht aus einer Ableitung des einen vom anderen Moment, so daß die Verbindung zwischen Mensch und Welt, Subjekt und Objekt, die sich das philosophische Bewußtsein im subjektivitätstheoretischen Sinne ganz und gar als seine, als die allein von ihm erbrachte Synthesis- oder doch zumindest als Spiegelungs-Leistung angerechnet und als Ausweis seiner Dignität betont hat, sich im und als Interpretations-Geschehen immer schon hergestellt zeigt.¹⁸⁶ Die Subjekt-Objekt-Struktur unserer Grammatik des Urteilens ist so immer schon hintergangen und fügt sich als eine Form der Urteilsbildung in den Interpretationsprozeß.

Indem Nietzsche mit seiner genealogischen Art der Fragestellung nicht darauf beschränkt ist, die erklärten Absichten des metaphysischen Denkens zu untersuchen, sondern sie vor allem dem 'Verdacht' aussetzt, indem er ihre Beweggründe und Bedürfnisse auf ihren Ursprung zurückzuführen sucht, kommt es zu

¹⁸⁵ Vgl. Abel, G., Nietzsche, a.a.O., Kap.VI.5. Der geschehenslogische Interpretations-Zirkel, S. 162 ff

¹⁸⁶ ebd., S. 165

einem besonderen Verhältnis zwischen metaphysischem Denken und der Metaphernbildung, das eine wechselseitige Implikation zutage fördert. Die Ebene der verborgenen Voraussetzungen des Denkens zeigt sich: die produktive Einbildungskraft, die begabt ist, schnell `Ähnlichkeiten zu schauen` und dadurch mithilfe der Analogie solche Verhältnisse herzustellen, die durch Fiktion eine 'Neubeschreibung' der Wirklichkeit liefern.¹⁸⁷

Die Metapher ist ein besonderes Zeugnis für die ursprüngliche Produktivität der Imagination und des ästhetischen Vollzuges. Metaphorischer Gebrauch findet sich in allen verbalen und nichtverbalen Kommunikationssystemen. Nietzsche bezeichnet unsere Fähigkeit zur Metaphernbildung als einen "Fundamentaltrieb",¹⁸⁸ d.h. als eine 'erfinderische' Auslegungskraft, die an der Bildung von Sprache wie auch an ihrer Umgestaltung aktiv beteiligt ist. Ihre Umgestaltungsfähigkeit hängt mit ihrer künstlerischen Veranlagung der Übertragung eines Gedankens an einen anderen Sprachort zusammen. Durch ihre Übertragung (meta-ferrein) oder die 'Übersetzung', wie Nietzsche sagt, ist die Metapher in der Lage, die Gestalt eines Gedankens zu produzieren, der so noch nicht vorgedacht worden ist und der auf einer Veränderung des Bedeutungszusammenhangs einem Zeichen einen neuen Sinn gibt. Aristoteles definierte schon die Metapher als eine 'Namensübertragung von einer Sache auf eine andere. Sie 'überträgt etwas gut' und "gut zu übertragen bedeutet das ähnliche sehen".¹⁸⁹ Insofern ist hier die Metapher in ästhetischer und logischer Tätigkeit definiert, da sie Ähnlichkeiten über Analogiebildung in bezug auf strukturelle Gemeinsamkeiten erfaßt.

¹⁸⁷ KSA 7, S. 444, III, 19 (75)

¹⁸⁸ KSA 1, WL S. 887; vgl. dazu Stevens, A., Nietzsche und die poetische Metapher, in: W. Gebhard (Hrsg.), Friedrich Nietzsche. Perspektivität und Tiefe. Bayreuther Nietzsche-Kolloquium 1980, Frankfurt/M. 1982, 89-120.

¹⁸⁹ Aristoteles, Poetik, 149a 5-8

Nietzsche radikalisiert das Moment der 'Namensübertragung' zu einer fiktionalen Veränderung eines Zeichens, das dadurch eine neue Interpretationsreihe eröffnet. Die gestalterische Uminterpretation als etwas, das neu ist, zeigt sich in dem metaphorischen Akt, der etwas bisher 'Unerhörtes' zur Sprache bringt, ganz im Sinne des Sich-Ereignens, den der qualitative Sprung in eine andere sprachliche Wirklichkeit oder entsprechend der 'produktive Regelbruch' darstellt.¹⁹⁰ Der Ansicht, daß Sprache in ihrer Genese durch Metaphernbildung geleitet ist, hat Nietzsche seinen Text "über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" gewidmet. Dort bezieht sich Nietzsche, ohne es näher zu kennzeichnen, u.a. auf G. Gerber und sein Werk "Sprache als Kunst" von 1871. Die Textbezüge hat A. Meijers in seiner Studie "G. Gerber und F. Nietzsche" (1987) herausgearbeitet.¹⁹¹ In Übereinstimmung mit Gerber betont Nietzsche in 'Wahrheit und

¹⁹⁰ Vgl. Ries, W., Ästhetische Hermeneutik der Welt. Nietzsches Versuch einer 'neuen Auslegung allen Geschehens', in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken, Köln u.a. 1999, S. 39-54

¹⁹¹ Meijers, A., Gerber u. Nietzsche, Utrecht 1987; Meijers hat festgestellt, daß Nietzsche Auffassung der Sprache in WL im Gegensatz zu seinen früheren Ausführungen in einem Philologica-Fragment mit dem Titel "Vom Ursprung der Sprache" stehen. Diese thematisierten Sprache noch als ein Erzeugnis des Instinktes, der bewußtlos, aber zweckmäßig handle. Anklänge an Schopenhauers metaphysischen Willensbegriff, der ein bewußtloser Trieb ist, sind hier zu finden. Nietzsches 'neues' Verständnis der Sprache als künstlerischer Ausdrucksweise ist nach Meijers durch die Lektüre Gerbers beeinflusst und sogar teilweise übernommen, z.B. daß Sprache hauptsächlich aus Metaphern bestehe, die Nervenreize in Bilder und diese in Begriffe umsetze. Durch diesen Übersetzungsmechanismus muß nach Gerber der künstlerische Freiraum der Zeichenbildung berücksichtigt werden, der nicht erlaubt, hier von einem Abbildungsverhältnis der Wirklichkeit in der Sprache zu sprechen. (vgl. S. 2)

Lüge' drei Elemente, die für eine Sprachgenese von Bedeutung sind:

1. Ein künstlerisch tätiges Subjekt besitzt einen 'Trieb zur Metaphernbildung' und legt die Welt nach 'seinen Bedürfnissen' aus.

2. Metaphern etablieren eine Fixierung mithilfe sozialer Konventionen.

3. Haben sich Metaphern zu allgemeinen Begriffen entwickelt, wird die Rolle, die der Metaphertrieb spielte, vergessen.

Diese Kriterien der Sprachgenese beinhalten Konsequenzen, die Nietzsches 'neue Auslegung der Wirklichkeit' schon gezeigt hat. Einmal kann Sprache oder allgemein jede Form der Mitteilung nicht mehr als adäquater Ausdruck der 'Dinge' und der 'Realität' angesehen werden, sondern sie gilt als künstlerische Umgestaltung dessen, was viel komplizierter ist. Zum anderen beruht deshalb die 'Wahrheit' solcher Dinge auf einem 'Trieb zum Schein', der nach Nietzsche dem 'Trieb zur Wahrheit' genealogisch vorangestellt wird. Das scheinbare Abbildungsverhältnis von Zeichen und Bezeichnetem gründet so in einem Glauben, der die aus Metaphern gezogenen Begriffe als Struktur von Realität annimmt.

3.3 Begreifen und Übersetzen

Drei Aspekte dienen dazu, das Verhältnis von Begriff und Metapher in den Blick zu nehmen: 1. Die Metapher ist ursprünglicher als der Allgemeinbegriff. 2. Metaphern sind "Anschauungsmetaphern", die den sinnlich-bildlichen Gehalt eines Begriffes verkörpern und ihn an das Leben binden. 3. Altgewordene Metaphern werden zu 'grauen Begriffen', die die Welt auf Fakten und Tatsachen reduzieren. Wenn nach Nietzsche die Metapher in der Entstehungsgeschichte der Sprache dem Begriff vorangeht,

dann bedeutet das, daß sie über ein Potential verfügen muß, einen Gegenstand schöpferisch zu erfassen und mit Hilfe der Imagination ein Schema zu erfinden, das ihn darstellt und in einen sinnvollen Sprachzusammenhang setzt. Metapher ist Tätigkeit: Sie 'trägt' eine Vorstellung weiter, so daß sie sich in neue Sprachkontexte übersetzt und etabliert, bis ihrer Form nicht mehr 'angesehen' werden kann, wo sie herkam. Der Ortswechsel eines Zeichens verschleiert seinen Ursprungsort. Diese Übertragungstätigkeit, die selbsttätig begonnen wird,¹⁹² faßt Nietzsche - in Anlehnung an Gerber - in drei Stufen zusammen: "Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild"; dann wird das Bild "wieder nachgeformt in einen Laut". Und jedes Mal entsteht ein "vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue."¹⁹³

Was Nietzsche anhand seiner genealogischen Fragestellung anschaulich an der Genese eines Wortes verdeutlicht, gilt zugleich auf der Ebene der Semantik: Durch Transfer eines Wortes in ein anderes Bedeutungsfeld entsteht etwas 'Un-erhörtes', das in der Verwendung des Zeichens bislang nicht begriffen wurde. Der neue Orts-Zusammenhang setzt die Bedeutung des Wortes, indem sie zu anderen Worten dieses Umfeldes in Beziehung gestellt wird. Isoliert würde die Bedeutung einer Metapher verloren gehen, erst ihre Relationalität, hervorgerufen durch den praktizierten Ortswechsel, vermittelt ihr über ihren Gebrauch eine Bedeutung. Innerhalb ihres Bezugfeldes unterliegt die Metapher, wie es heute Ricoeur in "Die lebendige Metapher" formuliert, einer 'doppelten Abweichung'.¹⁹⁴ Dieses Abweichen ist im Sinne Nietzsche ihre eigentliche Tätigkeit, die zweimal stattfindet, beim zweitenmal reduziert sie allerdings sich selbst wieder. Zuerst bedingt die Metapher eine 'Abweichung' vom

¹⁹² Vgl. Gerber, a.a.O. (bei Meijers)

¹⁹³ KSA 1, S. 879, WL

¹⁹⁴ Ricoeur, P., Die lebendige Metapher, München 1986; Kap. "Die Abweichung und ihre Reduzierung, S.82ff, S. 87

gängigen Sprachgebrauch, wie z.B. ein Ausdruck Mallarmés verdeutlicht: “Le ciel est mort”. (Der Himmel ist tot) Diese erst einmal 'negative' Beziehung des Prädikats auf das Subjekt bedeutet nach Ricoeur eine Herausforderung an den Verstehenden: Die Metapher kann insofern als eine “prädikative Impertinenz” bezeichnet werden.

Nun ist aber die Metapher noch nicht diese Abweichung selbst, “sondern die Abweichungsreduzierung. Eine Abweichung gibt es nur, wenn man die Wörter in ihrem buchstäblichen Sinn nimmt. Die Metapher ist das Verfahren, durch das der Sprecher die Abweichung reduziert, indem er den Sinn eines der Wörter verändert.” In dieser Tätigkeit wird sie schließlich als das Grundmerkmal der dichterischen Sprache angesehen. So ist die Metapher durchaus, wie die Tradition lehrt, ein Tropus, d.h. eine Veränderung des Wortsinnes, doch ist nach Ricoeur die Sinnveränderung die notwendige “Antwort der Rede auf die Destruktionsdrohung der semantischen Impertinenz”. Und diese Antwort erzeugt ihrerseits eine weitere Abweichung innerhalb des lexikalischen Codes.

Diese doppelte Veränderung des Sprachgebrauchs funktioniert in einer Art Wechselwirkung, da die Metapher eine Spannung in ihren lexikalischen Kontext bringt, die ihre eigene Dynamik zur Auflösung dieser Spannung enthält. Die ursprüngliche Unstimmigkeit des metaphorischen Ausdrucks besitzt ganz im Sinne Nietzsches eine Kraft zur Selbstdestruktion, in der sich ein Wille zur Veränderung 'erfinderisch' zeigt und eine Vermittlung sucht, die den betreffenden Ausdruck 'anders' in den Satz einfügen kann als gewohnt, so daß er einen neuen Sinn hineinlegt. Die Spannung des Ausdrucks, der z.B. im Oxymoron (der 'lebendige' Tod, das 'helle' Dunkle) im formalen Widerspruch besteht, wird über die semantische Herausforderung in einer Antwort auf diese aufgefangen. Zum Beispiel können Gegensätze durch die Umstrukturierung der traditionellen Einteilung in ein Verhältnis von

Besonderem zum Allgemeinen treten. Hier entsteht dann ein Abstand der Begriffe zur Nähe des Semantischen, und die Metapher schafft einen Ausgleich der Spannung durch ihre neu gesetzte Verhältnisartigkeit. Der metaphorische Sinn liegt nicht in einer semantischen 'Kollision', sondern bildet eine "neue Pertinenz".¹⁹⁵

Diese lebendige künstlerische Verfahrensweise der metaphorischen Sprache unterliegt nach Nietzsche auf lange Sicht der Gefahr, nach ihrer Fixierung und Anerkennung im Sprachgebrauch zu erstarren, d.h. zur rein abstrakten Chiffre zu degenerieren, die ihre Anschaulichkeit und damit auch ihren Sinn schließlich einbüßt. "Abstraktion ist... ein dauernder im Gedächtnis festgehaltener und hartgewordener Eindruck, der auf sehr viele Erscheinungen paßt und deshalb, jedem Einzelnen gegenüber, sehr grob und unzureichend ist."¹⁹⁶ Deshalb betont Nietzsche die Bedeutung der 'lebendigen' Metaphernerzeugung, die gerade um die Erfassung der Einzelercheinung bemüht ist, für die unser künstlerischer 'Fundamentaltrieb' verantwortlich ist. Die Erneuerung des metaphorischen Sprachgebrauchs garantiert eine Belebung des allgemeinen Sprachgebrauchs von seiner Basis her, die bis in die höchste Form der Verallgemeinerung durchzudringen vermag, wenn das "ästhetische Verhalten" der Metapher als Wurzel von Sprache bewußt gemacht wird, wie Nietzsche es in "Wahrheit und Lüge" unternimmt.¹⁹⁷

Ihre "nachstammelnde Übersetzung" 'rubriziert' zwar mit einem kühnen Schwung ein Gegebenes unter ein Schema, verliert dabei aber nicht die einmalige künstlerische Gestalthaftigkeit, so daß das entstehende Schema zum Empfindungs- und Gefühlsausdruck 'paßt'. In ihrem "schnellen Ähnlichkeitsschauen" bringt die Metapher etwas zusammen und schafft so im Augenblick des spontanen

¹⁹⁵ ebd., S. 182

¹⁹⁶ KSA 7, S. 487, III, 19 (217)

¹⁹⁷ KSA 1, S. 884, WL

Erkennens eine Ganzheit des Wahrgenommenen, die später diskursiv ausgefüllt werden muß. Auf diese Weise ist Nietzsches Metapher der "ergrauten Metaphern" zu verstehen. Denn der Augenblick ihrer 'lebendigen' Tätigkeit ist kurz: Eine Metapher entsteht "in einem Akt unerhörter Prädizierung... wie ein Funke..., der beim Zusammenstoß zweier bisher voneinander entfernter semantischer Felder aufblitzt".¹⁹⁸ Diese Ursprünglichkeit der Sprach- oder Zeichenbildung ist nach Nietzsche nicht "wegzurechnen", da man ansonsten "den Menschen selbst wegrechnen würde".¹⁹⁹

¹⁹⁸ Ricoeur, P., a.a.O., S. VI

¹⁹⁹ KSA 1, S. 887, WL, vgl. hierzu Fragment III, 12 (1), in KSA7, das von dem doppelten Fundament der Sprache handelt, als deren Wurzel der Ton erscheint.

3.4 Metapher und Musik

Die Musik ist für Nietzsche ein Paradigma ursprünglich metaphorischer Tätigkeit.²⁰⁰ Ihr Hauptmerkmal, die Tonbildung und ihre klangliche Gebärde, sind nach seiner genealogischen Verfahrensweise der Wort- und Begriffsbildung vorangestellt.²⁰¹ Die metaphorische Tätigkeit geht demnach vom 'Hören' aus und überträgt ihre Phänomene auf das Gebiet der visuellen Wahrnehmung: "Der Begriff ist am Laut erst entstanden, als man viele Bilder durch einen Laut zusammenfaßte: mit dem Gehör also die optischen inneren Phänomene rubrizierte".²⁰² Die Lautbildung der Sprache erscheint als eine ursprüngliche und insofern auch fundamentale Abkürzung für eine Vielheit anderer Zeichen. In dieser Hinsicht ist Sprache immer schon musikalisch oder zumindest musisch veranlagt, ihre Gedanken artikulieren sich erst über das Medium des Tones oder des laut-zeitlichen Vollzuges und seine entsprechende Bewegung. Musik selbst ist eine metaphorische Tätigkeit eigener Art, da das, was sie metaphorisch ausdrückt, nicht sprachlich, sondern im Ton und Klangbereich stattfindet und innerhalb dessen auch 'unmittelbar' verstanden werden kann, also nicht den Umweg über die Sprache und ihre Begriffswelt benötigt.

Der musikalische Interpretationsvorgang, wie er in der Aufführungspraxis dargeboten und verstanden wird, steht in einer Übereinstimmung mit sich selbst, wenn die musikalische Darstellung 'gelingt', d.h. die Interpretation ganz aus ihrem eigenen

²⁰⁰ Vgl. dazu näher Otto, D., Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff, in: "Centauren-Geburten". Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche, hrsg. v. T. Borsche, F. Gerratana u. A. Venturelli, Berlin/New York 1994, 167-190.

²⁰¹ KSA 11, S. 136f, VII, 25 (463)

²⁰² KSA 11, S. 136f

Interpretationszusammenhang heraus - ohne weitere Regeln, Gesetze und Erklärungen - verstanden werden kann. Dies zeigt sich z.B. an einer Tanzbewegung, die der Musik entspricht, an einer deutlichen Gebärde und an der Musik, deren Expressivität mit der Kompositionsform im Einklang ist. Wird eine solche Übereinstimmung oder Entsprechung mit sich erreicht, die dissonante Elemente nicht ausgrenzt, sondern in den musikalischen Spannungsbogen zeitlich sinnvoll integriert, so bestimmt sie auch das Verhältnis von musikalischem Vollzug und Hörer. Das Ohr "schließt sofort",²⁰³ sagt Nietzsche, und in diesem Zusammenhang könnte man von einer Interpretation 'ohne weitere erklärende Interpretanten' sprechen.

Dies läuft nach Abel aber nicht darauf hinaus, "das ursprüngliche Interpretationsgeschehen außer Kraft zu setzen. Vielmehr führt es radikal in dieses hinein."²⁰⁴ Wenn das Ohr 'sofort schließt', faßt es die gehörten Gebilde als Metaphern auf und versteht sie als eine "Übertragung eines Dinges in eine ganz verschiedene Sphaere".²⁰⁵ 'Verstehen' bedeutet hier ganz im Sinne der metaphorischen Tätigkeit: "etwas Neues ausdrücken können in der Sprache von etwas Altem, Bekanntem".²⁰⁶ Die 'Unmittelbarkeit' des musikalischen Verstehens, das keinen Umweg über die Sprache oder andere erläuternde Interpretationshilfen benötigt, kann also nur als eine "interpretative Unmittelbarkeit" begriffen werden, wie Abel sagt. Denn ein Klang setzt als Klang schon Interpretation voraus und eröffnet zugleich im Hörer einen Geschehensprozeß, der die auf der Metaphernbildung gründende Interpretation mit vollzieht. Der Hörer wird hier zum musikalischen

²⁰³ KSA 7, S. 65, III, 3 (18)

²⁰⁴ Abel, G., Wahrheit als Interpretation, in: Krisis der Metaphysik, hg. v. Abel/Salaquarda, 1990, S. 356

²⁰⁵ KSA 7, S. 66, III, 3 (20)

²⁰⁶ KSA 13, S. 460, VIII, 15 (90)

Vollzugspartner, - ähnlich der 'Handlung' des antiken Chormitgliedes, das nach Nietzsche Akteur und Zuschauer in einem ist.

Die besondere metaphorische und interpretierende Tätigkeit der Musik liegt nach Nietzsche in ihrer 'unendlichen Verdeutlichungsfähigkeit'. Sie deutet Gefühlsinhalte oder Willensregungen ganz durch sich selbst, wie auch Sprache ganz aus sich selbst deutet. Jedoch muß sie dabei auf abstrakte Begriffe zurückgreifen, die über das Einzelne hinweggehen, während die Musik dagegen in der Lage ist, über ihre Ton- und Rhythmenwelt und ihren notwendig ästhetischen Vollzug in der Zeit eine unendliche Vielfalt an Folgen und Zusammenklängen und Bewegungsabläufen herzustellen, die das Einzelne immer 'neu' ausdrücken und wandlungsfähig halten. Ihre Rhythmen, Tempi, Harmonien, Dynamik und Betonungen, die als Symbolsprache vernommen werden, werden gleichzeitig und nacheinander (d.h. nicht im Sinne der Urteilsgrammatik 'nur' nacheinander) kombiniert und variiert, so daß ihre Darstellung von großer Komplexität ist, ohne an Klarheit in der Form und in der Gestalt einzubüßen.

Auch die Umsetzung der musikalischen Schrift-Zeichen in realisierte Klang-Zeichen bietet einen "unendlichen" Spielraum der Interpretation. Denn die Übersetzung der abstrakten Schrift in die konkrete Klanglichkeit der Komposition ist jeweils individuell und zugleich einmalig, da im strengen Sinne nicht reproduzierbar. Der Klang, individuell interpretiert und in seinen Zusammenhang gestellt, verflüchtigt sich genau in seiner realisierten Zeit und wird danach wieder 'unhörbar'. Er muß dann von neuem produziert werden, was den Klang als Klang 'anders' gestalten wird, da kein Ton identisch in seinem Zusammenhang bleibt. Das tonliche Problem der Interpretation ist der 'Anschluß'. Der Übergang in den nächsten Ton läßt einen Ton erst als solchen erklingen, so daß die Interpretationsleistung gerade im Anschließen und im Bezugnehmen auf Vorangegangenes und Kommendes liegt. Die interpretatorische

Fähigkeit wirkt durch die Möglichkeit der sich potenzierenden klanglichen Übergänge, die in der Beziehungsvielfältigkeit den augenblicklichen Klang begrenzen und zur Musik machen. Diese Individualität der metaphorischen Darstellung ist Produkt einer doppelten Interpretation, d.h. des musikalischen Werkes und seiner Aufführung.

III. Wissenschaft unter der Optik der Kunst

1. Das Wahrheitsproblem und die Semantik des Scheins

1.1 Wahrheit und Fürwahrhalten

Im Zusammenhang der neuzeitlichen Erkenntnistheorie ist der Begriff der Wahrheit Gegenstand des Denkens. Die in diesem Zusammenhang gestellte Frage: "Was ist Wahrheit?" geht davon aus, daß Wahrheit nicht etwas ist, mit dem man übereinstimmen muß, sondern daß sie diese Übereinstimmung zwischen einem Subjekt und einem Objekt ist, d.h. daß sie eine adäquate Relation ist. Damit wird angenommen, daß die Beziehung zwischen einem Denken und dem Gegenstand, der im Denken präsentiert wird, eindeutig bestimmbar sei. Eine Korrespondenz wird eingefordert, so daß die Subsumtion des Wahrheitsbegriffs unter den der Übereinstimmung eine Vorentscheidung in bezug auf die Klärung der Wahrheitsfrage darstellt.²⁰⁷

²⁰⁷ Vgl. zum Folgenden insbesondere Simon, J., Die Krise des Wahrheitsbegriffs als Krise der Metaphysik. Nietzsches Aletheiologie auf dem Hintergrund der Kantischen Kritik, in: Nietzsche-Studien 18, 1989, 242-259; sowie Simon, J., Der Name "Wahrheit". Zu Nietzsches früher Schrift "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne", in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein

In der Notwendigkeit, diese Übereinstimmung zu erklären, muß zuerst gefragt werden, was denn unter einem Subjekt zu verstehen sei. Würde sich der Begriff des Subjekts z.B. am Verstandesvermögen orientieren, so würde zugleich als wahr gelten, daß der Verstand das Organ der Wahrheitsfindung sei. In jedem Fall setzt der Begriff der Wahrheit im Sinne der *adaequatio* ein "Wissen" über die Bedingungen auf seiten des Subjekts und seinem Verhältnis zu einem Objekt voraus. Durch die Annahme eines solchen korrespondierenden Verhältnisses von subjektivem sprachlichem Denken und seinem Gegenstand wird der Bezug auf ein vergleichendes höheres Drittes mitgedacht, das Wahrheit zu verbürgen vermag. Was als Wahrheit in den Blick treten könnte, wäre Ausdruck einer solchen Vorentscheidung und insofern bedingt wahr. Gerade Nietzsche wird nicht müde, auf diese Abhängigkeit unseres Denkens von solchen Vorentscheidungen oder Vorurteilen, wie er sagt, immer wieder hinzuweisen, und so deutet er es als "Vergeßlichkeit", wenn der Mensch wähnt, "er besitze eine Wahrheit in dem (...) Grade", nämlich daß er meint, sie sei der sprachlich "adäquate Ausdruck aller Realitäten".²⁰⁸ Man könnte also meinen, daß die Frage nach der Wahrheit unmittelbar "mit den sprachlichen Äußerungen von Subjekten zu tun hat", so daß Wahrheit allgemein "als Attribut dieser Äußerungen" bestimmbar ist.²⁰⁹

Aber ist man auf diese Weise dem Problem der zu machenden Voraussetzungen enthoben?²¹⁰ Die Frage schließt sich an, was mit einem Bezug der Sprache auf außersprachliche Dinge gemeint sein kann. "Was ist ein Wort?" Nietzsche antwortet: "Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten." Von dem Nervenreiz aber

Vorurteil": *Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*, Köln u.a. 1999, 77-94.

²⁰⁸ KSA 1, S. 878, WL

²⁰⁹ Simon, J., *Wahrheit als Freiheit*, Berlin/New York 1978, S. 2

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 2ff

weiterzuschließen auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung²¹¹ des Satzes vom Grunde. Der Grund unserer Affektion ist dadurch, daß wir immer schon affiziert sind, unserer Erklärung nicht an sich selbst zugänglich. Damit verweist Nietzsche die Frage nach der Wahrheit von Sätzen auf ihren spracheigenen Zusammenhang. Unsere Sätze nehmen immer Bezug auf zuvor gemachte Sätze. Sie beziehen sich insofern auf Vorstellungen von Dingen, die wir sprachlich bestimmen können. Sätze scheinen zwar mit einer 'Sache' übereinstimmen zu können, wenn sie 'wahr' sind, z. B. kraft ihrer Bedeutung als wahr anerkannt werden, allerdings bleibt es problematisch, von der Eindeutigkeit eines Urteils auszugehen, das den Bezug eines einzelnen Satzes auf eine Sache bestimmt.

Die Sicherheit einer Beurteilung kann erst gewährt werden, wenn der Horizont eines Sprachgebildes und sein systematischer Ort in seinem Zusammenhang geklärt sind. Man benötigt einen "prinzipiell randlosen Kontext",²¹² um zu verstehen, in welcher Situation und für welche Fragestellung ein bestimmter Satz Bedeutung hat und insofern auch wahr sein könnte. Eine hinreichende Deutlichkeit ist nämlich am isolierten Satz nicht möglich, da sie auf einen bestimmten Zweck zu beziehen ist, „für den der Begriff als hinreichend deutlich *erscheint*“²¹³. Der individuelle Sprachzusammenhang und die praktische Notwendigkeit bestimmen den Boden, auf dem ein Begriff in seiner Bedeutung für 'wahr' gehalten wird. Wenn die Tätigkeit der reinen Begriffe unter Aufsicht der vermittelnden Einbildungskraft das Mannigfaltige der sinnlichen Anschauung verknüpft und zur Darstellung bringt, dann tut der Verstand dies auch aus der Not

²¹¹ KSA 1, ebd.

²¹² Simon, J., ebd., S. 3

²¹³ Simon, J., Die Krise des Wahrheitsbegriffs als Krise der Metaphysik, in: Nietzsche-Studien 1989, S. 243

bestimmter praktischer Belange heraus, die eine Urteilsbildung in einer bestimmten Hinsicht verlangen. Neben dem praktischen kommt auch das sinnlich-ästhetische Moment hier ins Spiel, das für die Art und Weise der begrifflich fixierten Aussage, für die Vermittlung zwischen Wahrnehmung und Verstand z. B. durch das bildhafte Schema verantwortlich ist. Gerade durch ihren Vermittlungsspielraum ist die produktive Einbildungskraft in der Lage, die Darstellung des zu Beurteilenden auf die jeweilige Lebens- und Sprachsituation abzustimmen. So bleibt Wahrheit auf eine logisch ästhetische Einheit sprachlicher Äußerung bezogen, ja ihr Begriff entzieht sich gerade dadurch einer eindeutigen Zuordnung, daß er an den praktischen Umgang der Sprache gebunden ist.²¹⁴ Das meint, daß der Begriff oder der Satz in bezug auf die Wahrheitsfrage von der Perspektive des Subjekts abhängt, aus der heraus er ein *Handelnder* ist, der sich in der *Praxis* des zeitlich bedingten *Handelnmüssens* bestimmt.

Schon Kant stellt fest, daß der Begriff der Wahrheit nicht allgemein objektiv zu begründen sei, so wie der Begriff der Korrespondenz im Sinne eines "Spiegel(s) der Natur" (R. Rorty)²¹⁵

²¹⁴ Vgl. Simon, J., Grammatik und Wahrheit. Über das Verhältnis Nietzsches zur spekulativen Satzgrammatik der metaphysischen Tradition, in: Nietzsche-Studien 1, 1972, 1-26.

²¹⁵ Mit der Korrespondenztheorie ist zugleich auch die Konsenstheorie der Wahrheit problematisiert, da sie im Grunde, ohne es zu reflektieren, eine Korrespondenztheorie impliziert, wenn sie eine Übereinstimmung mit anderen Subjekten in Hinsicht auf eine Sache voraussetzt, die von allen als 'daßelbe' angesehen werden muß, um dem Wahrheitsanspruch gerecht zu werden. Auch bleibt die Frage offen, ob die Gewißheit der Übereinstimmung mit anderen (Konsens) eher gewährt ist als die Übereinstimmung der Anschauung des Subjekts mit der Sache (Referenz). Grundsätzlich ist zu bedenken, daß gerade "der Zweifel an der Identität der Bedeutungen von Mensch zu Mensch (...) für das Sprechen bis in die Wortwahl hinein ebenso konstitutiv (ist) wie die Zuversicht in deren Identität. Die Bedeutungsidentität ist allerdings in den

es verlangt. Seine Kritik an der metaphysisch geforderten Übereinstimmung von Begriff und Gegenstand beruht darauf, daß er „die beanspruchte Übereinstimmung nur dann als möglich denkt, wenn der Gegenstand als dem Begriff gemäß *gemachter* (konstruierter) Gegenstand gedacht ist.“²¹⁶ Dies bedeutet eine Umkehrung der Blickrichtung auf die problematisierte Wahrheitsfrage, die Kant schon vor Nietzsche geleistet hat, und zwar geht es um die Rückbindung der rein theoretischen Fragestellung an ihre praktische *Notwendigkeit*: Jeder wird gemäß seines besten Wissens und Gewissens handeln und wenn er darin verstanden wird, war die Verdeutlichung des Begriffs in der Tätigkeit der Sache genügend geleistet. Nach Kant bedeutet dies aber zugleich, daß die dem Begriff gemäß *gemachten* Gegenstände in ihrer Begrifflichkeit „nicht in ihrem Gemachtsein aufgehen“. Beim Subjekt entsteht dadurch, daß es annehmen muß, *was etwas ist*, eine Störung, die „eine *Arbeit* am Begriff“ notwendig werden läßt.²¹⁷ So wird das Subjekt einen begrifflich kohärenten Zusammenhang herzustellen suchen, nämlich mittels weiterer zur Zeit nicht in Frage stehender Begriffe eine Sache zu klären und auf den Begriff zu bringen. Nicht zu einer definitiven Übereinstimmung mit dem Sein – „ad esse“ -, sondern zu einem besseren Verständnis – „ad melius esse“ - kommen, ist Ziel dieser Arbeit.²¹⁸

Kant unternimmt also eine Klärung der Bedingungen *der Möglichkeit* wahrer Erkenntnis, indem er den Erkenntnisbegriff umkehrt. Eine

meisten Bedeutungstheorien verabsolutiert worden. Es gibt dagegen keine Introspektion, die den für die Sprachgestaltung kreativen Zweifel an ihr beheben könnte". (J. Simon, Grammatik und Wahrheit, a.a.O. S. 15) Die Annahme gleicher Fälle und gleicher Dinge beruht nach Nietzsche auf der "Grundfiktion", die im Urteil und dann im Schließen tätig ist.

²¹⁶ Simon, J., Die Krise des Wahrheitsbegriffs als Krise der Metaphysik, a.a.O., S. 243 f

²¹⁷ Simon, J., a.a.O., S. 243f

²¹⁸ vgl. Kant, I., Kritik der reinen Vernunft, B 759 Anm.

Wahrheit von Begriffen *an sich* ist nicht möglich, so wie es der Wahrheitsanspruch der Metaphysik fordert, sondern es ist möglich, den Horizont eines historisch und zeitlich bestimmten, subjektiven Sprachkontextes in den Blick zu nehmen, um innerhalb dessen Begriffe auf Wahrheit hin zu überprüfen. Es geht darum, den jeweiligen Sprachgebrauch auf Widerspruchsfreiheit zu untersuchen: „Es muß unter Menschen genügen, wenn sich in einer hinreichend erscheinenden Begriffsverdeutlichung kein Widerspruch gezeigt hat, auch wenn sich bei weiterer Analyse der Begriffe verdeutlichenden Begriffe, der `an sich` kein Ende gesetzt ist (...), immer noch ein Widerspruch herausstellen könnte“.²¹⁹ In einem begrifflichen Zusammenhang ist das einzige allgemeingültige Kriterium die Widerspruchsfreiheit der zur Verdeutlichung herangezogenen Begriffe, wobei das Ausmaß der Verdeutlichungsnotwendigkeit sich nach dem jeweiligen Zweck bestimmt. Ob dann tatsächlich wahr ist, was in sprachlicher Form erscheint, ist letztlich nicht auszumachen.

Mit Rücksicht auf den hier gegebenen Kontext läßt sich zusammenfassen, daß schon bei Kant „der neue Sinn von Wahrheit“ darin liegt, daß „eine für das Handeln als hinreichend erachtete Deutlichkeit“ erreicht wird.²²⁰ Das Handeln auf die Gewißheit hin, daß etwas so sei, beruht also auf einer *Vorstellung* hinreichender Deutlichkeit, die notwendig ist, um zu handeln. „Diese Notwendigkeit ergibt sich als absolute Handlungsnotwendigkeit aus dem kategorischen Imperativ als der nach Kant einzig möglichen absoluten Gewißheit, als relative Notwendigkeit aus subjektiven Zwecksetzungen.“²²¹ Und damit beendet die sittlich gebotene Handlungsnotwendigkeit den theoretisch unendlich zu führenden

²¹⁹ Simon, J., a.a.O., S, 243f

²²⁰ ebd., S. 249

²²¹ ebd., S. 247

Verdeutlichungsprozeß einer begrifflich fixierten Sache²²²: „Die absolute Gewißheit des Sittengesetzes steht bei Kant an der Stelle des metaphysischen Begriffs der Beendigung des Erkenntnisprozesses in einer definitiv erreichten Übereinstimmung von Denken und Sein“, faßt Simon die „wenig beachteten Zusammenhänge“ der Kantischen Kritik zusammen, die wiederum Nietzsche „besser verstehen“ helfen²²³.

So wie Kant die praktische Gewißheit „Glauben“ nennt, so beruht auch für Nietzsche Wissen, bzw. Wahrheit auf Glauben; er fragt z.B., ob Wahrheit „eine Art von Glaube“ sei, der uns „zur Lebensbedingung geworden ist“.²²⁴ Danach würde sich die Gewißheit der Wahrheit aus der „Stärke“ des Glaubens bestimmen und die Stärke „ein Kriterium“, für Wahrheit sein. Im Sinne Nietzsches sind auch die Verknüpfungsschemata unseres Denkens, also unsere Grammatik des Verstandes ´wahr´ und gewiß, woraus allerdings keine Wahrheit dessen, worauf sie sich bezieht, abzuleiten sei. Nietzsche sieht aber gerade in diesem Denken einen Trugschluß der Vernunft, die noch an sich selbst glaubt.²²⁵ Für Kant und Nietzsche besteht die Wahrheit in einem zuletzt praktisch bestimmten *Fürwahrhalten*, nur fragt Nietzsche noch radikaler nach der praktischen Bedeutung und Notwendigkeit von Wahrheit für das Leben. Die Fragestellung verschiebt sich dahingehend, ob Begriffe oder Sätze in ihrer geglaubten Übereinstimmung mit dem Dasein überhaupt „lebensfördernd“ seien, so daß sie in bestimmten praktischen Zusammenhängen der *Daseinsbewältigung* dienen.²²⁶ Die *alte* Wahrheitsfrage wird in der Form des Fragens kritisch in den

²²² vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft, B 852, Beispiel des Arztes

²²³ Simon, J. a.a.O., S. 247f

²²⁴ KSA 11, S. 635, VII, 40 (15)

²²⁵ Vgl. Stegmaier, W., Nietzsches Neubestimmung der Wahrheit, in: Nietzsche-Studien 14, 1985, 69-95

²²⁶ Vgl. dazu Bittner, R., Nietzsches Begriff der Wahrheit, in: Nietzsche-Studien 16, 1987, 70-90.

Blick genommen. Dadurch erreicht Nietzsche einen Perspektivenwechsel des Problems. Er verweist die Frage: "Was ist Wahrheit?" und ihre mögliche Antwort durch die selbstkritische Vernunft auf den Boden ihres allgemeinen praktischen Gebrauchs und fragt entsprechend nach der Praxis, nach dem „Wozu?“ von Wahrheit. Die alte berühmte Wahrheitsfrage ist für Nietzsche Ausdruck einer "verkehrten Welt", da sie eher nach dem "An sich" der Dinge fragt, als nach der Welt, die "uns etwas angeht."²²⁷ Wenn 'wahr' ist, was uns etwas angeht, ist nicht mehr das 'Sein' von Wahrheit, sondern der 'Sinn' von Wahrheit relevant. Die Bedeutung der Wahrheit wird hier als subjektiv anerkannt und erfährt gerade hierin, in ihrer Notwendigkeit für das Subjekt, ihre 'wahre' Bedeutung.²²⁸

Das Dasein des Subjekts bestimmt sein Wahrnehmen als ein Fürwahrhalten, das aufgrund seiner Sinnfälligkeit wahr sein darf. So sagt Nietzsche: "Das 'was ist das?' ist eine Sinn-Setzung von etwas anderem aus gesehen. Die 'Essenz', die 'Wesenheit' ist etwas Perspektivisches und setzt eine Vielheit schon voraus. Zugrunde liegt immer 'was ist das für mich?' (für uns, für alles, was lebt usw.)".²²⁹ Die subjektive Perspektive, die ein Sein setzt und für 'wahr' erklärt, wird gerade an ihre Eigenart erinnert, einen bestimmten Sinn immer schon "hineingelegt" zu haben, wenn sie etwas als wahr erkennt und es als ein Ding bezeichnet. Wahrheit als Gewißheit des Seins könnte nur dann begründet werden, wenn die Totalität der Perspektiven und Sinnanforderungen gegeben wäre, was per se unmöglich ist. Entsprechend wäre ein "Ding" erst dann "bezeichnet, wenn an ihm erst alle Wesen ihr 'was ist das?' gefragt

²²⁷ KSA 5, S. 54, JGB, Nr. 34

²²⁸ Vgl. Simon, J., Das Problem des Bewußtseins bei Nietzsche und der traditionelle Bewußtseinsbegriff, in: M. Djuric/J. Simon (Hrsg.), Zur Aktualität Nietzsches Bd 2, Würzburg 1984, 17-33

²²⁹ KSA 12, S. 140, VIII, 2 (149)

und beantwortet hätten. Gesetzt, ein einziges Wesen, mit seinen eigenen Relationen und Perspektiven zu allen Dingen, fehlte: und das Ding ist immer noch nicht 'definiert'²³⁰.

Insofern ist es nur folgerichtig zu sagen, daß eine anscheinend 'wahre' Sache oder eine Definition von etwas auch nur eine Meinung über etwas ist. Die Meinung, die zu einer bestimmten Zeit zugleich eine Wahrheit darstellt, muß sich nach Nietzsche ihres konstituierenden Elementes erinnern: des schöpferischen Aktes des Bewußtseins, der logisch und ästhetisch wirkt. Erkenntnis bleibt aber, wenn sie sich nicht selbst infrage stellen will, an das "wissenschaftliche Vorurteil" gebunden, das darüber hinwegsieht, daß wir uns in die Dinge " hineinlegen", bevor wir sie "auslegen", d.h. erkennen.

So wird das Dilemma einer Definition von Wahrheit nach Nietzsche in seiner theoretischen Einstellung aufgebrochen, um die Wahrheitsproblematik wieder an den 'ganzen' Menschen zurückzugegeben, den, der sich in der Unteilbarkeit der theoretisch-praktischen Einstellung weiß. Die Reflexion der Erkenntnisfähigkeit steht hier im Zusammenhang mit dem Wollen, so daß der Daseinsvollzug in seinem schöpferischen Akt akzentuiert wird. Gemäß seines Gedankens der Interpretation hebt Nietzsche hier die metaphysische Trennung von praktischem und theoretischem Denken auf, so daß auch ihre Formen der Äußerung wie 'Wahrheit' oder 'Freiheit' auf der 'Grenze' des Ästhetischen zusammengehören, d.h. das 'eine' nicht ohne das 'andere' vollständig bestimmt werden kann. Wie schon festgestellt wurde, verschieben sich die Formen der Äußerung dichotomischer Einteilungspraxis von externer Differenz zu interner Verschiedenartigkeit. Es bleiben Theorie und Praxis und auch Wissenschaft und Kunst aufeinander bezogen: "Jede Seite behält in ihrer Wirklichkeit Momente, die dem begrifflichen Verständnis nach

²³⁰ KSA 12, ebd.

jeweils nur der einen Seite zugeschrieben werden. So schließen sie sich wechselseitig als volles Vermögen der Wahrheit aus."²³¹

1.2 Wahrheit und Imagination

Erst wenn das Logische das Ästhetische nicht mehr ausgrenzt, wenn es um Wahrheit dieser gemeinsamen Tätigkeit geht, erst dann enthüllt sich eine Wahrheit, die den Menschen als ganzen Menschen betrifft, und diese Wahrheit hat ein doppeltes Gesicht. Man könnte insofern sagen, daß eine 'logische Wahrheit' zugleich eine imaginierte Wahrheit ist, weil eine logische Wahrheit "nur an einer imaginierten Welt"²³² möglich ist. Denn unsere Einteilungen und Einheiten der Natur sind 'grobe' Vereinfachungen, die in der Natur nicht vorkommen. Nietzsche verschiebt die Grenze des Gebietes der Imagination, indem er sie um ihren Gegensatz erweitert.

Dies macht vor allem Nietzsches Beziehung der Begriffe der Intuition und der Imagination deutlich.²³³ Nietzsche bringt sie innerhalb seiner Kritik am metaphysischen Wahrheitsbegriff in ein neues Verhältnis, das ihre Entgegensetzung überwindet. Die Reflexionsfigur des Subjekts des neuzeitlichen Denkens ist Nietzsche in ihrer Selbstgewißheit ein besonderes Beispiel. Das cartesische cogito wird in seiner scheinbar zwingenden Verknüpfung von Denken und Sein, die intuitiv eingesehen werde, in ihrem Anspruch auf Erkenntnis angezweifelt. Nietzsche verlangt, besser 'zweifeln' zu können als Descartes. Für ihn ist es eine Unfähigkeit des Denkens, nicht an sich selbst zweifeln zu können. Und diese

²³¹ Simon, J., Wahrheit als Freiheit, a.a.O., S. 110

²³² KSA 11, S. 654, VII 40 (53)

²³³ Vgl. hierzu: Borsche, T., Intuition und Imagination, in: Kunst u. Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, S. 26-45

Unfähigkeit zeigt nach Nietzsche, daß stillschweigend eine Übereinstimmung vorausgesetzt wird, die Denken und Sein in ein Abbildungsverhältnis bringt. Darüber haben wir aber keine Gewißheit.

Nietzsche bestreitet also nicht die Konsequenz des cogito, 'daß ich bin, so lange ich denke', er bestreitet vielmehr die Wahrheit der Bedingungen,²³⁴ nämlich die Sicherheit des Denkens, über 'unmittelbare Gewißheiten' zu verfügen. Das Kriterium der Evidenz, das Descartes für die intuitive Erkenntnis des Subjekts in Anspruch nimmt, übersieht nach Nietzsche den *Schein*charakter seiner "Klarheit und Deutlichkeit". Dieser Schein der Einfachheit impliziert eine Komplexität des Geschehens und versteckt insofern "eine Reihe von verwegenen Behauptungen".²³⁵ Nietzsche argumentiert gegen die cartesische Art des Zweifels mit den jetzt erforderlichen "eigentlichen Gewissensfragen des Intellekts". Woher weiß das Denken, *daß* es ist und daß seine Ursache das "Ich" ist, das wiederum im Akt des Denkens ein Sein verbürgt? 'Woher nehme ich den Begriff des Denkens und wieso glaube ich an Ursache und Wirkung?' lauten die Gewissensfragen des Intellekts, dem die Sicherheit des unmittelbaren Wissens verlorengegangen ist. Das metaphysische Denken stellt sich selbst in Frage.

In diesem neuen Horizont des Fragens verbirgt sich in Descartes' Begründung des Wissens eine Art 'Glaube an Wahrheit': "Der Glaube an die unmittelbare Gewißheit des Denkens ist ein Glaube mehr, und keine Gewißheit"²³⁶ Insofern kann Nietzsche von einer "Fälschung alles Geschehens" sprechen, durch die sich der „Wille zur logischen Wahrheit“ und das ist der Wille des Ichs zum Beherrscher des Geschehens macht, so daß ihm der Gedanke kommt, wenn 'es denkt', daß "ich denke". So ist es "eine Fälschung

²³⁴ Vgl. ebd., S. 31 f

²³⁵ KSA 5, S. 29, JGB, Nr. 16

²³⁶ KSA 11, S. 641, VII, 40 (25)

des Thatbestandes (...), zu sagen: das Subjekt 'ich' ist die Bedingung des Prädikats 'denke'. Es denkt: aber daß dies 'es' gerade jenes alte berühmte 'Ich' sei, ist, milde geredet, nur eine Annahme"²³⁷. Entsprechend kritisiert Nietzsche allgemein die metaphysische Vorstellung vom Akt des Denkens: "'Denken', wie es die Erkenntnistheoretiker ansetzen, kommt gar nicht vor: das ist eine willkürliche Fiktion, erreicht durch die Heraushebung Eines Elementes aus dem Prozeß und Subtraktion aller übrigen, eine künstliche Zurechtmachung zum Zweck der Verständigung."²³⁸

Wenn Nietzsche den Begriff der Imagination in seiner Dekonstruktion eines metaphysischen Begriffs von Wahrheit so zentral setzt, – nämlich indem ihm „der formende Sinn als ursprünglicher“ gilt „als der ´denkende“²³⁹ -, so bedeutet dies vor allem die Aufhebung des Gegensatzes von Wahrheit und Imagination, wie er die Geschichte des metaphysischen Denkens geprägt hat. Die Einbildungskraft gilt in der Tradition als das leibverbundenste Erkenntnisvermögen, das zwischen den Sinnen und dem Verstand vermittelt. Sich etwas einbilden bedeutet, daß ich mir etwas in meiner Vorstellung ausmale, indem ich durch Fremdes oder durch mich selbst affiziert worden bin. Nach Descartes ist diese *potentia imaginatrice* ein "sogenannter Gemein Sinn", der zwar zum Bewußtsein gehört und die Sinnlichkeit ergänzt, allerdings in Bezug auf seine Erkenntnisfähigkeit unvollkommen ist: "Erkenntnis ist nicht Sehen, nicht Berühren, nicht Einbilden und ist es auch nie gewesen..., sondern sie ist eine Einsicht einzig und allein des Verstandes, die (...) klar und deutlich sein kann"²⁴⁰. Die Imagination vermag nach Descartes bei gewissen Operationen dem Verstand

²³⁷ KSA 11, S. 634, VII, 40 (13) 5, KSA 5, JGB, S. 31, Nr. 17

²³⁸ KSA 13, S. 54, VIII, 11 (113)

²³⁹ KSA 11, S. 636, VII, 40 (17)

²⁴⁰ Descartes, *Meditationes*, II, Abschn. 12 und 14 (28/30)

notwendigerweise sinnliche Vorstellungshilfe zu geben; sie kann ihn aber auch täuschen.

Nietzsche dagegen akzentuiert die mehrfache Doppeldeutigkeit der imaginierenden Tätigkeit: Einmal ist sie das passive Erkenntnisvermögen, das aus zwei Quellen, Sinn und Verstand, gespeist werden kann, zum anderen ist sie die aktive Kraft, die das unmittelbar Empfangene auch in seiner Abwesenheit selbständig vorstellen kann, um es immer wieder verarbeiten zu können. Gerade ihre diesbezügliche 'Irrtumsfähigkeit', die aus ihrer Körperbezogenheit resultiert und Descartes zur Abwertung ihres Erkenntnisvermögens bewegte, wird von Nietzsche dieser Abwertung enthoben. Daß sie vielfältigen Einflüssen und individuellen Bedingungen ausgesetzt ist, zeichnet sie in ihrem Charakter des Scheins gerade aus, weil dies zum Individuum und somit zum Menschsein gehört. Ihre Irrtumsfähigkeit ist so gesehen die notwendige Kehrseite der schöpferischen Darstellungskraft, ja sie ist schöpferisch, weil sie etwas selbständig vorstellen bzw. ausmalen kann, sowie auch das Allgemeine im Einzelnen vorstellt.

Die Möglichkeit des Irrtums verliert ihr negatives Vorzeichen, das sich aus der bloßen Negation des 'Wahren' ergab, und erscheint positiv gewendet als etwas Bestimmtes, das in seiner Individualität der Erscheinung einen Wert hat. Dieser positiv gesetzte Begriff der Imagination und auch der Irrtumsfähigkeit wird von Nietzsche als ein Grundbegriff des Denkens ins Spiel gebracht, dem gegenüber sich der Erkenntnisanspruch der Intuition relativieren muß, weil sie sich letztlich nicht vom Irrtum oder schöpferischem Schein freisprechen kann, sondern im Gegenteil immer auch zugleich durch ihn erst dargestellt ist. Wenn "Thäter" und "Thun" in ihrem Ursprung fingiert sind, ist die Evidenz eines Erkannten kein hinreichendes Kriterium seiner Wahrheit. Intuition wird damit in ihrer augenscheinlichen Wahrheitskraft zwar nicht widerlegt, für eine bestimmte Situation und Lebenspraxis mag sie gelten, aber allgemein muß ihr vorsichtiger "der Status der

Vermutung" zugeordnet werden²⁴¹. In diesem Zusammenhang erfährt sich intuitive Erkenntnis als eine Art Imagination, die aber aufgrund ihrer Geltung ihren Ursprung vergessen hat.

Die gleiche Ebene der Argumentation bietet Nietzsche in seinem bekannten Satz über die Wahrheit, der alle bisherigen Definitionsversuche auf den Kopf stellt: "Wahrheit ist die Art von Irrthum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte."²⁴² Wahrheit erscheint dann als eine Art von Irrtum, wenn wir uns bewußt werden, daß wir in unserem Denken immer befangen sind, da wir an einen Horizont und entsprechend an ein 'grammatisches Schema' des Denkens gebunden sind. Durch die Abhängigkeit der Wahrheit von der Zeit ihrer jeweiligen Bedingungen ist die Möglichkeit des Irrtums oder die Möglichkeit einer anderen Wahrheit in einer bestimmten Wahrheit immer mitgedacht. Wenn sich nun Wahrheit zugunsten anderer Wahrheit in ihrem Anspruch relativiert, können Wahrheit und Lüge nur noch graduell unterschieden werden. Ihre Opposition verringert sich zu einer graduellen Abweichung, da uns ein höherer Maßstab nicht zur Verfügung steht und wir mit einem mehr oder weniger an 'Wissen' umgehen müssen.²⁴³

Nietzsche wertet den Begriff des Irrtums und des Scheins in bewußter Umkehrung der geltenden Logik der Begriffe auf. In einer Verkehrung unserer theoretischen Einstellung entsteht die Vorstellung, daß Wahrheit zum "Grenzfall" des Irrtums wird.²⁴⁴ Irrtum erscheint als neuer Oberbegriff, dem sich der Fall Wahrheit subsumieren ließe. Die scheinbare Verdrehung des ontologisch gebundenen Denkschemas ist mit der Einsicht verbunden, daß wir

²⁴¹ Borsche, T., a.a.O., S. 38

²⁴² KSA 11, S. 506, VII, 34 (253)

²⁴³ Vgl. Niemeyer, Chr., "Nichts ist wahr, alles ist erlaubt." Die Wahrheitstheorie Nietzsches in ihrer Bedeutung für seine späte Bildungsphilosophie, in: Nietzsche-Studien 27, 1998, S. 196-213.

²⁴⁴ Vgl. Borsche, T., a.a.O., S. 37

dieses Schema "nicht abwerfen können", da uns der "Glaube an die Grammatik" im Leben hält, wir aber einsehen können, daß wir im Schema denken, auch wenn wir 'dagegen' denken. Dringt diese Einsicht in die Wissenschaft ein, bereitet sie "eine souveräne Unwissenheit vor, ein Gefühl, daß 'Erkennen' gar nicht vorkommt".²⁴⁵ Im Wissen um die 'Unwissenheit' unseres 'wahren Wissens' müssen wir uns im Sinne Nietzsches damit bescheiden, daß wir "die Wahrheit nicht nur nicht erkennen", sondern daß wir "sie nicht einmal ernsthaft suchen (können)".²⁴⁶ Wir bleiben der Sphäre des Scheins verhaftet, mithilfe dessen wir die Dinge wahrnehmen und zugleich "schön machen", so wie wir an ihnen das Notwendige sehen.²⁴⁷ In dieser wechselseitigen Tätigkeit ermöglichen wir uns zu leben.

Man muß "das künstlerische Grundphänomen verstehen, welches Leben heißt - den bauenden Geist, der unter den ungünstigsten Umständen baut"; erst dann erweitert sich die theoretische Einstellung um die ästhetische, die sie um das ergänzt, was Nietzsche vorrangig 'Leben' heißt: das `Bauende` oder das kreative `Welterschließen.` Schließlich können in dieser komplementären Lebenseinstellung Logik und Ästhetik, 'Wahrheit' und 'Schein' zusammengesehen werden. In diesem Zusammenhang ist der Mensch "als eine Grenze" vorstellbar, da er an dem Punkt, wo die gegensätzlichen geistigen Tätigkeiten aufeinanderstoßen, seinen Weg finden muß, der ein Grenzweg ist. In dieser doppelten oder auch dionysischen Welteinstellung, die eine Distanz und eine leibverbundene Unmittelbarkeit des Lebens verbindet, zeigt sich Wahrheit nicht mehr als objektgebundene Wahrheit, sondern als ein

²⁴⁵ KSA 12, S. 189, VIII, 5 (14)

²⁴⁶ Borsche, T., Das Eine und die Antwort, in: *Krisis der Metaphysik*, Berlin/New York 1990, S. 26

²⁴⁷ KSA 3, , S. 521, FW, Aph. 276; KSA 11, S. 229, VII, 25 (438), vgl. Simon, J., Nietzsche, in: O. Höffe, *Klass. d. Phil. II*, S. 214

Ausdruck einer gelungenen Welterperspektive, aus der heraus das Subjekt sich selbst bestimmt und seinen Sinn findet.

Die Freiheit seiner Imagination gibt ihm die Möglichkeit, seine Sinngebungen in seiner `Erkenntnis' darzustellen. Kaulbach spricht in diesem Zusammenhang von einer "Sinnwahrheit",²⁴⁸ die im Sinne Nietzsches gegen eine "objektive Wahrheit" gesetzt ist. Sinnwahrheit versteht sich als eine ästhetisch ausgezeichnete Form des Fürwahrhaltens, die, wenn sie gelungene Weltkonzeption ist, eine Gewißheit bietet, dem Sinnbedürfnis der Urteilskraft gerecht zu werden. Der Wahrheitscharakter liegt hier nicht in der objektiven, sondern in der subjektiven Gewißheit der perspektivischen Möglichkeit des Subjekts, sich angemessen oder passend zum Dasein in Beziehung zu stellen. Das In-Beziehung-setzen des Subjekts kann begriffen werden, nicht ein schon vorhandenes Objekt. Dies bedeutet, daß eine Daseinsperspektive sich als `sinnotwendig` und als `sinnwahr` ausweisen muß, wenn sie für wahr gehalten wird.

1.3 Wahrheit und Leben

In einer solchen Haltung ist Nietzsche über eine grundsätzliche Kritik der Metaphysik, wie sie Kant vorgenommen hatte, hinausgegangen. Die bekannten Kritikpunkte, - daß eine 'herrschende' Wahrheit auch nur eine Meinung, d.h. daß sie nicht adäquat erkennbar ist, sowie eine Beschäftigung mit den Grenzen der Vernunft - werden durch den systematischen Ort, den Nietzsche der Imagination zuweist, verschärft und umgewertet. Nietzsche sagt: "Es ist nicht mehr als ein moralisches Vorurtheil, daß Wahrheit

²⁴⁸ Vgl. Kaulbach, F., Ästhetische und philosophische Erkenntnis beim frühen Nietzsche, in: Zur Aktualität Nietzsches, S. 69; vgl. auch, ders., Ästhetische Welterkenntnis bei Kant, 1984, S. 8

mehr werth ist als Schein. Es ist sogar die schlechtest bewiesene Annahme, die es in der Welt gibt".²⁴⁹ Begehrt der Mensch nicht vielmehr nur einen Teil der „Wahrheit“, nämlich die angenehmen, lebensförderlichen Aspekte der Wahrheit, so wie sein Zugang zu ihr auch beschränkt ist? In seiner Funktion hat das, was als wahr *erscheint*, jeweils einen bestimmten Wert, der sich nach seinem Kontext richtet. Allerdings hat die Frage nach dem Wert von Wahrheit traditionsgemäß im Schatten gestanden, da ihr ein Wert an sich selbst theoretisch zugesprochen wurde. Man könnte sagen, daß wahr ist, was objektiv gilt. Dieser Anspruch, das Sein zu erfassen, machte Wahrheit zu einem Wert, der nicht infrage zu stellen war.

Nietzsche brach insofern mit den stillschweigenden Voraussetzungen der theoretischen Einstellung, als er mit der Wertefrage wie aus einer anderen Perspektive diese Voraussetzungen kritisch in den Blick nahm und feststellte, daß sich hinter einer `herrschenden` Wahrheit auch immer ein Glaube verbirgt. Dieser von 'außen' kommende kritische Blick ist Nietzsche aus seiner schon bekannten genealogisch-psychologischen Sicht möglich, die eine Sache von etwas anderem aus versucht zu befragen, so daß die Genese und die Entstehungsgründe zur Erforschung einer Sache herangezogen werden. Nietzsche überführt die metaphysische Wahrheitsvorstellung, daß etwas mit Gewißheit so und nicht anders ist, ihres Sollencharakters, also einer versteckten Moralvorstellung, die diesen Wahrheitsbegriff bedingt. Der "Glaube an die Wahrheit" bedingt das 'Muster', nach dem etwas für 'wahr' gilt. Er vermag etwas Wahrgenommenes in etwas Wahrseiendes zu verwandeln. Er hat die Kraft des 'Setzens', da er ein Akt des Wollens ist. Nietzsche spricht vom "Willen zur Wahrheit", der Ausdruck einer Glaubenskraft ist, die mit dem, was

²⁴⁹ KSA 5, S. 53, JGB, Nr. 34

sie will, einen Wert setzt. Er bezeichnet "die Wertschätzung 'ich glaube, daß das so und so ist' als Wesen der 'Wahrheit'".²⁵⁰

Für Nietzsche resultiert ein moralischer Sollensanspruch aus einem Wollen, das allgemeine Geltung erlangt hat, so wie es z. B. moralische Normen und Werte zeigen, die, wenn der Glaube an sie stark genug ist, in einen anderen Willen übergehen. Als eine sublimierte Form des Fürwahrhaltens unterliegt Wahrheit dieser Glaubenspraxis. Der Glaube als ein Fürwahrhalten von etwas ermöglicht erst Entscheidung, aufgrund der gehandelt werden kann. Da er notwendig in der Unmittelbarkeit des Lebens verankert ist, drückt er den "Zwang von Existenzbedingungen aus, ... unter denen ein Wesen gedeiht".²⁵¹ Schon bei Kant ist Glaube die subjektive, gleichwohl aber in einem Lebenszusammenhang notwendig motivierte Gewißheit von der Wahrheit oder dem Sinn einer Auffassung. Wenn er auch objektiv für unzureichend gehalten wird, so ist er doch subjektiv zureichend und Ausdruck des Zutrauens in ein Fürwahrhalten. Nietzsche verstärkt gerade die praktische Motivierung des Glaubens an Wahrheit, indem er die Notwendigkeit zur Daseinsorientierung aus unterschiedlichen Perspektiven darstellt: als den Irrtum, ohne welchen "wir nicht leben können"; als den Glauben an Vernunft und an das Schema, das "wir nicht abwerfen können", ohne unsere Art des Denkens aufzugeben, den Glauben an die Logik des Denkens, denn in seinem Trieb ist Denken "eudämonistisch" veranlagt und produziert ein "Pathos", das wir zur Wahrheit verwandeln.²⁵²

Wenn dieser Glaube eine 'wahre Welt' produziert, so ist er selbst doch nichts als "perspektivischer Schein", aber er sagt uns, daß wir die scheinbare Welt für wahr halten müssen. Der praktische

²⁵⁰ KSA 12, S. 352, VIII 9 (36), 9 (38)

²⁵¹ KSA 12, S. 350, VII, 9 (35)

²⁵² KSA 11, S. 506, VII, 34 (253); KSA 12, S.193, VIII, 5 (22); KSA 7, S. 621f, III, 29 (4)/(8)

Zusammenhang des Denkens ist Nietzsche zugleich Bedingung des Wahrheitsbegriffs und gibt ihm die Funktion der ordnenden 'Praktik' der Daseinsorientierung. Es ist "dem Chaos so viel Regularität und Formen auf(zu)erlegen, als es unserem praktischen Bedürfnis genug thut."²⁵³ Hier ist jedes Subjekt sein eigener Daseins-Vollender, indem es auf der Grundlage ästhetischer Erkenntnis sich sinnvoll Welt erschließt: Die von ihm gemachte Wahrheit des perspektivischen Scheins konstituiert die Werte, die eine praktische und dadurch auch theoretische Wirklichkeit schaffen.²⁵⁴

So ist diese Freiheit der Imagination ebenso mit der praktischen Freiheit verknüpft, in der ein Subjekt seine Autonomie begründet.²⁵⁵ Ästhetisches und moralisches Bestimmen sind im Sinne Nietzsches von der Entstehung einer Wahrheit "nicht wegzurechnen", da das Bewußtsein unserer selbst sich seiner Eigenständigkeit bewußt wird, indem es sich durch seine Wahrnehmungstätigkeit einer Welt von 'Dingen` gegenüber stellt. "Verwandlung aller Vorgänge in optische Phänomene: und endlich wieder dieser Phänomene in reine Begriffs- und Zahlenphänomene. Dies ist der Gang der Geschichte: man glaubt zu verstehen, wenn man will: wenn man fühlt: wenn man sieht: wenn man hört: wenn man es in Begriffe umsetzt: wenn man es in Zahlen und Formeln umsetzt. 'Alles ist Wille' 'Alles ist Lust oder Unlust' Alles ist Bewegung'... Also: die Verwandlung aller Vorgänge in unsere uns bekannte Welt, kurz: in uns - das ist bisher 'Erkenntnis'."²⁵⁶ Die ästhetische Verwandlung der Phänomene, die uns berühren, schafft

²⁵³ KSA 13, S. 333, VIII, 14 (152)

²⁵⁴ Vgl. dazu Abel, G., Nietzsche contra "Selbsterhaltung", in: Nietzsche-Studien 10/11, 1981/82, 367-407.

²⁵⁵ Vgl. näher Gerhardt, V., Das individuelle Gesetz der Moral. Nietzsches genealogische Ethik, in: A. Pieper (Hrsg.), Geschichte der neueren Ethik, Bd. 1, Tübingen/Basel 1992, 284-313

²⁵⁶ KSA 11, S. 115, VII, 25 (392)

etwas, das für uns verstehbar ist, so daß wir an diese Verwandlung als etwas, was so ist, glauben.

Je stärker der Glaube an eine so geschaffene Wahrheit wird, desto besser gelingt die Rationalisierung und der wissenschaftliche Anspruch des betreffenden Phänomens, dessen ästhetische Erkenntnisqualität dann in den Hintergrund tritt. Diese führt im Wissen um ihren Schein eher den Anspruch einer bloßen Meinung mit sich, die sich in ihrem Fürwahrhalten frei hält. Wird nun der theoretische Anspruch der Wahrheit auf den Boden der Praxis zurückgeholt und seine Bedingung durch ein bestimmte Wertschätzung, die sich in einem Glauben ausspricht, offengelegt, dann ließe sich sagen, daß Nietzsches wissenschaftskritische Aussagen zum Wahrheitsproblem sich "auf dem Wege Kants (befinden)",²⁵⁷ wenn er auch aus der Notwendigkeit seiner Zeit heraus die Akzente seines Redens zugunsten der ästhetischen Erkenntnis verschiebt, der er es zur Aufgabe macht, den ins Grenzenlose gehenden Erkenntnistrieb zu "bändigen". Die schöpferische Freiheit der Imagination erscheint bei Nietzsche als das Korrektiv gegen einen unmäßigen Wissenschaftsoptimismus. Sie ist insofern "Grundphänomen" des Daseins und eine Bedingung der Autonomie des Menschen.

Davon spricht auch Nietzsches Formel von der 'ästhetischen Daseinsrechtfertigung', die eine ausschließliche Rechtfertigung des Menschen vor sich selbst meint. Hier wird an Kants Primat der praktischen Vernunft erinnert, der mit einer Selbstbegründung des Menschen zum erstenmal radikal ernst machte. Das Kantische Sittengesetz ersucht den Menschen, sein Wollen durch Vernunft so zu bestimmen, als ob der Grundsatz seines Wollens allgemein gültig sei. Denn nur so kann er praktisch voll verantwortet werden. Entsprechend lautet die Formel des kategorischen Imperatives, der

²⁵⁷ Kaulbach, F., Ästhetische und phil. Erkenntnis beim frühen Nietzsche, a.a.O., S. 65

an die jeweilige Maxime des Handelnden angelegt werden soll: "Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen zum allgemeinen Naturgesetz werden sollte".²⁵⁸ Unter diesem Gesetz handelt man also nach einem subjektivem Grundsatz, als ob er objektiv gültig wäre. Nach der Grundlegung des Sittengesetzes bestimmt sich Vernunft letztendlich zum Zweck praktisch notwendiger Erkenntnis und zur Selbstbestimmung des Menschen, womit zugleich eine Einschränkung des Wissensanspruches von Dingen, die so und so *sind* auf Dinge, die uns so und so *erscheinen* stattfindet. Auf diese Weise wird dem Glauben "Platz" gemacht.

Der hier eingenommene Standpunkt der "Als-ob"-Betrachtung bindet mit Notwendigkeit das, was über die Erscheinungswelt hinausgeht, nämlich den freien Willen, in die Erfahrungswelt ein, indem der menschliche Wille sich durch diesen Standpunkt, der ein Gesetz der Freiheit ermöglicht, frei zur Erscheinungswelt verhalten kann, d.h. sittlich bestimmt wird. Wo es keine direkte Erkenntnismöglichkeit gibt, ist es im Sinne Kants 'förderlich' und 'geboten', die Dinge so aufzufassen, "als ob" sie so und so wären, wobei jedes „Erkennen“ ein Ansehen *als* bestimmt ist. Dieses "Als-ob" ist dabei keineswegs eine leere Fiktion, sondern ermöglicht es praktischen Werten, z. B. der Idee der Freiheit, Einfluß auf das Handeln zu nehmen und bestimmt dadurch den Menschen als ein intelligibles Wesen. Der Standpunkt des "Als-ob" verknüpft so zwei Welten, die der Natur mit der der Freiheit, so daß sich das Selbstbewußtsein in zweifacher Weise gebunden weiß, um sich gerade unter der Idee der Freiheit und frei von äußeren Bestimmungen praktisch zu verwirklichen. Die Notwendigkeit der praktischen Freiheit ist so auch schon bei Kant durch ein fiktives Verknüpfungselement, das 'So-tun, als-ob' in ihrer praktischen Geltung ermöglicht.

²⁵⁸ Kant, GMS, S. 43 und KPV, § 7

Nietzsche braucht nun keinen Standpunkt der Verknüpfbarkeit 'zweier Welten', da er diese Einstellung des Denkens gerade versucht zu überwinden, indem seine Erkenntniskritik den Ursprung dieser 'zwei Welten' freizulegen und sie in die eine Welt, die uns als perspektivische Wesen möglich ist, zurückzuholen sucht. Wahrheit erwächst aus einer ästhetisch begründeten Freiheit heraus. Was nach Kant für die praktische Einstellung der Vernunft gilt, nämlich ihre notwendige Perspektive des "Als-ob", wird von Nietzsche generell auf das menschliche Denken bezogen und so auch auf die theoretische Einstellung übertragen: Wir erkennen Welt immer nur so, als ob sie uns so und so, nämlich als eine Welt der Dinge, gegeben wäre und so handeln wir auch entsprechend in einem Glauben an diese durch Fiktion 'zurechtgemachte' Wirklichkeit.

Von Nietzsche her gesehen läßt sich aber auch die Kantische Verknüpfungsfigur des 'Als-ob' als ein Fiktionsmuster verstehen, weil es einem subjektiven Glauben durch das Sittengesetz allgemeine Notwendigkeit zuspricht: Man verhält sich so, als ob etwas so wäre, wie es sein sollte. Die praktische Selbstbestimmung des Menschen könnte hier als eine Bestimmung durch Fiktion verstanden werden, die allerdings nicht willkürlich, sondern vernünftig bestimmt ist, so daß man vom Gesetz der Freiheit als von einem Schema der Vernunft sprechen, an das geglaubt wird.

Von Kant her gedacht könnte man aber Nietzsche nun so verstehen, als ob er Kants "Primat der praktischen Vernunft", die zum erstenmal in der Geschichte der Metaphysik mit der Selbstbegründung des Menschen philosophisch ernst gemacht hat, in einen Primat der ästhetischen Vernunft aufhebe, der allerdings mit dem Boden der praktischen Lebenseinstellung verbunden bleibt. Auch Nietzsches Denken steht, wie es V. Gerhardt abkürzend formuliert, unter dem "Primat der Praxis",²⁵⁹, dem sich menschliche

²⁵⁹ Vgl. Gerhardt, V., *Artisten-Metaphysik*, in: *Pathos und Distanz*, Stuttgart 1988, S. 60

Vernunft` beugt. Die metaphysische Selbstgewißheit der Vernunft tritt ihren Rückzug an: Bei Kant war es der Rückzug der Vernunft auf ihre Fähigkeit zur Selbstkritik, so daß 'Platz für den Glauben' und die moralische Selbstbestimmung des Subjekts gemacht wurde, bei Nietzsche ist es dann der weitere Rückzug auf die bloße 'Selbstbewegung' des Individuums, die nur noch ästhetisch bestimmbar ist, da auch die Maßstäbe einer kritischen Vernunft fragwürdig geworden sind.

Hier findet Nietzsches Begriff des Lebens seinen systematischen Ort, da diese ästhetisch-interpretierende Bewegung nur um ihrer selbst willen stattfindet, d.h. um des Lebens willen, das, wenn überhaupt, nur ästhetisch gerechtfertigt werden kann. Diese Selbstbezüglichkeit der Bewegung "zieht den engsten nur erdenkbaren Kreis; sie kennt kein begriffliches Außen, hat aber auch keine begriffliche Mitte mehr."²⁶⁰ 'Innen' und 'Außen' sind in diesem Zusammenhang komparative Begriffe, die standpunktbezogen gedacht werden müssen, so daß ein Begriff, der etwas festlegt, von seiner Bewegungsrichtung her bestimmt wird. Im Ansatz einer solchen Bewegung wird der Begriff als ästhetisch initiiert gedacht, da er 'Leben' nur in der Umformung des Scheins erfassen kann. Das Ergebnis dieses ästhetischen Erkennens faßt Nietzsche in folgendem Satz zusammen: "Denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums".²⁶¹

Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht unwesentlich zu sehen, daß Kant gerade in bezug auf das Schöne den Standpunkt des "Als ob" deutlicher ausführt. Hier im ästhetischen Bereich, der sich auf der Grenze zwischen theoretischem und praktischem Bereich bewegt, stellt das ästhetische Urteil eine Art Schlüssel dar, der das Schöne mit Hilfe beider Grundbereiche

²⁶⁰ ebd., S. 61

²⁶¹ KSA 1, GT, Nr. 5

philosophischen Denkens aufschließt. Das Urteil über den schönen Gegenstand stellt sich so dar, als ob es logisch begründet sei. Kant sagt: Derjenige, der sich das Schöne als Objekt eines "allgemeinen Wohlgefallens" vorstellt, wird "vom Schönen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch (durch Begriffe vom Objekte eine Erkenntnis desselben ausmache) wäre, ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält."²⁶² Dazu "verführt" uns - im Sinne Nietzsches gedacht - die Grammatik der Sprache, die nicht zwischen einem logischen und einem ästhetischen Urteil unterscheidet. Das Schöne zieht vermöge seiner doppelten Perspektive, nämlich im Geschmacksurteil den Schein des logischen Urteils zu produzieren und zugleich als Symbol der Sittlichkeit ("Symbol des Sittlichguten") zu erscheinen, den Menschen an.²⁶³ In der symbolischen Darstellung, im Unterschied zur schematischen, wird etwas, was nur die Vernunft denken kann, mit dem Verfahren der Urteilskraft analogisch versinnlicht. Das Schöne weist in seiner Darstellung der Möglichkeit, mit dem Sittengesetz übereinzustimmen, auf das Intelligible, auf das "der Geschmack hinaussieht".²⁶⁴

Es gelingt dem Schönen, das Sittliche für uns zu symbolisieren, indem es bewirkt, daß unsere oberen Erkenntnisvermögen in freiem Spiel zusammenstimmen.²⁶⁵ So richtet es sich auf den 'Grund von Freiheit', auf etwas Übersinnliches, aus, das es sinnlich mittels einer intuitiv analogischen Darstellung einholt. Durch diesen unmittelbaren Eindruck von Freiheit vermag das Schöne, im Betrachter oder Zuhörer eine harmonische Stimmung auszulösen, in der "das

²⁶² Kant, KU, § 6; B 17/18

²⁶³ ebd., § 59, B 259

²⁶⁴ ebd.

²⁶⁵ ebd.

theoretische Vermögen mit dem praktischen, auf gemeinschaftliche und unbekannte Art, zur Einheit verbunden wird."²⁶⁶ Das Schöne ist transparent nach den zwei Seiten menschlichen Erkennens, so daß es sich durch sein Vermögen zu scheinen in der Mitte befindet, in der die theoretische und praktische Seite ursprünglich zusammengedacht werden können. Diese Form des Scheins oder des "Als ob" von Sittlichem und Logischem ermöglicht dem Kunstrezipienten ein Gefühl der unmittelbaren Ganzheit seiner Wahrnehmung, die ihn in einen 'Schwebezustand' versetzt, der ihn der Not des Erkennen- und Handeln-müssens für diesen ästhetischen Moment entbindet.

Der ästhetische Zustand gestattet dem Betrachter, sich in den Schein der Freiheit und damit der Eigenständigkeit zu versetzen, der ihn von seinen jeweiligen Bedingungen seines Denkens löst, - oder mit Nietzsche 'erlöst'. Kant bemerkt, daß sich derjenige, welcher sich dem Schönen "widmet", sich "völlig frei fühlt", da sich sein ästhetisches Wohlgefallen "nicht auf irgendeine Neigung" gründet.²⁶⁷ Das ästhetische Erkennen ist mit einem Gefühl der Freiheit verbunden, wenn sich ästhetische Lust durch das Gelingen einer sinnvollen Welterperspektive einstellt, in der die Urteilskraft autonom tätig ist. Hier vermag das Denken und seine Einbildungskraft in Freiheit Bilder zu entwerfen, die spielerisch eine Auslegung des Daseins initiieren. Im Sinne Nietzsches könnte man hinzufügen, daß gerade, wenn das Kunsterlebnis gelingt, sich neue Beziehungen und Möglichkeiten des Auslegens innerhalb des subjektiven Interpretationsgefüges ergeben, so daß der Kunstbetrachter aus dem Gefühl der Befreiung von alten Einbindungen sich als ein anderer empfindet, der von diesem Augenblick an wieder spontan tätig werden kann.

²⁶⁶ ebd.

²⁶⁷ ebd., § 6, B 17/18

1.4 Wahrheit und Schönheit

So ist Nietzsches Wort von der "Erlösung" durch Kunst verstehbar, das sich in dieser Hinsicht mit der Freiheit praktischer Daseinsbewältigung verbindet. Nach Kant scheint ursprünglich in der ästhetischen Idee, die im Kunstwerk ihre Ausführung erfährt, gleichsam eine andere Natur durch, die "von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei schein(t), als ob sie ein Produkt der bloßen Natur sei."²⁶⁸ Das ästhetische Spiel der Idee vermittelt ein Gefühl der Freiheit, weil es scheint, daß es von äußeren Zwecken ganz frei ist, obwohl der Zweck seines Ganzen sich unserer Erkenntnis entzieht. Insofern spricht Kant in bezug auf das Schöne von einer "Zweckmäßigkeit ohne Zweck", die in ihrer scheinbaren Paradoxie genau die Eigenart des schönen Scheins trifft, der in uns das Gefühl der Freiheit weckt, ohne daß wir es in ihm begründen könnten. Der schöne Gegenstand scheint uns zweckmäßig, ohne daß ein Zweck in praktischer Hinsicht gesetzt wäre. Durch dieses Gelöstsein von einem bestimmten Zweck darf der schöne Gegenstand in frei verfügbarer Zweckmäßigkeit gesehen werden. Wir fühlen uns frei in Ansehung solcher Zweckmäßigkeit ohne irgendeine Bestimmung des Willens und des Verstandes. Nach Nietzsche fühlen wir uns frei im Sinne von 'erlöst', indem Kunst uns in ihrem gelingenden und lebendförderlichen Daseinsvollzug „schön“ *erscheint* und sie – gleich dem Leben- über ihre unmittelbare Wirkung hinaus keiner Legitimation bedarf. Der Gedanke der Legitimation oder mit Nietzsche gesprochen der „ästhetischen Rechtfertigung“ verleiht der ästhetischen Einstellung aufgrund ihres immanenten Sinnes höchste Würde und jeder noch so - theoretisch oder moralisch – als 'falsch' oder 'irrtümlich' erscheinenden Lebensverfassung trotz. *Kunst wird „jenseits“ jeder äußeren oder*

²⁶⁸ ebd., § 45, B 179

höheren Zweckmäßigkeit gedacht. In diesem Sinne müssen alle Vorstellungen wie die „Welt als Kunstwerk“, ‚Gott als Künstlergott‘ oder Kunst als „eigentlich metaphysische Tätigkeit“, wie sie im Zusammenhang der „Geburt der Tragödie“ erscheinen, als Absage an eine solche Zweckmäßigkeit verstanden werden und sind vielmehr ein Ausdruck der Perspektive, die sich um eine gelingende Teilnahme am Leben selbst bemüht. In diesem Punkt wäre Nietzsches Kunst-Auffassung mit der Kants, die sich im Begriff der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ äußert, vergleichbar.

Das bei Kant aus dem Zustand der Zweckfreiheit gewonnene Urteil: "Das ist schön!" entzieht dem Begriff des Schönen auf eigentümliche Weise seinen Inhalt, so daß wir nicht sagen könnten, was schön ist und warum es schön ist. Uns reicht am Schönen die "Form seiner Zweckmäßigkeit", "ohne die Vorstellung eines Zweckes",²⁶⁹ da es für uns mit der Lust der Anschauung verbunden ist, die die Freiheit der Einbildungskraft dem Verstand zuarbeitet. Uns reicht am Schönen die "Form seiner Zweckmäßigkeit", "ohne die Vorstellung eines Zweckes",²⁷⁰ da es für uns mit der Lust der Anschauung verbunden ist, die die Freiheit der Einbildungskraft dem Verstand zuarbeitet. Insofern ist die Lust am Schönen Ausdruck eines "all gemeinen Wohlgefallens" an dem, was da "ohne Begriff allgemein gefällt".²⁷¹ Das subjektiv-allgemeine Geschmacksurteil kann als ein logisch-ästhetisches erscheinen, weil vorausgesetzt wird, daß es einen "Gemeinsinn" gebe, der jedem angesonnen wird, der am schönen Gegenstand Anteil nimmt.²⁷² Durch diese Voraussetzung eines Gemeinsinnes läßt sich erst das Schöne allgemein mitteilen, das, indem es unmittelbar anspricht, Kommunikation in besonderem Maße ermöglicht. Die Annahme des

²⁶⁹ ebd., § 17, B 62

²⁷⁰ ebd., § 17, B 62

²⁷¹ ebd., § 9, B 32

²⁷² ebd., § 20, B 64/65

Gemeinsinnes ist also notwendig, wenn wir uns mitteilen wollen und so entspricht diese Bedingung des Schönen auch dem "Als ob", so daß der Sinn verleihende schöne Schein in seiner Erfahrungsmöglichkeit wiederum von der fiktiven Vorstellung abhängt, nach der wir kommunizieren, ohne sie theoretisch begründen zu können.

Nietzsche spricht davon, „die Dinge *schön zu machen*“, indem er es zur Aufgabe erklärt, „das Nothwendige an den Dingen als das Schöne zu sehen“.²⁷³ Auch hier entzieht sich dem Begriff des Schönen sein Inhalt. Allerdings bringt Nietzsche mit seiner Vorstellung des „*Schönmachens*“ von etwas, dessen Notwendigkeit ich begriffen habe, die subjektive *Einstellung* ins Spiel, der es um das Moment der Erlösung oder Verklärung geht, dessen Voraussetzung in der praktischen Gewißheit liegt, daß wir ohne uns Vorstellungen zu machen, die „schön“ also lebensnotwendig sind, nicht leben können.

Gemäß der Kantischen Untersuchung, 'was schön sei', erfordert das logisch-ästhetische Urteil in der Notwendigkeit seiner primär praktischen Sicht ein bestimmtes Muster der Fiktion, das das Gelingen des ästhetischen Standpunktes ermöglicht. Aufgrund des so produzierten Scheins kann das Schöne nur dem Anschein nach in seinem Begriff aufgehen, denn die Einbildungskraft schafft mit der ästhetischen Idee eine Vorstellung, die "viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann".²⁷⁴ Nietzsche würde sagen, daß ein "unauflösllicher Rest"²⁷⁵ bleibe, und daß diese Differenz zwischen Zeichen und seinem Bezeichneten gerade am Ästhetischen deutlich werde, ja das ästhetische Moment ist, obwohl diese Differenz nicht

²⁷³ KSA 3, S. 521, FW, Nr. 276

²⁷⁴ ebd., § 49, B 193

²⁷⁵ KSA 1, S. 572, 575, DW4

zu erklären ist. Genau im Aufspüren solcher Differenz und in ihrer Darstellung erfüllt sich künstlerisches Schaffen.

Es kann zusammengefaßt werden, daß gerade Kant im Hinblick auf Nietzsche dessen Weg zu einer ästhetisch-praktischen Welterschließung und einer entsprechenden Kritik am metaphysischen Wahrheitsbegriff vorbereitet hat. Insbesondere in der kritischen Sicht der Vernunft, die sich in einem "Primat der praktischen Vernunft" vor der theoretischen ausspricht und der sinnlichen Erscheinung der Idee des Sittlichen im ästhetischen Gegenstand, der das zum Ausdruck bringt, was die praktische Vernunft in Form des Sittengesetzes verbindlich macht, zeigen sich bedeutende Hinweise auf Nietzsches Anliegen, die theoretische Vernunft und ihren Begriff von Wahrheit durch ihre eigene Bedingung, d.i. die ästhetische Freiheit der Imagination zu korrigieren und um eine ästhetische Erkenntnis zu erweitern. Allerdings ist dabei auch Nietzsche Kritik an Kants Moralbegriff zu berücksichtigen, die sagt, daß seine Begründung von Moral durch das Sittengesetz letztendlich „auch nur eine *Zeichensprache der Affekte*“ sei, und daß „das Wesentliche und Unschätzbare an jeder Moral“ darin läge, daß „sie ein langer Zwang (sei)“, der letztlich auch dem Schema des Denkens, sowie einem so bestimmten Willen unterläge.²⁷⁶ Nietzsches Denken verwandelt, - so könnte man sagen -, den „Primat der praktischen Vernunft“ in einen Primat der ästhetischen Vernunft, das heißt, er nimmt eine Perspektivenverschiebung vor, die letztendlich den Begriff des *Sollens* in den Begriff des *Seins*, bzw. des *Scheins* überführt.²⁷⁷ Sowohl Kant als auch Nietzsche geht es um eine Selbstbegründung des Individuums und um sein Gelingen einer autonomen Perspektive, die ihre Freiheit des Ausdrucks und der Mitteilung praktisch zu verantworten weiß.

²⁷⁶ KSA 5, S. 107f, JGB

²⁷⁷ nähere Ausf., vgl. folgendes Kapitel

In dem Maße, wie die Vernunft ihre Erkenntnisansprüche restringiert, von der theoretischen auf die praktische Einstellung und von dieser auf die bloß ästhetische bei Nietzsche, - in diesem Maße erweitert sie zugleich ihren Horizont um die Grundbefindlichkeit der fiktionalen Wirklichkeitserfahrung und hebt die Verengung und Reduzierung des Menschen auf sein reines Erkenntnisvermögen auf, das ihn zum distanzierten "Zuschauer" seines Lebens werden ließ. Auf diese Weise bindet er sich wieder an die Bewegung des Daseins zurück, stellt sich dem Geschehensfluß des Lebens, - dessen Begriff Nietzsche als einen 'Gegenbegriff' gegen die metaphysische Abstraktion stark gemacht hatte - und übernimmt die Aufgabe, die aus diesem Umschlag der Erkenntnis in 'tragische Erkenntnis' erwächst: den "Erkenntnistrieb zu bändigen", um einer von denen zu werden, welche die Dinge schön sehen und dadurch "schön machen".

2. Wahrheit als tragische Erkenntnis

2.1 Schein und Sein

Nietzsches kritische Einstellung zum metaphysischen Begriff der Wahrheit hat Konsequenzen für seinen Gebrauch der Grundbegriffe Sein und Schein, deren oppositionelles Verhältnis traditionsgemäß Erkenntnis konstituiert. Schon der Begriff der Wahrheit war mit der Frage der "praktischen Sphäre" konfrontiert worden, der Frage nach ihrem Wert für das Dasein. Sein ambivalenter Sprachgebrauch, der den Begriff des Scheins als eine ästhetische Konstante des Erkennens 'umwertet', setzt sich kritisch und positiv, d.h. wert-setzend, mit dem metaphysischen 'Glauben an die Vernunft' auseinander, der zu einer Verdopplung bzw. zu einer Trennung der Welt in eine 'wahre' und eine 'scheinbare' Welt

geführt hat, wobei diese Aufspaltung der Wirklichkeit mit einer Abwertung der letzteren verbunden ist. Diese dualistische Konstruktion gilt es nach Nietzsche in die eine geschehenslogische Welt, in die Immanenz des Interpretationsgeschehens, in der wir uns auf der Basis unserer praktischen Bedürfnisse auslegen, zurückzuholen.

'Sein' und 'Schein' treten als eine gemachte Opposition in den Blick, die gerade als ein Produkt der fiktionierenden Tätigkeit der Vernunft erscheint, da sie aus den Begrenztheiten und Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit zugleich die Existenz ihres Gegenteils, nämlich einer 'wahren' und 'vollkommenen' Welt folgert und sie, weil es 'so sein soll', mit dem Prädikat 'sein' versieht. Denn die Vernunft "glaubt aus der einem bestimmten Begriff entsprechenden Realität darauf schließen zu müssen, daß auch dem gegenteiligen Begriff Realität zukommen müsse, da es ja sonst ersteren ebenfalls nicht gäbe."²⁷⁸ Und so gelangt die Vernunft zu Schlüssen folgender Art, die nach Nietzsche sich ihres 'Scheins' nicht entziehen können: "Diese Welt ist scheinbar - folglich gibt es eine wahre Welt.

Diese Welt ist bedingt - folglich gibt es eine unbedingte Welt.... Diese Welt ist werdend, folglich gibt es eine seiende Welt."²⁷⁹ Die Vernunft zeigt sich so als eine Quelle des 'An-sich-seins', dessen Anspruch sie aus dem 'Schein' der Wirklichkeit ableitet, die nicht ist, wie sie sein soll.

'Schein' ist also "in der Sprache der Philosophie der Gegenbegriff nicht einfach zum Sein, denn auch der Schein ist, sondern zum wahren Sein."²⁸⁰ Wenn Nietzsche das Sein als Schein bestimmt, entspricht dies der platonistischen Tradition. Seine

²⁷⁸ Abel, G., Nietzsche (Dynamik...), a.a.O., S. 331 f

²⁷⁹ KSA 12, S. 327, VIII 8 (2)

²⁸⁰ Simon, J., Der gewollte Schein, in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzb. 1986, S. 62

Dekonstruktion dieses metaphysischen Dualismus setzt mit einer Doppeldeutigkeit des Umgangs mit diesem Begriffspaar an. Die 'platonistische Umkehrung' der Wirklichkeit kehrt Nietzsche in seiner genealogischen Betrachtung der Geschichte der Philosophie wieder um: "'Das Seiende' als Schein; Umkehrung der Werthe, der Schein war das Werthverleihende".²⁸¹ Dieser "Idealismus", der das 'wahre Sein' der Wirklichkeit entthob und sie zum bloßen Schein abqualifizierte, ist nach Nietzsche "im Begriff, in Nihilismus umzuschlagen - in den Glauben an die absolute Werthlosigkeit".²⁸² Dem hält Nietzsche entgegen, indem er die traditionelle Aussage des Seins als Schein beibehält, aber ihre Bedeutung umkehrt, daß der Schein die 'einzige' und 'wahre' Wirklichkeit ist, da es "nur Eine Welt (gibt), ... die falsch, grausam, widersprüchlich, verführerisch, ohne Sinn (ist)... Eine so beschaffene Welt ist die wahre Welt... Wir haben Lüge nöthig, um über diese Realität, diese 'Wahrheit' zum Sieg zu kommen d.h. um zu leben."²⁸³ Die traditionell mitgedachte ontologische Minderung, die dem Begriff des Scheins anhaftet, wird von Nietzsche bewußt bejaht, weil dieser Schein der Wirklichkeit das einzige Sein ist, zu dem wir Zugang haben und über das wir entsprechend erkenntnistheoretisch nur verfügen können. Der Schein ohne Gegensatz zum Sein im Sinne des 'wahren' Seins ist Ausdruck von Nietzsches positivkritischem Umgang mit der metaphysischen Tradition, und er bedeutet zugleich eine Loslösung vom moralontologischen Schema, da er "jenseits" von 'wahr' und 'scheinbar' und von 'bedingt' und 'unbedingt' ansetzt.

Einen ersten Schritt zur Überwindung der alten Gegensätze stellt der Hinweis dar, daß eben die Herkunft z. B. von 'Sein' und 'Schein' nicht aus der "übernatürlichen Quelle der Vernunft" ableitbar ist, sondern die "wahre Genesis" in der praktischen

²⁸¹ KSA 12, S. 312, VIII 7 (54)

²⁸² KSA 12, S. 313, ebd.

²⁸³ KSA 13, S. 193, VIII, 11 (415)

Dimension, im Bereich lebensdienlicher und wachstumsfördernder Bedingungen und Nützlichkeiten liegt. Und gerade weil die Begriffe Sein und Schein oder bedingt und unbedingt dem praktischen Bereich entstammen, vermögen diese Begriffe einen so "starken Glauben" wie den an die Vernunft ihres grammatischen Schemas an sich zu binden und sich dadurch scheinbar unantastbar zu machen. Dieser Schluß der Vernunft, der für Nietzsche aus dem "Leiden" in der praktischen Sphäre "inspiriert" ist, ist allerdings notwendig, da der Mensch wohl zugrunde ginge, würde er sich nicht nach Maßgabe seiner letztlich praktisch ausgelegten Vernunft verhalten.²⁸⁴

Dies darf aber nicht als ein Beweis dafür mißverstanden werden, was danach behauptet wird. Denn jede Perspektive ist, auch wenn sie noch so fest geglaubt wird, eine Perspektive und keine objektive Wahrheit.²⁸⁵ Nach Nietzsche steht die fiktionierte Weltkonstruktion der Vernunft, da die 'Logik' der höchsten Begriffe sich selbst zur Auflösung bringt, vor der Selbstdekonstruktion. Wird die 'wahre' Welt der Logik und der spekulativen Vernunft des Scheins überführt und ihre Loslösung und Verleumdung des Daseins zwecks Auffindung absoluter Wahrheiten entdeckt, gibt es entweder die Möglichkeit, 'neue Götzen' zu konstruieren oder "den Durchbruch zur dionysisch-tragischen Bejahung uneingeschränkt und vorbehaltlos aller Realität zu finden."²⁸⁶

Dieser 'höchste Zustand von Bejahung des Daseins' wird von Nietzsche im "tragisch-dionysischen Zustand" konzipiert, in dem selbst das Schmerzlichste und Zerstörerischste des Daseins in dessen Bejahung aufgehoben gedacht wird.²⁸⁷ Diese praktisch fundierte Erkenntnis ist die "tragische Erkenntnis", die uns erst dort

²⁸⁴ Vgl. ebd.

²⁸⁵ Vgl. hierzu Abel, G., Nietzsche, a.a.O., S. 335

²⁸⁶ ebd.

²⁸⁷ KSA 13, S. 522, VIII, 17 (3)

erreicht, wo die 'Logik' der Wissenschaft scheitert und notgedrungen ins "Unaufhellbare starrt". Denn erst in solcher praktischen Not des Erkennens und zugleich des Überlebens "...bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die nur, um ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht."²⁸⁸ Der ästhetische und zugleich 'tröstende' Schein der Kunst fällt hier mit dem Wissen um die Scheinbarkeit der Welterkenntnis zusammen. Der Begriff Schein hat folglich in Nietzsches metaphysikkritischer Haltung eine doppelte Semantik, die er aus der Tradition aufzuschlüsseln unternimmt.

Dies geschieht im Rahmen seiner Konzeption von Wahrheit als 'tragischer Erkenntnis'. Nietzsche versucht dies, indem er den als künstlerische Fiktion bezeichneten Begriff der 'wahren Welt', die entsprechend Nietzsches Konzeption der tragischen Erkenntnis aus der 'Not' der Wirklichkeit entstanden ist, genealogisch an ihren Ursprung zurückführt, den er in der Lehre Platons dargestellt sieht. Anhand einer Genealogie der Begriffe Sein und Schein bemüht sich das Individuum, dem sich der im tragisch-dionysischen Zustand erschlossene Grundcharakter des Daseins, das Werden als Schein welches das Sein ist, ganz öffnet, um ein Verstehen, "wie die 'wahre Welt endlich zur Fabel wurde", und welche Konsequenzen sich aus der Abschaffung der scheinbar 'wahren Welt' ergeben. Mit der Selbstaufhebung der nihilistischen Tendenz der metaphysischen Sicht ist nach Abel das Kernmotiv von Nietzsches Philosophie erreicht. Wie ein Brennglas lenkt sein Denken immer wieder auf diesen Punkt und auf die damit verbundene Einsicht, daß nach der Auflösung der 'wahren' Welt auch die 'scheinbare' destruiert ist. Zu sagen, daß der Mensch also fortan in einer Welt des 'Scheins' eingeschnürt ist, verkennt die Reichweite der Selbstdestruktion der 'wahren' Welt.²⁸⁹

²⁸⁸ KSA 1, S. 101, GT

²⁸⁹ ebd., S. 336; Simon, J., Der gewollte Schein, a.a.O., S. 62

Nietzsches Umwertung des platonistischen Ursprungs in bezug auf den Begriff Schein beginnt wie schon gesagt mit dem Sichtbarmachen der semantischen Aufspaltung: Nach platonischem Verständnis ist der 'Schein' das, "was nicht wahr ist, aber darin gleichwohl ist". Im Begriff des Scheins wird also ontologisch gesehen eine Minderung gedacht. Diese Wertung stellt Nietzsche infrage. Nicht an sich wahr, aber für uns zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort für-wahrgenommen, ist der Schein - ursprünglich als Abbild der Idee genommen - nach Nietzsche die einzige Wahrheit, die nur nicht ertragen werden konnte, weil sie nicht genügend 'schön' und 'vollkommen' schien, so daß sie von Platon 'umgedichtet werden mußte'. Er maß das Sein nach seinem Wert ab und fand 'je mehr Idee', desto 'mehr Sein'. So besaß er "die Kühnheit", den Begriff Wirklichkeit "umzudrehen", indem er lehrte: "Was ihr für wirklich haltet, ist ein Irrthum, und wir kommen, je näher wir der 'Idee' kommen, 'um so näher' der 'Wahrheit'. - Das war die größte Umtaufung, und weil sie vom Christentum aufgenommen ist, so sehen wir die erstaunliche Sache nicht." ²⁹⁰

Der Wertbegriff wird als Ursache des Seinsbegriffs gedacht, so daß alles, was dem Menschen 'praktisch' etwas wert ist: "Sein", "Ursächlichkeit", "Gutheit", als Ideal dem Begriff des 'wahren Seins' zugemessen wird. Genau in dieser Tätigkeit der Welt-Auslegung sieht Nietzsche die Tätigkeit der Kunst, die Schein produziert, 'tief ins Innere der Welt' hinabreichen, um die 'unmittelbare' Wirklichkeit zu verbessern. "Plato hat im Grunde den Schein, als Artist, der er war, dem Sein vorgezogen: also die Lüge und Erdichtung der Wahrheit" dem 'wirklichen' Sein."²⁹¹ Indem Plato folglich ein unbedingtes Sein und eine an sich seiende Wahrheit aus dem Prozeß des Werdens 'herausklaubte' und nach 'außen' projizierte,

²⁹⁰ KSA 12, S. 253, VIII, 7 (2)

²⁹¹ ebd.

wertete er die Realität im Sinne der unmittelbaren Lebenswelt ab und schuf mit künstlerischem Verstand zwei Welten, die der 'logischen' Gegensatzbildung entsprangen. Diese von Nietzsche so interpretierte künstlerische Konzeption einer 'wahren' und einer 'scheinbaren' Welt, die den moralischen Glauben impliziert, nach der 'besseren' Welt, also der 'wahren Welt' zu streben, verleugnet in der dargelegten Konsequenz ihren eigenen Ursprung und Wert: Die interpretatorisch-künstlerische Leistung dieses Scheins von Wirklichkeit wird von der platonistischen Tradition gerade nicht gewürdigt, weil der Glaube an das An-sich-sein dieser 'wahren' Welt dies verhindert.

Die Einsicht in den Wert der Fiktion, auch eines solchen dualistischen Weltbegriffs, hofft Nietzsche durch eine erneute 'Umwertung' wiedereinzuholen, so daß die außerhalb der Lebenswelt fixierte 'wahre Welt' sich von der 'scheinbaren Welt' nicht mehr unterscheiden muß und mit dieser koinzidierend begriffen werden kann. Die Selbstauflösung der 'wahren Welt' funktioniert deshalb proportional zur Bewußtwerdung des Scheincharakters von Dasein und seiner ästhetischen Veranlagung; - ähnlich wie Nietzsche auch in bezug auf die Religion für den Menschen das zu Bewußtsein bringen möchte, was er als sein Werk den Dingen geliehen hat, die er anbetet und bewundert, nämlich "die Schönheit und Erhabenheit", die wir den wirklichen und 'den wahren Dingen' verliehen haben.²⁹²

Den Zerfall des absoluten Seins, der unbewußter Schein ist, hat Nietzsche metaphorisch in sechs Schritten zusammengefaßt: "Wie die 'wahre Welt' endlich zur Fabel wurde". Dieser Text versteht sich, wie auch Abel belegt, als eine "umgekehrte Genealogie", die vom äußersten Punkt eines von der Wirklichkeit entfernten metaphysischen Weltbildes zum einen ursprünglichen Charakter des Daseins, seiner ständigen Erneuerung und Bewegung in der

²⁹² Vgl. Aphr. aus "Der Wille zur Macht", Nr. 135

individuellen Auslegung des Geschehens, fortschreitet. Nietzsche verfolgt die "Geschichte eines Irrtums" zurück, um eine Umkehr der metaphysischen Umwertung der wahren Welt, die zum Scheindeklariert wurde, zu ermöglichen.

"1. Die wahre Welt erreichbar für den Weisen,...er lebt in ihr, er ist sie.(älteste Form der Idee, relativ klug, simpel...) 2. Die wahre Welt, unerreichbar für jetzt, aber versprochen für den Weisen...(Fortschritt der Idee: sie wird feiner verfänglicher, unfaßlicher..) 3. Die wahre Welt, unerreichbar, unbeweisbar, unversprechbar, aber schon als gedacht ein Trost, eine Verpflichtung, ein Imperativ. (...die Idee sublim geworden, bleich...) 4. Die wahre Welt - unerreichbar? Jedenfalls unerreicht. Und als unerreicht auch unbekannt. Folglich auch nicht tröstend, ...verpflichtend...(...Erstes Gähnen der Vernunft...) 5. Die 'wahre Welt' - eine Idee, die zu nichts mehr nütze ist... Folglich eine widerlegte Idee: schaffen wir sie ab!... 6. Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht?... Aber nein! mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft !..."²⁹³

Dieser Passus beschreibt im ersten Teil die philosophiegeschichtliche Entwicklung von Plato bis Kant, von den Ideen bis zur Zweiweltenlehre, nach der über ein An sich nichts mehr zu sagen ist, da wir es nur mit Erscheinungen zu tun haben, wenn wir erkennen. Die hier implizierte Selbstwidersprüchlichkeit der Konzeption eines Dinges an sich und seiner Erscheinung, wobei das Ding an sich unter endlichen Bedingungen nie erkannt werden kann, führt die Idee einer 'wahren Welt' schließlich zur völligen Aufhebung. Durch die völlige Selbstauflösung dieser Idee hebt sich zugleich ihr Gegensatz mit auf, da eine 'scheinbare Welt' ohne eine 'wahre' keinen Sinn mehr hat. Der Rahmen traditioneller Opposita und Gegenüberstellungen scheint überwunden: "Incipit

²⁹³ KSA 6, S. 80 f , GD

Zarathustra"²⁹⁴. Diese Nietzsches eigene Metapher steht für einen Abschluß, der zugleich einen Neubeginn darstellt, im je perspektivischen Weltverstehen seine künstlerischen und interpretativen Kräfte zu nutzen und zu erweitern, so daß aus dem Verschwinden der absoluten Werte, - wie sie nicht nur die Platonischen Ideen, sondern auch die formale Logik, übersinnliche Naturgesetze, christliche Moral und ein absolutes Sittengesetz darstellen können -, eine daseinsbejahende individuelle Wertsetzung entstehen kann.

Ein solches Selbst- und Weltverständnis basiert auf dem Bewußtsein der Notwendigkeit von Schein, und gebraucht ihn nicht im Sinne einer 'leeren Fiktion'. Dadurch wertet es unsere 'einzige' Realität wieder auf, in der jetzt Wahrheit und Schein eins werden; ihr überwundener Gegensatz "versöhnt" sich zu einer neuen Einheit, die im jeweiligen Teil den anderen aufgehoben weiß, so daß Wahrheit und Schein von doppelter Bedeutung sich gegenseitig umfassen. Ein bestimmtes Sein, wie ein Sein überhaupt erst gedacht werden kann, ist Schein ohne Gegensatz und in voller Bejahung seines Wertes der Fiktion. Denn auf dem Boden von Interpretation und Wahrheit ist der Schein "gewollt", weil "sinnvollerweise nichts anderes gewollt werden kann", wenn Schein die perspektivische Auflösung jeder Wesensbestimmung meint, die ein 'wahres Sein' zu einem bestimmten Sein macht, in dem wir leben.²⁹⁵

Bezüglich dieses Wollens ist jedoch zu sagen, daß erst "von einem nachträglich betrachtenden Auge" die Zusammenhänge und die Organisiertheit der Willensvollzüge als zweckmäßig gedeutet werden. Die Zwecke sind also nicht mit dem Willen zu verwechseln.

²⁹⁴ ebd.

²⁹⁵ Vgl. Gerhardt, V., Nietzsches Frage nach dem Sinn, in: MESOTES. Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog 4/1992 (Sonderheft: Friedrich Nietzsche), Wien 1993, 351-361

Zweck oder Zweckmäßigkeit sind konventionelle Fiktionen zum Zweck der Bezeichnung, die dann das Bewußtsein im nachhinein als bewegende Grundkraft 'hinter' das Geschehen dichtet. Wird der Wille in ein Zweck-Mittel-Verhältnis eingebunden gedacht, muß mit Recht gefragt werden, "wie ein in seiner Realisation noch ausstehender Zweck hinter das Geschehen als dessen bewegende Kraft gelangen (sollte)?"²⁹⁶

2.2 Der Schein des Willens

Nicht der 'Wille', sondern der Schein des Willens als Ursache und der Schein seines Zweckes sind also unsere 'einzige' Realität, aus der wir uns nicht herausstellen können und bei Nietzsche gibt es nichts außer diesem 'Ganzen' der steten Produktion des Scheins, der Orientierungsmuster und logische Verhältnisse erfindet, so daß wir es im Akt des Erkennens tatsächlich mit einer "anscheinenden Zweckmäßigkeit" zu tun haben, wie ebenfalls dort, wo wir die künstlerische Qualität eines Werkes bewundern. Denn "in der Realität fehlt der Zweck...Man ist nothwendig...man ist im Ganzen".²⁹⁷

Das 'zweckmäßig Scheinende' versteht sich im Gegensatz zum Zweck an sich als etwas Gemachtes, das im Nachhinein, wie schon gesagt wurde, zweckmäßig scheint. Eben nicht als ein Beweisgrund für eine Teleologie signalisiert dieser Begriff der Zweckmäßigkeit, der sich selbst in den Schein zurücknimmt, daß hier etwas theoretisch erfaßt wird, was sich im Sinne eines immanenten Geschehens von Machtsetzung und Überwältigung ateleologisch

²⁹⁶ KSA 12, S. 19, VIII, 1 (37)

²⁹⁷ KSA 6, S. 77, GD

vollzieht²⁹⁸. Selbst im Gehorchen auf einen als Befehl gesetzten Zweck findet ein Auslassen von Kraft statt, die im Kräfteverhältnis und seiner Proportionalität bestimmt wird, so daß die internen Spannungsverhältnisse und ihr jeweiliger Grad so etwas wie einen Zweck erzeugen.²⁹⁹

Eine solche im und durch das Geschehen vollzogene Zweckmäßigkeit ist deshalb von ästhetischer Natur - entsprechend dem, was bei Kant "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" bedeutet. Nietzsche sagt, daß die "anscheinende 'Zweckmäßigkeit' ('die aller menschlichen Kunst unendlich überlegene Zweckmäßigkeit') bloß die Folge jenes in allem Geschehen sich abspielenden Willens zur Macht ist", und "daß das Stärkerwerden Ordnungen mit sich bringt, die einem Zweckmäßigkeits-Entwurfe ähnlich sehen...".³⁰⁰ Nietzsche versteht den Zweck als ein nachträgliches Setzen von Sinn und als eine Ordnungsfunktion, da die perspektivische Beschränkung unseres Erkennens ohne das 'grammatische' Schema von 'Ursache' und 'Wirkung' oder 'Zweck' und 'Mittel' nicht auskommt und schließlich diese Begriffe in das Dasein hineindichtet. Wenn Nietzsche z.B. den Begriff Ursache 'psychologisch nachrechnet', stellt er fest, daß einem Gefühl ein Begriff unterlegt wird, um diesem Gefühl Macht zu verleihen: So symbolisiert der Begriff 'Ursache' das Machtgefühl unseres Wollens, während der "Begriff 'Wirkung' der Aberglaube (ist), daß das Machtgefühl selbst die Macht ist, welche bewegt."³⁰¹ Nietzsche kritisiert also nur einen als seiend gesetzten, d.h. moralontologischen Begriff der Zweckmäßigkeit, da nach Nietzsche kein 'Wesen' mehr 'hinter' der Erscheinung liegt, und ihr Schein außerdem 'gewollt' ist, wenn gesagt wird, was sie sei. "Gegen die anscheinende 'Zweckmäßigkeit'" sagt Nietzsche,

²⁹⁸ Vgl. Abel, G., Nietzsche, a.a.O., S.121 f

²⁹⁹ Vgl. KSA 12, S 385, VIII, 9(91)

³⁰⁰ KSA 12, S. 386, ebd.

³⁰¹ KSA 13, S. 260, VIII, 14(81)

daß sie "nur ein Ausdruck für eine Ordnung von Machtsphären und deren Zusammenspiel" sei, womit er teleologisches Denken in bezug auf die Willenstätigkeit strikt ablehnt.³⁰² Und als "Ausdruck" aus einem Mitteilungsbedürfnis heraus ist die anscheinende Zweckmäßigkeit von Grund auf als ästhetischer Vollzug gedacht, der von Nietzsche ja als ein primär organisierender Faktor des Daseins gedacht wird. Entsprechend muß bei Nietzsche der teleologische Anschein des Willen-zur-Macht-Geschehens als von ästhetischer Natur verstanden werden, wobei das Geschehen gerade, wenn die künstlerische Organisation gelungen ist, den Schein eines 'gewollten Seins' trägt.³⁰³ Teleologie ist bloß eine 'Konsequenz' des Willens zur Macht, der wiederum Erscheinung ist, und als seine Konsequenz ist sie Schein. Allerdings können wir ohne den Schein einer solchen grundsätzlich ordnenden Organisation von Geschehen oder Bewegung nicht leben und so macht Nietzsche den Versuch, "alles Zweckmäßig-Scheinende als das allein Leben-Erhaltende" zu fassen.³⁰⁴

Wird Nietzsches Unterscheidung zwischen dem Exoterischen und Esoterischen ernst genommen, dann bietet der Wechsel der Darstellungsperspektive und die rein logisch betrachtete Widersprüchlichkeit der Theoreme: "alles ist Wille gegen Wille" und "es giebt gar keinen Willen" eine weitere Notwendigkeit, den Satz vom Willen zur Macht nicht teleologisch, sondern ästhetisch zu verstehen.³⁰⁵ Denn diese beiden Interpretationsweisen zeigen in ihrer Widersprüchlichkeit gerade, daß das logische Schließen ein

³⁰² KSA 12, ebd.

³⁰³ Vgl. Couprie, D.L., "Hätte die Welt ein Ziel, [...] so wäre es [...] mit allem Wert zu Ende". Ein Beitrag zur Geschichte einer Argumentation, in: Nietzsche-Studien 27, 1998, S. 107-118.

³⁰⁴ KSA 11, S. 128, VII, 25 (437)

³⁰⁵ Vgl. Wulf, E., Zur systematischen Funktion des Willens bei Nietzsche, in: W. Gebhard (Hrsg.), Friedrich Nietzsche. Perspektivität und Tiefe, Frankfurt a.M. 1982, 207-221.

Vorgang ist, der in der exoterischen Sprechweise auf Voraussetzungen wie Kausalität, das Prinzip von Ursache und Wirkung, beruht, die Nietzsche esoterisch als Fiktion, als etwas Gemachtes bestimmt. Um Nietzsches Satz teleologisch zu verstehen, argumentiert Schmid jedoch genau nach formallogischer Art, indem er beide Sichtweisen für sich ausschließlich betrachtet, also im dualistischen Schema bleibt und den Willen in seiner Triebhaftigkeit - der 'Herr über etwas wird', indem er das Geschehen interpretiert -, als notwendig zweck- und ziel-gerichtet versteht. Wird der Perspektivenwechsel des Exoterischen und Esoterischen hingegen als eine neue Einheit der Interpretationsweisen verstanden, die jeweils 'die ganz andere Art', die Dinge zu sehen, integriert, dann rückt der logisch-ästhetische Faktor der Interpretation in den Blick, der durch die exoterische und zugleich esoterische Rede jede Denkform als beschränkt herausstellt, vor allem die, welche aufgrund ihrer Kategorialisierung einen hohen Allgemeinheitsgrad hat, wie sie z.B. die Allaussage: 'Alles ist Wille gegen Wille' vertritt.

2.3 Die Dialektik der Lehre

Der Satz vom Willen erscheint in dieser doppelten Perspektive, die Nietzsche im Kontext auch durch seine hypothetische Formulierung im Aphorismus Nr. 36 in JGB stützt, als eine Lehre, die eine Wahrheit gegen andere Wahrheiten setzt und dabei als durch Abstraktion geformtes Wissen selbst Scheinwissen ist.³⁰⁶ Als Lehre will sich der Satz vom Willen zur Macht gegen andere Lehrmeinungen durchsetzen und ist darin selbst schon wieder Wille zur Macht.³⁰⁷ Als ein solcher Wille zur Macht, der sich als

³⁰⁶ Vgl. Simon, J., Der gewollte Schein, a.a.O., S.68

³⁰⁷ Vgl. dazu umfassend Abel, G., Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr, Berlin/New York 1984

Interpretation von Dasein behaupten will, weiß er zugleich um sich als 'anscheinender' Wille zur Macht. Hier gelangen wir "zu dem seltsam paradoxen Begriff einer 'Lehre', die sich und alles, was sie mitteilen will, schon in ihrer grammatischen Form als Schein weiß und damit zurücknimmt."³⁰⁸ Der Gesichtspunkt einer 'Lehre', der schon der Gesichtspunkt der Darstellung ist, muß exoterisch sein, wenn er auch seinen gegensätzlichen, d.h. esoterischen Standpunkt andenkt, indem er seinen durchgehaltenen Standpunkt als Lehre relativiert. Eine 'esoterische' Lehre, die sich gegen andere abgrenzt, kann es insofern nicht geben, wenn schon die "Grammatik der Gedanken ...als Form des Scheins reflektiert ist."³⁰⁹

Esoterisch hingegen ist der Gedanke, das Leben als Schicksal anzunehmen, d.h. alles anzunehmen und zu bejahen, was Geschehen ist. Denn in dieser praktischen Einstellung wird nichts mehr gewollt, hier 'gibt es keinen Willen'. Interpretation erscheint in der Gestalt des 'unmittelbaren' Verstehens, wie es nur "an guten Tagen" gelingen kann, an denen man nicht mehr nach Interpretation verlangt und stark genug ist, alles ertragen und gutheißen zu können.³¹⁰ Diese Bejahung, die nach Nietzsche dionysisch ist und in der Formel amor fati ausgesprochen wird, eröffnet den Weg zu den schöpferischen Kräften, aus der Bejahung dessen, was ist, nicht was sein soll, individuell tätig zu sein. Diese praktische Einstellung des Denkens faßt der Gedanke der ewigen Wiederkunft, der seiner Aussage nach nichts verändern will, ja gar nichts 'will' und in seinem Denken, daß alles wiederkehrt, sich im Geschehensvollzug begreift, ohne sich herausstellen zu wollen und ohne die Wahrheit in einem Telos dessen, was sich ereignet, zu suchen.

Dieser nach Nietzsche 'schwerste Gedanke' will, sofern er gedacht ist und als Lehre auftritt, sich auch anderen Lehren

³⁰⁸ ebd., S. 67

³⁰⁹ ebd.

³¹⁰ KSA 12, S. 51, VIII, 1 (182)

gegenüber durchsetzen und ihnen gegenüber etwas verändern. Insofern ist er von der gegensätzlichen Lehre des Willens zur Macht in diesem Punkt gar nicht so verschieden und bedeutet eine Wendung ins Exoterische. Demnach ist die Lehre von der ewigen Wiederkehr "dieselbe Lehre wie die vom 'Willen zur Macht'", denn sie formuliert eine Wahrheit, die zwar nichts 'will', aber etwas, was ist, festzustellen sucht und deshalb belehrend wirken will. Lediglich die Akzente sind also in den beiden Lehren unterschiedlich gesetzt: "Während die Lehre vom Willen zur Macht noch als Bejahung dieses Willens verstanden werden kann, will die Lehre von der ewigen Wiederkehr dem - sozusagen als Interpretation der Lehre vom Willen zur Macht – vorbeugen, ohne aber als Lehre selbst willenlos werden zu können. Sie ist der Grenzfall von 'Lehre', die aus der Stärke ihrer Macht den Verzicht auf 'Willen' zur Macht leistet."³¹¹

Als ein 'Grenzfall von Lehre'³¹² bleibt der Gedanke der ewigen Wiederkehr gemäß seiner eigentlichen Inhaltlichkeit esoterisch verschlossen und handelt von einer 'unsagbaren' Wahrheit, die nur in der unmittelbaren Praxis der Bejahung vollzogen werden kann.³¹³ Sie ist Ereignis und nur als solches ist sie. Ihr Begriff dagegen ist in seinem hohen Allgemeinheitsgrad zugleich ein extrem individueller Begriff, dessen Individualität sich im Sinne einer künstlerisch geschlossenen Ganzheit jedem Schema diskursiver Entfaltung

³¹¹ Simon, J., Der gewollte Schein, a.a.O., S. 68

³¹² Gerade im Kontext der dionysischen Duplizität läßt sich diese Struktur, Gegensätze zu 'Stufen der Scheinbarkeit' aufzuheben und insofern das eine zum Grenzfall des anderen zu bestimmen, häufiger auffinden.

³¹³Vgl. Wohlfart, G., Plötzliche Ewigkeit. Der Augenblick der ewigen Wiederkunft als ästhetische Epiphanie des Dionysos, in: ders., Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991, 35-46.

entziehen will.³¹⁴ Nietzsche spricht deshalb in seinem Zarathustra auch von seinem "abgründlichsten" Gedanken, der das 'Geheimnis' des Lebens metaphorisch zu fassen sucht. Mit dem Versuch einer Darstellung, die ihn dann als Lehre formuliert, wird es zum Schicksal des Gedankens der ewigen Wiederkehr, in die exoterische Wendung zurückzufallen. Sobald der Schein der Lehre "gewollt" wird, offenbart sich jede noch so esoterisch gemeinte Lehre in der "Oberflächlichkeit der Zeichen".³¹⁵ Daß diese Oberflächlichkeit auch beabsichtigt ist, zeigt der 'Wille zum Schein', der nach Nietzsche "tiefer" als der 'Wille zur Wahrheit' ist und in der Darstellung von etwas in der Einfachheit der Zeichen die Komplexität des Geschehens verbirgt.

Es ließe sich zusammenfassen, daß die Unterscheidung von Exoterischem und Esoterischem für die Wahrheitsfrage entscheidend ist. Jede formulierte Wahrheit schlägt dadurch, daß sie ausgesprochen wird und etwas bedeutet, in Schein um, anderenfalls bliebe sie ungesagt.³¹⁶ Die Einsicht in das "Umschlagen" von Wissen in künstlerischen Schein ist nach Nietzsche eine 'tragische Erkenntnis'. Da sich Wahrheit "in Zeichen" über "andere Arten von Zeichen" expliziert, indem sie diese abkürzt und sich also in den "Abkürzungen der Zeichen"³¹⁷ äußert, kann je nach Verstehensbedarf sowohl die "exoterische Explikation" als auch die "esoterische Kurzform" Wahrheit erfassen.³¹⁸ Die Duplizität

³¹⁴ Vgl. Ebbesmeyer, S., Philosophie als "Leidenschaft der Erkenntnis". Zur erkenntnistheoretischen Metaphorik in den Schriften Nietzsches, in: Nietzsche-Studien 24, 1995, S. 17-44.

³¹⁵ Simon, J., ebd., S. 72

³¹⁶ Vgl. dazu Behler, E., Nietzsches Sprachtheorie und der Aussagecharakter seiner Schriften, in: Nietzsche-Studien 25, 1996, S. 64-86.

³¹⁷ KSA 12, S. 17, VIII, 1 (28)

³¹⁸ ebd.; vgl. Meuthen, E., 'Pathos der Distanz'. Zur Struktur der ironischen Rede bei Nietzsche, in: Kopperschmidt, J./Schanze, H., Hrsg., Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik", München 1994, 127-136.

des Wahrheitsbegriffs hat gezeigt, daß "exoterisch" und "esoterisch" relative Begriffe sind, die sich in ihrer gegenseitigen Beziehung herausstellen und erst im Verhältnis zueinander ihre Bedeutung finden, wobei weder auf exoterischer noch auf esoterischer Seite von einer 'letzten Wahrheit' die Rede sein kann.³¹⁹

IV. Kunst unter der Optik des Lebens

1. Kunst als dionysische Praxis

1.1 Elemente des Kunstbegriffs

Nietzsches Philosophie der Kunst, deren Denkbewegung von einer "Artisten-Metaphysik" bis zu einer "Physiologie der Kunst" reicht, entwickelt sich aus einer kritischen Auseinandersetzung mit der Willensmetaphysik Schopenhauers, sowie seiner "Metaphysik der Kunst", um sich schließlich ganz aus der Oppositionshaltung, die teilweise noch in seine Tragödienschrift eingeflossen ist, herauszulösen und Kunst von dem Anspruch 'moralischer Rechtfertigung' zu befreien. Nietzsches spezifische Art, in einem genealogischen Zusammenhang nach der Kunst zu fragen, wie sie auch dem Griechenproblem und der Frage: "was ist dionysisch?" zu Grunde liegt, wird der Ansatz zu einer Befreiung der Kunst aus dem metaphysischen, d.h. neuzeitlichen Vorbegriff von Wirklichkeit und Wahrheit, der die Phänomene der Kunst "teils negierend, teils

³¹⁹ Vgl. näher Gerhardt, V., Die Perspektive des Perspektivismus, in: Festschrift für M. Montinari, Nietzsche-Studien 18, 1989, 260-281

ignorierend, teils auch legitimierend in seinem Horizont verplant."³²⁰ Wenn in Nietzsches Denken der Ort des Ästhetischen jenseits einer Trennung von Theorie und Praxis oder Kunst und Wissenschaft liegt, also unmittelbar im 'Leben' ist, und Wahrheit sich als 'eine Art von Irrtum' herausstellt, ohne den wir nicht leben können, dann ist Kunst zu einer vorherrschenden Macht geworden, deren neuer Maßstab das Leben selbst und seine je perspektivisch bedingte Sinnfindung ist.³²¹

Kunst als "die große Ermöglicherin des Lebens", die "mehr werth ist als die 'Wahrheit'", so daß Nietzsche sogar von einer "Herrschaft der Kunst über das Leben"³²² spricht, wird so essentiell mit der praktischen Ebene des Lebens verflochten, daß die Frage sich aufdrängt, welcher Kunstbegriff hier leitend ist. Mit der Kunstformel von der "Herrschaft der Kunst über das Leben" brüskiert Nietzsche das moralische Denken. Es geht ihm aber keineswegs um eine Art Revolution, die mit dem Recht, das 'Wahre' gefunden zu haben, an die Stelle der durch Vernunft begründeten Kategorialisierung des Denkens die Kunst setzen will. Wenn seine Kritik an der metaphysischen Tradition ernst genommen wird, kann es ihm also nicht um die Begründung einer neuen Vormachtstellung durch die Kunst gehen, da dies nur eine neue Ontologisierung eines Wertes oder einer Meinung zur Folge hätte, die schließlich genauso wie eine 'Seinserklärung' der reinen Vernunftbegriffe dem Nihilismus zum Opfer fallen müßten.

Auch vertritt Nietzsche, wenn er die Kunst im Rückblick auf seine Konzeption des Apollinischen und Dionysischen "als die

³²⁰ Jähmig, D., Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, VI: Die Befreiung der Kunst von der Metaphysik, 1975, S. 126f

³²¹ Vgl. Reschke, R., Ein Zustand ohne Kunst ist nicht zu imaginieren. Friedrich Nietzsches frühe Skizze zu einer Ästhetik der Moderne, in: Nietzsche-Studien 24, 1995, S. 1-16.

³²² KSA 13, S. 194, VIII, 11 (115) und S. 227, VIII, 14 (21); KSA 7, S. 513; III, 14 (310)

eigentliche Aufgabe des Lebens" bestimmt, keineswegs die Enge eines Ästhetizismus, der das Leben auf Kunst reduzieren will, sondern er sieht das "Leben" als künstlerische Tätigkeit gerade aus der Perspektive des schaffenden und leidenden Menschen: "(E)s ist das erlebte Leben, das erfüllte oder vertane, das geopfert oder verspielte, das ertragene oder eben nicht mehr erträgliche Leben. Immer ist es mit einem Sinn verbunden und bewertet, stets ist es ein Leben, zu dem der Mensch Stellung nimmt. Und insofern er dies tut, herrscht die Kunst."³²³ Ein solchermaßen geleiteter Kunstbegriff, der sich durch die Wechselbeziehung zur Lebenstätigkeit bestimmt, ist ambivalenter oder - im Sinne Nietzsches Übersetzung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos - dionysischer Art. Er beschränkt sich nicht mehr auf eine Kunst der Kunstwerke, sondern bindet in die künstlerische Tätigkeit jeden Versuch eines gemachten Lebens ein - ob er nun praktischer, wissenschaftlicher oder im engeren Sinn künstlerischer Natur sei -, wie er zugleich von den künstlerischen Werken Lebendigkeit fordert und die Funktion der Steigerung der Lebenskräfte zum 'neuen' Kriterium von Kunst macht.

Diese Erweiterung des Kunstbegriffs um die Qualitäten des Lebens sowie um ihre Lebensdienlichkeit drückt Nietzsche vor allem mit seiner Formel der Kunst als Bejahung des Lebens aus, die er aus dem "tragisch-dionysischen Zustand" entwickelt, den Nietzsche als ein Symbol der künstlerisch praktischen Seite der 'tragischen Erkenntnis' verwendet und der insofern als ein "höchster Zustand der Bejahung concipirt" ist, aus dem selbst "der höchste Schmerz nicht abgerechnet werden kann".³²⁴ Die tragische Einsicht in die Ambivalenz des Lebens ermöglicht, wenn sie künstlerisch aufgefangen und durch "den guten Willen zum Scheine" (FW 107)

³²³ Gerhardt, V., Nietzsches ästhetische Revolution, S. 21, in: Pathos und Distanz, 1988

³²⁴ KSA 13, S. 521f, VIII, 17 (3)

verklärt wird, ein Ja-sagen selbst zu den härtesten Lebensverhältnissen, die durch die ästhetisch fundierte Bejahung erst ertragen und angenommen werden können, was wiederum Bedingung für eine mögliche Veränderung ist. Insofern hat Kunst, wie im vorigen Kapitel schon aus anderer Perspektive dargestellt wurde, einen eminent praktischen Charakter, was die Funktion ihres Vollzuges betrifft.

Ein auf diese Weise erweiterter Begriff von Kunst geht - im Versuch systematischer Betrachtung - einem Begriff von Leben voraus, wobei Lebendigkeit eine Steigerung, Akkumulation und Überwindung von fixierten Lebensformen bedeutet, die durch eine Organisation oder Harmonie von verschiedenen Kräftebeziehungen in der Darstellung gelingt.³²⁵ Ließe sich nun Nietzsches Kunstverständnis auf einen Begriff bringen, dann müßten drei Elemente hervorgehoben werden:

1) Die Aufhebung der Verengung des Ästhetizismus, was durch die Rückbindung der Kunst an das Leben geschieht, dessen Sinnlichkeit und Erlebnisintensität sie ohne Minderung ihres Ereignischarakters zu symbolisieren vermag. Hier gilt die Musik "als die bei weitem lebendigste Kunst".³²⁶ Und so ist es nach Nietzsche

³²⁵ Vgl. Gerhardt, V., Nietzsches ästhetische Revolution, a.a.O., S. 25; Vor diesem Hintergrund ist auch Nietzsches Ablehnung der *l'art pour l'art*-Auffassung zu verstehen, die sich im späten Nachlaß in seinen Kunstreflexionen findet und die Nietzsche mit der Kritik an dem Musiktheoretiker E. Hanslick und seiner Schrift "Vom Musikalisch-Schönen" (1854) in Verbindung bringt, welche Musik ausschließlich als "tönend bewegte Formen", d.h. als sinnlich-abstrakte Klanggebilde zu begreifen sucht, um sich von der Gefühlsästhetik der Romantik abzusetzen. Der Kampf gegen den Zweck in der Kunst ist für Nietzsche immer noch ein Schachzug des moralischen Denkens, da die Ablehnung noch das Übergewicht des Vorurteils verrate. Wenn Kunst das Stimulans des Lebens ist, "wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als *l'art pour l'art* verstehen?"

(KSA 6, S. 127, GD)

³²⁶ KSA 10, S. 238, VII,

"in einem zerdachten Zeitalter, das denkmüde ist", die Aufgabe der Musik, Wissenschaft auf ihre Grenzen hinzuweisen und durch ihre 'Lebendigkeit' zu der Bewegung zu leiten, die schließlich "in Kunst umschlagen (muß)".³²⁷ Dadurch ist Musik eine starke Gegenkraft gegen allen 'Willen zur Verneinung', so wie Kunst allgemein "Stimulans des Lebens" und gegen den Nihilismus wirksam ist.

2) Das Gelingen des Daseins durch die Gestaltung und Steigerung der Willen-zur-Macht-Vollzüge, die auf ein 'Mehr' an Macht angelegt sind und in der Form des künstlerischen Scheins zur Ruhe kommen.³²⁸

3) Das Zugleich von höchster Anspannung und Entspannung, die sich in der aus der Distanz gelungenen Darstellung der Leidenschaften zeigt, die zum Ausdruck wollten. Diese Spannung zwischen Leidenschaft und der "leidenschaftlichen Indifferenz", die im Kunstwerk ausgehalten sein muß, stellt nach Nietzsche die höchste Forderung an den Künstler. Der Künstler muß also mit der Leidenschaft fertig sein, wenn er sie zur Darstellung bringt und insofern gehört zum künstlerischen Schaffen neben dem unbedingten Ausdruckswillen die Verfahrensweise der Distanz, die eine "Erlösung im Schein" erst ermöglicht.

Diese Elemente lassen sich in Nietzsches Kunstauffassung herausarbeiten, wenn die Bedeutung seines Zusammenhangs von Kunst und Leben klarer wird. Seit der "Geburt der Tragödie" ist für Nietzsche künstlerische Erfahrung durchgängig damit verbunden, Ausdruck höchster Lebensbejahung zu sein. Das ästhetische versöhnt gerade den Menschen wieder mit der Natur und leistet eine Einigung des entfremdeten Menschen mit seiner unmittelbaren Lebenswirklichkeit im künstlerischen Schein. Genau in diesem Punkt unterscheidet er sich von Schopenhauers Kunstverständnis,

³²⁷ KSA 12, S. 475, VIII, 10 (40)

³²⁸ Vgl. Gerhardt, V., Zum Begriff der Macht bei Friedrich Nietzsche, in: Philosophische Perspektiven 7, 1981, 73-88

für den Kunst zur Willensverneinung und damit zur Abwertung des Lebens führt. Nicht "Quietiv des Lebens", sondern "Stimulans des Lebens" ist Nietzsches Motto für die Leistungen der Kunst. Das Verhältnis der Kunst zum Leben ist für Nietzsche trotz einiger Anlehnung an Schopenhauersche Termini (Wille, Vorstellung, Erlösung) nicht nur der Kernpunkt der Auseinandersetzung mit Schopenhauers Kunstmetaphysik, sondern ebenso zentral für sein Denken überhaupt. Das dionysische Ja sagen der Kunst gilt ihm als "einzig überlegene Gegenkraft" gegen die Kraft des Nihilismus,³²⁹ ja sie ist ihm das Antinihilistische par excellence, da sie Werte setzend tätig ist und dabei "indifferent" gegen "Gut und Böse" ist. Insofern kritisiert Nietzsche später selbst sein erstes Buch, das noch von seiner Verehrung Schopenhauers zeugt, und bemerkt: "mit Schopenhauerschen Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben zu haben".³³⁰

1.2 Kunst und Wollen: Schopenhauer und Nietzsche

Um die Herkunft dieser Kunstkonzeption zu verstehen, ist es sinnvoll, die Hauptthesen der Schopenhauerschen Metaphysik der Kunst vorzustellen, die von Nietzsche dekonstruiert werden. Mit Rücksicht auf den hier vorliegenden Zusammenhang kann dabei nicht auf den systematischen Kontext der "Welt als Wille und Vorstellung" eingegangen werden, in den die Kunst und Musikbestimmung von ihrem metaphysischen Gehalt her integriert sind. Besonders an der Musik wird trotz der gemeinsamen Vorliebe

³²⁹ Vgl. KSA 13, S. 225, VIII, 14 (17)

³³⁰ KSA 1, GT, VS von 1886, s. 20

die Differenz des Denkansatzes deutlich.³³¹ Schopenhauer bestimmt Kunst als Ausdruck der Platonischen Ideen, die ihm eine unmittelbare "Objektivierung" des Willens sind, den er als den metaphysischen Grund vorstellt. Die Platonische Idee als erste Vorstellung des Ding an sich ist das Objekt der Kunst. Nach Schopenhauer leistet die Idee im Gegensatz zum Begriff die 'unitas ante rem', während der Begriff die in Vielheit die zerfallene Einheit wieder herstellen muß. ('unitas post rem') Daß insofern der Begriff "einem toten Behältniß" gleiche, findet sich auch bei Nietzsche in seiner Abhandlung über "Wahrheit und Lüge" wieder.³³²

Zweck aller Künste ist die in der Kontemplation gewonnene Darstellung der Ideen, allerdings wird diese Darstellung im Sinne Platos als ein Abbildverhältnis gedacht, Kunstobjekte sind entsprechend den Erscheinungen Abbild einer Idee, so wie allgemein "Vorstellung" Abbild des "Willens" sei. Künstlerische Aussagen geben somit Auskunft über das Dasein,³³³ d.h. sie "antworten auf die Frage: 'Was ist Leben?'" Schopenhauer bleibt, wie gerade an dieser Frage und seiner Abbildtheorie deutlich wird, ganz dem traditionell metaphysischen Kontext verhaftet, dem es stets um eine Seinsbestimmung, nicht um 'Auslegung' gemäß künstlerischer Interpretation geht.

Diese Einstellung zum Denken vermittelt sich auch in seinem Musikverständnis. Der Musik räumt Schopenhauer allerdings eine Sonderstellung ein, die er innerhalb seines Systems der Welt als Wille und Vorstellung ontologisch begründet. Da Musik nach Schopenhauer "eine ganz allgemeine Sprache" spricht, welche die Deutlichkeit der anschaulichen Welt übertrifft, ist sie bei aller

³³¹ Vgl. näher Riedel, M., Ein Seitenstück zur 'Geburt der Tragödie'. Nietzsches Abkehr von Schopenhauer und Wagner und seine Wende zur Philosophie, in: Nietzsche-Studien 24, 1995, S. 45-61

³³² Schopenhauer, A., Die Welt als Wille und Vorstellung, 1977, Bd.1/1, S. 297

³³³ ebd., Bd.2/2, S. 479

Abstraktheit ihres Tonmaterials von konkreter Bestimmtheit³³⁴ und kann von jedermann 'unmittelbar' verstanden werden. Denn Musik übergeht die Welt der Ideen und ist "eine unmittelbare Objektivierung und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist..."³³⁵. Während also die anderen Künste Abbild der Ideen sind, ist die Musik Abbild des Willens selbst. Die Künste sprechen vom "Schatten", während die Musik aber vom "Wesen" spreche und deshalb ungleich mächtiger in ihrer Wirkung sei.³³⁶ Als ein "unmittelbares" Abbild des Willens ist die Musik von Schopenhauer auf eine Ebene mit den Platonischen Ideen gestellt, während alle anderen Erscheinungen des Willens vermittelt sind. Insofern sagt Schopenhauer von der Musik, daß sie eine "unbewußte metaphysische Tätigkeit" sei. Weil die Musik so 'unmittelbar' vom Willen als dem Ding an sich redet, ist ihr Ausdruck des Gefühls und der Willensregungen allgemeiner Art. So drückt sie nicht eine bestimmte Freude oder Trauer aus, "sondern die Freude, die Betrübniß...", Gefühle scheinbar reiner, d.h. abstrakter Art. "Gerade diese ihr ausschließliche Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, gibt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion (Allheilmittel) aller unserer Leiden hat."³³⁷.

Allerdings führt dieses Allheilmittel der Kunst nicht zu einer bejahenden Lebenshaltung, sondern distanziert sich in der 'unbewußten' metaphysischen Tätigkeit von der Welt, indem ihr Wesen, der Willenstrieb, "an sich" zu verneinen ist, weil er als blinder Drang, als vernunftloser Wille, einen *circulus vitiosus* des Leidens in Gang hält, der nur in willensverneinender Haltung, wie sie auch die künstlerische Anschauung nach Schopenhauer darstellt, zu überwinden ist. Insofern bedeutet Kunst und ganz

³³⁴ ebd., Bd.1/1, S. 322

³³⁵ ebd., S. 324

³³⁶ ebd., S. 324

³³⁷ ebd., S. 328, S. 329

besonders die Musik aus praktischer Sicht, die für Schopenhauer ähnlich wie für Nietzsche entscheidend für den Wert von Kunst ist, ein "Quietiv des Wollens" oder des Lebens.

Schon im Ansatz kehrt nun Nietzsche diese Interpretationslogik Schopenhauers um, so wie er das metaphysische Zwei-Weltenkonzept umkehrt und in eins setzt.³³⁸ Dies zeigt sich an dem Verhältnis zum Willen, der von Schopenhauer noch als "Wesen" oder *causa sui* bestimmt wird, von Nietzsche jedoch als eine "erste Erscheinungsform", die allen Erscheinungen nur noch als eine Interpretation zugrunde gelegt werden darf.³³⁹ Da für Nietzsche eine Korrespondenz zwischen Ding und Erscheinung fragwürdig geworden ist, und ihr Wert eine nihilistische Tendenz erhalten hat, ist das Abbildungsverhältnis des Willens nicht mehr glaubhaft. Musik kann nach Nietzsche trotz seiner Bewunderung für die Musikdeutung Schopenhauers nie "Abbild des Willens" sein, denn der Wille kann "Gegenstand der Musik, aber nicht Ursprung derselben" sein.³⁴⁰ Wie Nietzsche das Abbildungsverhältnis als ein ontologisches Schema grundsätzlich ablehnt und statt dessen den Ereignischarakter des Daseins hervorhebt, das wir mit Hilfe eines grammatischen Schemas auslegen, so zeigt gerade die Musik, daß der Begriff "Abbild" unangemessen ist, da sie sich immer als Ereignis, als ein ästhetischer Vollzug der Zeit darstellt. Auch ist dieser Begriff inkonsequent in bezug auf die beiden Phänomene, die er in ein Analogieverhältnis setzt. Der "Wille" repräsentiert sich in der Musik nicht als etwas Statisches, Bildhaftes, wie ein in den anderen Künsten durch die Platonische Idee Vermitteltes, sondern

³³⁸ Vgl. dazu ausführlich Decher, F., *Wille zum Leben - Wille zur Macht. Eine Untersuchung zu Schopenhauer und Nietzsche*, Würzburg/Amsterdam 1984.

³³⁹ Vgl. näher Decher, F., *Der eine Wille und die vielen Willen. Schopenhauer — Mainlander — Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien* 25, 1996, S. 221-238.

³⁴⁰ KSA 7, S. 382, III, 12(1)

als ein Werden in der Zeit, das erst im ästhetischen Vollzug zum Ganzen des Kunstwerks wird.

Musik stellt insofern ein 'Energiepotential' dar, das nicht nur eindimensional ist, sondern durch seine Tonalität auf mehreren Ebenen Beziehungen entwickelt (z.B. polyphone und harmonische Struktur). Diese Art lebendiger Stimmigkeit äußert sich in rhythmischen, harmonischen, melodischen und dynamischen Spannungsabläufen, die den Rahmen eines Bildes, bzw. Abbildes sprengen. Die ekstatische Dynamik der Musik geht nicht in der auf eine Bildlichkeit fixierenden Begrifflichkeit auf. Musik als "Abbild des Willens" wird also in doppelter Weise von Nietzsche kritisiert, und zwar durch die Vorstellung des Werdens und des Scheins. Erstens: Den Willen nicht als Werden, sondern als das 'wahre Sein' anzunehmen, das zugleich unheilvoll für den Menschen ist, enthüllt nach Nietzsche eine nihilistische Denkeinstellung, die zudem pessimistisch ist. Der Mensch müsste, wenn er 'die Wahrheit' erkannt hat, nämlich den Willen als die allen Erscheinungen zugrunde liegende Triebkraft, sich ganz von seinem Wollen distanzieren und sich aus der Welt heraus stellen. Kunst versöhnt also nicht den Menschen mit der Welt oder Natur, sondern ihre Leistung liegt in der Trennung und Resignation gegenüber dem Geschehen, an dem man unmittelbar teilnimmt.

Zweitens stellt Nietzsche entsprechend seiner Kritik am metaphysischen Wahrheitsbegriff, der das Sein dem Schein 'vorzog', das Kunstverständnis auf gegenteilige Voraussetzungen: Die Kunst leistet eine Überwindung des Nihilismus durch die Annahme des Scheins, der sich in der Kunst als "der gute Wille zum Schein" darstellt,³⁴¹ weil hier der Schein als Schein angenommen und gewollt ist. Nach Nietzsche ist es jetzt Aufgabe der Kunst, den Schein von der nihilistischen Umkehrung der Werte, in die der Idealismus mit seinem Glauben an das Sein als dem 'wahren' Wert

³⁴¹ KSA 3, S. 464, FW, Nr.107

umgeschlagen war, zu befreien und zu rehabilitieren, denn ursprünglich "(war) der Schein ...das Werthverleihende-".³⁴² Und insofern die Kunst den Schein als Schein behandelt, "will (sie) also gerade nicht täuschen, ist (sie) wahr."³⁴³ Die Kunst arbeitet in ihrer Produktion des Scheins am bejahenden Vollzug des Lebens, dem der künstlerische Schein eine "Erlösung" gewähren kann, die dann keine Distanz und Weltverneinung mehr zum Ausdruck hat, sondern eine erlebte Wirklichkeit bejaht, was eine Aufhebung der Entwertung des unmittelbaren Daseinvollzuges zur Folge hat.

Kunst ist "Heilmittel", indem sie gerade von der nihilistischen Einstellung heilt, der auch Schopenhauers Denken angehört. Nach Nietzsche ist der Künstler notwendig Nihilist im Sinne des "vollkommenden Nihilisten", der sich selbst in seinem moralischen Denken überwindet, und seine Indifferenz gegenüber moralischen Wertungen oder fixierten Urteilen über das 'Sein' ist eine "Wohltat".³⁴⁴ Ihre Macht gewinnt die Kunst aus der Freiheit ihres Scheins, der sich 'frei von' der moralisierten und kategorialisierten Wirklichkeit zeigt. Dieses Gefühl der Freiheit ordnet Nietzsche gemäß seiner physiologischen Sprache den "Stärksten" zu, die aufgrund ihres Vermögens der ästhetischen Ausdrucksmittel in der Lage sind, die "richtenden Werte" zu "überwinden", während die "Schwachen" an ihnen "zerbrechen".³⁴⁵ In diesem Sinne ist Kunst Ausdruck eines 'starken Willens zur Macht', dessen Stärke in der Eigengesetzlichkeit der Organisation des Kunstgegenstandes liegt. Als Wille zur Macht schafft Kunst eine Realität, die spontan gesetzt wird und einem im alltäglichen Verständnis Noch-nicht-Möglichen

³⁴² KSA 12, S. 312 f, VIII, 7 (54)

³⁴³ KSA 7, S. 632, III, 29 (17), (Klammern v. Vf. hinzugefügt)

³⁴⁴ KSA 12, S. 481, VIII, 10 (52)

³⁴⁵ Zit. n. WzM, Aph. Nr. 37

Gestalt verleiht. Ein 'schwacher Wille' äußert sich dagegen in der bloßen Erhaltung des Gegebenen und ist äußerlich bestimmt.³⁴⁶

Wenn Nietzsche also meint: "Kunst kann nichts anderes sein als Welt-Bejahung", so bedeutet dies ein Annehmen von dem, was ist, und zugleich die Freiheit von dessen Bestimmung, wie auch die Aussöhnung zwischen dem, was ist, mit dem, was sein soll³⁴⁷, was sich daraus ergibt, daß Kunst die Dinge schön macht und keine Gegenstandsbestimmung leisten muß. Nietzsches ästhetische Umwertung, daß Kunst dem Leben 'vorausgeht' und nicht der Verstand oder Realitätssinn, sondern die Kunst über das Leben entscheidet, "versetzt den Künstler in absolute Freiheit gegenüber seinem Gegenstand. Gerade ihn verpflichtet die 'Wirklichkeit' zu nichts".³⁴⁸ Mit dieser Einstellung, daß nichts im vorhinein als ästhetischer Gegenstand ausgezeichnet ist, öffnet Nietzsche dem modernen Kunstverständnis den Weg.

³⁴⁶ Vgl. Gerhardt, V., Macht und Metaphysik. Nietzsches Machtbegriff im Wandel der Interpretation, in: Nietzsche-Studien 10/11, 1981/82, 193-221

³⁴⁷ KSA 11, S. 661, VII, 40 (60)

³⁴⁸ Gerhardt, V., Nietzsches ästhetische Revolution, a.a.O., S.28

1.3 Die Kunst als Erlösung der Wirklichkeit

Seine Auseinandersetzung mit Schopenhauer öffnete Nietzsche den Weg, seine Gegenposition im Gedanken der ästhetischen Bejahung des Lebens und der Erlösung nicht "von der Wirklichkeit", sondern der Erlösung der Wirklichkeit vom moral-ontologischen Denken zu pointieren und den Akzent auf die praktische Bedeutung der Kunst und ihre fundamentalen Leistungen im Willensgeschehen zu legen.³⁴⁹ So verbindet Kunst schließlich in ihrem dionysischen "Ja" den Gedanken des Willens zur Macht mit dem der ewigen Wiederkunft des Gleichen, der im 'amor fati' praktisch wird. Kunst erhält die Lebensaufgabe, die Gefahr des Pessimismus, die Nietzsche durch das Schema unseres Erkennens gegeben sieht, zu überwinden. Das ästhetische Urteil "das ist schön", das neben dem Vollzug des Kunstschönen die ästhetische Bejahung artikuliert, setzt einen Anfang zur Schaffung einer versöhnlicheren Lebenswirklichkeit. Dabei liegt es an der "Tiefe des tragischen Künstlers", welchen Grad die praktische Bejahung erreicht: Sie zeichnet die Künstler aus, "welche einen Consonanz-Ton aus jedem Konflikte erklingen lassen" und "welche ihre eigene Mächtigkeit und Selbsterlösung noch den Dingen zu Gute kommen lassen. Ihr Schaffen ist Dankbarkeit für ihr Sein".³⁵⁰

Alles annehmen können, wie es ist, es gutheißen, und die Mächtigkeit des eigenen Schaffens, auch Gegensätze zu versöhnen, gehören zusammen wie zwei Seiten einer Medaille: Die Stärke des eigenen Willens befähigt zum Annehmen des Anderen, sie kann loslassen kraft ihrer Selbständigkeit; die Bejahung

³⁴⁹ Vgl. näher Goedert, G., Nietzsches dionysische Theodizee. Höhepunkt seiner Abwendung von Schopenhauer, in: Schirmacher, W. (Hrsg.), Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst, Wien 1991 (Schopenhauer-Studien 4), 45-54.

³⁵⁰ KSA 12, S. 557, VIII, 10 (168)

wiederum ermöglicht die Freisetzung der übergreifenden Willensvollzüge zur künstlerischen Gestaltung. So besteht die Qualität des "tragischen Künstlers" eben darin, "daß sein ästhetischer Instinkt die fernen Folgen übersieht, daß er nicht kurzfristig beim Nächsten stehen bleibt, daß er die Ökonomie im Großen bejaht, welche das Furchtbare, Böse, Fragwürdige rechtfertigt und nicht nur ... rechtfertigt."³⁵¹ Nietzsche betrachtet Kunst vorrangig aus der Perspektive des ästhetischen Vollzuges oder von Seiten des Kunstschaffenden.

Indem Kunst so gegensätzliche Positionen vereinigt wie das Wille-zur-Macht-Geschehen, das auf Veränderung und Überwindung von dem, was ist, angelegt ist und die dionysische Bejahung des tragischen Künstlers, die alles nimmt, wie es ist, ohne es anders haben zu wollen, ist Kunst durch die Einheit eines Widerspruchs gekennzeichnet. Unter ästhetischem Vorzeichen, den Metaphern des Dionysischen und Apollinischen, beschreibt schon die Tragödienschrift, wie Kunst als das Zusammenbringen widersprüchlicher Triebkräfte entsteht, deren Ausgleich und Stimmigkeit im künstlerischen Objekt Schönheit erzeugt. Kunst ist nie der direkte Ausdruck von Triebpotentialen oder eines Ausdruckswillens, sondern der Mensch sieht sich im ästhetischen Erleben ungefährdet und mit Lust zu. Ästhetische Erfahrung benötigt wenigstens soviel Entspannung und Distanz, daß man sich selbst ohne Nötigung zum Denken oder Handeln im Kunstwerk genießen kann. "Selbstgenuß" ist für Nietzsche ohnehin eine der fundamentalen Fähigkeiten des Menschen.³⁵² In dem ästhetischen Erleben werden Aktion und Vision wie selbstverständlich zusammengebracht: "Es herrscht eine Gleichzeitigkeit von Spannung und Lösung der Kräfte."³⁵³ Dabei ist die Stärke beider

³⁵¹ ebd.

³⁵² Vgl. Gerhardt, V., Nietzsches ästhetische Revolution, a.a.O., S. 32

³⁵³ ebd.

Gegenkräfte das Maß der Größe des Kunstgeschaffenen, das im Ausgleich der Spannungen zwischen dem künstlerischen Pathos (Inhalt) und der künstlerischen Distanz (Form) sich noch als Medium der Verstärkung und Steigerung zeigt.³⁵⁴

Das Produkt einer solchen künstlerischen Leistung, die den ästhetischen Gegenstand als solchen auszeichnet, nennen wir Schönheit: "'Schönheit' ist deshalb für den Künstler etwas außerhalb aller Rangordnung, weil in der Schönheit Gegensätze gebändigt sind, das höchste Zeichen von Macht, nämlich über Entgegengesetztes, - außerdem ohne Spannung".³⁵⁵ Diese 'Bändigung' der Gegensätze erzielt im Schönen eine Ganzheit, der die innere Dynamik der Spannungsfaktoren kaum noch anzumerken ist. Diese Eigenart der künstlerischen Ganzheit läßt sich am besten als Spiel verstehen: Hier spielt etwas zusammen, was im 'Ernstfall' praktischer oder theoretischer Zweckbestimmung nicht zusammenpassen würde. Nietzsche legt also das Verhältnis von Wille zur Macht und ästhetischer Erfahrung scheinbar paradox an, was eine Stelle aus dem Zarathustra deutlich werden läßt: "...gerade dem Helden ist das Schöne aller Dinge Schwerstes. Unerringbar ist das Schöne allem hefftigen Willen. (...) Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare: Schönheit heiße ich solches Herabkommen." Erst der Wille, der sich in seinem Werden beruhigt oder "gnädig" wird in seiner Macht, was nichts anderes heißt, als daß der Wille anderen Willen zulassen kann und auf seine Macht verzichtet, ermöglicht das Sich-Darstellen im Sinnlichen.

Ein machtvoller und zugleich das Andere bejahender Willensausdruck, der seine Spannung in eine Form auflöst, ist "eine freiwillige Selbstpräsentation der Lebendigkeit".³⁵⁶ Genau dies faßt

³⁵⁴ KSA 13, S. 296, VIII, 14(119)

³⁵⁵ KSA 12, S. 258; VIII, 7 (3) 31 KSA 4, ZA, S. 152

³⁵⁶ Gerhardt, V., a.a.O., S. 33

Nietzsche unter dem Titel 'schön'. Das Schöne offenbart sich als ein Spiel der Kräfte, das nur ein freies sein kann, da ansonsten die praktische Notwendigkeit des Sieges einer Macht eintreten würde. Dadurch wäre das Gleichgewicht der Gegensätze oder die Gleichzeitigkeit von Spannung und Entspannung gestört, welche die Sphäre des Ästhetischen kennzeichnen. So betont Nietzsche immer wieder, daß zur Leidenschaft die Distanz kommen müsse, ehe Schönheit hervortreten könne. Die Distanz der Betrachtung gibt dem Akt des Kunstschaffens die Freiheit gegenüber den direkten Antrieben und ermöglicht eine Vieldeutigkeit der Affektion und Deutung. Das Kunstwerk produziert dadurch eine Art Schwebezustand, der sich einer bestimmten Interessenbildung entzieht.

Etwas ähnliches bemerkt Kant, wenn er vom "interesselosen Wohlgefallen" spricht, das sich im Geschmacksurteil: "das ist schön" ausdrückt. Obwohl Nietzsches Formel von der "Indifferenz" des Künstlers gegen moralische Wertungen, wie gegen Kategorialisierungen auch im ästhetischen Bereich (ein Künstler muß die Form zum Inhalt selbst machen: "Man ist um den Preis Künstler, das man das, was alle Nichtkünstler 'Form' nennen, als Inhalt, als 'die Sache selbst' empfindet."³⁵⁷) dem kantischen Gedanken nahekommt³⁵⁸, so hat Nietzsche selbst Kant in bezug auf

³⁵⁷ KSA 13, S. 9, VIII, 11 (3)

³⁵⁸ Trotz gewisser Ähnlichkeiten, wie auch z.B. auch die kantische Bestimmung der Kunst als 'begriffsloser Synthesis' setzt Nietzsche grundsätzlich andere Akzente als Kant; in seiner Perspektive wird Kunst in ihrem Lebensvollzug relevant, sowie in ihrem Verhältnis zum Dasein. Der Produktionsprozeß und sein Moment der Sinnlichkeit haben Priorität vor der ästhetischen Urteilsbildung, bei deren Begründung die Perspektive Kants ansetzt. Entscheidend für Nietzsches Abgrenzung von Kant ist vielleicht das von ihm betonte Widerspruchsmoment in der Kunst, das durch seinen stark gemachten Begriff der Sinnlichkeit noch geschärft wird: Kunst ist aus einem Triebwiderspruch gezeugt, den Nietzsche

die Interesselosigkeit, die sich im Wohlgefallen am Schönen äußere, oft kritisiert. Ein Grund für Nietzsches Opposition mag sein, daß er meint, dem Kunstwerk müsse noch etwas von dem Kampf der Gegensätze angemerkt werden, auch wenn der Künstler die Leidenschaft gebändigt haben muß, indem er in seiner Darstellung über die Perspektive der Distanz verfügt. Die Sublimierungsleistung des Künstlers darf einerseits nicht ihren Ursprung vergessen machen, andererseits kann sie auch erst genossen werden, wenn der Widerspruch ihres Ursprungs im Schein noch zu merken ist.

Nietzsche setzt das Leben und sein Verhältnis zur Kunst als oberste Instanz ein, da Kunst ihm gleichermaßen als "Ermöglichung" wie als "Erlösung" des handelnden Menschen gilt. Insofern weigert er sich, Kunst als "interesselos" oder "zweckfrei" zu betrachten, wie auch seine ablehnende Haltung gegenüber dem *l'art pour l'art* Denken zeigt. Dagegen betont er das affirmative "Lebensgefühl", das Kunst vermittelt. Gegenüber dem meist theoretisch oder praktisch zweckbestimmten Erfahrung des Menschen ist das ästhetische Erleben das "vollere" Phänomen, das in seinem Freisein von Bestimmungen steigernde und tonisierende Funktion hat und den ganzen Menschen ins Spiel bringt. Im späten Nachlaß beschreibt Nietzsche dies durch die physiologisch-ästhetischen Phänomene des "Rausches", der für eine sensibilisierte Sinnlichkeit steht.

Gelingt die Verfahrensweise der Distanz, bzw. der "leidenschaftlichen Indifferenz", so daß das Leid oder die Leidenschaft im künstlerischen Ausdruck aufgefangen wird, wird den unterschiedlichen Trieben eine Einheit "unter dem Primat der Form" gewährt, die nicht nur die "Form" gegenüber dem "Inhalt" meint, sondern die ästhetische Verarbeitungsleistung, welche von ihrer Funktion des Zeigens und Darstellens bestimmt ist.

unter den Metaphern Dionysisch und Apollinisch herausgearbeitet. (vgl. hierzu: Kaulbach, F., Ästhetische Welterkenntnis bei Kant, a.a.O.)

Oppositionen, wie Lust und Leiden, höchste Bewußtheit und unbewußtes Wollen, Vernunft und Leiblichkeit, - um nochmals einige zu nennen, die Nietzsche mit Hilfe der griechischen Gottheiten Apoll und Dionysos aufschlüsselt -, werden hier "nicht aufgehoben", sondern durch die ästhetisch-praktische Leistung des Bejahens "ausgehalten" und in einer gelungenen Organisation zur Ruhe gebracht.³⁵⁹ Bekommt jedoch die Leidenschaft ein Übergewicht im Kunstgeschehen, lastet ein Konflikt auf dem Ästhetischen und das Kunstwerk schlägt nach Nietzsche in die Bewegung der *décadence* um. Hier schwelgen dann die Künstler in 'Dissonanzen', nicht mehr fähig, einen "Consonanz-Ton aus jedem Konflikte erklingen zu lassen." Nach Gerhardt ist die "aufschlußreichste und rätselhafteste Formel für die gelungene Einheit der Gegensätze... das 'Pathos der Distanz'".³⁶⁰ Es kürzt in eigener Weise die Doppeltheit des künstlerischen Phänomens ab und steht nach Nietzsche für die souveräne Haltung eines Individuums, welche den 'großen Stil' hervorbringt, der Kennzeichen großer Kunst ist.

Für Nietzsche selbst ist die Bewältigung der Gegensätze, wie sie sich im Verhältnis von Leben und Kunst manifestieren, "eines der großen Räthsel", die er "innerhalb der griechischen Seele" findet und von dem er sich Zeit seines Lebens angezogen fühlt. Als Erklärung der gelungenen Einheit bedient sich Nietzsche des Begriffs der Duplizität des Dionysischen und Apollinischen. Nach eigenen Worten bemüht er sich im Grunde "um nichts als zu errathen, warum gerade der griechische Apollinismus aus einem dionysischen Untergrund herauswachsen mußte."³⁶¹ Diesem Rätsel

³⁵⁹ Gerhardt, V., a.a.O., S. 35

³⁶⁰ ebd, S.37; In "Jenseits von Gut und Böse" (KSA 5, S. 205) führt Nietzsche das Pathos der Distanz als die vornehme Haltung ein, aus der ein Pathos nach "Distanzerweiterung" erwächst, welches Individualität ohne verbindliche Maßstäbe anders sein lassen kann. Distanz verspricht hier Souveränität.

³⁶¹ KSA 13, S. 225, VIII, 14 (14)

der Doppeltheit, die in praktischer Hinsicht ihren Widerspruch auszuhalten vermag, versucht Nietzsche gerade im Wiederkunftsgedanken eine Darstellung zu geben. Auch hier spricht er vom Rätsel, wo er ihn im Zarathustra metaphorisch veranschaulicht: "Sieh diesen Thorweg'..., der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch niemand zu Ende... Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stoßen sich gerade vor den Kopf: - und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammenkommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: 'Augenblick'."³⁶² Nach Wohlfart wird hier der Augenblick "als Moment des Gegenstoßes, der Gegenläufigkeit von Zukunft und Vergangenheit gefaßt, als der Knotenpunkt, in dem beide verschlungen sind."³⁶³ Daß gegensätzliche Zeitvorstellungen oder allgemein gegensätzliche Bewegungsimpulse in einem Punkt zusammenfallen, entzieht sich unserer sinnlichen Vorstellung. Dies bestimmt den Rätselcharakter, der im Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen vorgestellt wird. In ihm versteht sich seine Abkürzungsformel von der 'höchsten Bejahung' als die Koinzidenz zweier Gegensätze, wie z.B. das Zusammenstoßen von Vergangenheit und Zukunft im Jetzt.

Allgemein in Nietzsches Denken übertragen kommen hier so widersprüchliche Theoreme wie der Wille zur Macht und der Verzicht auf jede Macht im 'amor fati' zur Einheit, d.h. im Punkt der ewigen Wiederkehr finden ihre gegenläufigen Bewegungen zur Ruhe. Zeit stellt sich hier als Kreis dar, als ein Ganzes, das als in ewiger Bewegung seiend betrachtet werden kann und doch von jedem Punkt gleich ist. Dieser ästhetische Augenblick, der in seiner gleichzeitigen Funktion von 'Attraktion' und 'Repulsion' exemplarischer Ausdruck der Bewältigung von Entgegensetzungen ist, kann deshalb als der Augenblick des "tragisch-dionysischen

³⁶² KSA 4, S. 199f, ZA

³⁶³ Wohlfart, G., Der Augenblick, München 1982, S. 99

Zustandes" verstanden werden. Als Symbol dieser Denkbewegung ist er zugleich "der Augenblick der Ewigkeit der Wiederkehr"³⁶⁴, wenn sich Ewigkeit nur als die Koinzidenz der Zeitstränge symbolisch darstellen läßt. In diesem Zusammenhang ist entsprechend "der Augenblick der ewigen Wiederkehr... zugleich der Augenblick der ästhetischen Epiphanie des Dionysos".³⁶⁵ Beides sind Ereignisse und vermitteln darin ihre interne Organisation der Gegensätze, die im Gedanken der höchsten Bejahung praktisch sich vollzieht. Amor fati ließe sich als der 'höchste Augenblick' bezeichnen, der gelebt werden kann, indem Kunst Epiphanie und Ereignis wird.

³⁶⁴ ebd., S. 105

³⁶⁵ ebd., S. 107

2. Dionysische Vernunft

2.1 Dionysos als Künstler

Im Themenkreis des Willens zur Macht und der ewigen Wiederkehr erwies sich Kunst als eine dionysische Praxis, die beide Phänomene im Akt des Schaffens zusammenbringt. Als Ausdruck eines 'starken' Willens, der seine Macht in der Wertesetzung bzw. in seiner organisierenden Kraft zeigt, ist sie zugleich als Bejahung des Daseins begriffen. Kunst entsteht aus der Macht, eine Synthese der Gegensätze und Gegentriebe zu leisten, die nach Nietzsche "ein Zeichen von der Gesamtkraft eines Menschen: wie viel kann sie bändigen?" ist. Dabei gelingt das Schöne nur, wenn der Widerspruch, aus dem sie gezeugt ist, im Schein aufgehoben wird: Der Übermacht des Leids, bzw. der Leidenschaft wird die Macht der Verklärung des Erlösens gegenübergestellt. Der Künstler muß allerdings schon die Distanz zur unmittelbaren Wirklichkeit und ihrer Belastung gefunden haben, wenn er das Schöne gleichsam als eine 'andere' Natur hervorbringt. Macht ist bei Nietzsche ein Phänomen, das insbesondere in bezug auf den ästhetischen Zustand nichts mit politischen Kategorien zu tun hat. Es hat nichts mit Zwang zu tun und ist nicht auf Allgemeinheit, sondern immer auf Individualität bezogen. Macht bedeutet eher eine Erfahrung der Überlegenheit und des Überschusses an Ausdruckswillen und entsprechenden Mitteilungsmitteln. Durch die Fähigkeiten des Überschauens, des Weitblickes und des Zusammenfassens verfügt der Mächtige über eine weite Perspektive, die eine Pluralität der Standpunkte und Wertesysteme zulassen kann. Sein Wille ist gekennzeichnet durch die "Erfahrung des Freiseins im Sinne des spielerischen

Überlegenseins, der Leichtigkeit und der Zwanglosigkeit", wie F. Kaulbach Nietzsches Begriff von Macht beschreibt.³⁶⁶

Vor dieser Auffassung sucht Nietzsche das Phänomen des "Künstlers" zu verstehen. Kunst interessiert ihn vorrangig aus der Perspektive des Schaffenden, weil es ihm um den Akt der künstlerischen Tätigkeit geht. Aus welchem Zustand heraus produziert der Künstler, der bei Nietzsche der Typus des Individuums ist, das aus dem Bewußtsein seiner Individualität handelt und in der Kunst sich selbst ausbildet. Der ästhetische Zustand ist ihm ein "Stand" machtvoller Überlegenheit. Er bedeutet einen Reichtum an Erfahrung, so daß er durch die Fülle des eigenen Schaffens und der Urteilsfähigkeit Autarkie verbürgt. "Gewisse Rauschempfindungen" sind diesem Zustand eigen, die Nietzsche vor dem Gedankengang eines Willens zur Macht als eine extreme Ruhe begreift, die sich gern in "ruhigsten Gebärden und Seelenarten" ausdrückt. Die Lust des Schaffens entsteht erst aus der Ruhe des Weitblicks und dem Gefühl des Überlegenseins: "(D)er Lustzustand, den man Rausch nennt, ist exakt ein hohes Machtgefühl".³⁶⁷

Wie man schon aus der "Geburt der Tragödie" weiß, ist dem ästhetischen oder, wie es dort heißt, dem dionysischen Zustand etwas Rauschhaftes eigen, wodurch das Subjekt sich selbst entäußert und innerhalb der Festgemeinschaft, die den Rahmen eines solchen ekstatischen Erlebens stellt, über sein begrenztes empirisches Ich hinauswächst und sich als Mitglied einer 'höheren Gemeinschaft' fühlt, in der er selbst "Kunstwerk" geworden ist.³⁶⁸ Im späteren Zusammenhang wird der Rausch, sofern er den ästhetischen Zustand bildlich verdeutlicht, mit der Erfahrung der

³⁶⁶ Kaulbach, F., Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie, Köln/Wien, 1980, S. 270

³⁶⁷ KSA 13, S. 294, VIII, 14 (117)

³⁶⁸ KSA 1, S. 29 f, GT

Macht in physiologischer oder psychologischer Darstellung in Verbindung gebracht. Der ästhetische Zug im Rausch prägt sich aus, "wenn ungeheure Fernen ...überschaut und gleichsam erst wahrnehmbar (werden)", so daß sich das Raum- und Zeitempfinden ändert. Im Rausch versteht das Subjekt "auf die leiseste Hülfe hin". Nietzsche spricht hier von der "'intelligenten' Sinnlichkeit", die zur Stärke einer solchen Macht gehört.³⁶⁹ In diesem Zustand systematisiert sich die Mannigfaltigkeit der Farben, Töne und Gestalten durch eine innere Logik wie von selbst. Die Leichtigkeit des Spiels ist der erkennenden Komponente solcher Kunst eigentümlich, die aus der Macht der ästhetischen Autonomie hervorgeht.

Dieser Auffassung von Macht entspricht auch Nietzsches Bestimmung der künstlerischen Realität. Die Künstler sehen nichts so, "wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker: dazu muß ihnen eine Art Jugend und Frühling, eine Art habitueller Rausch im Leben eigen sein."³⁷⁰ Diese fiktionalisierende Kraft des Formens und Umformens gewinnt der Künstler nach Nietzsche aus dem Umstand, daß er in besonderem Maße an der Wirklichkeit leidet und den Widerspruch zwischen dem Dasein und einem 'Sein', wie es besser sein könnte, empfindet. Nietzsche sagt, wenn er vom Platonismus redet: "Ein Künstler hält keine Wirklichkeit aus...",³⁷¹ er verändert die Realität nach seinem Glauben und Fürwahrhalten, so daß sein Wertbegriff als Ursache der neu geschaffenen 'Realität' angesehen werden kann. Je nach Maß seiner Macht, bzw. seines Willens zur Macht erscheint dann die künstlerische Realität 'voller', 'einfacher' und 'reicher' oder 'dünner', 'verflüchtigter' und 'schattengleich', was er bekanntlich als künstlerische Leistung des Platonismus kritisiert.

³⁶⁹ KSA 13, S. 294, VIII, 14 (117)

³⁷⁰ KSA 13, S. 295, VIII, 14 (117)

³⁷¹ KSA 12, S. 253, 7 (2)

Zugleich steckt in dieser Kritik gemäß unserer Perspektive die Anerkennung, eine Realität gemacht zu haben, deren eigentlicher Schein Wirklichkeit werden konnte, weil sich in ihr zu einer bestimmten Zeit - nämlich in der sie erzeugt wurde - besser leben ließ. Auch im platonistischen Beispiel, das exemplarisch für die ursprüngliche Einheit von Kunst und Erkenntnis (Schaffung einer Ideenwelt, nach der sich Wirklichkeit beurteilen läßt) von Nietzsche verwendet wird, resultiert Kunst aus der Not der Daseinsbewältigung. Gerade wenn Kunst, wie Nietzsche sagt, als Stimulans des Lebens und Erlösung gedacht ist, darf von keiner Ästhetisierung des Daseins ausgegangen werden: daß 'alles Kunst sei', weil die Leistungen des ästhetischen das Leben konstituieren, - sondern es muß davon ausgegangen werden, daß dieser Gedanke nur sinnvoll gedacht werden kann, wenn Kunst aus ihrem Gegenteil entspringt, aus dem Häßlichen, dem Leiden und der Grausamkeit, das uns oft zum Schicksal wird. Erst von der erkannten und erlittenen negativen Seite des Lebens her wird Kunst in ihrem eminent praktisch-erlösenden Verständnis sinnvoll und kann 'heilen' oder 'trösten'. Das Versprechen der Erlösung wird nur dort vernommen, wo keine Erlösung ist. So ist Kunst auch noch "sublim zweckmäßig" darin, daß sie "lügt".

Die Kraft der Umformung vermag Kunst nur aus einem "Übermaß" an physiologischer, emotionaler, kognitiver und imaginativer Energie zu beziehen. Das Übermaß wird als Ursprung jeder Form der Schöpfung und Eigenständigkeit von Nietzsche gedacht, was er schon in seiner Konzeption der gegenseitigen Bezüglichkeit des Dionysischen und Apollinischen verdeutlicht. Nietzsche denkt dabei an den klassischen Stil der griechischen Antike, wenn er dies darlegt. Die griechische Musiké und die klassische Tragödie sind ihm Vorbild für eine Kunst, die Ausdruck einer Macht im Sinne der Überlegenheit und der weiten Perspektive ist. Hier sieht er apollinische und dionysische Macht exemplarisch geeint: "... das höchste Gefühl der Macht ist concentrirt im

klassischen Typus. Schwer reagieren: ein großes Bewußtsein: kein Gefühl von Kampf".³⁷² Daß der klassische Stil Vorbildcharakter für Nietzsches Kunstverstehen hat, zeigt sich sowohl in seiner frühen wie in seiner späteren Konzeption des Dionysischen.³⁷³ Dabei findet jedoch noch eine Akzentverschiebung statt: "Die frühe Konzeption Nietzsches von der Einheit des Apollinischen und Dionysischen wird in der Spätzeit in neuer Deutung für das Konzept des starken Typus, nicht wie damals für die Herstellung einer neuen, die Moderne überwindenden Kunstform als maßgebend erklärt. Der klassische Stil spielt hierbei die Vorbildrolle für die angestrebte Lebensform."³⁷⁴

Um eine Entwicklung bzw. die Kontinuität der durchgehaltenen Gedanken in bezug auf die dionysische Konzeption in den Blick zu bekommen, ist es sinnvoll, das Exemplarische der frühen Darstellung zu verdeutlichen, die sich in der "Geburt der Tragödie" findet. Hier geht es Nietzsche vor allem um die (genealogische) Ableitung der notwendigen Bezüglichkeit von Dionysischem und Apollinischem. Den Ursprung der Kunst und exemplarisch der griechischen Poesie sieht Nietzsche im Phänomen des Lyrikers, dem noch die Einheit von dionysischen und apollinischen Ausdrucksquellen vertraut ist, d.h. musikalische und poetische Elemente vereint. Am Beispiel des Lyrikers sucht Nietzsche nach der eigentlichen Grunderfahrung ästhetischer Tätigkeit, die schließlich zur 'lebendigen' Sprache führt. In Anlehnung an einen später so zentral gewordenen Satz über das Verhältnis von Dichtung und Erkenntnis, könnte man unter Einbeziehung von Nietzsches früherer Kunstinterpretation hier zusammenfassen: Wenn "bevor 'gedacht' wird, muß schon 'gedichtet' worden sein",

³⁷² KSA 13, S. 240, VIII, 14 (46)

³⁷³ Vgl. z.B. Nietzsches Beschreibung der Horazischen Ode, in der jedes Wort als Klang seine Kraft über das Ganze ausströmt, KSA 13, S. 624, VIII, 24 (1)

³⁷⁴ Kaulbach, F., Nietzsches Idee..., a.a.O., S. 271

und bevor gedichtet wird, muß schon eine "musikalische Stimmung" da sein, - was im folgenden zu erläutern ist.³⁷⁵

Diese praktisch ästhetische Bedingung geistiger Tätigkeit bezeichnet Nietzsche auch noch im späteren Denken als sein "Dionysos-Ideal". In der Tragödienschrift verdeutlicht das Phänomen der musikalischen Gestimmtheit vor dem Dichten die dionysische Befindlichkeit, die durch ihre Vorbereitung der Einstellung des "lebendigen", nicht nur des "theoretischen" Menschen zur klaren und konkreten Artikulation von bestimmten Inhalten führt, die aus dieser Einstellung heraus an sich ästhetischer Natur ist. Wie nach griechischem Vorbild Lyriker und Musiker im Aktus der künstlerischen Zeigung eins sind, liegt der Begriff der musikalischen Grundstimmung 'jenseits' einer Dichotomie von Wort und Ton, wie auch jenseits der Trennung in subjektive und objektive Kunst. Aus der Perspektive der Kunst strebt Nietzsche schon hier eine Überwindung der typisch metaphysischen Dichotomien an.

2.2 Dionysos als Musiker

Der Begriff Stimmung hat seinen Ursprung in der Musik und bedeutet zunächst das Ergebnis des Stimmens, die Gestimmtheit bei einem Instrument. Seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff auch auf das Gemüt übertragen und entspricht der romantischen Kunsthaltung, die sich des musikalischen Vokabulars wegen seiner Sperrung gegen eine Vergegenständlichung bedient. Das Musikalische versteht sich hier nicht unbedingt im Sinne absoluter Musik, sondern eher im Sinne eines allen Künsten

³⁷⁵ KSA 12, S. 550, VIII, 10 (159); KSA 1, GT, Kap. 5

gemeinsamen Wesens, das ein inneres, tragendes, d.h. geistiges Element ist. Der konkrete Begriff der "musikalischen Stimmung" bezieht sich auf einen Terminus Schillers, und zwar auf die von Schillers so bezeichnete "musikalische Gemütsstimmung", die Nietzsche abgewandelt, aber mit Bezug auf Schiller übernimmt. Schiller bemerkt nämlich über den Akt des Dichtens, daß nicht eine Reihe von Bildern ihm das erste ist: "Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee." In einem Brief an Körner vom 25. 5. 1792 heißt es noch deutlicher: "Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin."³⁷⁶

Nietzsche greift diesen Gedanken aus einer individuellen psychologischen Beobachtung auf und ordnet ihn der Genese eines sprachlichen Kunstwerkes in weiterem Sinne zu, indem er eine Eigeninterpretation des Schillerschen Terminus unternimmt und ihn in den Themenkreis des Apollinischen und Dionysischen einsetzt. Nietzsche spricht insofern von der "musikalischen Stimmung", die als ästhetische Grunderfahrung dem Dichten vorangeht. Sie meint das Ergriffensein des Subjekts durch den eigenen leiblichen Rhythmus, der eine noch unbestimmte sinnlich-geistige Fülle umschließt, die in ihrer Anlage der Möglichkeit noch nicht das Stadium der Ausdruckswirklichkeit erreicht hat. Nietzsche sagt vom musikalisch gestimmten Künstler, daß er "gleichsam Medium" wird für das dionysische Willenspotential, das seine "Erlösung", d.h. Befreiung "im Scheine", d.h. in der Gestalthaftigkeit "feiert". Aus

³⁷⁶ Schiller, zit. n. B. Schmidt, Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches "Geburt der Tragödie und die Wiener Klassik, Würzburg 1991, S. 87 u. 88

dieser Stimmung artikuliert sich der Künstler im Sinne einer neuen und freien Macht.³⁷⁷

Nietzsche erläutert die Verwandlungskraft der "musikalischen Stimmung" am Beispiel des griechischen Lyrikers mit Hilfe seiner beiden Kunstprinzipien in drei Schritten:

1. Der Künstler geht im dionysischen Rausch über seine empirische Realität hinaus, er wird eins mit dem 'Sein', dem dionysischen Willensgrund. Diese zugelassene Entgrenzung seiner empirischen Lebenseinstellung bewirkt durch das Horchen auf eine Art inneren Klang, in dem sich das Dasein 'leise' hörbar macht, eine Aufhebung seiner 'Subjektivität' im engeren Sinne, - so wie sie die damals neuere Ästhetik verstand, der auch Schopenhauer angehörte: "Seine Subjektivität hat der Künstler bereits im dionysischen Prozeß aufgegeben... Das 'Ich' des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins". Folglich bezeichnet Nietzsche die beim Lyriker so verstandene Subjektivität als eine "Einbildung".³⁷⁸

2. Der dionysische Grund vermittelt sich im Lyriker als Musik "wie in einem gleichnisartigen Traumbilde, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar. Jener bild- und begriffslose Widerschein des Urschmerzes in der Musik, mit seiner Erlösung im Scheine. erzeugt jetzt eine zweite Spiegelung, als einzelnes Gleichnis oder Exempel." Trotz der Nähe zu Schopenhauerschen Termini wird hier bildhaft die Vermittlung deutlich, die aus der Gewalt des noch sprachlosen Dionysischen herauswächst, indem sie in faßbare Erscheinungen 'umschlägt', wie Nietzsche es später in der Tragödienschrift nennt.

3. Dieser Umschlag der Qualität des 'Seinszustandes' ermöglicht das Hervortreten einer Bilder- und Zeichenwelt, deren klar umrissene Erscheinungen gemäß unserem Schema des

³⁷⁷ KSA 1, S. 47, GT

³⁷⁸ ebd., S. 44

Denkens funktionieren, also den Verknüpfungskategorien, wie z.B. der Kausalität zugänglich sind.

Der "Einheitszustand" der musikalischen Stimmung hat sich selbst wieder aufgehoben, was ihn als einen außerordentlichen Moment auszeichnet, der nur unter glücklichen Umständen gelingt und dem Schicksal der Zeitlichkeit unterliegt. Die musikalische Stimmung betont nach Nietzsche die Entäußerung des Subjekts an das Dasein des Augenblicks. Das im Rausch ekstatisch erlebte "Über-sich-Hinausgehen", wie es Nietzsche im Tanz besonders verdeutlicht findet, hat seine Wurzeln in der dionysischen Gestimmtheit,³⁷⁹ die nach Nietzsche eine Trennung in subjektiv und objektiv als unzulänglich erscheinen läßt, da sich keine Objektivität einer Gegenstandswelt dem Subjekt des Künstlers entgegenstellt, sondern gerade der Zustand vor einer solchen gemachten kategorialen Aufspaltung gemeint ist. So gibt es auch entsprechend der musikalischen Stimmung als Bedingung des Dichtens und Musizierens keine subjektive und objektive Kunst, wie etwa Nietzsches zeitgenössische Ästhetik einzuteilen versucht und die Lyrik als subjektive Kunst und das Epos z. B. als objektive Kunst klassifiziert.

Das Subjekt im engeren Sinne, das 'Ich' sagt und von seinen Neigungen und Leidenschaften berichten will, verliert sich im Verwandlungsprozeß der musikalischen Stimmung. Es wird frei von egoistischen Trieben und Beschränkungen, indem es sich öffnend auf den Klang der Welt einzustellen sucht, was bedeutet, das es gerade nicht an gegenständlichem Denken und der entsprechenden

³⁷⁹ Für Nietzsche ist die dionysische Ekstase ein Bild der musischen Inspiration. In dieser Hinsicht steht er durchaus in der Tradition Platons, der im 'Ion' die Begeisterung eines Rapsoden als einen Tanz der Seele beschreibt. (Ion, 536 b 8) KSA 1, S. 47, GT

Vorstellung von einem betrachtenden Subjekt festhält.³⁸⁰ Das Musikalische symbolisiert aufgrund seiner sinnlichen Eigenart der Gegenstandslosigkeit und Ereignishaftigkeit die Einheit der Seinserfahrung vor der metaphysischen Aufspaltung, die noch nicht zum 'Stillstand' einer Erkenntnis fortgeschritten ist. Kunst entspringt dieser Ganzheitserfahrung, die die schöpferischen Kräfte erst ins Spiel bringt, weil es die Freiheit von äußeren Bestimmungen jetzt erlaubt. So kann Nietzsche sagen, "daß der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Werthmesser auch noch Schopenhauer die Künste einteilt, der des Subjectiven und des Objectiven, überhaupt in der Ästhetik ungehörig ist, da das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann."³⁸¹

In diesem Zusammenhang erscheint das Dionysische auch als das Moment des schöpferischen Einfalls, dessen Ursache nicht mehr zu erklären ist. Lediglich an das Moment seiner Verfaßtheit sucht Nietzsche über den Begriff der musikalischen Stimmung heranzukommen. Sie bezeichnet nicht eine Musik im engeren Sinne, die erklingt, sondern sie bedeutet das Phänomen der Stille, das jeder Musik oder jedem in sich selbst 'gesammelten' Tun Bedingung seiner Möglichkeit ist.³⁸² Stille ist hier eine offene, empfangende Haltung des Geistes, die den 'ganzen' Menschen in diesem ästhetischen Augenblick 'horchend' versammelt.³⁸³ Wenn

³⁸⁰ Vgl. dazu analog die Ausführungen von Schoeller-Reisch, D., Die Demut Zarathustras. Ein Versuch zu Nietzsche mit Meister Eckhart, in: Nietzsche-Studien 27, 1998, S. 420-438.

³⁸¹ KSA 1, GT, S. 47

³⁸² Vgl. dazu Alvira, R., Klang und Stille in der Musik, in: G. Pöltner/H. Vetter, (Hrsg.), Nietzsche und die Musik, Frankfurt am Main u.a. 1997, 129-140.

³⁸³ Auch Schmidt unterstreicht bei seiner Darstellung der musikalischen Stimmung die Bedeutung der Stille als eine Bedingung des Hörens: "Musikalisch gestimmt, ist das Gemüt in einer Verfassung des Hörens und also still. Stille ist die Voraussetzung eines eigentlichen Hörens und Sehens, das

die musikalische Stimmung ein In-Bezug-Treten zum Dasein meint, das aus der Stille und Ruhe des eigenen Selbst gelingt und zugleich ein Freisein von äußeren Bedingungen ist, dann erinnert dieser vorbereitende stimulierende Moment schon an den 'ästhetischen Augenblick' des tragisch-dionysischen Zustandes, der in seinem Zusammenbringen entgegengesetzter Einstellungen wie die des Willens zur Macht und die des 'amor fati' ein Augenblick höchster Macht ist. Die Haltung des Hörens auf das, was in unserem freien Fürsichsein von selbst spricht, ist insofern ein ästhetischer Ausdruck der Macht, die das Individuum mit Leichtigkeit auf das Dasein stimmt und es bejahen heißt.

Nun hat sich nach Nietzsche der Mensch seit dem 'Untergang' der klassischen griechischen Tragödie oder durch die Wirkung des Platonismus zum Bezugspunkt alles Seienden gemacht, indem er sich zum "theoretischen" Menschen ausgebildet hat. Dadurch hat er den Weltbezug der Stille und des Hörens verloren. Der moderne Mensch, sagt Nietzsche in den "Unzeitgemäßen Betrachtungen", ist "zum Leben, zum richtigen und einfachen Sehen und Hören, zum glücklichen Ergreifen des Nächsten und Natürlichen verdorben". So haben wir noch nicht einmal das "Fundament einer Cultur", da wir überzeugt sind, "ein wahrhaftiges Leben in uns zu haben."³⁸⁴ Die musikalische Stimmung des dichtenden Menschen verspricht insofern eine Hoffnung, den verlorengegangenen Bezug zur Welt durch die Wirkung der Kunst wiederzuerlangen. Sie hat sich gegen die allgemeine metaphysische Tradition des 'sehenden' und 'wahrhaften' Menschen bewahrt als ein "Rest" einer anderen Kultur, die nicht unmittelbar in der modernen "aufgeht".

So zeichnet eigentlich gerade die musikalische Gestimmtheit die Kunst als "das Stimulans des Lebens" aus, indem sie der

nicht bloß Akustisches und Optisches ist, sondern ein In-Bezug-Stehen zur Welt." (Schmidt, B., a.a.O., S. 92)

³⁸⁴ KSA 1, S. 328, UB II

Zustand ihrer zugrundeliegenden Befindlichkeit ist. Auch bei Hegel gibt es eine Verfaßtheit von Erfahrung, die nach J. Simon als eine "Stimmung" bezeichnet werden kann, die dem, was Nietzsche meint, nahekommt. Stimmung hat etwas mit der Stimme zu tun. Nietzsche versteht die Stimme als eine physiologisch-ästhetische Bedingung der Sprache, deren Bedeutung er genealogisch nachgeht.³⁸⁵ Bei Hegel wird die Stimme als Medium der Artikulation und Konkretion verstanden. Sie ist Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung der 'Subjektivität' im Sinne eines Fühlens. Dieses Gefühl meint das Selbstgefühl des Bewußtseins, nicht eine 'innere' Erfahrung, die einer 'äußeren' entgegensetzen wäre. J. Simon bezeichnet "diese aller Erfahrung systematisch voranliegende Grunderfahrung, die bei jeder Erfahrung immer schon gemacht sein muß und daher auch als Grundsituation des Selbst angesehen werden kann, als Stimmung", da dieser Terminus schon für einen entsprechenden Sachverhalt gewählt worden ist, nämlich von Heidegger in "Sein und Zeit".³⁸⁶

Der Begriff der Stimmung, wie ihn Simon bei Hegel verwendet, entspricht in gewisser Weise der Auffassung Nietzsches, jedoch mit dem besonderen Unterschied, daß Nietzsche immer schon bei der ästhetischen Erfahrung und der ästhetischen Befindlichkeit ansetzt, da sie ihm Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung überhaupt ist. Das Selbstgefühl der Subjektivität als aller Erfahrung vorausgehend entspricht hier dem ästhetischen Augenblick der musikalischen Stimmung. Die Bedeutung der musikalischen Stimmung ist exemplarisch für Nietzsches frühe Konzeption des Dionysischen.

³⁸⁵ Vgl. KSA 7, III, 12 (1) das Fragment über die ursprüngliche Beziehung von Sprache und Musik, wo der "Schrei" als erstes Ausdrucksphänomen mit sprachlicher Konsequenz gilt; vgl. auch Nietzsches Betonung der Bedeutung des Singens als Ausdruck ursprünglich leiblicher Verfaßtheit, in der der Mensch sich selbst versteht.

³⁸⁶ Simon, J., Das Problem der Sprache bei Hegel, Stuttgart 1966, S. 75f; vgl.: Hegel, Phän. 148, 558

Als eine ganzheitliche Erfahrungspraxis, die konkrete künstlerische Tätigkeit, insbesondere die der Sprache erst bedingt, umfaßt sie auch psychologische und physiologische Momente und ist daher keine theoretische, sondern eine praktische, ja leibliche Voraussetzung. Diese Besonderheit einer künstlerischen Bedingung, die ebenso das Denken betrifft, wird später von Nietzsche noch deutlicher herausgearbeitet. Die Bedeutung des Physiologischen als Grundlage des Ästhetischen wird in der späteren Konzeption des Dionysischen stärker akzentuiert, die sich von der Kunst- zur Lebensform erweitert.

Hier gewinnt auch das Denken ein anderes Bild vom philosophischen Denken, der Philosoph ist ihm nicht mehr vorwiegend der "theoretische" Mensch, wie er Nietzsche in der Gestalt des Sokrates vor Augen stand, sondern er weiß um die Bedeutung seiner Leiblichkeit. Sein Denken ist "lebendiges Sein", ein Tun, das sich am 'Leitfaden des Leibes' orientiert. Der entsprechende Ausgangspunkt dieser erweiterten Betrachtung ist daher nicht mehr die "musikalische Stimmung", sondern - allgemeiner formuliert - der "ästhetische Zustand", gemäß dem sich Kunst "als organische Funktion" zeigt. Innerhalb dieser dionysischen Erweiterung versteht Nietzsche den ästhetischen Zustand nicht nur als "Quelle der Sprachen" (Dichtung, Musik, andere Zeichensprachen, z.B. Gebärdensprachen), auch für seine "Experimental-Methode" des Denkens wird er maßgebend. Kunst und Philosophie werden hier als zwei Arten derselben Tätigkeit verstanden, die als dionysischen Ursprungs sich in ihrer Lebensbewältigung ergänzen. Der ästhetische Zustand hat daher "einen Überreichthum von Mittheilungsmitteln, zugleich mit einer extremen Empfänglichkeit für Reize und Zeichen. Er ist Höhepunkt der Mittheilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebendigen Wesen".³⁸⁷ Welcher Art die Mitteilung schließlich ausfällt, hängt von

³⁸⁷ KSA 13, S. 296, VIII, 14 (119)

den Bedingungen ihres Gebrauchs und des jeweiligen Sprachkontextes ab, der ästhetische Zustand als "Quelle der Sprachen" befähigt zur Freiheit des jeweils notwendigen Sprachverhaltens.

Kunst, wenn wir sie als Stimulans des Lebens finden, ist in ihrem Schein deshalb zweckmäßig. Sie legt im Medium einer sinnlichen Vernunft die Welt aus. Dies tut sie aufgrund ihres 'mächtigen' Standpunktes, der einen weiten Blick aus der Fülle seiner Mitteilungsmittel und Empfänglichkeit hat und die Welt 'liebevoll' annimmt, d.h., sie dem nüchternen, verstandesmäßigen Blick verklärend, verstellend, schöner wiedergibt. Aber nach Nietzsche "ist" der 'Liebende', der aus dem Übermaß seiner Liebeskraft (sie gilt Nietzsche als "Transfiguration" des Rausches)³⁸⁸ in besonderem Masse sein Dasein bejaht und die Welt mit 'gerechten' Augen sieht, "mehr werth, ist stärker"³⁸⁹. "Der Liebende wird Verschwender: er ist reich genug dazu. Er wagt jetzt, er wird Abenteurer, wird ein Esel an Großmut und Unschuld; er glaubt wieder an Gott, er glaubt an die Tugend, weil er an die Liebe glaubt: und andererseits wachsen diesem Idioten des Glücks Flügel und neue Fähigkeiten und selbst zur Kunst tut sich ihm die Tür auf. Rechnen wir aus der Lyrik in Wort und Ton die Suggestion jenes intestinalen Fiebers ab: was bleibt von der Lyrik und Musik übrig?"³⁹⁰

Die Macht des Zulassen-könnens wie des Abgebens, die Leichtigkeit ihres Austausches finden im Liebenden einen Höhepunkt. Er verkörpert den ästhetischen Zustand auf exemplarische Weise und läßt aus ihm Kunst in weitestem Sinne als eine Vervollkommnung und Daseinssegnung hervorgehen. "Jenes Vollkommenmachen, Vollkommen-sehen", wie es die mit

³⁸⁸ KSA 13, S. 299, VIII, 14 (120)

³⁸⁹ KSA 13, S. 299, VIII, 14 (120)

³⁹⁰ KSA 13, S. 299f

'Leichtigkeit' Liebe tut, gehört zur Genesis der Kunst.³⁹¹ Auch die für das philosophische Denken wünschenswerte Freiheit und Gelassenheit, mit verschiedenen Perspektiven und Wertvorstellungen umzugehen, den 'Geist der Schwere' auch im Theoretischen zu überwinden, hat seinen Ursprung in der Kunst. Die Wahrheit des Scheins findet auch hier ihren Ort und versteht sich vor dem Hintergrund des ästhetischen Zustandes als Macht und 'Freiheit unter dem Gesetz'. Sie erzeugt Welt und weiß sich in der Freiheit ihres ästhetischen Spielraums unter der Bedingung des grammatischen Schemas, das als gemachtes Simplifizierungsmodell Richtlinien der Mittelbarkeit setzt. Als Möglichkeit der Durchbrechung dieser Regelmäßigkeit, in dem Sinne, wie auch Kunst erst durch den 'Regelbruch' lebt, welcher zur 'Regelsetzung' ins Verhältnis tritt, versteht Nietzsche in seiner späteren Auffassung den Willen zu Macht, der das Prinzip des Schaffens und zugleich des Überschreitens und Zerstörens vertritt. Er wird für künstlerisches Produzieren ebenso maßgebend wie für philosophisches Denken.

2.3 Dionysos als Philosoph

Insofern kann Nietzsche in seiner späteren Konzeption des Dionysischen auch den "Rausch" nicht nur als Auflösen fester Gestalten und Konturen, sondern "als Höhepunkt auch des intellektuellen Mächtigseins, in welchem die 'Wahrheit' des Scheines deutlich erkennbar wird", verstehen.³⁹² Dieses und andere Elemente des dionysischen Zustandes, wie Reichtum des Daseins, Festlichkeit, erhobenes Selbstgefühl, die Leichtigkeit des Verstehens nimmt Nietzsche jetzt auch für das philosophische

³⁹¹ KSA 12, S. 325, VIII, 8 (1)

³⁹² Kaulbach, F., a.a.O., S. 277

Denken in Anspruch, ja fordert, daß es sich nicht nur in ein rein rational-wissenschaftliches Methodenkorsett zwängen lasse, sondern sich ebenfalls sein 'freies Spiel der Erkenntniskräfte' zunutze mache. So wie die Kunst Gegensätze auf die ihr gemäße sinnliche Art einigt, so stellt Nietzsche auch das Denken vor die Aufgabe, Gegensätze, wie z. B. eine ausgelassene Geistigkeit mit dialektischer Strenge und diskursiver Sorgfalt zusammenzubringen. Er kritisiert seine einseitige Ausrichtung mit der Bemerkung: Die Philosophen stellen sich "jede Notwendigkeit als Not, als peinliches Folgenmüssen und Gezwungen-werden vor; und das Denken selbst gilt ihnen als etwas Langsames, Zögerndes, ... - aber ganz und gar nicht als etwas Leichtes, Göttliches und dem Tanze, dem Übermute Nächst-Verwandtes!"³⁹³

Auch zur Orientierung des Denkprozesses führt Nietzsche physiologische Kategorien an, die metaphorisch etwas verdeutlichen, was im wissenschaftlichen Sprachduktus noch keine Sprachform gefunden hat. Die physiologische Basis der künstlerischen Vernunft, die Nietzsche im ästhetischen Zustand verankert,³⁹⁴ verdeutlicht die Notwendigkeit, nicht in starren Kategorien des Verstandes zu beharren, sondern an der leiblichen Bewegtheit und Durchlässigkeit physiologischer Vorgänge zu lernen, die mit dem individuellen Wollen in engem Zusammenhang stehen. So wird die Notwendigkeit einsichtig, mit der Intellekt und Wille zusammenwirken, da ihr Verhältnis sinnlich und ästhetisch durch die Leiblichkeit der Vernunft gegründet ist. Auf dieser Basis kann eine gemeinsame Veranlagung von Notwendigkeit und Schönheit gedacht werden, das Notwendige der Dinge 'schön zu sehen' und zugleich durch das Gelingen der Schönheit

³⁹³ KSA 5, S. 148, JGB

³⁹⁴ Unter dem Titel "ästhetica" sagt Nietzsche, daß im ästhet. Zustand die "überströmende Fülle des leiblichen vigor" "immer das primum mobile (ist)"; KSA 12, S. 393, VIII, 9 (102)

Notwendigkeit zu erzeugen, die sich in dieser Hinsicht auch als eine "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" verstünde, um einen kantischen Terminus zu benutzen. Das 'Schön-machen'³⁹⁵ dessen, was Auge und Ohr für notwendig halten, ist nach Nietzsche die Tätigkeit, die "Vollkommenheit" oder "Verklärung" schafft, welche immer das Moment des machtvollen Tuns, des Überblickens, des Gestaltens und der weiten Perspektive implizieren, ohne das uns nichts als 'schön' berührt und daher auch verändert. Die Macht einer künstlerischen Perspektive, die uns im Kunstgegenstand anspricht, bewegt zu einer Veränderung des eigenen Horizontes, sie läßt nichts beim Alten, da die 'Neuheit' oder besser Originalität der ästhetischen Sicht eine Öffnung des eigenen Weltbildes zeigt.

Auch der Philosoph muß Künstler sein, will er sich nicht ausschließlich mit dem Typus des theoretischen Menschen, der sich nach Nietzsche selbst reduziert hat, identifizieren, sondern eine Weltperspektive bieten, die 'an einem neuen Leben baut', die echte Orientierungshilfen schafft und das Individuum in seiner 'ganzen' Lebendigkeit berücksichtigt.³⁹⁶ Versteht er sich deshalb unter dionysischer Perspektive, welche die Gegensätze einer neu gewichteten Leiblichkeit und Ästhetik mit dem metaphysischen, vernunftbestimmten Denken zusammenbringt, begreift er sein Tun als eine Weltauslegung, die sich auch 'nur' behaupten will, und zwar aus der Fülle ihres Mitteilungsdranges sowie der praktischen Notwendigkeit ihrer Orientierung.

Es ist zu fragen, in welcher Hinsicht hier die Perspektive des Dionysischen 'Vernunft' kritisiert, bzw. eine neue Sicht der Vernunft schafft, nachdem in früherer Konzeption das Dionysische als starker Gegenbegriff zum philosophischen Denken, allerdings in traditionell metaphysischer Ausprägung, verwendet worden ist. Als Ausdruck

³⁹⁵ KSA 3, FW, Aph. 276

³⁹⁶ Vgl. KSA 12, S.385, VIII, 9 (91): Nietzsche bezeichnet das Individuum als etwas "Flüssiges", das immer in Bewegung ist.

seiner Kritik am metaphysischen Vernunftbegriff unterscheidet Nietzsche jetzt eine "große" von einer "kleinen" Vernunft. Die "große Vernunft" ist die "des Leibes", welche der traditionellen Vernunft als deren Erweiterung kritisch gegenübergestellt wird. Die "kleine Vernunft", welche am Leitfaden der reinen Vernunft denkt, wird unter die Vernunft subsummiert, welche jetzt kritisch am "Leitfaden des Leibes" denkt. In bezug auf den entlarvten Vernunftglauben sagt Nietzsche, daß es "wesentlich" sei, "...vom Leib auszugehen und ihn als Leitfaden zu benutzen. Er ist das viel reichere Phänomen, welches deutlichere Beobachtungen zuläßt. Der Glaube an den Leib ist besser festgestellt als der Glaube an den Geist."³⁹⁷

Da Nietzsche den Leib als eine Vielheit von Perspektiven versteht, die organisch vereint sind, kritisiert diese Vorstellung einer leiblichen Vernunft vor allem das reine Selbstbewußtsein als oberster gesetzgebender Instanz, welche die Einheit des 'Ich denke' ausmacht und den Wahrheitsanspruch in bezug auf ihre Erkenntnis von `Dingen` behauptet.³⁹⁸ Insofern hält sie auch an einer gemachten Wahrheit als eines erkannten 'Seins' fest. Nietzsche sieht die Leistungen einer Vernunft aber gerade darin, daß sie in der Lage ist, nicht an überholten 'Wahrheiten' festzuhalten und daß sie entsprechend eine bestimmte Gestalt ihrer selbst auch überwinden kann. Die Befangenheit in einer bestimmten Perspektive ist letztlich nur von ihr aufzugeben und ihr Absolutheitsanspruch zurückzuweisen. So ist auch "die 'große Loslösung' vom Glauben an die Vernunft...immer noch ein Werk der Vernunft",³⁹⁹ wenn die Befreiung aus sich selbst heraus geleistet wird und nicht äußerlichen Bestimmungen unterliegt.

³⁹⁷ Zit.n. WzM, Aph. 532

³⁹⁸ Vgl. näher Kaulbach, F., Autarkie und perspektivische Vernunft bei Kant und Nietzsche, in: J. Simon (Hrsg.), Nietzsche und die philosophische Tradition, Bd.2, Würzburg 1985.

³⁹⁹ Kaulbach, F., a.a.O., S. 292

Der Begriff der 'großen Vernunft des Leibes' wird von Nietzsche auch als Gegenbegriff zum "alten Begriff 'Seele'" verwendet. Denn der "menschliche Leib, an dem die ganze fernste und nächste Vergangenheit alles organischen Werdens wieder lebendig und leibhaft wird, ... ist ein erstaunlicherer Gedanke als die alte 'Seele'".⁴⁰⁰ Er verkörpert die "Vernunft des Lebens"⁴⁰¹ selbst, die nach Nietzsche schon auf physiologischer Ebene tätig ist und deren Organisationskraft Nietzsche als Lebenssteigerung bewertet. Daher ordnet er sie entsprechend den Künstlern zu. Er wendet sich deshalb auch gegen die Verkennung der Zusammengehörigkeit von Leidenschaft und Vernunft und kritisiert die Isolierung letzterer. Gibt es nicht auch eine Vernunft in den Affekten, so daß gesagt werden könnte, daß sie vielmehr "ein Verhältniszustand verschiedener Leidenschaften und Begehungen" sei?⁴⁰² Nietzsches Kritik am Vernunftbegriff verläßt den Glauben an eine 'wahre' Vernunft, die ihr Wissen gerade in der Isolierung vom Leib und von der Imagination begründet. Sie stellt sich auf einen mit ihnen gemeinsamen Boden, den ästhetischen oder dionysischen Zustand, der die Priorität des Praktischen durch die Kunst symbolisiert.

Vor dem Hintergrund der späteren Auffassung des Dionysischen, die dem Leib Vernunft zuspricht und sie primär ästhetisch begreift, kann Nietzsche sagen: "Das einzige Glück liegt in der Vernunft... Die höchste Vernunft sehe ich aber in dem Werk des Künstlers und er kann sie als solche empfinden."⁴⁰³ Dieser Satz ist nicht unbedingt im Sinne eine Bevorzugung des Künstlers vor dem Philosophen zu verstehen, sondern er versteht sich eher als Ausdruck der Gemeinsamkeit, daß philosophisches Denken auch künstlerisch fundiert ist, wenn es eine individuelle und

⁴⁰⁰ KSA 1, S. 565, VII, 35 (36)

⁴⁰¹ KSA 13, S. 600, VIII, 23 (2)

⁴⁰² KSA 13, S. 131, VIII, 11 (310)

⁴⁰³ KSA 8, S. 36, IV, 3 (75)

eigenständige Leistung vollbringt. Vernunft ist Höhepunkt des Daseins, aber es soll eine 'glückliche' Vernunft sein, die ihre Gestalt nicht mehr aus der neuzeitlich-theoretischen Richtung bestimmt, sondern an der Herstellung einer neuen Gestalt arbeitet. In diesem Sinne darf mit Kaulbach gesagt werden: "ästhetische Vernunft wird gegen theoretische in der Weise des Primats der ästhetischen Vernunft vor der theoretischen zur Geltung gebracht. Ästhetische Vernunft, in weitestem Sinne verstanden, prägt auch den Charakter des philosophischen Denkens."⁴⁰⁴ Denn alles Interpretieren nach Regeln der Vernunft ist zuletzt künstlerisch-praktisch.

Wie schon in bezug auf das Wahrheitsproblem dargestellt wurde, darf eine Verbindung von Kant zu Nietzsche dahingehend festgehalten werden, daß Nietzsche Kants Primat der reinen praktischen Vernunft vor der theoretischen auf ästhetische Grundlagen stellt, d.h. Vernunft primär ästhetisch orientiert und insofern Kunst aus ihrer Mittelstellung zwischen Theorie und Praxis befreit, in dem sie gerade aus der Position ihrer verbindenden 'Mitte' heraus zur gemeinsamen Wurzel beider Grundbereiche menschlicher Tätigkeit erklärt wird. Dies ergibt sich aus der noch kritischeren Einschränkung und Bescheidenheit der Leistungen der Vernunft: Weil sie "weder die Gründe, noch die Grenzen der Welt, noch Gutes und Böses mit Gewißheit erkennen kann",⁴⁰⁵ bleibt ihr nur die Rückbeziehung auf ihre 'reine Tätigkeit' und deren Hilfe für eine jeweils nur individuell und zeitbedingt zu verstehende Daseinsbewältigung. Das leitende Interesse kann daher nach Nietzsche nur ein ästhetisches sein, das sich allerdings noch auf

⁴⁰⁴ Kaulbach, F., a.a.O., S. 293; vgl. auch Kant, KpV, 216, 219; Nietzsches Radikalisierung des Kantischen Primats einer reinen praktischen Vernunft vor der theoretischen durch eine praktisch fundierte ästhetische Vernunft wurde schon im 2. Kap. in bezug auf das Wahrheitsproblem dargestellt. Vgl. dazu auch Gerhardt, V., *Artisten-Metaphysik*, in: *Pathos und Distanz*, a.a.O., S. 46-71

⁴⁰⁵ Gerhardt, V., *Artisten-Metaphysik*, a.a.O., S. 60

dem Boden der Praxis begreift: Das 'Leben' hat das letzte Wort;; eine Kunst als reiner Selbstzweck ist für Nietzsche eine Illusion.

Das Leben ist entsprechend Vollzug eigener Sinngebung dadurch, daß es selbst Kunst ist, so daß die obligatorische Frage nach dem Subjekt mit dem Prädikat selbst zu beantworten ist. Leitet Kunst durch ihren ästhetischen Ereignischarakter Erkenntnis zu einer neuen Gestalt, sieht sie auch eine 'Freiheit' in der 'Notwendigkeit' vor, wie sie auch eine Notwendigkeit in der Freiheit ihres Tuns setzt, in dem sie die Schönheit eines Gegenstandes hervorbringt. Schönheit versteht sich als eine Verbindung von 'Freiheit' aus eigener künstlerischer Gesetzgebung und der 'Notwendigkeit' durch den sich selbständig-machenden künstlerischen Geschehensvollzuges, der durch ein Motiv, einen Gedanken, oder ein eine Inspiration in die Wege geleitet wird.

So zeigt sich die musikalische Freiheit in der Notwendigkeit etwa darin, daß ein Themengedanke die ganze Komposition beherrscht, so daß sich ihre Einzelheiten aus ihm heraus verstehen lassen und dennoch frei auf ihn abgestimmt sind. So ergibt sich auch eine besondere Spannung zwischen einzelner Motiv und dem ganzen Satz beispielsweise, die durch die Möglichkeit der zeitlichen Wiederholung die Akzente wechseln kann. Die Stimmigkeit der Komposition ergibt sich aber erst dann, wenn alle Einzelheiten von der Idee des Ganzen sprechen und so im Einzelnen "sich ein Durchblick und Überblick über das Ganze" ereignet.⁴⁰⁶ Die Dynamik der vielschichtigen Verhältnismöglichkeit ist eine freie, d. h. spielerische, die aus dem Prozeß ihres Geschaffenwerdens bzw. ihrer Rezeption notwendig wird.

Nietzsche begreift in der Metapher des Dionysischen dasjenige künstlerische und philosophische Denken, das zugleich ein 'Tun` ist und seinen Lebensvollzug in bejahender Einstellung so organisiert, daß Individualität und 'Sinn-Notwendigkeit' oder Freiheit und

⁴⁰⁶ Kaulbach, F., a.a.O., S. 293

Notwendigkeit aufeinander bezogen werden und sich ergänzen. Diese dionysische 'Praktik' gibt dem Menschen im ästhetischen Erleben die Freiheit zu sein, was er ist, - nicht, was er sein soll -, vollkommen zurück.⁴⁰⁷ Diese versteht sich auch neben der Freiheit des dionysischen Durchbrechens als eine 'Freiheit unter dem Gesetz', die Nietzsche der apollinischen Darstellung des Dionysischen zuordnet. In der dionysischen Einstellung ist nicht mehr "Grenzauflösung", sondern "Grenzüberschreitung" der erklärte 'Wertmaßstab' des Individuums, das entsprechend nicht mehr 'nach der Wahrheit' fragt, sondern sich fragt, wie viel Wahrheit es "erträgt". War im Rahmen der apollinisch-dionysischen Konzeption die Synthesis der Gegensätze im Kunstwerk und seine stimulierende Wirkung für das Leben der Ausgangspunkt der Betrachtung, so ist es später die 'dionysische Vernunft', d.i. die ästhetisch fundierte Lebensform, die Kunst und Erkenntnis zugleich umschließt und die Kunst zum integrierenden Faktor gegensätzlicher Belastungen und Widersprüche macht, die bejaht werden können.

3. Von der "Artisten-Metaphysik" zu einer "Physiologie der Kunst"

3.1 Der Gedanke einer ästhetischen Metaphysik

Das frühe Programm des Dionysischen, wie es in der "Geburt der Tragödie" und ihren Nachlaßschriften erscheint, kann als Versuch eines metaphysischen Systems aufgefaßt werden, das

⁴⁰⁷ Vgl. Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 18. Brief (19); Schiller wird hier im Sinne Nietzsches Moralkritik kritisch abgewandelt:

Nietzsche gegen das moralontologische Denken der traditionellen Metaphysik setzt und insofern als "Artisten-Metaphysik" bezeichnet. Hierbei handelt es sich um eine praktische Auslegung des Daseins, die von der Frage nach dem Sinn von Dasein motiviert ist.⁴⁰⁸

Der Begriff "Artisten-Metaphysik" kommt zwar in der Tragödienschrift schon mehrmals vor, stammt aber aus einer späteren Durchsicht der ersten Fassung der "Geburt der Tragödie" und wurde von Nietzsche in die überarbeitete Fassung sowie in den "Versuch einer Selbstkritik" von 1886 eingefügt.⁴⁰⁹ Die Schriften, die sich mit dem "Griechenproblem" beschäftigen, spiegeln das Programm einer umfassenden Systematisierung wieder, welches nach dem griechischen Modell der Einheit von Kunst und Leben versucht, den Dualismus zwischen Kunst und Wissenschaft in der produktiven Spannung des Apollinischen und Dionysischen aufzuheben.⁴¹⁰ Nietzsches Verwendung des Terminus Artisten-

das Sollen wird auf das Sein zurückgeführt. KSA 13, S. 224, VIII, 14 (14)

⁴⁰⁸ Vgl. zum Folgenden Fleischer, M., Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der 'Geburt der Tragödie', in: Nietzsche-Studien 17, 1988, 74-90; und Wohlfart, G., Der dionysische Apoll. Bemerkungen zur Genealogie der Artisten-Metaphysik des frühen Nietzsche, in: ders., Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991, 18-34.

⁴⁰⁹ KSA 1, S. 17, GT, KSA 12, S. 116, VIII, 2 (110)

⁴¹⁰ Vgl. Behler, D., Nietzsches Versuch einer Artistenmetaphysik, in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, hg. v. M. Djuric/J. Simon 1986, S. 130-150. Nach Behler ist es ein "Mißgriff" heutiger Interpretation, wenn sie in Bezug auf die "Geburt der Tragödie" nur ihre 2. Fassung zugrunde legt (die uns heute vorliegt), die den "Versuch einer Selbstkritik" in den Corpus der Schrift einbezieht, als handle es sich um gleichrangige Texte. Anhand eines philologischen Vergleichs der Tragödienschrift mit den Nachlaßschriften von 1869-1872 führt Behler aus, daß die Merkmale einer ästhetischen Metaphysik Veränderungen erfahren haben, die Nietzsche 'rückblickend' vorgenommen habe. Da es in der vorliegenden Arbeit um die Untersuchung der Gründe für das Fallenlassen einer ästhetischen Metaphysik geht, sowie um ihre Beziehung zum

Metaphysik, dessen entschiedenster Ausdruck in der provokanten Formel liegt, daß "nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt" sei, spiegelt zugleich Distanz und Anerkennung der Absicht seines Frühwerkes wieder; wie Nietzsche sagt, ist ihm die Aufgabe, an die sich 'dieses verwegene Buch' zum erstenmal herangewagt hat, nicht fremder geworden, Wissenschaft unter der Optik der Kunst, Kunst unter der Optik des Lebens zu begreifen.⁴¹¹

Der Versuch einer Artistenmetaphysik, nach dem sich das Dasein durch die Kunst rechtfertigt, unterliegt dem Problem, etwas Neues im Gewand einer alten Form auszudrücken: Nietzsches Wendung zu einer Ästhetisierung des Daseins überbietet die kritische Selbsteinschränkung der Metaphysik, wie sie durch Kants Primat der praktischen Vernunft vor der theoretischen geleistet wurde. Mit dem Gedanken der ästhetischen Rechtfertigung stößt Nietzsche aber an die Grenzen metaphysischer Begründung überhaupt, da sich eine Artistenmetaphysik dem Rahmen begrifflicher Systematisierung eigentlich widersetzt.⁴¹² Auch macht dabei Nietzsches Betonung des affirmativen Verhältnisses von Kunst und Leben, für das er sich in der "Geburt der Tragödie" mythologischer und physiologischer Metaphern bedient, Schwierigkeiten, da es auf dem Gedanken der Weltauslegung statt Welterklärung basiert.

Indem Nietzsche daher das Dasein zum ästhetischen Phänomen im Sinne eines Ereignisses erklärt, in dem der Mensch

späteren Programm einer "Physiologie der Kunst", kann auf diese Arbeit nur verwiesen werden.

⁴¹¹ KSA 1, S. 14, S. 17, GT

⁴¹² Vgl. näher Behler, D., Nietzsches Versuch einer Artistenmetaphysik, in: M. Djuric/J. Simon (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, 130-150, sowie Simon, J., Welt auf Zeit. Nietzsches Denken in der Spannung zwischen der Absolutheit des Individuums und dem kategorialen Schema der Metaphysik, in: G. Abel/J. Salaquarda, (Hrsg.), Krisis der Metaphysik. Wolfgang Müller-Lauter zum 65. Geburtstag, Berlin/New York 1989.

sein Dasein praktisch bestimmt und einrichtet, geht er auch zugleich über die kulturelle und philosophische Vormachtstellung Wagners und Schopenhauers hinaus, die zwar die Idee einer ästhetischen Metaphysik mitinitiiert, aber nicht bis zu einer ursprünglichen Verbindung von Ästhetik und Praxis gedacht hatten. Mit dem Programm der Herrschaft der Kunst über das Leben tritt Nietzsche schon Anfang der 70iger Jahre aus dem Schatten Schopenhauers und dessen pessimistischer Kunstmetaphysik heraus, indem er das metaphysische Prinzip des Willens "nicht aushängt", sondern in das Moment des Scheins oder der 'verklärenden' Vorstellung aufhebt, so daß sie nicht mehr unterschieden werden.⁴¹³

Zwar hat Nietzsche aus den schon angedeuteten inneren Schwierigkeiten den Versuch eines ästhetischen metaphysischen Systems wieder früh fallen lassen, die hiermit aufgeworfene Fragestellung bleibt allerdings auch im Spätwerk relevant, wie Nietzsches spätere Wiederbeschäftigung mit den Ideen seiner dionysischen Kunstbetrachtung darlegt. Um nun genauer die Gründe für Nietzsches Abwendung von einer Artistenmetaphysik herauszuarbeiten, muß zuvor diese in ihren wesentlichen Zügen entwickelt werden. Mit der häufig wiederkehrenden Formel von der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins, welche die Kunst in eine Antistellung zur Religion, Moral und Wissenschaft bringt, sind noch zwei weitere metaphysische Aussagen verbunden, die Nietzsche selbst auch im "Versuch einer Selbstkritik" nochmals thesenähnlich vorstellt: Wenn die Welt "nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt" ist, wird die Kunst "die höchste Aufgabe" sowie die "eigentlich metaphysische Tätigkeit", und unter dieser Voraussetzung erscheint die Welt als "die in jedem Augenblick erreichte Erlösung Gottes ..., der nur im Scheine sich zu erlösen weiß".⁴¹⁴

⁴¹³ KSA 7, S. 513, III, 19 (310)/(311)

⁴¹⁴ KSA 1, GT, VS, S. 17, KSA 13, S. 227, VIII, 14 (21)

Während der Gedanke der Kunst als metaphysischer Tätigkeit noch auf Schopenhauer basiert, der gerade' die Musik als 'unbewußte metaphysische Tätigkeit' herausstellte,⁴¹⁵ so verdeutlichen die beiden anderen Thesen - die Rechtfertigung und Erlösung im Schein -, daß Nietzsche mit der ästhetischen Einstellung im Sinne der notwendigen Bezogenheit des dionysischen und apollinischen Kräftespiels ernst macht, das nicht nur Kunst ist, sondern durch sie auch das Leben im Gleichgewicht entgegengesetzter Kräfte halt. Warum spricht Nietzsche nun so ausdrücklich von einer "Rechtfertigung" des Daseins und verknüpft sie mit seiner Vorstellung von der Funktion der Kunst, die er vor allem als "Erlösung" von der Not der Erkenntnis und des Handelns versteht? Nietzsches Bemühen einer Rechtfertigung ist nicht ohne die elementare Funktion der Sinnfrage zu verstehen. Ohne die Illusion von Sinn kann der Mensch nicht handeln und letztlich nicht leben. Daß alles keinen Sinn habe, das große 'Umsonst' ist für ihn die "Gefahr aller Gefahren", der seiner Meinung nach Schopenhauer verfiel, obwohl er das Mittel in der Hand hielt, ihr zu begegnen, die Kunst. Nietzsches Perspektive ist ursprünglich praktisch ausgerichtet und stellt sich insofern dem Theodizee-Problem im weiteren Sinne. Wie ist eine Welt gutzuhießen, in der das Leid nicht abgeschafft werden kann und die Erkenntnis noch die Tragik menschlicher Existenz enthüllt? Nur die Kunst und ihre Produktion und Bejahung des Scheins, der Illusion und der Lüge scheint in der Lage, ein solches Dasein gutzuhießen und insofern zu 'rechtfertigen' oder zu begründen. Nur die Kunst schafft einen wirklichen Perspektivenwechsel, aus dem heraus "die Unschuld des Werdens" wieder rehabilitiert werden kann, in der alle Seiten des Daseins, selbst die fragwürdigsten, integriert werden können. Diese "Unschuld des Werdens" sich zu beweisen, gibt Nietzsche übrigens

⁴¹⁵ Vgl. Schopenhauer, A., Welt als Wille und Vorstellung 1/1, a.a.O., "Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst".

später als eine Prämisse seines Rechtfertigungsgedankens an, da das Leben als solches 'den höchsten Wert' darstellt.⁴¹⁶

Die Rechtfertigung reicht aus dieser praktischen Absicht über jede logische Begründbarkeit hinaus. Erkenntnis steht im Dienste des Willens, der nicht ins Dasein will (Schopenhauer), sondern Leben ist, indem er die 'erste Form' des Scheins ist. Kunst als ästhetische Rechtfertigung des Daseins bedeutet die Möglichkeit der individuellen Sinnggebung, da im Akt des Produzierens jeder autonom ist und es gemäß seiner Perspektive tut. Nach Gerhardt wird "diese Verbindung von Sinnggebung und Rechtfertigung ... in der Geburt der Tragödie als selbstverständlich vorausgesetzt",⁴¹⁷ ohne ausdrücklich thematisiert zu werden. Dies geschieht erst nach Aufgabe der Idee einer Artistenmetaphysik, vor allem im Nachlaß der 80iger Jahre, wo es Nietzsche primär um die Funktion der Kunst und ihre Lebensdienlichkeit auch im physiologischen Sinne geht.

Die ästhetische Rechtfertigung des Daseins schafft also Handlungsbedingungen und liefert nicht eine theoretische Begründung des Lebens. Mit ihrem Anspruch, daß "nur" ästhetisch das Dasein zu rechtfertigen sei, stellt Nietzsche gerade eine Letztbegründung durch die Vernunft, bzw. allgemein den Status eines gesicherten Wissens infrage. Die ästhetische Einstellung opponiert gegen ein solches von der Theorie begründetes Denken und verantwortet als praktische 'Entgegensetzung' das Kriterium der gelingenden Teilnahme am Leben selbst, die aus einer positiven, nicht verneinenden Einstellung resultiert. Die Formel der ästhetischen Rechtfertigung beinhaltet daher auch eine Absage an eine moralische Rechtfertigung des menschlichen Lebens.

Ist die gelingende Teilnahme am Leben ästhetisch gegründet, trägt sie den Charakter des Spiels. Und wie im Spiel ist dann auch ein Außenbezug oder eine äußere Zwecksetzung entbehrlich, die

⁴¹⁶ KSA 10, S. 238, VII, 7 (7)

⁴¹⁷ Gerhardt, V., Artisten-Metaphysik, in: Pathos und Distanz, 1988, S. 53

Ausschließlichkeit des Tuns selbst schafft Sinn. Es bedarf keiner moralischen Absicht oder allgemeinverbindlichen Einsicht mehr.⁴¹⁸ Der ästhetische Charakter des Spiels nivelliert das Denken gemäß der Dichotomie von Gut und Böse; es steht per se "jenseits" aller Moralvorstellung. Es bedeutet eine freie Bewegung, ähnlich wie der Tanz, die "ohne Zweck" ist, aber die Lust und die Freude am Tun fördert, so daß es auch in Bewegung bleibt.⁴¹⁹ Das Spiel ist hier Ausdruck menschlicher Autonomie, die auf einem freien Spiel der Kräfte basiert und eigene Notwendigkeit hat. Diese ist frei von der Not logischer oder moralischer Bestimmung.

In der Geburt der Tragödie findet sich zum erstenmal eine solche Ablehnung unserer moralischen Welteinstellung, die Nietzsche vor dem mythologischen Hintergrund der Geschichte der Tragödie entwickelt. Die Prometheussage ist ihm Dokument der menschlichen "Begabung zum Tiefsinnig-Tragischen", die aktiv Leid verursacht aufgrund des unlösbaren Widerspruchs zwischen Mensch und Gott. Nach Nietzsche geht es hier um die "Rechtfertigung des menschlichen Übels". Im Sinne des prometheischen Schaffensdranges, es den Göttern gleichzutun, läßt sich die "Sünde als Tugend" vorstellen, da sie den Willen zum Schaffen nach göttlichem Vorbild ausdrückt. Und das Schöpferische ist unser Vermögen zur Autonomie und stellt einen Wert dar, nach dem gestrebt wird. Der Frevel liegt im Übermaß dieses Strebens, wenn der Mensch sich seiner endlichen Bedingtheit widersetzt. Dies könnte auch so verstanden werden, daß der dionysische Trieb hier keiner apollinischen Mäßigung unterliegt und insofern sich ungebündigt oder ohne Maß äußert, was einen Umschlag seines Wertes der Schaffenskraft zu Folge haben mag.

Nietzsche ordnet die "erhabene Ansicht von der aktiven Sünde als der eigentlich prometheischen Tugend" den Griechen zu und

⁴¹⁸ Vgl. Gerhardt, ebd., S. 58

⁴¹⁹ KSA 8, S. 432, IV, 23 (81)

stellt sie als ethischen Untergrund der frühen antiken Tragödie dar.⁴²⁰ Die Tragödie ist ihm daher ein exemplarisches Beispiel für eine ästhetische Rechtfertigung, deren Denken aus einem 'Pathos der Distanz' heraus geschieht und über eine allgemeinverbindliche Moral "erhaben" ist. Die Tragik besteht gerade darin, daß menschliche Schuld oder entsprechendes Leiden selbst verursacht erscheinen, und zwar aus einem Übermaß an Schaffensdrang, an Daseinslust, an dionysischer Überfülle, die Nietzsche an den Anfang jeglicher Mitteilung und Produktion setzt. Diese ästhetische Macht rechtfertigt also das Dasein und fordert seine Bejahung als Konsequenz des eigenständigen Tuns.

Der Rechtfertigungsgedanke zielt also in seiner ästhetischen Grundlegung auf Autonomie. Die Autonomie des Daseins, also des aktiven Vollzuges von Dasein, ist der Sinn aller ästhetischen Rechtfertigung und wird nach Nietzsche "nur" durch die Kunst gewährt, so wie sich auch das Kunstwerk 'selbst rechtfertigen muß' und als ein Ganzes für sich selbst steht. Hier wird eine systematische Nähe zu Schiller deutlich, den Nietzsche z.B. auch in der Tragödienschrift in bezug auf seine Deutung des tragischen Chores anerkennend erwähnt.⁴²¹ In seinen Bemerkungen "Über den Gebrauch des tragischen Chores" sagt Schiller: "Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die Tat nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen." Ästhetisch gerechtfertigt ist auch nach Nietzsche genau das, was über seine unmittelbare Wirkung hinaus keiner Rechtfertigung bedarf.

Diese Selbstgenügsamkeit der Kunst im Sinne der Autonomie meint Nietzsche auch, wenn er in der Geburt der Tragödie sagt, daß die 'Welt ein Kunstwerk' sei oder wir in der dionysischen Einstellung zum Kunstwerk geworden sind. Das Kunstwerk fungiert hier als Spiegel unserer selbst. Unser künstlerisches Tätigsein vermittelt

⁴²⁰ KSA 1, GT, S. 69

⁴²¹ KSA 1, GT, Kap. 4 und 5, s. "musikalische Stimmung"

uns nicht nur Selbständigkeit der eigenen Perspektive und Befreiung von jeder Begründung durch äußere Zwecke, sondern es ist durch seinen Ereignischarakter diese Selbständigkeit und Rechtfertigung seiner selbst.

So bedeutet die ästhetische Rechtfertigung also, den Anspruch nach Rechtfertigung, der immanent moralisch wirkt, gerade aufzugeben und ihn auch aufzuheben. Die Rechtfertigungsformel beinhaltet das Moment ihrer Selbstaufhebung, indem sie mit der ästhetischen Einstellung ernst macht und die ästhetische Autonomie künstlerischer Produktion zur Voraussetzung der praktischen Sinnfindung macht. Diese benötigt insofern keine 'höhere Ordnung' oder ein "Jenseits" begrenzter Vorstellung, sondern sie bejaht die Vorstellung von der "einzig" Welt und bewahrt die ästhetische von Kant so genannte 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' über die rein künstlerische Einstellung hinaus, da sich auf diese Weise menschliches Tun durch sich selbst organisiert und als ein sinnvolles Werk erscheint.

3.2 Von der Moralontologie zur Metapher des Dionysischen

Nietzsches Hauptgedanke einer ästhetischen Metaphysik, daß nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt sei, erwies sich als ein Spannungsfaktor, der das Moment der Selbstauflösung impliziert. Ästhetisches Erleben und moralontologische Begründung, - womit Nietzsche den „Glauben“ an die Vernunft meint, den er als ein moralisches Phänomen verstanden und gewertet wissen will, und moralische wie ontologische Begründungen auf dem metaphysischen Begriff der Wahrheit basieren - , treten hier auseinander, da ein Absolut-Gesetztes, von dem das zu Rechtfertigende ableitbar wäre, gerade fehlt. Das grammatische Schema von Grund und Folge greift nicht

mehr, da es in ästhetischer Einstellung kein 'Außen' mehr gibt. Primär wirkt die Rechtfertigungsformel daher als eine Herausforderung an die traditionelle metaphysische Begründungsnotwendigkeit und stellt mit der Funktion der Kunst einen Gegenbegriff zu den Zwecksetzungen der Vernunft auf.

Die ästhetische Erfahrung "tritt in die sich mit dem romantischen Nihilismus auftuende Lehrstelle logisch-systematischer Begründung",⁴²² da die traditionellen metaphysischen und moralisch praktischen Begründungen fragwürdig geworden sind durch die Dekonstruktion ihres obersten Wertes der Wahrheit. An ihre Stelle setzt Nietzsche nun die Imagination. Damit löst er sich noch nicht ganz aus dem Horizont eines ausschließlich rationalen Denkens und es scheint berechtigt, im Rahmen der Tragödienkonzeption von einer "Artisten-Metaphysik" zu sprechen, wie Nietzsche es tut. Allerdings muß die Konversion und implizite Umkehrung des Begriffs realisiert werden: der Weg von einer moralischen zu einer ästhetischen Rechtfertigung auf der Grundlage einer 'praktischen Vernunft'.⁴²³

Dies hat Konsequenzen für das theoretische Denken. Die Selbstaufhebung der ästhetischen Rechtfertigung bedeutet eine Absage an metaphysisches Denken mit dem Anspruch einer allgemeinverbindlichen Systematisierung. Die ästhetische Metaphysik muß, wenn sie die von ihr aufgestellte Daseinsauslegung (im Sinne der durch die Kunst injizierten tragischen Erkenntnis) konsequent betreibt, auf ihren Anspruch einer Metaphysik verzichten. Es ist bezeichnend, daß nach der Geburt der Tragödie, also ab 1872, kaum noch von einer

⁴²² Gerhardt, V., *Artisten-Metaphysik*, a.a.O., S. 60

⁴²³ Vgl. dazu näher Gerhardt, V., *Die Tugend des freien Geistes. Nietzsche auf dem Weg zum individuellen Gesetz der Moral*, in: S. Dietz/H. Hastedt/G. Keil/A. Thyen (Hrsg.), *Sich im Denken orientieren. H. Schnädelbach zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1996, 197-212, sowie ders., *Selbstbegründung. Nietzsches Moral der Individualität*, in: *Nietzsche-Studien* 21, 1992, 28-49.

ästhetischen Rechtfertigung oder Metaphysik die Rede ist. Im Gegenteil, es finden sich schon im frühen Nachlaß Formulierungen, die von dem 'Rückzug der Vernunft' und entsprechend von dem Fallenlassen dieses Programms zeugen: "Zu erweisen ist weder die metaphysische, noch die ethische, noch die ästhetische Bedeutung des Daseins." Im Zuge der Selbstkritik der Vernunft in Verbindung mit einer "Apologie der Kunst" war es für Nietzsche lediglich eine "erste Lösung", von einer "ästhetischen Rechtfertigung des Daseins" zu sprechen. "Indessen: 'rechtfertigen' selber sollte nicht nöthig sein! Moral gehört ins Reich der Erscheinung".⁴²⁴

Dieser Abwendung vom moralontologischen Denken liegt die positive Erkenntnis zugrunde, "daß alle Weltkonstruktionen Anthropomorphismen sind". Nach Nietzsche beruht unser Denken auf Fiktionen, mithilfe unserer Imagination werden Denkmuster erzeugt, um die Komplexität des möglichen Geschehens zu vereinfachen und für uns und unsere bestimmten Wahrnehmungs- und Erkenntnisstrukturen zugänglich zu machen. So ist jedes Geschehen, das wir als Erfahrung verbuchen, schon durch unsere spezifisch menschlichen Organe filtriert und für uns zurechtgemacht.

Dem kritischen und systematischen Potential dieser Einsicht widmet sich Nietzsche vor allem in seiner Schrift "Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne". Derjenige, der nach 'der Wahrheit' forscht, sucht nach Nietzsche im Grunde "nur die Metamorphose der Welt in den Menschen; er ringt nach einem Verstehen der Welt als eines menschenartigen Dinges und erkämpft sich besten Falls das Gefühl einer Assimilation." So stellt er sich alles "nach Analogie des eigenen Denkens, also anthropomorphisch" vor, "vergisst" aber dabei die Rolle, die er bei allem als "künstlerisch schaffendem Subjekt" spielt.⁴²⁵ Zwischen

⁴²⁴ KSA 7, S. 459, III, 19 (123); und KSA 10, S. 238, VII, 7 (7)

⁴²⁵ KSA 1, S. 883, WL

Subjekt und Objekt läßt sich keine Kausalität mehr annehmen, denn wir kennen nach Nietzsche nicht das Wesen einer einzigen Kausalität. Diese Skepsis bedeutet die Notwendigkeit der Kunst. Höchstens eine "Übersetzung" im Sinne eines "ästhetischen Verhaltens" scheint möglich und begründet den Anspruch auf Objektivität, die wir für die Mitteilung von Erkenntnis benötigen.⁴²⁶

Dieser Ansatz zeigt, daß jegliche Produktivität des Lebens als ein künstlerischer Prozeß verstanden wird, der der Assimilation an die eigene Individualität unterliegt. Der metaphysische Anspruch, alles unter einem Zweck zu rechtfertigen, hat sich verloren. Auch die Kunst wird hier ins Leben hineingeholt, d.h. in den Rahmen des Menschlichen gehalten. Sie bietet das Handwerkszeug, die Dinge sich gemäß zu machen oder sich "einzuverleiben", wie Nietzsche später in physiologischer Ausdrucksweise sagt. "Die Kunst beruht ganz und gar auf der vermenschlichten Natur, auf der mit Irrthümern und Täuschungen umsponnenen und durchwebten Natur ..., sie erfaßt nicht das Wesen der Dinge, weil sie ganz an das Auge und das Ohr angeknüpft ist."⁴²⁷ Schon die Sinneswahrnehmungen des Auges und des Ohres werden von Nietzsche gerade in ihrer "Ungenauigkeit" und Begrenztheit als künstlerisch tätig verstanden, sie dichten hinzu, wo sie fehlen; d.h. sie müssen "weglassen", "übersetzen", "überhören".⁴²⁸

Hinweise auf die Wendung von einer ästhetischen Metaphysik zu dem späteren Programm einer "Physiologie der Kunst" sind schon in den frühen Nachlaßfragmenten ab 1872/73 enthalten, also unmittelbar aus der Beschäftigung mit dem Griechenproblem und ihrer Kunst entstanden. Nietzsche fragt zum 'erstenmal', ob etwas "physiologisch gegründet" sei, wo er im Sinne des Dionysischen den Zusammenhang von Lust und Leiden in bezug auf unser

⁴²⁶ KSA 1, ebd., S. 884

⁴²⁷ KSA 8, S. 458, IV, 23 (150)

⁴²⁸ KSA 7, S. 440f, III, 19 (67)

Schaffensvermögen bemerkt. Das "Leben" ist ihm Beispiel, daß im Leiden "starke Lustempfindungen" möglich sind, die aus der Empfindung heraus einen "Überschuss" produzieren, den er später als ästhetischen Zustand und als Quelle aller Mitteilung bezeichnete.⁴²⁹

Von der Verknüpfung des Griechenproblems mit der Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und organischem Geschehen zeugt auch die Formel "Überwindung des romantischen Begriffs der Kunst: Kunst als Convention, als Thesis. Rückkehr zum hellenischen Begriff: Kunst als Physis."⁴³⁰ Mit dem Organischen beginnt also das Künstlerische, beide stehen in einem Wechselverhältnis, so daß uns der künstlerische Prozeß physiologisch bestimmt erscheint und der organische Prozeß künstlerisch gegründet wirkt. In beiden Verhältnissen wird die Lust bzw. unsere feinsten Empfindungen (Nervenreize) als das Material unseres Schaffens und Erkennens angesehen, das uns unbewußt leitet.⁴³¹

Die Metapher des Dionysischen selbst, die von Anfang an auf die Konzeption der Ambivalenz, d.h. der ausgehaltenen Spannung zwischen Gegensätzen angelegt ist, indem sie in ihrer konstitutiven Verbindung von Leben und Kunst bzw. Erkenntnis Ästhetisches und Physiologisches ins Verhältnis bringt, enthält das Potential, Kunst als "Stimulans", als "Heilkraft" zu verstehen, das gleichermaßen in der aktiven Bewegung des Schaffens (Aufbauens) wie Zerstörens (Entgrenzung) sich entfaltet. Kunst weitet sich auf dieser Grundlage zu einem Vorgang physiologischer Notwendigkeit, wie sie auch als Prinzip der Belebung desselben verstanden werden kann. Die "heilende" Wirkung der Kunst - Nietzsche spricht von dem "Heilbalsam", der "Naturheilkraft" oder dem "Zaubertrank" der Kunst

⁴²⁹ KSA 7, S. 216, III, 7 (202)

⁴³⁰ KSA 7, S. 510, III, 19 (290), vgl. ebd., S. 408, 16 (42)

⁴³¹ KSA 7, S. 436ff, III, 19 (50)/(79)/(84)

als einem Gedanken, den er in der dionysischen Tragödienkonzeption in einem mythologischen Kontext metaphorisch entfaltet und an die Beziehung des Apollinischen zum Dionysischen knüpft - fordert in eigener Konsequenz eine Hinwendung zu den organischen Fundamenten ästhetischer Zustände. So entwickelt Nietzsche in der späten Konzeption des Dionysischen eine allgemeine physiologische Sprechweise, die zu einer umfassenden Metapher gestaltet wird: Kunst als "organische Funktion" ist in einer "Physiologie der Kunst" das Gegenprogramm zu einer traditionellen Philosophie der Kunst.

3.3 Experimental-Philosophie und Physiologie der Musik

Philosophie im Sinne von metaphysischem Denken oder moralontologischer Begrifflichkeit ist dem tragisch-dionysischen Bewußtsein nicht mehr möglich, nur noch eine "Physiologie", welche im Zeichen der späten Themen wie "der Wille zur Macht" und "die ewige Wiederkehr des Gleichen" Kunst reflektiert. Dies entspricht der hier auch begrifflich vollzogenen Lösung vom Gedanken eines metaphysischen Systems durch die Umorientierung zu einer "Experimental-Philosophie", wie z.B. am 'Leitfaden des Leibes' im Sinne einer 'großen Vernunft' zu denken.⁴³² Ob hier in diesem Zusammenhang die physiologischen Ausdrucksweisen, die in der Tragödienschrift metaphorisch zu verstehen sind, nun "wörtlich"

⁴³² Vgl. zum Folgenden insbesondere Gerhardt, V., "Experimental-Philosophie". Versuch einer Rekonstruktion, in: M. Djuric/J. Simon (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, 45-61; sowie Kaulbach, F., Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie, Köln/Wien 1980.

gemeint sind, wie Gerhardt sagt, wird im folgenden zu untersuchen sein.⁴³³

Gemäß der Kontinuität der ästhetischen Fragestellung, die mit der Sinn-Frage verknüpft bleibt, liegen die Quellen künstlerischer Produktivität in der Einheit beider Bereiche der Physis und der Psyche, was die Funktion der Elemente des Rausches und des Traumes verdeutlicht, die schon in der Geburt der Tragödie für die sinnstiftende Verbindung von Kunst und Dasein stehen. Die rauschhafte Stimmung religiöser Feste, die rauschhafte Fülle und Imagination des Liebenden oder das 'unmittelbare' Verstehen an großen Tagen verweisen auf einen Ursprung der Kunst, der mit organischen Funktionen unmittelbar zusammenhängt. Wird in den frühen Texten zur Kunst der Akzent auf die ästhetischen Aspekte gelegt,⁴³⁴ so wird im späten Nachlaß die physiologische Dimension des Rausches als dem alleinigen ästhetischen Zustand, dem beide Mitteilungsarten, dionysischer Rausch und apollinischer Traum, angehören, herausgearbeitet und in bezug auf die Bedingungen der Mittelbarkeit differenziert.

Das Apollinische erscheint hier als weitere Spielart des Dionysischen: "Im dionysischen Rausche ist die Geschlechtlichkeit und die Wollust; sie fehlt nicht im apollinischen. Es muß noch eine tempo-Verschiedenheit in beiden Zuständen geben Die extreme Ruhe gewisser Rauschempfindungen".⁴³⁵ Und in der Götzendämmerung fragt Nietzsche in bezug auf seine korrigierte Auffassung des Dionysischen weiter: "Was bedeutet der von mir in die Ästhetik eingeführte Gegensatz-Begriff apollinisch und dionysisch, beide als Arten des Rausches begriffen?" Der

⁴³³ Gerhardt, V., Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, a.a.O., S. 38

⁴³⁴ Wie z.B. im frühen Fragment III. 12 (1) eine Genese der Sprachfindung aus dem "Schrei" bzw. aus der Musik und ihrem dionysischen "Grund", dem Ton, fiktiv rekonstruiert wird, der sich ins apollinische Bild und ins Wort auslegt.

⁴³⁵ KSA 13, S. 240, VIII, 14 (46)

apollinische Rausch hält vor allem "das Auge erregt", während "im dionysischen Zustande ... das gesamte Affekt-System erregt und gesteigert (ist) ... Das Wesentliche bleibt hier die Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, nicht zu reagieren..."⁴³⁶ Diese spätere einheitliche Konzeption des Dionysischen hat sich vom dualistischen Ansatz des metaphysischen Denkens gelöst, indem es seinen Gegensatz in einen graduellen Unterschied aufhebt.

Dies drückt Nietzsche mittels einer musikalischen Metapher aus: er spricht von der Verschiedenheit des Tempos beider Arten des ästhetischen Zustandes. Langsamkeit des Tempos steht für die Bildhaftigkeit, Schnelligkeit des Tempos für den Ereignischarakter, wie ihn allgemein die Musik als die "dionysische Kunst" paradigmatisch darstellt. Die Tendenz, das Apollinische als eine Variation des Dionysischen zu verstehen, ist aber auch schon in der Geburt der Tragödie vorgezeichnet, denn hier wird das Dionysische als der Grund oder der 'Geburtsschoß' des Apollinischen ausgelegt, der mittels seiner übermäßigen Kraft seinen schöpferischen Ausdruckswillen ins "Gleichnis" entlädt. Die Musik als nicht gegenständliche Symbolik hat in diesem Zusammenhang eine gewisse Priorität vor der darstellenden Kunst, die als gegenständliches Gleichnis eine Übersetzung der unmittelbaren Sinnlichkeit des Tones versucht.

Die Musik ist im Hinblick auf die späte physiologische Konzeption des Dionysischen als bevorzugte künstlerische Darstellungsweise des Dionysischen das Fundament ästhetischer Zeichenfindung, so wie der Leib und seine Stimme als die physiologische Bedingung der Artikulation des Denkens und Sprechens verstanden wird. Dem dionysisch gestimmten Menschen, der eben am 'Leitfaden des Leibes' denkt, ist es "unmöglich, irgendeine Suggestion nicht zu verstehen... Er hat den höchsten

⁴³⁶ KSA 6, S. 117, GD, Streifzüge Nr. 10

Grad des verstehenden und errathenden Instinkts, wie er den höchsten Grad der Mittheilungskunst besitzt."⁴³⁷

Wie die Musik aufgrund ihres sinnlich-ästhetischen Klangcharakters, des Tones und seiner rhythmischen Gestalt in der Zeit einerseits mit dem Ursprung von Sprache in Verbindung gebracht wird und entsprechend dieser Eigenart zur Physiologie der ästhetischen Zeichenfindung gehört, so erscheint sie, wenn sie als eigene Kunstsprache bedacht wird, zugleich als eine "langsam erreichte Spezifikation" dieses dionysischen oder ästhetischen Zustandes.⁴³⁸ Musik erscheint als dessen Weiterentwicklung im Sinne einer Differenzierung zu eigener Sprachlichkeit, die nicht an das Wort gebunden ist, sondern vom dionysischen Element des Tones ausgehend eigene Zeichensysteme entwickelt hat, dessen Vollzugsorgan und Organisator nicht das Auge, sondern das Ohr ist.

Die eigene Sinnlichkeit des Hörens, welche physiologische Grundlage der musikalischen Sprache ist, macht an der Musik die Inkommensurabilität der verschiedenen Auslegungsweisen von Welt deutlich, denn ihre Maße des Tempos, der Frequenz, des Rhythmus oder des Zusammenstimmens klanglicher Einheiten sind z.B. nicht die des Sehens und seiner Qualitäten der leiblichen Erfahrung. Die physiologische Grundlegung der Ästhetik macht die Inkommensurabilität und Unübersetzbarkeit im Sinne einer abbildhaften Darstellung des Gegebenen sozusagen von Grund auf, d.h. vom Organischen angefangen, deutlich.

3.4 Von der Philosophie zur Physiologie der Kunst

Was bedeutet es also, wenn Nietzsche schließlich seine Perspektive dahingehend radikalisiert, daß er von einer "Physiologie

⁴³⁷ KSA 6, S. 117, GD, ebd.

⁴³⁸ Vgl. KSA 13, 14, S. 296ff, (119), (120), (170)

der Kunst" spricht und sie zum Programm einer "Gegenbewegung" der Metaphysik erklärt?⁴³⁹ Vor allem, wie ist hier der Terminus Physiologie gemeint und auf eine dionysische Kunst zu beziehen, die sich in diesem Zusammenhang ganz aus ihrem mythologischen und metaphysischen Kontext der Tragödienkonzeption löst? Auf die systematische Bedeutung der Fragmente zu dem Programm einer "Physiologie der Kunst" hat zum erstenmal Montinari aufmerksam gemacht und sie den späten Themen wie dem Gedanken des Willens zur Macht, der Umkehrung der Werte und der ewigen Wiederkehr zugeordnet.⁴⁴⁰

Wie der Titel schon zeigt, fällt in einer "Physiologie der Kunst" die Intention ihrer Auslegungsabsicht bescheidener aus als z. B. in einer 'Philosophie der Kunst'.⁴⁴¹ Ihre Anstrengung ist auf Deskription wie auf Selbstäußerung des Lebens gerichtet. Dabei ist zu bemerken, daß der Gedanke einer "Physiologie der Kunst" eine aphoristische Abkürzung darstellt, die so etwas wie eine doppelte Metapher ist, da diese Formel eigentlich zwei Sätze umschließt, also ambivalent ist: Die Kunst kann einerseits als Gegenstand einer

⁴³⁹ Vgl. KSA 13, 14, S. 296ff, (119), (120), (170).

⁴⁴⁰ Montinari machte die "Physiologie der Kunst" zum Thema eines Seminars, das im Sommer 1982 in Berlin gehalten wurde und u.a. Gerhardt, Lypp, Pfothner und Pörsken zu Beiträgen zu diesem Thema anregte, die zusammen in den Nietzsche-Studien 1984 erschienen. Im folgenden wird auf sie verwiesen werden. Einer der wenigen ausdrücklichen Hinweise auf eine "Physiologie der Kunst" stammt aus der Biographie J. Zeitlers, der in ihr einen letztlich äußerlich bleibenden "Tribut" an die Naturwissenschaft seiner Zeit sieht: "Wo das Wort 'physiologisch' steht, verlangt Nietzsche unbedingten Respekt. Die ganze Wissenschaft beschwor er mit diesem Wort. Dieses Wort - nicht die Sache - diente stets zum Kürass seiner tiefsten Weisheit. Es war freilich nur eine Theaterwaffe, ein Bühnenrequisit, das er von der Wissenschaft entlieh ..." (in: Nietzsches Ästhetik, Leipzig 1900, S. 269)

⁴⁴¹ Vgl. zum Folgenden vor allem Gerhardt, V., Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: Nietzsche-Studien 13, 1984, 374-393.

Physiologie betrachtet werden, andererseits ist Physiologie hier Gegenstand der Kunst. Die Doppeldeutigkeit des Genitivs macht Kunst zum Objekt einer physiologischen Analyse wie zum Subjekt eines sich in Kunst auslegenden physiologischen Geschehens. Eine direkte Opposition zur herrschenden Moralvorstellung ist damit nicht mehr vorhanden, eine Umwertung ihrer Werte geschieht insofern nicht mehr durch einen Austausch durch Kunst gegen Moralontologie, wie es noch der Rechtfertigungsgedanke nahelegte, sondern durch einen Rückgang auf die wertsetzenden und sinnschaffenden Lebensvorgänge selbst.⁴⁴²

Diese Doppeldeutigkeit der Formel kann nur als eine solche gemeint sein, wenn Kunst schon als physiologisch und physiologische Prozesse schon als ästhetisch qualifiziert sind. Diese Wertung ist von Nietzsche anvisiert, da es ihm um die Gründung der Autonomie der Lebensvollzüge durch ihre ästhetische Organisation geht. Der hierbei notwendige Perspektivenwechsel ist in den doppelten Genitiv hineingelegt, der auf eine Verschmelzung des Subjekts und Objekts dieses Satzes zielt und eigentlich ästhetischer Natur ist. Kunst erscheint als ein aus physiologischer Notwendigkeit kommendes Ausdrucksverhalten und ist in ihrer physiologisch wirksamen Funktion zugleich das "große Stimulans des Lebens". Nietzsche gebraucht dieses Wort 'physiologisch' als eine Bezeichnung für eine Qualität, die er dem Lebendigen zuschreibt, d.h. die von ihm so oft als Gegenbegriff fungierende Lebenssteigerung.⁴⁴³

Insofern ist dieses Wort als Metapher verwendet und emphatischer Ausdruck für die Lebensqualität von Kunst mehr als eine möglichst nüchterne Beschreibung physiologischer Vorgänge nach wissenschaftlicher Norm. Der metaphorische Gebrauch des

⁴⁴² Vgl. Gerhardt, Von der ästhetischen Metaphysik, a.a.O., S. 391

⁴⁴³ Vgl. in Entsprechung dazu Müller-Lauter, W., Der Organismus als innerer Kampf, in: Nietzsche-Studien 7, 1978, 189-235.

Begriffs Physiologie stellt ein Pathos dar, das als 'eine elementare Tatsache' gerade gegen einen Wissenschaftsoptimismus gesetzt wird, um die grundsätzliche Bedeutung der Fiktion für das Denken besser herauszustellen. Nimmt man zudem den Begriff Physiologie wörtlich, kommt man der Intention Nietzsches näher, als wenn man den Begriff aus seinem naturwissenschaftlichen Umfeld her zu verstehen sucht: Physiologie meint Sprachgestaltung im Umgang mit der (menschlichen) Natur.

Hier sind beide Bereiche nach Nietzsche miteinander verbunden:⁴⁴⁴ Physiologische Abläufe stehen in Wechselbeziehung mit der Sprachfindung, die Nietzsche in genealogischer Weise aus physiologischen Reizen ableitet, die sich wiederum erst im sprachlichen Denken identifizieren lassen. Die 'große Vernunft des Leibes', die im Zusammenhang der späten dionysischen Konzeption 'Vernunft' um ihre reduzierten Anteile erweitert wird und an den ästhetischen Zustand zurückbindet, der die Merkmale des 'Rausches' trägt, ist das Vollzugsorgan einer "Physiologie der Kunst", das Einheit stiftet zwischen einer Kunst als Physiologie und einer Physiologie als Kunst. H. Pfothenhauer und U. Pörsken kommen in ihrem Beitrag darin überein, daß Nietzsches Gebrauch des Wortes Physiologie der damaligen Mode entspricht, er zwar ein großes naturwissenschaftliches Interesse hegt, aber nur sehr selektiv vereinzelte Theoriepartikel aufgreift, "ohne sich dem Kontext, aus dem sie erwachsen und Sinn bekommen, verpflichtet zu fühlen. Es handelt sich bei dieser Aneignungsweise um metaphorische Übertragungen in eine Rede eigener Ordnung, eine Rede, der die Physiologie der Kunst am Ende selbst die Kunst ist, das Werden und Vergehen zu vergöttlichen."⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Vgl. KSA 1, WL; KSA 7, DW 3

⁴⁴⁵ Pfothenhauer, H., Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie?, in: Nietzsche-Studien 1984, S. 407; vgl. dazu Pörsken, U., Die Funktionen einer naturwissenschaftlichen Metapher in einem Satz Nietzsches, in: ebd., S. 443.

Nietzsche verwendet das Wort physiologisch ausschließlich im Sinne einer künstlerischen Qualität, die keiner Erklärung bedarf und so in keinen weiteren physiologischen Kontext - außer dem ästhetisch gefärbten Leibgeschehen im Sinne der Willen-zur-Macht-Prozesse - gestellt wird.⁴⁴⁶ Dabei werden physioästhetische oder psychologische Beobachtungen provokativ gegen Konventionen im Umgang mit der Kunst gesetzt, wie z.B. der Kontext zeigt, in dem er Wagners Musik mit Hilfe physiologischer Wertungen kritisiert, die anstelle musikalischer Urteile erscheinen: "Wagner vom Anfang bis zum Ende ist mir unmöglich geworden, weil er nicht gehen kann, geschweige denn tanzen. Aber das sind physiologische Urtheile, keine ästhetische: nur - habe ich keine Ästhetik mehr! Kann er gehen? Kann er tanzen?"⁴⁴⁷ Diese physiologischen Urteile sind individuelle Aussagen, die Kunst nicht beschreiben, sondern von ihrer Wirkung auf den organischen Gesamthaushalt ausgehen, also Kunst nach ihrem Wert für das Individuum beurteilen.⁴⁴⁸

Harmonische Zusammenhänge, Rhythmen und sonstige Parameter musikalischer Analyse werden umgewertet: Ihre "Leichtigkeit" der Bewegung oder ihre Stimmigkeit z. B. werden zum neuen Kriterium, das auf jede Art von Allgemeingültigkeit musikalischer oder logischer Art zu verzichten vorgibt, aber in der erfolgten Urteilsbildung schon Zustimmung beansprucht. Denn die neuen physiologischen Metaphern "Kann er gehen", "Kann er tanzen" sind ästhetische Übersetzungen unmittelbarer

⁴⁴⁶ Vgl. Grätzel, St., *Physiologie der Kunst - Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes*, in: *Nietzsche-Studien*, 13, 1984, 394-398.

⁴⁴⁷ KSA 12, S. 285, VIII, 7 (7); hier erscheint zum erstenmal der Titel "Zur Physiologie der Kunst", der dem konzipierten Buch "Kampf der Werte" subsumiert ist.

⁴⁴⁸ Vgl. Sowa, H., *Agonale Kunst. Nietzsches Wendung vom ästhetischen zum künstlerischen Urteil*, in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": *Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*, Köln u.a. 1999, 215-226.

Empfindungen in Vorstellungen, die auf bestimmte, konventionell musikimmanente Kategorien zu beziehen sind, wie hier auf den Rhythmus und das Metrum oder auch die Überschaubarkeit der Melodik, die dem Metrum eines Tanzschrittes zugeordnet wird. Wie eine Metapher einen neuen Bezug eröffnet, indem sie zwei Bedeutungsfelder spontan zusammenschließt, verwendet Nietzsche physiologische Metaphern wie ein Suchgerät, das die Wirkung der Kunst auf die Sphäre der Leiblichkeit richtet und dabei nach Zusammenhängen sucht, die Kunst in eine neue Perspektive stellen, die nicht moralisch oder metaphysisch vorbelastet ist.

Dieser Versuch einer Physiologie der Kunst, ein Gegenprogramm aufzustellen, soll hier nicht bewertet werden, sondern in seinem Versuch einer eigenen Systematisierung dargelegt werden, der sich seiner metaphorischen Sprechart bewußt ist, was Nietzsches Metapherntheorie und seine Wahrheitskritik an anderer Stelle gezeigt haben. Zwei Funktionen dieser ambivalenten Metapher von der Physiologie der Kunst sind deutlich geworden: Sie bietet erstens eine Ordnungshypothese, die Beziehungen zwischen Leibgeschehen und künstlerischer Tätigkeit knüpft, was nur unter der Bedingung geschehen kann, daß organische Vorgänge, wenn sie bewußt werden, schon ästhetisch ausgelegt sind; zweitens richtet sie einen Appell an den Kunstausslegenden, die unmittelbare, seinen Organismus beeinflussende Wirkung in den Blick zu nehmen, denn das Wort Physiologie "schockiert" und verstößt gegen Konventionen. Es bildet "eine Kontrafaktur zu dem alten Cantus firmus von der hohen Kunst, der unkörperlichen, metaphysisch inspirierten."⁴⁴⁹

Die exemplarische Verknüpfungskategorie, die Physiologisches und Künstlerisches zusammenschließt, ist bei Nietzsche von Anfang an der Rausch, der als Analogie zur Erläuterung des Dionysischen

⁴⁴⁹ Pörsken, U., Die Funktionen einer naturwissenschaftlichen Metapher, a.a.O., S. 445

zum erstenmal in der Geburt der Tragödie vorgestellt wird und sich in der späteren erweiterten Konzeption des Dionysischen zum Hauptmerkmal des ästhetischen oder dionysischen Zustandes entwickelt. In dieser späten Manifestation verwendet Nietzsche ihn immer wieder als physiologische und psychologische Bedingung immanent künstlerischer Leistungen, d.h. er wird zur Metapher der Bedingung von Mitteilung überhaupt.⁴⁵⁰ Gemäß seiner Herkunft aus religiöser ekstatischer Erfahrung, die im oft assoziierten Weinrausch nach Nietzsche nur eine dekadente Abwandlung erfährt, versinnbildlicht der Rausch ein extremes existenzielles Betroffensein, eine Daseinserfahrung, die sich nicht bewußt verursachen läßt und den Menschen über seine Begrenztheit für einen 'Augenblick' hinausfühlen läßt. Dies ist nach Nietzsche ein eminent künstlerischer Augenblick, der den ganzen Leib in Anspruch nimmt, da er eine Fülle von sinnlichen Eindrücken und entsprechender Rezeptionsfähigkeit eröffnet, wie sie nur in einem "Ausnahmestand" möglich ist, der alle Konditionierungen außer Kraft setzt.

Es sind nach Nietzsche solche Ausnahmestände, die den Künstler bedingen, und zwar "physiologische Zustände, welche im Künstler gleichsam zur 'Person' gezüchtet sind...", dazu gehören die Elemente des Rausches, der "das erhöhte Machtgefühl" verkörpert, damit verbunden ist die "extreme Schärfe gewisser Sinne", die "eine ganz andere Zeichensprache verstehen" kann als die, welche genau dem traditionellen grammatischen Schema des Denkens entspricht. Der Rausch als physiologische Bedingung der Zeichengebung wie auch umgekehrt des spontanen Verstehens ist daher ein "explosiver Zustand", der seine Spannung in ästhetische Äußerungsformen entladen muß.⁴⁵¹ In ihm brechen Sprachfiguren zusammen, die die Welt als Inbegriff repräsentierender Mechanismen darstellen, und

⁴⁵⁰ KSA 13, S. 294, VIII, 14 (117)

⁴⁵¹ KSA 13, S. 356, VIII, 14 (170)

so entsteht eine 'rauschhafte Entfesselung' von Bedeutsamkeit und Bedeutungsfähigkeit, die über die jeweils bestimmten Grenzen sprachlicher Reglementierung hinauswächst und neue Zeichenvariationen hervorbringt, ähnlich wie Musik ein Thema immer neu zu variieren weiß. Als Zeichen dieser dionysischen Macht versteht Nietzsche ganz besonders "die suggestive Kraft der Musik", die eben eine ganz andere Zeichensprache spricht.

Diese physio-ästhetischen Zustände bewirken nach Nietzsche, daß wir eine "Verklärung und Fülle" in die Dinge hineinlegen, so daß sie uns Lebensfreude und "Vollkommenheit" widerspiegeln. Diese Vollkommenheit, die dem Schönen eigentümlich ist, versteht sich nun als eine Entladung oder Kanalisierung der Anspannung, die aus einem Überschuß an einer sinnlich geleiteten Intelligenz produziert wurde und aus diesem Übermaß heraus eine "gesteigerte Coordination" der Willensprozesse und Sinnlichkeiten ermöglicht, die, wenn sie in einem harmonischen Ausgleich der Spannung gelingt, als schön empfunden werden kann. In diesem Zusammenhang spricht Nietzsche auch von der "'intelligenten' Sinnlichkeit", die schöpferisch tätig ist.⁴⁵²

Es kann zusammengefaßt werden: Die "Physiologie der Kunst" hält in der für sie exemplarischen Metapher des Rausches eine leitende Prämisse fest: Es gibt keine pessimistische Kunst; Kunst bejaht in ihrem Tun Dasein.⁴⁵³ In dieser Ausrichtung zeigt sie sich noch genauso durch die praktische Notwendigkeit einer Sinnggebung motiviert wie der Gedanke einer ästhetischen Rechtfertigung. Die metaphysischen Implikationen der Rechtfertigungsformel vermitteln noch eine Prätentation auf eine systematische Einheit des Ganzen, die eine Überschätzung der Kunst als einziger metaphysischer Tätigkeit zu Folge haben. Dies erweist sich als die notwendige Kehrseite der Überschätzung der Moral durch ihren ontologischen

⁴⁵² KSA 13, S. 293, VIII, 14 (117); KSA 12, S. 393, VIII, 9 (102)

⁴⁵³ Vgl. KSA 13, S. 241, VIII, 14 (47)

Anspruch. Über diese Oppositionen hinweg gibt es noch eine strukturelle Analogie zwischen einer moralischen und einer ästhetischen Rechtfertigungsabsicht, wie Nietzsche später bemerkt und sich dahingehend selbst korrigiert, daß eine Rechtfertigung des Daseins an sich nicht notwendig sei, weil sie ganz in den Bereich der Moral fällt.

Diese Abwendung vom metaphysischen Denken zeigt sich genaugenommen schon in der Ambivalenz der ästhetischen Rechtfertigung selbst, die, wird ihre ästhetische Einstellung ernst genommen, sich selbst aufheben muß. Diese ästhetische Einstellung ist schon in der Tragödienkonzeption durch physiologische Metaphern in bezug auf die lebensfördernde Funktion der Kunst angelegt und erfährt in ihrer konsequenten Weiterentwicklung eine neue Akzentuierung, die sich im späten Versuch einer "Umkehrung der Werte" in den Fragmenten "Zur Physiologie der Kunst" manifestiert. Hier sind metaphysische Übernahmen durch eine neue Perspektive der Kunstreflexion vermieden, die sich im Gewand einer naturwissenschaftlichen Metapher doch ästhetisch bedingt zeigt. Denn die kunstvoll verwendete Doppeltheit einer Physiologie der Kunst läßt sich am Ende selbst als eine Kunst verstehen, emphatischer Ausdruck des Diesseits zu sein.⁴⁵⁴

Im Rahmen einer "Experimental-Philosophie" ist Physiologie der Kunst der Versuch, Gegensätze spielerisch einzubeziehen, der ein "dionysisches Jasagen zur Welt" ermöglicht.⁴⁵⁵ Diese Metapher spricht daher von der freien Verfaßtheit des Denkens und weist auf eine Öffnung traditioneller Fixierungen hin. Die dionysische "Duplizität" des Begriffs der Physiologie der Kunst vermittelt

⁴⁵⁴ Vgl. Wohlfart, G., Dionysos gegen den Gekreuzigten. Nietzsches Artisten-Metaphysik und die christliche Metaphysik des Schönen bei Cusanus, in: ders., Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991, 47-60.

⁴⁵⁵ KSA 13, S. 492, VIII 16 (32)

symbolisch unsere Auslegung des Geschehens, die in einer Art Zirkel Kunst und Leibgeschehen unreduzierbar miteinander verknüpft und in ein Denken stellt, das sich der "großen Vernunft" des Leibes bewußt ist.⁴⁵⁶

V. Musik und Sprache in der dionysischen Konzeption des Lebens

1. Vernunft und Sprache

1.1 Der Ton als die Wurzel der Sprache

Wenn wir sprechen, hören wir auf unsere sprachliche Vorstellung. Wenn wir musizieren oder Musik hören, stellen wir sie uns vor, und evtl. sprechen wir darüber. In dem einen wie dem anderen Fall nehmen die Vorstellungen den Charakter eines Urteils an, sobald wir darüber sprechen, um im Prozeß des Hörens sich als eine Vorstellung und als ein Vorurteil zu erweisen, das in eine weitere Form des Vorstellens und Urteilens übergeht, die im Hinblick auf die befragte eine größere Verdeutlichung durch ein anderes Zeichen leistet. Wenn wir nach dem Verhältnis zwischen sprachlicher und musikalischer Artikulation fragen, die auch in einer Art Übersetzung sich zueinander verhalten, stehen wir vor einer grundsätzlichen Schwierigkeit. In der strukturellen Eigenheit ihrer Mitteilungsform sind Sprache und Musik jeweils ein Ganzes und von unendlicher Größe, die als solche nicht bestimmbar ist. Um dennoch sinnvoll über beide Vorstellungsweisen reden zu können, d.h. die

⁴⁵⁶ Vgl. Lypp, B., Dionysisch-Apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz. Nietzsches 'Physiologie' der Kunst als Version 'dionysischen' Philosophierens, in: Nietzsche-Studien 13, 1984, 356-373.

Möglichkeit zu reflektieren, Musik sprachlich in bezug auf Sprache zu erfassen, muß ihr Verhältnis als ganzes auf überschaubare Größen reduziert und in ein einfacheres Verhältnis transformiert werden, das exemplarischen Charakter hat.

Nietzsches Konzeption dionysischer Kunstbetrachtung greift in der Fiktionierung eines Anfanges von Sprache zu einer Perspektive, die die Möglichkeit der Beziehung mit Hilfe einer doppelten Veranlagung des sprachlichen Phänomens auffängt. Da unsere Vorstellungen nicht hintergebar sind, wie Nietzsche feststellt, unterscheidet er kategorisch zwei Arten von Vorstellungstypen, die einer genealogisch orientierten Sprachbetrachtung weiterhelfen:

1. Lust- und Unlustempfindungen begleiten alle übrigen Vorstellungen im Sinne eines "nie fehlende(n) Grundbass(es)". Deshalb symbolisieren sie die "allgemeinste Erscheinungsform", aus der wir alles Werden verstehen und der wir "den Namen 'Wille'" gegeben haben.⁴⁵⁷ Im Zeichen des Dionysischen ist dieser Vorstellungstypus für die Sprache genauso substantiell wie die Erscheinungsform 'Wille' für unsere Vorstellung. Empfindungen der Lust und Unlust, welche ständige Begleiter unseres Bewußtseins sind, finden sich im Ton von Sprache und Musik und machen ihn zum sensiblen 'Sprachrohr' subjektiver Verfaßtheit.

2. Alle übrigen Vorstellungen werden durch die "Geberdensymbolik" bezeichnet.⁴⁵⁸ Die Gebärde gesellt sich zum Ton, um seinen zeitlichen Ausdruck in einer Anstrengung gegen sein Verklingen zu fixieren, Eindeutigkeit zu suchen, also um Verstehenshilfe zu leisten. Ihre Symbolik findet Möglichkeiten der Darstellung, die bis zu einer begrifflichen Distinktion reicht, so daß ein Verstehen in bildhaft faßlichen Zeichen unternommen wird, die der Zeit besser standzuhalten scheinen.

⁴⁵⁷ KSA 7, S. 361, 12 (1)

⁴⁵⁸ ebd.

Während der "Tonuntergrund" der Sprache nach Nietzsche der "allgemeine und über die Verschiedenheit der Sprachen hinaus verständliche" ist, beginnt mit der Bildhaftigkeit der Gebärde, die 'nicht ganz in Kongruenz' zu ihrem Fundament tätig wird, "die Mannichfaltigkeit der Sprachen".⁴⁵⁹ Die "Wurzel des Wortes" ist der Ton. Ohne seine fundamentale Kraft fällt das Wort dem Bereich des bloß "Consonantischen und Vokalischen" anheim, den Nietzsche glaubt, "unter die Geberdensymbolik rechnen zu dürfen".⁴⁶⁰ Sprache zeigt sich in einem individuellen Verstehensfeld, das auf seinem ästhetischen Boden den Spielraum vielfach variabler Interpretation eröffnet, als eine Schöpfung nach dem Vorbild einer Doppeltheit, die sich aus einer "künstlerisch vorbildenden Natur" im Sinne einer Raum- und Zeitgestaltung begreift.⁴⁶¹ Als Typus eines Vorbilds genealogisiert Nietzsche eine musikalische 'Urlyrik', eine Form ursprünglicher Artikulation physioästhetischer Art, in der lange, bevor 'absolute Musik' z.B. überhaupt gedacht werden konnte, Musik bei der Sprache war und "in jener Vereinigung die wichtigsten Entwicklungsstufen" durchlief.

Nietzsche versteht die Bedeutung des Tons, gleichermaßen für Sprache wie für Musik mittels der Fiktion des doppelten Anfanges, gerade in Abgrenzung von der traditionellen Vorstellung abendländischer Metaphysik, die den "Vorrang des lautlichen Zeichens" in der Sprache damit begründet, daß der Laut das ideale Zeichen sei,⁴⁶² "weil er verklingend hinter seiner Bedeutung verschwindet". Das "hinter" ist paradigmatisch für die ontologische Differenz, die zwischen einem Zeichen und einem Bezeichneten unterscheidet, für das das Zeichen steht. Der Sinn des Zeichens Ton ist es demnach gerade, daß er sich selbst in seinem natürlichen

⁴⁵⁹ ebd.

⁴⁶⁰ ebd.

⁴⁶¹ KSA 7, S. 360, 12 (1)

⁴⁶² Simon, J., Philosophie des Zeichens, 1989, S. 118, 247

Verschwinden als nicht wesentlich erweist, um ein in seinem Verklingen heraustretendes Wesen zur Bedeutung zu bringen. Wie im folgenden zu zeigen ist, vermittelt Nietzsches Rekonstruktion eines Anfanges von Sprache, die den Ton als grundsätzlich schon musikalisch verstandenen Ton ins Zentrum setzt, eher eine Dekonstruktion dieser metaphysischen Sprachvorstellung, - ohne allerdings die metaphysische Sprache verlassen zu können.

Der Ton wird gerade in seiner Zeitlichkeit des Verklingens zu seiner Bedeutung und zeigt damit beispielhaft - z. B. der Philosophie -, daß Bedeutung nicht vom Zeichen ablösbar einen Sinn hat. Mit dem Ton verklingt auch seine Bedeutung, die er als Ton hat, um in einen anderen Ton überzugehen. Dieser symbolisiert in seiner Beziehung zum vorangegangenen Ton die Negation der Bedeutung, die sich als ein Sein hinter der Erscheinung begreift. Als eine Transformation oder musikalische Variation gibt der jeweils folgende (was mehrdimensional verstanden werden kann) Ton eine Antwort im Sinne einer sinnlichen Verdeutlichung, die sich auf die durch die Zeit in Frage gestellte erstere Bedeutung bezieht. Deshalb hat der Ton seine Wirklichkeit nicht im 'Aufgehen' in seiner Bedeutung, sondern in seiner grundsätzlichen Möglichkeit der Übersetzung durch das Vermögen der Einbildungskraft, die in der Lage ist, Zeichen 'für ganze Arten von Zeichen' zu finden.

Auch die Einteilung in Arten von Zeichen ist eine gemachte und darum zeitlich bedingt, so daß sie in Frage gestellt werden kann, wenn sie keinen Sinn mehr hat. So wie schon nach Hamann Gesang älter als Deklamation und Malerei älter als Schrift ist,⁴⁶³ aber nicht gesagt werden kann, Sprache sei älter als Schrift, so verbinden sich die von Nietzsche genetisch bestimmten Elemente Ton und Bild zu einer Doppeltheit, die sich gerade wegen ihres verschiedenen Ursprungs um die Andersheit des anderen (ergänzend) zur

⁴⁶³ Vom Magus im Norden, hg. v. St. Majetschak, 1988, S. 100; vgl. Simon, a.a.O., S. 249

unendlichen Einheit Sprache zusammenfügen. Diese Doppeltheit läßt sich sowohl auf die Differenz von tönender Sprache und Schrift als auch implizit auf das Verhältnis Musik und Sprache beziehen. Nach Nietzsche gesellt sich die Gebärde, die sprachlichen Symbolwert vor allem im fixierenden Bild erhält und vielleicht als Ursprungsmoment von Schrift oder Notation zu verstehen ist, zum Ton, weil dieser - in seiner Not, verstanden zu werden - diese spontan aus sich hervorbringt, indem er sich sogleich übersetzt. Als ein Paradebeispiel an Zeitlichkeit sucht der dionysische Ton seinen Gegensatz, um sich am 'Leben' und damit in der Zeit zu halten als etwas, das noch den Schein von Sein erweckt. Diese 'lebensfördernde' Tätigkeit des Tons macht ihn an dieser Gebärde erst zum Ton.

Die notierende Bildlichkeit ist allerdings dann auch nicht ausschließlich auf die Schrift (Notenschrift) zu beziehen, sondern findet sich schon an der Vorstellung des Tons selbst. Sie gehört unmittelbar zu seiner Produktion (man denke an räumliche Vorstellungen wie Tonhöhe, Tontiefe, hell - dunkel, usw.), welche Produktion Nietzsche am Verhältnis von apollinisch und dionysisch zu verstehen gibt. Alle Bewegungen sind "als Gebärden aufzufassen, als eine Art Sprache, wodurch sich die Kräfte verstehen".⁴⁶⁴ Nur als 'Gebärden' können wir etwas wahrnehmen und erfahren, wobei die Konvertibilität von Zeichen und von Arten von Zeichen, die im Sinne Nietzsches immer als "Abkürzungen" fungieren, die Übersetzbarkeit auch in eine andere Materie oder Zeichenart voraussetzt. Wir pflegen diese Praktik, wenn wir interpretieren und mit unserer Lesart den Text neu entstehen lassen, wie wir ihn mit unseren unerhellten Bedingungen und Neigungen - gleich übersetzend im Hören - auch verstehen.

⁴⁶⁴ KSA 12, S. 161

1.2 Die Doppelnatur der Vernunft und der Sprache

"Jedes Existierende ist ein Analogon alles Existierenden; daher erscheint uns das Dasein immer zur gleichen Zeit gesondert und verknüpft. Folgt man der Analogie zu sehr, so fällt alles identisch zusammen; meidet man sie, so zerstreut sich alles ins Unendliche. In beiden Fällen stagniert die Betrachtung, einmal als überlebendig, das andere Mal als getötet."⁴⁶⁵ Sehend und hörend fängt der Mensch an, sich selbst zu bestimmen und auszulegen. Indem er seinen `Horizont` eröffnet, gehört er zur Welt und beginnt zu verstehen. Das sich jeweils anders gebärdende Verstehen ist an Individuen in der Zeit geknüpft, die im `Hören auf die Geschichte` diese vollziehen. Einen idealen Anfang in der Geschichte des Denkens sieht Nietzsche in der griechischen Tragödie, insbesondere in ihrer Entstehung aus dem "tragischen Chor", auf den der Ton von Sprache symbolisch rekuriert. Die spielende Aktivität des Chores kennt noch keinen "Zuschauer", somit auch keine inszenierte Handlung, sondern bestimmt sich im Pathos des gesungenen Tons, der sich in der `Vision` des Chores ein Bild macht, um den Klang im selbsterzeugten Raum zu entfalten.⁴⁶⁶ Der dem Leib erwachsende klingende Ton sucht sich im Bildlichen zu verdeutlichen, um in seinem Verklingen aufgehoben zu sein.

Diesen Transformationsprozeß vom Ton ins Bild sieht Nietzsche in der Entwicklung des Dramas aus dem Chorgesang exemplarisch vollzogen, was für die Sprache konstitutive Bedeutung erlangt. Nietzsches tragische Konzeption verknüpft Hauptelemente der Tragödie mit genealogischen Sprachbetrachtungen die den Ton als doppelten Keim für `Sprache`,⁴⁶⁷ d.h. als konstituent für Sprache wie Musik ansetzen. Diese Gedanken finden sich hauptsächlich in

⁴⁶⁵ Goethe, Max. u. Reflex. Nr.554, Numerierung n. M. Hecker, Weimar 1907

⁴⁶⁶ Vgl. KSA 1, S.57ff, GT

⁴⁶⁷ Vgl. KSA 7, S. 359ff, 12 (1); KSA 1, DW4

den Schriften um die "Geburt der Tragödie", sowie in ihr selbst, wobei die zugrunde liegende Art der Betrachtung keinem historischen Anspruch nachkommt, sondern vielmehr als Entwurf einer Fiktion historischer Möglichkeit verstanden werden will, die eine andere Art lebensdienlicher Wissenschaft betreibt, in der Historie für eine bestimmte Zeit produktiv gefaßt wird.⁴⁶⁸ Die "wundersame Doppelnatur", die Nietzsche in der griechischen Kunst und Philosophie bemerkt, hält im Typus des Griechen den Einklang zwischen mythologischer und logozentrischer Auslegung des Seins aufrecht.⁴⁶⁹ Denn in der Symbolik dionysischer und apollinischer Transformation verstehe der Grieche, sich am Verhältnis von Ton und Bild auszulegen, so wie sich beide in der Sprache auf `natürlichste und abgeschwächteste Weise` vereinigen.

Dadurch, daß "der Ton verbindet", während das Auge trennt, gehören Ton und Bild zusammen, wenn die Erkenntnis wie die Kunst den Pfad zwischen intuitivem Analogon und verstandesgemäßer Diskursivität sucht, um nicht in leeren Denkfunktionen oder phantastischen Gebilden sich zu verlieren. Den lebendigen Schein der Analogie produziert das Dionysische aus einem metaphysischen Bedürfnis heraus, während der apollinische Schein logischer Einteilung das theoretische Auge besticht. In dieser sich zueinander verhaltenden Tätigkeit bestimmt sich der Mensch, der in seiner Ästhetik eine Quelle der Erkenntnis fühlt und insofern "das Relative" und "Anthropomorphische (aller Erkenntnis)" begreift.⁴⁷⁰ So findet der Mensch in seiner tonlichen Äußerung seine bildliche Vorstellung analogisiert und diese erscheint ihm analog zum vernommenen Laut, auch wenn er um die

⁴⁶⁸ Vgl. Borsche, T., Nietzsches Erfindung der Vorsokratiker, In: Nietzsche und die philosophische Tradition, 1985, S. 62ff

⁴⁶⁹ KSA 7, S. 550, 23 (28), KSA 7, S.397, 16 (13)

⁴⁷⁰ KSA 7, S. 429, 19 (37)

Inkommensurabilität dieser Zeichen weiß.⁴⁷¹ Die Umsetzung eines mythologischen Symbols in ein "philosophisches Pathos", dessen Option eine Doppelnatur ausfüllt, schreibt sich Nietzsche als `Eigenstes` zu und stellt es in den Dienst der Aufgabe, diese Doppeltheit, deren Ausgewogenheit in der Geschichte der Metaphysik `verlorengegangen` sei, am Paradigma dionysischer Kunst wieder fruchtbar zu machen.⁴⁷²

Der Weg führt über die Ästhetik von Sprache allgemein, wenn Nietzsche die "akroamatisch(e)" Dimension der Vernunft als die `entzogene` neu einzuholen sucht.⁴⁷³ Die Vorstellung der Akroamatik wird für eine Erkenntnisform verwendet, die über den Vorgang des Hörens im eigensten Vollzug individuell Verstehen ermöglicht, ohne auf eine der größeren Allgemeinheit schon angepaßte Konvention der Vermittlung angewiesen zu sein. Beispielhaft für dieses Verstehen sind nach Nietzsche die ältesten Momente der Tragödie: der Chor und der Dithyramb, der den verwandelten Chor darstellt, der visionsfähig wird, sowie die noch älteren dionysischen Mysterien, die nur `Eingeweihten` zugänglich waren. Aufgrund dieser Möglichkeiten verfügt der Typus des griechischen Philosophen über das Vermögen, den "Gesamtklang der Welt in sich nachtönen zu lassen und ihn aus sich herauszustellen in Begriffen."⁴⁷⁴ Vor dem Blick eines Wissenschaftsoptimismus `verlor` Metaphysik diese ästhetische Verstehensdimension, die sich im Nachhören auf den Klang Bedeutung noch offenhält, um sie, wenn ihre Zeit reif ist, zu deuten oder nur anzudeuten.

Das akroamatische Verstehen steht nicht so sehr unter dem Druck, eindeutige, `schlagkräftige` Fixierungen des Verstehens

⁴⁷¹ Vgl. KSA 7, S. 366, 12 (1)

⁴⁷² KSA 7, S.245, 8 (61)

⁴⁷³ KSA 6, S. 312, EH

⁴⁷⁴ KSA 1, S. 817, PHG

liefern zu müssen und konnte deshalb dem Glauben weichen, in dem theoretische Wissenschaft den Anspruch der Allgemeingültigkeit unterhält. Theoretisches und akroamatisches Verstehen zu seiner Doppelfunktion zusammenzuschließen, gilt die Aufgabe, einen `Anfang` von Sprache zu rekonstruieren, der um ihrer ästhetischen Eigenart willen gesetzt wird. In dieser Hinsicht steht Sprache im Zeichen des Dionysischen, das Nietzsche zu einer Form der Beziehung gestaltet, in der Vernunft sich zeigt. Dabei unterliegt die Vernunft einem inneren Kampf, der einmal dem Wissenstrieb nachgibt, indem er zur "optimistischen Metaphysik der Logik" treibt, während ein andermal ein Wahrheitsgefühl entsteht, das sich im "Aussprechen der beseligenden Wahrheit aus Liebe" beruhigt.⁴⁷⁵

2. Die Bestimmtheit der Sprache

2.1 Ton und Bild

Sprache und Musik, wie wir sie heute in ihrer eigenständigen Zeichenqualität vor uns haben, werden von Nietzsche in seiner Rekonstruktion eines allgemeinen Sprachanfangs auf die elementaren Ausdrucksweisen des Tones und des Bildes zurückgeführt, so daß gesagt werden kann, daß die Vereinigung von Tonlichem und Bildlichem einen sprachlichen Ausdruck erst ermöglicht. Im Sinne der Zusammengehörigkeit von tonlicher und bildlicher oder bildnerischer Qualität in einer Sprachform, wie Nietzsche sie genealogisch betrachtet, explizieren beide Elemente das Verhältnis dionysischen und apollinischen Ausdrucksvermögens: Das Dionysische manifestiert sich im Ton,

⁴⁷⁵ KSA 7, S. 453, 19 (103)

der "Äußerungen eines uns nicht durchschaubaren Urgrunds" symbolisiert und aus einer Schaffenslust heraus den bildlichen Schein produziert, in dem sich das Apollinische manifestiert.⁴⁷⁶ So erreicht das Dionysische in seiner dissonanten Flüchtigkeit einen kontinuierlichen Schein, der ihm immer neue interpretative Faßlichkeit verleiht. `Reine` Willensbewegungen, die mit Hilfe der Formel des Dionysischen formuliert werden, scheinen gemäß des tragischen Gedankens ihre eigene Triebhaftigkeit zur Versöhnung zu reizen, indem sie das in die Zeit verstrickte zum Ausdruck Wollende in einen Gegensatz kleiden, der die Beendigung des Wollens im zeitlos erfüllten Raum verspricht.

Der Prozeß dieser Transformation beinhaltet nach Nietzsche ein Maß an Notwendigkeit, das dem Prozeß des Gebärens innewohnt: Die Geburt des Apollinischen aus dem Geist des Dionysischen. Damit erfährt das Dionysische ein unhintergebares Maß an Faßlichkeit, in dem es erst eine Realität erhält, die die Möglichkeit der Erfahrung bietet; denn nur aus apollinischer Sicht ist das Dionysische als ein Gestaltetes, d.h. als ein Etwas erkennbar und als eine Interpretation weiterhin interpretationsfähig. Das apollinische Bild wird Symbol der Faßlichkeit, die den dionysischen Ton erst erklingen läßt, und zwar in dem Sinne, daß er im `übersetzten Moment` des Scheins klanglich realisiert wird und die Vorstellung erreicht. "Das Sein befriedigt sich im vollkommenen Schein",⁴⁷⁷ wie es diesen auch in jedem Augenblick erreicht hat.

Dieser Schein, hinter dem ein Sein nicht mehr als ein von ihm unterschiedener sichtbar wird, trägt in sich das Moment der Übersetzung, die als solche nicht mehr an einem zu Übersetzenden überprüfbar ist. Dem Sprachprodukt wird in seiner intendierten Angemessenheit angemerkt, daß in ihm nicht ganz aufgeht, was aufgehen soll. Ein "Rest", eine unauflösbare Differenz bleibt

⁴⁷⁶ KSA 7, S. 361, 12 (1)

⁴⁷⁷ KSA 7, S. 200, 7 (157)

„zwischen den Zeilen“ des sprachlich Mitgeteilten stehen und zeugt von der unstillbaren Sehnsucht nach Mitteilung. Von dieser Differenz mit ihrem je besonderen Ausdruckspotential spricht vor allem der Ton, durch den das Wort oder der Satz herüberklingt. Damit ist er für die Art und Weise verantwortlich, in der uns eine sprachliche Botschaft erreicht. Sie erscheint uns als ein besonderes Übersetzungsverhältnis, das in seinem apollinischen Schein dionysische Erkenntnis vermittelt: "dionysische Gestalten" müssen "in die apollinischen Gestalten übersetzt" werden.⁴⁷⁸ Ihr Schein ist die in jedem sprachlichen Ausdruck vorgenommene Übersetzung unbewußter Wünsche und Vorstellungen. Ob dabei das Sprachprodukt mehr zum Ton- oder mehr zum Bildelement tendiert, hängt von der gewählten Sprachart und der jeweiligen Sprachform ab, die sich fließend zwischen Wort- und Tonsprache bewegen kann.

Im Phänomen des Tönens wird am Wort und seinem Kontext das Mitzuteilende auch in seinem Moment des Entziehens insofern eingeholt, als das es eine bestimmte Zeitstruktur, also im allgemeinsten Sinne einen Rhythmus erhält. Dieser bindet Zeit in einem Verhältnis, in dem Teile betont, andere nicht betont werden, so daß in irgend einer Art eine Wellenbewegung oder Auf- und Abbewegung entsteht. Dieses Verhältnis von Betontem und Unbetontem ist einem einmal gefaßten Ausdruck zueigen, da es eine Begrenzung im Sinne der Gestaltung konstituiert, ohne die das zur Sprache Kommende „zeitlos“ und damit sinnlos bliebe. Nach Nietzsche ist "der Rhythmus uralte in der Sprache thätig: Sprechen Sichbewegen handeln" und gibt ein Beispiel für die Prägnanz eines Gesprochenen oder Gesungenen in seinem Zusammenhang.⁴⁷⁹

Die Doppelnatur des Dionysischen ist in ein Übersetzungsverhältnis gebunden, in dem Verstehen über das

⁴⁷⁸ KSA 7, S.160, 7 (97)

⁴⁷⁹ KSA 7, S.408, 16 (43)

Anderssagen eines schon Gesagten funktioniert. Dieses Anderssagen will mehr Faßlichkeit zu einer bestimmten Zeit und variiert das, was ist, so daß das Befragte anders wird. Das Variieren schafft einen weiterleitenden Bezug in der Zeit und betont eine Perspektive des Gesagten auf Kosten einer anderen. Vollständiges Verstehen erweist sich als eine Illusion, die außerhalb zeitlicher Begrenztheit ansetzt. So bleibt Übersetzung zeitgebunden; jedoch stellt sich eine `metaphysische` Freude bei dem Übersetzungsversuch ein, der etwas Neues schafft und Welt im Sinne der Interpretation erweitert. "Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Übersetzung der instinktiv unbewußten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes...".⁴⁸⁰ Das Gelingen einer Aussage oder eines Ausdrucks basiert also gerade auf dem gelungenen Weglassen einiger Gesichtspunkte, um der Betonung anderer zu dieser Zeit stärkeren Gedankenmomente Stimmigkeit zugunsten einer neuen Ausdruckqualität zu verleihen.

Den entsprechenden Entscheidungspunkten eines solchen Verstehensprozesses, die neue `Hebungen` und `Senkungen` des Verstehens einschlagen, kann im Sinne der fundamentalen Bedeutung von Rhythmus, wie Nietzsche sie versteht, rhythmische Gestaltungskraft nicht abgesprochen werden. Logisch-ästhetische Entscheidungen werden durch die Zeit in der Zeit gefällt und beginnen zu wirken, - so wie der Rhythmus eines Themas dessen weitere Entwicklung vorformt oder antreibt, auch wenn diesem musikalischen Vorurteil keine Gewähr geleistet wird. Die scheinbare Eindeutigkeit unserer Sprache hat nach Nietzsche "die Doppeltheit im Wesen der Sprache" verengt und vor allem ihren fundamentalen Zug, den "Tonuntergrund" verschleiert; - ähnlich wie der Begriff seiner Herkunft aus der Metapher abtrünnig wird, so daß das bildhaft-schematische Element des Wortes gegenüber seinem gesprochenen Ton dominiert. Ton ist ausdrückliche Zeitgestalt, die

⁴⁸⁰ KSA 1, S. 108, GT

Formulierung verlangt, weil in irgendeiner Weise nach ihr gefragt wurde, vielleicht ausschließlich vom Autor selbst. Im Sinne des Tönens ist er auch Wort, das sich in seinem Verlauten in Beziehung setzt, um sich einer Antwort oder Nachfrage auszuliefern, indem es in seiner eventuellen Bedeutung verklingt. Auch die scheinbare Eindeutigkeit eines Wortes ist im individuellen Ton des Sprechens etwas, das unendlich interpretiert werden kann.

Zur Rekonstruktion eines Anfangs menschlichen Sprechens benötigt Nietzsche ein Phänomen, das das Potential einer Entwicklung verspricht, in der intellektuelle Tätigkeit auch zum Ausdruck gelangt. "Die dionysische Weltanschauung" thematisiert dies und wählt den Schrei zu dem Phänomen, das dies auf ambivalente Weise freisetzt. Der Schrei versteht sich als extreme existentielle Ausdrucksform, die erstens höchsten Schmerz, - sei es aus Hass- oder Lustgefühlen, - zweitens höchste Freude, - sei es über ein unmittelbares Gelingen des Daseins oder über die Bejahung eines Schmerzes, - bedeuten könnte. Im genealogischen Sprachzusammenhang gibt Nietzsche dem `Schrei` die Bedeutung eines ursprünglich Lebendigen, eines `Urtones`, der als fiktiv erste unmittelbare Form eines übermächtigen Ausdruckswillens sich mit der Körpergebärde paart, um Vorstellung zu erzeugen, um Zuwendung zu erlangen. Vorstellung benötigt hinreichende Klarheit, wenn sie formuliert werden will. Der Schrei potenziert sich in seiner Differenzierung zum Ton, wie die begleitende Gebärde in diesem Verinnerlichungsvorgang zum Bild oder Schema potenziert. Beide Elemente verbinden sich zu größerem Ausdruckswillen, der zur Mitteilung drängt.

Der deutlich gewordene Ton ermöglicht Resonanz, indem er sich selbst anderen Ausdruckswillen stellt und in seiner Interpretation Beziehung beginnt. Beziehung bedeutet für jede Formulierung eines Wollens neue Ausdrucksmöglichkeit im Rahmen sprachlicher Differenzierung, die jedem Ton je den `Gegenklang` bieten kann. Wenn der Schrei zum Ton werden kann, dann ist er

nach Nietzsche von einem übermächtigen Ausdruckswillen getragen, der sich an der `Grenze` seines unmittelbaren Lautwerdens `in eine Bilderwelt entladen muß`, d.h. er geht eine Vermittlung ein, indem er sich einer "Mittelwelt" bedient, um nicht an seinem `unendlichen` Willen zugrunde zu gehen. Dieses Umschlagen vom Pathos in die Distanz, das gemäß der tragischen Konzeption des Dionysischen und Apollinischen beide Kräfte ineinander aufhebt, bindet schon im Ton als der Vermittlung des unartikulierten menschlichen Ausdrucks (Schrei) das Pathos der Distanz, das die Möglichkeit konstituiert zu formulieren und mitzuteilen, so daß auch nach einer Bedeutung gefragt werden kann.

Der artikulierte Ton entwickelt sich zu einem Bedeutungspotential, das übermächtigen Ausdruckswillen an die Distanz des Formulierens knüpft, so daß Sprache entsteht, in der der Mensch sich als Mensch zeigen und dem anderen in einer bestimmten Ausdrucksweise zur Kommunikation bereitstehen kann. "Aus dem Schrei mit der begleitenden Geberde ist die Sprache entstanden: hier wird durch den Tonfall, die Stärke, den Rhythmus das Wesen des Dinges (...) ausgedrückt".⁴⁸¹ Die Fiktion des Schreis als dem Ursprungsort von Sprache ist eine Möglichkeit, den ästhetischen Zustand als "Quelle aller Sprachen" zu verstehen, die das musikalisch-ursprüngliche Element des Tons in seiner Zeitgestaltung des Tönens zum Fundament des sprachlichen Ausdrucks macht, weil in seiner unmittelbaren Gestalt die Zeit ästhetisch `ausgekostet wird`. Durch diese noch starke Ambivalenz von Pathos und Distanz vermag nach Nietzsche der Ton mehr als die `Erscheinung` von etwas widerzugeben, er bemächtigt sich des `Wesens`, wie er hier sagt.

Wenn Nietzsche den Begriff des Wesens als Ausdrucksqualität des Tons und seiner Parameter verwendet, darf dies nicht

⁴⁸¹ KSA 7, S. 63, 3 (15); vgl. KSA 1, S. 575, DW

mißverstanden werden als ein metaphysischer Hintersinn, der einer `Erscheinung` unterlegt würde, sondern eher als eine Gegenrede zugunsten der musikalischen Sprachfähigkeit, die nicht bloß als `tönende Form` und damit ohne `Inhalt`⁴⁸² oder rein kulinarisch zu verstehen sei. Die Ganzheit des Lebendigen, das Dionysische bedeutet die Möglichkeit des Tönens, der Ton erzeugt gerade den Schein der Verbindung solcher Opposita wie Form und Inhalt oder Wesen und Erscheinung, indem er dem Zuhörer in seinem Leiden der Reduzierung die Aussöhnung mit seiner Natur ästhetisch erfahrbar macht. Das `Wesen` der Dinge scheint ihn hier zu berühren, weil der Ton im Phänomen seiner Interpretation die Möglichkeit besitzt, den Menschen in seiner je bestimmten Zeit so anzugehen, daß er sich gefordert fühlt. Das Tonliche `reizt` geradezu zur Transformation ins Bildliche, um sich übersetzend mehr einzuverleiben.

Das interne Verhältnis von Ton und Bild, wie es nicht erst dem Wort, sondern auch dem Ton zueigen ist, dessen Doppelnatur dionysische Kraft in der apollinischen bindet - man denke an die Notenschrift und ihre Klangvorstellung -, birgt nach Nietzsche eine unendliche Variationsweite an Differenzierung und Interpretation.⁴⁸³ Als gelungene Einheit, wie sie uns im sprachlichen oder musikalischen Zusammenhang meist vorliegt, ist das Verhältnis von tonlichem und bildlichem Ausdruck zur Selbstverständlichkeit geworden. Erst in zusammengesetzten Formen oder im künstlerischen Bereich wird nach diesem Verhältnis gefragt. Wie ist nun dieses Verhältnis zu verstehen, das in seiner gewachsenen Einheit zwei inkommensurable Größen verschmilzt?

⁴⁸² Nietzsche polemisiert gegen E. Hanslicks These vom Musikalisch-Schönen: Musik sei nichts als "tönend bewegte Formen" und sagt: "Hanslick: findet den Inhalt nicht und meint es gebe nur Form." (KSA 7, S.273, 9 (8))

⁴⁸³ Vgl. KSA 3, S.626, FW

Am Beispiel des Liedes oder auch des Gedichtes, welche die fließende Grenze zwischen Sprache und Musik verdeutlichen können, vermag ein Ton für eine bestimmte Zeit ein Bild `notwendig` an sich zu binden, um ein Neues zu erzeugen, so daß die Korrespondenz zwischen tonlicher und bildlicher Gestalt logisch oder analog erscheint, in einem anderen Moment aber sind beide gegeneinander zu variieren und fügen sich zu einer anderen neuen Einheit in den Zusammenhang, der sich durch diese interne Veränderung ständig umformuliert. Paradigmatisch hierfür ist das ursprüngliche Phänomen des Volksliedes, wo mehrere Bildgestalten einer bestimmten Melodik einverleibt sind, die meist auch mit dem gleichen harmonischen Satz versehen ist. Der Text ist variabel zur Musik, d.h. die Musik enthält ein hohes Maß an Interpretationsfreiheit durch den Text wie auch umgekehrt, so daß die Strophen wie Variationen zu einem Thema verstanden werden können, - auch wenn der Satz gleich bleibt.⁴⁸⁴ Nietzsche betont die eigentliche Inkongruenz sowohl zwischen Musik und Sprache im Kunstbereich als auch zwischen Ton- und Bildelement andererseits. Die "Welten des Tones und des Bildes stehen sich zu fern...", als daß sich eine Gemeinschaft oder ein Schema von Beziehung ausmachen ließe. Sie können nicht mehr als "eine äußerliche Verbindung eingehen".⁴⁸⁵

Wie ließe sich da ein Kriterium ihrer Vergleichbarkeit gewinnen, ohne nicht sich ungerecht gegenüber zumindest einem von beiden zu zeigen? Denn gäbe es ein übergeordnet Allgemeines, wären Ton und Bild unter es subsummierbar wie zwei Fälle einer Art. Dies ist nach Nietzsche nicht möglich, ja unvereinbar mit seiner tragischen Konzeption von Musik und Sprache, deren beider Keim in der ästhetischen "Doppelnatur" des Tones liegt, die als primäre Tätigkeit unbewußte Vorstellung ins Bewußtsein schafft, um sie

⁴⁸⁴ Vgl. KSA 1, S. 48, GT

⁴⁸⁵ KSA 7, S. 366, 12 (1)

dann wieder vergessen zu lassen. Wären Ton und Bild nicht unvergleichbar anders, könnten sie auch nicht eine Synthese miteinander eingehen, die prinzipiell jeder ästhetischen `Erfindung` offen steht. Auch von einer Parallelität beider Phänomene muß abgesehen werden, da eine eindeutige Zuordnung von Ton und Bild eine absolute Ordnung im Sinne eines geschlossenen Systems erzeugen würde, der sowohl Sprache als auch Musik widersprechen, die in ihrer ästhetischen Veranlagung immer auch eine andere Interpretation zulassen. Gemäß der ihnen zugrunde liegenden Ambivalenz des Dionysischen zeigen sie, in jedem Verstehen ein Verhältnis zu sehen, das je nach Einstellung verschiedene Gesichtspunkte freigibt.

Scheint ein paralleles Verhältnis der Ton- und Bildgestalt auffällig, - was z.B. in Gedichtvertonungen der Fall sein kann -, dann ist dies eine Art von `Gleich-Setzung`, die in der Notwendigkeit steht, ein komplizierteres Verhältnis zu vereinfachen. Dabei überspringen wir Unähnlichkeiten und heben das scheinbar Ähnliche als Schema in den Vordergrund, da Ähnlichkeit "ersetzt werden (soll) durch Causalität".⁴⁸⁶ Anschließend können wir dann sagen: `Musik drücke den Text aus`, den wir unmittelbarer als die Musik zu verstehen glauben. Zu behaupten, der Text drücke die Musik aus, wäre genauso eine Vereinfachung, die diesem offensichtlich doppelseitigen Verhältnis eine Eindeutigkeit abzugewinnen wünscht. Wenn aber schon ein Verhältnis zwischen dionysischerem Ton und apollinischerem Bild der Vereinfachung unterliegt, also fixiert werden muß, sagt Nietzsche es in genealogischer Sicht: "Die Musik kann Bilder aus sich heraus projiciren, die aber immer nur Abbilder (...) ihres eigentlichen Inhaltes sind."⁴⁸⁷ Dieses auf Fiktion beruhende `Nachahmungsverhältnis` wird aber gleichzeitig als

⁴⁸⁶ KSA 7, S. 444, 19 (75)

⁴⁸⁷ KSA 7, S. 185, 7 (127)

Anthropomorphismus entlarvt. Im physiologischen Drang der `Überlebendigkeit' wird unter der kausal scheinenden Metapher des Gebärens eine Analogie ins Spiel gebracht, die ihre Herkunft aus den "anthropomorphischen Hauptäußerungen" nicht leugnet: Im Erklärungswunsch der selbst gesetzten Metaphern verlangt der Mensch die Möglichkeit der Identifikation und der logischen Setzung zu seiner eigenen Sicherheit. Gäbe es aber eine `höhere Physiologie`, könnte diese korrigierend sagen, "daß mit dem Organischen auch das Künstlerische beginnt".⁴⁸⁸

2.2 Ton und Artikulation

Für Nietzsches Gedanken einer Sprachphilosophie, die einen Anfang von Sprache reflektiert, ist in gewisser Hinsicht W.v. Humboldt nach Gerber⁴⁸⁹ ein Vordenker, der sich "Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues" dem Wesen der Sprache zu nähern sucht. Obwohl mit dem Thema Sprache anders gearbeitet und hier kein eigener Vergleich angestrebt wird, bieten gewisse Verwandtschaften der Denkungsart und der Aussage ein kurzes Heranziehen Humboldtscher Gedanken an, da sie helfen könnten, Nietzsche `besser` zu verstehen. Bei Humboldt erscheint Sprache als "das bildende Organ der Gedanken" und bedeutet darin intellektuelle Tätigkeit.⁴⁹⁰ Denken und Sprache sind wesentlich durcheinander, wobei diese wechselseitige Arbeit "an die Notwendigkeit geknüpft (ist), eine Verbindung mit dem Ton (H.v.V.)

⁴⁸⁸ KSA 7, S. 436, 19 (50)

⁴⁸⁹ vgl. Meijers, A., Gerber und Nietzsche, a.a.O., vgl. Borsche, T., Sprachansichten, Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts, Kap. Artikulation, S. 271ff, Stuttgart, 1981

⁴⁹⁰ Humboldt, W.v., Ges. Schriften Bd. Vi/1, hg. v. A. Leitzmann, Berlin 1907, S.151

einzugehen,⁴⁹¹ das Denken kann sonst nicht zur Deutlichkeit gelangen." Der Ton vollzieht also die Verdeutlichung des Gedankens, er artikuliert das zu Sagende. "Die Artikulation ist das eigentliche Wesen der Sprache",⁴⁹² formuliert Humboldt. Nun steht der Ton in der Wechselbeziehung des Denkens und der Sprache, indem er Ausdruck der Gewalt des Geistes ist, die die Sprechwerkzeuge in ihren Dienst nimmt, um die Artikulation laut werden zu lassen. Die Notwendigkeit der Verbindung des Tones mit dem Denken ist nach Humboldt eine Äußerung der Freiheit, die das Denken in seiner Tätigkeit praktisch ausübt.⁴⁹³

Der Ton bestimmt die Praxis intellektueller Tätigkeit und ist insofern vom Wesen der Sprache nicht wegzurechnen. Er aktiviert die Sprechwerkzeuge als ein sich "selbst mittheilender Drang", der das Denken "deutlich" nach außen befördert.⁴⁹⁴ Im Hinblick auf Nietzsche wirkt diese Bedeutungszuweisung des Tones in der Sprache wie eine vorweggenommene `Variation` zu dem Thema der dionysischen Sprachkonzeption. Gleichzeitig wird durch den Begriff der Artikulation, durch die der Ton zur Faßlichkeit eines Gedankens beiträgt, die apollinische Seite im Schaffensprozeß in ein neues Licht gerückt. Der Ton wird als apollinisches Moment gestärkt und beginnt in ambivalenter Weise zu schillern, - was dem Verhältnis des Dionysischen zum Apollinischen entspricht.

Humboldts Aussage über den Ton regt an, bei Nietzsche die Bedeutung des dionysischen Tons auf ihre apollinische Kehrseite hin zu befragen. Nietzsches Betonung des dionysischen Klangvermögens, das die bildnerische Artikulation des Tons integriert, verrät sich seiner Herkunft nach als ein `Aufbrechen`

⁴⁹¹ ebd., S.152

⁴⁹² ebd.

⁴⁹³ Vgl. zum Folgenden vor allem Borsche, T., Sprachansichten. Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts, Stuttgart 1981

⁴⁹⁴ Humboldt, W.v., ebd.

schon vorhandener Musik, die von mehr apollinischem Charakter war und nach Nietzsche das "homerisch-griechische Zeitalter" bestimmte. Dessen "dorische Architektonik in Tönen", die der "Wellenschlag des Rhythmus" belebte, wurde durch die "erschütternde Gewalt des Tones" und seinem "einheitlichen Strom des Melos" aufgebrochen und bereichert.⁴⁹⁵ Rhythmische Gestaltungskraft, die mit `nur angedeuteten Tonlängen` korrespondiert, verbindet sich im `tragischen Zeitalter der Griechen` mit der unvergleichlichen Kraft tonlich-melodischer Gestaltung. Dieser "Bruderbund", der hier zwischen den so verschiedenen Welten des Apollo und des `einfallenden` Dionysos möglich wird, bevollmächtigt den Ton, etwa "Unerhörtes und Neues" zur Sprache zu bringen, das eine paradigmatische Bedeutung für Verstehensprozesse gewinnt.⁴⁹⁶

Das Bedürfnis zur Selbstentäußerung steigert sich hier zu einer Höhe, die eine "neue Welt der Symbole, (...) einmal die ganze leibliche Symbolik" benötigt, um "die Gesamtentfesselung" aller symbolischen Fähigkeiten zu bewirken.⁴⁹⁷ Der Ton entwickelt sich in dieser `Reizung` zu einem ganzheitlichen Ausdrucksvermögen, das seine apollinische Gestaltung in der dionysischen Herausforderung zu immer neuer Symbolik umartikuliert, so daß es notwendig in Bewegung bleibt. Dies enthüllt der Ton, wenn wir seine Parameter betrachten, die ihn konstituieren. Die Parameter des musikalischen Einzeltones im Sinne des kleinsten musikalischen Bausteins: Tonlänge, Tonhöhe, Tonstärke und Tonfarbe werden hier auch paradigmatisch für den Ton in der Sprache untersucht, da der musikalische Einzelton als ein Atom denkenden Ausdrucks charakteristisch bleibt und Musikalisches zugrunde legt.

⁴⁹⁵ KSA 1, S.33, GT

⁴⁹⁶ ebd.

⁴⁹⁷ ebd.

Die Tonhöhe ist Baustein der Melodik und ihrer Erweiterung, der Harmonik. Mit Hilfe der Dynamik gestaltet sich der melodisch-harmonische Fluß zu musikalischen Bögen, die die Form und den Intensitätsverlauf des Ganzen bestimmen. Steigerungen im Sinne der Tonhöhengestalt und der Lautstärkeregelung können einen Spannungszuwachs der Aussage, sowie eine bestimmte Erwartungshaltung an diese fördern. Diese den Fluß des Tones in seiner Tonfolge betreffende Seite steht nach Nietzsche unter dem Symbol des Willens, der sich am Ton als "instinktive Vermittlung" seiner "verschiedenen Weisen der Lust und der Unlust" versteht.⁴⁹⁸ Diese instinktmäßige Vermittlung spricht Nietzsche später unter der Metapher der `intelligenten Sinnlichkeit` an, die Ausdruck eines spontan gelingenden Verstehens ist, das keiner bewußten Klärungsschritte bedarf. Als eine Macht des Dionysischen offenbart der Wille sich vor allem in der Harmonik, die sich aus dem Melos steigernd herausdrängt: sie scheint dem Symbol Wille in ihrer Klangentwicklung und weitertreibenden Kraft (Konsonanz - Dissonanzspannungen) am nächsten zu kommen, so daß Nietzsche behauptet: "Der Wille und sein Symbol - die Harmonie - beide im letzten Grunde die reine Logik!"⁴⁹⁹

Nietzsches metaphysische Setzung im Begriff des Willens ist als solche eine `erste` Erscheinungsform von Dasein, und in diesem Symbolcharakter bedeutet er eine Fiktion, die die `Logik` einer ersten Setzung enthält, die sich zur Bedingung der weiteren Erscheinungen dieses Denkens macht. So sagt er später: "Das Muster einer vollständigen Fiktion ist die Logik" , und als „reine Logik“ versteht er auch die Harmonie als Symbol des Willens, die aus dem Ton und seinen Beziehungen, dem Melos, `geboren wird`.⁵⁰⁰ Die Harmonie ist nach Nietzsche „Symbol der reinen

⁴⁹⁸ KSA 1, S.574, DW 4

⁴⁹⁹ ebd.

⁵⁰⁰ KSA 11, S. 505, VII, 34 (249), KSA 1, S. 574, DW 4

Essenz des Willens“, wogegen in Rhythmik und Dynamik die Einzelercheinungen „als Erscheinungen noch zu charakterisieren“ sind.⁵⁰¹Von diesen beiden Größen kann die Kunst des Scheins gebildet werden, während der Melos und seine vertikale Ausformung, die Harmonie, den „unauflösbaren Rest“ verkörpern, der nicht in der *Erscheinung* aufgeht. Der Wille und sein Symbol, die Harmonie, setzen in dieser Tätigkeit die Bedeutung von Dasein, die sich intern in eigenster Stringenz entwickelt. So regelt die Harmonik nicht nur die Tonhöhenbewegung in der vertikalen und horizontalen Richtung, sondern beeinflusst auch das Metrum (Takt), dessen Ordnen der Zeit Qualitäten formt, die mit der harmonischen Spannungsverteilung in Wechselwirkung treten, möglicherweise in der Schwerpunktbildung zusammenfallen. Zumindest bleibt die korrelative Beziehung zwischen Metrum und Harmonik für das Verstehen des Zuhörenden von ständiger Bedeutung.

Die rhythmische und metrische Seite des Tones symbolisiert das Apollinische. In diese Gestaltungsart, die die Zeit in ihrer ästhetischen Erfahrung trifft, geht das Dionysische zwar nicht `ein`, benötigt aber deren bildnerische Kraft zu seiner Artikulierung, die in ihrer Zeitgestaltung den von der Vorstellung benötigten Raum evoziert. Wie die produktive Einbildungskraft für ihre Vorstellung `Zeit` und `Raum` als Formen der Anschauung braucht, so gehört auch zum dionysischen Klang das grundlegend Rhythmische, das quasi formuliert. Es teilt Zeichen in faßliche Längen, die in ihrer Präzisierung dem Klang einen Vorstellungsraum eröffnen. In diese Beziehung von Klang und Rhythmus fügen sich auch die Parameter der Tonfarbe und Tonstärke. Beide sind unter anderem auch ein harmonisches Problem, da sie sich in ihrer graduellen Abstimmung durch den harmonischen Zusammenhang bestimmen. Zum Beispiel setzt eine Dissonanz mit großer Dynamik in scharfer Akzentuierung mittels einer spezifischen Instrumentation die Harmonie stärker ins

⁵⁰¹ KSA 1, S. 574f, DW 4

Licht, wie auch die Dissonanz durch diese Instrumentierung mehr betont wird, als wenn z.B. die gleiche Dissonanz zart instrumentiert oder leise vorgetragen wird. In beiden Fällen hängen Harmonik, Instrumentation und Dynamik voneinander ab und bestimmen sich gegenseitig in ihrer Beziehung. Der harmonische Verlauf wird folglich jedes Mal ein anderer sein, wenn sich ein Parameter zu einer bestimmten Zeit ändert.

Dies ergibt nun noch keinen musikalischen Ton, solange der Rhythmus fehlt, der eine qualitative Begrenzung in der Zeit schon durch bloße Längeneinheiten schafft. Im sprachlichen und musikalischen Zusammenhang muß der Ton einen Anfang und ein Ende haben, um beziehungsfähig zu werden. In der Sprache der Parameter gesprochen entsteht Rhythmus durch das Zusammenfügen zweier Parametereinheiten: Zwei Tonhöhen, zwei Klangfarben oder zwei Lautstärken bedingen schon eine rhythmische Gestalt. Zusammenhang kann auch eine trennende Wiederholung stiften, die etwas gegen das scheinbar Gleiche absetzt und damit eine übergeordnete Beziehung erstellt. Das Verbinden mindestens zweier Einheiten einer Parameterart schafft ästhetisch eine Grenzziehung, die eine Deutlichkeit in der Erscheinung vermittelt, die insofern zu scheinen beginnen kann.

Der Ton artikuliert sich selbst, indem er in die Individuation `eingeht` und kommunikationsfähig wird, ohne in der Individuation aufzugehen. Als ein Individuum` überlebt` er diese. In jeder beziehungsreichen Konstellation bleibt der Ton in seiner Ganzheit, die über das bloße Zusammenfügen seiner Parameter hinausreicht, hörbar und konstitutiv, weil er idealiter im beliebigen Zusammenhang einen Entscheidungspunkt bedeutet, an dem auch anders weitergegangen oder uminterpretiert werden könnte. Tonbeziehung ist auf das apollinisch rhythmische Element angewiesen, weil es ihre Klangentfaltung erst unter dem Zeichen des Apollinischen zeigen kann, das einen deutlich gewordenen Schein dem Interpretationsbedürfnis entgegenbringt. Der Rhythmus

wie das Metrum werden gemäß Nietzsches genealogischer Entlarvungsstrategie aus der Gebärdensymbolik wie unmittelbar aus dem Leib selbst, dem Rhythmus seines Pulsschlages abgeleitet. Im Rhythmischen wird die Einzellerscheinung noch `als Einzellerscheinung` wirksam gemacht, indem hier gezählt wird, während der Ton ohne diese Begrenzung ins Diffuse und Grenzenlose neigt, das das Einzelne gefährdet.

Begrenzung in Raum und Zeit ist eine exemplarische Bedingung der Faßlichkeit des Tons, obwohl sein Klangvermögen dagegen strebt, also in seiner Aktivität diese betont und umspielt. In seiner ästhetischen Zeiteinteilung übt der Rhythmus auch eine qualitative Selektion innerhalb dieser Zeitgestalt aus: Er bildet Schwerpunkte in rein zeitlicher oder akzentuierter Weise aus und forciert die Fügung ausgewählter Einheiten aus einem unerfaßbaren Ganzen zu einem `sinnvollen` Ganzen, das wir verstehen können. In dieser Funktion versteht sich Rhythmus als ein allgemein gestaltungskräftiger Parameter, der sich um die Begreifbarkeit eines Ausdrucksphänomens sorgt. Dies bedeutet nicht, daß Rhythmus es nicht auch darauf anlegen könnte, genau diese zu verwischen und zu verschleiern. Als ästhetischer Parameter ist er gerade das Spiel, das besonders gerne mit Gegensätzen spielt.

Dabei trennt den Rhythmus nur ein `gradueller` Schritt von der Gestaltung aus einem Mitteilungsbedürfnis, das sich im Wort äußern will. Hier wird nicht unmittelbar aus dem Ton, sondern aus der Bedeutung, an der einem gelegen ist, ein Rhythmus geformt, wenn dann dieser zugleich auch Bedeutung evoziert. In der Poesie vermag der Rhythmus mittels seines gesetzten Zeitmaßes auf den Leser zu wirken, als ob ein `Zwang` von ihm ausginge, sich auf das Gehörte einzulassen und einzustimmen auf die Frequenz, die er im Takt und in der Betonung angibt. So bringt der Rhythmus den "Nutzen (einer) elementaren Überwältigung", wobei "nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber (...) dem Tacte nach

geht."⁵⁰² Beinhaltet der Rhythmus den Appell an einen gemeinsamen Vollzug einer Sache, so leistet er diesen Vollzug schon im Vorfeld der positiven oder negativen Vereinnahmung zu einer Sache, die noch nicht bestimmt ist. Bevor Bedeutung beurteilt wird, hat der `angeschlagene` Ton schon immer instinktiv ein Vorurteil bewirkt, indem er dem Menschen eine intuitive Setzung vorstellt, der sein Verstand `nacheilen` muß. Der rhythmisierte Klang, dessen sinnliche Wirkung Nietzsche nicht nur als "Zwang", sondern auch als "Stimulans" wertet, besitzt in seiner spezifischen Zeitlichkeit eine Suggestivwirkung, daß "auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus (wird), sei es auch nur darin, daß er einen Gedanken als wahrer empfindet, wenn er eine metrische Form hat und mit einem göttlichen Hopsasa daherkommt."⁵⁰³

Als eine eher gegenteilige Auffassung der rhythmischen Bedeutung führt Nietzsche die griechische Poesie an, die - von der Musik noch nicht geschieden - "darin die idealste sei", keine lauten rhythmischen Akzente zu machen, die leicht schematisch wirken könnten, - sondern ihre Wirkung beruhe vor allem "im Zeitrhythmus und (in) der Melodie, nicht im Rhythmus der Stärken. Der Rhythmus wurde nur empfunden, denn die Griechen betonten "nur nach dem Gedankengehalte".⁵⁰⁴ Es muß ergänzt werden, daß die `Betonung nach dem Gedankengehalt` während der Produktion stattfindet, so daß der Gehalt durch die Betonung konstituiert wird. So scheint im Vortrag die Bedeutung gerade im Akt der Rhythmisierung zu Ohren zu kommen, so daß der Hörer glaubt, die Betonung entstünde, nachdem die Bedeutung klar sei. Die Tätigkeit des Rhythmus bewegt das Wort, daß es zum gesprochenen Wort werde, das in seiner Entäußerung des Sprechens keine hinzuaddierte

⁵⁰² KSA 3, S. 440, FW

⁵⁰³ KSA 3, S. 442, FW

⁵⁰⁴ KSA 7, S. 316, 9 (111)

Darstellungsform erhält, sondern in der bloßen Zeitbehandlung eine Bedeutung formuliert. Dies entspricht im musikalischen Sinne einem freien Takt, in dem die Rhythmusgruppen allein die musikalischen Schwerpunkte ohne ein zusätzliches Taktschema stellen, das die Betonung hingegen durch eine bestimmte Regelmäßigkeit forciert und eine `übergeordnete` Wirkung hat. Griechische Poesie versteht sich in Nietzsches "Übersetzung" als eine Musik, die wenig auf das tatsächliche Erklingen in seiner äußerlichen Form angewiesen ist, sondern vielmehr den Klang und seinen Rhythmus in der inneren Vorstellung ablaufen läßt.⁵⁰⁵

So ist nicht nur die Produktion, sondern auch die Reproduktion eines musikalischen Gedankens hier noch nicht in dem Maße auf den äußeren Sinn und die konkret erklingende Darstellung angewiesen; beide spielen sich insbesondere in der eigenen Interpretation der Vorstellung ab, so daß idealtypisch Produktion und Reproduktion zusammenfallen. In einem solchen ursprünglich ästhetischen Zustand ist der Mensch fähig, "die Kraft des Verstehens auf die leiseste Hülfe hin, auf jede Suggestion hin (...) "⁵⁰⁶ zu entwickeln: Dies ist die "feinste Empfindung", dessen nach Nietzsche der Typus des Griechen fähig war, der wenig äußere Verdeutlichung braucht, wenn er sich mit einer differenzierten Tonartencharakteristik und wenig erklingender Harmonie musikalisch äußern konnte. Der bei den Griechen implizit wirkende Rhythmus ist wegen seiner `leichten Gestalt` beispielhaft für das Apollinische, das aus dem Ton selbst erklingt. Solche Musik scheint wenig schematisch und zeigt deshalb in ihrem Gelingen die leichteste Form der Verschmelzung dionysischer und apollinischer Elemente, die je nach Sprechart den Ton und das Bild in ein spezifisches Verhältnis bringt.

⁵⁰⁵ KSA 3, S. 439, FW

⁵⁰⁶ KSA 13, S. 294, 14 (117)

Hier sei zusammengefaßt, daß am Ton als dem dionysischen Sprachenteil das apollinische Element nicht erst hinzutritt, sondern immer schon in ihm anwesend ist, weil der Ton - gerade auch im Wort - immer artikuliert erscheint. Diese 'bildnerische` Ausstrahlung des Tones, die Nietzsche besonders mit Gedanken der Geburt, des versöhnlichen Scheinens oder der künstlerischen Projektion metaphorisch zu erfassen sucht, wenn es das Dionysische zu `erklären` gilt, - dieser apollinischen Seite steht also schon W.v. Humboldt Pate, indem er dem Ton die Bedeutung der Artikulation zuweist, ohne die Sprache nicht lebensfähig wäre. Insofern helfen diese Gedanken, Nietzsche zu `verstehen` und die scheinbare Trennung in dionysische und apollinische Kunstsphären in der "wundersamen Doppelnatur" der Sprache aufzuheben. Was hier am Beispiel des Einzeltones und seiner Parameter bemerkt wurde, ließe sich an immer kleiner werdenden Untersuchungseinheiten denkbar fortführen. Zum Beispiel ließe sich innerhalb eines Parameters bei genauerer Beleuchtung die gleiche Ambivalenz und Schwierigkeit der definitiven Aussage feststellen, die jetzt am Verhältnis der Parameter zueinander bemerkt wurde und die sich jeweils in einer größeren Betrachtung zugunsten einer Seite der Bestimmung präsentiert, da Verstehen auch in einer bestimmten Zeit `zum Ende` kommen muß.

2.3 Ton und Vorstellung

Wir machen die Welt nach unserer Vorstellung: "Für die Pflanze ist die Welt so und so - für uns so und so. Vergleichen wir die beiden Perceptionskräfte, so gilt unsere Auffassung der Welt als richtiger... Natürlich ist es nur eine Widerspiegelung, eine immer deutlichere (...) Für die Pflanze ist die ganze Welt Pflanze, für uns

Mensch."⁵⁰⁷ In der Vorstellung stellen wir etwas vor uns hin und messen es nach unserem Maßstab, denn wir haben keinen anderen. Um uns etwas vorzustellen, benötigen wir die Formen Ausdehnung und Bewegung oder Raum und Zeit, die unsere Sinnlichkeit bestimmen. Mittels der Imaginationskraft und mit Hilfe des Gedächtnisses produzieren wir ein Zeichen und befragen es auf seine Gestalt und auf seine Tätigkeit hin. Scheint es uns ästhetisch gelungen, stellen wir es unbefragt in einen weiteren Zusammenhang. Vorstellung von etwas ist etwas, das so tut, als ob es anwesend sei. In diesem Tun ist es anwesend und wir arbeiten mit ihm. Dies betrifft so wohl die produzierende wie die reproduzierende Tätigkeit des Verhältnisses von Intellekt und Empfindung.

Der Ton lebt schon in der Vorstellung, nicht erst beim Lautwerden eines Gedankens auf, da er in der gestaltenden Bewegung eines Denkprozesses tätig ist. Dieses Bewegen der Vorstellung, in dem der Ton entsteht, korrespondiert mit seiner physikalischen Beschaffenheit, Schwingung in Raum und Zeit zu sein. Diese Analogie scheint im Sinne Nietzsches typisch menschlich, weil sie Zeichen unseres anthropomorpischen Denkens ist, aber gerade deshalb sind wir auf sie angewiesen. Aus der möglichen Erfahrung dieser Analogie schließen wir, - um mit Humboldt zu sprechen-, daß auch "ohne vernommenen Laut" Sprache "möglich bleibt", und ihre intellektuelle Tätigkeit mit einem `inneren Gehörsinn` verbunden ist, der vielleicht auf andere Weise Ton und Bild zusammenfügt als die Art und Weise, wie es zwischen der Vorstellung und den Sprachwerkzeugen über das äußere Ohr geregelt wird.⁵⁰⁸ Wenn "(in) der Wirklichkeit (...) das Ohr der ausschließlich für die Artikulation bestimmte Sinn (ist)"⁵⁰⁹, dann ist

⁵⁰⁷ KSA 7, S. 468, 19 (158)

⁵⁰⁸ Vgl. Humboldt, a.a.O., S. 153f

⁵⁰⁹ ebd., S. 154

der innere Gehörsinn Organ der Vorstellungswirklichkeit. Im Sinne Nietzsches widmet er sich - vielleicht direkter als das Auge - den unbewußten Vorstellungen und Willensregungen, um sie in die Helligkeit des Bewußtseins zu bringen.

Beide Arten der Vorstellung, bewußte und unbewußte, sind nach Nietzsche Ausdruck von Willenszuständen, die symbolisiert werden, ohne ganz in ihrem Symbol aufzugehen. Das Symbol ist ein "stückweises Abbild, ein andeutendes Zeichen", das noch nicht die Abgeklärtheit eines allgemeinen Begriffs erlangt hat.⁵¹⁰ Der Ton ist in der Vorstellung gerade die Vorstellung der vielfach unbewußten Willensregung, die den Gedankenakt `insgeheim` leitet, um schließlich selbst ins Bewußtsein treten zu können. Dadurch erhält sie eine Formulierung, die nicht über ein bildliches Gleichnis funktioniert, sondern im Sinne des Interpretierens direkt umformuliert, so daß die Eigenständigkeit des Zeichens erhalten bleibt. Denken findet ohne `gleichnishaften` Umweg in das klingende Symbol Ton - und selbst der innere Ton entfaltet sich in der ästhetischen Sinnlichkeit von Raum und Zeit. In der Zeit der Vorstellungsbildung scheint der Ton der Bewegung der einzelnen Wollungen, die sich zu einem Willen schließlich formieren, sehr verwandt zu sein.

Bedingung hierfür ist unser Denken, das Ähnlichkeiten setzt und sieht, um zwei Dinge in Beziehung zu bringen, die verstanden werden sollen, auch wenn sie andererseits unvergleichbar verschieden wirken. Nach Humboldt steht der Ton noch in einer augenfälligen "Übereinstimmung" zum Gedanken. Sie resultiert daraus, daß der Ton die Vorstellungskraft "in Einem Punkt sammelt" und hörbar macht.⁵¹¹ Dies tut er nach Nietzsche in eigenster Interpretation, die gerade auf die Offenheit weiterer Interpretation angelegt ist. Eine womöglich geforderte "adäquate

⁵¹⁰ KSA 1, S.572, DW

⁵¹¹ Humboldt, a.a.O., S.154

Übereinstimmung" ist insofern auch nur der Schein einer Möglichkeit der Interpretation, der in dieser Perspektive vielleicht `inadäquater` wirkt als eine zugelassene Andersheit. Es ist schon zweimal der selbe Ton nicht von gleichem Klang, wie sollte etwas gleich sein können, das die `Gleichsetzung` zweier Arten von Fällen voraussetzt, um zu vergleichen? So entlarvt Nietzsche Ton und Bild, wenn sie als Übereinstimmung in Sprache gedacht sind, der Fiktionalität und setzt als Gegenbegriff die "Doppelnatur", die im gedachten Ursprung zwei Elemente zusammenfügt, die Bewegung erzeugen, so daß in diesem Verhältnis kein Partner dem anderen "erschöpfend beizukommen" vermag. Das Moment der Ergänzung schweißt sie zu nicht hintergebarter Einheit.⁵¹²

In dieser Verbindung ist durch die notwendig gebundene Andersheit von Bild oder Ton der Spielraum der Interpretation nicht mehr wegzurechnen. Wie Nietzsche paradigmatisch an der Musik bemerkt, daß sie "eine Sprache (ist), die der unendlichen Verdeutlichung fähig ist", so ist auch Sprache auf dem Boden des Tons immer wieder der "unendlichen Verdeutlichung" mächtig.⁵¹³ Sprache, die ihren künstlerischen Ursprung leugnet und auf ihren Ton nicht mehr hört, "deutet nur durch Begriffe", so daß sie in der Gefahr steht, in jeweiliger Fixierung zu erstarren, d.h. unangreifbar zu werden. Die notwendige Bewegung der Interpretation dagegen bringt den Ton auch `ins Bild`, indem es uns anspricht. Im Akt des Sprechens ist das Bild zugleich Ton und ermöglicht uns eine individuelle Sicht und Antwort. So schafft Sprache erst im Phänomen des Sprechens und Zuhörens - auch in der inneren Vorstellung - die Möglichkeit der Zuwendung, so daß der Sprechende sich im Zuhörenden zu `entfremden` und neu zu finden weiß wie auch umgekehrt.

⁵¹² KSA 1, S. 51, GT

⁵¹³ KSA 7, S. 47, 2 (10)

Eine Suggestion der `Übereinstimmung` im Sinne des Einstimmens vermag der Ton durch seine Schwingungen unbewußter Vorstellung und Gefühle zu erzeugen, die ihm seine tatsächliche Schwingung in der Zeit ermöglicht, die in ihrem Klang einem metaphysischen Bedürfnis einen Raum zu gewähren vermag, das sich gemäß des Schwingungsverhältnisses als eine Grundstimmung begreift. Hier wird der Ton, der ein Verhältnis darstellt, das in dionysisch apollinischer Spannung schwingt, zu einem möglichen Initiator schöpferischer Tätigkeit. In seiner grundsätzlichen Verfaßtheit des Sprachuntergrundes versteht Nietzsche den Ton mit Bezug auf Schiller als eine `musikalische Grundstimmung`, in deren Gestimmtheit Vorstellungen ästhetisch kreativ werden können, da sie aus der Lust an der eigenen Metaphernbildung heraus, die aus der Findung des `rechten Tons` gelingt, ein Umschlagen des Dionysischen in das apollinische Wahrsagen praktizieren.⁵¹⁴ Dieses Zeigen ästhetischer Vorstellungen auf dem Grund einer vorbereitenden leiblich-ästhetischen Rhythmisierung, einer einstimmenden Frequenz, in der das zu Sagende melodisch hervortritt, vermag durch diese musikalische Pronomination an unerhörter Deutlichkeit zu gewinnen.

Über diese musikalische Hoffnung zur Vermittlung ist schon ein potenzieller Hörer anvisiert, dem diese andere und neue Deutlichkeit der Vorstellung in der Freiheit eigener Interpretation gerade durch die individualistische Vermittlung angetragen wird. Der Ton öffnet das Ohr und verweist den Hörer im Vernehmen wieder an sich selbst, so daß man sagen könnte, der Klang seiner `Stimmung` sei die Aufforderung zur Interpretation, die sich als Einverleiben des Fremden begreift, das zum Potenzial späterer Verarbeitung und Ästhetik wird. Wie Musik der "Schlüssel zum Drama" ist, schlüsselt der Ton das sprachliche Verstehen auf, und zwar gerade indem er

⁵¹⁴ Vgl. KSA 1, S. 43ff, GT

den Verstehen Suchenden auf die Freiheit seiner Interpretation verweist, die ein anderes Verstehen in eigener Bemühung um eine hinreichende Deutlichkeit garantiert.⁵¹⁵

Das einer `Stimmung` zugrundeliegende Verhältnis erläutert Nietzsche an den Requisiten der Tragödie, insbesondere am tragischen Chor, den er als Grundstock der antiken Tragödie bestimmt. Die Bedeutung des Chores, wie sie Nietzsche als der "lebendige Resonanzboden", als "Schallrohr" oder als "singender Zuschauer" beschreibt, ist in seiner Bedeutung und Aufschlußkraft innerhalb des attischen Dramas auch paradigmatisch für die Bedeutung des Tons als Wurzel von Sprache.⁵¹⁶ Hier scheint eine Entsprechung vorzuliegen, der es über die genannte Metaphorik nahe zu kommen gilt, die Nietzsche im Zusammenhang mit dem Tonproblem vor allem im Nachlaß um die "Geburt der Tragödie" stark beschäftigt.

Es soll hier der möglichen These nachgegangen werden, daß innerhalb der tragischen Konzeption sich die Bedeutung des Chores für das antike Drama in der Bedeutung des Tons für die Sprache wieder findet. Wie die "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" paradigmatisch für das Problem der Moderne fruchtbar gemacht wird, so bedeutet dies auf der Grundebene der Sprache die Wiederbelebung des Tons in der Sprache, die Nietzsche als Suche des Dionysischen im Apollinischen versteht, - im Gegensatz zu den "Alten", die noch das bildliche Gleichnis des Dionysischen suchten. Beiden Perspektiven ist gemeinsam: "Wir und sie vergleichen", wenn wir nach der Bedeutung suchen. Ton und Bild verhalten sich zueinander wie der Chor zu seiner Vision des Bühnengeschehens und dessen schließlich agierendem Bühnenhelden.⁵¹⁷

⁵¹⁵ KSA 7, S. 23, 1 (49)

⁵¹⁶ KSA 7, S. 20, 1 (40)

⁵¹⁷ Vgl. KSA 7, S. 308, 9 (92)

Wenn der Chor als "lebendiger Resonanzboden" verstanden wird, kann diese durch Zusammensetzung wörtlich fungierende Metapher fast "wortgetreu" vorgestellt werden. Der Chor veräußert in seiner Rolle des Bodens, der für die Resonanz sorgt, das tragische Geschehen und vermittelt es zum Zuschauer, den er gleichzeitig singend spielt. Insofern weiß er um das 'Antlitz' seiner Vermittlung und die Imagination, die Aufgabe des Gehörs sind, das zur 'Aufforderung' an den Zuhörer im Chor eingestimmt wird. Wie durch ein "Schallrohr" tritt durch den Chor die 'Nachricht', an den, der zuhört. Das Schallrohr ist Verdeutlichung, die in "lebendiger" Vermittlung den Zuhörer mit dem Geschehen vereint, so daß er eigenständig kommunizieren kann. Wie der Chor in seinem Klang die Aktion des lebendigen Sprechens und die Leidenschaft des Zuhörens im 'Singen' aufhebt, so ist auch schon der Ton Gesang des Wortes, der vermittelnd zwischen dem Sprachgeschehen und der möglichen Interpretation agiert. In seinem 'tonlichen Zeigen' bezieht er die Möglichkeit des Zuhörens und Interpretierens erst ein.

Auch seine Bedeutung als "Untergrund" von Sprache läßt sich durch die überdeutliche Metapher des "lebendigen Resonanzbodens" aufschlüsseln. Als ein solches "Sprachrohr" wird der Ton zum klingenden Wort, nach dessen Deutung gefragt werden kann. Der Ton umschließt die Imagination des Geschehens, dessen Vorstellung er ja erst erzeugt, die allerdings anschließend vom reduzierten Zuschauer, - der nicht mehr singt und sich vom Chor gelöst hat, - als das alleinige Geschehen losgelöst verstanden wird. Nach Nietzsche begreift der euripideische Zuschauer nicht mehr das mit Distanz verbundene Pathos des künstlerischen Ideals der 'Einheit im Vielen', er verlangt Geschichte und Erklärung, um zu verstehen.⁵¹⁸ So verschwindet der Ton zugunsten des euripideischen Ideals des intellektuellen Zuschauers, der schon die 'Geschlossenheit' einer Interpretation erwartet, die es auf ihre

⁵¹⁸ Vgl. KSA 1, GT, Kap. 11 und 12

'Richtigkeit' abzuklären gilt. Ästhetische "Incommensurabilität" bedeutet für den Zuschauer, der 'alles' sehen will, eine Unsicherheit, die vom 'Sicherheitsbedürfnis' des Verstehens überwunden werden will. Eine Reduzierung des künstlerischen Geschehens wurde im Namen der "sokratischen Tendenz", die sich hinter der "Maske" des Euripides nach Nietzsche verbirgt, lebensnotwendig. Wenn sich Ton und Bild zueinander verhalten wie der Chor zu seinem Bühnengeschehen, dann wird angenommen, daß beide Verhältnisse von der Verwandlung des 'Einen in das Viele' sprechen.⁵¹⁹ In der chorischen Spontaneität entlädt sich der ästhetische Überfluss in die Konstituierung einer dramatischen Handlung: "Weil man das Pathos hören, nicht das dran sehen wollte, beschränkte man sich, da man das dran sehen mußte, auf das geringste Maß".⁵²⁰ Das 'geringste Maß' des apollinischen 'dran' bemerkt Nietzsche in der Urform der Tragödie, d.h. in dem Chor, der noch die Doppelrolle von Geschehen und Zuschauer erfüllt. Wie eine "lebendige Mauer" umschließt er den Menschen im ästhetischen Zustand, um aus der Einstimmung auf einen Ton den "einzigen Schauer" zu ermöglichen, der die "Visionswelt der Scene" produziert.⁵²¹

Folglich werden die Handlungsmythen, z.B. Ödipus oder Prometheus als "Masken" interpretiert, die den eigentlichen Bühnenhelden Dionysos verschleiern und in der Vielfalt der Verschleierung gleichzeitig zeigen. Dieses Zeigen versteht sich von

⁵¹⁹ Dieser Satz: "Das Eine ist das Viele" ist Teil der Heraklit-Interpretation Nietzsches; vgl. PHG, Kap.5 und 6 (insbesondere: KSA 1, S. 87) Nietzsches sinngemäße Übersetzung des Fragmentes B 10 (vgl. auch B 2, B 8, B 51) bezieht sich auf die Worte des "dunklen Haraklit": "Verbindungen: Ganzes und Nichtganzes, Einträchtiges Zwieträchtiges, Einklang Zwiklang, und aus Allem Eins und aus Einem Alles." (Zit. und übers. nach: Diels/Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, 1985)

⁵²⁰ Geschichte der griechischen Literatur (1874/75), GA XVIII, S. 43

⁵²¹ KSA 1, S. 59, GT

Seiten des Dionysischen als eine ständig tätige Er-Scheinung, die am 'Schein der Erlösung' baut. In dem Phänomen des Verschleierns, der Maskenhaftigkeit, die doch entlarvt, sieht Nietzsche den Grund für die oft "angestaunte typische Idealität" jener Individuen, die uns heute in ihrem Typus fremd geworden sind.⁵²² Denn die Idealität stellt nach Nietzsche gerade einen Typus dar und kein Einzelindividuum. Diese auf ein Individuum gebrachte Vielschichtigkeit, die mehr ahnen läßt als de facto 'individuiert', vollzieht den Satz: "Das Eine ist das Viele" par excellence und entspricht in diesem "dionysischen Leiden" dem ursprünglichen Ton, der nur in der Tonfolge klingt und in seiner Artikulation apollinisch ist. Das dionysische Leiden liegt also für beide Verhältnisse - Ton und Chor - in der Notwendigkeit des Apollinisch-Werdens, das durch die Individuation bedingt wird, in der 'das Eine' zur Realität werden kann. Das heißt, daß der Ton seine Bedeutung erst im nächsten Ton findet, der ihm Blick auf seine Zeit gewährt und seine 'erlebte Unmittelbarkeit' vermittelt, indem in diesem folgenden Ton eine Beziehung aufgebaut wird. Das Verhältnis Ton findet seine Individualität in seinen Tonverhältnissen.

Der expressiv vorgetragene Ton vermag aber auch den "Bann der Individuation" zu brechen und in seinem Klang durch dessen ästhetisch produzierter Zeit die 'kreatürliche' Zeit (der Individuen) außer Kraft zu setzen. Die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit keimt in dem Zuhörer, der mit Tonbeziehungen spielen und deshalb mögliche Realitäten tonalen Zusammenhangs bedenken und voraushören kann, so daß die Aktivität des Zuhörers gleich der des künstlerischen Urhebers, z. B. des Komponisten ist. Wenn wir also annehmen, daß der Ton 'das Eine im Vielen' individuell durchhörbar macht, dann ließe sich aus dieser unermüdlichen Arbeit der immer neuen Variation eines Bedachten schließen, daß Hörenlernen auch

⁵²² ebd., S. 71

etwas mit "lieben lernen" zu tun hat.⁵²³ Der musikalische Prozeß des Hörens erfordert eine Anstrengung, insbesondere wenn es um etwas Neues geht, z. B. eine neue Tonbehandlung (Erweiterung der Spieltechnik). Es ist eine `Hoffnung' erforderlich, die die Bereitschaft zum Hinhören enthält, so daß einzelne Figuren wahrgenommen und herausgehört werden. Sie sind von anderen zu unterscheiden und in ihrer Feinheit nur zu erkennen, wenn sie auch gleichzeitig in Beziehung gesetzt werden können. Schließlich ist ein 'guter Wille' notwendig, "sie zu ertragen, trotz ihrer Fremdheit".⁵²⁴

Dann kommt der Augenblick des Vertrautseins, in dem das Hören erst selbstverständlich und zur lustvollen Tätigkeit wird, da sie unsere Vorstellung ganz erfaßt hat und sich eigenständig in ihr bewegt. In der Form des inneren Hörens vermögen wir einen 'gelernten' Ton jederzeit zu produzieren, wobei er aber in jeder neuen Interpretation ein Eigenleben entfaltet, da er sich spontan aus dem `Augenblick' des Jetzt begreift. In der Ahnung, daß wir ihn missen würden, sind wir seine "demüthigen und entzückten Liebhaber geworden".⁵²⁵ Für diese Form der Beziehung zwischen dem hörenden sich Einlassen auf etwas, ohne die damit verbundene Mühe zu scheuen, und dem liebevollen Verstehen führt Nietzsche zwar die Musik an, nimmt sie aber darin als ein exemplarisches Beispiel für alle das, was wir zu lieben gelernt haben. Dieses Beispiel zeigt, daß die Vorstellung von etwas an das Moment der Anstrengung gebunden ist, die sich auf ein Fremdes einzustellen weiß, indem sie es 'hineinläßt', um es sich zueigen zu machen, so daß es vergegenwärtigt erscheint.

Aus der Spontaneität eines solchen Anfangs erwächst eine 'Realität des Tons', die von der Individualität des Hörens spricht. In der Vorstellung klingt der Ton, als ob er da wäre. In dieser

⁵²³ KSA 3, S. 59, FW

⁵²⁴ ebd.

⁵²⁵ ebd.

Fiktionalität ist der Ton nach Nietzsche genau so 'wirklich' wie in tatsächlich erklingender Gestalt, die wir bei einer Aufführung rezipieren. Wie auch unsere Realität immer auf das fiktionale Produzieren angewiesen ist, so bleibt auch der Ton in seiner Ausdrucksstärke und seiner apollinischen Faßlichkeit auf das Moment der Fiktion - hier insbesondere des Hörens - verwiesen. Die Vorstellung eines Tones und der Ton einer Vorstellung bedingen sich beidseitig, wenn eine Individualität produzierend tätig wird.

2.4 Raum und Zeit des Tones

Es ist schwierig, über Raum und Zeit des Tones bei Nietzsche zu reden; ein Grund liegt in der Mehrdimensionalität der Verhältnisse, die der Ton unter diesem Aspekt bedeuten kann; ein weiterer Grund ist, daß sich Nietzsche hierzu nicht explizit äußert, so daß versucht werden muß, dies aus dem sprach-genealogischen Zusammenhang zu rekonstruieren, den Nietzsche in Verbindung mit dem Griechenproblem und der "Geburt der Tragödie" thematisiert. Der Ton vollzieht sich in der Spannung, mathematisch-physikalisch berechenbar, d.h. ein Spannungsverhältnis in Form einer Schwingung zu sein, sowie ein 'nicht anders Sagbares' auszudrücken. In der Souveränität seines Ausdrucks ist er an die Bedingung geknüpft, sich in Raum und Zeit zu ereignen und deren Eigenschaften wegen seiner scheinbaren Materielosigkeit in besonderem Maß wiederzuspiegeln oder aufzuschlüsseln. Dieses umklammernde Spannungsverhältnis zwischen physischer und metaphysischer Setzung verknotet allerdings mehrere Ebenen der Verhältnisartigkeit des Tones, die zueinander in Beziehung stehen.

Grob vereinfacht lassen sich drei Sichtweisen auf das Verhältnis Ton unterscheiden: Zum einen ist er ein mathematisch berechenbares Phänomen, das sich in der Zeit konstituiert, die in einem Raum wahrgenommen wird; dabei verweist er auf die

Bedingungen der Möglichkeit seiner Erfahrung: Raum und Zeit als Anschauungsformen, - wie sie nach Kant von Nietzsche aufgegriffen werden.⁵²⁶ Diese 'reinen Vorstellungen', die konkrete Erfahrung konstituieren, sind auch Grundlage der ästhetischen Erfahrung, die den Ton als 'Raum' und als 'Zeit' gestaltet, so daß wir ihn als ein Erfüllungsmoment hören und interpretieren. Seine Interpretation macht ihn zum 'Ton der Zeit'. Bezogen auf die drei Verhältnisebenen des Tones erfährt hier der Begriff Zeit eine Bedeutung als 'natürliche' oder physikalisch gewordene Zeit, als eine Form der Anschauung sowie als ästhetische Erfahrung, z.B. als "erfüllter Augenblick", der im Ton die Zeitenden verschmilzt.⁵²⁷

Da es hier um den Ton als Verhältnis geht, sei seine physikalisch allgemeine Bestimmung paradigmatisch für die folgenden Betrachtungen genommen. Sie bietet dem musikalischen Ton eine Möglichkeit, seine metaphysischen Bedeutungsansprüche im Sinne einer Übersetzung zu rekonstruieren, die in ihrer Interpretation wieder Spannung erzeugt. Physikalisch bedeutet der

⁵²⁶ Nietzsche bezieht sich auf Kants "reine Formen sinnlicher Anschauung" (vgl. KrV, B 34, 35, 36), wenn er über die 'intuitive Vorstellung' sagt, sie umfasse "die Bedingungen, durch die jede Erfahrung dieser Welt erst möglich wird, Zeit und Raum". (KSA 1, PHG, S. 823) Insbesondere betont Nietzsche am Phänomen der "Bewegung in der Zeit" den Widerspruch, "daß sie (Bewegung) nach Raumgesetzten construiert und durch Annahme einer Zeit wieder diese Gesetze unmöglich macht" (KSA 7, S. 576). Hier sieht Nietzsche Zeit als eine Setzung, die notwendig ist, um Bewegung zu verstehen und als solche zeigt sie ihre Wirkung, die wir allein als 'Zeitpunkte kleinster Veränderungen' erfahren. Erst in ihrer Verknüpfung mit dem Raum wird Zeit für uns sinnlich wahrnehmbar, so daß Gesetze ihrer isolierten Betrachtung ihrer Verbindung als der Kondition von Bewegung widersprechen können, wie Nietzsche allgemein bemerkt.

⁵²⁷ Vgl. Wohlfart, G., Der Augenblick, a.a.O., S. 82; sowie Wohlfart, G., Mittags. Zeit und Zeichen bei Nietzsche, in: ders., Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991, 61-82

Ton ein Spannungsverhältnis, in dem eine Schwingung von mitschwingenden Obertönen überlagert wird. Sinustöne (einzelne Schwingungen) kommen natürlicherweise nicht vor. Insofern ist der Ton strenggenommen immer schon Klang, der seine spezifische Klangfarbe aus dem Verhältnis der mitschwingenden Obertöne (gemäß der Naturtonreihe) erwirbt. Auf diese Weise wird auch unsere Stimme durch den Ton und das harmonische Verhältnis seiner Obertöne individuell geprägt. Ein unharmonisches Schwingungsverhältnis dagegen erzeugt Geräusche, wozu auch z. B. der Schrei gehört. Der Weg vom Schrei zum Ton - oder vom unharmonischen zum harmonischen Schwingungsverhältnis - ist nur mehr ein gradueller, genauso wie die Konsonanz und Dissonanz eines Tones auf einem graduellen Unterschied beruhen.

Musikalisch gesprochen kann dieses Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz eine andere Bedeutung haben, da die Tonbeziehung geschichtlichen Wandlungen unterliegt. Die Frage, was eine Dissonanz sei, ist in der Musikkultur, wie im Laufe ihrer Musikgeschichte unterschiedlich behandelt und beantwortet worden.⁵²⁸ Tonverhältnisse konsonieren oder dissonieren. Die Auffassung der tonalen Musik teilt Konsonanz und Dissonanz als Entspanntes und Gespanntes in Gegensätze, obwohl der Unterschied, der auf einfacheren oder komplizierteren Teilungsverhältnissen einer Saite beruht, ein gradueller ist. In der

⁵²⁸ Während in alter Musik nur Oktaven und Quinten z.B. als rein, d.h. konsonant gelten, die Terz hingegen schon dissonant wirkt, so gehören in der klassischen Musik Dreiklänge mit ihren Terzen zu den ganz üblichen konsonanten Klängen. Die in der Klassik üblichen Dissonanzen wie Septimen; Sekunden, Tritoni werden dann im Laufe der Romantik durch die ständig vermehrte Chromatisierung in ihrem Verhältnis zu den Konsonanzen aufgeweicht und verlieren an Dissonanzkraft, bis es schließlich z. B. in der Zwölftonmusik zu einem harmonischen Paradigmenwechsel kommt, und das funktionale harmonische Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz von einer *anderen* Art der Tonbeziehung (die 12-Ton-Reihe) abgelöst wird.

Neuen Musik ist inzwischen ein Ausgleich in dieser Verhältnisauffassung erfolgt und die Dissonanz als ein 'Aufzulösendes' hat ihre Zeit gehabt, die sie stark für eine "Emanzipation" machte, so daß der Grad einer Konsonanz oder Dissonanz in ihrem steten Übergang entscheidend wurde. Die Kunst des "Übergangs" gewinnt an Bedeutung für die Gestalt des Tons.⁵²⁹

Im Kantischen Sinne ermöglichen Raum und Zeit unsere Sinnlichkeit der Tonvorstellung und sind auch zugleich Paradigma der tonlichen Verfaßtheit. Der Ton hat sein Dasein in der Zeit eines relationalen Raumes. Deren ästhetische Phänomenalisierung erzeugt suggestiv neue Zeit und neuen Klangraum. Sowohl der Raum als auch die Zeit werden dabei erst am jeweils anderen Phänomen erfahrbar und beginnen in dieser Relation und Relativität ihre ästhetische Wirkung. Kleinste Veränderungen des Zeitfaktors oder des Raumes machen das tonliche Verhalten immer wieder zu einem anderen, wobei auch der Raum sich verändert hat. So ist auch die ästhetische Wirkung eines Tones, der nur etwas länger in der Zeit gehalten wird, für den imaginären Raum konstitutiv. In der ästhetischen Variabilität entbehren Raum und Zeit nicht der Fiktionalität, die unsere Vorstellung so einrichtet, daß wir verstehen und weiter imaginieren können.

Am Ton können wir uns unserer Sinnlichkeit und fiktionalen Leistungen besonders deutlich bewußt werden. Auch die Spannungen von unbewußten zu bewußten Vorstellungen schwingen - metaphysisch gesprochen - im Ton und machen eine ästhetische Erfahrung an ihm aus. Analog zum physikalischen Schwingungsvorgang, der hier zum 'Leitmotiv' wurde, bestimmen diese produzierenden Vorstellungen besonders die Artikulation und die Farbe des Tones, die ihn individuell zum Ausdruck kommen lassen. Auch die Stimme verändert deutlich je nach dem momentan

⁵²⁹ Vgl. T. W. Adorno, Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, in: Die musikalischen Monographien

Gedachten und den gefühlten Beweggründen ihren Ton und den Tonfall, so daß der Angesprochene schon allein auf den Ton reagiert. Das Spannungsverhältnis bewußter und unbewußter Vorstellung betrifft sowohl die vertikale als auch die horizontale Ausrichtung eines Klanges. Seine punktuelle Gestalt in ihrer Dichte und seine Entfaltung in der Zeit der Tonfolge mischen sich so, daß eine Erwartungshaltung aufgebaut wird, die immer in den nächsten Klang strebt, um ihre 'Erwartung' zu 'enttäuschen' und zu verstehen. Tonliche Bedeutung entsteht im Vorurteil, das gelernt hat, enttäuscht zu werden, um zum Urteil zu gelangen, das sich selbst schließlich wieder als Vorurteil begreift. Hierbei wird Schongehörtes und Nochnichtgehörtes in Beziehung gesetzt, so daß der musikalische Fluß gewährleistet ist, der Spannungen aufbaut und wieder löst, wie es das klassische Beispiel der Dissonanzbehandlung zeigt.

In der Sprache regelt sich das Verhältnis von Gespanntheit und Entspanntheit eher durch die Bedeutungszuweisung im Akt des Sprechens oder des Lesens, die durch die interne 'Satzmelodie' und Artikulation und auch Dynamik des Gesagten zum Ausdruck kommt. In der Dichtung, - die "häufig auf einem Weg zur Musik(ist) ...: entweder indem sie die allerzartesten Begriffe aufsucht, in deren Bereich das Grobmaterielle des Begriffs fast entschwindet..." - zeigen sich tonliche und sprachliche Qualitäten der 'Dissonanzbehandlung' und exemplarischen Artikulation vorzüglich vereint.⁵³⁰ Vielleicht wird hier als einem Grenzbereich zwischen Sprache und Musik (wie auch im Lied) der gemeinsame Boden von Sprache und Musik besonders deutlich: die "Wurzel" Ton in ihrer Bedeutung. Der Ton wird zum Ton, indem er die Sukzessivität der natürlichen Zeit in die imaginative Simultaneität des Erlebens umwandelt, dessen Horizont in einem Zugleichsein begriffen wird. Die nicht umkehrbare Aufeinanderfolge der natürlichen Zeit wird

⁵³⁰ KSA 7, S. 48, 2 (10)

durch die Interpretation des Bewußtseins während ihres Ablaufes zum Beispiel in einer Umkehrung oder sprunghaften Verknüpfung außer Kraft gesetzt und aufgehoben.⁵³¹

Diese sich in der Vorstellung notwendig ereignende 'simultane Komprehension' bleibt in Spannung zur 'sukzessiven Apprehension' stehen. Das heißt, daß Wahrnehmung und ästhetische Produktion sich nur durch einander bestimmen und am Ton gemeinsam tätig sind. Die Doppeltheit beider gestaltet die Zeit des Tones zu einer Ambivalenz der Zeit, die ihre Spannung des Gegenläufigen aushält. Da das Aushalten von Ambivalenzen zum dionysischen Typus gehört, könnte die Zeit des Tones auch als dionysische Zeit verstanden werden. Auf diese Weise konkretisiert der Ton als der "erfüllte Augenblick" die "Ineinsbildung der Zeitdimensionen", so daß er eine "Aufhebung der Zeit"⁵³² in der Zeit frei gestaltet. Folglich erscheint der Ton als eine Form der "Negation der Zeit" durch Zeit. Initiator dieser Zeitkomposition ist das Vermögen der Imagination. Nach Nietzsche vermag sie mit Leichtigkeit Dinge zu verknüpfen und Verstehen zu fördern, indem sie die Zeit des diskursiven Erfassens aufbricht: "Es ist der Flügelschlag der Phantasie", mit dem das intuitive Denken "voraus(springt) auf leichten Stützen: schwerfällig keucht der Verstand hinterdrein...".⁵³³ Auf einen 'glücklichen Zeitmoment' angewiesen vermag die Imagination den zeitlichen Prozeß zwar zu beschleunigen, indem sie wie ein Zeitraffer der künstlerischen Erkenntnis wirkt, bleibt aber in bezug auf die Bestimmtheit auf das Wechselverhältnis des diskursiven Verstandes angewiesen.

Das Sprunghafte der ästhetischen Zeit erhält seine besondere Bedeutung erst am Maß der beharrlichen Tätigkeit des Chronos

⁵³¹ Vgl. dazu die umfassende Untersuchung von Bohrer, K. H., Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a. M. 1981

⁵³² Wohlfart, G., Der Augenblick, a.a.O., S.82

⁵³³ KSA 7, S.443, 9 (75)

Zeit. Diese zeitliche Tätigkeit des Tones manifestiert sich im musikalischen Hören, das sich grundsätzlich auch in der Sprache und ihrem Verhältnis des "Tonuntergrundes" zum Wort wiederfindet. Der 'gute Ton' einer Rede vermag der Diskursivität der Wortbildung 'vorauszuweilen', indem er zwischen den Zeilen verknüpft und in einem Teil des Gesagten schon das Ganze in seiner Zeitlichkeit voraushörbar zu machen weiß, so daß der Ton - wenn er gelungen - Verstehen in einem Augenblick kontrahiert. In seiner sprachlich-klanglichen Ausdehnung, die immer mehr Zeit benötigt als das bloße Schema Wort, bemüht sich der sprachliche Ton, Vergangenheit und Zukünftiges im gedehnten 'Jetzt' zu formulieren, so daß die starke Bezugstätigkeit des scheinbar Gegenwärtigen nach Interpretation im Ganzen verlangt. Das Jetzt scheint negiert zugunsten eines zeitlich Ganzen, obwohl der Ton gerade den Augenblick exponiert. Diese dionysische Negation der Zeit ist realitätsbildend durch die Überwindung einer 'gesetzten' Realität, die sie in ihrem Spannungsfeld der klingenden Zeit begreift.

Der Ton ist, indem er interpretiert wird. Er ist in Raum und Zeit als eine Interpretation, die als klingende räumliche Zeit wiederum nach Interpretation verlangt, indem das Tonverhältnis ins Verhältnis zum Hörer tritt. Das physikalische Modell erwies sich als hilfreich für die Interpretation, die dem Ton auf die Spur zu kommen sucht. Die Vorstellung eines Schwingungsverhältnisses läßt sich nach Nietzsche metaphysisch übersetzen, wenn der Gedanke der Metapher ernst genommen wird. Das Übersetzen ist dann ein Interpretieren, in dem der Ton 'zur Sprache kommt'. Die Vorstellung treibt ihn zur Artikulation und läßt ihn mit Hilfe der Imagination so deutlich hervortreten, daß er als Individuum begriffen wird. Bestimmte Aspekte werden dabei betont, andere übersprungen - genau wie sich die Metapher als Betonung einer Ähnlichkeit auf Kosten anderer Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten begreift. Ob eine solche freie 'Übersetzung' gelingt, entscheidet schließlich die Praxis des Verstehens. Der Ton bleibt in seiner Interpretation

Verhältnis, das Realität bildet, indem es offen steht. Der interpretierte Ton erzeugt Tonvorstellungen, die dem Zuhörer zugespielt werden und seine Imagination anregen. Vielleicht wird er gerade durch die Bildlosigkeit des Klanges zu eigener Verdeutlichung aufgefordert, die sich zu gleichnisartiger Vermittlung gestalten kann, aber nicht muß.

Töne können insbesondere durch Töne interpretiert und verstanden werden. Nun macht erst die Beziehung einen Ton deutlich, so daß die Nahtstelle des Ein- und Ausschwingen eines Tones, also sein Übergang, von besonderer Bedeutung für den Ton ist. Da beide Vorgänge nicht klar voneinander abzugrenzen sind, sondern eine spezifische Einheit bilden, ist die Tonbeziehung auf die "Feinheit" der Interpretation angewiesen und zeigt sich als eine empfindliche Stimmigkeit, die immer wieder auf die Berücksichtigung der Teile zu ihrem Ganzen und auf ein organisches Vorgehen angewiesen bleibt. Die fließende Tonbewegung reizt im Sinne des Dionysischen zur "Geburt" einer Metaphorik, die sich ihres fragenden und antwortenden Charakters bewußt ist, wenn sie sich als 'tönendes Verhältnis' zeigt und nicht den Charakter des 'Schlußwortes' beansprucht. So sagt Nietzsche: "Die Musik ist eine Sprache, die der unendlichen Verdeutlichung fähig ist."⁵³⁴ Mit seiner Deutung der Dissonanz treibt Nietzsche seine metaphysische Übersetzung eines physikalischen Phänomens auf die Spitze, womit er sich in den Zeitgeist der Romantik stellt, die die "Idee der absoluten Musik" mit dem Unterton versieht, die Musik 'ahne' das Absolute.⁵³⁵ Nietzsches Interpretation der Dissonanz exponiert dabei aber das Moment des Übersetzens, so daß die Transferleistung der Bedeutung deutlich wird.

⁵³⁴ KSA 7, S. 472 (10)

⁵³⁵ Vgl. Dahlhaus, C., Die Idee der absoluten Musik, Absolute Musik als ästhetisches Paradigma, S. 7ff

Wenn das "Leiden" als das Geheimnis des Werdens verstanden und das Werden nur als ein 'künstlerisches Spiel' Daseinsbewältigung verspricht, dann gibt die "wunderbare Bedeutung der musikalischen Dissonanz (...) allein einen Begriff davon (...), was unter der Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens zu verstehen ist."⁵³⁶ In ihrem komplizierteren Schwingungsverhältnis, das als 'auflösungsbedürftig' gilt, 'verkörpert' die Dissonanz symbolisch das Leiden auf konkrete und doch allgemeine Weise, die im "schönen Schein" ertragen werden kann. In ihrer apollinischen Klarheit scheint dieses dionysische Pathos der Dissonanz fast von begrifflicher Deutlichkeit, wenn sie in ihrem Wirkungszusammenhang mit der Konsonanz betrachtet und gehört wird. Als ein Zeichen fordert sie ein weiteres Zeichen, das in ästhetisch-tonalem Bezug bleibt, um zu bedeuten. Auch besteht die Dissonanz in ihrem Dissonieren nicht aus einem Zeichen, sondern immer schon aus der Beziehung zweier Töne, die gleichzeitig oder in Aufeinanderfolge erklingen. Für die sukzessive Dissonanz ist die Figur des *passus duriusculus* oder *salto duriusculus* in der Barockmusik ein Beispiel, die zu dieser Zeit auch explizit ein Symbol des Schmerzes war und allgemein so verstanden wurde.

Die Dissonanz kann neben Durchgangsfunktionen auch exponiert auf betonter Taktzeit stehen, wo der Strebecharakter in ein neues Tonverhältnis dann besonders deutlich wird. Von solchem Typus ist z. B. der Vorhalt, der sich aus der Synkope, einer Schwerpunktverlagerung des Metrums entwickelt hat. Der Vorhalt hält etwas vor, wodurch es (Dissonanz) 'verdeutlicht' hörbar wird und in seiner zeitlichen Ausdehnung das Folgende eine bestimmte Zeit vorenthält. Auch Nietzsche sieht die Zugehörigkeit von Zeitmaß und Dissonanz, wenn er in bezug auf die griechische Musik und Poesie von "Dissonanzen des Zeitmaßes" spricht, die ihm "eine

⁵³⁶ KSA 1, S. 152, GT

Frucht des Dionysuskultes" zu sein scheinen. Hier versteht er sie als dionysische Neuerungen, die den Takt revolutionieren und zu neuer Freiheit führen, die sich im Taktwechsel oder dem Verzicht auf ein gleichmäßiges Metrum äußern kann, so daß Bedeutung durch bloßen "Zeitrhythmus" sich entwickelt.⁵³⁷

Symbolisiert die Dissonanz in der tonalen Musik vor allem das Motiv des Leidens, so zeigen die Arten der Dissonanzpraxis, daß die Dissonanz das Motiv des Leidens vielfältig exponiert und schon selbst durch dieses ästhetische Formulieren gleichzeitig dessen Aufhebung symbolisiert, in dem mit der Erwartung des Zuhörers gespielt wird. Der Vorhalt z. B. steigert nach der Verwendungspraxis seiner Zeit die Erwartung des Zuhörers, bedeutet eine Anspannung, zu der das Vorurteil der Auflösung gehört. Ob dieses Vorurteil bestätigt wird, oder die Erwartungshaltung der Konvention enttäuscht wird, entscheidet die jeweilige Komposition. Dabei kann nicht nur mit dem Verhältnis von Dissonanz und Konsonanz 'gespielt' werden, sondern auch mit dem, was eine Konsonanz oder Dissonanz für eine bestimmte Zeit bedeutet. Als Auflösung eines gespannten Akkordes kann auch eine weitere Dissonanz - vielleicht schwächer als die vorangehende - die Funktion der Konsonanz einnehmen und so den Aufenthalt der Dissonanz variieren und dadurch verlängern.

Das Spiel mit der Metapher des Leidens ist musikalisch so vielfältig möglich, daß hier nur ein einfachstes Beispiel gegeben werden kann, um Nietzsches Intention zu verdeutlichen. Sein Philosophieren um die musikalische Dissonanz kreist vornehmlich um den Gedanken, daß das Häßliche, Disharmonische in der musikalischen Sprache 'wunderbar' aufgehoben wird und die musikalische Dissonanz als ein Typus des Dionysischen dessen

⁵³⁷ Zit. nach: Bornmann, F., Nietzsches metrische Studien, in: Nietzsche-Studien 1989, S. 486. Bornmann bezieht sich auf Nietzsches frühe philologische Studien, die nicht in der KGW/KSA aufgenommen sind.

Bejahung des Leidens verkündet. Dieses dionysische Ja erzeugt den Schein der Einfachheit - das Dissonanz-Konsonanz-Verhältnis ist eine Vereinfachung - in der ästhetischen Übereinstimmung, die eine doppelte Wirkung nach Nietzsche zeigt, "daß wir hören wollen und über das Hören uns zugleich hinaussehen."⁵³⁸ Dieser Satz ist in zweierlei Hinsichten aufschlußreich. Einmal spricht er vom konkreten Hörvorgang, wo in tonalen Verhältnissen auf eine Dissonanz als dem komplizierteren Schwingungsverhältnis die von uns schon vorausgehörte Auflösung in eine Konsonanz als dem einfacheren Schwingungsverhältnis erfolgt. Aufgrund einer bestimmten Konvention imaginieren wir eine Beziehung, die sich je nach individueller Hörsituation mit bestimmten und unbestimmten Konnotationen füllt. Diese Eigenleistung, die in eine vorhandene Konvention hineingebracht wird, hat ihre ganz besondere Zeit innerhalb der betroffenen Tonbeziehung.

Zum anderen sagt Nietzsche etwas über den 'Willen', der sich dionysisch verhält: Der Wille will etwas und gelangt in diesem Wollen über es selbst hinaus. Indem er seine Setzung aufgibt, die durch die Individuation und Vereinfachung des Gesetzten Leiden verursacht, schafft er den Raum für eine neue Setzung, die in ihrer Zeichenfindung immer auch Vereinfachung bedeutet. Die Dissonanz entlarvt sich selbst als Vorurteil und mündet notwendig wieder in ein neues Vorurteil, das sich 'aufzulösen' strebt. Der Satz von der musikalischen Dissonanz enthält eine Doppeldeutigkeit, die Physiologisches und Metaphysisches zusammenfügt: In der Deutung des Dissonanzzeichens wird es als physiologisches Ereignis metaphysisch in den Schein der Analogie gesetzt, um es auf seine Zeit hin zu deuten, die in der Spannung der ästhetischen Zeitgestaltung das physiologische Hören schon in seiner Motivation metaphysisch beschreibt: Der Wille im Hören "sehnt" sich weiter und erhält Beruhigung, die sich notwendig als vorläufig erweist. Das

⁵³⁸ KSA 1, S. 153, GT

Bedürfnis metaphysischer Deutung, die um ihre Endlichkeit und Übersetzungstätigkeit weiß, wird nach Nietzsche exemplarisch am musikalischen Zeichen deutlich, das interpretiert werden will.

3. Das Spielen der Sprache

3.1 Ton als Spiel des Individuums

Nach Nietzsches Schema exoterischer Redeweise denkt sich der Mensch als „Wille“, - wenngleich dies auch eine „falsche Verdinglichung“ ist -, und diesem analog denkt er - sich selbst gemäß - den Ton. Die 'Vielheit' der Willen erscheint geeint oder vereinfacht in dem Willen, den man zur Kenntnis nimmt und bedeutet. Die Vielheit des Tones, insbesondere das Dissonieren der Klänge, wird in dem Ton gebannt, den wir hörend uns einverleiben, um ihn nach seiner Bedeutung zu befragen, die dem Schema der vereinfachenden Faßlichkeit unterliegt. Als gesetzte Erscheinung spricht uns der Ton vom Willen, der also keinesfalls sein "Ursprung" ist, sondern höchstens als sein "Gegenstand" betrachtet werden kann, der in einer Bedeutung zutage tritt. Ein tertium comparationis zum Willen und seinem Symbol des Tones - wie auch zu irgendeiner anderen Grundbedeutung - läßt sich nicht definieren; die Analogien zur Klärung des Zeichens Ton gründen nach Nietzsche gerade auf der fiktionalen Einverleibungsstrategie, mit dem der Mensch sich die Dinge, die ihn berühren, gemäß macht.

Wenn das Spiel der Töne den Willen in seinem Werden symbolisiert und insofern in der Maske des Dionysos vom grundlegenden Bedürfnis des Menschen und seinem Leiden an seiner Zeitlichkeit in weitestem Sinne spricht, wie ist dann der Satz zu verstehen: "(D)er eine Weltwille ist zugleich Selbstanschauung und erschaut sich als Welt"? Und welche Bedeutung hat dies für

den Ton? Der Satz stellt eine metaphysische 'Satzung' auf, die in ihrer Prädikatsbildung eine Gleichung als einen doppelten 'Anfang' setzt, dessen Fiktionalität sich in dem starken Gegensatzpaar der Setzung dieses Seins offenbart. Auf der Seite des Subjekts steht: Es gibt einen Willen und der ist Eins. Diesem Satz des Subjekts folgt das Prädikat: Dieser Wille schaut sich selbst an und ist Welt. Die Gewalt dieses Prädikats droht das Subjekt zu zerreißen, denn es impliziert: "Der Wille ist Vorstellung" und "Das Eine ist das Viele". Man könnte meinen, daß Nietzsche hier Schopenhauer mit Heraklit korrigieren will, da er im Sinne von Heraklit Schopenhauers dualistisches Schema von der Welt als "Wille und Vorstellung" aufhebt, indem er es in eins setzt und beide Prädikate als Schein entlarvt.

Nietzsche beruft sich auf Heraklits 'königliche Imagination', wenn er sagt: "Fortwährend entzweit sich eine Qualität mit sich selbst und scheidet sich in ihre Gegensätze: fortwährend streben diese Gegensätze wieder zueinander hin",⁵³⁹ so daß in der Bewegung des Einen sich das Viele löst, um immer auch zugleich das 'neue' Eine zu bilden, das insofern nie zu definieren ist. Das metaphysische "ist" des befragten Satzes kann deshalb als eine Verkürzung oder Vereinfachung in Form eines Satzes verstanden werden, der die heraklitische Bewegung des Einen zum Vielen und des Vielen zum Einen symbolisiert. Diese Bewegung wird von Nietzsche als 'Sein' gesetzt, das beide Arten seiner Tätigkeit: im Einen Wille zu sein, im Vielen Vorstellung zu sein, an jedem imaginären Punkt von Raum und Zeit als ein Zugleich im Sinne eines idealen Wechselspiels vorstellt. Diese umfassende Illusion des Seins zeigt ihre Qualität des Scheins an der künstlerischen Vollendung dieses theoretischen Ideals, daß uns unsere Welt verstehen hilft.

⁵³⁹ KSA 1, S. 825, PHG

Zeigt sich so der Wille als Vorstellung und die Vorstellung als ein Wille und beide als Schein eines 'gelungenen' Verstehens, dann ist auch unsere Anschauungstätigkeit vom Charakter des Scheins: Raum und Zeit gehören zur Wirklichkeit des Scheinens; Nietzsche spricht sogar von der "Unwirklichkeit des Raumes und der Zeit".⁵⁴⁰ Mit Hilfe dieser "Unwirklichkeit" bestimmt sich das Individuum und artikuliert sich im Ton, der in seiner Zeit so klingt, daß sein Klang ein Verklingen ist. Durch die Aufhebung des Seins in den Schein ist in einem Produzieren des Scheins (Ton) ebensoviel Sein wie Schein, von dem der Ton zeigt, daß jede Interpretation nur begrenzt "ist" und notwendig verklingt. Im Ton weiß das Individuum um seine Zeit und die seines Ausdrucks. In seiner fiktiven Zeitlichkeit 'ist' der Ton aber auch das Spiel des Individuums, es spielt mit seinem Schein des Seins und findet nur Variationen dieses Scheins, der in seinem Klang ein Mehr verheißt: Die Musik spricht am besten von dem "neuen Ideal des theoretischen Menschen", dem Spiel: "alles in Spiel aufzulösen".⁵⁴¹

Der Klang des Tones hat es nach Nietzsche geradezu als Aufgabe, den Menschen spielen zu lassen, und so setzt er an der Basis an, wenn er seine Anschauungsformen in Spiel aufzulösen unternimmt, auf die er selbst angewiesen ist. An "Tristan und Isolde" bemerkt Nietzsche (Sommer 1872), daß das 'gesungene Wort' und sein Affekt viel mehr Zeit hat als das gesprochene Wort. Der Ton komponiert eine Verzögerung der Zeit, in der "die moderne Rastlosigkeit einem Streben nach Plastik gewichen war".⁵⁴² In dieser scheinbaren Verlangsamung der Zeit, die in ihrer ästhetischen Wirkung dem Zuhörer Muße zuspricht, indem sie ihm Distanz zur 'wirklichen' Zeit gewährt, liegt nach Nietzsche ein von der Gegenwart 'erlösendes' Moment, da es in seiner Klangbewegung

⁵⁴⁰ KSA 7, S. 204, 7 (168)

⁵⁴¹ KSA 7, S. 801f, 34 (31)

⁵⁴² KSA 7, S. 567, 25 (1)

mit der Zeit spielt. Gerade der Gesang verdeutlicht die ästhetische Verzögerung der Zeit, da der Ton das Wort in seinem Tönen dehnt und ausbreitet, so daß es eine individuelle `Aufführung` erhält, die es insofern auch verdeutlicht.

Der Schein dieser graduellen Verschiebung der Zeit in der Zeit wird nach Nietzsche komplementär von der Imagination eines Raumes im Raum aufgefangen: Beide Größen bewegen sich aufeinander zu und produzieren den Schein, daß Zeit im Maß der sich verlangsamenden Bewegung in Raum 'umschlägt'. Raum und Zeit gewinnen den Schein, als relationale Größen sich nur graduell zu unterscheiden, so wie es auch im Verhältnis der Konsonanz und Dissonanz festgehalten wurde. Beide Größen verhalten sich in der Weise proportional, daß je mehr Zeit ein Ton ästhetisch 'umsetzt', also je langsamer er klingt, desto mehr Raum entsteht, dessen Weite plastisch wirkt.

"Raum und Zeit sind nur an einem Rhythmus gemessene Dinge", die sich mit der Bewegung des Rhythmus verändern, so daß die Zeit sich im Rhythmus des Tones zu einer "plastischen Ruhe" ausbreiten kann, die in jedem Augenblick den Raum in ihre Gestalt aufnimmt.⁵⁴³ Kurz zusammengefaßt: Die Imagination des Raumes bestimmt sich in der ästhetischen Erfahrung der Zeit, - wie sich auch umgekehrt das Tempo des fließenden Tones im Raum erst manifestieren kann. Die Zeit des Tones unterscheidet sich nur graduell vom Raum des Tones, wobei der Grad des Unterschieds vom Grad der Bewegtheit und der damit verbundenen Art der Expressivität abhängt. In der Art, wie sich die ästhetische Zeit des Tones in den ästhetischen Raum aufhebt, exponieren sich in der "plastischen Ruhe" seines Klingens die Betrachtungsphänomene Ton und Bild, wie sie im Sinne des dionysisch-apollinischen Verhältnisses Sprache konstituieren.

⁵⁴³ KSA 7, S. 467, 19 (153)

In Analogie zur Entstehung des Bildes aus dem Ton ließe sich jetzt formulieren, daß der Ton in seiner Zeitgestalt den Raum erzeugt, der das bildnerische Potential der 'unendlichen' Verdeutlichung formt und proportional zur Gestaltung der Zeit diese auch gestaltet. Die ästhetische Gestalt des Tones erreicht eine 'Plastik des Gefühls', die sich unter Bedingung der zeitlichen "Verzögerung" als eine Vergrößerung des Ausdrucks darstellt, durch die dem Zuhörer oder Zuschauer das 'gesungene Wort' nahegebracht wird. Schon die erste Leiblichkeit des Kanges, der angedeutet gesungene Ton, ist in seiner Ausführung eine Art Aufführungspraxis, die das Pathos des Mitteilens mit ästhetischer Distanz versieht und aus dieser Distanz ein Gegenüber anspricht und zur Interpretation einlädt. Die vergrößerte oder vergrößerte Deutlichkeit versteckt einen überschwenglichen Ausdruckswunsch ("Quelle der Sprachen"), der sich in dieser Verdeutlichung reduziert, so daß er in der Maske einer bestimmten Reduktion auftritt, die eine bestimmte Hervorhebung zur Folge hat.

Nietzsche sieht im Phänomen der Maske die 'Verdeutlichungspraxis' eines bewegten Gesichts, das aufgrund der Trennung und Entfernung zwischen Akteur und Zuschauer nicht mehr wahrgenommen würde, hätte es diese Vergrößerung seines Ausdrucks nicht erfahren, die aus dem bewegten Gesicht ein statisches Bild, eine 'Plastik' macht.⁵⁴⁴ Auch der Ton ist eine Form von Maske, mittels der der Mensch sich verdeutlichend einem Gegenüber stellt. Jeder Klang bedeutet per se eine Reduzierung, wenn er als Klang in Erscheinung tritt, das heißt, die Möglichkeit des Hörens gegeben ist. Die Kunst der Reduzierung einer Vielheit zu einer bestimmten Einheit ist auch ein Ausdrucksmittel, das sich zur Bedingung eines gelungenen ästhetischen Ganzen etabliert hat. Der Zuhörer wird dadurch mit einer Aussage konfrontiert, die 'Profil' in der Gestalt zeigt und sich insofern zu ihrer Individualität bekennt.

⁵⁴⁴ Vgl. KSA 7, S. 568, 25 (1)

Die Maske in Verbindung mit der ästhetischen Reduzierung ist in ihrem Spiel des 'Versteckens' und 'Entlarvens' deshalb ehrlich, weil sie keiner Wahrheit huldigt, die objektiv gelten könnte, sondern ihre Individualität als solche auch darstellt.

Die Ästhetik des Tones gründet auf seiner "Physiologie", die sich im Akt des Verklingens manifestiert.⁵⁴⁵ Dies bedeutet, daß die Entfaltung des Tones proportional zu seinem Verklingen sich vollzieht. Das Zugleich von Entwicklung und Verschwinden schafft neuen Raum für eine Individualität, die aus diesem 'Übergang' geboren wird. In diesem Zusammenhang besitzt der Ton eine Doppeldeutigkeit des Bezuges: Er bestimmt sich selbst durch die Beziehung zum vorangegangenen wie zugleich durch die Beziehung zum zukünftigen Ton, aus dem er nahtlos hervor- bzw. in den er nahtlos übergeht. So hat seine Artikulation und entsprechende Interpretation jeweils die Möglichkeit zweier 'Gesichter', die den Ton entweder aus vergangener oder zukünftiger Perspektive betrachten. Auch sein 'Leiden' ist ein doppeltes, weil seine Individuierung nie Eindeutigkeit erhält, und sein apollinischer Schein den dionysischen Boden nicht leugnen kann. Raum und Zeit des Tones erwiesen sich von der Doppeltheit auch insofern betroffen, als im Ton ihre gegenseitige Beziehung sich von doppelter Natur zeigte, die nicht zuletzt durch einen wechselseitigen Übergang gekennzeichnet ist.

Der Ton als "flüchtigste" Kunst ist eher eine Kunst des Überganges als die einer Setzung von Seiendem und verweist deshalb in besonderem Maße auf die Notwendigkeit der Interpretation. Als ein Verhältnisphänomen mit dem Charakter einer "Doppelnatur" steht er in der Spannung zwischen physiologischer

⁵⁴⁵ Ästhetik im Sinne einer "Physiologie der Kunst" wird zwar erst explizit im Gedankenfeld eines "Willens zur Macht" aktuell (KSA 12, S. 284ff, 7 (7)); es finden sich aber schon im frühen Nachlaß erste Hinweise zu dieser Idee, vgl. KSA 7, S. 408, 16 (42), S. 436, 19 (50), - wie schon Nietzsches Metapher einer "Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" dies zeigt.

und metaphysischer Deutung, die - um es mit Zarathustra zu sagen - "Leben...(ist), was sich immer selbst überwinden muß".⁵⁴⁶

3.2 Die Doppelnatur des Tones

Es zeigte sich, daß das Dionysische nur vom Apollinischen her begreifbar ist, da es ohne das Moment des Scheins, der aus seinem Scheinen heraus verdeutlicht, nicht faßlich wäre. Nietzsche kleidet dies - vielleicht um der Deutlichkeit willen - in eine mythologische Aussage: "Alles, was tief ist, liebt die Maske."⁵⁴⁷ Und der Gott Dionysos trägt immer eine Maske, weil er einen "Hass auf Bild und Gleichnis" hat. Denn er schützt seine "Scham" gerade durch die Verkleidung des Gegensatzes, der sich in seiner 'Oberflächlichkeit' als Schutz einer empfindlichen Kompliziertheit erweist. Der Gegensatz zeigt nach Nietzsche ein Sosein, das in seiner Maske des "so ist es" eine Beziehung speist, die einen Rückschluß auf ein 'anderes' Sein zuläßt. In bezug auf die Praxis des Gegensatzes besitzt die Doppelnatur des Dionysischen im Phänomen der Maske ihr Pendant: Sie gewährt ein Antlitz, das nach 'innen' verbirgt und nach 'außen' verdeutlicht. Dieses listige Zeigen hat einen spielerischen Charakter, der schon einen Zuhörer impliziert, der zur Aktivität bereit ist, so daß ein Wechselspiel zwischen Fremdem und Eigenem stattfindet.

Insofern ist von Anfang an das Problem des Vermittelns akut. Die Vermittlung der Maske formuliert ein Wollen, das sich zeigen will. Dieses Wollen korrespondiert mit der Vermittlungsfunktion: Es gibt sich 'grob', 'vereinfacht' oder 'gegensätzlich'. Gegensatzpaarbildungen, wie sie untersucht wurden, verstehen sich in diesem Sinne als freie Vermittlungsformen, die nach Nietzsche

⁵⁴⁶ KSA 4, S. 148, Za

⁵⁴⁷ KSA 5, S. 57, JGB

ihren Ursprung im ästhetischen Spiel haben und um ihrer 'besseren' Faßlichkeit willen gemacht sind. Sie sind vereinfachende Setzungen, die auf der Tätigkeit der Phantasie basieren, denn es entspreche unserem "Grundwillen", "das tatsächliche Geschehen beim Denken gleichsam durch einen Simplifikations-Apparat (zu) filtrieren...".⁵⁴⁸

Übertragen wir dieses Denken auf die musikalische Diskussion, so sagt später in Konsequenz zu Nietzsche A. Schönberg zum Problem der Dissonanz: "Die Vermutung, daß das System der Vereinfachung der Sache für das System der Sache angesehen worden ist, besteht auch hier..."; man kann annehmen, daß "unsere Dissonanzbehandlung im weiteren Verlauf mehr die Entwicklung des vereinfachenden Systems ausführte, als daß sie sich wirklich mit dem Wesen der Dissonanz auseinandersetzte."⁵⁴⁹ Schönbergs Bewußtmachung des Problems gilt der Kompositionspraxis, die die 'Auflösungsbedürftigkeit' der Dissonanz in eine Konsonanz in Frage zu stellen beginnt und mit neuen Möglichkeiten der Dissonanzbehandlung in der Richtung experimentiert, daß eine Gleichberechtigung von Konsonanz und Dissonanz ("Emanzipation der Dissonanz") angestrebt wird. Durch diese Veränderungen in der musikalischen Komposition verändert sich auch das 'Wesen' der Dissonanz, das in seiner Bedeutung eine bestimmte Zeit Gültigkeit hatte, um sie schließlich wieder in Frage zu stellen.

Ob also Schönberg dem "Wesen der Dissonanz", wie er es versteht, nähergekommen ist, läßt sich nach Nietzsche überhaupt nicht feststellen, da es das Wesen nicht definitiv gibt. Die "Vereinfachung" der Sache ist legitim und ist unsere 'einzige Sache', der wir uns immer von neuem widmen. Auch das Verhältnis dieser Vergrößerung ist für uns nicht definitiv auszumachen: wie viel Grad sie beträgt oder wie viel eine Maske verdeckt und entlarvt. Nur

⁵⁴⁸ KSA 11, S. 505, 34 (249)

⁵⁴⁹ Schönberg, A., Harmonielehre, S. 52

in Verhältnissen, die diese Doppelnatur in den Blick nehmen, können wir über die Bedeutung einer Sache etwas sagen.

Entsprechendes gilt auch für den Ton in der Sprache. Die Funktion des Tones innerhalb der Sprache ist Vereinfachung. Sein Tonfall, sein Tempo, sein Rhythmus gleichen einer Maskierung, die auf etwas hinweist. Das Wort wird durch den ästhetischen 'Grundton' zum Zeichen, das gehört und verstanden wird. Man könnte fast sagen, Musik wird zum Wort, da sie ihre auflösende Kraft in den Schein der Individualität bindet, um sich dem Dasein zu stellen.⁵⁵⁰ Dabei verkörpert der Ton als "Lockstimme" oder als "Wehstimme" eine 'andere Konzeption' von Dasein und verknüpft den Schein der Wahrheit mit einer ästhetischen Resonanz, die einen Widerklang des Daseins schenkt. Das Melos und der Tonfall des Sprechens rekurren auf den musikalischen Ton, der in seinem steten 'Übergang' an der Verbindung und dem Vortrag der Bilder wirkt, die auf klingendem Boden zum Wort werden, das anspricht. Der Tonfall, der quasi unendliche viele Fälle hat, 'fällt' im Akt des Sprechens in die Zeit, bestimmt sie individuell, wodurch er 'wegweisende' Funktion erlangt.

Diese tönende Bewegung bringt das Wort in seinem Zusammenhang in Spannung, die in einem Allgemeinen das Besondere auszudrücken versteht, so daß die Möglichkeit des Verstehens sich an den jeweils sich äußernden Menschen knüpft und nicht als ein losgelöster Anspruch im Raum stehen bleibt. Der Ton einer Rede fällt in graduellen oder unmerklichen Senkungen und steigt wieder. So bildet sich ein Rhythmus der Hebungen und Senkungen, der durch den 'freien Fall' Zeit qualitativ einteilt und dem Wort seine Zeitgestalt verleiht, die nicht einer Art Takt unterworfen sein muß. Thesis und Arsis können sich in einer freien Mensur äußern, die dem Denken entspricht. Als Paradigma hierfür versteht Nietzsche die griechische Lyrik, die von der Musik nicht

⁵⁵⁰ KSA 7, S. 70, 3 (36)

verschieden ist. Nun hat der Tonfall mit seinem rhythmischen Maß die Macht, die Rede so zu formen, wie "eine Gewalt, die alle Atome des Satzes neu ordnet, die Worte wählen heißt und den Gedanken neu färbt".⁵⁵¹

Der Tonfall, der sich rhythmisch stark macht, potenziert die apollinische Tendenz, indem er etwas scheinbar "Nützliches" erreicht für den, der spricht. Denn er vermag das Vermittelte dem Zuhörer so vorzutragen, das sich dieser überwältigt fühlt und für eine scheinbar definitiv bestimmte, nämlich vorteilhafte Bedeutung suggestiv eingenommen wird. Damit zeigt der Ton des Sprechens, der sich radikalisiert hat, die Gefahr des Mißbrauchs in bezug auf den Hörer und vermittelt einen abstrakten 'Inhalt', der sich aus der eigentlich musikalischen Relativität im Sinne der Beziehungsgebundenheit gelöst hat. Insofern gleicht die Gefahr des radikalisierten Tons der des Begriffs, der sich von seiner lebendigen Metaphorik getrennt hat, um eine absolute Bedeutung zu liefern. Auch in der Offenheit und vielfachen Realität der Interpretation, die sich im Schein der apollinischen Gestalt verbirgt, liegt die Möglichkeit einer unkritischen Übernahme, z. B. aufgrund des scheinbar guten Klangs.

In diesem Sinn kritisiert Nietzsche den "Klang der deutschen Sprache": Im Zuge eines Wunsches nach "Veredelung" haben "die Deutschen sich jetzt im Klange ihrer Sprache militarisiert"; man sei es gewohnt, sich von anerkannter Autorität "gerne 'den Ton...angeben' (zu) lassen".⁵⁵² So verleite er, wenn er als 'guter Ton' verstanden wird, dem objektive Geltung zugedacht wird, zur unbewußten Nachahmung und beeinflusse langfristig das Wesen einer Sprache: "Die Gewohnheit an bestimmte Klänge greift tief in den Charakter: - man hat bald die Worte und Wendungen und schließlich auch die Gedanken, welche eben zu diesem Klang

⁵⁵¹ KSA 3, S. 440, FW

⁵⁵² KSA 3, S. 461f, FW

passen!"⁵⁵³ Diese Gefahr für die Praxis der Tonverwendung ist die notwendige Kehrseite der "Doppelnatur" des Tones, wie von Sprache im allgemeinen. Es spricht gerade für die angenommene Einheit, dem doppelten Keim von Sprache in einer ursprünglichen Ton-Wort-Verbindung, daß der Ton das Wort und das Denken moduliert, wie dieser Prozeß auch umgekehrt beeinflußbar angenommen wird.

So wie ein Klang oder ein tönendes Wort zur 'Wahrheit' verführen kann, so kann es auch zum 'Irrtum' verführen. Nur wer vermag dies zu bestimmen und sein Vorurteil zum Urteil über den Ton zu fixieren? Gerade

dadurch, daß der Ton im engeren Sinne "nicht spricht", vermag er "viele Reize und ganze Reizzustände" auszudrücken, die im bloßen Wort nicht dargestellt werden können, so daß der Ton als "Supplement der Sprache" in der Sprache begriffen wird, - ansonsten wäre die Rede von einer doppelten Natur der Sprache auch nicht gerechtfertigt.⁵⁵⁴ Und "wer vermöchte einen Ton zu widerlegen?"⁵⁵⁵ Wie ein "Thorweg", "der zwei Gesichter (hat)", steht der ästhetische Augenblick des Tones offen.⁵⁵⁶ Beide "Gesichter" als Wege der Interpretation mögen sich zwar widersprechen, stoßen aber doch zusammen an diesem "Thorweg", den Nietzsche als Metapher für die Möglichkeit setzt, ein Widersprechendes wie "Wahrheit" und "Irrtum" z. B. aufzuheben in eine neue Wahrheit, die in dem 'alten' Widerspruch "bloße "Stufen der Scheinbarkeit" erkennt.⁵⁵⁷

⁵⁵³ ebd., S. 462

⁵⁵⁴ KSA 7, S. 502, 19 (264) und ebd., S. 465, 19 (143)

⁵⁵⁵ KSA 3, S. 463, FW

⁵⁵⁶ KSA 4, S. 200, Za

⁵⁵⁷ KSA 5, S. 53, JGB

In diesem Denken vermögen sich unversöhnliche Urteile der Interpretation als 'nur' graduelle Unterschiede im Schein gegenseitig zu akzeptieren und vielleicht ihr 'Vorurteil' in der Beziehung dieser "Stufen" zu revidieren. Diesen Ausblick des "Thorwegs" exemplifiziert der Ton, der sich schon als Interpretation in die ästhetische Verantwortung des Hörers stellt. So versteht Nietzsche den Ton bzw. die Musik schließlich als die "Führsprecherin", die einer Wahrheit helfen kann, "eine gute Zeit geglaubt" zu werden, so daß sie wachsen kann, Widerstände anzunehmen und auszutragen.⁵⁵⁸ Der Ton stärkt den Sprechenden in seinem Tun, daß er seinen Glauben an eine Wahrheit vertreten und der Diskussion zu stellen lernt. So trägt er zur Autonomie des Subjekts bei, das seine Individualität der Sprache selbst verantwortet und in Freiheit seinen Ton findet.⁵⁵⁹

VI. Musik unter der Optik des Lebens

1. Musik als Paradigma des Dionysischen

"Das Mosaik von Worten, wo jedes Wort, als Klang, als Ort, als Begriff nach rechts links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies Minimum von Energie des Zeichens - das Alles ist römisch und ... vornehm par excellence ... mein Ohr ist entzückt über diesen Widerspruch von Form und Sinn."

⁵⁵⁸ KSA 3, S. 463, FW

⁵⁵⁹ Vgl. Simon, J., Sprache und Sprachkritik bei Nietzsche, in: M. Lutz-Bachmann (Hrsg.), Über Friedrich Nietzsche. Eine Einführung In seine Philosophie, Frankfurt/M. 1985, 63-97.

(VIII, 24 (1) Nr. 7)⁵⁶⁰

Im thematischen Zusammenhang der vorliegenden Arbeit, die versucht, die Metapher des Dionysischen im Spannungsfeld zwischen Kunst und Erkenntnis zu entfalten, ist die musikalische Reflexion in die Denkbewegung des Aufstellens 'starker' Gegenbegriffe zu integrieren, so daß es im Sinne Nietzsches nicht Absicht sein kann, Musik als eine vorrangige Kunst auszuzeichnen, also ihr aufgrund ihres dionysischen Charakters eine Art absoluten Status einzuräumen oder ihr in ontologischer Absicht eine spezifische Andersartigkeit aufgrund einer Hierarchisierung der Künste bzw. von Kunst und Wissenschaft zuzusprechen; denn die musikalische Reflexion ist hier stellvertretend und exemplarisch für Kunst allgemein geführt, um eine Perspektivenänderung für das Verhältnis von Kunst und Erkenntnis bzw. für die Auslegung von Welt im Sinne einer perspektivischen Erweiterung zu begründen, die durch die Relativierung der 'alten' Perspektive der Moralontologie des traditionellen Denkens mittels 'stark' gemachter Opposition, also einer Umkehrung des bisherigen Auslegungsschemas erreicht wird.

In diesem Zusammenhang ist nach diesen Ausführungen Musik nicht als Summe spezifischer musikalischer Stile und Werke zu verstehen, sondern als sprachliches Phänomen, d.h. als metaphorischer Ausdruck von Leibgeschehen, der nach Nietzsche immer schon Sprache ist.⁵⁶¹ Also ist Musik verstanden als das musikalische Phänomen, welches einerseits Konstituens von

⁵⁶⁰ Musik, solange sie nicht auf den Begriff gebracht wird, ist eine Art paradigmatischer Ausdruck des Esoterischen, insofern läßt sich dieses Fragment auch als Interpretation der Musik als solcher verstehen (vgl. die Auslegung dieses Aphorismus bei Simon, J., Der gewollte Schein, in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, S. 71).

⁵⁶¹ "Sprache bleibt unbestritten das höchste musikalische Wunderwerk der Natur." (III, 8 (29)) (vgl. Musik als Sprache des Allgemeinen: III, 9 (88))

Sprache ist, andererseits in seiner eigenen Metaphorik eine "ganz andere wunderbare Conception derselben Welt" (III, 19 (66)) gibt als die 'des Auges', dem die theoretische Auslegung Priorität gesichert hat. Insofern ist die Behandlung der Musik als exemplarischer Umgang mit der Metapher des Dionysischen zu verstehen, welche eine 'andere' Sicht stark macht, um die Reduzierung des theoretischen Menschen auf Kosten seiner Sinnlichkeit aufzuheben und zu relativieren. Diese neue 'andere' Sicht, für deren Vermittlung die Bedeutung und Funktion der Metapher zentral steht, ist nicht eine Umkehrung oder Umwertung, die das Neue zu verabsolutieren denkt, also nicht Selbstzweck, wie Nietzsche Kunst nie im Sinne der *l'art pour l'art* versteht, sondern Vermittlung im doppelten Sinn: Eine Erfahrung ist nur im und durch das Andere zu verstehen, wobei der Satz auch rückbezüglich zu lesen ist. Ambiguität, oder, wie Nietzsche sagt, 'Zweideutigkeit' oder 'Duplizität', das Kennzeichen des Dionysischen, bestimmen diese Denkbewegung, innerhalb derer die Musik ihren systematischen Ort erhält, an dem sie in metaphorischer Weise quasi einen Paradigmenwechsel⁵⁶² ankündigt, um letztlich den Absolutheitsanspruch des paradigmatischen metaphysischen Denkens aufzuweichen und den Sinn und die Notwendigkeit 'lebendiger Metaphorik' zu rehabilitieren.⁵⁶³

⁵⁶² Vgl. Kuhn, Th.S., *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt 1962; nach Kuhn setzt jede Interpretation ein Paradigma voraus; ein Paradigmenwechsel bedeutet die Konversion einer Sicht, die aufgrund der neuen Konzeption von Welt quasi einen Weltwechsel begründet, bei dem es aber weder um Beweis noch Irrtum geht (das Prinzip der Falsifikation ist nicht relevant für Paradigmenwechsel, wie Kuhn sagt); vgl. S 165 ff.

⁵⁶³ Vgl. Ricoeur, P., *Die lebendige Metapher*, München 1986. Ricoeur thematisiert den Zusammenhang zwischen dem Schöpferischen und der Regel, der durch die Dynamik der produktiven Einbildungskraft konstituiert wird. Ricoeurs Absicht liegt vor allem in einem Plädoyer für die "metaphorische Referenz" der Metapher, die er im VIII. Kap. mit dem Begriff der

Eine Beschäftigung mit einer 'Metapher' ist nicht bezüglich, d.h. es ist eigentlich "unmöglich", von ihr "unmetaphorisch zu sprechen", "in dem Sinne, der dem Begriff der Entlehnung (dessen Etymologie auch seinen metaphorischen Ursprung zeigt) impliziert ist", wie Ricoeur erklärt.⁵⁶⁴ Denn als "Erzeugung eines neuen Satzes ... in einem Akt unerhörter Prädizierung, entsteht die lebendige Metapher wie ein Funke, der beim Zusammenstoß zweier bisher voneinander entfernter semantischer Felder aufblitzt."⁵⁶⁵ Sie ist also keine bloße Übertragung eines Namens, obwohl ihr die Ortsveränderung (phora) eigentümlich ist, sondern eine Art 'Neubeschreibung durch Fiktion', der semantische Innovation und Sinnerschließung, also eine heuristische Funktion zukommt. Daß dies in Form des implizierten Vergleichs ohne Vermittlung eines tertium comparationis geschieht, so daß, wenn sich eine Metapher auf eine Tätigkeit bezieht, sie als eine kreative Um- oder Neuorganisation eines Geschehensvollzuges verstanden werden muß, die sich noch nicht auf den Begriff bringen läßt, - das macht die notwendig begriffliche Auseinandersetzung mit ihr zu einem Paradoxon, dem sich die Einsicht anschließt, der Bedeutung und Funktion der Metapher letztlich nicht gerecht werden zu können, da ihre Reduktion und Schematisierung einen Umgang mit ihr erst ermöglicht. Insofern kann die Intention dieser - vorliegenden - Arbeit nur als eine versuchsweise Annäherung an die Metapher des Dionysischen und an die Musik als ihr Paradigma verstanden werden, was mit der Auffassung Nietzsches korrespondiert, daß philosophisches Denken und insbesondere die Vermittlung des dionysischen Phänomens sich für ihn nur in der

"metaphorischen Wahrheit" verknüpft. Daß die Metapher sich auch auf etwas außersprachliches beziehen kann, setzt Ricoeur voraus (s. Vorwort). Es bleibt zu bedenken, daß hier für den Wahrheitsbegriff die Möglichkeit einer Art von Adäquation (Referenztheorie) vorausgesetzt wird.

⁵⁶⁴ ebd., S. 28

⁵⁶⁵ ebd., VI

Form einer "Experimental-Philosophie" vollziehen kann, welche zugleich Ausdruck der Stärke dionysischer Bejahung ist.

Nietzsche bezeichnet es als sein Verdienst, das Dionysische in ein "philosophisches Pathos" umgesetzt zu haben,⁵⁶⁶ was ihm die Möglichkeit gibt, das grammatische Schema des Denkens zwar nicht aufzugeben, aber überschreiten zu können, da es seine Grenzen mittels eines metaphorisch-philosophischen Sprachgebrauchs aufzeigt. Daß das Begreifen des "dionysischen Symbol(s)"⁵⁶⁷ insbesondere einen praktischen Horizont erschließt, verdeutlicht Nietzsche mit der Feststellung, daß wer das Wort dionysisch nicht nur begreife, sondern sich in dem Wort dionysisch begreife,⁵⁶⁸ jeder Widerlegung der moralontologischen Tradition enthoben sei. Wie Nietzsches genealogische Demaskierungsmethode 'Wahrheit als eine Art Irrtum' begreift und ihren Begriff als eine späte Form der Metapher enthüllt, so ist auch philosophisches Denken als eine Art von Kunst, nämlich der 'Kunst der Erkenntnis' zu verstehen, so daß oppositionelle Positionen zu sich in ihrem Widerspruch tolerierenden Interpretationsweisen umgedeutet werden.

Folglich läßt sich kein philosophisches Denken widerlegen, sondern nur sein Anspruch, einzig wahr zu sein, d.h. ans Ende gekommen zu sein. "Die Philosophie beschäftigt sich mit der Kunst vorzugsweise mit Rücksicht auf sich selbst, d.h. zum eigenen Selbstverständnis, es handelt sich eigentlich nicht darum, daß die Philosophie der Kunst sagt, worin ihr Wesen besteht.... sondern vielmehr darum, daß die Kunst der Philosophie zeigt, was ihre Aufgabe ausmacht."⁵⁶⁹ In diesem Zusammenhang verweist Djuric auf Adorno, der, an Nietzsches Bemühen erinnernd, die

⁵⁶⁶ KSA 6, S. 312, EH (GT)

⁵⁶⁷ ebd. S. 310

⁵⁶⁸ ebd., S. 312

⁵⁶⁹ Djuric, M., Nietzsche und die Metaphysik, Berlin/New York 1985, S.192f

künstlerische Erfahrung als Vorbild philosophischer Reflexion versteht und die 'ästhetische Theorie' als höchste Form des Philosophierens begreift.

Der Vergleich von Leben und Kunst, wie ihn die Musik als semantische Metapher intendiert, eröffnet nun durch seine fiktive Simultaneität von Kunst und Leben eine erweiterte Sinnperspektive, welche das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zu konstituieren und in seinem Lebensbezug zu erneuern versteht. Die Darstellung des paradigmatischen Charakters von Musik ist auf zwei Ebenen durchführbar: Erstens am musikalischen Phänomen selbst, d.h. durch die Reflexion ihrer eigenen metaphorischen Sprache; zweitens ist dies am musikalischen 'Untergrund' unserer Wort-Sprache, d.h. am Phänomen ihres Gesprochenseins zu untersuchen, denn nach Nietzsche sind "Consonanten und Vokale ... ohne den vor allem nöthigen fundamentalen Ton nichts als Stellungen der Sprachorgane, kurz Geberden".⁵⁷⁰ Nietzsche betont jedoch noch radikaler die Zusammengehörigkeit von Musik und Sprache, nämlich dort, wo sie das künstlerische Denken erst inauguriert, und so führt Nietzsche als Beispiel" an: "Bei Aischylos ist die Musik in Sprache und Charakter. Bei Sophokles in der Weltanschauung. Sie flüchtet aus dem Wahrnehmbaren in's Unsinnliche".⁵⁷¹

Dieses an der Entwicklung der Tragödiengestalt festgemachte Fluchtmoment der sinnlichen und sinnstiftenden Musik motiviert Nietzsche, die Umkehrung dieser Bewegungsrichtung vom Sinnlichen ins Theoretische, oder vom Dionysisch-Allgemeinen ins Bild und in die Abstraktion einzuleiten. Die Notwendigkeit dieser Umkehrung erklärt er genealogisch-historisierend: Bei den Alten wurde das "Dionysische durch das Bild erklärt"; ihnen "lag an der Gleichnißartigkeit des Bildes", weil ihnen das Dionysische noch

⁵⁷⁰ KSA 7, S. 361, 12 (1)

⁵⁷¹ KSA 7, S.323, 9 (133)

nicht "entflohen" war. "(U)ns (liegt) am Allgemein-Dionysischen, jetzt wird ein Bild durch das Dionysische erklärt, also ein Ereignis "nicht auf seine darinliegenden Ideen, sondern auf seine Musiksymbolik hin an(ge)sehen."⁵⁷² Dementsprechend läßt sich das Verhältnis von Musik und Sprache genealogisch als ein Verhältnis eines allgemeinen Begriffs zu seinem Exempel oder Schema deuten.⁵⁷³

Die sich in der Musik im engeren Sinne metaphorisch realisierende Allgemeinheit, die Ausdruck des Wille-zur-Macht-Geschehens ist, äußert sich in folgenden Organisationsfaktoren, die aufgrund des vorliegenden thematischen Aspekts ausgewählt sind:

1) Der Ereignischarakter: Musik ist Geschehen in der Zeit; ihre Parameter konstituieren sich grundlegend durch die Zeit: Rhythmus bedeutet gequantelte Zeit; Ton und Harmonik beinhalten eine qualitativ gestaltete Zeit, und die Dynamik phrasiert die schon vororganisierte Zeit und ordnet sie zu Spannungsbögen. Das spezifisch Musikalische umfaßt die Verschränkung der durch Analyse schematisierten Einzelmomente und äußert sich gerade in der 'vernetzenden' Organisation dieses komplexen Geschehensvollzuges, der als ein komponierter mehrdimensionaler Zeitverlauf bezeichnet werden kann.

2) Der Ton als Grundbefindlichkeit: Der Ton wird von Nietzsche genealogisch aus einem extremen Mitteilungsbedürfnis (Schrei) und gesteigertem Machtgefühl (Rausch) abgeleitet.⁵⁷⁴ Eine "neue Welt der Symbole ist nöthig", welche "zur höchsten Steigerung aller ... symbolischen Vermögen" entfaltet wird. "Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, gehört

⁵⁷² KSA 7, S. 308, 9 (92)

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 360ff, 12 (1)

⁵⁷⁴ Vgl. KSA 1, S. 575, DW 4

dieselbe Steigerung des Wesens, die sie schuf (Dionysosdiener)".⁵⁷⁵ Der Ton ist perspektivisch betrachtet immer ambivalent, und das genaugenommen in zwei organisierten Zeitsträngen, dem horizontalen und dem vertikalen (Polyphonie und harmonischer Verlauf). Er steht jeweils in der Spannung und Beziehung zum vorangegangenen und nachfolgenden Ton, was sowohl seine Stimmführung als auch seine harmonische Einfügung anbelangt. Erst in dieser doppelt ambivalenten Ausrichtung und Einfügung wird er zum musikalischen Phänomen, das im einzelnen Spiegel des Ganzen ist, sowie den Hörvorgang als In-Beziehung-setzen prägt. Der Ton als Grundbefindlichkeit entspricht dem ästhetischen Zustand, der an 'guten Tagen' ein gesteigertes Ausdrucksbedürfnis mit dem "Ausnahmezustand" des Verstehens ohne Interpretation verbindet. Dementsprechend ist auch der "Dionysosdiener", der "nur von seines Gleichen" verstanden wird, als eine notwendig exoterische Ausdrucksweise eines ursprünglich esoterischen Phänomens zu bedenken.

3) Der Metamorphose-Gedanke: Dieser kann als ein der Musik immanentes Entwicklungsprinzip verstanden werden, das sich z.B. mittels des musikalischen Terminus der 'entwickelnden Variation' (A. Schönberg) konkretisiert. In der Organisationstechnik der entwickelnden Variation ist das Prinzip des Überganges oder - wie Th. W. Adorno sagt - des "kleinsten Übergangs" konstitutiv, der metamorphoseartig eine motivische Keimzelle zu einem musikalisch stringenten Ganzen entwickelt.⁵⁷⁶ In der entwickelnden Variation verschmelzen das dynamische Entwicklungsprinzip (Durchführungstechnik; vgl. Sonatenhauptsatzform) mit dem Prinzip der Variation, welches ein Thema in verschiedenen Gestalten scheinen lässt, also ständig seine perspektivische Erscheinung

⁵⁷⁵ KSA 1, S. 577, DW 4

⁵⁷⁶ Vgl. Adorno, Th.W., Meister des kleinsten Übergangs (A. Berg), in: Drei musikalische Monographien

variiert. In der gelungenen Verbindung beider Arten musikalischer Notwendigkeit wird das musikalische Ganze zu einem Optimum komplexer Organisiertheit einer auf vollständige Individuierung gehenden Vielheit geführt. Dies verdeutlicht die musikalische Notwendigkeit als eine "Inwendigkeit des Vollzuges", denn "Vorgänge ..., die obwohl weder psychologisch, noch wissenschaftlich-gesetzlich absolut notwendig sind, können als von logischer Natur qualifiziert werden."⁵⁷⁷

4) Mit diesem Metamorphose-Gedanken in musikalischer Hinsicht korrespondiert auch die Polyperspektivität oder Polyphonie. Diese bedeutet eine perspektivische Komplexität im Sinne der Bündelung von Einzelperspektiven (Stimmen), die zu einer Gesamtperspektive in sich stimmig vereint werden (vgl. J.S. Bachs Kunst der Fuge): "Die Polyphonie, als schönste Steigerung musikalischer Gedanken verstanden, nimmt in der Gegenwart die Zukunft voraus. Jeder Kanon schon verdeutlicht jene vierte Dimension, die im Leben Schicksal bedeutet."⁵⁷⁸ Polyphonie organisiert die horizontale Stimm-Schichtung zugleich als vertikalen harmonischen Geschehensablauf, ist also melodie- und harmoniebildend, indem sie beide ineinander verschränkt und in ihrer Stimmlage variabel und austauschbar macht (im Gegensatz zum homophonen Satz, der durch strikte Trennung von Melodie und Begleitung gekennzeichnet ist). Der Mehrstimmigkeit liegt die Form der Zweistimmigkeit zugrunde: Thema und Kontrapunkt vereinigen sich, ohne Reduzierung einer Stimme zur bloßen Begleitfigur, zu einem musikalisch sinnvollen Ganzen.

Es läßt sich eine Korrespondenz zwischen dem musikalischen Begriff der Polyphonie und dem philosophischen der

⁵⁷⁷ Abel, G., Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr des Gleichen, Berlin/New York 1984, S. 164

⁵⁷⁸ Jahnn, H.H., Brief von 1953, zit. n.: Beziehungszauber, Musik in der modernen Dichtung, hg. v. C. Dahlhaus, München 1988, S. 63

Polyperspektivität erkennen, der in seiner grundlegenden Form der doppelten Perspektive oder Duplizität als Kennzeichen des Dionysischen bestimmt wurde. Auch kann eine Polyperspektivität im weiteren Sinne am Dionysischen bemerkt werden, was seiner Funktion als Metapher entspricht. Ihre Bedeutungsvielfalt beruht auf der Zusammenführung der sich durch Nietzsches Denken kontinuierlich haltenden Themenkomplexe, wie einer "'neuen' Auslegung alles Geschehens", wie der Wille zur Macht, der Gedanke der ewigen Wiederkehr und die Bedeutung der Kunst für das Leben. Das Dionysische verkörpert als Metapher - um es musikalisch auszudrücken - eine thematische Engführung, die in einer Art Durchführung eine Zusammenfügung ermöglicht, in deren Schein sich die Widersprüchlichkeiten der Perspektiven sammeln und Eins werden. "Die dionysische Kraft der Verzauberung bewährt sich ... noch auf der höchsten Spitze dieser Weltanschauung, alles Wirkliche löst sich in Schein auf, und hinter ihm tuth sich die einheitliche Willensnatur kund, jetzt ganz in den blendenden Mantel der Wahrheit ... gehüllt."⁵⁷⁹ Dionysisch ist gerade die Produktion des Scheins, der in seiner Einheit der Individuation 'wahr' spricht.

⁵⁷⁹ KSA 1, S. 599, GTG

2. Musik und Leben

Musik ist keine Übersetzung von Wort-Denken in Ton-Denken, keine Transferleistung, sondern eine Bewegung in eigenster metaphorischer Sprache, die Selbstäußerung und Interpretation des Leibes ist. Nach Nietzsche ist die Sprache der Musik aus der Synthesis von Wortklang und Gebärde hervorgegangen und in ihren sublimsten Formen noch Ausdruck dieser komplementären Mitteilungsfähigkeit. In diesem Sinne versteht Nietzsche den griechischen Chor als eine Art Urdrama und wertet ihn als Ursprung der griechischen Tragödie, der gleichzeitig die Verfaßtheit des Zuschauers und seine Einheit mit dem Handlungsgeschehen (vor der Reduktion des theoretischen Zuschauers) verkörpert. Der Chor wird als dionysisches, konstitutives Element des Dramas gedacht. Nietzsches Deutung der Funktion des Chores korrespondiert der Auffassung Schillers, der, wie Nietzsche selbst betont, den Chor als "lebendige Mauer" betrachtet, die der Abschließung des ästhetischen Geschehens dient, um so "ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren".⁵⁸⁰ Da der Chor nicht als Zuschauer, sondern eher als "Schauer einer Visionswelt" zu verstehen ist, ist er zugleich von dionysischer und apollinischer Natur, weil er "in einer vom Rhythmus der Musik und des Tanzes bewirkten Erregung und als Macht der Gruppe erscheinenden Verwandlung besteht."⁵⁸¹

Auch im mythologischen Phänomen der Masken des Dionysos ist diese Doppelseitigkeit schon vorbereitet.⁵⁸² Maske und Persönlichkeit verschmelzen im Mythologischen zur 'einzigen' Realität, wie auch Dionysos, der Zerstörer und Entwickler der Individuation, gleichzeitig selbst der Zerstückelte (Zagreus) ist, der aus dem

⁵⁸⁰ KSA, 1, S. 54, GT

⁵⁸¹ Jähmig, D., Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, Köln 1975, S. 147

⁵⁸² Vgl. dazu Jähnigs Ausführungen zur Bedeutung der Maske, ebd. S. 50f

Zustand der Zerrissenheit heraus ewiges Leben verheißt, indem er sein Leiden voll zu bejahen weiß. Was den Chor nach Nietzsche zum wesentlichen Baustein der Tragödie macht, ist die Art des Vollzuges: Das Drama sowie der Chor, ihr musikalisches Element, sind Ereignis und Handlung. Also ist die Tragödie Ausdruck des Dionysischen aufgrund ihrer Darstellungsweise (nicht des Dargestellten), welche in ihrem "Aufführungscharakter" liegt.⁵⁸³

Damit ist eine Einheit des Geschehens konstituiert, die den Rahmen des traditionellen Subjekt-Objekt-Schemas sprengt. Das sinnlich wie geistige Element der Musik übt z.B. mittels des Rhythmus eine "verzaubernde" Wirkung aus: "Man kann die rhythmische Bewegtheit des Chores als ein Bewegen des Publikums begreifen, das überhaupt erst die Dimension zur Schwingung bringt, in der der (dialogische) Handlungsverlauf seinen Ort hat. Der Chor erzeugt ... zwischen 'Publikum' und 'Bühne' die dem Aufführungssinn gemäße Frequenz."⁵⁸⁴ Diese Frequenz, oder allgemeiner formuliert, die 'gleiche Stimmung' der betroffenen Gemeinschaft der Individuen, welche die Musik aufgrund ihrer Integrationskraft erzeugt, ist der symbolische Grund der Vereinigung von Kunstwerk, Interpretation und Rezeption im musikalisch-lebendigen Vollzug.⁵⁸⁵

Dionysische Musik bestimmt sich aus dem Überreichtum an Sensibilität und Ausdrucksmitteln des ästhetischen Zustandes, dessen produzierter Schein den Hörer zum Interpretieren 'auf Zeit' und diesen (Hörer Inbegriffen) zum Musikereignis selbst macht, wenn das ästhetische Erleben als Daseinsvollendung gelingt, was nach Nietzsche allerdings auf "hohe Festtage" eingeschränkt bleibt. Entsprechend seiner genealogischen Betrachtung ist der Chor das Symbol der dionysisch erregten Masse, der als solcher die Fähigkeit

⁵⁸³ ebd., S. 149

⁵⁸⁴ ebd., S. 153

⁵⁸⁵ Vgl. KSA, 1, S. 109, GT

zugesprochen wird, alles als ein "lebendiges Spiel zu sehen", und in diesem ästhetischen Bewußtsein die einzige Realität zu sein.⁵⁸⁶ Diese künstlerische Tätigkeit, die als metaphorisches Ereignis "von der ewigen Lust des Daseins überzeugt", äußert in ihrer unmittelbar verstandenen, unreduzierten Zeichenqualität die Qualität des Lebendigen als solchem. Insofern bedeutet das Dionysische die Unmöglichkeit, in der theoretischen Reduzierung 'Leben' fassen zu können. Als Perspektive des ästhetischen Schöpfungswillens begründet es die notwendige Voraussetzung der "überreichen Fülle des leiblichen vigor, - der immer das primum mobile" ist,⁵⁸⁷ da nur als physio-ästhetische Tätigkeit Wirklichkeit gestaltet werden kann. Die Dinge spiegeln nur das zurück, was wir als "Verklärung und Fülle in die Dinge legen."⁵⁸⁸

Neben der Unmöglichkeit der Lebensbewältigung in der nur theoretischen Ausrichtung des Menschen bedeutet das Dionysische die Möglichkeit der Aufhebung dieser Einseitigkeit durch das In-eins-setzen von Spontaneität und Rezeptivität, wie es der dionysische Chor in seiner Vermittlung von "Aktion" und "Vision" symbolisiert.⁵⁸⁹ Musikalische Aktion produziert nach Nietzsche aus sich heraus eine Gedankenwelt, die rückbezüglich bleibt, da der 'Wille zum Schein' Teil des Willens zur Macht ist, der laut Nietzsches exoterischer Redeweise sich ununterbrochen durch Selbstüberwindung neu artikuliert, also Schein produziert, der im musikalischen Augenblick des unmittelbaren Lebensgefühls ohne Differenz verstanden werden kann.

Diesen Augenblick der Koinzidenz von Lebensäußerung und Verstehen setzt Nietzsche in Zusammenhang mit der Bedeutung

⁵⁸⁶ ebd., S. 61

⁵⁸⁷ KSA 12, S. 393, VIII, 9 (102)

⁵⁸⁸ ebd.; vgl. Abel, G., Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr des Gleichen, Berlin/New York 1984, S. 72-81

⁵⁸⁹ KSA 1, S. 62, GT

von Festen, für die ihm "dionysische Feste" exemplarisch sind, und die er gemäß seiner genealogischen Historienbetrachtung "bei allen Völkern nachweisbar" findet.⁵⁹⁰ Hinweis auf die ursprünglich gedachte Einheit von Kunst und Fest sind die drei genealogisch der Festfreude zugeordneten Elemente, wie der Rausch (Ekstase), die Grausamkeit, welche gemäß unserem heutigen Empfinden vielleicht als genealogisch-ursprünglichste Form der Bejahung von Leid zu verstehen ist, und der Geschlechtstrieb als Symbol physio-ästhetischer Zeugungskraft. Diese drei Elemente des Festcharakters, die nach Nietzsche als Ausdruck der Lebensbejahung die Bedeutung der Kunst erhöhen, begründen nicht nur Nietzsches frühe Musikreflexion, sondern auch sein spätes Konzept einer "Physiologie der Kunst".⁵⁹¹

Nietzsches Einbeziehung eines für uns negativ scheinenden Moments (Grausamkeit) zur Bestimmung künstlerischer Tätigkeit läßt sich aus seinem Verständnis der dionysischen Metapher nachvollziehen, die unter ihrem Vorzeichen der Ambivalenz gerade von der notwendigen Zusammengehörigkeit des Schaffens und Vernichtens,⁵⁹² bzw. allgemein von der Einheit der Gegensätze ohne ausgleichende Reduzierung zeugt. Noch über die größten "Cruditäten" Herr zu werden und sie annehmen zu können, ist das Verlangen des dionysischen Künstlers. Diese Behandlung der Gegensätze, die auch die Bejahung jeder Art von Leiden und von Negativität zu integrieren sucht, zeichnet die Kunst, insbesondere die dionysische Musik, aus, die Nietzsche "als einzige Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens: als das

⁵⁹⁰ KSA, 1 GTG, S. 586; vgl. unter biographischen Aspekten Figl, J., Festtagskult und Musik im Leben des jungen Nietzsche, in: G. Pöltner/H. Vetter, (Hrsg.), Nietzsche und die Musik, Frankfurt am Main u.a. 1997, 7-16.

⁵⁹¹ Vgl. Gerhardt, V., Nietzsches ästhetische Revolution, in: Pathos und Distanz, Stuttgart 1988, S. 30

⁵⁹² Vgl. KSA 13, S. 224, VIII, 14 (14)

Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence" bestimmt.⁵⁹³

Von hier aus läßt sich eine gewisse Nähe zu Nietzsches Verständnis des Typus Jesu vermerken, da es auch für die Musik paradigmatisch zutrifft, daß hier "jedes Wort Symbol (ist); es giebt im Grunde keine Realität mehr. Die Gefahr ist außerordentlich, sich über diese Symbole zu vergreifen."⁵⁹⁴ Der Versuch, Musik auf den Begriff zu bringen, bedeutete den Tod ihrer Aussage, die ja nur in Form ihrer Praktik da ist. Entsprechend ist es das Auszeichnende des "frohen Botschafters", daß er die Praktik den Menschen hinterließ, für die "sein Verhalten am Kreuz" exemplarisch ist.⁵⁹⁵ Gemäß dieser Affinität der musikalischen Kunst und des 'Antichristen par excellence' besitzt auch die Musik die Stärke eines 'Anti' im Sinne eines antwortenden Gegensatzes, der sich gegen "jedes 'Verstehen' als ein Sagen, 'was' etwas 'in Wahrheit' bedeute", richtet.⁵⁹⁶

Bewältigt Musik ihre exemplarische Aufgabe, als Symbolsprache von der Zeichenrealität des Daseins zu zeugen, darf sie als dionysisches Paradigma von Dasein bezeichnet werden, insofern sie eine 'neue Perspektive' der Daseinsauslegung schafft, die in Konsequenz zu ihrer Symbolartigkeit metaphorisch verstanden werden muß. Die Musikpraxis eines Musikwerkes kann als Beispiel des "neue(n) "Unendliche(n)"⁵⁹⁷ angeführt werden, denn gerade hier geht es um keine 'wahre oder falsche' Interpretation, sondern um die in Konsequenz der musikalischen Logik

⁵⁹³ KSA 13, S. 225f, VIII, 14 (17)

⁵⁹⁴ KSA 13, S. 128, VIII, 11 (302)

⁵⁹⁵ KSA 6, S. 207, AC, Nr. 35

⁵⁹⁶ Simon, J., Welt auf Zeit. Nietzsches Denken in der Spannung zwischen der Absolutheit des Individuums und dem kategorialen Schema der Metaphysik, in: G. Abel/J. Salaquarda, (Hrsg.), Krisis der Metaphysik. Wolfgang Müller-Lauter zum 65. Geburtstag, Berlin/New York 1989

⁵⁹⁷ KSA 3, S. 626, FW, Nr. 374

durchgehaltene Perspektive der Interpretation, welche den Vollzug des Werkes individuell gestaltet und dadurch das Kunstwerk als 'lebend' und 'sprechend' konkludent macht.

3. Dionysische und romantische Musik

"Der 'Wille' ist Gegenstand der Musik, aber nicht Ursprung derselben, nämlich der Wille in seiner allergrößten Allgemeinheit, als die ursprünglichste Erscheinungsform, unter der alles Werden zu verstehen ist."⁵⁹⁸ Dieses Diktum zum Verhältnis von 'Wille' und Musik spricht einmal von der Übernahme, zugleich aber von der Kritik der Musikdeutung Schopenhauers, der Musik als "unmittelbares Abbild" des Willenstriebes verstand, bzw. als "unmittelbare Objektivierung" der metaphysischen Grundkraft Wille. Als solcher ist er bei Schopenhauer Ursprung des Vorstellungsvermögens, durch welches er ins Bewußtsein treten und reflektiert werden kann. Dementsprechend teilt Schopenhauer der Musik, weil sie als unmittelbarer Ausdruck des Metaphysischen die Funktion der "Ideen" (Platonische Idee) überspringt, die zwischen dem metaphysischen Willen und dem Vorstellungsbereich der Realität vermitteln, den obersten Rang unter den Künsten zu, die entsprechend ihrer Angewiesenheit auf die Vermittlung der Ideen das Metaphysische nicht 'unvermittelt' darzustellen vermögen, also "mittelbare Willensobjektivierungen" sind. Gemäß dieser Anordnung gebührt nach Schopenhauer der metaphysischen Musik eine ebenbürtige Stufe neben den 'Platonischen Ideen'.⁵⁹⁹

Nietzsche kritisiert, in Konsequenz seiner distanzierten Auffassung der traditionellen Metaphysik, insbesondere den Ansatz

⁵⁹⁸ KSA 7, S. 364, III, 12 (1)

⁵⁹⁹ Vgl. Schopenhauer. A., Welt als Wille und Vorstellung, Band I/1, hg. v. A. Hübscher, Zürich 1977.

dieser Willensmetaphysik, indem er zuerst die von Schopenhauer angenommene Beziehung im Sinne der adäquaten Vergleichbarkeit des Willens als Ding an sich und der aus ihm hervorgegangenen Erscheinungswelt im Sinne der "Objektivierung" in Frage stellt.⁶⁰⁰

Wenn Nietzsche den Begriff Wille als 'Gegenstand' der Musik zugeordnet, ist er gerade darin schon Signum für eine "unsäglich anders complicit(e)" Wirklichkeit ist.⁶⁰¹ Damit ist der 'Wille' die für eine Vielheit erfundene Einheit, die entsprechend Schopenhauers Auffassung eine 'Erscheinungsform' darstellt, die Nietzsche nur mit dem Unterschied aufgreift, daß der Wille dem Schein nicht entgegengesetzt, sondern selbst Schein ist. Nietzsche formuliert als seinen Satz: "Die Welt von innen gesehen ... sie (ist) eben 'Wille zur Macht' und nichts außerdem."⁶⁰²

Da sowohl der 'Wille' als auch die Musik vom Charakter des Symbols sind, vermag Musik in ihrer Eigenschaft der auditiven Zeichensprache den Willen, der als allgemeine Formel für Leben ein "Pathos" ist,⁶⁰³ in ihre Sprache zu transfigurieren. Ästhetische Bedingung dieser Transfiguration ist der Rauschzustand als fiktive Verdichtung von Erfahrung, ein Ausnahmezustand, der ein Maximum von Bewegung und Reaktionsfähigkeit birgt, was eine affirmative Akzentverschiebung der Bewertung von Leben ermöglicht.⁶⁰⁴ Die jeweiligen Symbole solcher Kunst sind "artikulierte Folgen" dieser Lebensbewältigung.⁶⁰⁵

Ihre produktive Fügung zu einer Sprache ist nach Nietzsche nur eine Spezifikation dessen, was wir Leben oder Wille nennen. Da Sprache fiktiven Ursprungs und Resultat des

⁶⁰⁰ Vgl. ebd.

⁶⁰¹ KSA 11, S. 505, VII, 34 (249)

⁶⁰² KSA 5, S. 55, JGB, Nr. 36

⁶⁰³ KSA 12, S. 257ff, VIII, 14 (79)

⁶⁰⁴ Vgl. KSA 13, S. 356ff, VIII, 14 (170)

⁶⁰⁵ Lypp, B., Dionysisch - Apollinisch: Ein unhaltbarer Gegensatz?, in: Nietzsche-Studien 13, 1984, S. 366

Mitteilungsbedürfnisses des Lebendigen ist, darf Musik als ein 'Sprachexperiment' oder 'Sprachspiel' bezeichnet werden, das zu jeder Zeit in dem Ereignisvollzug neu interpretiert werden muß, der zwischen Hörer (Interpret) und Komposition stattfindet. Musik als begriffsfreie Sprache zeigt ihre Relevanz gerade in dem 'Zwischen', dem, was sich zwischen Hörer und Musik oder Interpret und Komposition abspielt. So ist sie nicht nur 'Text', sondern die Jeweiligkeit der Beziehung zwischen zwei Relata, die als solche dem Anspruch der vollkommenen Organisation nachgeht, entsprechend dem Satz, daß Kunst das "Verwandeln-müssen in's Vollkommene" ist.⁶⁰⁶ Denn der dionysische Künstler "verwandelt die Dinge, bis sie seine Macht widerspiegeln, - bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind."⁶⁰⁷

Wie muß vor diesem Hintergrund eine Musik beschaffen sein, die "dionysischen" und "nicht romantischen Ursprungs wäre"?⁶⁰⁸ Scheinbar gelöst scheint diese Frage in der GT aufgrund ihrer musikphilosophischen Huldigung der neuartigen Konzeption des Wagnerschen Musikdramas, wobei ihm in der Hauptsache das Drama 'Tristan und Isolde' als dionysisches 'Vorbild' gilt,⁶⁰⁹ das Nietzsche in einem "Akt der Verehrung" damals sogar als "opus metaphysicum" bezeichnet.⁶¹⁰ Aber schon nach den Basler Schriften (die vierte Unzeitgemäße Betrachtung darf als Wendepunkt in Nietzsches Zuordnung des dionysischen Phänomens zum Schaffen Wagners bezeichnet werden)⁶¹¹ schleichen sich Zweifel an dem

⁶⁰⁶ KSA 6, S. 117, GD, Streifzüge eines Unzeitgemäßen, 9

⁶⁰⁷ ebd.

⁶⁰⁸ KSA 12, S. 117, VIII, 2 (111); vgl. dazu Janz, C.P., Nietzsches Verhältnis zur Musik seiner Zeit, in: Nietzsche-Studien 7, 1978, 308-326.

⁶⁰⁹ Vgl. KSA 1, S. 21-25, GT; vgl. näher Heftrich, E., Nietzsches "Tristan", in: Nietzsche-Studien 14, 1985, 22-34.

⁶¹⁰ KSA 12, S. 118, VIII, 2 (113)

⁶¹¹ Vgl. näher Baumeister, Th., Stationen von Nietzsches Wagnerrezeption und Wagnerkritik, in: Nietzsche-Studien 16, 1987, 288-309; sowie Wapnewski, P.,

dionysischen Verständnis Wagnerscher Musik ein.⁶¹² Im Zusammenhang mit seiner Kulturkritik, in der Nietzsche Kultur entweder als 'Symptom' der Lebenssteigerung und Bejahung oder der Reduktion im Sinne eines Erhaltensbestrebens interpretiert, das er mit einer verneinenden Lebenseinstellung gekoppelt sieht, untersucht Nietzsche auch die Musik seiner Zeit mit kritischen Augen auf das 'decadence-Symptom' hin, wobei Wagner nicht als Ausnahme hervorgehoben wird. Polemisch und aphoristisch knapp vermerkt er: "Musik von heute. - Diese modernste Musik, mit ihren starken Lungen und ihren schwachen Nerven, erschrickt immer zuerst vor sich selber".⁶¹³ Der musikalische Stil seiner Zeit, die Romantik, wird Nietzsche zum Muster der decadence-Bewegung, das insbesondere im Spätwerk (Anti-Wagner-Schriften) den Gegenbegriff zum dionysischen Musikverständnis bildet. Rückblickend auf seine Musikdeutung der Basler Schriften, die Wagner zum Vorbild hatten, formuliert Nietzsche selbstkritisch: "Ich deutete den Pessimismus als Folge der höheren Kraft und Lebensfülle, welche sich den Luxus des Tragischen erlauben kann. Ingleichen deutete ich die deutsche Musik als Ausdruck einer dionysischen Überfülle und Ursprünglichkeit, d.h.

- 1) ich überschätzte das deutsche Wesen
- 2) ich verstand die Quelle der modernen Verdüsterung nicht
- 3) mir fehlte das kulturhistorische Verständnis für den Ursprung der modernen Musik und ihre essentielle Romantik.

Abgesehen von dieser fehlerhaften Nutzenanwendung bleibt das Problem..."⁶¹⁴

Nietzsche und Wagner. Stationen einer Beziehung, in: Nietzsche-Studien 18, 1989, 401-423.

⁶¹² Vgl. Entwürfe zur vierten Unzeitgemäßen Betrachtung; dazu Jähnig, D., Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, Köln 1975, Der 'Geist der Musik', S. 180ff.

⁶¹³ KSA, 2, S. 621, MA, II 2. Der Wanderer und sein Schatten, Nr. 166

⁶¹⁴ KSA 12, S. 117f, VIII, 2 (111)

Es bleibt zu untersuchen, welche Gründe für den Wechsel in Nietzsches Musikauffassung im Hinblick auf die Bestimmung dionysischer Musik ausschlaggebend sind.⁶¹⁵ Neben psychologisch-emotionalen Gründen wertet Nietzsche aus später Sicht seine frühe "Übertragung der Musik in's Metaphysische" im Sinne Wagners als Symptom eines religiösen Bedürfnisses, nachdem er seine Musikreflexion als eine Art Legitimation einer "Ersatzreligion" deutet.⁶¹⁶ Entsprechend zeigt aus dieser Sicht die zuvor als dionysisch deklarierte Musik Wagners die 'zerstörerische Wirkung' der "Ersatzreligion" aufgrund ihrer Abhängigkeit vom moralontologischen Ansatz der Metaphysik und sie inszeniert genauso auf musikdramatischer Ebene eine Zwei-Welten-Theorie, die letztlich in den Willen zur Verneinung und in eine Weltedistanz als 'letzten' Zustand mündet.⁶¹⁷ Diesem religiös-moralischen Bedürfnis kommt diese moderne Musik in Form des Narkotikums und Berausungsmittels nach, zumal Nietzsche gerade "das 'Kunstwerk der Zukunft'... als Raffinement des Aufregungs- und Betäubungs-Bedürfnisses (gilt), wobei alle Sinne zugleich ihre Rechnung finden wollen, eingerechnet der idealistische, religiöse, hypermoralische Widersinn", der einem verkehrten Sinn der Sinne gleicht.⁶¹⁸

Mit der Schrift 'Menschliches - Allzumenschliches' begann Nietzsches Musikkritik der Moderne (Wagner) in Zusammenhang mit

⁶¹⁵ In bezug auf Wagner und unter Beschränkung auf die musiktheoretische Perspektive informiert dazu umfassend Bettin, M., *Musikalische Aspekte der Wagner-Kritik Nietzsches*, Diss. Halle 1990.

⁶¹⁶ KSA 12, S. 113, VIII, 2 (113)

⁶¹⁷ Vgl. Schellong, D., Was bedeutete Nietzsche, dem Philologen und dem Philosophen, Richard Wagner, in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": *Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*, Köln u.a. 1999, 237-256.

⁶¹⁸ ebd.

seiner Kritik am Nihilismus des europäischen Denkens,⁶¹⁹ wovon die Gegenbegriffe 'romantisch' und 'dionysisch' auf musikalischer Ebene zeugen.⁶²⁰ In dem Aphorismus "Die Kunst in der Zeit der Arbeit"⁶²¹ unterscheidet Nietzsche eine "große" von einer "kleinen Kunst". Während erstere als die 'unzeitgemäße' Kunst Ruhe und Muße benötigt, um ihren Festcharakter und ihre 'hohe Zeit' zu entfalten, denn nach Nietzsche dreht sich das Dasein um die Feste,⁶²² ist die zweite die 'zeitgemäße' Kunst, welche dem Bedürfnis nach Zerstreuung und Ablenkung nachgeht, um die allgemeine Ermüdung der modernen Lebenseinstellung aufzufangen, nach der das Dasein sich um die Arbeit dreht.

Letztendlich entscheidet nach Nietzsche die ästhetische Einstellung der Musik zum Leben über ihren eigenen Wert. "Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- und Hilfsmittel des wachsenden und niedergehenden Lebens angesehen werden: sie setzen immer Leiden und Leidende voraus. Aber es giebt zweierlei Leidende, einmal die an der Überfülle des Lebens Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen... - und sodann die an der Verarmung des Lebens Leidenden", die entweder narkotische Beruhigung oder Erregung von der Kunst und Philosophie verlangen."⁶²³

Neben Schopenhauer wird dementsprechend Wagner (der sich im übrigen um eine Umsetzung Schopenhauerscher Metaphysik in seinem Musikdrama bemüht) zum "décadent par excellence".⁶²⁴

⁶¹⁹ Vgl. Simon, J., Nietzsche und das Problem des europäischen Nihilismus, in: Ist Gott tot?, hg. v. W. Böhme, Karlsruhe 1982.

⁶²⁰ Vgl. KSA 3, S. 619ff, FW, Nr. 370, Was ist Romantik?

⁶²¹ KSA 2, S. 623ff, MA, II,2. Der Wanderer und sein Schatten, Nr.170

⁶²² Vgl. KSA 3, S. 446, FW, Nr.89

⁶²³ KSA 6, S. 425, Nietzsche contra Wagner

⁶²⁴ ebd. und S. 23; vgl. dazu Rippel, Ph., Die Geburt des Übermenschen aus dem Geist der Decadence - Zur begrifflichen und atmosphärischen Vorgeschichte von

Denn seine Kunst benötigt nach Nietzsche die drei großen "Stimulata der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (idiotische)."⁶²⁵ Diese sind die Konsequenz der nicht mehr gelingenden einheitlichen Konzeption und Organisation der Komplexität und Vielfalt des gegensatzreichen ästhetischen Materials. So ist das Stilmerkmal der *Décadence*, daß "das Ganze... kein Ganzes mehr (ist)" und "das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt".⁶²⁶ Hier wird das Verhältnis von Detail und Ganzem im Sinne der Überbetonung und isolierten Expansion des ersteren desproportioniert und aufgelöst, so daß Gesetzmäßigkeit und Organisation an Autorität und Ausdruckskraft verlieren. Diese Auffassung treibt Nietzsche polemisch auf die Spitze, indem er Wagner zum "größten Miniaturisten der Musik" stempelt, der in den "kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt".⁶²⁷ Diese polemische Anspielung auf Wagners Stilmittel der 'unendlichen Melodie' - die Nietzsche unter physiologisch-philosophischer Perspektive als Stimulans der Erschöpften gleich einer "Überredung von Massen" kritisiert und damit die 'Grenzenlosigkeit' im Sinne der Gesetzlosigkeit und Übersteigerung der Ausdrucksmittel dieser Art von Melodieführung signalisiert - dient nach Nietzsche der Verdeutlichung des "décadence-Prinzips", in welchem die Verarmung des Lebens schöpferisch wird und "de(n) Wille(n) zum Ende in der Kunst sowohl wie in der Moral ausdrückt."⁶²⁸

Selbstkritisch beurteilt Nietzsche seine Beschäftigung mit dem Zerfallsproblem (Wagner) als den philosophischen Willen, "(s)eine

Nietzsches Anthropologisierung der Kunst, in: ders. (Hrsg.), *Der Sturz der Idole. Nietzsches Umwertung von Kultur und Subjekt*, Tübingen 1985, 21-50.

⁶²⁵ KSA 6, S. 23, Der Fall Wagner

⁶²⁶ KSA 6, S. 27, Der Fall Wagner

⁶²⁷ KSA 6, ebd., S. 28.

⁶²⁸ KSA 6, S. 426f, Nietzsche contra Wagner

Zeit in sich zu überwinden."⁶²⁹ Selbst *décadent*, da Kind seiner Zeit, gelangt Nietzsche gemäß seinem Prinzip der Selbstüberwindung zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen des europäischen Nihilismus gerade in der Auseinandersetzung mit Wagner - und dadurch zur Selbstkritik.⁶³⁰ Grundlage zur Bewertung von Kunst wird Nietzsche ihre interne Unterscheidung gemäß der Intention ihrer Produktion: Entweder gehört sie "zur monologischen Kunst oder zur Kunst vor Zeugen".⁶³¹ Erstere bedeutet den Vollzug der künstlerischen Aussage aus sich selbst heraus, d.h. ohne den Willen, verstanden zu werden und sich dementsprechend auf ein bestimmtes Publikum auszurichten; zweite richtet sich gerade danach aus, macht sich folglich von etwas Außenstehendem abhängig, und sei es "nur" die Grundlegung eines Glaubens an Gott. Damit verfällt diese Kunst dem nihilistischen Prinzip, da ihr die Autarkie der "monologischen Kunst" fehlt, welche gerade auf dem 'Vergessen von Welt' ruht, ja selbst "die Musik des Vergessens (ist)".⁶³²

Nietzsches spätere Kritik an Wagner läßt sich auch durch diese Unterscheidung fundieren: Sein Musikdrama ist für Nietzsche Ausdruck "sittlicher Ekstasen, an denen das 'Volk' seine Genugthuung hat", sowie ein theatralischer "Gebärden-Hokusfokus des Schauspielers" Wagner.⁶³³ Die zynische Rhetorik dieses Aphorismus verdeutlicht das, was kritisiert wird, nämlich das Übermaß an Demonstration und schauspielerischem In-Szene-setzen, mit einem ähnlichen Maß an Darstellungskunst, was nicht nur zur Relativierung, sondern auch zur Aussagekräftigkeit der kritischen Anmerkungen zum

⁶²⁹ KSA, 6, a.a.O., S. 11f

⁶³⁰ Vgl. ebd.

⁶³¹ KSA 3, S. 616, FW, Nr. 367

⁶³² Vgl. dazu ausführlich Hudek, F.P., 'Die Tyrannei der Musik.' - Nietzsches Wertung des Wagnerschen Musikdramas, Würzburg 1989

⁶³³ KSA 3, S. 616f, FW, Nr. 368

Schauspieler-Musiker-Typus Wagner führt, dem, entsprechend der vorangegangenen Unterscheidung, die Art der "Kunst vor Zeugen" zugesprochen werden müßte.⁶³⁴ Dieses 'Mißverhältnis' von musikalischem Ereignischarakter und bildhafter, gebärdenförmiger Darstellung des Ereignisses, die von Nietzsche in Form des stimmig ausgeglichenen Verhältnisses in der Duplizität des Dionysischen (bzw. ursprünglich des Apollinischen und Dionysischen) konzipiert und als Wesen der Musik gedacht ist, dieses Mißverhältnis beider Triebe degradiert nach Nietzsche Musik zum 'bloßen Mittel', dessen Zweck das Drama (Szenerie und Handlung) ist: "Die Musik als Mittel zur Verdeutlichung, Verstärkung der dramatischen Gebärde und Schauspieler-Sinnfälligkeit; und das Wagnersche Drama nur eine Gelegenheit zu vielen dramatischen Attitüden!"⁶³⁵

Folglich bewertet Nietzsche den dramatischen Stil als eine "Verzichtleistung auf Stil überhaupt" aufgrund der Voraussetzung, daß etwas Anderes "hundertmal wichtiger ist als die Musik".⁶³⁶ Das so entstandene Paradoxon einer Erweiterung aller Ausdrucksmittel bei gleichzeitiger Desorganisation des 'sinnschweren' Materials ist nach Nietzsche ein Symptom der Desorganisation des Willens zur Macht. Zur Herrschaft gebrachte Sinnlichkeit ohne "geistigere Schönheit", d.h. ohne Logik und Formvollendung, bestimmen das Kunstwerk, welches für das Theater bestimmt ist, - ein 'Faktum', das nach Nietzsche ausschlaggebend für ein gewisses Maß an Unredlichkeit gegen sich selbst ist und einer Nivellierung des Individuums gleicht: "In das Theater bringt niemand die feinsten Sinne seiner Kunst mit, auch der Künstler nicht, ...da unterliegt noch

⁶³⁴ Vgl. dazu Borchmeyer, D., "Ich habe ihn geliebt und Niemanden sonst." Nietzsches Wagner-Kritik zwischen Passion und Polemik, in: G. Pöltner/H. Vetter, (Hrsg.), Nietzsche und die Musik, Frankfurt am Main u.a. 1997, 93-114.

⁶³⁵ KSA 3, FW, ebd.

⁶³⁶ KSA 13, S. 489ff, VIII, 16 (29)

das persönlichste Gewissen dem nivellierenden Zauber der 'grössten Zahl'..."⁶³⁷

Nietzsches Einwände gegen die Musik Wagners, welche diese nicht als von dionysischem, sondern von romantischem Ursprung kennzeichnet, beruhen auf einer physiologischen Perspektive, die nach Nietzsche in Sachen des Geschmacks konstitutiv ist. Es gehöre also zur geschehenslogischen Notwendigkeit von Musik, lebensfördernd zu wirken. Der Leib und seine Funktionen als primär gesetzte Aufnahme- und Umsetzungsebene wünscht eine "Erleichterung: wie als ob alle animalischen Funktionen durch leichte kühne ausgelassene selbstgewisse Rhythmen beschleunigt werden sollten."⁶³⁸ Wagners dramatische Gebärdenkunst in ihrem übermäßigen Ausdruckswillen spricht nach Nietzsche dagegen vom 'Geist der Schwere'. "(W)ozu (physiologische Einwände) erst noch unter ästhetischen Formeln verkleiden?" Es ist nicht zu übersehen, daß diese Art der Kritik an vorhandener Musik in ihrem zynischen Charakter einem 'Experiment' an Interpretation nachkommt, das im perspektivisch kompositorischen Exponieren eines 'Gegenbegriffs', der zuvor genau den Begriff dionysischer Musik darstellte, den Weg für eine neue Sicht ermöglicht.

'Neuer' Ausdruck einer "großen Kunst", bzw. des "großen Stils", wird Nietzsche das, was er unter der Metapher einer "Musik des Südens" exemplarisch im Aphorismus 255 von JGB schildert.⁶³⁹ Dieser im Medium der Musik verfaßte Aphorismus kann als eine einzige, musikalisch auskomponierte Metapher verstanden werden, die eine Zukunftsvision dionysischer Musik im Medium des Traums entwirft. Entsprechend der Vorstellung von der "Erlösung der Musik

⁶³⁷ KSA 3, S. 618, FW, Nr. 368

⁶³⁸ KSA 3, ebd.

⁶³⁹ Vgl. näher Gruber, G., Nietzsches Begriff des "Südländischen" in der Musik, in: G. Pöltner/H. Vetter, (Hrsg.), Nietzsche und die Musik, Frankfurt am Main u.a. 1997, 115-128.

vom Norden" wäre dies "keine deutsche Musik" mehr, sondern "das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik", einer "überdeutschen", welche jenseits von Gut und Böse stünde. Mittels der Metaphysik "des Südens" konzipiert Nietzsche eine Musik als Paradigma von Erlösung, da sie sich aufgrund ihres überreichen Organisationspotentials im Sinne der Vereinigungsfunktion jenseits aller Werte- und Erkenntnis-Dualismen setzt und zugleich genügend "Größe" besitzt, die inzwischen "fast unverständlich gewordene moralische Welt" noch in sich aufzunehmen. Vergleichbar mit dem Typus des Erlösers⁶⁴⁰ korrespondiert auch ihr Erlösungsgedanke mit dem Freisein von Ressentiment sowie mit einer überreichen Fähigkeit zum Symbol. "Das Verneinen ist eben (auch dieser dionysisch konzipierten Musik, v.V.) das ... ganz und gar Unmögliche."⁶⁴¹

"Carmen" von Bizet wird jetzt als ein neues Meisterstück dieser Musik in einer Art bewußter *contradictio* zu Wagner angeführt.⁶⁴² "Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen!": erster Satz meiner Ästhetik", wie Nietzsche im Turiner Brief vom Mai 1888 formuliert. Unter der Bedingung des genuinen Lebensbezuges im Sinne des dionysisch-affirmativen Charakters beschreibt Nietzsche Musik mit den Metaphern der Leichtigkeit und Heiterkeit, um exemplarisch ihr Gelingen der Organisation eines komplexen, ambivalenten Zusammenhanges auszudrücken.⁶⁴³ Dionysische Musik äußert sich in der Art der eigenen Gesetzgebung, und zwar unter der physiologischen Bedingung eines erhöhten Machtgefühls. Dionysos ist auch der "Typus des Gesetzgebers".⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ KSA 6, S. 203, AC, Nr. 32

⁶⁴¹ ebd.

⁶⁴² KSA 6, S. 13, Der Fall Wagner

⁶⁴³ Vgl. KSA 13, S. 293ff, VIII, 14 (117)

⁶⁴⁴ KSA 13, S. 610, VIII, 23 (8)

Bezüglich des Problems der Bestimmung des Dionysischen am Begriff des musikalischen Kunstwerks kann zusammengefaßt werden, daß, je mehr Nietzsche seine Musikreflexion ins philosophische Denken zu integrieren weiß und das Dionysische zu einem philosophischen Schlüsselbegriff macht, desto schwieriger sich das musikalische Phänomen als "dionysischen Ursprungs" erweisen läßt. Die anfängliche Unzeitgemäßheit Wagners bejahte Nietzsche aufgrund gemeinsamer ästhetischer Vorstellungen (Musik als metaphysische Kunst, Duplizität des Apollinischen und Dionysischen) und seiner Begeisterung für den 'neuen' Ton als Ausdruck des Dionysischen (hier noch im Sinne einer Wiederbelebung des antiken Dramas verstanden), aber mit der Popularisierung dieser Musik und ihrer folgenden Dogmatik musikalischer Werte, die nach Nietzsche die christlichen Werte zu integrieren mußte, verfällt diese Musik dem Nihilismus, was Nietzsche im Konzept, Stil und musikalischen Ausdruck Wagners aufzuweisen unternimmt. Der Grund für die Umwertung einer schon als dionysisch verstandenen Musik liegt zugleich in Nietzsches stringent entwickelter Perspektive seines philosophischen Denkens, nämlich im Gedanken des 'Willens zur Macht', der das Prinzip der Selbstüberwindung im Sinne der Lebenssteigerung impliziert, wie im notwendigen Wechselbezug einer exoterischen und einer esoterischen Redeweise sowie einer stärker in den Blick genommenen physiologisch-ästhetischen Betrachtungsweise.

Die Umkehrung dieser Wertung muß als eine aus ihr selbst kommende Notwendigkeit der Interpretation verstanden werden, wenn diese sich auf sich selbst richtet. Die zu Eingang gestellte Frage: "Wie würde eine Musik beschaffen sein...", die dionysisch wäre,⁶⁴⁵ muß also offen bleiben. Das Dionysische auf einen Kunstwerkbegriff zu bringen, scheint in diesem Zusammenhang in seiner Schwierigkeit stehenzubleiben. Als Metapher für eine

⁶⁴⁵ KSA 12, S. 117, VIII, 2 (111)

'unsäglich anders komplizierte Wirklichkeit' ist das Dionysische gerade symbolischer Gegenbegriff der Praktik, alles auf den Begriff bringen zu wollen und damit Ausdruck der Praktik des Menschen, der der "Reichste an Lebensfülle" ist.⁶⁴⁶ Für ihn hat folglich jeder Augenblick die Bedeutung eines unendlich gefüllten Ganzen, das in seiner Unbegrenztheit und Komplexität von einem Reichtum an Symbolik zeugt, aus dessen Fülle er dank seines Organisationspotentials Verstehen gewährt.

⁶⁴⁶ KSA 3, S. 620, FW, Nr. 370

Literaturverzeichnis

Abel, G., Wissenschaft und Kunst, in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986

Abel, G., Nietzsche contra "Selbsterhaltung", in: Nietzsche-Studien 10/11, 1981/82, 367-407

Abel, G., Logik und Ästhetik, in: Nietzsche-Studien 16, 1987, 112-148

Abel, G., Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr, Berlin/New York 1984

Adorno, Th.W., Philosophie der neuen Musik, Frankfurt 1978

Alvira, R., Klang und Stille in der Musik, in: G. Pöltner/H. Vetter, (Hrsg.), Nietzsche und die Musik, Frankfurt am Main u.a. 1997, 129-140

Bacso, B., "Wille zur Wahrheit" als Kunst der Interpretation, in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken, Köln u.a. 1999, 55-62

Baeumer, M. L., Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'Entdeckung' durch Nietzsche, in: Nietzsche-Studien, 6, 1977, 123-153

Baumeister, Th., Stationen von Nietzsches Wagnerrezeption und Wagnerkritik, in: Nietzsche-Studien 16, 1987, 288-309

Behler, E., Nietzsches Sprachtheorie und der Aussagecharakter seiner Schriften, in: Nietzsche-Studien 25, 1996, S. 64--86

Behler, E., Nietzsches Studium der griechischen Rhetorik nach der KGW, in: Nietzsche-Studien 27, 1998, -12

Behler, E., Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 12, 1983, 335-354

Behler, D., Nietzsches Versuch einer Artistenmetaphysik, in: M. Djuric/J. Simon (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, 130-149

Berendt, J.E., Das dritte Ohr, S. 41 f

Bettin, M., Musikalische Aspekte der Wagner-Kritik Nietzsches, Diss. Halle 1990

Birus, Hendrik: "Wir Philologen..." Überlegungen zu Nietzsches Begriff der Interpretation, in: *Revue internationale de philosophie*, 1984, n. 151, 373-395

Bittner, R., Nietzsches Begriff der Wahrheit, in: *Nietzsche-Studien* 16, 1987, 70-90

Bohrer, K. H., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981

Böning, Th., Das Buch eines Musikers ist nicht das Buch eines Augenmenschen. Metaphysik und Sprache beim frühen Nietzsche, in: *Nietzsche-Studien* 15, 1986, 72-106

Borchmeyer, D., "Ich habe ihn geliebt und Niemanden sonst." Nietzsches Wagner-Kritik zwischen Passion und Polemik, in: G. Pöltner/H. Vetter, (Hrsg.), *Nietzsche und die Musik*, Frankfurt am Main u.a. 1997, 93-114

Bornmann, F., Nietzsches "Metrische Studien", Band 18 (1989/90, S. 473-409)

Borsche, T., Intuition und Imagination. Der erkenntnistheoretische Perspektivenwechsel von Descartes zu Nietzsche, in: M. Djuric/J. Simon (Hrsg.), *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Würzburg 1986, 26-44

Borsche, T., *Sprachansichten. Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, Stuttgart 1981

Borsche, T., Der Herr der Situation verliert die Übersicht. Bemerkungen zu Platons Schriftkritik und Derridas Platonkritik, in: *Kodikas/Code* 9, 1986, 317-330

Borsche, T., Nietzsches Erfindung der Vorsokratiker, in: J. Simon (Hrsg.), *Nietzsche und die philosophische Tradition Bd. 2*, Würzburg 1985, 62-87

Bruse, K.-D., Die griechische Tragödie als "Gesamtkunstwerk". Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche, in: *Nietzsche-Studien* 13, 1984, 156-176

Cancik, H., *Nietzsches Antike. Vorlesung*, Stuttgart/Weimar 1995

Coupric, D.L., "Hätte die Welt ein Ziel, [...] so wäre es [...] mit allem Wert zu Ende". Ein Beitrag zur Geschichte einer Argumentation, in: *Nietzsche-Studien* 27, 1998, S. 107-118

Dahlhaus, C./Miller, N., *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*, München/Wien 1988

Decher, F., Wille zum Leben - Wille zur Macht. Eine Untersuchung zu Schopenhauer und Nietzsche, Würzburg/Amsterdam 1984

Decher, F., Der eine Wille und die vielen Willen. Schopenhauer — Mainlander — Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 25, 1996, S. 221-238

Djuric, M., (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986

Djuric, M., Nietzsches tragischer Gedanke, in: Festschrift W. Müller-Lauter, Berlin 1989, 173-153

Djuric, M., /Simon, J., (Hrsg.), Zur Aktualität Nietzsches, 2 Bde. (Nietzsche in der Diskussion), Würzburg 1984

Djuric, M., Nietzsche und die Metaphysik, Berlin/New York 1985

Ebbesmeyer, S., Philosophie als "Leidenschaft der Erkenntnis". Zur erkenntnistheoretischen Metaphorik in den Schriften Nietzsches, in: Nietzsche-Studien 24, 1995, S. 17-44

Fietz, R., Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche, Würzburg 1992

Figl, J., Interpretation als philosophisches Prinzip, Berlin/New York 1982

Figl, J., Festtagskult und Musik im Leben des jungen Nietzsche, in: G. Pöltner/H. Vetter, (Hrsg.), Nietzsche und die Musik, Frankfurt am Main u.a. 1997, 7-16

Fleischer, M., Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der 'Geburt der Tragödie', in: Nietzsche-Studien 17, 1988, 74-90

Gerhardt, V., Die Perspektive des Perspektivismus, in: Festschrift für M. Montinari, Nietzsche-Studien 18, 1989, 260-281

Gerhardt, V., Nietzsches ästhetische Revolution, in: U. Franke/V. Gerhardt (Hrsg.), Die Kunst gibt zu denken, Münster 1981, 77-99

Gerhardt, V., Zum Begriff der Macht bei Friedrich Nietzsche, in: Philosophische Perspektiven 7, 1981, 73-88

Gerhardt, V., Macht und Metaphysik. Nietzsches Machtbegriff im Wandel der Interpretation, in: Nietzsche-Studien 10/11, 1981/82, 193-221

Gerhardt, V., Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches, Stuttgart 1988

Gerhardt, V., "Experimental-Philosophie". Versuch einer Rekonstruktion, in: M. Djuric/J. Simon (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, 45-61

Gerhardt, V., Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: Nietzsche-Studien 13, 1984, 374-393

Gerhardt, V., Das individuelle Gesetz der Moral. Nietzsches genealogische Ethik, in: A. Pieper (Hrsg.), Geschichte der neueren Ethik, Bd. 1, Tübingen/Basel 1992, 284-313

Gerhardt, V., Artisten-Metaphysik. Zu Nietzsches frühem Programm einer ästhetischen Rechtfertigung der Welt, in: Zur Aktualität Nietzsches, Bd. 1. Würzburg 1985

Gerhardt, V., Selbstbegründung. Nietzsches Moral der Individualität, in: Nietzsche-Studien 21, 1992, 28-49

Gerhardt, V., Die Tugend des freien Geistes. Nietzsche auf dem Weg zum individuellen Gesetz der Moral, in: S. Dietz/H. Hastedt/G. Keil/A. Thyen (Hrsg.), Sich im Denken orientieren. H. Schnädelbach zum 60. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1996, 197-212

Gerhardt, V., Nietzsches Frage nach dem Sinn, in: MESOTES. Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog 4/1992 (Sonderheft: Friedrich Nietzsche), Wien 1993, 351-361

Goedert, G., Nietzsches dionysische Theodizee. Höhepunkt seiner Abwendung von Schopenhauer, in: Schirmacher, W. (Hrsg.), Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst, Wien 1991 (Schopenhauer-Studien 4), 45-54

Goethe, J.W.G., Werke in vier Bänden, Salzburg 1983

Grätzel, St., Physiologie der Kunst - Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes, in: Nietzsche-Studien, 13, 1984, 394-398

Gruber, G., Nietzsches Begriff des "Südländischen" in der Musik, in: G. Pöltner/H. Vetter, (Hrsg.), Nietzsche und die Musik, Frankfurt am Main u.a. 1997, 115-128

Gründer, K., Hg., Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie", Hildesheim 1969

Hamann, J.G., Vom Magus im Norden, hrg. v. St. Majetschak, München 1988

Heftrich, U., Nietzsche und die "Kritik der Ästhetischen Urteilskraft", in: Nietzsche-Studien 20, 1991, 238-266

Heftrich, E., Nietzsches "Tristan", in: Nietzsche-Studien 14, 1985, 22-34

Heftrich, E., Die Geburt der Tragödie. Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie?, in: Nietzsche-Studien 18, 1989, 103-126

Hofmann, J.N., Hermeneutik nach Nietzsche. Thesen und Überlegungen im Anschluß an Nietzsches Begriff der Interpretation, in: Nietzsche-Studien 25, 1996, S. 261-306

Hudek, F.P., 'Die Tyrannei der Musik.' - Nietzsches Wertung des Wagnerschen Musikdramas, Würzburg 1989

Humboldt, W., Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus, in: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin 1906, 364-473

Humboldt, W., Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts (=Kawi-Einleitung), in: Werke in fünf Bänden, hg. von A. Flitner u. K. Giel, Bd 3: Schriften zur Sprachphilosophie, 5. Aufl. Darmstadt 1979, 368-756

Humboldt, W., Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues, in: Werke in fünf Bänden, hrsg. von A. Flitner u. K. Giel, Bd 3: Schriften zur Sprachphilosophie, 5. Aufl. Darmstadt 1979, 144-367

Humboldt, W., Ueber den Zusammenhang der Schrift mit der Sprache, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin 1906, 31-106

Humboldt, W., Ueber Denken und Sprechen, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd 7,2, Berlin 1908, 581-583

Jähmig, D., Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung, Köln 1975

Jähmig, D., Nietzsches Kunstbegriff, erläutert an der "Geburt der Tragödie", in: H. Koopmann/A. Schmoll (Hrsg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 2, 1972, 29-68

Janz, C.P., Nietzsches Verhältnis zur Musik seiner Zeit, in: Nietzsche-Studien 7, 1978, 308-326

Kaufmann, W., Nietzsches Philosophie der Masken, in: Nietzsche-Studien 10/11, 1981/82, 111-131

Kaulbach, F., Ästhetische Welterkenntnis bei Kant, Würzburg 1984

Kaulbach, F., Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie, Köln/Wien 1980

Kaulbach, F., Autarkie und perspektivische Vernunft bei Kant und Nietzsche, in: J. Simon (Hrsg.), Nietzsche und die philosophische Tradition, Bd.2, Würzburg 1985

Kopperschmidt, J., Nietzsches Entdeckung der Rhetorik. Rhetorik im Dienste der Kritik der unreinen Vernunft, in: Kopperschmidt, J./Schanze, H., Hrsg., Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik", München 1994, 39-62

Kröpfinger, K., Wagners Musikbegriff und Nietzsches "Geist der Musik", in: Nietzsche-Studien 14, 1985, 1-12

Kruse, B.A., Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica, Frankfurt a.M. 1967

Kuhn, Th.S., Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt 1962

Lypp, B., Dionysisch-Apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz. Nietzsches 'Physiologie' der Kunst als Version 'dionysischen' Philosophierens, in: Nietzsche-Studien 13, 1984, 356-373

Meilers, A., G. Gerber und F. Nietzsche. Zum histor. Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche, Utrecht 1987

Meuthen, E., 'Pathos der Distanz'. Zur Struktur der ironischen Rede bei Nietzsche, in: Kopperschmidt, J./Schanze, H., Hrsg., Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik", München 1994, 127-136

Müller-Lauter, W., Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht, in: Nietzsche-Studien 3, 1974, 1-60

Müller-Lauter, W., Der Organismus als innerer Kampf, in: Nietzsche-Studien 7, 1978, 189-235

Niehues-Pröbsting, H., Ästhetik und Rhetorik in der "Geburt der Tragödie", in: Kopperschmidt, J./Schanze, H., Hrsg., Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik", München 1994, 93-108

Niemeyer, Chr., "Nichts ist wahr, alles ist erlaubt." Die Wahrheitstheorie Nietzsches in ihrer Bedeutung für seine späte Bildungsphilosophie, in: Nietzsche-Studien 27, 1998, S. 196-213

Otto, D., Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff, in: "Centauren-Geburten". Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche, hrsg. v. T. Borsche, F. Gerratana u. A. Venturelli, Berlin/New York 1994, 167-190

Pfotenhauer, H., Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie?, in: Nietzsche-Studien 13, 1984

Pfotenhauer, H., Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion, Stuttgart 1985

Pörsken, U., Die Funktionen einer naturwissenschaftlichen Metapher in einem Satz Nietzsches, in: Nietzsche-Studien 13, 1984

Reibnitz, B.v., Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12), Stuttgart, Weimar 1992

Reschke, R., Ein Zustand ohne Kunst ist nicht zu imaginieren. Friedrich Nietzsches frühe Skizze zu einer Ästhetik der Moderne, in: Nietzsche-Studien 24, 1995, S. 1-16

Ricoeur, P., Die lebendige Metapher, München 1986

Riedel, M., Hören auf die Sprache, Frankfurt am Main, 1990

Riedel, M., Ein Seitenstück zur 'Geburt der Tragödie'. Nietzsches Abkehr von Schopenhauer und Wagner und seine Wende zur Philosophie, in: Nietzsche-Studien 24, 1995, S. 45-61

Ries, W., Ästhetische Hermeneutik der Welt. Nietzsches Versuch einer 'neuen Auslegung allen Geschehens', in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken, Köln u.a. 1999, S. 39-54

Rippel, Ph., Die Geburt des Übermenschen aus dem Geist der Decadence - Zur begrifflichen und atmosphärischen Vorgeschichte von Nietzsches Anthropologisierung der Kunst, in: ders. (Hrsg.), Der Sturz der Idole. Nietzsches Umwertung von Kultur und Subjekt, Tübingen 1985, 21-50

Robling, F.-H., Plastische Kraft. Versuch über rhetorische Subjektivität bei Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 25, 1996, S. 87-98

Rorty, R., Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie, Frankfurt a.M. 1981

f

Scheer, B., Die Bedeutung der Sprache im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, in: M. Djuric/J. Simon, (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986, 101-111

Schellong, D., Was bedeutete Nietzsche, dem Philologen und dem Philosophen, Richard Wagner, in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken, Köln u.a. 1999, 237-256

Schmid, H., Nietzsches Gedanke der tragischen Erkenntnis, Würzburg 1984

Schmidt, B., Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches "Geburt der Tragödie" und die Wiener klassische Musik, Würzburg 1991

Schmidt, G., Nietzsche und Sokrates, in: Nietzsche - kontrovers, Bd.4, Würzburg 1984

Schoeller-Reisch, D., Die Demut Zarathustras. Ein Versuch zu Nietzsche mit Meister Eckhart, in: Nietzsche-Studien 27, 1998, S. 420-438

Schopenhauer, A., Die Welt als Wille und Vorstellung, hg. v. A. Hübscher, Zürich 1977

Schulz, W., Metaphysik des Schwebens, Pfullingen 1985

Schulz, W., Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie, in: Nietzsche-Studien 12, 1983, 1-31

Simon, J., Wahrheit als Freiheit, Berlin/New York 1978

Simon, J., Das Problem des Bewußtseins bei Nietzsche und der traditionelle Bewußtseinsbegriff, in: M. Djuric/J. Simon (Hrsg.), Zur Aktualität Nietzsches Bd 2, Würzburg 1984, 17-33

Simon, J., Sprachphilosophie, Freiburg, München 1981

Simon, J., Friedrich Nietzsche, in: Otfried Höffe (Hrsg.), Klassiker der Philosophie Bd. 2, München 1981, 203-224

Simon, J., Sprache und Sprachkritik bei Nietzsche, in: M. Lutz-Bachmann (Hrsg.), Über Friedrich Nietzsche. Eine Einführung In seine Philosophie, Frankfurt/M. 1985, 63-97

Simon, J., Die Krise des Wahrheitsbegriffs als Krise der Metaphysik. Nietzsches Aletheiologie auf dem Hintergrund der Kantischen Kritik, in: Nietzsche-Studien 18, 1989, 242-259

Simon, J., Nietzsche und das Problem des europäischen Nihilismus, in: W. Böhme (Hrsg.), *Ist Gott tot? Über Friedrich Nietzsche*, Karlsruhe 1982, 22-44

Simon, J., Friedrich Nietzsche (1844-1900), in: O. Höffe (Hrsg.), *Klassiker der Philosophie*, Bd. 2, München 1981, 203-224

Simon, J., Grammatik und Wahrheit. Über das Verhältnis Nietzsches zur spekulativen Satzgrammatik der metaphysischen Tradition, in: *Nietzsche-Studien* 1, 1972, 1-26

Simon, J., *Philosophie des Zeichens*. Berlin, New York 1989

Simon, J., Der Name "Wahrheit". Zu Nietzsches früher Schrift "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne", in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": *Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*, Köln u.a. 1999, 77-94

Simon, J., Der gewollte Schein. Zu Nietzsches Begriff der Interpretation, in: M. Djuric/J. Simon, *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Würzburg 1986

Simon, J., Welt auf Zeit. Nietzsches Denken in der Spannung zwischen der Absolutheit des Individuums und dem kategorialen Schema der Metaphysik, in: G. Abel/J. Salaquarda, (Hrsg.), *Krisis der Metaphysik. Wolfgang Müller-Lauter zum 65. Geburtstag*, Berlin/New York 1989

Sowa, H., Agonale Kunst. Nietzsches Wendung vom ästhetischen zum künstlerischen Urteil, in: M. Riedel, Hrsg., "Jedes Wort ist ein Vorurteil": *Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*, Köln u.a. 1999, 215-226

Stegmaier, W., *Philosophie der Fluktuanz. Dilthey und Nietzsche*, Göttingen 1992

Stegmaier, W., Nietzsches Neubestimmung der Wahrheit, in: *Nietzsche-Studien* 14, 1985, 69-95

Stevens, A., Nietzsche und die poetische Metapher, in: W. Gebhard (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche. Perspektivität und Tiefe. Bayreuther Nietzsche-Kolloquium 1980*, Frankfurt/M. 1982, 89-120

Tebartz-van Elst, A., Ästhetischer Weltbezug und metaphysische Rationalität. Zur epistemischen Funktion der Metapher bei Nietzsche, in: Kopperschmidt, J./Schanze, H., Hrsg., *Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik"*, München 1994, 109-126

Turk, H., Nietzsches "Geburt der Tragödie" und die Rettung des Apollinischen, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hrsg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1990

Vogel, M., Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg 1966, (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhds., 6)

Wapnewski, P., Nietzsche und Wagner. Stationen einer Beziehung, in: Nietzsche-Studien 18, 1989, 401-423

Wohlfart, G., Mittags. Zeit und Zeichen bei Nietzsche, in: ders., Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991, 61-82

Wohlfart, G., Dionysos gegen den Gekreuzigten. Nietzsches Artisten-Metaphysik und die christliche Metaphysik des Schönen bei Cusanus, in: ders., Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991, 47-60

Wohlfart, G., Plötzliche Ewigkeit. Der Augenblick der ewigen Wiederkunft als ästhetische Epiphanie des Dionysos, in: ders., Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991, 35-46

Wohlfart, G., Der dionysische Apoll. Bemerkungen zur Genealogie der Artisten-Metaphysik des frühen Nietzsche, in: ders., Artisten-Metaphysik, Würzburg 1991, 18-34

Wohlfart, G., Der Augenblick, Freiburg/München 1982

Wulf, E., Zur systematischen Funktion des Willens bei Nietzsche, in: W. Gebhard (Hrsg.), Friedrich Nietzsche. Perspektivität und Tiefe, Frankfurt a.M. 1982, 207-221