Günter Seubold (Hg.)

„Man ist viel mehr Künstler als man weiß“

*Denk*Mal Verlag

Nietzsche*Denk*en Bd. 2

# „Man ist viel mehr Künstler als man weiß“

## Bilder und Bildner: Werk- und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche

Herausgegeben und eingeleitet
von
Günter Seubold

mit Beiträgen
von

Martina Bretz, Malte Brinkmann, Kerstin Dönicke, Bernd Draser, Ansgar Maria Hoff, Jakob Kneser, Matthias Koll, Pasquale Memmolo, Volker Neumann, Thorsten Rudolph, Philipp Wittmann, Frank Zabel

DenkMal Verlag

NietzscheDenken
Bd. 2

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

„Man ist viel mehr Künstler als man weiß" : Bilder und Bildner: Werk- und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche / hrsg. und eingel. von Günter Seubold. Mit Beitr. von Martina Bretz .... – Alfter/Bonn : DenkMal-Verl., 2001
ISBN 3-935404-00-X

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

ISBN 3-935404-00-X
© DenkMal Verlag Alfter/Bonn 2001
Satz: Dieter L. Ney, Bonn
Einbandgestaltung: Ulrike Ordon/Günter Seubold
Druck: Fuldaer Verlagsagentur, Fulda
Printed in Germany

# Inhalt

*Günter Seubold*
Einleitung

**I. Vor-Bild(n)er, Wider-Bild(n)er: „Man vergilt einem Lehrer schlecht, wenn man immer nur der Schüler bleibt“**

*Pasquale Memmolo*
Goethes Gabe: Nietzsches Aufgabe

*Matthias Koll*
„Erlösung vom Erlöser!“ Richard Wagner und die Musikästhetik Friedrich Nietzsches

*Volker Neumann*
Die französische Krankheit. Nietzsches Rezeption des Begriffs „décadence“ von Paul Bourget

**II. Selbst-Bild(n)er: Versuche/Versuchungen**

*Martina Bretz*
„Freiheit über den Dingen“. Tod, Nachleben und Wiedergeburt der Kunst beim ‚mittleren‘ Nietzsche

*Jakob Kneser*
„Wie weit reicht die Kunst ins Innere der Welt?“ Kunst und Wahrheit beim ‚späten‘ Nietzsche

*Philipp Wittmann/Frank Zabel*
Friedrich Nietzsche als Komponist

*Bernd Draser*
„Ich lebe, wie als ob die Jahrhunderte ein Nichts wären.“ Nietzsche und das Leben als Kunst, sich zu verlieren, um sich zu finden

**III. Nach-Bild(n)er:**
**Kinder und Kegel**

*Kerstin Dönicke*
Nietzsches „Großer Stil“ und die Architekturprojekte des Nationalsozialismus

*Malte Brinkmann*
Von der Subversion der Literatur zur Ästhetik der Existenz. Die Spuren der Ästhetik Nietzsches in Foucaults Forschungen zu Literatur, Wissen, Macht und Ethik

*Ansgar Maria Hoff*
Nietzscheanische Momente im Werk von Botho Strauß

Statt eines Nachworts:
*Thorsten Rudolph*
Die fröhliche Wissenschaft. Über eine unzeitgemäße Annäherung an den unzeitgemäßen Denker

**Literaturverzeichnis**

**Diskographie**

**Personenregister**

**Sachregister**

**Zu den Autoren**

# Einleitung

*Günter Seubold*

Noch ein Buch über Friedrich Nietzsche? Dazu noch eines über seinen Kunstbegriff? Ist nicht hinlänglich bekannt, daß die Kunst bei ihm eine entscheidende, eine ‚alles' entscheidende Rolle spielt? – Ja, und es wird beinahe bis zum Überdruß wiederholt! Warum dann dieses Buch? – Nietzsches Kunstbegriff ist weder in seiner Komplexität noch in seiner Ambivalenz, weder hinsichtlich seiner Entwicklungs- noch seiner systematischen Aspekte, weder hinsichtlich seiner Herkunft noch seiner Nachwirkung zureichend erörtert und problematisiert worden. Hierzu einen bescheidenen Beitrag zu leisten, erscheint dieses Buch.

Mit Nietzsche vollendet und überbietet sich ein Typus neuzeitlichen Philosophierens, für den die Kunst eine elementare und kaum zu überschätzende Rolle spielt: Mit der Kunst gewinnt die Welt (des Menschen) Gestalt und Sinn, und mit der Kunst erkennen wir auch die Anmaßungen und das Lebenswidrige der feststellenden metaphysisch-wissenschaftlichen ‚Wahrheit'. Die Kunst, das Kunstschaffen, wird zum Paradigma für Kosmologie (die Welt als sich selbst gebärendes Kunstwerk) wie Anthropologie (der Mensch als das sich schaffende, sich modellierende, über sich hinaustreibende Wesen, als ‚ästhetische Existenz').

Nietzsches Kunstbegriff oszilliert zwischen autonomer Werkkunst und alltäglich-festlicher Lebenskunst, zwischen Anschauung und Idee, Hypothese und Theorie; er konstituiert sich als Konglomerat aus produktionsästhetischen und kosmologischen, aus dionysisch-affirmativen und apollinisch-illusionären, aus lebensphilosophischen und semiologischen Momenten.

Mit genau umrissenen Interpretationsaspekten soll dieser ‚Begriff' aufgeschlüsselt und damit einer ‚nüchternen' Betrachtung zugänglich gemacht werden, freilich nicht, um das spezifisch Ästhetische dieses Begriffs in Definitionen zu gießen und damit zu zerstören, sondern um zu zeigen, daß es so ‚irrational' bei Nietzsche nicht zugeht, wie seine Verächter oder falschen Freunde meinen. Trägt Nietzsches Kunstbegriff zum einen sehr moderne, ja vorausweisende ‚avantgardistische' Züge einer Überführung der Kunst ins Leben, so proklamiert Nietzsche andererseits die traditionelle Einheitsstiftung klassischer Werk-Kunst und verdammt damit zugleich alle Romantik und Modernität.

Der *I. Teil* beschäftigt sich mit Nietzsches geistigen Vätern. Nietzsches Verhältnis zu ihnen ist – freilich gilt dies für jedes Vater-Sohn-Verhältnis von Rang – sehr ambivalent: Sie sind ihm Vor- und Widerbild zugleich. Die Apotheose Nietzsches, die mit dem Jugendstil anhebt und sich bis in unsere Zeit durchhält, hat den rechten Blick verloren für seine *Herkunft*. Ohne Schopenhauer,

Goethe, Wagner, Burckhardt und Bourget – um nur die wichtigsten Namen zu nennen – hätte Nietzsche weder seinen Kunstbegriff konzipieren noch sein Lebenswerk gestalten können. Nietzsche ist in aestheticis keineswegs ein Solitär. Er ist nicht der Findling des 19. Jahrhunderts, auf den man eigentlich erst im 20. Jahrhundert hätte stoßen dürfen. Gewiß, er gehört ins 20. Jahrhundert. Aber nicht weniger gehört er ins 19. Jahrhundert, hinsichtlich mancher Aspekte sogar ins 18. Jahrhundert, so auch in bezug auf die Präferierung der Klassik und den Widerwillen gegen Romantik und Modernität; Präferierung wie Widerwillen teilt er mit Hegel und Goethe. Daß die Romantik ‚krank mache' – nicht allein diese Pointe und die mit ihr einhergehende funktionale Kunstbetrachtung hatte ihm ja bereits Goethe vorweggenommen.

Auf Nietzsches ‚Väter' aufmerksam machen heißt aber nicht, die Größe Nietzsches nicht zu akzeptieren und Nietzsche auf seine Herkunftswelt zu reduzieren. Es heißt vielmehr zu begreifen, daß er groß nur werden konnte mit Goethe, Wagner, Bourget und Burckhardt, nur mit ihnen und in der Auseinandersetzung mit ihnen, die sich um so unerbittlicher vollzog, je größer die Verehrung und die Abhängigkeit war.

So wird mancher überrascht sein davon, was Nietzsche bei Goethe alles gefunden, was alles er bei ihm gelernt und was – selten genug freilich – seinen Widerspruch herausgefordert hat. Dies zu zeigen gelingt dem Beitrag von *Pasquale Memmolo*. Die Funde sind erstaunlich – dem Ausmaß und dem qualitativen Gewicht nach: Sie reichen von der nahezu wörtlichen – bisweilen auch parodierenden – Übernahme einprägsamer ‚Sprüche und Maximen' über die Entlehnung der Autorität des Namens ‚Goethe' zur Untermauerung eigener Ansichten bis hin zur Glorifizierung der von Goethe vorbildlich praktizierten Einheit von Kunst und Leben. Zu beinahe allen Themen und in allen Phasen seines Lebens- und Denkweges befragt Nietzsche nicht nur Goethes Werk, sondern ebenso Goethes Leben. Vorbildlich ist ihm nicht nur das eine wie das andere, vorbildlich ist ihm vor allem die *Relation* von Kunst und Leben. Goethe habe ein „olympisches Wesen". Goethe gelinge es, Verse über seine Leiden zu machen, „um sie loszuwerden". Goethe ist eine, nein *die* Konstante auf Nietzsches Denk- und Lebensweg, eine „Unterkunfts-Hütte", in der man „ausruhen" kann. Und es ist nicht der Stürmer und Dränger, der Nietzsche ein Vor-Bild ist, sondern durchaus der Klassiker: der ‚Olympier' Goethe (um nicht zu sagen der Apolliniker) mit dem „Geschmack" der Herbstlichkeit, der Reife und dem Flair der Oktobersonne.

Äußerlich betrachtend könnte man meinen, es sei dies ein geradezu bildungsbürgerliches Verhältnis zu Goethe. Aber es wäre in der Tat nur äußerlich, nur bildungsbürgerlich betrachtet: Während der Bildungsbürger nicht mehr

sieht, welchen Kämpfen die Abgeklärtheit und ‚Klassik' Goethes sich verdankt[1], weiß Nietzsche das sehr wohl. Und er weiß es vor allem aus den Erfahrungen seines eigenen Lebens und Schaffens. Goethes Gabe trifft auf einen schon mit einer Aufgabe begabten. Mit dieser Gabe gelingt es ihm, die Aufgabe zu konkretisieren und zu aktualisieren: ins Leben zu überführen.

Nietzsches Verhältnis zu Wagner – wiederum gilt: zu Werk und Leben – ist weniger abgeklärt als das zu Goethe, wie *Matthias Koll* in seinem Beitrag zu zeigen unternimmt. Das rührt vor allem auch von der persönlichen Begegnung mit Wagner her. Nietzsche stand Wagner zu nahe, als daß er ihn auf dem Marmorsockel hätte stehen lassen können, auf den er ihn als Jüngling gehoben hatte. „Geliebt" hat er ihn – ihn allein vielleicht – bis an sein bitteres Ende. Aber in dieser Liebe war viel Haß, aus Kränkung erzeugter Haß, eingeschlossen. Wie Goethe hat auch Wagner Nietzsche zeitlebens begleitet, aber es fehlt hier, anders als bei Goethe, die Gelassenheit gegenüber dem Entrückten. Damit fehlt aber nach 1876 auch die Großgesinntheit, Wagners Schwächen zu übersehen zugunsten seiner wahren künstlerischen Größe. Bei Wagner fehlt ihm, was er bei Betrachtung Goethes hatte und was man braucht, um Menschen – zumal dieses ‚Typs' – ertragen zu können: das „reine, reinmachende Auge".

Nietzsche hat von Wagner in ästhetischer Hinsicht gelernt, was nur ein lernbegieriger Schüler von einem Lehrer lernen kann. Vor allem in musikästhetischer Hinsicht ist Wagner für ihn der Übervater: die freudig bejahte Autorität in den früheren Jahren, ohne dessen ästhetisches Denken er seine als Hommage an Wagner zu verstehende „Geburt der Tragödie" nicht hätte schreiben können, die zwanghaft zu destruierende Autorität der mittleren und späten Phase. Lösen, in ein freies Verhältnis setzen, konnte er sich von Wagner zu keinem Augenblick: Die „Erlösung vom Erlöser" gelang ihm nie, auch dadurch nicht, daß er in der Spätzeit auf die autonomieästhetische Auseinandersetzung mit dem Werk Wagners verzichtete und Wagner als „Krankheit" und „öffentliche Gefahr" brandmarkte.

Spielt Bourget auch nicht annähernd die Rolle, die Goethe und Wagner in Nietzsches Kunstverständnis spielen, so übernimmt Nietzsche von ihm doch einen der wichtigsten Begriffe seiner Spätzeit: den der „décadence". Den Terminus kennt er – wie *Volker Neumann* in seinem Beitrag darlegt – bereits vor seiner Bourget-Lektüre. Die Semantik, die der Begriff in seiner Spätzeit annimmt, ist aber durch und durch von Bourget entlehnt: Décadence liegt dann vor, wenn der Teil über das Ganze herrscht. Bezeichnend auch für diesen Begriff ist, daß Nietzsche ihn – auch hier Bourget folgend – zur Beurteilung ästhetischer, psychologischer, kultureller und gesellschaftlicher Phänomene ge-

---

[1] „Sehen Sie sich ihn [Goethe] genau an, wieviel von Nietzsches Immoralismus schon in seinem naturfrommen Anti-Moralismus steckt!" (Mann 1963, 205).

braucht. Doch im Gegensatz zu Bourget, der den Begriff in ästhetischer Hinsicht positiv verwendet, ist er bei Nietzsche fast nur noch negativ besetzt. Er verwendet ihn in ästhetischer Hinsicht jetzt polemisch dazu, um die Musik Wagners als Verfallsphänomen bloßzustellen. Überall nimmt er unter der Perspektive Teil-Ganzes die Herrschaft des Teils über das Ganze wahr. Wagner sei der Meister des ganz Kleinen – und verliere damit die Einheit aus dem Blick. Die „unendliche Melodie", die „Anarchie der Atome", die „unsinnige Überladung mit Details", der „Mosaik-Effekt" – sie seien verantwortlich für die Erschöpfung dessen, der sich auf die Musik Wagners ganz einlasse (wie Nietzsche es selbst getan und die Erschöpfung am eigenen Leibe erfahren hatte), sie kennzeichneten Wagners nicht-klassischen „Stil" – „Stil hier im Sinne von Stil-Unfähigkeit gebraucht".

Nietzsches Ästhetik ist eine Ästhetik der Ganzheit. Sein „großer Stil" zeichnet sich aus durch eine Herrschaft des Ganzen über das Teil. Das Teil hat durchaus sein Recht, aber es muß im Ganzen ‚aufgehoben' werden – allein das ist „klassischer", ist „großer Stil". Als Kind seiner Zeit ist jeder décadent – Nietzsche nahm sich hiervon nicht aus. Aber der Philosoph in ihm wehrte sich dagegen. Die „Krankheit décadence" sollte ihm sein ein „energisches Stimulans zum Leben, zum Mehr-Leben". Man kann in dieser integralen Betrachtung, in dieser ‚Aufhebung' der décadence, durchaus eine Nähe nicht allein zu Hegels Ästhetik, sondern dessen dialektischem Denken überhaupt sehen.

Mit der Abnabelung von Wagner – spätestens also mit Erscheinen von „Richard Wagner in Bayreuth" – geht bei Nietzsche auch eine Neubewertung von Kunst und Wissenschaft einher. „Tod, Nachleben und Wiedergeburt der Kunst beim ‚mittleren' Nietzsche" untersucht *Martina Bretz* in ihrem Beitrag. In dieser Phase seines Schaffens – sie wird von den Schriften „Menschliches, Allzumenschliches" und „Die Fröhliche Wissenschaft" begrenzt – hat Nietzsche die „Artisten-Metaphysik" der Frühzeit hinter sich gelassen, die Konzeption des „Willens zur Macht" aber noch nicht gebildet. Hatte er in der Frühzeit die Grenzen des wissenschaftlichen Geistes aus der ästhetischen Perspektive bestimmt, so werden jetzt die Grenzen der Kunst mehr und mehr unter dem kritisch-wissenschaftlichen Blick erörtert. Nietzsche möchte weg vom Pathos der autonomen Kunst Wagnerscher Provenienz, die sich dem Absoluten verpflichtet wähnt, aber doch nur „blendende Irrtümer" gebiert. Und dazu soll ihm die Abgeklärtheit, der kühle Blick des Wissenschaftlers, „die wissenschaftliche Hingebung an das Wahre" verhelfen. Der Künstler wird jetzt – in einem quasi platonischen Verständnis – in die Nähe des Lügners und Betrügers gerückt. Das aufklärerische Geschäft des wissenschaftlich ausgerichteten Philosophen deckt die Täuschungen der Moral, der Religion und eben auch der Kunst auf. Sie sind damit etwas Vergangenes (nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung, möchte man mit Hegel hinzufügen): „für die Wissenschaft sind sie tot".

Es findet sich nun bei Nietzsche eine Einstellung, die für die Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts bestimmend wird: Nietzsches Kampf „gegen die Kunst der Kunstwerke". Die Kunst der Kunstwerke wird zum bloßen „Anhängsel" der ästhetischen Gestaltung („Verschönerung") des Lebens selbst. Daher sucht Nietzsche in der „Fröhlichen Wissenschaft" nach einem Künstler-Philosophen, der sowohl die wissenschaftliche wie künstlerisch-werkästhetische Einstellung ‚aufhebt' und damit bewahrt und negiert zugleich: Von der Wissenschaft bewahrt dieser Künstler-Philosoph die Kritik und das Durchschauen-Wollen, negiert aber deren objektivierend-positivistische Einstellung, die Welt und das Dasein auf *einen* Sinn festlegen und sie damit ihres vieldeutigen Charakters berauben zu wollen; und von der Kunst bewahrt er das Bewußtsein der Fiktion eines jeglichen Entwurfs und negiert damit das (Wagnersche) Pathos und den kultischen Anspruch der Werkästhetik. Als Gewinn der ganzen Operation erhält der Künstler-Philosoph: die „Freiheit über den Dingen".

Im Aphorismus 175 des zweiten Bandes von „Menschliches, Allzumenschliches" setzt Nietzsche auf Leser, die auf das, was da geschrieben steht, einen guten Einwand zu machen verstehen. Diesen Einwand macht der ‚späte' Nietzsche, wie *Jakob Knesers* Beitrag zu entnehmen ist, gegen den ‚mittleren' Nietzsche. Wollte Nietzsche in „Menschliches, Allzumenschliches" mit der „wissenschaftlichen Hingebung an das Wahre" die Kunst entzaubern, so ist jetzt die Kunst „mehr wert als die Wahrheit". Damit freilich hat sich nicht nur die Relation von Kunst und Wahrheit verändert, sondern die Begriffe selbst haben sich gewandelt. In gewisser Weise wieder Ansätze der frühen Konzeption aus der „Geburt der Tragödie" aufnehmend, wird die Kunst zu einem ontologischen Geschehen: Das schaffende Hervorbringen ist nicht mehr auf die künstlerische Tätigkeit des Menschen beschränkt, sondern betrifft alle Werdensprozesse, wie z.B. den biologischen Organismus, die menschliche Organisation (Jesuitenorden!) sowie die Welt als ganze, die verstanden wird als „ein sich selbst gebärendes Kunstwerk". In solch einer Konzeption kann Wahrheit nicht mehr das Erfassen eines unveränderlichen Seins, das Wahre nicht mehr als das, was an sich ist, definiert werden; sondern Wahrheit wird – wie Religion, Moral, Wissenschaft – zu einer Funktion, einer veränderlichen Größe, *in* diesem Schaffensprozeß. Der „Wille zur Wahrheit", d.h. das Verlangen, ein an sich Seiendes erkennen zu wollen, *setzt* dieses Seiende vorher *als* ein Seiendes. Hegelisch-wesenslogisch gesprochen: Jede *Voraus*setzung ist eine Voraus*setzung*. Als guter ‚Idealist' weiß Nietzsche, daß wir „nur eine Welt *begreifen* können, die wir selber *gemacht* haben". Und diese Setzungen sind für Nietzsche ein künstlerischer, ein gleichsam transzendental-künstlerischer Akt: „Man ist viel mehr Künstler als man weiß." Setzungen sind zu Zeiten nötig und wertvoll, zu anderen Zeiten aber verwerflich und damit zu destruieren, weil sie das fortdrängende Werden –

die „Kunst“ – einschränken, behindern und festlegen auf etwas, über das dieses Werden hinauswill.

Der Wille zur Wahrheit gründet also im Willen zu Kunst. Die seiende Welt ist eine Erdichtung. Der Philosoph muß viel vom Künstler in sich haben, ja muß ein „höherer Künstler“ sein – nicht nur, um diesen Vorgang verstehen und erfassen zu können; der Philosoph selbst muß diesen Vorgang seinerseits produktiv fortbilden als bewußt agierender Begriffs-Bildner: „einen Begriff *fest* zu setzen, *fest zu halten*“ – zu zerstören aber dann, wenn dieser Begriff seine Funktion erfüllt hat und damit lebensfeindlich geworden ist, weil seine ‚Statik‘ der Dynamik des Lebens zuwiderläuft.

Nietzsches ‚weiterer‘ Kunstbegriff zielt wohl darauf ab, den traditionellen Begriff ästhetisch-autonomer Kunst zu entgrenzen, nicht aber darauf, ihn bloß im negativen Sinne zu zerstören und das mit diesem Begriff Intendierte als obsolet zu verdammen. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, wenn man im Beitrag von *Philipp Wittmann* und *Frank Zabel* erfährt, daß Nietzsche und wie Nietzsche komponiert hat. Freilich: Der Großteil der Kompositionen gehört in die Jugendzeit. Aber noch zwei Jahre nach dem Erscheinen der „Geburt der Tragödie“, also 1874, hat Nietzsche den „Hymnus an die Freundschaft“ komponiert, auf den er acht Jahre später als Vorlage zur Vertonung eines Gedichtes von Lou Andreas-Salomé zurückgreift. Also auch wenn Nietzsche mit gewissem Recht als Vorläufer der avantgardistischen Programmatik einer Überführung der Kunst ins Leben verstanden werden kann, so ist doch mitnichten bei ihm eine Einstellung wie etwa bei Marcel Duchamp zu finden, der bekundete: „Meine Haltung gegenüber der Kunst ist die eines Atheisten gegenüber der Religion. Lieber würde ich erschossen, mich selbst töten oder jemand anderen töten, als nochmals zu malen.“[2]

Eines der hauptsächlichen Charakteristika von Nietzsches Kompositionen ist freilich, daß diese Kompositionen größtenteils – aus konkretem Anlaß entstanden – in sein Leben verwoben sind, etwa den „Nachklang einer Sylvesternacht“ festhalten oder anläßlich einer Begegnung, einer religiösen Erfahrung oder für einen Freundschaftsbund (in dem man sich zu monatlichem Werk verpflichtete) produziert wurden. Nietzsches Kompositionen sind im wesentlichen Kompositionen für Klavier zu zwei und vier Händen sowie Liedkompositionen. „Symphonische Dichtungen“, wie Nietzsche verschiedene Stücke nennt, sind zwar für Orchester vorgesehen, aber nicht ausgeführt, sondern nur zur Schlußfassung für Klavier zu vier oder zwei Händen gediehen. Instrumentierung war seine Sache nicht. Auffallend an den Kompositionen ist der teilweise sehr ansprechende, bisweilen nur hübsche musikalische Einfall; kritikwürdig ist, daß

---

[2] Zitiert in Hubert Sowa: Jenseits der Poiesis. Anartistische Praxis im Ausgang der Kunst, in: Seubold 2000, 35–54, hier: 37f.

die eigentliche Durcharbeitung des Einfalls fehlt. Definiert man Komponieren – ‚modern' freilich – als ‚Liquidation des Einfalls', so fällt das Urteil über Nietzsches Kompositionen nicht gerade freundlich aus, wie etwa jenes von Hans Bülow über die „Manfred-Meditation", der er „vom musikalischen Standpunkte aus nur den Wert eines Verbrechens in der moralischen Welt" zuerkennen wollte. Beeinflußt ist Nietzsche in seinen Kompositionen – wen wundert's – vor allem von Richard Wagner: in seiner auffälligen Chromatik etwa oder den vermehrt auftretenden Vorhaltsbildungen. Bülow sprach von „Erinnerungsschwelgerei an Wagnersche Klänge".

Nietzsches Kompostionen sind damit – vom Standpunkt der autonomen Kunst aus gesehen – keine ‚große' Kunst. Sie – so das resümierende Urteil Wittmanns und Zabels – sind aus dem Leben um des Lebens willen komponiert: zur physischen Befreiung und schöpferischen Entgrenzung.

Daß uns Nietzsche zu denken gibt, trifft nicht nur auf sein philosophisches und kompositorisches *Werk*, sondern allem zuvor schon auf sein *Leben*, sein *Lebens-Werk*, zu. Die Aktualität, die man Nietzsche heute auch anläßlich der Diskussion ‚Ästhetik der Existenz' zuerkennt, dürfte nicht zuletzt daher rühren, daß die Trennung von Werk und Leben bei Nietzsche nicht mehr greift. Ist Nietzsche ein Lebensphilosoph? Gewiß, aber nicht einer, der eine Theorie *über* das Leben entworfen hat.

Doch was ist außergewöhnlich am Lebens-Werk Nietzsches, was bemerkenswert an seiner Lebenskunst? *Bernd Draser* sucht es mit dem Begriffspaar „generativ-destruktiv"[3] zu fassen: Um im metaphysischen Nihilismus leben zu können, muß der Mensch den Sinnverlust aktiv in seinen Sinnentwurf einbauen. Nur so entgeht er der Illusion, daß es den einen Sinn gebe, an dem man sich ausrichten könne. Drasers Bemühungen gehen dahin, Nietzsches „Übermenschen" als quasi-metaphysisches Konzept zukünftigen Menschseins herabzustimmen auf den Menschen hier und jetzt, der sich des Sinnverlusts nicht nur bewußt ist, sondern der den Sinnverlust geradezu zum Agens seines Sinnentwurfs macht und damit davon abgehalten wird, sich im *Besitz* eines Sinns – Sinn als Sinn-Präsenz – zu wähnen. Menschsein zeichnet sich in dieser Konzeption nicht nur dadurch aus, daß es mit dem Sinnverlust zu leben lernt, sondern daß es mit diesem Verlust sogar strategisch operiert.

Das führt Draser vor allem an Nietzsches gesuchter Abschiednahme von gewohnten Lebenszusammenhängen aus. Er thematisiert Nietzsches Strategie der Selbstgewinnung durch den gesuchten temporären Selbstverlust. Selbstverlust aber ist schon nötig für die Selbsterkenntnis, denn nur der durch solchen Verlust gewonnene Abstand ermöglicht das In-die-Distanz-Treten des Ich zu sich. Hierfür entwickelt Nietzsche vielfältige Strategien, zu denen vor allem der

---

[3] Vgl. hierzu: Seubold 1997, 191–299.

Rückzug aus der Gesellschaft, der häufige Wohnungswechsel und das Reisen gehören – eine spezifische Art zu reisen. Denn „der eine reist, weil er sich sucht, und der Andere, weil er sich verlieren möchte". Erst durch solche Art von Selbst-Verlust gelangt man zur Welt: „Man muss sich auf Zeiten verlieren können, wenn man den Dingen ... etwas ablernen will." Nietzsche geht also gegen die Selbst-Habe, den Selbst-Besitz an; der Selbstverlust wird nicht nur als nicht negativ, sondern als positiv, als Ermöglichung einer neuen Selbstfindung gesehen.

Mit einer so verstandenen Lebensführung versucht Nietzsche für Draser das zu werden, was Zarathustra vom Menschen fordert: eine Brücke zum Übermenschen zu sein.

Was wäre Nietzsche ohne seine Wirkungsgeschichte? Er, der die Publikation seiner Werke z.T. selbst finanzieren mußte, weil sie sich für den Verleger nicht ‚rechneten'. Heute ist sein Einfluß auf das 20. Jahrhundert nicht mehr zu überschauen. Und er hat beileibe nicht nur innerhalb der professionellen Philosophenzunft gewirkt, sondern größten Einfluß genommen auch auf die Kunst, die Literatur, ja auf das Lebensgefühl und die Grundstimmung des 20. Jahrhunderts überhaupt. Mit den drei Beiträgen des *dritten Teils* dieser Publikation können daher nur Schlaglichter auf die Rezeptionsgeschichte geworfen werden.

Ein heikler Punkt der Wirkungsgeschichte Nietzsches ist seit je die Beziehung seiner ‚Lehre' (die freilich nach Nietzsches eigenen Bekunden niemals als Lehre verstanden werden darf) zu Nationalsozialismus und Faschismus gewesen: Schlagworte wie die vom „Willen zur Macht" oder von der „blonden Bestie" dienten dazu, Nietzsche zum Vorläufer der Ideologie des Nationalsozialismus, zum ‚Präfaschisten' zu stempeln. Ein törichtes Vorgehen. Aber gerade deshalb bleibt die Beziehung des Denkens Nietzsches zum Nationalsozialismus der Untersuchung wert. Und dies unternimmt der Beitrag von *Kerstin Dönicke* an einem konkreten Phänomen: Sie untersucht die Relation von Nietzsches ‚Philosophie der Architektur' zu den Architekturprojekten des Nationalsozialismus. Dabei geht es um Korrespondenzen und Differenzen im Phänomen, nicht um den direkten Einfluß Nietzsches auf Hitlers Staatsarchitektur; denn den gibt es nicht. Und es ist erstaunlich, welche Korrespondenzen sich zunächst zwischen Nietzsches Auslassungen zur Architektur und der gebauten oder auch nur projektierten Architektur des Nationalsozialismus ergeben. Im Bauwerk soll sich nach Nietzsche der Wille zur Macht „versichtbaren", mit der Architektur dokumentiert sich der „große Willensakt", der das Hübsche und Gefällige verschmäht. Keine Frage, daß sich ein das Gefällige verschmähender Machtanspruch auch in der nationalsozialistischen Architektur manifestiert, wie es für die nationalsozialistische Ideologie keine Frage war, daß die Kunst Ausdruck eines „Machtwillens" ist. Freilich: Die entscheidenden Differenzen spielen sich hinter der Fassade ab. „Wille zur Macht" konkretisiert die Ideologie des Natio-

nalsozialismus als Wille zur biologisch begründeten politischen Herrschaft über andere, während Nietzsche darunter – noch unspezifisch – einen, vor allem von der künstlerischen Produktion her verstandenen Akt der Formung, des Herrwerdens über das – vor allem eigene innere – Chaos versteht.

Ähnlich verhält es sich auch, wenn man Nietzsches Begriff „großer Stil" mit dem der Ganzheit, Einheit und Größe verpflichteten Architekturverständnis des Nationalsozialismus vergleicht: Was Nietzsche als Akt der Formung begreift – das Herr*werden* über das andrängende Viele, das als solches auch *mit* dem Akt der Formung virulent bleibt –, versteht die nationalsozialistische Kunstideologie nur im Sine des Herr*seins*, des Monumentalen, nicht mehr im qualitativen, sondern allein im quantitativen Sinne. Das den Weltherrscher Hitler besuchende Individuum sollte angesichts der Größe, des Massenhaften, der Reichskanzlei sich klein fühlen, ihm sollten Hören und Sehen vergehen. In dieser Architektur ist nicht mehr sichtbar, daß etwas gebändigt worden ist, sie ist nur noch statische Masse.

Freilich: Bleiben in der Sache gewaltige Differenzen, ja Gegensätze zwischen dem, was Nietzsche intendiert und der Nationalsozialismus praktiziert hat, so bleiben doch auch genügend – nicht nur rhetorische – Gemeinsamkeiten, die einem den Schauder über den Rücken jagen: die Architektur als Ausdruck des „Gewaltmenschen"[4], die Abneigung gegen alles Hübsche und Gefällige und die Präferierung von „Kälte" und „Härte", der unbändige Ordnungswille, dessen Identitätsprinzip vom Chaotisch-Natürlich-Weiblichen angestachelt wird, wie er sich – im Gegenzug und gleichsam kompensatorisch – auch wiederum im Rauschhaften entgrenzt. Wer diesen Schauder bei Nietzsche – diesem „Fürsprecher der schlimmsten Dinge", der permanent untersuchen muß, ob diese Dinge nicht die „bestverleumdeten" seien – nicht mehr spürt, der hat ihn schon zum faszinierenden Jüngling aus der Talk-Show gemacht, der unter dem Beifall des gebildeten Publikums von der ästhetischen Existenzweise berichtet und die „Verböserung" des Menschen fordert, zu einem Denker, der sich nun für Fernsehkultur und Evangelische Akademie ebenso eignen soll wie anno dazumal für Nudistenklub und Nationalsozialismus.

Der „Nietzscheanismus" Foucaults ist fast schon zum Schlagwort geworden. Eine differenzierte Untersuchung, die dem Einfluß der Ästhetik Nietzsches auf Foucaults Denken nachgeht, blieb bislang ein Desiderat. *Malte Brinkmann* sucht ihm nachzukommen. Der Chronologie der Schriften Foucaults folgend, arbeitet er Korrespondenzen und Divergenzen zwischen Nietzsches und Fou-

---

[4] Nietzsches Architekturverständnis ist entscheidend geprägt von Jakob Burckhardt. Zeigte sich dieser angesichts des Palazzo Pitti jedoch erleichtert darüber, daß es die „Gewaltmenschen", denen sich solch ein Palazzo verdanke, nicht mehr gebe, so führt Nietzsche Klage darüber.

caults Denken heraus. Dabei ergibt sich als grundsätzliche Vorgehensweise Foucaults, daß er aus Nietzsches vielschichtigem Kunst- und Ästhetikbegriff je nach thematischem Zusammenhang und je nach Phase seines Denkweges ein wesentliches Moment auf Kosten der anderen Momente herausgreift. In der *literaturtheoretischen und archäologischen* Phase wird die Literatur als subversives Medium verstanden, das die Definitionen der wissenschaftlichen Diskurse untergräbt. Schriftsteller wie de Sade, Bataille, Artaud und Mallarmé führen für Foucault einen „Gegendiskurs" zu den ordentlichen Diskursen der (Human-) Wissenschaften. In der Phase der *Genealogie* werden – wiederum unter dem Einfluß Nietzsches – die Wissensformen in ihrer Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Machtformen untersucht: Spezifisches Wissen entsteht auf dem Grunde eines spezifischen gesellschaftlichen Machtsystems, das umgekehrt durch die Aneignung und Kontrolle des Wissens aufrechterhalten wird – kurz: Der „Wille zur Wahrheit" gründet im „Willen zur Macht", verdankt sich wie bei Nietzsche dessen *produktiver* Kraft. In der Phase der *Ästhetik der Existenz* versteht Foucault – auch hier sind die Übereinstimmungen mit Nietzsche nicht zu übersehen – die Gestaltung des individuellen Lebens als künstlerische Stil- und Formgebung, die an die Stelle der untergegangenen dogmatischen und universal-säkularen Moralen tritt.

Damit schieben sich bei Foucault folgende Aspekte in den Vordergrund: der zeichentheoretische und dionysische in Phase 1, der produktionsästhetische in Phase 2, der lebensästhetische in Phase 3. Es fehlt bei Foucault völlig die bei Nietzsche äußerst wichtige welthaft-kosmologische Dimension (vgl. hierzu auch den Beitrag von Jakob Kneser). Durch die Betonung jeweils eines Moments unter Vernachlässigung aller anderen gelangt Foucault zwar zu Interpretationsaspekten, die seine Analysen so brillant erscheinen lassen; sie haben aus der genuin Nietzscheschen Perspektive aber auch ihren – für manchen vielleicht zu hohen – Preis, wie Brinkmann insbesondere an der „Ästhetik der Existenz" zu zeigen vermag. Foucaults ästhetische Existenz ist weltlos-narzißtisch, während „ästhetische Existenz" bei Nietzsche gerade heißt: bisweilen sich zu vergessen, um von den Dingen lernen zu können (vgl. hierzu auch den Beitrag von Bernd Draser).

Aufzuzeigen, daß und in welchem Ausmaß „Nietzscheanische Momente im Werk von Botho Strauß" sich finden, unternimmt *Ansgar Maria Hoff* in seinem Beitrag. Er vermag darzulegen, daß Strauß' Kulturkritik geleitet wird von dem, was Nietzsche forderte, was aber aufgrund überkommener systemischer gesellschaftlicher, politischer und medialer Strukturen nach Strauß' Ansicht heute unmöglich ist: der Kunst zu leben. Die Lebenskunst als Sache des Individuums ist der Maßstab der Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse. Anhand von sieben „Momenten" rückt Hoff Strauß in die Nähe von Nietzsches „kultureller Ästhetik". Was aber – dies gilt für die ersten beiden Momente – bei Nietzsche ein

Moment des Beginns und des Aufbruchs und der Befreiung ist, das wird bei Strauß zum Moment des Endes und der Verknechtung des Menschen. War der Gedanke der „ewigen Wiederkehr des Gleichen" bei Nietzsche die äußerste Prüfung, um zum Leben ja zu sagen – und erst aufgrund dieses Ja wird das Leben ein schöpferisches –, so haben sich bei Strauß die Menschen an das Immergleiche ihres stupiden Alltages verloren. Bedeutete bei Nietzsche der „Tod Gottes" die Freiheit des Menschen – der Tod seines ‚Schöpfers' ermöglicht das eigene schöpferische Leben –, so fehlt bei Strauß mit der Distanz zu Gott auch die Distanz des Menschen zu sich selbst: Der Mensch wird Gefangener seiner menschlichen, allzu unmenschlichen Machenschaften.

Frappierend sind auch die Kongruenzen in den anderen fünf Momenten. Hier haben sich noch nicht einmal die Vorzeichen verkehrt. Denn was Strauß konstatierend und provokativ insbesondere über „Masse und Konsum", den „einzelnen" und die „Medienherrschaft", die „Schnellebigkeit" und die „Demokratie" schreibt – das liest sich wie eine literarisch konkretisierte und auf unsere Zeit übertragene Erörterung wichtiger fundamentaler Aspekte von Nietzsches ästhetisch-aphoristischem Denken. Damit soll Botho Strauß, so Hoff, freilich nicht zu einem gefolgsam-einfallslosen Adepten von Nietzsches „Lehre" degradiert werden. Aber man gewahrt doch mit Erstaunen – der Anfang der Philosophie – und Bewunderung, daß Botho Strauß noch heute nach den Wurzeln der schon in Nietzsches Denken abrutschenden Welt greifen will.

*

Den Beitragenden dieses Bandes gilt mein herzlicher Dank für Ihre bereitwillige Mitarbeit. Initiiert wurde das Projekt durch das Hauptseminar „Friedrich Nietzsches Kunstbegriff", das der Herausgeber als einwöchiges Kompaktseminar im September 1996 mit vierzig Studierenden der Universität Bonn in Sils-Maria veranstaltet hat. Allen Studierenden, insbesondere den mit einem Beitrag sich an diesem Band beteiligenden, danke ich für ihre Mühe und großartige Mitarbeit. Die Silser Atmosphäre dieser Woche artikuliert behutsam der Beitrag von *Thorsten Rudolph*, der hier *statt eines Nachworts* abgedruckt ist.

In besonderem Maße gilt mein Dank Frau Ulrike Ordon, die die Beiträge redigiert hat. Herrn Thomas Maagh M.A. weiß ich mich verpflichtet für Arbeiten am Computer, Herrn Jakob Kneser M.A. für abschließende Korrekturarbeiten und Herrn stud. phil. David Wachter für Korrekturlesen sowie das Erstellen der Register.

Bonn, im November 2000 Günter Seubold