

5. Sprache, Musik und Spiel in der ästhetischen Erfahrung (Nietzsche)

I

Nietzsches frühe Schrift *Die Geburt der Tragödie* wird oftmals in den Kontext einer Metaphysik gestellt, die in der Kunsterfahrung einen privilegierten Zugang zu einer höheren Wahrheit vermutet hat, die auf anderen kulturellen Gebieten – insbesondere der Philosophie und der wissenschaftlich-rationalen Erkenntnisse – nicht zu erfahren ist. Solche Interpretationen folgen darin implizit oder explizit der dreiteiligen Periodisierung seines Werkes durch Andreas-Salomé¹, die die *Geburt der Tragödie* einer frühen metaphysischen Phase Nietzsches zuordnet, von der er sich erst nach seinem Bruch mit Wagner um 1876 abzusetzen beginnt.² Gemäß diesem Interpretationsschema folgt die ästhetische Metaphysik der *Geburt der Tragödie* aus einer Übernahme der Schopenhauerischen Metaphysik mitsamt ihres platonischen Dualismus, entweder aus Treue gegenüber der ästhetischen Position Wagners³ oder aus einem Mangel an eigenständiger Terminologie des frühen Nietzsche, dem „andere philosophische Mittel“ als die von Schopenhauer übernommenen noch „nicht zur Verfügung“ standen. In der Tat scheinen das *Vorwort an Richard Wagner*, das die Kunst als die „eigentlich metaphysische[] Thätigkeit dieses Lebens“⁴ im Sinne Wagners bestimmt und die buchstäbliche Übernahme ganzer Passagen aus den Schriften Schopenhauers diese Lesart nahezulegen. Der schopenhauerischen Opposition von Wille und Vorstellung entspräche dann eine durch die apollinische Kunst transpor-

- 1 Cf. Lou Andreas-Salomé: *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (Konegen, Wien 1894).
- 2 Cf. z.B. Volker Gerhardt: *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst* (in: *Nietzsche-Studien Band 13*, de Gruyter, Berlin/New York 1984, S. 374-393).
- 3 Cf. Klaus-Detlef Bruse: *Die griechische Tragödie als ‚Gesamtkunstwerk‘ – Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche* (in: *Nietzsche-Studien Band 13*, de Gruyter, Berlin/New York 1984, S. 156-176).
- 4 Cf. Heinrich Niehues-Pröbsting: *Ästhetik und Rhetorik in der ‚Geburt der Tragödie‘* (in: Josef Kopperschmidt/Helmut Schanze (Hg.): *Nietzsche oder ‚Die Sprache ist Rhetorik‘*, Fink, München 1994, S. 93-108), hier S. 103 f.
- 5 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* (in: ders.: *Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band I, S. 11-156), hier S. 24. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigel [KSA] und Numerierung der Bandausgabe zitiert. Zitate aus der *Geburt der Tragödie* werden zusätzlich mit dem Sigel [GdT] markiert.

tierten, dionysischen höheren Wahrheit über das Wesen der Dinge oder des Seins. Gestützt wird diese Voraussetzung scheinbar auch durch Nietzsches *Versuch einer Selbstkritik*, den er 1886 der *Geburt der Tragödie* voranstellt:

„Wie sehr bedauere ich es jetzt, dass ich damals noch nicht den Muth (oder die Unbescheidenheit?) hatte, um mir in jedem Betrachte für so eigne Anschauungen und Wagnisse auch eine *eigne Sprache* zu erlauben, – dass ich mühselig mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Werthschätzungen auszudrücken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers, ebenso wie ihrem Geschmacke, von Grund aus entgegen giengen!“ (GdT/KSA I 19)

Folgt man diesem Hinweis, so müßte eine Interpretation der *Geburt der Tragödie* sich ihrer Problematik entlang einer Berücksichtigung der Divergenz der Wagner, Kant und Schopenhauer geschuldeten „Sprache“ und der Eigenständigkeit der philosophischen Intuition des frühen Nietzsche nähern, die weder mit der Schopenhauerischen Metaphysik noch mit der auf dieser aufruhenden Musikästhetik Wagners einfach konvergierte. Wenn Nietzsche die ästhetischen Probleme in der *Geburt der Tragödie* mit den theoretischen Mitteln zu lösen versucht, die ihm Wagner und Schopenhauer zur Verfügung stellen, so bedeutet dies jedoch nicht einfach nur die Nichtadäquation von Nietzsches Sprache und seinem philosophischen Denken, sondern führt – zumindest im Ergebnis – zu einer Subversion und Destruktion der von Schopenhauer übernommenen dualistischen Metaphysik, in der sich bereits Nietzsches späteres Projekt einer *Experimentalphilosophie*⁶ ankündigt, das auf eine grundlegende Umwertung aller überlieferten Werte und eine strategische Umgestaltung der philosophischen Tradition mitsamt ihrer dualistischen bzw. platonischen Metaphysik zielt. Nietzsche richtet sich in all seinen Texten im- oder explizit gegen eine platonisch-christliche moralische Weltdeutung.⁷ Schon die „ganze Artisten-Metaphysik“ der *Geburt der Tragödie* diene dem Zweck, die „Moral selbst in die Welt der Erscheinung [...] herabzusetzen“ und sie darüberhinaus als „Schein, Wahn, Irrthum, Ausdeutung, Zurechtmachung, Kunst“ (GdT/KSA I 18) zu entlarven, wie es in der späteren Selbstkritik Nietzsches heißt. Die *Geburt der Tragödie* steht dann weniger in der „romantischen“ Tradition ästhetischer Metaphysik als daß sie auf eine „rein artistische, eine antichristliche“ „Gegenwerthung des Lebens“ (GdT/KSA I 19) abzielt, die weniger in der Kunst eine Metaphysik als vielmehr in dieser eine künstlerisch produzierte Illusion vermutet, die eine Philosophie des Lachens und eine „Kunst des diesseitigen Trostes“ irgendwann zum Teufel zu schicken vermag (GdT/KSA I 22).

Die vorliegende Arbeit faßt die Divergenz von Sprache und philosophischer Intuition Nietzsches als die Differenz zwischen einer von Schopenhauer übernommenen dualistischen Metaphysik und ihrer internen Subversion und Destruktion

6 Cf. Volker Gerhardt: ‚*Experimental-Philosophie*‘ *Versuch einer Rekonstruktion* (in: ders.: *Pathos und Distanz: Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Reclam, Stuttgart 1988, S. 163-187).

7 Cf. Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie* (Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/Main 1985).

auf, unabhängig von der Frage, in welchem Maße ein solches metaphysikkritisches Projekt den realen Intentionen des frühen Nietzsche entsprochen haben mag, wie es der späte Nietzsche in seinen Selbstinterpretationen, etwa in *Ecce Homo* nahelegt.⁸ Dabei setzt diese Arbeit kein einfaches Nebeneinander von trennbaren metaphysischen und nichtmetaphysischen Schichten in der *Geburt der Tragödie* voraus, sondern nimmt eine faktische Subversion der Schopenhauerischen Metaphysik in einer zu rekonstruierenden dekonstruktiven Strategie des frühen Nietzsche an.⁹ Entgegen der These von einer Diskontinuität oder einem Bruch in der Entwicklung Nietzsches, die eine frühe metaphysische Phase ihrer späteren Destruktion kontrastiert¹⁰, folgt diese Arbeit der Prämisse, daß sich schon in seiner ersten ver-

- 8 Thomas Böning führt den Nachweis, daß Nietzsche sich bereits um 1868, also lange vor der Abfassung der *Geburt der Tragödie*, vom Einfluß der Schopenhauerischen Metaphysik zu befreien suchte und erklärt die spätere Wiederaufnahme mit der Treue Nietzsches zu den musikästhetischen Ansichten Wagners (Thomas Böning: *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche* (de Gruyter, Berlin/New York 1988) S. 1-21 und S. 322-336). Allerdings findet sich die frühe Schopenhauerkritik Nietzsches, die dessen Metaphysik nicht logisch kritisiert, sondern sie als Kunst entlarvt, auch im Vorwort an Richard Wagner wieder: „Wenn Nietzsche in dem Richard Wagner gewidmeten Vorwort der *Geburt der Tragödie* ausführt, Kunst sei die ‚eigentlich metaphysische [...] Thätigkeit des Menschen‘ (GdT/KSA I 24), so ist dabei der gegen Schopenhauer gerichtete Hinter-Sinn ‚Metaphysik ist Kunst‘, d.h. Illusion mitzuhören“ (l.c., S. 345). Inwieweit Nietzsches frühe Selbstinterpretation seiner Nähe zu Wagner auf einem (Selbst-)Mißverständnis beruht, kann hier nicht näher dargelegt werden. Jedenfalls weist auch schon die musikästhetische Position des frühen Nietzsche erhebliche Differenzen zu derjenigen Wagners auf, wie Klaus Kropfinger dies beispielhaft an der Divergenz der Auffassung von der „absoluten Musik“ dargelegt hat. Cf. Klaus Kropfinger: *Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geiste der Musik‘* (in: *Nietzsche Studien Band 14*, de Gruyter, Berlin/New York 1985) S. 1-12.
- 9 Cf. Lacoue-Labarthe: „[D]ie *Geburt der Tragödie* ist nicht ein Text. Sie unterhält einen [...] uneindeutigen Bezug zu ihren eigenen Vorstudien und zu den bereits abgeschlossenen Schriften, die ihr vorausgehen. Der ‚endgültige‘ Text trägt an den Folgen: in ihm kreuzen und überlagern sich Diskurse, die nicht wirklich übereinkommen, sich nicht decken, und zu deren spröder Versöhnung es der Entfaltung einer hyperbolischen ‚Beredsamkeit‘ – und/oder der Hilfe einer bestimmten Dialektik – bedarf“ (Philippe Lacoue-Labarthe: *Der Umweg* (in: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Ullstein, Frankfurt/Main 1986, S. 76-110), hier S. 92. – Cf. zum Verhältnis der Vorarbeiten zur Genese der *Geburt der Tragödie* auch Klaus-Detlef Bruse: *Die griechische Tragödie als ‚Gesamtkunstwerk‘*, l.c. (Fußnote 3).
- 10 Dieser Voraussetzung folgt auch ein Teil der französischen Nietzschelektüren. Lacoue-Labarthe etwa führt die angeblich erst nach der *Geburt der Tragödie* einsetzende Destruktion der logozentrischen Metaphysik der Präsenz auf Nietzsches Entdeckung der Rhetorik zurück: „Was die Rhetorik also, im zugleich entscheidendsten und zerbrechlichsten Gelenk der *Geburt der Tragödie* zerstört: den Unterschied von Dionysischem und Apollinischem selbst, oder zumindest das, was dieser Unterschied noch an Entgegensetzung und Widerspruch enthielt. Was die Rhetorik, anders ge-

öffentlichent philosophischen Schrift eine Problematik ankündigt, die sich durch seine diversen Texte hindurch wiederholt und stets ein ähnlich gelagertes Problem reflektiert. Damit ist keine Annahme eines überhistorischen Sinns der Texte Nietzsches gemacht, sondern nur die These einer kontinuierlichen Wiederholung oder Wiederkehr eines strukturellen Problems im Denken Nietzsches aufgestellt, auf das die diversen Texte Nietzsches verschieden antworten:¹¹ z.B. wie kann Kunst ihrer Zeit und Kultur zum Heilmittel werden?

Es scheint zwar zunächst so, als würde die Leitdifferenz der *Geburt der Tragödie* von Dionysisch und Apollinisch die dualistischen Oppositionen von Ding an sich und Erscheinung von Kant und die von Wille und Vorstellung von Schopenhauer wiederaufnehmen bzw. wäre analog zu diesen gebaut. Die Durchführung dieser Opposition führt jedoch de facto dazu, den dualistischen Platonismus Schopenhauers zu sabotieren. Ob Psychologie, Geschichte, Geschichtsphilosophie oder Ästhetik: auf alle diese Gebiete erfährt die pseudodialektische Opposition von Dionysischem und Apollinischem ihre Anwendung. Das die Verbindung von Apollinischem und Dionysischem regelnde Vokabular einer genetischen Metaphorik „ist auf verschiedenen Ebenen wirksam“ (AL 122). Die Opposition von Apollinisch und Dionysisch wird in der Durchführung exzessiv auf eine Reihe von offensichtlich nicht analog gelagerten Differenzen angewendet, was im Resultat den Erklärungsgehalt und die Stabilität dieser Opposition selbst unterläuft.¹² Die Fülle der Differenzen, die auf diese Opposition reduziert werden¹³, macht es schwierig, sie als grundlegendes

sagt, beschwört, ist die unvermeidliche Gefahr, daß die nichtdialektische Einheit (Differenz) von Apollinischem und Dionysischem (die immer vorgängige, doch nie ursprüngliche, Zerstückelung oder Zerstreuung des Dionysos unter der Maske Apollos) sich nicht wie eine einfache Differenz zwischen der Präsenz und ihrem Gegenteil öffnet, die zuletzt durch Kunst und Tragödie aufgehoben würde.“ (cf. Philippe Lacoue-Labarthe, l.c. (Fußnote 9), S. 99 f.) – Der Voraussetzung eines Bruchs zwischen einer Metaphysik des frühen Nietzsche und deren späterer Destruktion folgt auch Sarah Kofman in: *Nietzsche et la métaphore* (Payot, Paris 1972). Cf. zur Kritik an dieser Voraussetzung der französischen Nietzsche-Rezeption auch Paul de Man: *Genese und Genealogie (Nietzsche)* (in: ders.: *Allegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988, S. 118-145), hier S. 129 f. Im folgenden unter dem Sigel [AL] zitiert.

- 11 Diese Arbeit folgt darin der These de Mans, daß sich Nietzsches Werk als ganzes nicht wie eine Erzählung strukturiert, „deren Gestalten sich vom Falschen zum Wahren, von Blindheit zu Einsicht bewegen“, sondern „allegorisch“ ist, „das heißt wiederholend auf eine potentielle Verwirrung von figurativer und referentieller Aussage bezogen ist“ (cf. Paul de Man: *Die Rhetorik der Tropen* (in: ders.: *Allegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988, S. 146-163), hier S. 160).
- 12 Daß eine die dualistischen Oppositionen unterlaufende Schreibpraxis ein sich durchhaltender Zug in den Schriften Nietzsche ist, hat Jacques Derrida anhand der Opposition männlich/weiblich gezeigt. (Jacques Derrida: *Sporen. Die Stile Nietzsches* (in: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Ullstein, Frankfurt/Main 1986, S. 129-168)).
- 13 So erstreckt sich die Wirksamkeit der dionysisch-apollinischen Dialektik „über alle Völker“ (KSA I 48).

Ordnungsprinzip der *Geburt der Tragödie* weiterhin ernstzunehmen. Eine diese Maßlosigkeit der Anwendung nachvollziehende Lektüre würde den Effekt einer Erschütterung der dualistischen Metaphysik aufzeigen.¹⁴ Die Verschiebungen und Verlagerungen der Opposition von Apollinisch und Dionysisch wecken daher eher Zweifel an der Gültigkeit dualistisch operierender Ordnungsprinzipien der Metaphysik, als daß sie die Metaphysik Schopenhauers restituieren.

Nietzsche entfaltet seine systematischen Argumente – etwa über die scheinbare Leitdifferenz von Apollinisch und Dionysisch – im Rahmen einer historischen Erzählung, die bei der griechischen Tragödie ansetzt und mit der Möglichkeit ihrer Wiedererweckung durch die Musikdramen seines Zeitgenossen Wagner abschließt. Die Beschreibung des antiken Griechentums erfolgt in einer kritischen Perspektive auf das, was Nietzsche als die „sokratische Kultur“ bezeichnet: eine Kultur, die gemäß einer rationalistischen Epistemologie und eines theoretischen Optimismus (cf. GdT/KSA I 100) operiert. Deren Voraussetzungen – „eine tief-sinnige Wahnvorstellung [...], jener unerschütterliche Glaube, dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei“ (GdT/KSA I 99) – ruhen allesamt auf dem Mythos eines anthropomorphen Wesens des Seins, unter der Annahme, daß das Sein dem Menschen prinzipiell transparent und erkennbar ist. Das Ideal dieser Wissenschaft ist der theoretische Mensch, der eine unverhüllte nackte Wahrheit sucht (cf. GdT/KSA I 98), nach der ihm ewig hungert (cf. GdT/KSA I 120 u. 146). Dieser Mythos beruht nun nicht nur auf einer Täuschung und metaphysischen Illusion, sondern gemäß Nietzsches Gegenwartsdiagnose ist seine Glaubwürdigkeit intern, d.h. innerhalb der herr-

14 Dies hat einer der Mitherausgeber der *Kritischen Gesamtausgabe* der Schriften Nietzsches, Michael Kohlenbach, beispielhaft anhand der Inkonsistenz der genealogischen Zeugungs-, Geburts- und Verschmelzungsmetaphorik gezeigt, in der Apollo und Dionysos relationiert werden (Michael Kohlenbach: *Die ‚immer neuen Geburten‘* (in: Tilman Borsche (Hg.): *‚Centauren-Geburten‘. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, de Gruyter, Berlin/New York 1994) S. 351-382). Die dominante Metaphorik ignoriert daher nicht nur „souverän“ jegliche „kausallogischen Ansprüche“, sondern verwirrt in der Konsequenz das Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem (l.c., S. 359). Kohlenbach interpretiert die exzessive Geburts- und Zeugungsmetaphorik der *Geburt der Tragödie* als schriftstellerische Praxis einer paradoxen Selbstzeugung des Autors Nietzsche: das „Kind“ Nietzsches, der Text, zeugt seinen Vater, den Autoren Nietzsche, der „Autor Nietzsche kommt mit der *Geburt der Tragödie* zur Welt“ (l.c., S. 360). Der Charakter der *Geburt der Tragödie* als zum „Zeitpunkt ihres öffentlichen Erscheinens festgehaltene Textgestalt eines progredierenden Denk- und Schreibprozesses“ (l.c., S. 364) läßt zudem „in Nietzsches schriftstellerischer Arbeitsweise ein Prinzip sprachlicher Produktivität erkennen, das nicht in einem einmal erreichten Resultat zur Ruhe kommt“ (l.c., S. 377). Eine solche Schreibpraxis läßt ihre Resultate daher auch nicht in der Sicherheit einer Metaphysik einfassen. – Eine u.a. auf Nietzsches frühen Schriften basierende Theorie auctorialer Selbstzeugung hat Harold Bloom ausgearbeitet (cf. Harold Bloom: *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Stroemfeld/Nexus, Basel u. Frankfurt/Main 1995).

schen sokratischen Kultur, fragwürdig geworden. Das Fundament der sokratischen Kultur mit ihrer optimistischen und heiteren Erkenntnislust (cf. GdT/KSA I 94) und dem „Glauben an das Erdenglück aller“ (GdT/KSA I 117) ist erschüttert, und zwar einerseits durch die Furcht vor ihren eigenen Konsequenzen, andererseits durch den Zweifel an der ewigen Gültigkeit ihrer epistemologischen Voraussetzungen. Nietzsches Kritik an der sokratischen Kultur beruht aber nicht einfach auf einer Ersetzung eines Wertesystems durch ein anderes (z.B. eines sokratischen Wertesystems durch ein dionysisches), sondern auf der Reflexion der im sokratischen Wertesystem implizierten Illusionen. Solche reflexive Ideologiekritik ist von daher selbst nicht einfach eine weitere Ideologie unter anderen, sondern strukturell negativ auf unsere Alltagswelt bzw. die sokratische Kultur bezogen. Es wird dann allerdings nicht mehr eine höhere Wahrheit ästhetisch mitgeteilt; gleichwohl aber gibt es immer noch eine Wahrheitsdimension in der ästhetischen Erfahrung, weil sie sich kritisch auf unsere alltäglichen für wahr gehaltenen bzw. wahre Erkenntnisse generierenden Selbst- und Weltverhältnisse bezieht.

Nietzsche beruft sich in der Kritik der „sokratischen Kultur“ auf die von Kant und Schopenhauer geleistete Vorarbeit einer Selbstkritik der Vernunft (cf. GdT/KSA I 118)¹⁵, und in der Tat scheint die Originalität seiner Argumente eher in der Radikalisierung dieser Kritik als in ihrer Neuheit zu liegen. Die Pointe von Nietzsches früher Kritik an der „sokratischen Kultur“ liegt nämlich darin, daß der Rationalismus der sokratischen Kultur selbst einen Mythos zugrundelegt – den einer allmächtigen Vernunft und eines anthropomorphen Wesens des Seins – und daher ein Ausspielen aufklärerischer *Ratio* gegen den unvernünftigen *Mythos* äußerst fragwürdig wird. Als Aufklärung über die rationalistische Aufklärung bzw. die Erkenntnisweise der modernen Wissenschaften spielt Nietzsches frühe Rationalismuskritik also nicht den Mythos gegen rationale Erkenntnis aus, sondern sucht als die Basis des Rationalismus selbst einen von diesem seinerseits vorausgesetzten und vergessenen (oder hinweggelogenen) Mythos freizulegen. In der *Geburt der Tragödie* lassen sich zwei gegenläufige Bewegungen der Kritik am Sokratismus ausmachen. Zum einen wird der Sokratismus als eine wie auch immer zu verstehende Bewegung der Demystifikation aufgefaßt, also als eine aufklärerische Kultur, der Nietzsche vorhält, daß sie das Fehlen eines gesicherten metaphysischen Fundaments hinweglügt. Zum anderen ist jedoch der Haupteinwand gegen den Sokratismus, daß dieser selbst auf einem Mythos beruht, dessen Freilegung ihn in seinem Geltungsanspruch substantiell bedroht, was konzeptionell eher in einer Aufklärung über die (rationalistisch-humanistische) Aufklärung mündet.¹⁶ Die Freilegung dieses Mythos als Mythos bezeichnet Nietzsche als „tragische Einsicht“ oder auch als „dionysische Weisheit“

15 Die Kritik Kants liegt darin, die Behandlung von „Raum, Zeit und Causalität als gänzlich unbedingte Gesetze von allgemeinsten Gültigkeit“ in seine Grenze zu weisen und infragezustellen (GdT/KSA I 118/cf. auch GdT/KSA I 128).

16 Dies wird auch durch andere Texte Nietzsches aus der Zeit der Abfassung der *Geburt der Tragödie* gestützt, insbesondere durch den Text *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* und seine Rhetorikvorlesung von 1872. Cf. hierzu Paul de Man: *Die Rhetorik der Tropen*, l.c. (Fußnote 11) und Lacoue-Labarthe: *Der Umweg*, l.c. (Fußnote 9), passim.

bzw. „Wahrheit“, wobei hier zunächst offen bleiben muß, mit Hilfe welcher Mittel diese Wahrheit sich einsichtig macht: ob qua Kunst oder qua reflektiertem Gebrauch der Vernunft. Im folgenden werde ich versuchen, dem Zusammenhang zwischen dionysischer Wahrheit und Kunst eine nichtmetaphysische Deutung zu geben.

Bereits in dem später der *Geburt der Tragödie* zugesetzten *Versuch einer Selbstkritik* wird die fundamentale Opposition von Sokratisch/Dionysisch deutlich, die durch die Dialektik von Apollinischem und Dionysischem eher verdeckt wird. Auf der einen Seite steht die dionysisch-leichtfüßige „Artistenmetaphysik“, die „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers [...], die Kunst aber unter der des Lebens“ (GdT/KSA I 14) zu sehen versucht. Und das im Namen des „Künstler-Gott[es]“ Dionysus, „der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit inne werden will, der sich, Welten schaffend, von der Noth der Fülle und Ueberfülle, vom Leiden der in ihm gedrängten Gegensätze löst“ (GdT/KSA I 17). In dieser Perspektive scheint die Moral (besonders die christliche) nur Erscheinung und Täuschung und damit in der ästhetischen Perspektive ein Kunstphänomen unter anderen zu sein, während die Kunst als die „eigentlich metaphysische Thätigkeit des Menschen hingestellt“ (GdT/KSA I 17) wird.¹⁷ Metaphysik ist nach dieser Logik also nichts anderes als künstlerisch hergestellte Illusion.¹⁸ Als Theorie der Sinnlichkeit und des schönen Scheins fungiert die Ästhetik als explizites Gegenmodell gegen eine moralische Weltdeutung. Auf der anderen Seite steht die kritisierte moderne „sokratische“ Kultur mit ihrem „Sieg des Optimismus, [der] vorherrschend gewordene[n] Vernünftigkeit, [dem] praktische[n] und theoretische[n] Utilitarismus, gleich der Demokratie selbst, mit der er gleichzeitig ist“ (GdT/KSA I 16) – allesamt als ein „Symptom der absinkenden Kraft“ der modernen Kultur denunziert. Diese gegensätzliche Polarisierung von Sokrates und Dionysus wird in der Tat den gesamten Text strukturieren und ein Großteil der Probleme konfigurieren, mit der jede Interpretation zu kämpfen hat. Alles in allem bleibt es unklar, ob Nietzsche eine historische oder eine systematische These über das Verhältnis von Sokrates und Dionysus vertritt: ob sie zwei gegensätzliche Kultur- oder Kunstarten bezeichnen, oder ob das Dionysische die (metaphysische) Ergänzung oder kritische Reflexion der rationalistischen (Wissenschafts-)Kultur ist. In dem Verhältnis von Dionysus und Sokrates liegt von daher eine gewisse Zweideutigkeit. Nietzsches Beschreibung des Verhältnisses von Kultur und Kunst schwankt nämlich zwischen zwei unterschiedlichen Positionen. Die Frage ist, ob das Verhältnis von Dionysus und Sokrates ein supplementierendes oder ein substituierendes ist. Auf der einen Seite scheint die herrschende sokratische Kultur aus sich heraus und als ihr *Supplement* die tragische Kunst hervorzubringen.¹⁹ Die Entstehung der dionysischen Kunst wäre eine Konsequenz der

17 Die christliche Moral ist in ihrem Vorbehalt gegen das Diesseits sowohl kunst- wie auch lebensfeindlich, denn alles Leben „ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums“ (GdT/KSA I 18).

18 Cf. Böning: *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, i.c. (Fußnote 8).

19 Cf. GdT/KSA I 96: „vielleicht [...] ist das [dem Sokrates, J.S.] Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? [...] Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?“

rationalistisch und wissenschaftlich bestimmten – d.h. sokratischen – Kultur, deren Anspruch intern an ihre Grenzen gestoßen ist und die diese Grenzerfahrung in der sie supplementierenden Kunst reflektiert. Der sokratische Wahn kommt intern an seine Grenzen, „an denen sie [die Wissenschaft, J.S.] in Kunst umschlagen muss“ (GdT/KSA I 99). Der Optimismus der sokratischen Kultur wird einerseits dadurch erschüttert, daß diese sich vor ihren eigenen Konsequenzen fürchtet, andererseits durch den Zweifel an der ewigen Gültigkeit ihrer Fundamente (cf. GdT/KSA I 119). An der Grenze der Wissenschaft, im Unaufhellbaren, „bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht“ (GdT/KSA I 101).²⁰ In einer entstehenden tragischen Kultur wäre dann die Wissenschaft durch die Weisheit als höchste Form des Wissens (nämlich die dionysische Wahrheit und das Wissen um das Leiden) supplementiert. Nach diesem Modell wäre die ästhetische Erfahrung eine Reflexionserfahrung: das Dionysische ist die Selbstreflexion des Sokratischen, nicht aber dessen Transgression. Auf der anderen Seite erscheint die dionysische bzw. apollinisch-dionysische Kunst²¹ als das schlechthin andere der sokratischen Kultur und der schlechten sokratischen (weil individualistischen und rationalistischen) Kunst, das diese nicht *supplementieren*, sondern *substituieren* oder überschreiten soll.²² Dionysisch-apollinische Kunst hätte dann unter dem Lockruf eines dionysischen Vogels (cf. GdT/KSA I 149 u. 154) die strategische Funktion, die sokratische Kultur langfristig durch eine dionysisch-apollinische Kultur zu ersetzen, in der die wiederum dionysisch-apollinische Kunst im Mittelpunkt zu stehen hätte.²³ Nach diesem Modell wird das sokratische Wertesystem durch ein dionysisches ersetzt. Nietzsche schwankt in der Tat zwischen diesen beiden Varianten einer möglichen Ideologiekritik an der rationalistischen Kultur. Die vorliegende Arbeit argumentiert für die erste Variante. Es liegt aber auch in Nietzsches Bestimmung der kritischen Funktion der ästhetischen Erfahrung eine gewisse Zweideutigkeit. Nach dem einen Modell ist die Kunst kritisch auf den alltäglichen Rationalismus bezogen. Das hätte zur Konsequenz, daß nach einer gelungenen Revision des Rationalismus die Kunst überflüssig würde. In dem zweiten Modell wird die Kunst daher so ver-

20 Cf. auch GdT/KSA I 111: „erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze geführt ist, und sein Anspruch auf universale Gültigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist, dürfte auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu hoffen sein: für welche Culturform wir das Symbol des musiktreibenden Sokrates [...] hinzustellen hätten.“

21 Es wird zu zeigen sein, daß jede nichtsokratische und nichtapollinische Kunst nur in dieser Doppelung von Dionysus und Apollo existieren kann, es also eine ‚reine‘ dionysische Kunst niemals geben kann.

22 Cf. GdT/KSA I 14: „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens...“

23 Die Frage ist also, ob die tragische Einsicht durch die dionysisch-apollinische Kunst lediglich artikuliert oder aber allererst hergestellt wird (Cf. hierzu Christoph Menke: *Die Tragödie und die Freigeister* (in: Andreas Steffens (Hg.): *Nach der Postmoderne*, Bollmann, Düsseldorf/Bensheim), S. 235-264) hier S. 248 f. Im folgenden unter dem Sigel [TuF] zitiert.

standen, daß sie überhaupt kritisch auf die alltägliche Lebenswelt bezogen ist, wie auch immer diese gerade beschaffen sein mag. Damit würde Kunst zu einem unverzichtbaren Korrektiv alles Bestehenden, das zu jedem Zeitpunkt eine wichtige Funktion hätte.²⁴ Allerdings verschwindet die Differenz zwischen diesen beiden Lesarten, wenn man von der Annahme ausgeht, daß unsere alltägliche Welt *notwendigerweise immer* rationalistisch dominiert ist. Diese Arbeit geht davon aus, daß durch eine ästhetisch vollzogene Selbstreflexion des einfachen Rationalismus dieser reflexiv wird, was ich im einleitenden Kapitel auch als ‚Hyperrationalismus‘ bezeichnet habe. Damit wird der Rationalismus nicht durch etwas anderes substituiert, sondern bleibt in seiner reflektierten und reflektierenden Gestalt in der Kultur wirksam. Die reflexive (Selbst-)Überwindung des Rationalismus kann also ein historischer Vorgang sein, auch wenn dieser letztlich unabschließbar bleibt und in keinem gesicherten Resultat je zur Ruhe kommen kann.

Ein gewisses Schwanken Nietzsches zeigt sich auch in der Antwort auf die Frage, wie sich das ästhetische Erleben von Kunst im allgemeinen und von Musik im besonderen zu außerästhetischen Vollzügen des Subjekts verhält. Es gibt hier eine weitere Doppeldeutigkeit in der Weise, wie der Erkenntnischarakter der Kunst bzw. der Musik zu verstehen ist: zum einen die These, daß wir eine Erfahrung am dionysischen Kunstwerk (d.h. hier vor allem der Wagneroper) machen, die grundsätzlich verschieden ist von unseren sonstigen (Alltags-)Erfahrungen oder (wissenschaftlichen/verstandesmäßigen) Erkenntnissen.²⁵ Die ästhetische Erfahrung wäre dann die Erfahrung einer Metawahrheit: die am Kunstwerk gemachte und durch das Kunstwerk erst *hergestellte* Erfahrung ist selbst diese Erfahrung der Grenze rationalistischer Erkenntnis. Dem entspricht die Charakterisierung der dionysischen Erfahrung als eine Art unbewußte Erkenntnis oder als eine unmittelbare Ganzheitserfahrung. Die Kunst verbürgt eine Meta- oder Wahrheitserfahrung, die nur in ihr und durch sie gemacht werden kann. Hier gründet die Autonomie unseres Verhältnisses zur Kunst. Diese Wahrheitserfahrung kann entweder metaphysische Wahrheit (z.B. über das Sein) oder (nicht-metaphysisch) reflexive Verunsicherung der alltäglichen subjektiven Selbst- und Weltverhältnissen sein. Zum anderen die These, daß die Vernunft bzw. verstandesmäßige Wissenschaft selbst gewissermaßen intern (historisch) an ihre Grenze gekommen ist, was die Kunst lediglich *artikuliert*. Der daraus folgenden tragischen Einsicht in die Unerkennbarkeit der Natur und der drohenden Gefahr einer Resignation des Willens (Schopenhauer) begegnet die Kunst als ein funktionales Supplement der Wissenschaft (cf. GdT/KSA I 96). Die Kunst artikuliert eine vorgängige (negative) Erkenntnis über rationalistische Wissenschaft oder auch den illusionären Charakter der Welt der Individuation und gibt zugleich einen metaphysischen Trost darüber. Die ästhetische Erfahrung der Kunst wäre nur eine Erfahrung neben anderen ohne Privileg eines spezifischen Zugangs zu

24 Cf. hierzu auch Jens Szczepanski: *Das Subjekt als Medium. Bemerkungen zur ästhetisch bestimmten Subjektivität* (in: Michael Lüthy/Christoph Menke (Hg.): *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Diaphanes, Zürich/Berlin 2006, S. 69-85).

25 Cf. hierzu Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991).

einer Metawahrheit. Das wäre ein eher konservatives Modell, in dem Kunst als bloße Kompensation der rationalistischen Alltagskultur erscheint.

Schon de Man hat festgestellt, daß in dem Verhältnis von Sokrates und Dionysus und nicht erst in dem von Dionysus und Apollo in der Tat die Hauptschwierigkeit für ein Verständnis der *Geburt der Tragödie* liegt, der sich eine Lektüre ausgesetzt sieht. Die dualistische Scheindialektik von Apollo/Dionysus wird strategisch überboten durch die Einführung eines Dritten, des Sokratismus, der nicht nur die Antipode zu der Opposition Apollinisch/Dionysisch ist, sondern auch deren Wertigkeiten grundlegend in Frage stellt. Zwar scheint der Text der *Geburt der Tragödie* „durch die Pseudopolarität des dialektischen Verhältnisses Apollon/Dionysos [zusammengehalten zu werden], die eine wohlgeordnete Teleologie ermöglicht, weil die ontologischen Karten von Anbeginn richtig verteilt worden sind“ (AL 123). Aber schon die „diachronische, sukzessive Struktur“ ist eine „Täuschung“, da „immer dann, wenn eine Kunstform beschrieben wird, die drei durch Dionysos, Apollon und Sokrates vertretenen Seinsweisen gleichzeitig vorhanden sind“ (AL 124). Zudem scheint jedoch das „dialektische Zusammenspiel von Apollon und Dionysos“ in etwas Fundamentalere zu gründen, in dem „diese Polaritäten selber [...] verwurzelt sein“ (AL 128) müssen. Die scheinbare Abwertung der apollinischen Erscheinung gegenüber der dionysischen Wahrheit wird nämlich dadurch revidiert, daß einerseits in der *Geburt der Tragödie* „zwei miteinander unvereinbare Erzähler“ am Werk sind²⁶, andererseits sich anhand einiger zeitgleich zur Tragödie entstandenen Fragmente zeigen läßt, daß „das gesamte Wertesystem, das in der *Geburt der Tragödie* am Werk ist, willkürlich umgekehrt werden kann“ und damit die Pole von dionysischer Wahrheit und apollinischem Schein beide ihrer Autorität beraubt werden. De Man hat überzeugend gezeigt, daß sich vor dem Hintergrund dieser Fragmente eine „in der letzten Fassung implizite Ironisierung“ nahelegt, die die „epistemologische Autorität des in der publizierten Fassung entfalteten Systems“ radikal zerreißt. Die „Bewertung des Dionysos als der ersten Quelle der Wahrheit [ist] viel eher eine taktische Notwendigkeit als eine substantielle Behauptung [...]. Nietzsche muß zu seinem Auditorium in Begriffen des Dionysischen reden, weil es, anders als die Griechen, unfähig ist, die apollinische Sprache von Figur und Erscheinung zu verstehen“ (AL 161). In dieser theoretischen Ambivalenz zeigt sich das untergründige Wirken der Ironie, die den buchstäblichen dionysischen (Wahrheits-)Pathos Nietzsches unterläuft. Dieser Konflikt zwischen Pathos und Ironie erscheint geradezu konstitutiv für Nietzsches Philosophie.

Die implizite Ironisierung unterläuft die Opposition von Apollinisch und Dionysisch zugunsten einer sokratischen Ironie oder eines ironischen Sokratismus, der im Text selbst durchgängig explizit negativ bewertet wird. Das würde auch Nietzsches Polemik gegen die sokratische Wissenschaftlichkeit relativieren zugunsten

26 „Die Erzählung zerfällt in zwei Teile oder, was auf dasselbe hinausläuft, sie benötigt zwei miteinander unvereinbare Erzähler. Der Erzähler, der gegen den Subjektivismus der Lyrik und gegen den Abbildrealismus argumentiert, macht die Glaubwürdigkeit des anderen Erzählers zunichte, für welchen dionysische Einsicht die tragische Wahrnehmung ursprünglicher Wahrheit ist“ (AL 139).

einer ironischen Handhabung derselben.²⁷ Ironischer Sokratismus wäre dann eine über sich aufgeklärte und reflektierte Praxis des Rationalismus. Stützen ließe sich diese Annahme durch Nietzsches späteren Versuch einer *Selbstkritik*: „Ist Wissenschaftlichkeit vielleicht nur eine Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus? Eine feine Nothwehr gegen – die *Wahrheit*? [...] Oh Sokrates, Sokrates, war das vielleicht *dein* Geheimnis? Oh geheimnisvoller Ironiker, war dies vielleicht deine – Ironie? –“ (GdT/ KSA I 12 f.).²⁸ Wird vielleicht das sokratische Vokabular zuletzt gebraucht, um einem verblendeten Publikum die appollinisch-dionysische Dialektik verständlicher zu machen?

II

Die Musik hat in der ästhetischen Debatte des 18. Jahrhunderts eher ein Schattendasein geführt. Paradigmatische Künste der Ästhetik als Kunstlehre bzw. der Poetik und Rhetorik waren vor allem die Dichtkunst und die bildenden Künste (z.B. in Lessings *Laokoon*²⁹). Dies liegt daran, daß die Künste in erster Linie innerhalb einer Ästhetik der Repräsentation, der Nachahmung oder der *mimesis* reflektiert wurden. Die Musik läßt sich mit einer an der Nachahmung orientierten Ästhetik offenbar nicht angemessen beschreiben, da sie etwas nicht Sichtbares darstellt, was auch immer dies ist. Paul de Man stellt fest, daß die „klassischen Theorien der Repräsentation des 18. Jahrhunderts [...] beharrlich [versuchen], Musik und Dichtkunst auf den Status der Malerei zu reduzieren“³⁰, und zwar im Sinne einer Ästhetik der Abbildung des Sichtbaren.

Zwischen 1780 und 1820 ändert sich dies. Die Kunst übernimmt „die Rolle der Theorie [...] im philosophisch-eminenten Sinne“³¹. Im 19. Jahrhundert wird die Musik zum ästhetischen Paradigma der Reflexion über Kunst aufgewertet, vor allem von Nietzsche und Schopenhauer. Heidegger schreibt, daß bei Schopenhauer, Wagner und Nietzsche die „Musik in der Gestalt der Oper zur eigentlichen Kunst“

27 „Die Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst ist von Anbeginn sehr viel komplizierter [als es die Annahme einer unkritischen Vorliebe für die irrationalen zuungunsten der rationalen Fähigkeiten des Menschen es nahe legte, J.S.], und bereits in der *Geburt der Tragödie* befürwortet Nietzsche den Gebrauch epistemologisch rigoroser Methoden als dem einzig möglichen Mittel, die Grenzen eben dieser Methoden zu bedenken“ (AL 125).

28 In *Der Fall Wagner* wertet Nietzsche explizit die Erkenntnis vor der Sinnlichkeit auf (KSA VI 43).

29 Cf. G.E. Lessing: *Laokoon* (Reclam, Stuttgart 1964).

30 Paul de Man: *Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation* (in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, S. 185-230), hier S. 209.

31 Heinrich Niehues-Pröbsting: *Ästhetik und Rhetorik in der ‚Geburt der Tragödie‘* (in: Josef Kopperschmidt/Helmut Schanze (Hg.): *Nietzsche oder ‚Die Sprache ist Rhetorik‘*, Fink, München 1994, S. 93-108), hier S. 96 f.

wird (N I 84 f.). Die „Herrschaft der Kunst als Musik ist gewollt und damit die Herrschaft des reinen Gefühlszustandes“ (N I 85). Die Kunst wird zum funktionalen Äquivalent der unglaublich gewordenen Religion, indem sie den Bezug auf das Ganze oder Absolute organisiert. Sie wird zur Bildungsreligion.³² Damit bildet sie zugleich ein Kompensationsmedium für die zweifelhaft gewordenen rationalen Wissenschaften, die Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* als „sokratisch“ kritisiert. Die sokratisch verfaßte Kultur hat gerade den Bezug zur wahren, d.h. dionysisch-apolinischen Kunst (d.h. der Opern Wagners) verloren und muß deshalb ersetzt werden durch eine tragische Kultur, in deren Zentrum die Kunst steht. Damit wird die Ästhetik zu einer Metaphysik der Kunst, die scheinbar den *Mythos* über die *Ratio* stellt. Durch ihren scheinbar irrationalen Charakter scheint gerade die Musik prädestiniert dafür, den Mythos darzustellen und sich gegen die rationale Vernünftigkeit zu wenden. Ich werde im folgenden zu zeigen versuchen, daß auch eine nichtmetaphysische Interpretation der ratiokritischen Funktion der Musik im Anschluß an Nietzsche möglich ist.

Die ästhetische Reflexion über Musik vollzieht sich im allgemeinen in vier Hinsichten:

1. Die Musik verläuft in der Zeit, sie ist wesentlich ein *prozessuales Geschehen*. Sie unterhält keine Beziehung zum Raum. Daher ist die ästhetische Erfahrung der Musik wesentlich eine Erfahrung der Temporalität.
2. Die Musik wird in mathematisch-physikalischen Relationen beschrieben: als Verhältnis von Frequenzen, Intervallen und Tondauer.
3. Die Musik ist eine nichtrationale allgemeine Sprache, z.B. eine des Gefühls, der Emotionen oder des Körpers. Das die Musik aufnehmende Medium ist nicht der Verstand, sondern der Leib.
4. Die Musik stellt etwas Nichtsichtbares oder Unsichtbares vor. Sie steht in keiner mimetischen Beziehung zum Sichtbaren, kann allerdings z.B. Affekte, den Willen oder Stimmungen abbilden oder ausdrücken.

Es ist bekannt, daß Kants *Kritik der Urteilskraft*³³ nicht nur als Kritik der Urteilskraft und des teleologischen Denkens (der Zweckmäßigkeit ohne Zweck) einen zweifelhaften Status als Ästhetik im Sinne der αἴσθησις hat, sondern sich nur unwillig und sekundär mit einer Ästhetik als Theorie der schönen Künste beschäftigt, welche als Theorie der erhabenen Kunst fast gänzlich fehlt.³⁴ Im Zentrum der

32 Eine funktionale Bestimmung der gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Poesie gibt Karl Eibl in seinem Buch: *Die Entstehung der Poesie* (Insel, Frankfurt/Main u. Leipzig 1995).

33 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (hg. von W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974). Im folgenden wird nach der Ausgabe B unter dem Sigel [KdU B] zitiert.

34 ‚Fast gänzlich fehlt‘, d.h., daß die erhabene Kunst in und durch eine Klammer aus dem eigentlichen Diskurs der *Kritik der Urteilskraft* ausgeschlossen bleibt und nur eine supplementäre Funktion beanspruchen kann. Das Erhabene außerhalb der Erfahrung von Naturobjekten (also in der Kunst) wird in einer eingeklammerten Textstelle auf die Übereinstimmung von Kunst und Natur reduziert: „(das [Erhabene der

Kritik der Urteilkraft steht nicht das Kunstwerk, sondern die – allerdings noch nicht explizit so genannte – ästhetische Erfahrung des Rezipienten, und, in weit geringerem Maße, die Künstlerdialektik von naturhaftem regelsetzenden Genie und regelkonformen Schaffen. Zudem hat die dritte Kritik eine Scharnierfunktion zwischen theoretischer und praktischer Philosophie, zwischen der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Kritik der praktischen Vernunft*.³⁵

In der *Kritik der Urteilkraft* nimmt die Musik hinter der „Dichtkunst“ den zweiten Rang innerhalb einer Hierarchie der Künste ein, und zwar deswegen, weil sie „den redenden [Künsten, J.S.] am nächsten kommt“ (KdU B 218), auch wenn sie „durch Vernunft beurteilt, weniger Wert [hat], als jede andere der schönen Künste“ (KdU B 218). Die Musik bewegt sogar „das Gemüt mannigfaltiger, und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher“ als die Poesie, ist jedoch gleichwohl „mehr Genuß als Kultur“, weil das durch die Musik erregte „Gedankenspiel“ bloß „die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation“ ist (KdU B 218). Dieses Gedankenspiel kann die Musik gerade wegen ihres sprachähnlichen Charakters erregen. Jeder „Ausdruck der Sprache [hat] im Zusammenhange einen Ton [...], der dem Sinne desselben angemessen ist“. Dieser Ton bezeichnet „mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden“, den er auch „im Hörenden hervorbringt“ und so in „diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird“. Der „Reiz“ der Musik liegt darin, daß sie „so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekten ausübe, und so, nach dem Gesetze der Assoziation, die damit natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteile“ (KdU B 218 f.). Was der Musik als Sprache fehlt, ist deren vernünftiger Charakter (die Intelligibilität des Sinns); was sie mit der Sprache verbindet, ist, daß sie einen tonalen Zusammenhang in der Zeit organisiert. Durch diesen tonalen Zusammenhang fungiert Musik als eine allgemeinverständliche Sprache. Da die ästhetischen Ideen, die die Musik so mitteilt, „keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind“, bringt sie „vermittelt einer proportionierten Stimmung“ von Harmonie und Melodie, die „mathematisch unter gewisse Regeln gebracht werden kann“, die „ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle“ (KdU B 219) zum Ausdruck. Nur diese mathematische Form, die nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt werden kann, sichert das Wohlgefallen an der bloßen „Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiele derselben“ und damit die „für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit“ (KdU B 219). Schön – und nicht bloß angenehm – ist die Musik daher, weil sie nicht allein auf „bloßem Sinneneindruck“ beruht, sondern als „die Wirkung einer Beurteilung der Form im Spiele vieler Empfindungen anzusehen“ (KdU B 213) ist und damit eine Reflexion ermöglicht, die „von Empfindungen zu unbestimmten Ideen“ (KdU B 221) führt. Da die Musik jedoch „bloß mit Empfindungen spielt“ und ihre Wirkung immer nur „transitorisch“ ist, ihre Wirksamkeit

Kunst, J.S.] wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt“ (KdU B 76).

35 Cf. hierzu Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

also an die Zeitdauer ihres Erklingens gebunden ist, kann sie nicht wie die anderen Künste „die Einbildungskraft in ein freies und doch zugleich dem Verstande angemessenes Spiel versetzen“ und damit „zugleich ein Geschäft“ betreiben, indem sie „ein Produkt zu Stande bringen, welches den Verstandesbegriffen zu einem dauerhaften [...] Vehikel“ zur Förderung der „Urbanität der obern Erkenntniskräfte“ (KdU B 220 f.) dient. An der Musik wird also kritisiert, daß sie kein bleibendes Produkt generiert. Daher kommt der Musik „nach der Kultur“ geschätzt nur der unterste Rang der Künste zu (KdU B 220).³⁶

Die Musik wird also von Kant gerade wegen ihres sprachähnlichen Charakters geschätzt, während ihre Inkompatibilität mit der Vernunft bzw. dem Verstand ihr abträglich ist. Sprachähnlich ist die Musik, weil sie analoges Material wie die gesprochene Sprache verwendet, nämlich Töne und Laute, und weil sie diese Töne als eine zusammenhängende Abfolge organisiert. Damit entspricht sie nur der materiellen oder lautlichen Seite der Sprache bzw. dem, was Derrida als Körperlichkeit der Schrift verstanden hat, nicht aber ihrer intelligiblen und erkenntniszutraglichen Seite, also der Sphäre des Sinns und des Verstands.³⁷ Der Vernunft entgegengesetzt ist die Musik also gerade wegen ihres sprachähnlichen Charakters, weil sie im rationalen Sinne keine Sprache des Sinns ist. Die Sprachähnlichkeit rührt aus der zur Sprache analogen Gestalt der Musik als Abfolge zusammenhängender Töne. Kant charakterisiert die Musik auch als körperliches *Spiel*: „In der Musik geht dieses Spiel von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen (der Objekte für Affekten), von diesen alsdann wieder zurück, aber mit vereinigter Kraft, auf den Körper“ (KdU B 224 f.). Sie ist eine Art allgemeine Sprache (da keine besondere Muttersprache voraussetzend), die gerade aufgrund ihrer Allgemeinheit eine Art körperliches Spiel durch die empfundenen Töne hervorruft. Die Musik ist so die paradigmatische Kunst einer Ästhetik des Spiels. Das zeigt sich schon in unserem Sprachgebrauch, wenn wir davon sprechen, daß jemand ein Instrument *spiele*. Im folgenden werde ich Kants Kritik der Musik in eine Kritik der rationalen Sprachauffassung *durch* Musik bzw. die ästhetische Erfahrung der Musik umwenden. Eine rationalistische Sprachauffassung verkennt nämlich gerade die musikalische bzw. semiotisch-materiale Seite der Sprache.

Auch Paul de Man reflektiert den Zusammenhang von Musik und Sprache in seiner Kritik der Rousseauinterpretation Derridas. Die Musik ist etwa bei Rous-

36 Ein „gewisser Mangel der Urbanität“ haftet der Musik auch insofern an, als daß sich ihr „Einfluß“, ähnlich wie ein „sich weit ausbreitende[r] Geruch“, weiter ausdehnt, „als man ihn verlangt“, nämlich „auf die Nachbarschaft“ (in diesem Fall Kant selbst), welche „entweder mit zu singen oder ihr Gedankengeschäft niederzulegen“ genötigt ist und damit der „Freiheit andrer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut“ (KdU B 221 f.). Der biographische Kontext dieser späteren Zusetzung zur *Kritik der Urteilskraft* ist hinreichend bekannt.

37 Dieser Doppelcharakter der Sprache – die Körperlichkeit oder Materialität der Schrift einerseits und die die Intelligibilität des Zeichens garantierende Iterabilität oder Idealität andererseits – folgt einer Analyse von Jacques Derrida. Cf. Jacques Derrida: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation* (in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1972, S. 351-379), bes. S. 375.

seau „höher als die Literatur eingestuft“³⁸. Er „kehrt die in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts vorherrschende Hierarchie um und gibt der Musik den Vorrang vor der Malerei“. Die Musik ist der Malerei gerade wegen ihres Mangels an „Substanz“ überlegen: sie ist „ein reines System von Beziehungen, das in keiner Weise von der substantiellen Behauptung einer Anwesenheit, sei es als Sinnesempfindung oder als Bewußtsein, abhängig ist“. Die Musik ist „Spiel von Beziehungen“ und „reine Struktur“, ihre Zeichen haben einen „semiotischen und nichtsinnlichen Status“ (IÄ 212). Das musikalische Zeichen ist nicht identisch wiederholbar, da es keine Substanz bezeichnet, muß sich aber gerade deswegen „ständig in einer zwangsläufig endlosen Bewegung wiederholen“.³⁹ Dem entspricht die Iterabilität des Zeichens selbst. Diese „Bewegung dauert an, ob eine Illusion der Anwesenheit entsteht oder nicht und ohne Rücksicht auf die Art und Weise, wie das Subjekt ihre Intentionalität interpretiert – sie wird bestimmt durch die Natur des Zeichens als Bezeichnendes, durch die Natur der Musik als Sprache“. Das daraus resultierende Wiederholungsmuster ist der Grund für die Zeitlichkeit der Musik. Sie steht in dem Paradox, einerseits dazu verdammt zu sein, „stets nur als Moment zu existieren, als ständig scheiterndes Streben nach Bedeutung“ und andererseits gerade durch dieses Scheitern davor geschützt zu sein, „im Moment aufzugehen“ (IÄ 213). Musik ist daher „die diachrone Version des Musters der Nichtübereinstimmung innerhalb des Moments“. Ihre „sukzessive Struktur“ ist „eine unmittelbare Folge ihres nichtmimetischen Charakters“. Die Musik „ahmt nicht nach, denn ihr Referent ist die Negation ihrer eigentlichen Substanz, des Tons“ (IÄ 214). Rousseau habe die Musik und Sprache gleichgesetzt, indem er ihren musikalischen Charakter ernstnimmt: „Für Rousseau ist erst in dem Augenblick eine Sprache gegeben, wenn das Sprechen einem Prinzip gemäß strukturiert wird, das dem Strukturprinzip der Musik entspricht“. Wie die Musik „ist auch die Sprache ein diachrones System von Beziehungen, die sukzessive Abfolge einer *Erzählung*“ (IÄ 215). Bei Rousseau erhalten diachrone „Strukturen wie die Musik, die Melodie oder die Allegorie [...] den Vorzug vor pseudosynchronen Strukturen wie der Malerei, der Harmonie oder der Mimesis, da diese zu dem irrtümlichen Glauben an eine Stabilität der Bedeutung verführen, die es in Wahrheit gar nicht gibt“ (IÄ 217). De Man schließt, daß auch die späte Selbstkritik Nietzsches an der Rolle, die Wagner in der *Geburt der Tragödie* spielt, der Anwesenheit Wagners in dem Text gilt, die „der Musikalität als der Allegorie des von Nietzsche angestrebten rhetorischen Modus im Weg stand“ (IÄ 225), nämlich lieber zu singen als zu reden. Auf den ‚sprachkritischen‘ Aspekt der Musik wie auf die Musikalität bei Nietzsche werde ich weiter unten noch zu sprechen kommen.

Die paradigmatische Rolle der Musik als höchste oder tiefste Erfahrung der Kunst und als ästhetische Mustererfahrung wird von Nietzsche bereits in seiner frühen Schrift *Geburt der Tragödie* von Schopenhauer übernommen und zugleich

38 Paul de Man: *Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation* (in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, S. 185-230), hier S. 199. Im folgenden unter dem Sigel [IÄ] zitiert.

39 Allerdings gilt auch für sprachliche Zeichen, daß sie im strengen Sinne nie identisch wiederholbar sind.

umgewertet. Hier ist nicht der Ort, das komplizierte Verhältnis von Schopenhauer und Nietzsche zu reflektieren. Allerdings übernimmt Nietzsche den bereits bei Kant vorhandenen doppelten Charakter der Musik – als Sprache und als Spiel – und wertet ihn um: gerade ihr Charakter als nicht-rationale Sprache macht die Musik tauglich für eine Einlösung des vernunftkritischen Anspruchs der Kunst in der Ästhetik der *Geburt der Tragödie*. Nietzsche übernimmt damit nicht nur die Konzeption der Musik als Sprache, sondern auch den Antagonismus von Musik und Vernunft bzw. Verstand. Musik wirkt nicht auf den Verstand, sondern auf den Leib. Gerade das sichert das vernunftkritische Potential der Musik.

Die intelligibel-materielle Doppelstruktur der Sprache erlaubt es, eine dekonstruierte Variante des Verhältnisses von Sprache und Musik zu formulieren. Die Opposition von Intelligibilität (Wiederholbarkeit) des Sinns bzw. des Signifikats und der Materialität der Schrift, des Lautes und des Zeichens (Signifikant) teilt die Sprache in eine bewußte, rationale, sokratische Seite und eine mythische, musikalische und sinnliche Seite. Als beide übergreifendes Moment läßt sich ein von Roland Barthes entlehnter Terminus, der der *Signifikanz* verstehen. Signifikanz bezeichnet das Spiel der Signifikanten und die Arbeit des Sinns, also die Weise des zur-Bedeutung-Kommens im Prozeß der Bedeutsamkeit selbst.⁴⁰

Musik wäre dann ein – besser *das* – Beispiel eines nicht-intelligiblen Signifikationsspiels, in dessen Namen Musik auch als kritische Instanz gegenüber der (sokratischen) Metaphysik neuzeitlicher rationaler Erkenntnisweisen funktioniert. Damit wäre die These verbunden, daß Nietzsche eine Ästhetik, die den sprachlichen Text über die Musik stellt, nicht einfach nur umdrehte (was nur eine Umkehrung innerhalb eines einheitlichen Raumes der Metaphysik wäre), sondern die Relation von Musik und Sprache dekonstruiert, d.h. sowohl ihre metaphysischen Implikationen offenlegt als auch eine ‚diesseitige‘ Variante ihrer Relation anbietet.

Innerhalb einer eher hermeneutischen Problemstellung entspräche eine Konzeption der Musik als Signifikanz ihrer Fassung als einer Sprache mit uneinholbarer Bedeutungsfülle. Musik ist auf eine Weise bedeutsam, die nicht hermeneutisch eingeholt werden kann. Das liegt daran, daß die Musik keine Interpretation von etwas in der Sprache Gesagtem ist. Umgekehrt erscheint vielmehr die Sprache als Produkt einer ursprünglichen Musikalität oder Signifikanz. Die Musik produziert eine Bilderflut, die sich in der Sprache als Metapher sedimentiert. Die Musik kann der Sprache zudem eine tiefe Bedeutsamkeit verleihen. Die Sprache ist in sich gespalten: sie kann entweder die Erscheinungs- und Bilderwelt oder die Musik nachahmen

40 Roland Barthes: *Der Körper der Musik. Zuhören* (in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1990, S. 249-263): „Drittens ist das, worauf da und dort gehört wird (hauptsächlich im Feld der Kunst, deren Funktion oft utopisch ist), nicht das Auftreten eines Signifikats, das Objekt eines Wiedererkennens oder einer Entzifferung, sondern die *Streuung schlechthin*, das Spiegeln der Signifikanten, die ständig um ein Zuhören wetteifern, das ständig neue hervorbringt, ohne den Sinn jemals zum Stillstand zu bringen: Dieses Phänomen nennt man *Signifikanz* (es unterscheidet sich von der Bedeutung)“ (l.c., S. 262 f./Hervorhebungen von mir, J.S.). „Die *Streuung schlechthin*“ ist das, was Derrida als „Dissemination“ bezeichnet hat.

(cf. GdT/KSA I 49). Das Bild verbindet Musik und Sprache: während Musik Bilder produziert, ist Sprache sowohl produzierte Bildlichkeit (sie besteht aus stillgestellter Metaphorik) als auch produktive Metaphorizität. Auch Begriffe sind Resultate dieses ursprünglich musikalischen Prozesses. Hier wäre im Anschluß an Nietzsche eine musikalische und eine rhetorische Sprachkonzeption zu unterscheiden.

Die Signifikanz der Musik – das differentielle Spiel ihrer Signifikanten – läßt sich in keinem bestimmten oder bestimmbareren Sinn und in keiner bestimmten oder bestimmbareren Bedeutung stillstellen. Auf die Frage, warum das durch Musik Dargestellte von analytischer Sprache nicht eingeholt werden kann, lautet die Antwort: weil sie das nichtsichtbare semiotische Spiel darstellt, und das heißt: daß sie strenggenommen ‚nichts‘ darstellt, sondern etwas *herstellt*: mehr oder weniger freies Spiel der Signifikanten. In diesem Spiel kommt es zu einem Freisetzen der materialen Signifikanten gegenüber der Bedeutungsstiftung des Signifikats durch die Weise der formalen Anordnung der Elemente im Kunstwerk.⁴¹ Als Resultat dieses Prozesses können zwar Bilder (reale oder Metaphern) stehen, aber die Musik selbst ist keine Abbildung der sichtbaren Welt. Als mathematisch erfaßbare Struktur verläuft sie in der Zeit. Daher ist Musik auch keine Interpretation des in der Sprache Gesagten, sondern eine nicht-rationale Sprache, die zum Leib spricht. Die gewöhnliche Sprache des alltäglichen Gebrauchs verdeckt gerade in ihrer Sinnhaftigkeit ihre Signifikanz. Es ist aber die Signifikanz, die als ihren Effekt einen feststellbaren Sinn produziert. Die zugrundegelegte Signifikanz erlaubt es nicht nur, die Analogie von Sprache und Musik herauszustellen, sondern plausibilisiert auch die These, daß Musik eine nichtmetaphysische Metaerfahrung über Sprache bzw. die Weise sprachlicher Signifikation überhaupt ermöglicht. Allerdings gilt auch für Lyrik, daß sie eine hermeneutisch uneinholbare Bedeutsamkeit generiert.

Eine hier einsetzende Analyse der *Geburt der Tragödie* hat Rudolf Fietz geliefert.⁴² Fietz entwickelt eine semiotische Lesart der These Nietzsches, daß die „musikalische Tragödie“ zugleich „den Untergrund und die Geburtsstätte des Wortes danebenstellen und uns das Werden des Wortes, von innen heraus, verdeutlichen“ (GdT/KSA I 138) kann. Fietz geht von einer „radikal antimetaphysischen Semiotik“ des frühen Nietzsche aus, in der sich ein antimetaphysisches Verhältnis von Musik und Sprache trotz aller Übernahmen des Vokabulars von Schopenhauer bzw. Wagner formulieren läßt (cf. AM 144-148). Die Charakteristik der Musik als Tonsprache diene demzufolge seit Mitte des 18. Jahrhunderts dazu, die Instrumentalmusik selbst ästhetisch als eine bedeutungshafte Sprache zu begründen. Der Mangel an

41 Cf. Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991); Ruth Sonderegger: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 2000).

42 Rudolf Fietz: *Am Anfang ist Musik. Zur Musik- und Sprachsemiotik des frühen Nietzsche* (in: Tilman Borsche (Hg.): *Centauren-Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, de Gruyter, Berlin 1994, S. 144-166). Im folgenden unter dem Sigel [AM] zitiert. Ausführlicher zum selben Thema auch: ders.: *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche* (Königshausen & Neumann, Würzburg 1992).

Bedeutungshaftigkeit gegenüber der normalen Sprache, der nichtwortsprachliche Charakter der Musik wird jedoch im neunzehnten Jahrhundert von einem Mangel zu einem „Garanten ihrer [der reinen Instrumentalmusik, J.S.] ästhetischen Souveränität“ (AM 148). Musik ist demnach als eine allgemeine Sprache „reine bewegte Signifikanz, die nicht aufgeht in kodifizierter Bedeutung“. Musik ist Sprache *vor* der Wortsprache: die Signifikantenbewegung der Musik bleibt vor-wortlich oder vor-signifikativ, „d.h. nicht in konventioneller Bedeutung sich feststellendes Spiel“, die sich im Unterschied zur Wortsprache nicht in festgestellten Bedeutungen oder Begriffen sedimentiert. Allerdings muß hier gegen Fietz eingewendet werden, daß die europäische Musik durchaus konventionell – in ihrer Syntax und der Befolgung diverser Regeln – ist. Nur der fehlende semantische Gehalt von Musik erlaubt es ihr, sich der Konventionalität z.T. zu entziehen. Nietzsches Rede von der Musik als einer allgemeinverständlichen Sprache verweist daher nicht auf einen einheitlichen Code zur Entzifferung musikalischer Strukturen, sondern die musikalische Sprache ist „gerade wegen des Fehlens einer verbindlichen Kodierung offen für je eigene, individuelle Rezeptionsvollzüge“ (AM 150) – zumindest in einem abendländisch-europäischen Raum eines tradierten Kulturvollzuges, müßte man wohl hinzufügen. Daher gibt es – zumindest im Rahmen dieses kulturellen ‚Raumes‘ – „die Möglichkeit eines freien, unmittelbaren und unreglementierten Zugangs für einen jeden“. Es handelt sich also um eine demokratische Kunst.

Die Musik ist dabei nicht asemantisch, sondern ein „syntaktisches Gefüge ohne kodifizierte semantische Dimension“, d.h., daß erst „in ihrer vorwortlichen Universalität, in ihrer Gesamtheit als Beziehungsgefüge“ Musik bedeutend und „Symbol‘ des Weltwillens“ werden kann. Ähnlich wie die Elemente der reinen Logik „rein syntaktisch, durch das differentielle Spiel der (leeren) Signifikanten unter- und gegeneinander“ (AM 151) definiert sind, ist auch die musikalische Harmonie durch die formalen Verhältnisse von Tönen charakterisiert. Die Musik ist „tönende Form, deren Elemente in ständiger hitziger Bewegung sind und nie in bestimmter oder bestimmbarer Position sich fixieren lassen, eine dynamische, im unendlichen Spiel der Differenz sich je neu konstituierende und destruiierende Totalität“ (AM 152). Eine Erläuterung der trivialen Tatsache, daß es natürlich identifizierbare Elemente in der Musik gibt und für ihr ‚Verständnis‘ geben muß, liefert Fietz später im Anschluß an Wittgenstein und Goodman nach.

Die Musik kann auch Abbild des „Ur-Einen“ sein, da „dieses selbst nicht als Fülle des Seins, als Präsenz und Substanz gedacht ist“, sondern den Widerspruch in sich trägt, da das Ur-Eine als „Widerspruch, Streit, Unterschied, Differenz, von sich selbst getrennt und gespalten“ von Nietzsche konzipiert ist. Am Anfang ist daher „die Differenz“, und dieses Ur-Eine als „Mangel und Widerspruch liegt ‚vor‘ aller Erscheinungswelt, ist Bedingung der Möglichkeit von Erscheinungen überhaupt, insofern diese erst durch gegenseitige Differenzierung als Erscheinungen sich konstituieren“. Das Ur-Eine bezeichnet daher kein metaphysisches Konzept eines Dings an sich oder eines tragenden Grundes mehr, sondern der „Grund ‚ist‘ der innerhalb der Erscheinungswelt (nicht seiende, sondern) wirkende Abgrund, der das Sein (der Erscheinungen) allererst stiftet. Der Wille ist ‚nicht nur leidend, sondern gebärend‘. Sein ‚Sein‘ ist Wirken“ (AM 152).

Der Wille als „persistierender Entzug“ bleibt daher das „schlechthin Unbestimmbare“; er ‚ist‘ daher kein Seiendes, sondern „Werden, das Seiendes erst hervorbringt, ein asubstantieller leerer Punkt, der sich fortwährend in jene Lücke entzieht, die Substanzen gegeneinander sich profilieren und dadurch sein läßt“. Diese „Geburt der empirischen Welt aus dem werdend-wirkenden Widerspruch versteht Nietzsche als *künstlerischen* Urprozeß“: „Real‘, weil wirkend, ist die Dissonanz, das Störend-Häßliche, der indifferente Punkt: das, was sich nicht auf eine letzte beruhigende Konsonanz und substantielle Einheit reduzieren und festsetzen läßt, was alle Konsonanz und Einheit durchkreuzt und in diesem Durchkreuzen zugleich ‚erzeugt – aus jenem indifferenten Punkte““. Die „unaufhörliche Bewegung der Differenz ist der schöpferische Urprozeß, den der Mensch im künstlerischen Schaffen wiederholt“ (AM 153). Dieser Urprozeß ist eine „*musikalische* Bewegung“, so daß die „Musik als freies Signifikantenspiel [...] eine Wiederholung dieses Urprozesses [ist] und [...] daher ‚wahre allgemeine Sprache‘ des Urgrundes der Welt sein“ kann. Musik bringt so ‚zur Sprache‘, „was Sprache verheimlicht, sie hebt an, wo die Sprache (sich) versagt. Sprache ist Produkt der ursprünglichen differentiellen (musikalischen) Bewegung“ (AM 154).

Es handelt sich also eigentlich um ein semiotisches Geschehen, das Sprache wie Musik eher übergreift, als daß die eine der beiden auf die andere reduzierbar wäre. Beide kennzeichnen verschiedene semiotische Bedeutungsfunktionen. Die Sprachanalogie wählt der junge Nietzsche dabei lediglich aus Mangel an zur Verfügung stehendem semiotischen Vokabular, wie es – laut Fietz – erst Saussure, Jakobson, Lacan, Wittgenstein und Goodman bereitstellen.⁴³ Die dionysische Wahrheit des Signifikantenflusses entspricht weder der „adaequatio“ noch der „aletheia“, da sie nicht verallgemeinerbar ist, sondern an den „individuellen musikalischen Vollzug“ (AM 155 f.) gebunden bleibt. Fietz resümiert, daß das „Zeigen der [generativen] Form“ das „Transzendente des Sagens von Inhalten“ sei, so daß „das Sich-Zeigen der Zeichenhaftigkeit selbst“ das eigentlich Ästhetische ist. Das Zeigen der Signifikanz bzw. der Zeichenhaftigkeit, das Freisetzen des materialen Signifikantenspiels vor signifikativer Bedeutungszuschreibung ist das der ästhetischen Erfahrung der Musik zugrundeliegende. Musik symbolisiert daher beim jungen Nietzsche das Ur-Eine, indem

„sie den künstlerischen Urprozeß (das differentielle Spiel des Werdens) wiederholt. In ihrer dynamischen Form zeigt die Musik ihre eigene, Formen generierende und destruiende Bewegungsenergie und stellt sie zugleich als die des unsagbaren Ur-Einen aus, von dem her sie, die Musik, ‚gesagt wird‘. [...] Die (exemplifizierende) Musik erweist sich als das Transzendente der (denotierenden) Sprache. Insofern ist sie Anfang.“ (AM 157)

Oder vielleicht besser: Ursprung. Von hier ausgehend läßt sich der Mensch als ästhetisches Subjekt denken und dieses als musikalisches Subjekt. Die These vom Mensch als Musiker impliziert, daß der Mensch im „(produzierenden wie rezipierenden) Vollzug von Musik [...] die Täuschung nicht nötig“ hat, sondern „für eine

43 Zur semiotischen Deutung des Sprachvokabulars im Anschluß an Wittgenstein und Goodman cf. AM 154 ff.

kurze Zeitspanne [...] in der ‚Wahrheit‘ des Signifikantenflusses“ lebt, indem er „sein Selbstbewußtsein an diesen Fluß“ entäußert. Dies ließe sich auch als Überwältigungserfahrung der Temporalität des Zuhörers verstehen, in der sich dieser einer ihm äußerlichen zeitlichen Organisation durch die ursprünglich rhythmisierende Musik hingibt. Insofern hört der musikalisch berauschte Mensch auch auf, individueller Mensch, d.h. sich „reflexiv seiner personalen Identität“ versicherndes Ich zu sein (AM 162). Damit transformiert sich das alltägliche Individuum zum ästhetischen Subjekt, das seine rationale Selbstkontrolle im musikalischen Spiel der Kräfte aufgibt. Mit einer von hier ausgehenden Rekonstruktion von Nietzsches Konzept der ästhetischen Subjektivität im Kontext der *Geburt der Tragödie* beschäftigt sich der vierte und letzte Abschnitt dieses Kapitels, in dem die Freilegung einer nicht-metaphysischen ästhetischen Subjektivität mit einer nichtmetaphysischen Ästhetik des Spiels zu verknüpfen versucht wird. Musik erscheint dann als paradigmatische Kunst einer Ästhetik des souveränen Spiels⁴⁴ von Herstellen und Zerstören.

Musik und semiotische Potenz der Sprache sind beide unsichtbar und objektivieren sich im Bild – sei es dem der Plastik, dem der Malerei oder als Metapher. Sprache ist dann nicht mehr transparenter Träger von Bedeutungen, sondern sie stellt die ihre eigene Medialität gegenüber einer idealistischen Identitätstheorie der Bedeutung – z.B. als Lyrik – aus. Die Materialität des Lautes und des schriftlichen Zeichens im differentiellen Spiel der Signifikanz läßt sich als Basis der Bedeutsamkeit der Sprache auffassen, während die Idealität des sprachlichen Sinns durch die von der neuzeitlichen Herrschaft der *Ratio* sichergestellte ideale Wiederholbarkeit der Zeichen in ihrem Gebrauch garantiert wird.⁴⁵

Als Fazit läßt sich festhalten, daß die Musik über keine begriffliche Allgemeinheit verfügt, sondern auf die Erscheinung eines Einzelnen (als einzigartiger struktureller Zusammenhang, als spezifische Relation) angewiesen bleibt und insofern ästhetisch ist. Die Allgemeinheit der Musik ist konkret und unbestimmt, sie ist reine Relation von Elementen (also Signifikanten), ohne jedoch die Relationen unsubstituierbar zu machen. Zudem ist Musik zeitlich prozessierende Relationalität und damit analog zu sprachlichen Vollzügen, aber ohne die Doppelstruktur der sprachlichen Zeichen (Signifikant/Signifikat; Laut/Bedeutung etc.) aufzuweisen.

44 Nietzsche gibt zwei verschiedene Ansätze zu einer nichtmetaphysischen Ästhetik: zum einen durch den Begriff des Spiels, zum anderen durch die Rückführung der Ästhetik auf die Physiologie der Leiblichkeit. Cf. z.B. *Der Fall Wagner* (in: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band VI, S. 9-54).

45 Das Verhältnis von Musik und Sprache wird hier also auf das einer semiotischen Analogie reduziert. Davon unberührt bleibt jedoch die Vielfalt anderer möglicher Beziehungen von Musik und Sprache: Sprache in der Musik; Sprache als Beschreibung der ästhetischen Erfahrung bzw. des ästhetischen Erlebens; Musik und Gesang entweder von der Sprache ausgehend oder von der Musik ausgehend; Musik als Sprache der Emotionen und Empfindungen; Programmmusik (Musik als Darstellung von Begriffen oder Empfindungen); analytische Beschreibungen von Musik auf verschiedenen Ebenen (Funktionsharmonik, Motivabfolgen und -konstellationen, Melodiebeschreibung etc.) und der Komplex Partitur/Notentext – Aufführung/Reproduktion/Interpretation.

Allgemeinheit und Allgütigkeit der Musik implizieren ein *Mehr* des Kunstwerks vor jeder einzelnen Interpretation. Dieses Mehr ergibt sich aus der konkreten internen Weise des ästhetischen Zusammenhängens der Elemente, der musikalischen Konstruktion.⁴⁶ Die Musik organisiert in ihren Strukturen (syntaktische Muster, formale Beziehungen, Perioden, Variationen, Wiederholung etc.) Zeit und rhythmisiert sie ursprünglich.⁴⁷ Schließlich ist Musik in Bezug auf Sichtbares weder darstellend noch mimetisch, weder abbildend (*imitatio*) noch repräsentierend, sondern ist mathematische Relation in zeitlicher Prozessualität. Allenfalls Gefühle, Stimmungen oder gar der „Wille“ – also Nichtsichtbares – können durch Musik dargestellt werden. Zudem wirkt Musik direkt auf den Leib und kann so dessen Empfindungen beeinflussen.

III

Nietzsche entwickelt in der *Geburt der Tragödie* eine dialektische Darstellung der Konfiguration von Apollo und Dionysus, die alles andere als klar ist. Einmal werden sie als zwei „Triebe“ wahlweise der Kunst oder der Natur zugeschrieben, die der Künstler nur nachahmt. In dieser vorkünstlerischen Erläuterung wird Apollo mit dem schönen Schein, der Traumwelt (cf. GdT/KSA I 26), einer „höhere[n] Wahrheit“ (GdT/KSA I 27) sowie dem unerschütterlichen Vertrauen in das principium individuationis (cf. GdT/KSA I 28) identifiziert. Der schöne Schein der Traumwelten ist analog zum apollinischen Schein der Kunst, der eigentlich bereits Schein des Scheins ist, denn die empirische Welt ist selbst bereits Erscheinung, Schein. Das Apollinische ist zudem an ein kontemplatives Schauen gebunden. Auf der anderen Seite wird das Urdionysische mit dem Grausen bzw. Irrewerden identifiziert, das einen „plötzlich“ ergreift, wenn „der Satz vom Grunde [...] eine Ausnahme zu erleiden scheint“ (GdT/KSA I 28), d.h. wenn der sokratische Erkenntnisanspruch an einem Phänomen zerbricht. Neben dieses Grausen tritt eine „wonnevolle Verzückung“ beim Zerschneiden des principii individuationis im dionysischen Rausch; ein Moment der rauschhaften Versöhnung von Natur und Mensch; ein Zerschneiden der Alltagswelt und alltäglichen Individualität. Grausen, Verzückung und Versöhnung zusammen führen zu einem dionysischen Tanz, nachdem die Individuen in der Masse aufgegangen sind und „Gehen und Sprechen verlernt“ (GdT/KSA I 30) haben. Der Mensch in der urdionysischen Erfahrung ist selbst Kunstwerk, d.h. Produkt eines Schaffens und nicht autonom Schaffender: in der (ur-)dionysischen Erfahrung des Tanzens ist der „Mensch [...] nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden“ (GdT/KSA I 30).⁴⁸

Nietzsche beschreibt das Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem allerdings auch als einen *Riß*, der ursprünglich die Musik durchzieht: während in der

46 Die Konstruktion fungiert als ein Gegenbegriff zur Inspiration.

47 Cf. Ruth Sonderegger: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst* (Suhkamp, Frankfurt/Main 2000), bes. S. 138 ff.

48 In diesem Punkt der Beschreibung ästhetischer Subjektivität ähnelt Nietzsches Entwurf demjenigen von Schlegel. Cf. Kapitel 4/III dieser Arbeit.

dorischen Architektonik der Musik der Rhythmus dominiert, bringen Melos und Harmonie dionysische Elemente in die Musik. In der Fusion dieser drei Elemente der Musik, d.h. im „dionysischen Dithyrambus“, gilt es jetzt, „das Wesen der Natur symbolisch“, zum Beispiel in der „rhythmisch bewegende[n] Tanzgebärde“ auszudrücken. Zugleich wachsen die „anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie“ (GdT/KSA I 33 f.) plötzlich ungestüm. Symbolisch ist die Darstellung deshalb, weil in ihr eine harmonische Einheit – eine Versöhnung – von apollinischen und dionysischen Elementen stattfindet.

Hiervon ausgehend orientiert Nietzsche die diversen Ebenen seiner Argumentation am angeblichen Gegensatz apollinisch/dionysisch.⁴⁹ Die folgende Rekonstruktion versucht weitgehend, von allen geschichtlichen, geschichtsphilosophischen, philosophie-, musik- und kunsthistorischen sowie ursprungstheoretischen Fragen abzusehen. Auf allen diesen Ebene bemüht Nietzsche die Pseudodialektik von Apollo und Dionysus. Das „schwierige Verhältnis“ (wie Nietzsche selber sagt) von Apollo und Dionysus läßt nur eine Minimaldefinition zu: sie sind koextensiv und aufeinander angewiesen, d.h. es gibt sie nur gemeinsam. Nietzsche selbst gebraucht diese Differenz alles andere als konsequent, eine Analyse der Verschiebungen dieser Dichotomie bleibt hier jedoch ausgespart. Diese Arbeit zielt vielmehr zunächst auf eine Erläuterung des internen Verhältnisses von Apollo und Dionysus ab (III). Im letzten Abschnitt dieses Kapitels (IV) wird es auf dreifache Art erläutert: zum einen in einer strukturellen Lesart, d.h. kunstwerkintern – etwa in der griechischen Tragödie oder in Wagners Opern; zum anderen in einer temporalen Lesart, die den Gegensatz auf doppelte Weise begreift: einerseits rezeptionsästhetisch und andererseits produktionsästhetisch.

Das interne Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem ist doppelt asymmetrisch: auf der einen Seite entsteht das Apollinische erst als eine (abwehrende) Reaktion auf das Dionysische („Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben!“ (GdT/KSA I 40)); auf der anderen Seite kann das Dionysische nur als Apollinisches erscheinen, und zwar zum einen faktisch und zum anderen, weil es als rein Dionysisches unerträglich wäre („Die apollinischen Erscheinungen, in denen sich Dionysus objectivirt“ (GdT/ KSA I 64)). Historisch-gesellschaftlich erklärt dies die Genese der dorischen Kunst. Diese entstand als apollinische Abwehr eines ursprünglichen Einfalls des Dionysischen überall dort, „wo der erste Ansturm ausgehalten wurde“. Daher gleicht die dorische Kunst einem „fortgesetzte[n] Kriegslager des Apollinischen“, während „überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet“ wurde (GdT/KSA I 41). Dieses Szenario wirft allerdings eine Reihe von Fragen auf. Ursprünglicher Einfall dionysischer Gewalt

49 Nietzsche wendet die Differenz Apollo/Dionysus auf verschiedenen Ebenen an: in einer gesellschaftlichen Dialektik, als geschichtsphilosophisches Prinzip, als reale geschichtliche Abfolge kultureller Stufen. Er faßt sie als Kunsttriebe auf, verbindet sie mit einer Ursprungsthese über Kunst sowie mit einer Prophezeiung einer Wiedergeburt der Tragödie bei Wagner. Auch wird sie auf verschiedener Künste aufgeteilt (Musik = dionysisch, Malerei = apollinisch) oder musikintern angewendet (auf verschiedene Musikarten und -instrumente, auf verschiedene Elemente der Musik). Schließlich wird sie auch rezeptionsästhetisch aufgefaßt.

in was? In eine ursprünglich harmonische apollinische Kultur? Einbruch der Barbaren und des Barbarisch-Dionysischen in die griechische Kultur? Einbruch des Melos und der Harmonie in die dorische Musik der Rhythmik? Einbruch des orgiastischen Rausches und des Festes in die apollinisch-dorische Traumwelt?

Nietzsche erzählt die Dialektik von Dionysus und Apollo einerseits als pseudohistorische Geschichte und andererseits als metaphysische Erzählung. Die Möglichkeit der Differenz dieser beiden ineinander verwickelten Erzählungen liegt in der Territorialität oder Exterritorialität des Dionysischen. Einmal mehr beruht sie auf der metaphysischen Differenz von Außen und Innen. In der historischen Erzählung bricht das Dionysische von *außen* in eine ursprünglich apollinische Welt ein. Gegen das von außen kommende Dionysische der Barbaren und ihrer Feste errichtet die dorische Kunst ihre apollinische Abwehr, hinter der sie „eine Zeit lang völlig gesichert und geschützt“ war. Geschützt war bis zu dem historischen Punkt, an dem „endlich aus der tiefsten Wurzel des Hellenischen heraus sich ähnliche Triebe Bahn brachen“, auch wenn das barbarisch Dionysische und das griechisch Dionysische von vornherein durch eine „ungeheure Kluft“ geschieden sind, die im Grunde nicht zu überbrücken ist. Trotzdem kommt es zu einer „Versöhnung zweier Gegner“ – Apollo und Dionysus – (GdT/KSA I 32), die gemeinsam ein Kind zeugen: die attische Tragödie und den dramatischen Dithyrambus (cf. GdT/KSA I 42). Diese Versöhnung beschreibt Nietzsche auch als „Ereignis“ (cf. GdT/KSA I 32).

Andererseits ist das Verhältnis der beiden „Kunsttriebe der Natur“ (GdT/KSA I 31) das von wechselseitigen Geburten, die die hellenische Kunstgeschichte hervorbringen. In dieser Lesart kommt das Dionysische nicht aus einem barbarischen Außen der griechischen Kultur, sondern ist ihr als ihr latenter Urgrund eingeschrieben. Das Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem läßt sich dann nur gleichursprünglich und ohne zeitliche Priorität denken. Auf der einen Seite ruht das Apollinische auf dem Dionysischen; Apollo kann nicht „ohne Dionysus leben“. Auf der anderen Seite droht das Dionysische stets damit, erneut in die apollinische Traumwelt einzubrechen. So steht am Anfang der griechischen Kultur nicht ein paradiesischer Zustand, sondern eine naive Kunst, die aus Abwehr gegen Dionysus ganz und gar apollinisch ist. Apollinische Reaktion bringt sowohl die Kunst hervor wie die olympische Götterwelt. Am Ursprung der Kultur – wenn es sich hier noch um einen einfachen Ursprung handelte – steht die silenische tragische Einsicht in die Nichtigkeit, den Schrecken und die Entsetzlichkeit des Daseins, nach der es besser sei, nicht zu sein, als ein menschliches Individuum zu sein (cf. GdT/KSA I 35 f.). Die Kultur ist nichts anderes als die fortgesetzte Reaktion und die wiederkehrende Sublimierung des Schreckens und Leidens an dieser unerträglichen dionysischen Wahrheit. Die kulturelle Kunstpraxis ist die stete Produktion eines erlösenden Scheins als Reaktion auf ein Leiden oder einen Schrecken. Nietzsches These ist nicht, daß es *auch* Kunst gibt, die auf Schrecken und Leiden reagiert, *sondern daß dies jedes gelungene Kunstwerk notwendig tun muß*, weil dieses Leiden für den Menschen existentiell ist, denn es ist die Bedingung seines Daseins selbst.⁵⁰ In

50 Diese Nötigung zum erlösenden Schein durch die im Kunstwerk zugleich vergessende Qual hat Adorno als Verrat des ästhetischen Scheins am realen Leiden der Welt historisiert und der Kulturindustrie als Schuld angelastet.

dieser Einsicht wurzelt die apollinische Scheinwelt, die so quasi im Dienste des Lebens kraftvolle Illusionen schafft, eine Welt, in deren „triumphierende[m] Dasein[] [...] alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist“ (GdT/KSA I 35). Das Apollinische ist daher eine Art Schleier vor der dionysischen Einsicht in die Abgründigkeit des Daseins und kehrt so die silenische Weisheit – daß es besser sei, nicht zu sein, als zu sein – um. Insofern ist der apollinische Kunsttrieb der Vater der olympischen Welt, die den Schrecken des Daseins überwindet, verhüllt und dem Anblick entzieht. Der Schrecken gebiert den apollinischen Schönheitstrieb so „wie Rosen aus dornigem Gebüsch hervorbrechen“ (GdT/KSA I 36). Die apollinisch-dionysische Kunst kann so einen metaphysischen Trost spenden, indem sie nämlich zeigt, „dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei“ (GdT/KSA I 56). Als Darstellung einer Wahrheit über das Leben begegnet die Kunst einem drohenden Nihilismus, einer buddhistischen Willensverneinung (z.B. à la Schopenhauer) und einem Ekel vor der alltäglichen Wirklichkeit, den sie allerdings selbst erst erzeugt, da anscheinend nur die Kunst den Blick in die dionysische Wahrheit über die alltägliche Wirklichkeit organisieren kann. Die Kunst vermag aber auch den „Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt“, nämlich dem Erhabenen und dem Komischen (GdT/KSA I 57). Da der wahre Quell des Leidens gerade Leiden an der Individuation und der Zerstückelung des Dionysus ist („Aus dem Lächeln dieses Dionysus sind die olympischen Götter, aus seinen Thränen die Menschen entstanden“ (GdT/KSA I 72))⁵¹, erhält die Kunst „die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit“ als einer dritten Wiedergeburt des Dionysus (GdT/KSA I 73). Diese Lesart ist metaphysisch, weil die Kunst eine höhere Wahrheit artikuliert und weil hier ein teleologisches Modell der Geschichte vorausgesetzt ist.

In den apollinischen „Wahnvorspiegelungen und lustvollen Illusionen“, die die Natur hervorbringt, um das Leiden am Dasein zu erlösen, zeigt sich ein *Selbstverhältnis des Willens*⁵², wie Nietzsche in Anspielung auf Schopenhauer sagt: „In den Griechen wollte der ‚Wille‘ sich selbst, in der Verklärung des Genius und der Kunstwelt, anschauen“ (GdT/KSA I 37). In diesem anschauenden Selbstverhältnis des Willens gründet die Schönheit der Kunst wie der olympischen Welt. Dieses anschauende Selbstverhältnis gründet in der „metaphysischen Annahme“, „dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht“ (GdT/KSA I 38). Dieser Schein wird „als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität, mit anderen Worten, als empirische Realität“ empfunden. Realität, Welt und empirisches Dasein gründen in der „in jedem Moment erzeugte[n] Vorstel-

51 Nietzsche faßt die Differenz von Apollinisch und Dionysisch auch als Differenz zweier Kunstwelten, nämlich der Plastik und der Musik.

52 Es ist natürlich die Frage, wie sich diese Bestimmung zu derjenigen Schlegels verhält, nach der das ästhetische Subjekt ein Selbstverhältnis der herstellenden Kraft ist. Wie verhalten sich also Nietzsches „Wille“ und Schlegels „Kraft“ zueinander? Auf diese Frage habe ich keine gute Antwort.

lung des Ur-Einen“: Gegenüber diesem empirischen Schein verhält sich der Traum als Schein des Scheins. Das „Depotenzieren des Scheins zum Schein“ eröffnet die apollinische Kultur und die naive Kunst. Der Schein ist zum einen dionysischer „Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge“, zum anderen aus diesem Schein gewonnene Vision einer „neue[n] Scheinwelt“ des Apollinischen. Dionysus und Apollo ernötigen sich wechselseitig, sie haben eine „gegenseitige Nothwendigkeit“ (GdT/KSA I 39). Die Welt hat die Qual nötig, „damit durch sie der Einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde“ (GdT/KSA I 39).

Reformulieren läßt sich die Differenz von Apollinischem und Dionysischem als darstellungsinterne Differenz von (sinnlich-schöner) Erscheinung und dem durch die formale Anordnung des Materials in dieser Erscheinung Erscheinenden. Die dionysische Destruktion apollinischer Zeichenhaftigkeit zeigt an sich den Täuschungs- und Erscheinungscharakter der Kunst selbst. Während das Apollinische eine lustvolle Täuschung über die dionysisch-tragische Einsicht der Nichtigkeit der Individualität und des wissenschaftlich-rationalen Zugangs zum Sein ist, entstammt das Dionysische aus der Ent-täuschung über das Apollinische, in der dieses als (Kultur-)Lüge, Illusion oder anthropomorphe Fiktion destruiert wird. Das Dionysische entsteht als Destruktion alltäglicher Sinnzusammenhänge, als Scheitern rationalistischer Wissenschaft und als Erfahrung der Auflösung der Individualität. Die ästhetische Lust am Dionysischen ist „Lust an der Destruktion“ (TuF 240). Das Dionysische ist sinnverwirrend und -suspendierend, während das Apollinische sinnstiftend und ordnend ist. Ihrem Verhältnis entspricht daher auch die Dialektik von Selbstreflexion und Selbstbeschreibung, die hier schon im Kunstwerk selbst angelegt scheint. In der apollinisch-dionysischen Kunst (ver)sucht Nietzsche, Erhabenes und Schönes in der Kunstrezeption selbst zu integrieren.⁵³ Die ästhetische Erfahrung impliziert sowohl Lust am schönen Schein wie erhabene Lust an dessen Zerstörung. Das Apollinische läßt sich auch als dreistellige Relation erläutern: schön ist eine Entsprechung von Betrachter, Bild und Welt (cf. TuF 242)⁵⁴, während das Dionysische nicht höhere metaphysische Wahrheit über das Wesen des Seins ist, sondern Wahrheit über die Fiktionalität des schönen Scheins und der durch Schönheit gegründeten Übereinstimmung von Subjekt und Welt (cf. TuF 244). Dies wäre eine nichtmetaphysische Lesart der dionysischen Wahrheitserfahrung, da diese keine Metawahrheit über das Wesen des Seins, sondern Wahrheit über den (negativen) Weltbezug des Subjekts ist.⁵⁵ Das Schöne fungiert dann als ideo-

53 Cf. Norbert Bolz: *Die Verwindung des Erhabenen – Nietzsche* (in: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene*, VCH/Acta Humaniora, Weinheim 1989, S. 163-169).

54 Cf. Friedrich Nietzsche: KSA VI 123: „Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält Alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft“. Allerdings kann auch die Darstellung von nicht Schönerem – also Häßlichem, Schmerz, Leiden etc. – dieser Relation entsprechen. Die Kunst ist nicht auf die Darstellung des Schönen eingeschränkt.

55 Allerdings faßt Nietzsche den dionysischen Wahrheitsbegriff sehr weit. Unter anderem ist er Erkenntnis über die Fiktionalität der (apollinischen) Individualität; Erkenntnis des wahren Menschen (cf. GdT/KSA I 58); Erkenntnis über den illusorischen Charakter der Kultur als die sich als die Realität gebende Kulturlüge (cf. GdT/KSA I 58) oder über empirische Alltagsrealität; Kritik an der wissenschaftlichen Erkenntnis

logische Verkennung einer *eigentlichen* Nicht-Entsprechung von Subjekt und Welt, die (nämlich die Verkennung) im Dionysischen dekonstruiert wird. Diese Ideologie des Schönen – die Illusion einer Harmonie von Subjekt und Welt – scheint unserem Alltag bzw. der rationalistischen Kultur notwendig zu inhärieren, so daß wir die apollinisch-dionysische Kunst brauchen, um uns der Fiktionalität der geglaubten metaphysischen Fundamente unserer rationalistischen Kultur und unserer Welt je wieder bewußt zu werden. Hier erscheint es also so, als wäre unser Alltag notwendigerweise rationalistisch geprägt (cf. S. 182 dieser Arbeit). Versteht man die Differenz Dionysus/Apollo als die zweier Reflexionsformen, so kann man von einer dionysischen „depotenzierenden Reflexion“ und einer „begründenden Reflexion“ (TuF 236) sprechen. Dem entspricht meine Unterscheidung von verunsichernder Selbstreflexion und fundierender Selbstbeschreibung. Auf einer künstlerischen Ebene bezeichnet Apollo die Form, Distanz, Begrenzung und alltägliche Bestätigung, also Sinnverdichtung. Das Dionysische dagegen bezeichnet ein Ausbrechen aus der festgefügteten Welt des Sinns und ein Sich-verlieren im Nichtsinn, ist also Sinnsubversion. Die dionysische Metawahrheit ist Wahrheit über den illusionären Charakter der apollinischen Darstellung, bleibt aber in der Bedingung ihrer Möglichkeit vollständig an die apollinische Darstellung gebunden (wie die Ironie bei Schlegel). Dem dionysischen Moment in der apollinischen Darstellung, d.h. ihrer Selbstdestruktion, entspricht strukturell dem, was de Man mit Schlegel als die äußere Ironie bezeichnet hat: ein darstellungsinternes und darstellungsabhängiges Selbstunterlaufen der Fiktionalität des schönen Scheins apollinischer Darstellung bzw. von Texten, z.B. durch die formale Anordnung des Materials. Die Dialektik von Apollinischem und Dionysischem als Feststellen im Schein und dessen Destruktion ähnelt strukturell der Relation von schaffender Poesie und selbstdestruktiver Ironie bei Schlegel. Feststellen in einem Werk und dessen Destruktion, Schaffen und Zerstören sind alle Teil eines künstlerischen Urprozesses. Auf der depotenzierenden Reflexion dionysischer Kunst soll sich laut Nietzsche eine zu schaffende „Kultur der Freiheit“ gründen. Nietzsches Theorie der Kunst zielt so auf eine normative und kritische Theorie der Kultur (cf. TuF 238).

Hier zeigt sich eine basale Ungleichzeitigkeit von Apollinischem und Dionysischem: während das Apollinische in der Präsenz einer (schönen) Darstellung – eines Bildes – besteht, zu der sich der Rezipient kontemplativ-anschauend verhält, ist das Dionysische immer nur vor oder nach dem Apollinischem. Es ist zugleich aber nur in dieser apollinischen Perspektive überhaupt zugänglich: als rückprojizierter Urzustand oder als zukünftige Wirkung – also in der Rezeption – der

(das dem rationalistischen Erkenntnissubjekt (Sokrates) Nichtverständliche ist nicht zugleich das Unverständige (cf. GdT/KSA I 96)); Erkenntnis über die Grausamkeit (cf. GdT/KSA I 56) bzw. geschlechtliche Allgewalt (cf. GdT/KSA I 58) der Natur; Erkenntnis über das unzerstörbare Leben und Bewußtsein einer ursprünglichen oder zugrundeliegenden Einheit, die verloren ist und die die Kunst wiederherstellen kann oder soll (cf. GdT/ KSA I 58); Erkenntnis über die Grausamkeit der Weltgeschichte (cf. GdT/KSA I 56); Erkenntnis über die Gottesnähe des Menschen bzw. seine Erhabenheit (Anteil des Künstlers bzw. echten Zuhörers an einer ursprünglichen Zeugungslust) und Erkenntnis über Ding an sich vs. Erscheinung (cf. GdT/KSA I 59).

Wagneropern. Der rückprojizierte dionysische Urzustand wird bei freundlicher Lesart – wenn man Nietzsche mit charity liest, wie Fietz dies tut – als ursprüngliche Differenz oder ewiger Widerspruch begreifbar. Bei weniger freundlicher Lesart ist der Urzustand jedoch auch als harmonische Einheit eines „Ur-Einen“, eines selbstpräsenten Ursprungs oder als Verschmelzungserfahrung von Künstler und dem „wahrhaft einen“ Subjekt interpretierbar. Nietzsche selbst legt sich in der Doppelung seiner Formulierungen nicht fest, oder besser: die Unklarheit ist der Übernahme Schopenhauerischer Metaphysik und Terminologie geschuldet, etwa der Dichotomie von Willen und seiner Objektivation in der Vorstellung. Dann stünde einer metaphysischen Lesart – Metaphysik des Ursprungs als Einheit – eine dekonstruktive Lesart – am Anfang steht eine ursprüngliche Differenz, die nicht einfach anfänglich sein kann – entgegen. Die Entscheidung der Frage, welche Lesart die richtige ist, soll hier dahingestellt bleiben.

Faßt man die Darstellung als apollinisch auf, das in ihr Erscheinende als dionysisch, so stellt sich die Frage, was indirekt in dem selbstinszenierten Scheitern der apollinischen Erscheinung zur Darstellung gelangt. Es ist weder das tropologische System der Sprache (wie bei de Man) noch eine ursprünglich-herstellende Kraft (wie die Poesie bei Schlegel), sondern eine Mischung aus Wahrheitserfahrung (Wahrheit über den fiktiven Charakter der apollinischen schönen Bilderwelt), schmerz- und lustvoll erfahrener Destruktion der Individualität des Künstlers und der alltäglichen Sinnzusammenhänge, orgiastischem Rausch und sich objektivierendem Willen (im Anschluß an Schopenhauer). Im Anschluß an Fietz ließe sich auch die Signifikanz, das Zeigen der Zeichenhaftigkeit, als in der apollinischen Darstellung erscheinende dionysische ‚Wahrheit‘ auffassen, die zugleich ein Zeigen der im Kunstwerk operierenden Kraft ist. Die Signifikanz wäre dann das ὑποκείμενον der musikalischen Darstellung und erschiene mittels Selbstdestruktion des Apollinischen. In jedem Fall ist die durch die Kunst vermittelte Wahrheit eine durch das Apollinische im Kunstwerk hergestellte Wahrheit, sie ist innerhalb des Kunstwerks nur eine rhetorische Metapher, die der Künstler produziert.

Es ist augenscheinlich, daß bei Nietzsche Wahrheit und Schönheit – gegen die Tradition des Deutschen Idealismus – auseinandertreten. Die Gleichung von Wahrheit und Schönheit wird in sich fraglich: die dionysische Wahr- oder Weisheit ist nicht schön, sondern schrecklich und unerträglich, da sie die Wahrheit über die Nicht-Entsprechung von menschlicher Welt und Sein des Seienden zu Tage fördert. Die apollinische Bilderwelt täuscht über diese unerträgliche „dionysische“ Wahrheit mit Hilfe des schönen Scheins hinweg, womit eine Konzeption des schönen Scheins als Gegenteil der Wahrheit, also Schönheit als (notwendige) Lüge, formuliert wird. Damit sind bereits die moralischen Werte von Wahrheit und Lüge umgedreht: da die Wahrheit (1) (als reale Nicht-Korrespondenz von Subjekt und Welt) unerträglich ist, kann nur die über diese hinweglückende Schönheit die menschliche Welt stabilisieren, indem sie die Konventionen erfindet, die wiederum Wahrheit (2) (qua Konvention) verbürgen. Hier zeigt sich zugleich die Differenz der ästhetischen Wahrheitserfahrung bei Nietzsche zu derjenigen Baumgartens. Während Baumgarten verworrene Erkenntnisse und dunkle Empfindungen in eine Ästhetik als verlängerter Erkenntnistheorie integriert, ist bei Nietzsche die

ästhetische Wahrheitserfahrung eine vom Kunstwerk produzierte Metaerfahrung über die Fiktionalität anthropomorpher und rationalistischer Metaphysik.

Es sei noch festgehalten, daß Nietzsche insgesamt drei Kunstarten unterscheidet (auch wenn er diese Unterscheidung nicht konsequent durchhält): es gibt erstens rein apollinische – d.h. bildhafte – Kunst (Plastik, Epik, Malerei), deren Medium das in der Zeit festgestellte Bild ist und deren Rezeption in einer Kontemplation besteht. Zweitens eine – heftig kritisierte – sokratische Kunst, die individualistisch, rationalistisch und die Realität abbildend ist.⁵⁶ Sokratische Kunst beschränkt das – und sich auf das – Apollinische, weil es das Dionysische vergiftet oder verdrängt.⁵⁷ Drittens schließlich die apollinisch-dionysische Kunst (Lyrik, Musik), die etwas an sich Nichtsichtbares zum Ausdruck bringt. Apollinisch-dionysische Kunst sind der Dithyrambus, eine bestimmte Lyrik, Gedichte, die Opern Wagners und die ältere attische Tragödie. Eine rein dionysische Kunst ist unmöglich, da rein dionysisch nur die Verausgabung einer rauschhaften Orgie sein kann, der Künstler aber nur in der Distanz zum Rausch bzw. dionysischen Zustand produktiv sein kann. Die Grenzziehungen zwischen diesen drei Kunstarten sind wahrscheinlich nicht streng durchzuhalten, da Nietzsche sie im Durchgang seines Textes selber verschleift. Man kann daher auch wie Paul de Man davon sprechen, daß „immer dann, wenn eine Kunstform beschrieben wird, die drei durch Dionysos, Apollon und Sokrates vertretenen Seinsweisen gleichzeitig vorhanden sind, und daß es unmöglich ist, eine zu erwähnen, ohne auch die anderen miteinzubeziehen“ (AL 124).⁵⁸

56 Als Hauptvertreter und Begründer dieses „ästhetischen Sokratismus“ erscheint Euripides. Dieser habe den Alltagsmenschen und Zuschauer auf die Bühne gebracht (cf. GdT/KSA I 76) und auf der Bühne einfach die Realität abgebildet. Zugleich habe er den Zuschauer in eine beurteilende Instanz verwandelt (cf. GdT/KSA I 78). Das dramatisierte Epos von Euripides bleibt rein apollinisch und erhält als episch-apolinische Kunst jederzeit die anschauende Distanz bei, die in der dionysisch-apolinischen Kunst verschwindet (cf. GdT/KSA I 83). Statt apollinischer Anschauungen und dionysischer Entzückungen biete Euripides lediglich „paradoxe Gedanken“ und „feurige Affekte“ (GdT/KSA I 84). Alles muß „verständlich sein, um schön zu sein“. Nietzsche kritisiert die Elemente der Euripidischen Dramen: den Prolog als „rationalistische Methode“, das Erzeugen von Pathos und den *deus ex machina* (GdT/KSA I 85 f.). Nietzsches Kritik der rationalistischen Ästhetik, wie sie Euripides angeblich begründet, ist also bloß eine Wiederholung der die Ästhetik gründenden Kritik am Rationalismus, d.h. Nietzsche wiederholt die Kritik Baumgartens an Descartes innerhalb der Ästhetik selbst (Re-entry der metaphysischen Deutung der Differenz Ratio/Sinnlichkeit auf der Seite der Ästhetik), wobei des Subjektive (=Ästhetische) in der Kunst jetzt zunächst der „Instinkt“ ist (cf. KSA I, S. 540 ff.). Beim späteren Nietzsche ist es dann der Leib bzw. dessen Triebe.

57 Es ist aber die Frage, inwieweit sich die von Nietzsche behauptete Differenz von apollinischer und sokratischer Kunst angesichts dieser Bestimmung noch halten läßt.

58 Eine ironische Pointe der *Geburt der Tragödie* liegt darin, daß der Text sich exakt der narrativen und dramaturgischen Muster bedient, die er selbst in der „sokratischen“ Kunst denunziert, wie dies de Man gezeigt hat. Es ist eine sokratische Ironie, die es ermöglicht, das gesamte Wertesystem umzudrehen. Der denunzierte Sokrates wäre der

IV

Im folgenden werde ich das Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem auf dreifache Weise erläutern: erstens als temporale Bestimmung in der Perspektive einer Produktionsästhetik, zweitens als strukturelle Bestimmung innerhalb von Kunstwerken und drittens wiederum temporal als Rezeptionsästhetische Wirkung von apollinisch-dionysischer Kunst. Daran schließt viertens eine Erläuterung ästhetischer Subjektivität im Rahmen einer Ästhetik des Spiels an.

Das ästhetische Subjekt tritt in der *Geburt der Tragödie* an zwei Positionen in Erscheinung: zum einen als Kunstrezipient in dem Antagonismus von „ächtem“ Zuhörer und sokratischem Kunstkritiker⁵⁹, zum anderen als künstlerisch tätiges Subjekt. Das ästhetische Subjekt ist bei Nietzsche nicht das der Poesie wie bei Schlegel, sondern das der Musik und der Lyrik, und zwar eher in der Rezeption als der Produktion. In der Tat scheint Nietzsche Rezipienten und Komponisten bzw. komponierende Tätigkeit in eins zu setzen⁶⁰ – eine problematische Konfiguration, wie schon Heidegger bemerkte. Diese Arbeit geht davon aus, daß apollinische und dionysische Elemente nicht nur in jedem gelungenem Kunstwerk,

Statthalter einer metafigurativen Ironie Nietzsches, der Tatsache, daß man Wissenschaft – z.B. Philologie – braucht, um Wissenschaft kritisieren zu können. Indem man voraussetzt, was man denunziert. – Die Bemerkung de Mans läßt sich in der Tat auch für die Kultur plausibilisieren: „je nach der Proportion der Mischungen haben wir eine vorzugsweise sokratische oder künstlerische oder tragische Cultur: oder wenn man historische Exemplificationen erlauben will: es giebt entweder eine alexandrinische oder eine hellenische oder eine buddhaistische Cultur“ (GdT/KSA I 116).

- 59 Nietzsche kritisiert den (rationalistischen) urteilenden Zuschauer der Tragödie. Der echte Zuschauer ist weder der „ewig Hungernde“ noch der lust- und kraftlose Kritiker (cf. GdT/KSA I 120). Nach Nietzsche hat sich der Zuschauer aller Kritik und allen Urteilens zu entheben: er muß alle theoretischen, praktischen und ästhetischen Urteile suspendieren, um in der Verschmelzung mit dem schaffenden Ursubjekt die dionysische Wahrheit und ihren metaphysischen Trost zu spüren. Also kein Urteil, weder des Geschmacks noch über die Schönheit, denn die Kategorie des Schönen macht nur in der apollinischen Kunst – Epik, Malerei und Plastik – Sinn, nicht aber in der apollinisch-dionysischen Musik. Damit ist zugleich die anthropologische Bestimmung des Menschen als nach Erkenntnis Hungerndem fragwürdig geworden, dem in der Kunstrezeption die Position des rationalistischen Kritikers entspricht (cf. GdT/KSA I 120 u. 146). Cf. zum Kritiker als Signum der Moderne auch die *Zweite Unzeitgemäße Betrachtung* (in: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band I, S. 243-334).
- 60 Cf. z.B. *Der Fall Wagner* (in: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band VI, S. 9-53): „[...] diese Musik [gemeint ist Bizets *Carmen*, J.S.] nimmt den Zuhörer als intelligent, *selbst als Musiker* [...]. Ich vergrabe meine Ohren noch unter diese Musik, *ich höre deren Ursache. Es scheint mir, dass ich ihre Entstehung erlebe* [...]“ (l.c., S. 14/Hervorhebungen von mir, J.S.).

sondern auch im Prozeß der Kunstproduktion wie der -rezeption zu finden sind.

1. Produktionsästhetische Erläuterung. Zu den apollinisch-dionysischen Kunsttrieben der Natur verhält sich der Künstler nachahmend. Er kann sowohl „apollinischer Traumkünstler“ wie „dionysischer Rauschkünstler“ sein oder aber beides zugleich. Letzteres in dem Moment, in dem er entweder griechische Tragödien oder Wagneroperen verfaßt oder Lyriker ist:

„Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nöthigte. Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht, somit eine Sphäre symbolisirt, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist. Ihr gegenüber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichniss: daher kann die Sprache, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik [...]“ (GdT/KSA I 51)

Das ist die Geburtsstunde des „dithyrambische[n] Dionysusdiener[s]“ als des ersten Künstlers, der zu jener „Höhe der Selbstentäusserung“ gelangen muß, die „in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will“. Eine Aussprache, die allerdings nur „von Seinesgleichen verstanden“ wird (GdT/KSA I 34). In diesem dionysischen Zustand ist der Mensch „nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches“ (GdT/KSA I 30).⁶¹ Als Künstler wiederum sinkt er „einsam und abseits“ von der dionysischen Trunkenheit nieder und träumt jetzt einen apollinischen Traum. Der Künstler muß also gerade der urdionysischen Orgie und damit dem unreflektierten Rausch den Rücken kehren, also eine Distanz vor dem unmittelbaren Erleben des Dionysischen einnehmen. Die ästhetische Urerfahrung ist also nicht identisch mit einer dionysischen Rauscherfahrung, sondern muß anders beschrieben werden. Der vorgängige dionysische Zustand im künstlerischen Produktionsprozeß ist der einer Bejahung der Depotenzenierung des schönen Scheins als dionysische Destruktionserfahrung durch das Subjekt. Nietzsche beschreibt das ästhetische Subjekt als Künstler der Musik und der Lyrik – das durch eine Kluft vom Epiker und Plastiker getrennt ist – als Ineinanderspielen dreier Zustände und als dreistufige Erfahrung. Auf ei-

61 Heidegger schreibt: Der „Rausch als Gefühlszustand sprengt gerade die Subjektivität des Subjektes. Im Gefühl-haben für die Schönheit ist das Subjekt über sich hinaus gekommen, also nicht mehr subjektiv und Subjekt. Umgekehrt: die Schönheit ist kein vorhandener Gegenstand eines bloßen Vorstellens; als das Bestimmende durchstimmt sie den Zustand des Menschen. Die Schönheit durchbricht den Kreis des weggestellten, für sich stehenden ‚Objektes‘ und bringt dieses in die wesenhafte und ursprüngliche Zugehörigkeit zum ‚Subjekt‘. Der ästhetische Zustand ist weder etwas Subjektives noch etwas Objektives. Die beiden ästhetischen Grundworte Rausch und Schönheit benennen in derselben Weite den ganzen ästhetischen Zustand und das, was in ihm sich eröffnet und ihn durchherrscht“ (N I 124).

nen Moment dionysischer Depotenzierung folgt als Reaktion erst ein musikalischer Zwischenzustand und dann eine apollinische Bilderflut. Depotenziert wird die Individualität des ästhetischen Subjekts, „weil wir den subjectiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven, Erlösung vom ‚Ich‘ fördern, ja ohne Objectivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können“ (GdT/KSA I 42 f.).

Im Anschluß an Schiller beschreibt Nietzsche die erste Stufe des produktionsästhetischen Geschehens – in diesem Fall der Dichtung – als eine „musikalische Stimmung“, in der der Lyriker „zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden“ ist. In einem sekundären Prozeß „producirt [der Lyriker] das Abbild dieses Ur-Einen als Musik“. Der „bild- und begriffslose Widerschein des Urschmerzes in der Musik“ wird wiederum als gleichnissartiges Traumbild sichtbar und erzeugt eine „zweite Spiegelung“. In diesem dionysischen Prozeß hat der Künstler seine Subjektivität aufgegeben und versinnlicht den „Urwiderspruch und Urschmerz“, den Abgrund des Seins, in einer apollinischen Traumszene aus dionysisch-musikalischer Verzauberung, in der gleichsam „Bilderfunken“ als lyrische Gedichte entstehen (cf. GdT/KSA I 44).⁶² Wesentlich ist hier die Sekundarität des Bildes gegenüber der nichtsichtbaren Musik, die unmittelbar nach dieser Passage zu einer Abqualifizierung des Plastikers und des Epikers dient, die „in das reine Anschauen der Bilder versunken“ sind.⁶³ Am Anfang ist nicht das Bild – d.h. in der Sprache nicht die Metapher –, sondern eine Erfahrung der Entgrenzung und individuellen Aufgabe als Bedingung künstlerischen Schaffens. Die daraus resultierende Kunst ist im strikten Sinne weder nachahmend noch abbildend, weder *imitatio* noch *μίμησις* im Bezug auf die sicht-

62 Auch der Lyriker kann dionysischer Künstler sein. Statt zuerst eine Abfolge von Bildern zu sehen, schafft der Lyriker qua seiner Identität mit dem Musiker als dionysischer Künstler: „Er ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik [...]; jetzt aber wird diese Musik ihm wieder wie in einem gleichnissartigem 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. Seine Subjektivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozess aufgegeben [...]“ (GdT/KSA I 44).

63 Dazu im Widerspruch steht allerdings eine Passage, in der Nietzsche das „ästhetische Urphänomen“ des „ächten Dichters“ beschreibt, in dem die Metapher nicht rhetorische Figur ist, „sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffs, vorschwebt“ und das er anschaut. Also eine ursprüngliche Metaphorizität am Ursprung des Dichtens, die absolut im Widerspruch steht zu der Beschreibung einer ursprünglich bildlosen musikalischen Stimmung. Hier scheint die Metapher eine ursprüngliche Substitution des Begriffs durch das Bild zu implizieren (cf. GdT/KSA I 60). In der mit Euripides identifizierten sokratischen Kunst ist die Metapher dagegen nur noch rhetorische Trope als Schmuck (cf. GdT/KSA I 81).

bare Welt⁶⁴, sondern schafft erst selbst eine Welt aus der Erfahrung dionysischer Destruktion des Apollinischen oder der Depotenzierung des schönen Scheins.⁶⁵ Die „Bilder des Lyrikers“ sind „nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objectivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt ‚ich‘ sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch-realen Menschen“ (GdT/KSA I 45). In der ästhetischen Erfahrung kommt es zu einer Auflösung des Subjekts und der Subjekt/Objekt-Relation:

„Wir behaupten vielmehr, 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 Subject, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung des Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert. [...] wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben [der Kunstwelt, J.S.] schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*: – während freilich unser Bewusstsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben. [...] Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeu-

64 In der Frage der Abbildung in der Kunst gründet auch Nietzsches Kritik an der Renaissanceoper: Während diese immer nur die Suche nach äußerlichen Analogien inauguriert und eine schlechte abbildorientierte Tonmalerei hervorbringt, wird in der apollinisch-dionysischen Kunst „der Mythos [...] als ein einziges Exempel einer in's Unendliche hinein starrenden Allgemeinheit und Wahrheit anschaulich empfunden“ (GdT/KSA I 112). Der Mythos – der hier eine Verbindung aus Mythologie und Fabel bezeichnet – wird aus der Musik geboren, eine Geburtsstunde, auf deren Wiederholbarkeit die ganze kunst- und philosophiegeschichtliche Metaphysik Nietzsches beruht: die Möglichkeit einer Wiedergeburt der dionysisch-apollinischen Kunst durch Wagner (cf. GdT/KSA I 111/cf. auch GdT/KSA I 107). Nietzsches Polemik gegen die (Kultur der) Oper kulminiert in dem Vorwurf, diese habe den sprachlichen Text über die Musik bzw. den Kontrapunkt gestellt und diese dadurch zu einer Imitation sprachlicher Metaphorizität reduziert (cf. GdT/KSA I 123/ cf. auch GdT/KSA I 126). Die Oper beruht zudem auf der falschen Meinung, daß „eigentlich jeder empfindende Mensch Künstler sei“ (GdT/KSA I 124). Allerdings bringt Nietzsche an anderer Stelle Formulierungen, die die Tätigkeit des Rezipienten explizit in Analogie bringen zum kunstproduzierenden Subjekt (cf. Fußnote 60).

65 In der *Götzen-Dämmerung* spricht Nietzsche von der „Psychologie des Künstlers“, dessen „ästhetisches Thun und Schauen“ eine „physiologische Vorbedingung“ hat, den Rausch. Der Rausch ist ein „Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle“, aus der heraus die Dinge „vergewaltigt“ werden, indem man sie idealisiert. Schaffen bezeichnet ein „ungeheures Heraustreiben der Hauptzüge“ (Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung (Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band VI, S. 55-161), hier S. 116).

gung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiss er etwas über das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.“ (GdT/KSA I 47 f./Hervorhebungen von Nietzsche)

Der lyrische Künstler ist also bereits nicht mehr das Individuum des Alltags, sondern „fühlt aus dem mystischen Selbstentäusserungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichniswelt hervorwachsen“ (GdT/KSA I 44), die nicht derjenigen des Epikers oder Plastiklers entspricht. Die Bilder der Lyriker sind vielmehr „Objectivationen“ einer „im Grunde der Dinge ruhenden Ichheit“, die nicht die des „wachen, empirisch-realen Menschen“ ist. In diesem Zustand ist der Künstler von seiner alltäglichen Subjektivität erlöst und „gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert“. Dieses ästhetische Subjekt, das „im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt“ ist in diesem Zustande zugleich „Subjekt und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer“ (GdT/KSA I 48). Wie ist dies zu verstehen? Das Dionysische ist hier sowohl die zuvor erlittene Gewalt einer Destruktion des Alltagsindividuum wie eine Lust an der künstlerischen Produktivität: „Was theilt der tragische Künstler von sich mit? Ist es nicht gerade der Zustand ohne Furcht vor dem Furchtbaren und Fragwürdigen, das er zeigt?“ (KSA VI 127). Auch bei Nietzsche zeigt sich also, was bereits bei Kant und bei Schlegel zu Tage trat: von ästhetischen Zuständen des Subjekts läßt sich nur reden, wenn man diese ambivalent beschreibt. Sie stehen in der Dialektik eines souveränen Mitspielens und Selbstbestimmens des Subjekts (fundierende Selbstbeschreibung) einerseits und der Aufgabe der Subjektivität zugunsten einer kräfteerfahrenden Medialität andererseits (subjektive Verunsicherung). Das ästhetische Subjekt ist paradoxerweise zugleich stärker und schwächer als das alltägliche Subjekt.

2. Die strukturelle Erläuterung des kunstwerkinternen Verhältnisses von Apollinischem und Dionysischem faßt beide als Elemente eines Kunstwerks – etwa der attischen Tragödie oder der Wagneroper – auf. In der attischen Tragödie gründet alles auf dem dionysischen Element des Satyrchors, der sich in Visionen „immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderflut entladet“. Das Drama ist „die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen“ und ist als solches „Objectivation eines dionysischen Zustandes“, der nicht „apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegenteil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein“ darstellt (GdT/KSA I 62). Während also der Chor das dionysische Moment markiert, ist der Schauspieler und der Dialog apollinisches Moment (cf. GdT/KSA I 64). Das Apollinische entsteht als Maske der „Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden“, die aus einem Blick ins „Innere und Schreckliche der Natur“ als Reaktion entsteht, der doch zugleich erst durch die Kunst zustande kommt. Das Apollinische der Kunst entsteht als Reaktion auf die dionysische Wahrheit (cf. GdT/KSA I 65). Die ästhetische Lust an der Tragödie folgt aus der vom Zuschauer erfahrenen oder erlebten Vernichtung des Helden, durch die das Zerbrechen des Individuums zur Darstellung gelangt (cf. GdT/KSA I 108).

Die Musik bestimmt Nietzsche im Anschluß an Schopenhauer als unmittelbares Abbild des Willens selbst. Daher fällt die Musik aus der Kategorie des Schönen heraus: schön sind nur die apollinischen Elemente der Kunstarten und Kunstwerke (cf. GdT/KSA I 104/ cf. auch GdT/KSA I 127). Schön ist alles, was dem Menschen sein Bild zurückwirft und ihn sich spiegeln läßt („Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält Alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft [...]“ (KSA VI 123)). Das ergibt eine dreistellige Relation: schön ist die Übereinstimmung vom Weltbild, Kunstwerk und Subjekt.

Apollinisches wie Dionysisches sind beide in einem Kunstwerk als Spiel von Erhaltung und Bestätigung der Regel und Transgression des Bestehenden (zugleich das Bestehende zerstörend und das Neue schaffend) wirksam. Das Apollinische zeigt sich so als das Erhaltende und Schöne, als Bestätigung der Regel und des Begriffs, während das Dionysische zerstörend, transgressierend, transzendierend ist und ein schöpferisches, produktives Moment bezeichnet, produktionsästhetisch also die Position des Genies.

Musik und Mythos sind in der dionysisch-apollinischen Kunst – also der atischen Tragödie und der Opern Wagners – voneinander untrennbar. Die Musik gebiert den anschaulichen Mythos⁶⁶ ebenso wie den individuellen tragischen Helden: „Die Tragödie stellt zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabenes Gleichnis, den Mythos“. Der Mythos „schützt uns vor der Musik“, die ohne Bild unerträglich wäre (GdT/KSA I 134), wie es etwa die Musik des dritten Aktes des *Tristan* wäre, wenn man sie als Symphonie hörte. Erst der apollinische Mythos und der individuelle Held machen sie erträglich. Umgekehrt verleiht die Musik dem Mythos eine metaphysische Bedeutung, die er für sich allein nicht erreichen könnte. Aus der dionysischen Musik bricht „die apollinische Kraft“ hervor, die auf „Wiederherstellung des fast zersprengten Individuums gerichtet“ ist und jetzt eine wonnevolle Täuschung hervorbringt (GdT/KSA I 136). Das apollinische Gleichnisbild des Mythos „rettet“ uns vor „dem ungedämmten Ergüsse des unbewußten Willens“, indem es uns der „dionysischen Allgemeinheit“ entreißt und für den individuellen Helden entzückt. Das Bild, der Begriff und die ethische Lehre konstituieren die apollinische Täuschung, die Musik wäre Darstellung eines Bildes, während es sich doch in Wahrheit andersherum verhält und die Musik erst den Text und die Bildlichkeit aus sich erzeugt (cf. GdT/KSA I 137). Es scheint dann so, als ob „das Dionysische, im Dienste des Apollinischen, dessen Wirkungen zu steigern vermöchte“ (GdT/KSA I 137). Die Wallungen des Willens sind gleichsam sichtbar geworden wie eine Fülle lebendig bewegter Linien und Figuren, die der Zuhörer vor sich sieht (cf. GdT/KSA I 140). In der „prästabilierten Harmonie“ zwischen Drama und Musik erreicht die Tragödie einen „sonst unzugänglichen Grad von Schaulbarkeit“. Bühnenbild, Charaktere, Text und Handlung bzw. Mythos sind bereits selbst Objektivationen oder Versinnlichungen der dionysischen Musik, die die direkte Einwirkung der Musik auf den Zuhörer oder -schauer abmildern und diese Musik erst erträglich machen.

3. Temporale Erläuterung der Relation Apollo/Dionysus als Rezeptionsver-

66 Unter Mythos versteht Nietzsche ein „zusammengezogene[s] Weltbild“ und eine „Abkürzung der Erscheinung“ (GdT/KSA I 145).

hältnis. Die Wirkung der Tragödie bzw. Wagneroper liegt in der gleichnishaf- ten Versinnlichung der Musik in sichtbaren Bildern – seien es im Drama selbst sichtbare auf der Bühne oder die im Rezipienten erzeugten. Der höchste Moment der dionysisch-apollinischen Kunst liegt in der Selbstverneinung des Apollinischen, d.h. in der Vernichtung des individuellen Helden. Das zeichnet die apollinisch-dionysische Kunst vor der rein apollinischen Kunst (Epik, Plastik, etc.) aus, in der sich alles im schönen Schein bewegt und die in einem kontemplativen Schauen rezipiert wird. Die Tragödie hingegen erhebt seine Zuschauer durch die Dialektik von apollinischer Versinnlichung und dionysischer Destruktion des schönen Scheins. Die Kräfteverhältnisse sind daher genau umgekehrt: der dionysische Zauber, „der, zum Schein die apollinischen Regungen auf's Höchste reizend, [vermag] doch noch diesen Ueberschwang der apollinischen Kraft in seinen Dienst zu zwingen“. Der tragische Mythos „ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoos der wahren und einzigen Realität zurückzuflüchten sucht“ (GdT/KSA I 141). Es stehen hier also zwei Rezeptionsmodelle gegeneinander: zum einen eine kontemplative anschauliche Kunsterfahrung etwa der Plastik und eine Überwältigungserfahrung durch das Dionysische der Musik.

Die apollinische Täuschung schützt und rettet „vor dem unmittelbaren Einssein mit der dionysischen Musik“ (GdT/KSA I 150). Das Apollinische garantiert eine ästhetische Distanz zum Dionysischen, das als reines nicht zu ertragen wäre. Das Dionysische kann deshalb nicht direkt und unmittelbar wirken, weil seine Wirkung dann nicht mehr ästhetisch(-es Spiel) wäre, sondern reales Geschehen und damit so unerträglich wie die Objekte erhabener Natur, wenn keine Distanz zu ihnen besteht. Die apollinischen Gleichnisbilder scheinen „eben sowohl Etwas zu offenbaren als zu verhüllen“ oder anders: das Apollinische offenbart nur das verhüllte Dionysische. Das Dionysische fungiert als Statthalter einer ästhetischen Sehnsucht, nämlich „schauen zu müssen und zugleich über das Schauen hinaus sich zu sehnen“ (GdT/KSA I 150/ cf. GdT/KSA I 153) und markiert so einen Überschuß der Darstellung über das Dargestellte, der analog ist zur Konzeption der Ironie durch Schlegel.

Nietzsche faßt die Frage nach der ästhetischen Wirkung der apollinisch-dionysischen Kunst als Frage nach dem Verhältnis der Musik zu Bild und Begriff (cf. GdT/KSA I 104). Wir verstehen einerseits die Musik als die „Sprache des Willens unmittelbar“, indem wir sie „in einem analogen Beispiel uns“ verkörpern. Andererseits „kommt Bild und Begriff unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit“ (GdT/KSA I 107). Das musikalische Kunstwerk hat so eine doppelte Wirkung: die Musik reizt zum gleichnisartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit und läßt sodann das gleichnisartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten. In einer eher hermeneutischen Perspektive könnte man von einer Polysemie oder Dissemination der Musik sprechen, die hermeneutisch nie eingeholt werden kann, weil sie – z.B. durch ihre eigene semiotische Signifikanz – immer einen strukturellen Überschuß vor jedem Feststellen eines Sinns markiert und produziert.

Das scheinbare Übergewicht des Apollinischen über das „dionysische Urele-

ment der Musik“ in der Oper ist eine Täuschung, denn die apollinische Fiktion wird „durchbrochen und vernichtet“. Die „Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee“. Die Musik „redet“ aus dem Herzen der Welt (GdT/KSA I 138). Das Drama erreicht „als Ganzes eine Wirkung, die jenseits aller apollinischen Kunstwirkungen liegt“. In der „Gesamtwirkung der Tragödie erlangt das Dionysische wieder das Übergewicht“. Und

„damit erweist sich die apollinische Täuschung als das, was sie ist, als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung: die doch so mächtig ist, am Schluss das apollinische Drama selbst in eine Sphäre zu drängen, wo es sich selbst und seine apollinische Sichtbarkeit verneint. So wäre wirklich das schwierige Verhältniss des Apollinischen und des Dionysischen in der Tragödie durch einen Bruderbund beider Gottheiten zu symbolisiren: Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysus: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“ (GdT/KSA I 139 f.)

Die temporale Erläuterung der Differenz von Apollo und Dionysus als Rezeptionsverhältnis eröffnet eine weitere Zweideutigkeit. Auf der einen Seite steht eine harmlosere Lesart: das Dionysische der Musik bewirkt eine apollinische (Begriffs- oder) Bilderflut im Rezipienten, die jedoch den Inhalt oder das Wesen der Musik nicht angemessen sichtbar machen und zur Anschauung bringen kann. Auf der anderen Seite eine stärkere Lesart: die Erfahrung dionysischer Musik geht mit einer *Überwältigung*⁶⁷ des Hörers einher, der sich nur durch apollinische Projektionen (Schein, Illusionen, Visionen) gegen diese Überwältigung wehren kann. Das Kunstwerk hat eine dionysische Wirkung, auf die der Rezipient apollinisch reagiert. Das Dionysische überwältigt den Zuhörer, und insofern fühlt dieser die durch das Kunstwerk organisierte Zeit als gegenläufig zu seiner individuellen Zeitrhythmik. Die Zeit ist das Medium der Organisation tonaler Zusammenhänge, die die Musik ursprünglich rhythmisiert. Die kunstwerkinterne Organisation von Zeit in tonalen Zusammenhängen erweckt zugleich die Illusion eines Verstehens einer allgemeinen Sprache als Effekt der musikalischen Signifikanz.

Nietzsche kritisiert den „ästhetischen Sokratismus“ von Euripides, weil dieser den Menschen des alltäglichen Lebens auf die Bühne gebracht habe und damit ästhetisch einen Abbildrealismus inauguriert habe: „Im Wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne“ (GdT/KSA I 77). Zudem habe sich Euripides mit der kritisierten sokratischen Aufklärung verbunden. Der Zuschauer der dionysischen Tragödie dagegen soll nicht sich selbst wiedererkennen, sondern mit dem Urwesen selbst verschmelzen:

67 Cf. Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft* (in: ders.: *Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band III, S. 343-638), Nr. 84: „Vor allem aber wollte man den Nutzen von jener elementaren Überwältigung haben, welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Tacte nach [...]“ (l.c., S. 440).

„Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muss, wir werden gezwungen in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken [...]. Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust [...]; wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das eine Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.“ (GdT/KSA I 109)

Was Nietzsche hier beschreibt, ist eine Verschmelzung des Zuschauers der dionysischen Kunst mit der dargestellten Zerstörung des individuellen Helden. Es scheint so, als böte Nietzsche zwei gegensätzliche Rezeptionsmodelle an: entweder affiziert die dionysisch-apollinische Musiktragödie den Zuhörer bzw. Zuschauer unmittelbar, dann müßte sie das bei allen Zuschauern unmittelbar tun, was offensichtlich nicht Nietzsches These ist. Zum anderen soll der Zuschauer als „ächter Musiker“ eine spezifische Disposition mitbringen. Und zwar muß er mindestens dazu bereit sein, weder verstandesmäßig erkennen zu wollen, noch die Position des Kritikers einzunehmen, noch moralische Urteile zu fällen. Der Zuschauer darf also weder theoretisch noch ästhetisch (im Sinne eines Geschmacksurteils) noch moralisch über das Werk urteilen, wenn er es – normativ *richtig* – erfahren will. Und normativ richtig erfährt der Rezipient das Kunstwerk, wenn er es unter Ausschaltung seines Verstandes (seiner rationalen Vermögen) durch seinen Leib (als Medium) erfährt.

Das Ineinsfühlen mit einer ursprünglichen Zeugungslust ist jedoch nicht identisch mit dem Zeugungsakt des Künstlers noch wäre es als These einer unmittelbaren Wirkung der dionysischen Kunst aufzufassen, wie aus einem zeitgleich zur *Geburt der Tragödie* entstandenen Fragment erhellt:

„Dem Lyriker ähnlich sind alle diejenigen Musikhörer, welche eine Wirkung der Musik auf ihre Affekte spüren: die entfernte und entrückte Macht der Musik appelliert bei ihnen an ein *Zwischenreich*, das ihnen gleichsam einen Vorgesmack, einen symbolischen Vorbegriff der eigentlichen Musik giebt, an das Zwischenreich der Affekte. [...] Der Lyriker deutet sich die Musik durch die symbolische Welt der Affekte, während er selbst, in der Ruhe der apollinischen Anschauung, jenen Affekten enthoben ist. [...] Sollte man hier nicht zur Einsicht in das kommen müssen, was der Lyriker ist, nämlich der künstlerische Mensch, der die Musik sich durch die Symbolik der Bilder und Affekte deuten muß, der aber dem Zuhörer nichts mitzuteilen hat. [...] Nur für den Mitsingenden giebt es eine Lyrik, giebt es Vokalmusik: der Zuhörer steht ihr gegenüber als einer absoluten Musik.“⁶⁸

Der Zuhörer setzt also in der Rezeption ein Zwischenreich schon gedeuteter Affekte gegen den Ansturm der Musik. Er übt eine Tätigkeit aus, nämlich Mitsingen (cf. KSA VI 14). Die Kunstrezeption bedarf eines aktiven Subjektes. Nietzsche setzt

68 Friedrich Nietzsche: Fragment 12 [I] (in: ders.: *Kritische Studienausgabe* 15 Bände, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band VII, S. 364-369), Hervorhebung von mir, J.S.

allerdings den Rezipienten mit dem „ächten Musiker“ gleich, einem Subjekt, das die Musik in seinem „Mutterschoß“ hat und „mit den Dingen fast nur durch unbewusste Musikrelationen in Verbindung“ steht (GdT/KSA I 135). Auch der Zuhörer übt eine „ästhetische Thätigkeit“ (GdT/KSA I 142) aus. Nietzsche spricht gar von einer doppelten Wiedergeburt: sowohl die Tragödie als auch der ästhetische Zuhörer sollen neu entstehen. Die Hoffnung dieser Wiedergeburt liegt in einer verborgenen Kraft, die transhistorisch ist und die Kultur befruchtet. Nietzsche begreift sie – auf geradezu völkische Weise – als eine „herrliche, innerlich gesunde, uralte Kraft“ von Volk und Kultur, die aber verborgen ist (GdT/KSA I 146 f.). An den Erfahrungen des „wahrhaft ästhetischen Zuhörers“ läßt sich auch der tragische Künstler vergegenwärtigen. Der künstlerische Produktionsprozeß wird hier als temporale Abfolge beschrieben, jedoch in umgekehrter Reihenfolge: der Künstler schafft zuerst apollinische Individuen, um in deren Vernichtung „eine höchste künstlerische Urfreude im Schooße des Ur-Einen ahnen zu lassen“ (GdT/KSA I 141). In diesem Modell folgt die dionysische Destruktion erst sekundär aus der Selbstnegation der apollinischen Bilderwelt.

Der ästhetische Zuhörer ist gerade nicht ein Kritiker, der – seien es ästhetische oder andere – Urteile fällt, sondern er läßt sich von dem „gewaltige[n] Kunstzauber“ entzücken. Damit richtet sich Nietzsche zugleich gegen ein Theater als moralische Volkserziehungsanstalt à la Schiller, in der die Kunst zu einem „Unterhaltungsobject der niedrigsten Art“ für die ästhetische Kritik geworden sei (GdT/KSA I 144). Die richtige ästhetische Erfahrung bzw. Wirkung ist dagegen sowohl unerwartet als auch „gänzlich unverständlich[]“.

4. Während das ästhetische Subjekt (als Künstler) bei Schlegel ein Selbstverhältnis der herstellenden Kraft ist, ist das ästhetische Subjekt bei Nietzsche im wesentlichen der Musikrezipient und seine Temporalität, und nur in Analogie zu diesem auch der Künstler. Die ästhetische Erfahrung der Musik wird von Nietzsche auf doppelte Weise beschrieben. Zum einen ist sie eine Überwältigungserfahrung, zum anderen eine spielerische Erfahrung:

a. Das ästhetische Subjekt der Musik ist wesentlich temporal bestimmt. Die subjektive Zeit des apollinischen Individuums in den drei Zeitekstasen Vorgriff, Erinnerung und Gegenwart steht der Verlaufszeit der Musik (auch die Zeit der Musik impliziert Vor- wie Rückgriffe im tonalen Zusammenhang) gegenüber: das Subjekt ordnet sich den Gefühlsaffektionen durch die Musik unter. Die Zeit, in der die musikalischen Zusammenhänge sich darstellen, drückt dem Subjekt gewaltsam eine ihm fremde temporale Gewalt auf. Der Rezipient begegnet dieser Gewalt, in dem er apollinische Bilder aus dem „Zwischenreich“ schon gedeuteter Gefühle gleichsam als Schutz produziert.

Im Musikhören gibt es so etwas wie ein Aussetzen des normalen und gewöhnlichen individuellen Zeitrhythmus bzw. des Verfließens von Zeit. Musik ist in der Zeit prozessierende Relationalität. Die kunstwerkinterne Organisation von Zeit in Melodie, Harmonie, Wiederholung und Variation begründet die Autonomie des musikalischen Kunstwerks. Der gewöhnliche Zeitfluß des Rezipienten wird kraft werkautonomer Zeit überwältigt, d.h. daß es zu einer Aufgabe des Individuums bzw. des individuellen Zeitflusses kommt.

b. Auf der anderen Seite ist die ästhetische Erfahrung bei Nietzsche eine des *Spiels* mit den im Kunstwerk neu angeordneten Elementen der Wirklichkeit. Die ästhetische Tätigkeit ist eine des Zerstörens und Schaffens aus der Kraft einer ästhetischen Lust.⁶⁹ In diesem Spiel hat das ästhetische Subjekt auch eine Verfügung über die Zeit. Das Verhältnis der Temporalität musikalischer Zusammenhänge und der Temporalität subjektiver Vollzüge läßt sich daher auch als ein spielerisches auffassen, ohne eine Überwältigung des Rezipienten durch die Zeit der Musik. Das ästhetische Subjekt ist in der ästhetischen Fiktion eines Spiels analog zu der Position Gottes. In der ästhetischen Erfahrung kann das Subjekt über sich verfügen, allerdings nur im negativen Modus bestimmter (Selbst-)Negation. Einmal mehr bedeutet dies nicht, daß das Subjekt ein herrschaftliches Verhältnis zu den Objekten gewinnt. Allerdings gewinnt es eine andere Perspektive auch auf die Elemente des Kunstwerks (die etwa alltäglichen Zusammenhängen entnommen sein können). Das Kunstwerk etabliert einen neuen Zusammenhang und eine neue Relationierung der Elemente, die sich damit auch in anderer Perspektive zeigen. Innerhalb des Apollinischen gibt es so die Möglichkeit eines Spieles von Aufbauen und Zerstören. Das ästhetische Subjekt steht in der Dialektik von souveräner Selbstfundierung (und souveränem Mitspielen) und ohnmächtiger Hingabe an unkontrollierbare Kräfte, die das Subjekt mit seiner rationalen Selbstkontrolle depotenzieren.

Nietzsche gibt also auch eine Beschreibung ästhetischer Subjektivität in einer Perspektive des ästhetischen Spiels aus einer ästhetischen Lust heraus. Das „höchste Pathetische“ ist auch nur ein „aesthetisches Spiel“ (GdT/KSA I 142). Neben der Überwältigung des Zuhörers durch das musikalische Kunstwerk gibt es auch eine spielerische Ironisierung des durch das Kunstwerk transportierten Pathos. Das ästhetische Spiel übergreift die Differenz Künstler/Zuhörer oder -schauer. Zuschauer wie tragischer Künstler erfahren zum einen die volle Lust am apollinischen Schein und am Schauen, zum anderen verneinen sie diese Lust und haben „eine noch höhere Befriedigung an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt“. So läßt sich auch am Häßlichen und Disharmonischen eine „höhere Lust“ percipiren – Antwort auf die alte Frage, wie man ästhetische Lust gegenüber dem Nichtschönen und dem Leiden empfinden kann. Kunst ist damit nicht nur „Nachahmung der Naturwirk-

69 In *Nietzsche contra Wagner* heißt es: „es giebt zweierlei Leidende, einmal die an der Überfülle des Lebens Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Einsicht und Aussicht auf das Leben – und sodann die an der Verarmung des Lebens Leidenden, die Ruhe, Stille, glattes Meer oder aber den Rausch, den Kampf, die Betäubung von Kunst und Philosophie verlangen. [...] Der Reichste an Lebensfülle, der dionysische Gott und Mensch, kann sich nicht nur den Anblick des Fürchterlichen und Fragwürdigen gönnen, sondern selbst die furchtbare That und jeden Luxus von Zerstörung, Zersetzung, Verneinung, – bei ihm erscheint das Böse, Sinnlose und Hässliche gleichsam erlaubt, wie es in der Natur erlaubt erscheint, in Folge eines Überschusses von zeugenden, wiederherstellenden Kräften [...]“ (Friedrich Nietzsche: *Nietzsche contra Wagner* (in: ders.: *Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band VI, S. 413-445), hier S. 425 f.).

lichkeit [...], sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit [...], zu deren Überwindung neben sie gestellt“ (GdT/KSA I 151). Die ästhetische Lust rechtfertigt auch das Nichtschöne, indem es in ein ästhetisches Spiel einbezogen oder als solches aufgefaßt wird:

„Hier nun wird es nöthig, uns mit einem kühnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hinein zu schwingen, indem ich den früheren Satz wiederhole, dass nur als ein ästhetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythos zu überzeugen hat, *dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt.*“ (GdT/KSA I 152/Hervorhebungen von mir, J.S.)

In der Musik entspricht dem Nichtschönen die musikalische Dissonanz, die der Rezipient lustvoll empfindet und so Schmerz in ästhetische Lust verwandelt. Die musikalische Dissonanz bringt den Zuhörer in einen Zustand, in dem „wir hören wollen und über das Hören uns zugleich hinaussehen“. Dieses Streben ins

„Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich percipierten Wirklichkeit, erinnern daran, dass wir in beiden Zuständen ein dionysisches Phänomen zu erkennen haben, das uns immer von Neuem wieder das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluss einer Urlust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie wenn von Heraklit dem Dunklen die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft.“ (GdT/KSA I 153)

Die ästhetische Lust ist die Lust am Spiel von Aufbauen (Setzung) und Zerstören (Negation), Apollinischem und Dionysischem, stiftender Selbstbeschreibung und verunsichernder Selbstreflexion, von Individualität und deren Destruktion, das der Wille mit sich selbst spielt. Aus dieser Dialektik des (ästhetischen) Spiels läßt sich ein Kontingenzbewußtsein (alles Geschaffene kann wieder zerstört werden) gewinnen, das auch auf nichtästhetische Subjektvollzüge übertragbar ist.

Alles „Werden und Wachsen, alles Zukunft-Verbürgende bedingt den Schmerz... damit es die ewige Lust des Schaffens giebt, damit der Wille zum Leben sich ewig selbst bejaht, muss es auch ewig die ‚Qual‘ der Gebärerin geben“ (KSA VI 159). Die ästhetische Erfahrung ist eine des Spiels mit den im Kunstwerk neu angeordneten Elementen der Wirklichkeit. In der ästhetischen Fiktion eines Spiels kann das Subjekt über sich verfügen, allerdings nur im negativen Modus bestimmter (Selbst-)Negation. Der Künstler erreicht eine *Freiheit* durch Kunstproduktion in der Erfahrung eines Schaffens und Zerstörens, die analog ist zu der Destruktionserfahrung des die apollinisch-dionysische Kunst rezipierenden Subjekts. Die spielerische Erfahrung am Kunstwerk ist analog zu derjenigen eines Kindes. In *Also sprach Zarathustra* heißt es über die drei Verwandlungen des Geistes:

„Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kameele wird, und zum Löwen das Kameel, und zum Kinde zuletzt der Löwe. [...] Unschuld ist das Kind und

Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene.“⁷⁰

Aus der Möglichkeit solchen (ironischen) Spiels⁷¹ läßt sich ein gelassenes Kontingenzbewußtsein gewinnen. Allerdings steht der Unschuld des kindlichen Spiels ein Begriff der Verantwortlichkeit gegenüber der Setzung entgegen. Tatsächlich ist das Kind nicht einfach Kind, sondern ist Resultat dreier Verwandlungen des Geistes, wobei die dritte Verwandlung vom Löwen zum Kamel eine genuin ästhetische Transformation ist: vom kritischen Geist zur schöpferischen Kraft. Es ist weniger Rückprojektion als das Ergebnis einer Transformation. Ist es übertrieben, hier auf eine fundamentale Analogie zwischen Ästhetik und Rhetorik hinzuweisen? Aristoteles fordert nämlich vom Rhetor, daß dieser dazu in der Lage sein muß, auch „eine gegenteilige Ansicht überzeugend darzulegen“. Spielerisch ist der Redner darin, daß er eine Sache von verschiedenen Seiten argumentativ betrachten und darstellen kann. Allerdings dient diese Freiheit nicht einem Selbstzweck, sondern ordnet sich strategisch unter, denn der Redner soll „nicht zum Schlechten überreden“. Die spielerische Verfügung über Argumente dient daher dazu festzustellen, „wie es sich verhält, und damit wir selbst entkräften können, wenn ein anderer die Unterredung in unrechter Weise gebraucht“. ⁷² Das Spiel mit verschiedenen Argumentationsketten dient als Vorübung zur Durchsetzung rhetorischer Strategien, die allerdings je vom Rhetor verantwortet werden müssen. Der Rhetor muß gute Gründe geben können in seiner Argumentation. Solche Verantwortlichkeit in der Setzung ist das Gegenteil einer angeblichen postmodernen Beliebigkeit.

Musik wie Mythos sind Resultate des kindlichen Spiels des Willens mit sich selbst, die beide „mit den Stacheln der Unlust“ spielen und die „durch dieses Spiel die Existenz selbst der ‚schlechtesten Welt‘“ rechtfertigen. Die Antwort auf die Frage, wie aus Schmerz, Disharmonie, musikalischer Dissonanz, Häßlichem etc. ästhetische Lust entstehen kann oder wie solche Phänomene von Lust begleitet sein können, lautet also: als ästhetisches Spiel, in dem es eine Verknüpfung von Schmerz und Lust gibt. In einer Neubeschreibung des Verhältnisses von Dionysus und Apollo zeigt sich jetzt, daß das Dionysische „die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt“ ist, die „überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein ruft: in deren Mitte ein neuer Verklärungsschein nöthig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten“. Nietzsche spricht von einer „Menschwerdung der Dissonanz“, die „um leben zu können“ eine „herrliche

70 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* (in: ders.: *Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band IV), hier S. 29 ff.

71 Cf. hierzu Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (in: ders.: *Kritische Studienausgabe 15 Bände*, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, München/Berlin/New York 1967-1977 u. 1988, Band I, S. 873-890), hier S. 888 f.

72 Aristoteles: *Rhetorik* (Wilhelm Fink Verlag, München 1980), S. 10 f.

Illusion“ braucht, „die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decke“. Hieraus ergibt sich die Faktizität einer Metaphysik und Ökonomie der Kräfte:

„Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so dass diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind.“ (GdT/KSA I 155)

Die Ökonomie dieser Kräfte steht also unter der Forderung einer ewigen Gerechtigkeit, die sich aus dem ästhetischen Spiel des Willens selbst setzt.