

Nietzsches dionysische Konzeption des Lebens

Reinhard Look

Merkwürdig intensiv hat sich Nietzsche bis in die letzte Schaffenszeit mit seiner Erstlingsschrift, der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872, auseinandergesetzt. In diesem Werk sah er offenbar bis zuletzt den Anfang seines eigenen Denkens, - einen Anfang freilich, der ebenso grundsätzlich wie fragwürdig war: „Gegen die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine *antichristliche*. Wie sie nennen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit - denn wer wüßte den rechten Namen des Antichrist? - auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hieß sie die *dionysische*. - “ (1.19)¹ Diese Selbstcharakteristik hebt die Gegenwendungen hervor, welche die grundsätzlich neue Wertung des Lebens ermöglichen: Die Artistik kehrt sich gegen die Moral und der fürsprechende Instinkt des Lebens sagt sich offenbar von der Verneinung des Lebens los. Unschwer ist zu erkennen, daß die hier erfundene dionysische Konzeption des Lebens sich vom Denken Schopenhauers (das zugleich mit dem Christentum identifiziert wird) abstößt und dadurch ihre Bestimmtheit gewinnt.

Die zitierte Stelle findet sich in der Vorrede zur *Geburt der Tragödie*, deren Überschrift „Versuch einer Selbstkritik“ lautet. Diesem selbstkritischen Programm kommt schon dadurch ein besonderes Gewicht zu, daß alle anderen Vorreden, die Nietzsche 1886 für seine neu herauszugebenden Bücher geschrieben hat, ohne Titel geblieben sind.² Sieht man einmal von der Identifikation der dionysischen Musik mit der Wagners ab, dann richtet sich die Kritik insbesondere darauf, „mit Schopenhauerischen Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben zu haben“ (1.20). Damit ergibt sich eine eigenartige Konstellation: In dieser Schrift spricht der Instinkt erstmals die

¹ Nietzsche wird mit der Angabe der Band- und Seitenzahl zitiert nach: F. Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde., hg. von G. Colli und M. Montinari, München 1980.

² Den inneren Zusammenhang der Vorreden von 1886 hat erstmals C.-A. Scheier herausgearbeitet und gezeigt, daß sie nicht nur Nietzsches Deutung seiner eigenen Entwicklung, „sondern als ein Stadium in ihr das ‘Ecce auctor’ als Rechenschaft und Selbst-Vergewisserung des Denkers auf dem Weg von Zarathustra zu Dionysos“ darstellen (F. Nietzsche: *Ecce auctor. Die Vorreden von 1886*, hg. und eingel. von C.-A. Scheier, Hamburg 1990, XI).

antischopenhauersche Bejahung des Lebens aus, während die gedankliche Form des Instinkts gleichsam in die Verneinung des Lebens zurückfällt. Insofern übt Schopenhauers Denken auf Nietzsche eine Sogkraft aus, die offenbar weit über einen bloß literarischen Einfluß hinausreicht. Sie betrifft das problematische Verhältnis von instinktiver Fürsprache des Lebens und ihrem Gedachtsein, von Bejahung und Verneinung des Lebens. Trotzdem ließe sich das Verhältnis des jungen Nietzsche zu Schopenhauer als eine verständliche Selbstverkenning oder Unentschiedenheit interpretieren, wenn es angesichts dieser Oppositionen nicht auch eine wesentliche Kontiguität gäbe.

Diese Kontiguität beruht in der Auslegung des Lebens als Leiden, die beiden Denkern gemeinsam ist. Nietzsche wird dem genannten Sog erst durch eine Unterscheidung im Leiden selbst entgehen, die mit der Einsicht in die „Romantik“ Wagners und Schopenhauers verknüpft ist. „Was ist Romantik? Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- und Hilfsmittel im Dienste des wachsenden, kämpfenden Lebens angesehen werden: sie setzen immer Leiden und Leidende voraus. Aber es giebt zweierlei Leidende, einmal die an der *Ueberfülle des Lebens* Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Ansicht und Einsicht in das Leben, - und sodann die an der *Verarmung des Lebens* Leidenden, die Ruhe, Stille, glattes Meer, Erlösung von sich durch die Kunst und Erkenntniss suchen, oder aber den Rausch, den Krampf, die Betäubung, den Wahnsinn.“ (3.620)

Wenn die Unterscheidung des leidenden Lebens, wie sie dieser Text aus dem V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* (1887) darlegt, tatsächlich die Selbstverwechslung des frühen Nietzsche ins Reine bringt, dann wird die Intensität der späten Auseinandersetzung mit der Erstlingsschrift um so signifikanter. Unverkennbar ist sie vom Bemühen Nietzsches geleitet, sich selbst seinen denkerischen Ursprung anzueignen.³ Angesichts der Ambiguität dieses Ursprungs (der mit Schopenhauer gegen Schopenhauer denkt) legt sich nun die Vermutung nahe, daß es sich hierbei um eine Problematik handelt, deren Gedankenfigur auch noch der reifen dionysischen Konzeption des Lebens inhäriert.

³ Diese Interpretation wird durch zwei Stellen gestützt, die sich in veröffentlichten Werken Nietzsches finden. Sowohl *Jenseits von Gut und Böse* (1886) als auch die *Götzendämmerung* (1889) schließen mit einem Rückblick auf die Erstlingsschrift. Besonders deutlich wird im letzteren Text der Versuch, das eigene Denken in seinen Ursprung zurückkehren zu lassen: „Und damit berühre ich wieder die Stelle, von der ich einstmals ausgieng - die 'Geburt der Tragödie' war meine erste Umwerthung aller Werthe: damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein *Können* wächst - ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, - ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft“ (6.160).

Deshalb soll im folgenden zunächst gezeigt werden, wie Nietzsches früher kreativer Gedanke aus einer inneren Gegenwendigkeit entspringt, die sich in Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* rekonstruieren läßt (I). Umgekehrt fällt Schopenhauers Schatten auf die *Geburt der Tragödie*, indem das ungelöste Problem der Reproduktion sowie der als Ding an sich gedachte Wille das neu entdeckte Ursprungsverhältnis des kreativen Lebens unterlaufen (II). Erst die Konzeption des Lebens als Wille zur Macht und die mit ihr einhergehende Kritik des weltbildenden Willens zur Wahrheit setzen das besagte Verhältnis frei (III). Dennoch bliebe auch noch dem Willen zur Macht die Verneinung - nunmehr in der Gestalt des Widerwillens - innerlich, wenn sie nicht durch den wahrheitslosen Glauben an die Ewige Wiederkunft überwunden würde. Mit diesem Glauben kommt aber eine Unvorgreiflichkeit des ursprünglichen Lebens zum Vorschein, die nur durch die Erwartung des Gottes Dionysos ausgetragen werden kann (IV).

I

Die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* scheint mit ihrer Rekonstruktion der Genese und des Untergangs der attischen Tragödie die Arbeit eines Historikers und Philologen zu sein. Ihre Ergebnisse - insbesondere die Erzeugung der Tragödie aus der Verbindung „zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik als der des Dionysos“ (1.25) - mögen auch einigen Gewinn für die „aesthetische Wissenschaft“ (1.25) versprechen. In der Tat haben sie die zeitgenössische Alphilologie einigermaßen verstört und auch das tradierte klassizistische Griechenbild erschüttert.⁴ Aber die ziemlich spezielle Fragestellung, die historische Methode und der Rahmen einer eher untergeordneten Teildisziplin der Philosophie machen es zunächst fragwürdig, ob diesem Text tatsächlich die Bedeutung zukommen kann, die Nietzsche ihm in seinen Rückblicken zugeschrieben hat. Daß er hier eine prinzipielle Frage berührt, verdankt sich gleichwohl nicht erst der Retrospektive, sondern kommt schon im „Vorwort an Richard Wagner“ deutlich genug zum Ausdruck. Dem möglichen Einwand gegen seine Schrift, hier werde ein ästhetisches Problem zu ernst genommen, zu ernst nämlich gegenüber dem „Ernst des Daseins“, entgegnet er: „Diesen

⁴ Allerdings kann Nietzsche schon auf eine breitere Tradition der Auslegung des Verhältnisses von Apoll und Dionysos zurückgreifen. Vgl. den Artikel von K. Gründer: Apollinisch/dionysisch, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* I, 441-444 und M. L. Baeumer: Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine „Entdeckung“ durch Nietzsche, in: *Nietzsche-Studien* 6 (1977), 123-153.

Ernsthaften diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlichen metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens [...] überzeugt bin“ (1.24).

Mit dem Ernst ist zunächst die zeitgenössische Situation, der zundegegangene deutsch-französische Krieg und die Reichsgründung, gemeint. Über diesen zeitgeschichtlichen Kontext hinaus, mit dem Nietzsche auch seinen „Versuch einer Selbstkritik“ einleitet, enthält die Aufhebung der Opposition von Ernst und ästhetischem Spiel aber eine erhebliche philosophische Tiefendimension. Denn genau diese Opposition hatte Schopenhauer am Ende des III. Buchs der *Welt als Wille und Vorstellung* (1818/19) etabliert, um den Übergang aus seiner Ästhetik in die Darstellung der eigentlichen metaphysischen Tätigkeit des Lebens, der Moral und ihrer Verneinung des Lebens, zu legitimieren.

Der Künstler, so heißt es dort, verharrt in der Erkenntnis des Wesens der Welt. Diese erlöst ihn nur für Augenblicke vom Leben und kann deshalb nicht einen Ausweg aus seinem steten Leiden, sondern nur einen Trost darbieten, „bis seine dadurch gesteigerte Kraft, endlich des Spieles müde, den Ernst ergreift. [...] Zum Ernst also wollen nun auch wir uns im folgenden Buche wenden.“ (WWV § 52; 316)⁵ Liest man dieses Ende der Schopenhauerschen Ästhetik mit Nietzsches Vorwort zusammen, dann ergibt sich zumindest ein Leitfaden, der Nietzsches ambivalente Haltung in der rückblickenden Selbstkritik näher verdeutlichen kann. Daß die Kunst als die eigentliche metaphysische Tätigkeit bestimmt wird, daß mithin keine Wendung zum Ernst der Moral nötig ist,⁶ fällt offenbar unter die rein artistische Gegenwertung des Lebens, die aus dem fürsprechenden Instinkt des Lebens entspringt. Aber diese, im Text der *Geburt der Tragödie* nirgendwo ausgesprochene Wendung gegen Schopenhauer erlangt keine Wirklichkeit, weil sie zugleich durch das Festhalten an dessen gedanklicher Konzeption unterlaufen wird. Damit legt sich die Vermutung nahe, daß Nietzsche in Schopenhauers Gedanken selbst eine Zweideutigkeit entdeckt hat, die seine zumindest implizite Verwandlung ermöglichte.

Dieser Gedanke ist, wie Schopenhauer in der Vorrede zur 1. Auflage der *Welt als Wille und Vorstellung* wiederholt betont, ein einziger und

⁵ *Die Welt als Wille und Vorstellung* wird mit der Sigle WWV, der Paragraphen- und Seitenzahl zitiert nach: A. Schopenhauer: Sämtliche Werke, Nach der ersten, von J. Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe, neu bearbeitet und hg. von A. Hübscher, Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band, Leipzig 1938.

⁶ Bezeichnenderweise lautet der letzte Satz des „Versuchs einer Selbstkritik“, bevor Nietzsche seinen *Zarathustra* zitiert: „Nein! Ihr solltet vorerst die Kunst des *diesseitigen* Trostes lernen, - ihr solltet *lachen* lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt“ (1.22).

hat doch wesentlich zwei irreduzible Seiten: eben die Welt als Wille und die Welt als Vorstellung. Der Wille bezeichnet als Wille zum Leben das Wesen der Welt: das einzige, unerkennbare Ding an sich. Die Vorstellung hingegen ist das Sein der Welt für die lebenden und erkennenden Wesen, wie es insgesamt durch die Form der Vorstellung konstituiert wird - durch Raum, Zeit und Kausalität, die ihrerseits Modifikationen des Satzes vom Grund darstellen. Nur kraft dieser Vorstellungsformen individuiert sich der eine Weltwille in die Vielfalt seiner Gestaltungen. Wenngleich Schopenhauer im Anklang an Kant die individuierte Welt der Vorstellung die Welt der Erscheinung nennt, so handelt es sich hier eher um eine Äquivokation; die Welt der Vorstellung ist, anders als bei Kant, durch und durch Schein, der dazu angetan ist, über das wahre Wesen der Welt hinwegzutäuschen: Schleier der Maja.

Beim Versuch, Schopenhauers einzigen Gedanken zu durchdenken, besteht eine der Hauptschwierigkeiten darin, daß Wille und Vorstellung, wie der Titel anzeigt, nur durch das „und“, also nur äußerlich verbunden sind. Das gilt gleichermaßen für die sogenannten Platonischen Ideen, die, systematisch gesehen, die Mitte zwischen Wille und Vorstellung ausmachen. Sie stellen die adäquate Objektität des Willens oder des Dings an sich dar - die *adäquate* Objektität, weil sie nicht dem Satz vom Grund unterliegen und deshalb, dem Werden und der Vielheit enthoben, die ewigen Formen der wechselnden Erscheinungen ausmachen; die adäquate *Objektiät*, weil ihnen noch, anders als dem Ding an sich, die allgemeinste Form der Vorstellung, das Objektsein für ein Subjekt, zukommt.

Eine Rekonstruktion der ungeklärten Beziehung zwischen Wille, Ideen und Erscheinung ist nun nicht bloß von theoretischem Interesse, sondern stößt in der Tat auf eine tiefe Zweideutigkeit. Sie knüpft sinnvollerweise an das Prinzip des Systems, den Weltwillen, an, und zwar an die nähere Bestimmung, „daß der Wille an sich selber zehren muß, weil außer ihm nichts daist und er ein hungriger Wille ist. Daher die Jagd, die Angst und das Leiden.“ (WWV § 28; 183). Daß das Leben Leiden ist, gibt Schopenhauers Philosophie gegenüber den Illusionen der bisherigen Philosophie das Pathos eines „nie dagewesenen Gedankens“. Nun liegt das Bewußtsein des Leidens allerdings der alltäglichen Erfahrung alles andere als fern. Somit stellt sich die Frage, worin überhaupt der philosophische *Gedanke* des Leidens besteht (dem man ansonsten die ebenso alltägliche Erfahrung des Erfreulichen im Leben entgegenstellen könnte).

Tatsächlich nimmt Schopenhauer das Leiden nicht aus der alltäglichen Erfahrung auf, sondern begründet es durch den ursprünglichen Hunger

im Wesen der Welt. Der Wille ist das einzige Ansich der Welt, er ist die Welt selbst, zu der es kein Außerhalb gibt. Als Wille will er etwas, entspringt aus einem Mangel, ist eigentlich, weil nichts außer ihm ist, der reine Mangel selbst. Seinen Hunger vermag er nur zu stillen, indem er sich selbst verzehrt, sich selbst also einen Mangel zufügt und so seinen Hunger reproduziert. Deshalb ist das Leben essentiell Leiden, weil der Urgrund der Welt durch „die dem Willen wesentliche Entzweiung mit sich selbst“ (WWV § 27; 174) charakterisiert ist, die sich in der Welt als Jagd und Angst, als das Geschehen einer unentrinnbaren „überwältigende[n] Assimilation“ (ebd., 173) manifestiert. Wie Schopenhauer betont, kennzeichnet den Willen die Grundlosigkeit; zunächst einmal deshalb, weil er als Ding an sich dem individuierenden Satz vom Grunde nicht unterworfen ist, demzuvor aber, weil er mit sich selbst entzweit und so sich selbst entzogen ist: Er flieht sich gerade dadurch, daß er sich erreicht, und ist deshalb nicht nur grundlos, sondern der Ab-grund.

Als Ansich der Welt ist der abgründige Wille kein Objekt. Weil er jedoch notwendig *etwas* will, muß er vorstellen, und weil es nichts außerhalb des Willens gibt, kann nur er *selbst* das Objekt seiner Vorstellung sein. Für sein Sich-Vorstellen gilt es dann offenbar vor allem, sich seine Abgründigkeit zu verbergen und zu verschleiern, um nicht vom häßlichen Bild seiner selbst abgestoßen zu werden. Wenngleich Schopenhauer diesen Zusammenhang von Wille und Vorstellung im unbefangenen „und“ abblendet, tritt er doch in der ebenso unbefangenen Gleichsetzung von Erscheinung und Schleier der Maja zutage. Genau genommen kann allerdings nicht schon das principium individuationis, die Vielheit im Raum und insbesondere das Vergehen in der Zeit, diese Selbstverbergung leisten. Dieser Schleier wäre gleichsam zu dünn gewebt, als daß er den abgründigen Selbstverzehr des Willens nicht durchscheinen ließe.⁷ Anders dagegen die platonischen Ideen: Indem sie der Vielheit und dem Werden entnommen sind, erhält der Schleier die Beständigkeit und Undurchdringlichkeit, die nun tatsächlich den hungrigen Willen zu maskieren vermag.

Was also als beunruhigende Substruktur der Verhüllung des Willens durch die Erscheinung (eigentlich: durch die Platonischen Ideen) zum Vorschein kommt, ist die Einsicht, daß es umgekehrt nur der Wille selbst sein kann, der *sich* im Schleier der Maja verbirgt. Im Blick auf die

⁷ Einen genauen Reflex des sich entziehenden Willens bietet Schopenhauers Bestimmung des vorstellenden Subjekts, das im Vorstellen von *etwas* nie zugleich *sich* selbst erreicht: „Dasjenige, was Alles erkennt und von Keinem erkannt wird, ist das *Subjekt*. Es ist sonach der Träger der Welt“ (WWV § 2; 5).

Geburt der Tragödie kann diese Überlegung allerdings nur dann fruchtbar werden, wenn sich diese Zweideutigkeit nicht nur in die Ästhetik Schopenhauers fortsetzt, sondern zugleich so modifiziert, daß eine Verwandlung seines Gedankens möglich wird.

Die Sphäre der Kunst erhebt sich über die Vorstellung der raum- und zeitgebundenen Individuen zur Erkenntnis der Ideen. Indem den Ideen nur die Form der Vorstellung überhaupt zukommt, nicht aber die individuierenden Modifikationen des Satzes vom Grund, erfordert ihre Erkenntnis eine Erhebung über die Sphäre der Individualität, mithin über die hier maßgebliche Erkenntnis im Dienste des ruhelosen Willens. Diese Erkenntnis leistet der geniale Künstler (in zweiter Linie der Kunstbetrachter), der durch ein plötzliches Losreißen „jetzt reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis ist, welches nicht mehr, dem Satze vom Grunde gemäß, den Relationen nachgeht; sondern in fester Kontemplation des dargebotenen Objekts [...] ruht und darin aufgeht.“ (WWV § 34; 209 f.)

Unabhängig von den individuierenden Vorstellungsformen und damit willenlos in der reinen Form die Ideen zu kontemplieren: Darin ereignet sich für Schopenhauer die ästhetische Befriedigung, „denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willendranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Willens, das Rad des Ixion steht still.“ (WWV § 38; 231) So eindringlich die Beschreibung ist, so wenig kann sie über die Paradoxie in dieser Begründung ästhetischer Lust hinwegtäuschen. Gegenüber den für sich nichtigen Erscheinungen sind die Ideen deren ewige Vorbilder, zugleich aber stellen sie die adäquate Objektität des hungrigen Willens dar - warum sollte ihre Kontemplation Befriedigung gewähren und nicht vielmehr abgründigen Ekel erregen? Denn was die Kontemplation einzig erblicken könnte, wäre doch die Beständigkeit des Selbstverzehr. Warum sollte insbesondere die höchste Gattung der schönen Kunst, das Trauerspiel, befriedigen? Ist es doch „der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt.“ (WWV § 51; 298)

Die ganze Tiefe dieser Paradoxie erschließt sich jedoch erst, wenn man hinzunimmt, daß Schopenhauer, in radikaler Umwertung der traditionellen Ästhetik, sein Kunstsystem erst mit der Musik beschließt. Die Musik bezeichnet nicht nur den Gipfel der Kunst, sondern setzt sich in eine unvorgreifliche Differenz zu allen übrigen Künsten. Denn anders als diese spricht sie eine wesentlich *bildlose* Sprache, die nicht mehr die ursprüngliche Objektität des Willens abbildet, wiederholt, re-präsentiert; in ihr präsentiert der Wille unmittelbar sich selbst. „Die Musik ist also

keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“ (WWV § 52; 324) Und, noch einmal gefragt, die unmittelbare Rede vom hungrigen und sich selbst verzehrenden Wesen der Welt sollte befriedigen, und sei es auch nur als Anstoß zur Aufgabe „nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst“ (WWV § 51; 299)? Gerade in der bildlosen Sprache der Musik müßte doch die Verhüllung des Willens durch die Objektität entfallen und damit seine Abgründigkeit als solche schreckhaft hervortreten.

An diesem Punkt kehrt sich hier Schopenhauers Ästhetik unter der Hand um. Schon die Platonischen Ideen lassen kaum eine andere Auslegung zu, als daß sie erst (und nicht schon die Erscheinungen) den Schleier der Maja bilden, in welchem der Wille sein häßliches Wesen verbirgt. Unter dieser Voraussetzung kann die Lust an den kontemplativen Künsten gerade nicht auf einer Erkenntnis, sondern nur auf einer Täuschung beruhen: auf der Täuschung über die Häßlichkeit des Lebens. So abgründig diese Vertiefung der Illusionen über das erscheinende Leben sein mag, so kann sie immerhin über etwas noch Abgründigeres hinweghelfen, als es der Schmerz des enttäuschten Begehrens ist: Würde der Wille sich seiner Häßlichkeit innwerden, dann entzöge er sich jedes Etwas, das er verzehren könnte, weil es ihm ekelhaft sein müßte;⁸ er fiele in jene abgründige Stimmung, die „sich als furchtbare, lebenserstarrende Langeweile, mattes Sehnen ohne bestimmtes Objekt, ertödtender *languor* zeigt.“ (WWV § 29; 196).

In der bildlosen Sprache des Willens, die sich in der Musik ausspricht, entfällt jedoch auch noch die reine Vorstellung oder die Form der Objektität, durch die sich das willenlose Subjekt über die Häßlichkeit des Lebens hinwegtäuscht. Auch ihr Genuß kann nur auf einer Täuschung beruhen, jedoch auf einer solchen, die sich nicht mehr zu einem täuschenden Objekt verdinglicht. Mithin kann die Musik nichts anderes sein als das ursprüngliche Täuschen des begehrenden Lebens selbst, somit seine abgründige Verführung zu sich. Die unvorgreifliche Differenz, welche die Musik von den übrigen Künsten abtrennt, trägt

⁸ Das Ekelhafte erweckt „den Willen des Beschauers und zerstört dadurch die rein ästhetische Betrachtung. Aber es ist ein heftiges Nichtwollen, ein Widerstreben, was dadurch angeregt wird: es erweckt den Willen, indem es ihm Gegenstände seines Abscheus vorhält.“ (WWV § 40; 246) Das Ekelhafte trägt demnach den Willen im Modus des Nicht-Wollens aus; genau genommen ist es *Widerwillen*.

also den Unterschied von täuschender Vorstellung und dem Ursprung des Täuschens aus. Kraft jener latenten Verführung erhält nun auch Schopenhauers Begründung für den notwendigen Übergang aus dem Spiel der Kunst zum Ernst der Moral einen anderen Akzent. Nicht weil die Kunst nur für Augenblicke und nicht für immer vom Willen erlöst, ist sie zu übersteigen. Vielmehr wird dem Künstler die sogenannte Erkenntnis des Wesens der Welt zum Zweck an sich, weil er durch und durch ihrer Verführung unterliegt; nur als diese Verführung ist die Kunst derjenige Trost *im* Leben, der den asketischen Weg *aus* dem Leben verstellt und darum den Überstieg in die moralische Askesis erfordert.

Genau diese implizite Umkehrung der willenslosen Erkenntnis in Täuschung und Verführung, die in Schopenhauers Bestimmung der Kunst angelegt ist, eröffnet die Möglichkeit einer Verwandlung seines Gedankens. Sie scheint es zu sein, die Nietzsche anfangs instinktiv, später mit seinem Begreifen dessen, was Romantik ist, bewußt mit Schopenhauer gegen ihn denken läßt. Was kann also die von der Musik her gedachte Kunst für das Leben bedeuten? Um vorgreifend mit einer Aufzeichnung Nietzsches von 1887/88 zu antworten: „Die Kunst und nichts als die Kunst. Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans zum Leben“ (13.194).⁹ Wird die Kunst aber als dieses Stimulans zum Leben ausgelegt, dann können der Wille und die Täuschung nicht mehr unbefangen nebeneinanderstehen. Vielmehr gilt es jetzt, die ursprüngliche Produktion des Scheins selbst zu durchdenken.

II

Vor dem Hintergrund der Schopenhauerschen Ästhetik zeichnet sich nun deutlich ab, daß die *Geburt der Tragödie* von vornherein prinzipielle philosophische Bedeutung hat. Fraglich wird hier mit dem Verhältnis von Kunst und Leben die Stellung zum Willen als dem Wesen der Welt. Trotz der engen Bindung an die *Welt als Wille und Vorstellung* entfällt für Nietzsche mit der These, die Kunst sei die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Lebens, der Übergang in die Moral, d. h. in die Verneinung des Willens zum Leben. Umgekehrt wird diese „erste Umwerthung aller Werthe“ jedoch nur möglich, sofern die Anlehnung an Grundbegriffe der Ästhetik Schopenhauers bereits eine entscheidende Umakzentuierung vollzieht.

⁹ Vgl. dazu die analoge Formulierung in der *Götzendämmerung* mit ihrer ausdrücklichen Wendung gegen Schopenhauer (6.127).

Schon die Grundkonzeption, die Vereinigung der apollinischen Bildkunst mit der unbildlichen, dionysischen Kunst der Musik in der Tragödie, verdeutlicht den Ort, an dem Nietzsche seinen eigenen Gedanken entspringen läßt. Er liegt in Schopenhauers Hiatus zwischen der unmittelbaren Sprache des Willens in der Musik und dem System der kontemplierenden Künste, das sich im Trauerspiel vollständig entfaltet. Die Verwandlung des Schopenhauerschen Trauerspiels in die griechische Tragödie stellt sich in den Riß zwischen Wille und Vorstellung, in ihr von Schopenhauer unbefangen ausgesprochenes „und“. Dadurch verschiebt sich allerdings die Bedeutung von Wille und Vorstellung in einer wichtigen Hinsicht.¹⁰

Die Verschiebung wird schon in der einleitenden Erläuterung des Apollinischen und des Dionysischen deutlich, die Nietzsche anhand ihrer physiologischen Analoga Traum und Rausch exponiert. Sie erscheinen als „künstlerische Mächte, die aus der Natur selbst“ (1.30) hervorbrechen, und diese künstlerischen Mächte geben die physiologische Basis für das künstlerische Schaffen im engeren Sinn ab. Der Traum ist die unmittelbar verständliche und in sich notwendige Kunstwelt des schönen, zumindest des bedeutenden Scheins, ohne doch bloßer Schein zu sein. Ihn charakterisiert die Zweiseitigkeit, daß zwar der Scheincharakter durch die Traumwirklichkeit hindurchschimmert und als solcher empfunden wird, daß ihn aber das Mitleben und -leiden des Träumenden mit seinen Bildern zugleich über ein bloßes Schattenspiel erhebt.

Ebenso doppeldeutig ist der dionysische Rausch: So grauenhaft das in ihm empfundene Zerschneiden des principium individuationis sein mag, so sehr erfüllt es zugleich mit Lust, denn „die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“ (1.30) Wenn Nietzsche seine Untersuchung von Rausch und Traum anstatt von Wille und Vorstellung ausgehen läßt, dann offenbar deshalb, weil diese Mächte unterschiedliche Formen künstlerischer *Produktion* sind. Die Produktivität selbst ist es - so läßt sich hier der Unterschied zu Schopenhauer lesen -, die den Riß zwischen Wille und Vorstellung ausfüllt (bzw. beiden vorangeht), und anders als die reine Kontemplation manifestiert sie sich in einer Lust, die den Schmerz zu ihrem Ingrediens hat.

¹⁰ Die Herkunft des Dionysischen aus Schopenhauers blindem Willen und des Apollinischen aus der Vorstellung hat P. Szondi in seinem *Versuch über das Tragische* herausgestellt, allerdings auch die Bindung an dessen System stark betont. Vgl. Schriften I, Frankfurt a. M. 1978, 193 f..

Gleichwohl sind das Apollinische und das Dionysische spezifisch *künstlerische* Mächte erst durch eine Unterscheidung, die über ihre natürliche Dimension hinaus die Dimension der Geschichte eröffnet. Geschichtlich ursprünglich ist nämlich das barbarisch Dionysische, das sich in einer Mischung von geschlechtlicher Wollust und Grausamkeit zentriert (das natürliche Korrelat des grausamen Willens bei Schopenhauer ist die Geschlechtlichkeit gegenüber dem Vorstellungspol des Gehirns¹¹). Gegen diesen entfesselten Rausch vermochte die Griechen nur das erstarrenlassende „Medusenhaupt“ (1.32) Apolls zu schützen (nach der Seite der Vorstellung sind es bei Schopenhauer die Platonischen Ideen, deren ewige Formen den Schleier der Maja beständig machen). Die eigentliche geschichtliche Tat der Griechen bestand nun darin, durch die Versöhnung von Apoll und Dionysos den geschlechtlichen Willen und das Medusenhaupt der Vorstellung so verwandelt zu haben, daß insbesondere das Dionysische allererst künstlerisch-produktive Bedeutung erhielt. „Erst bei ihnen erreicht die Natur ihren künstlerischen Jubel, erst bei ihnen wird die Zerreissung des principii individuationis ein künstlerisches Phänomen.“ (1.33)

In künstlerischer Bedeutung hat das Dionysische zweierlei Gestalt: zunächst als Fundament der apollinischen Kultur, sodann als dionysische Kunst der Tragödie. Die Archäologie der *apollinischen Kultur*, d. h. der homerisch-olympischen Götterwelt, die aus dem apollinischen Kunsttrieb hervorgegangen ist, entziffert hinter der Heiterkeit und dem triumphalen Anblick ihres Daseins das Bedürfnis, dem sie entsprungen ist. „Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“ (1.35) In der Tat, das Leben erscheint bei Nietzsche nicht weniger leidensvoll als bei Schopenhauer, und auch der apollinischen Kunst kommt - nunmehr explizit - die Funktion eines Trostes sowie einer Illusionierung über das Leiden zu.

Gleichwohl ist sie keineswegs mit den Künsten der reinen willenlosen Kontemplation zu identifizieren. Denn anders als diese schaut die apollinische Kunst nicht die der Individuation entzogenen Platonischen Ideen an, sondern gerade die „Vergöttlichung der Individuation“ (1.40). Und weil mit den ewigen Ideen auch die Kontemplation ihre Bedeutung verliert, kann sich der künstlerische Ursprung in die Kreation

¹¹ Der Mensch ist „zugleich ungestümer und finsterer Drang des Willens (bezeichnet durch den Pol der Genitalien als seinen Brennpunkt) und ewiges, freies, heiteres Subjekt des reinen Erkennens (bezeichnet durch den Pol des Gehirns)“ (WWV § 39; 238).

verwandeln: „Um leben zu können, mussten die Griechen diese Götter, aus tiefster Nöthigung, schaffen“ (1.36). Damit ist nicht nur der Schopenhauerschen Bestimmung der Kunst der Boden entzogen, insofern sie wesentlich auf der Re-präsentation und Wiederholung, mithin der *Reproduktion* der rein kontemplierten Ideen beruht.¹² Darüber hinaus liegt in der vergöttlichenden Kraft des Schaffens offenbar dasjenige Mehr, das weder nur täuscht noch dem Leben entsagen läßt, sondern zum Leben verführt und es vollendet: „Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, liess auch die olympische Welt entstehen, in der sich der hellenische 'Wille' einen verklärenden Spiegel vorhielt. So rechtfertigen die Götter das Menschenleben, indem sie es selbst leben - die allein genügende Theodicee!“ (1.36)

Die Zweideutigkeit der von Schopenhauer gedachten Kunst, daß sie zwar willenlose Erkenntnis des abgründigen Willens zum Leben sein soll und doch, indem sie über das Leben täuscht, zu ihm verführt, ist hier bereinigt. Nietzsche kann die Kunst ganz ins Affirmative wenden, weil sowohl der Schein des individuierten Lebens als auch der Schein der Kunst nicht mehr auf das reine Vorstellen und dessen Wahrheit bezogen werden. Gerade der apollinische Kunsttrieb des Traums zeigt, daß die Kunst nicht über die Scheinhaftigkeit des individuierten Lebens, ihm entsagend, aufklärt, sondern umgekehrt ihre Lust gerade an der Potenzierung dieser Scheinhaftigkeit, im „*Schein des Scheins*“ (1.39) gewinnt. Das Illusionäre der apollinischen Kultur beruht nicht auf dem Verhältnis von scheinhafter Individuierung und erkannter Wahrheit des Lebens. Wenn auch sie wesentlich durch den Schein bestimmt bleibt, dann deshalb, weil sie zwar aus der dionysischen Weisheit des Lebens entspringt und dessen Abgründigkeit kreativ verklärt, zugleich aber diesen Ursprung und mit ihm die Musik als die ursprüngliche Kreativität selbst vergessen macht.

Die ursprüngliche Kreativität läßt Nietzsche im Fortgang nach dem Ursprung der *dionysischen Kunst der Tragödie* fragen. Die Entschiedenheit, mit der er diesen Ursprung im Satyrchor heraushebt, wird kaum durch die Übereinstimmung mit der antiken Überlieferung verständlich, wohl aber durch seine Interpretation des Chors. Die Musik des dionysischen Dithyrambus unterscheidet sich von aller anderen antiken

¹² Die Kunst „wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt, und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntniß der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntniß.“ (WWV § 36; 217)

Chorlyrik¹³ dadurch, daß sie nicht bloß eine Steigerung des Einzelsängers bedeutet, sondern die Verwandlung der Individualität in das Einssein mit dem tönenden Weltwillen. Während der apollinische Künstler seine Bilder vor sich sieht und das Gesehene zu höchster Bestimmtheit bringt, steht am Ursprung der dionysischen Kunst die Metamorphose in ein anderes Sein. „In dieser Verzauberung sieht sich der dionysische Schwärmer als Satyr, und als Satyr wiederum schaut er den Gott d. h. er sieht in seiner Verwandlung eine neue Vision ausser sich, als apollinische Vollendung seines Zustands. Mit dieser neuen Vision ist das Drama vollständig.“ (1.61 f.)

Zwei Verwandlungen demnach: vom dionysischen Schwärmer zum Satyr durch die Musik, in welcher der an sich unästhetische Weltwille (die Grausamkeit und Wollust des Barbarisch-Dionysischen) zum ästhetischen Phänomen wird; und von der musikalischen Stimmung des Satyrs zur apollinischen Vision des Gottes. Was in diesem Ursprung der Tragödie, im Rückgang von der apollinischen Kultur auf ihren dionysischen Untergrund, zum Vorschein kommt, ist nichts anderes als die im Chor gedachte Produktivität selbst, die sich die apollinische Bilderwelt erzeugt. Eben darin stößt der Gedanke nicht bloß auf den Ursprung, sondern tatsächlich auf die *Geburt* der Tragödie, „dass die Scene sammt der Action im Grunde und ursprünglich nur als *Vision* gedacht wurde, dass die einzige ‘Realität’ eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet.“ (1.62 f.)

Während die apollinische Kultur die Abgründigkeit des Lebens durch die Schaffung der olympischen Götterwelt verklärt und zugleich ihren eigenen schaffenden Ursprung verdrängt, geht durch den tragischen Chor der musikalische Ursprung der Kunstwelt in diese Kunstwelt mit ein. Er wird in ihr *als* dieser Ursprung zusammen mit dem, was aus ihm entspringt, gegenwärtig.¹⁴ Umgekehrt verwandelt sich damit auch der

¹³ Der Aufklärung des Ursprungs der Tragödie stellt Nietzsche zwei Kapitel zur Bestimmung der Lyrik voran. Charakteristischerweise findet sich hier die einzige explizite Kritik an Schopenhauer (vgl. 1.46 f.). Schon in Feuerbachs *Vorläufigen Thesen zur Reformation der Philosophie* von 1843 heißt es: „Das entschiedene, zu Fleisch und Blut gewordene Bewußtsein, daß das Menschliche das Göttliche, das Endliche das Unendliche, ist die Quelle einer neuen Poesie und Kunst, die an Energie, Tiefe und Feuer alle bisherige übertreffen wird. Der Glaube an das Jenseits ist ein absolut unpoetischer Glaube. Der Schmerz ist die Quelle der Poesie. Nur wer den Verlust eines endlichen Wesens als einen unendlichen Verlust empfindet, hat die Kraft zu lyrischem Feuer.“ (L. Feuerbach: *Gesammelte Werke IX*, hg. von W. Schuffenhauer, Berlin ³1990, 248)

¹⁴ In dieser Hinsicht kann man sagen, daß Schopenhauer mit seiner Entdeckung der einzigartigen Kunst der Musik zum ersten Mal die Kunst „modern“, nämlich

apollinische Schein. Denn wegen seiner Abkünftigkeit aus dem kreativen Ursprung kann die Vergöttlichung und Verewigung der Individuation nicht mehr die Vollendung des Kunstwerks darstellen. Wie bei Schopenhauer muß die Individuation im dionysischen Kunstwerk der Tragödie zerbrechen, hier aber nicht wegen der Erkenntnis ihrer Nichtigkeit angesichts des abgründigen Weltwillens, sondern um den produzierten Schein in seinen produktiven Ursprung zurückkehren zu lassen.

Die durch den Chor erzeugte Vision (das Handeln des tragischen Helden) gehört zwar der apollinischen Bilderwelt an, die „aber als Objectivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegenteil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt. Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen und dadurch wie durch eine ungeheure Kluft vom Epos abgeschieden.“ (1.62) Von ihrem dionysisch-musikalischen Ursprung her gedacht, bleibt die Individuation bis in ihr Zerbrechen hinein vergöttlichter Schein. Deshalb sind die tragischen Helden, deren Untergang das Zerbrechen der Individuation zum Vorschein bringt, wesentlich Masken (*personae*) des Dionysos oder: Dionysos in der Gestalt des Zagreus, „der leidende Dionysos der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott“ (1.72).

Inwiefern läßt sich also das frühe Denken Nietzsches „als erste Umwerthung aller Werthe“ lesen? Es entspringt dem Instinkt für die bloße Parataxe von Wille (Selbst) und Vorstellung (des Etwas) bei Schopenhauer, konkret: für den Riß zwischen unbildlicher Musik und Trauerspiel.¹⁵ Nietzsche gleicht diesen Riß aus, indem er mit einem geschichtlichen Rückgang auf den Ursprung der Tragödie die genannten Verhältnisse als *Produktionsverhältnisse* durchdenkt. Der Wille verwandelt sich dabei vom sich verzehrenden Leben in den schaffenden Ursprung, der Schleier der Maja als Vorstellung und Idee in den vergöttlichten Schein, vor allem aber entzieht sich die Kunst insgesamt

„abstrakt“ denkt. Diese Modernität gilt gleichermaßen für Nietzsche, von dessen tragischer Kunst her aber auch deutlich wird, daß die „Abstraktion“ solange nicht als solche zum Vorschein kommen kann, wie die Musik ihrerseits als Ursprung der Bildproduktion wirksam bleibt.

¹⁵ F. Dechers detaillierte Analyse der Schopenhauer-Rezeption (Nietzsches Metaphysik in der „Geburt der Tragödie“ im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers, in: Nietzsche-Studien 14 (1985), 110-125) geht mit der Bemerkung, daß die Unterscheidung von Wille und Vorstellung „natürlich auch“ (115) in der Ästhetik Schopenhauers vorkomme, an dieser Konkretion vorbei. *Nur* im Modus der Kunst stoßen Wille und Vorstellung Nietzsches Gedanken an, weil sie nur hier die Spur zur *Produktion* des Scheins legen.

ihrer Bestimmung zur Wiederholung und Reproduktion. Der Übergang in die moralisch-asketische Verneinung des Lebens kann entfallen, weil die kreativ gedachte Kunst auch noch die zerbrechende Individuation in ihre Schöpfungslust hineinzieht. „Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen [...]. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das *eine* Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.“ (1.109)

Obwohl in der *Geburt der Tragödie* auf erstaunliche Weise fast alle Motive des reifen Denkens Nietzsches vorgeprägt sind, bleibt ihr der Schopenhauersche Abgrund des Lebens noch innerlich. Symptomatisch dafür ist zunächst der Umstand, daß Nietzsche zwar den Schein in seinen Ursprung einzuholen vermag, den Ursprung selbst aber wiederum im Kontext von Leiden und Erlösung, Ekel und Askesis auslegt. Denn er sieht sich zur „metaphysischen Annahme“ gedrängt, „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“ (1.38) - und zwar so sehr, daß ohne die Kunst der dionysische Zustand zum „Ekel“ wird und eine „asketische, willensverneinende Stimmung“ (1.56) herbeiführt. Trotz seiner kreativen Verwandlung bleibt das dionysisch konzipierte Leben dem abgründigen Willen zum Leben verwandt genug, zumal Nietzsche nirgendwo begründet, warum der Wille „Urwiderspruch und Urschmerz“ (1.44) ist.

Daß „wesentlich *alles Leben Leiden* ist“ (WWV § 56; 366), beruht bei Schopenhauer auf der Selbstentzweiung des Willens: als *einziges* Ansich der Welt, als die Welt selbst, ist er doch hungriger Wille und will *etwas*, ist Begehren nach Anderem. Dieses Andere kann wiederum nur er selbst sein, und zwar sofern er sich in den Modus der Vorstellung verhüllt. Erst so wird es dem Willen möglich, sich selbst zu verzehren, während er gleichzeitig durch den Selbstverzehr eben jenen Mangel reproduziert, dem er entspringt.¹⁶ Nietzsche nimmt Wille und Vorstellung in ihrer ästhetischen Konkretion auf, weil nur diese es erlaubt, den ungedachten Zusammenhang als produktives Verhältnis zum Vorschein zu bringen. Mehr noch: mit dem kreativen Ursprung der Bilderwelt in der bildlosen Musik der Tragödie zeigt sich der Ursprung überhaupt erst als solcher. Und dennoch bleibt diese Verwandlung unvollkommen, weil das

¹⁶ Ein interessantes Licht auf diese Problematik wirft Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807), in der die Vernunft als Einheit des Selbstbewußtsein mit dem Bewußtsein (von etwas) erscheint. Die unmittelbar vorangehende Stufe stellt das unglückliche Bewußtsein dar, für das „das *Ansichseyn* das *Jenseits* seiner selbst“ ist (G. W. F. Hegel: *Gesammelte Werke* IX, hg. von W. Bonsiepen und R. Heede, Hamburg 1980, 132).

„Urleiden der Welt“ (1.137) sich nicht wirklich von seiner Schopenhauerschen Form ablösen kann.

Überdeutlich wird gerade in den letzten, Wagners *Tristan und Isolde* gewidmeten Passagen, wie die reine dionysische Musik - jene Sprache des Selbst der Welt, die nicht von etwas, sondern sich selbst spricht - sich selbst verzehrte, wenn nicht ihr apollinisches Anderes sie vor der „orgiastischen Selbstvernichtung“ (1.137) rettete. Umgekehrt hat diese Rettung in das Andere, in die Individuation einer Sprache, die von etwas sprechen kann, eine „entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur“ (1.29) zur Folge, und das eigentliche Rätsel des apollinisch-tragischen Mythos besteht darin, wie „das Hässliche und das Disharmonische“ (1.152) seines Inhalts überhaupt ästhetische Lust zu erregen vermag.¹⁷

Gewiß, für den einen geschichtlichen Augenblick der attischen Tragödie scheint die Urdifferenz von Selbst und Etwas, von Selbstverzehr und Häßlichkeit versöhnt, - dadurch nämlich, „dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt.“ (1.152)¹⁸ Was jedoch für die geschichtliche Retrojektion als Versöhnung erscheint, wird zugleich durch die moderne Gedankenfigur, welche die Rettung des Lebens vor seinem Selbstverzehr auslegt, unterlaufen. Denn Nietzsche bestimmt in der *Geburt der Tragödie* das Verhältnis des Anderen zur „überschwänglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens“ (1.109) wesentlich - sieht man einmal vom Aufblitzen der Individuation in der Gestalt des Dionysos Zagreus ab - durch die Entgegensetzung von Schein (Bild) und Ding an sich. Den Ursprung als Ansich zu denken, bedeutet dann aber die Fixierung und das Erstarren seiner Kreativität, - und umgekehrt verstellt der Scheincharakter seiner Produkte die Möglichkeit eines Sich-Spiegels in ihnen. Damit restituiert die von Schopenhauer übernommene Gedankenfigur gerade den Riß, dem das von Nietzsche entdeckte Ursprungsverhältnis entkommen war. Anders gewendet: Der kreative Ursprung kommt nicht an ihm selbst, sondern

¹⁷ Auf diese beiden Sprachen bezogen, liegt das Einzigartige der aus der Musik gedachten Tragödie darin, daß sie zum Wort „zugleich den Untergrund und die Geburtsstätte des Wortes danebenstellen und uns das Werden des Wortes, von innen heraus, verdeutlichen“ (1.138) kann.

¹⁸ Daß diese Einzigkeit des geschichtlichen Augenblicks im Grunde die Einzigkeit der Gegenwart des eigenen Gedankens ist, kommt in der Zuspitzung eines Rückblicks aus dem Jahre 1888 gut zum Ausdruck: „Diese Schrift ist antimodern: sie glaubt an die moderne Kunst, und sonst an nichts, und im Grunde auch nicht an die moderne Kunst, sondern an die moderne Musik, und im Grunde nicht an die moderne Musik überhaupt, sondern nur an Wagner ... Und im Grunde vielleicht nicht einmal an Wagner, es sei denn faute de mieux.“ (13.226) Im übrigen macht diese Aufzeichnung deutlich, wie wenig Nietzsche „der“ Kunst im Sinne eines Ästhetizismus das Wort redet.

nur für eine theoretische Vorstellung von ihm zum Vorschein, die sich eben deshalb eines geschichtlichen Paradigmas bedienen muß.

In der Tat wird man Nietzsche darum zugeben müssen, sich „mit Schopenhauerischen Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben zu haben“ (1.20). Es wäre aber zuwenig gesagt, wenn man unter den Formeln eine bloße Äußerlichkeit verstünde. Denn die frühe dionysische Konzeption des Lebens legt ihre Verwendung nahe. Der tragische Gedanke ermöglicht zwar, durch das Zerschneiden der produzierten Individuation in den schöpferischen Ursprung zurückzu-kehren. Insofern rettet den Griechen vor dem Ekel „die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich - das Leben.“ (1.56) Was in dieser Bewegung von Schaffen, Zerstören des Geschaffenen und Rückkehr in den schöpferischen Ursprung zum Vorschein kommt, ist aber weniger die reine Kreativität als vielmehr nur die *Selbstreproduktion* des Schaffens. So sehr der frühe Nietzsche aus dem Bannkreis der reproduktiven, wiederholenden Bestimmung der Kunst bei Schopenhauer heraustritt, so wenig vermag sich sein kreativer Gedanke aus der ekelerregenden Reproduktion des sich selbst verzehrenden Willens zum Leben zu lösen. Wenn der fürsprechende Instinkt des Lebens in der *Geburt der Tragödie* durch den Gedanken verstellt bleibt, dann deshalb, weil der Gedanke den Zusammenhang von abgründigem Ekel, Schein und Reproduktion noch nicht durchdrungen hat.¹⁹

III

Nietzsches geschichtlicher Rückgang auf den kreativ-musikalischen Ursprung der Tragödie läßt sich von seiner Einsicht in die fehlende Gegenwart der Tragödie nicht trennen. Sie ist ihren geschichtlichen Tod gestorben, weil ihr Ursprung seit Euripides einem neuen Paradigma unterliegt; der Zuschauer hat den Zuhörer ersetzt. Nicht nur verkehrt sich damit das Verhältnis zwischen Apollinischem und Dionysischem. Jenes verwandelt sich vielmehr von der Anschauung in den Verstandesbegriff und dieses vom transfigurierenden Rausch in den naturalistischen Affekt. Der Zuschauer Euripides stellt allerdings nur die Maske für den zweiten Zuschauer dar, für Sokrates, und was Nietzsche hier über ein geschichtliches Individuum hinaus entdeckt, ist der „Typus des

¹⁹ M. Fleischer hat zu Recht darauf hingewiesen, daß die Auflösung der Aporien in der *Geburt der Tragödie* vor allem an der Konzeption des Willens zur Macht sowie an der Destruktion des Unterschieds von Ding an sich und Erscheinung hängt (Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der 'Geburt der Tragödie', in: Nietzsche-Studien 17 (1988), 74-90, vgl. insbes. 88 ff.).

theoretischen Menschen“ (1.98), der die ganze europäische Geschichte bis in die Gegenwart hinein prägt.

Der Tod der Tragödie steht deshalb synonym für den Sieg des theoretischen Optimismus. Am Leitfaden der Logik das abgründige Sein begreiflich zu finden, dies macht die Signatur seines Glaubens aus. Der logische Grund verdrängt nicht nur den musikalischen Ursprung der Tragödie, sondern macht sie überhaupt überflüssig, indem der Untergang des tragischen Helden mit der Gleichsetzung von Tugend und Wissen seine Notwendigkeit verliert. Was allein die Herrschaft des wissenschaftlichen Optimismus zu durchbrechen vermag, ist die Ahnung seiner eigenen Abgründigkeit. Erst wenn der theoretische Mensch erkennt, „wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt - da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, *die tragische Erkenntnis*, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.“ (1.101)

Daß das Begründen sich selbst nicht begründen kann: dies einzusehen, ist der wissenschaftlichen Erkenntnis offenbar nicht möglich. Deshalb versteht sich die der Logik unzugängliche Erkenntnis als „Weisheit“ (1.96). Nur indem sie den Boden der Wissenschaft verläßt und die tragische Erkenntnis zum Paradigma nimmt, kann die Wissenschaft überhaupt zu einem Problem werden. Die berühmte Sequenz aus dem „Versuch einer Selbstkritik“ - die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen und die Kunst unter der des Lebens - bedeutet dann: das theoretische Begründen in seinen tragischen Abgrund zurückzuführen und diesen tragischen Abgrund seinerseits als ursprünglich-kreatives Leben zu denken. In ihrer Ursprünglichkeit erscheint die Kreativität jedoch nur, wenn sie in ihrer Destruktion der Wissenschaft zugleich deren Bedeutung für das Leben, d. h. ihren (in bestimmter Hinsicht) schöpferischen Charakter aufweist.

Weil Wissenschaftlichkeit durch Logik verbürgt wird, geht es Nietzsche in seiner Kritik vor allem darum, die Logik auf ihren vorwissenschaftlichen und vortheoretischen Boden zurückzuführen. Wenngleich der Satz vom Widerspruch an ihm selbst gewiß zu sein und als Prinzip aller anderen Axiome zu dienen scheint, bleibt doch offen, woraus seine Gewißheit entspringt. Sofern er nämlich besagt, daß einem Seienden entgegengesetzte Prädikate nicht zugesprochen werden *können*, muß das Seiende demzuvor bereits bekannt sein. Damit würde sich die Logik in der Tat an ihren Grenzen um sich selbst ringeln, nämlich genau das voraussetzen, was zu erkennen sie sich zuspricht. Wenn das Prinzip aller theoretischen Urteile nicht selbst ein theoretisches Urteil sein kann, wenn es sogar als Urteil notwendig schon diesem Prinzip unterliegt -

welchen Status erhält dann die Logik überhaupt? „Dann wäre Logik ein Imperativ, *nicht* zur Erkenntniß des Wahren, sondern zur Setzung und Zurechtmachung einer Welt, *die uns wahr heißen soll.*“ (12.389)

Die eigentümliche Voraussetzung der Logik beruht demnach in der Schematisierung der Welt zu einer Welt von mit sich identischen Seienden oder Dingen. Diese Welt verweist auf das Schematisieren selbst zurück, und zwar zunächst auf das Urschema des Subjekts, in dem das Tun zu einem Täter und zum wirkenden Vermögen eines ursächlichen Willens hypostasiert wird, aus dessen Projektion die seiende und dingliche Welt erst entspringt. Diesen Rückgang auf den vorthoretischen Boden der Logik zieht Nietzsche so zusammen: „Ich sage: der Intellekt ist eine schaffende Kraft: damit er schließen, begründen könne, muß er erst den Begriff des Unbedingten geschaffen haben - *er glaubt an das, was er schafft, als wahr:* dies das Grundphänomen.“ (11.206) Mithin eine doppelte Abkünstigkeit der Logik: vom Schaffen des Intellekts, der sich eine Welt erfindet, und vom Glauben, der das Geschaffene für wahr hält. Nur aufgrund dieser doppelten Voraussetzung wird so etwas wie die logisch-erkennende Wissenschaft möglich.²⁰

Was nun die Konsequenz dieser Kritik betrifft, so kann sie ersichtlich nicht in einer Überbietung der geschaffenen-geglaubten Wahrheit durch eine „wahre“, nämlich seiende Wahrheit liegen. Denn Wahrheit und Sein zeigen sich gerade als solches, das erst durch das Schaffen und Glauben zur Welt kommt. Nicht in einer Überbietung, sondern nur in einer Rücknahme der logischen Wahrheit auf das „Grundphänomen“ kann ihre zumindest relative Legitimation beruhen. Relativiert ist die Wahrheit dann dadurch, daß ihr Wesen sich durch die Rückführung auf Schaffen und Glauben als eine Wertschätzung enthüllt, der nicht das Ansich eines Unbedingten zukommt. Als Wertschätzung aber erfüllt sie eine Funktion, die für das Leben und seine Welt des unaufhörlichen Werdens unentbehrlich ist: Sie ermöglicht, daß überhaupt etwas für wahr und seiend gehalten wird.

²⁰ Die Resistenz des Glaubens an die logisch ausgelegte Welt, die sich weder des Geschaffen- noch des Geglaubtseins innewird, liegt für Nietzsche nicht zuletzt darin, daß diese Auslegung uns durch die Subjekt-Grammatik der Sprache gleichsam immer schon im Rücken ist: „*Das* sieht überall Thäter und Thun: das glaubt an Willen als Ursache überhaupt; das glaubt an's 'Ich', an's Ich als Sein, an's Ich als Substanz und *projicirt* den Glauben an die Ich-Substanz auf alle Dinge - es *schafft* erst damit den Begriff 'Ding' [...]. Die 'Vernunft' in der Sprache: oh was für eine alte betrügerische Weibsperson! Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben“ (6.77 f.).

Das Leben als der vorthoretische Ursprung verwirft die Logik, Wahrheit und Wissenschaft nicht, sondern nimmt sie auf ihren imperativischen Charakter zurück: „Also daß etwas für wahr gehalten werden *muß*, ist nothwendig; *nicht*, daß etwas *wahr ist*.“ (12.352) Das außerordentlich Beunruhigende dieses Gedankens liegt nun darin, daß das Fürwahrgehaltene (die Wahrheit) zwar ins Fürwahrhalten zurückgeht und insofern als Irrtum entlarvt wird; aber umgekehrt kommt das lebensnotwendige Fürwahrhalten auch nur zustande, sofern das Geglaubte des Fürwahrhaltens die Wahrheit ist. Nietzsches berühmte Definition der Wahrheit trägt dieser Ambiguität Rechnung, ohne deren Abgründigkeit schon ganz zu entfalten: „*Wahrheit ist die Art von Irrthum*, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte. Der Werth für das Leben entscheidet zuletzt.“ (11.506)

Wenn die Wahrheit durch den Glauben im Sinne eines Fürwahrhaltens fundiert ist und der Glaube sich angesichts der Wahrheit als Irrtum erweist, dann ist „dieses Schaffen, Logisiren, Zurechtmachen, Fälschen die bestgarantierte *Realität* selbst“ (12.396). Die tiefe Schwierigkeit für den Gedanken besteht nun darin, diese wertschätzende Realität des Lebens zwar als ursprünglich, aber gerade nicht wiederum im Sinne der kritisierten Wahrheit als Ansich zu denken (das ist gewissermaßen der Punkt, an dem die *Geburt der Tragödie* gescheitert war).²¹ Das Leben ist demnach nicht an einer Wahrheit zu bemessen, sondern selbst prärationales, ursprüngliches Interpretieren im Sinne eines Wertschätzens - eine Hermeneutik, deren Auslegen Schaffen ist und deren Geschaffenes neu ausgelegt werden muß. Wird das Interpretieren diesseits aller Substanzialisierungen gedacht, dann zeichnet es sich per se durch Vielheitlichkeit aus, somit durch Perspektivität, und diese kann sich nur als solche entfalten, wenn ihre pluralen Wertschätzungen miteinander in Widerstreit geraten und sich zu überwältigen suchen.

²¹ Damit unterläuft Nietzsche die Methode der Umkehrung, die für Feuerbachs anthropologische Kritik des entfremdeten Menschenwesens maßgeblich ist: „Wir dürfen nur immer das *Prädikat* zum *Subjekt* und so als *Subjekt* zum *Objekt* und *Prinzip* machen - also die spekulative Philosophie nur *umkehren*, so haben wir die unverhüllte, die pure, blanke Wahrheit.“ (Feuerbach [wie Anm. 13], 244) Was näher die Schematisierung und Verbildlichung der Welt betrifft, so wäre hier seine Religionskritik im *Wesen des Christentums* heranzuziehen. So heißt es etwa: „Der Sohn ist das befriedigte Bedürfnis der Bilderschau, das vergegenständlichte Wesen der Bildertätigkeit als einer absoluten, göttlichen Tätigkeit.“ (Gesammelte Werke V, Berlin ²1984, 154) Einer solchen Methode der Umkehrung hält Nietzsche entgegen: „Aber nein! mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!“ (6.81) Die bloße Umkehrung erhält den Unterschied beider Seiten, aber genau diesen Unterschied gilt es zu überwinden, - mit der Konsequenz, daß die umgekehrten Termini ihre Bedeutung verwandeln.

Erst die Auflösung des Ansich in die als ursprünglich angesetzte Perspektivität des Lebens bedeutet die vollständige Verwandlung des Schopenhauerschen Willens und seiner Resistenz im Denken des frühen Nietzsche. Die Perspektivität unterläuft die irreduzible Zweiheit von Wille und Vorstellung, sofern vermieden wird, die Prozessualität ihres Interpretierens durch die Fiktion eines Interpretierenden zu fixieren.²² Sie stellt die ursprüngliche Realität dar, ohne zum Ansich zu erstarren oder sich in ihr Anderes zu verhüllen, weil dieses Anderssein ihr selbst immanent ist. Damit kann auch nicht mehr der an sich zehrende Wille zum Leben als Wesen der Welt erscheinen. Gegenüber seiner Reproduktivität erhält sich das perspektivische Leben in seiner Ursprünglichkeit nur im schaffenden Überwältigen. Nicht der Wille zum Leben, sondern das Leben als *Wille zur Macht* bildet die Seele alles Geschehens - dann jedenfalls, wenn unter Seele so etwas „wie ‘sterbliche Seele’ und ‘Seele als Subjekts-Vielheit’ und ‘Seele als Gesellschaftsbau der Triebe und Affekte’“ (5.27) verstanden wird. Die Perspektivität gehört damit nicht einem wie auch immer beschaffenen Ding als Eigenschaft an. Vielmehr ist sie untrennbar der Wille zur Macht selbst und entsteht als Sphäre eines organischen Wesens nur insofern, als sich „*der Kampf selber erhalten will, wachsen will und sich bewußt sein will*“ (12.40) - der Kampf der Wertschätzungen nämlich, der den Prozeß des interpretierenden Lebens ausmacht.

Der Rückgang von der Logik auf ihren vorthoretischen Lebensboden bestimmt die Wahrheit als notwendigen Irrtum des schaffenden Lebens, dessen einzige Realität der Wille zur Macht ist. Nur von dieser Auffassung der Wahrheit her kann deutlich werden, welch ungeheuren Einschnitt der Tod der Tragödie bzw. der Typus des theoretischen Menschen für Nietzsche darstellt. Hier ist ein Wille zur geschichtlichen Herrschaft gekommen, der den wertschätzenden Interpretationsprozeß nicht nur in eine geglaubte Wahrheit stillstellt, sondern zugleich die geglaubte Wahrheit als eine eigene, an sich seiende und wahre *Welt* konstituiert und der somit nur scheinbaren Welt eigens entgegensetzt. Obgleich die Erfindung der wahren Welt immer noch eine Tat des schöpferischen Willens zur Macht ist, beruht ihre Eigentümlichkeit darin, durch ihr Sein gerade die Kreativität dieses Willens zu verneinen und auszuschließen. Der „*Wille zur Wahrheit*“- als *Ohnmacht des*

²² Insofern ist Nietzsches Formulierung im Aphorismus 36 von *Jenseits von Gut und Böse*, die Welt auf ihren „intelligiblen Charakter“ hin bestimmt sei Wille zur Macht und nichts außerdem, durchaus mißverständlich. H. Schmid hat im Blick auf Nietzsches Unterscheidung von „Exoterisch-esoterisch“ (vgl. 12.187) den exoterischen Charakter dieses „Satzes“ herausgearbeitet (Nietzsches Gedanke der tragischen Erkenntnis, Würzburg 1984, 55 ff.).

Willens zum Schaffen“ (12.365) gebiert zuhächst einen Gott, der alles schon geschaffen hat, so daß der Glaube an ihn zugleich eine Selbstverneinung des schaffenden Lebens bedeutet.

Das geschichtliche Problem des theoretischen Menschen ist somit selbst kein theoretisches Problem, keines, das durch eine religionskritische Aufklärung der anthropologischen Selbstentfremdung aufzuheben wäre. Vielmehr hat der Zug zur Selbstverneinung im schaffenden Leben derart einschneidende Bedeutung, daß auch das „grösste neuere Ereigniss, - dass ‘Gott todt ist’, dass der Glaube an den christlichen Gott unglaublich geworden ist -“ (3.573) in dieser Hinsicht keinen Unterschied macht. Denn diejenige Gestalt der Aufklärung, die mit allem Glauben Schluß gemacht zu haben vorgibt, die Wissenschaft, beruht ihrerseits auf einem Glauben, der in seinem vortheoretischen Wesen nicht durch sie selbst aufzuklären ist.

Daß die Wissenschaft nur durch den Ausschluß von Überzeugungen Wissenschaft sein kann, bedeutet eine Selbstdisziplin oder Askese, der in ihrer Ausrichtung gegen das perspektivisch interpretierende Leben eine ursprünglichere Überzeugung zugrunde liegt: „Die Frage, ob *Wahrheit* noth thue, muss nicht nur schon vorher bejaht, sondern in dem Grade bejaht sein, dass der Satz, der Glaube, die Ueberzeugung darin zum Ausdruck kommt ‘es thut *nichts mehr* noth als Wahrheit, und im Verhältnis zu ihr hat alles Uebrige nur einen Werth zweiten Rangs’.“ (3.575) Was besagt dieser Glaube? Nicht das Nützlichkeits-Kalkül eines „ich will mich nicht täuschen lassen“, denn dem perspektivischen Leben kann die Wahrheit nur als eine Form von Irrtum nützlich sein. Sondern ein „ich will (mich selbst) nicht täuschen“, das zwar dem Leben ebenso unangemessen ist, jetzt aber den Ursprungsboden der Wissenschaft aufzuhellen vermag: Die Wissenschaft entspringt dem Willen zur Wahrheit, dieser der Moral, der Moral inhäriert ein lebensfeindliches Prinzip, und ihre Verneinung der Welt des Lebens bedeutet die Bejahung einer anderen Welt. Nietzsches Aufklärung über die wissenschaftliche Aufklärung richtet sich demnach darauf, „dass auch wir Erkennenden von heute, wir Gottlosen und Antimetaphysiker, auch *unser* Feuer noch von dem Brande nehmen, den ein Jahrtausende alter Glaube entzündet hat, jener Christen-Glaube, der auch der Glaube Plato’s war, dass Gott die Wahrheit ist, dass die Wahrheit göttlich ist“ (3.577).

Wenn der wissenschaftliche Glaube und der Typus des theoretischen Menschen auch noch den Glauben an Gott überdauern, dann stellt sich um so dringlicher die Frage nach seinem eigenen Ursprung. Inwiefern stellt der lebensfeindliche Wille den Willen des Lebens, mithin eine Gestalt des Willens zur Macht dar? Die Selbstverneinung des kreativen

Willens *in* seinem Schaffen verweist auf eine Unterscheidung des Willens selbst. Sie wird von Nietzsche geschichtlich ausgelegt, als Sklaven-Aufstand in der Moral, der dem Schöpferisch-Werden des Ressentiments entspringt und seinerseits symptomatisch auf die Dekadenz des hier wertenden Lebens verweist. So unvorgreiflich der Unterschied des aufsteigenden und fallenden Lebens aber auch sein mag, so sehr bleibt er ein *factum brutum*, wenn er nicht dem Willen selbst immanent ist.

Deshalb drückt sich in dieser immanenten Selbstverneinung oder Askese nicht nur eine, sondern *die* „Grundthatsache des menschlichen Willens aus“: „sein horror vacui: *er braucht ein Ziel* , - und eher will er noch *das Nichts* wollen, als *nicht* wollen.“ (5.339) Diese Grundtatsache enthält einerseits das unbedingte Wollen, also das Sich-Wollen des Willens; andererseits bedeutet das Sich-Wollen zugleich die Angst vor seiner eigenen Leere, die ihn schlechthin dazu antreibt, ein Ziel als sein Anderes zu wollen. In diesem Ziel, als Sein oder als Geschaffenes vorgestellt, will oder schafft der Wille aber nicht mehr, kann sich in dieser Schranke seiner selbst nicht mehr wollen. Lieber das Nichts zu wollen, als nicht zu wollen, erscheint dann nicht mehr als (geschichtliches) Extrem, sondern als der realisierte, zu sich gekommene horror vacui: Das gewollte Nichts fungiert als endlich sinnvolles Ziel, weil es für den Willen keine Schranke mehr darstellt, und sinnvoll ist es gegenüber allen bisherigen Zielen, die aufgrund der Entfremdung von Willen und Gewolltem sinnlos bleiben mußten.

Die Schopenhauersche Parataxe von Wille und Vorstellung in ein ursprüngliches Produktionsverhältnis und das festgehaltene Ansich in den perspektivischen Willen zur Macht zu verwandeln, reicht nicht zu. Vielmehr kehrt durch den Zwiespalt von Schaffen und Geschaffenem die Urdifferenz von Selbst und Etwas ins ursprünglich-kreative Leben zurück. Sie macht sogar seine Grundtatsache aus, die sich im von Schopenhauer gedachten Willen zum Nichts realisiert. Nicht daß damit Schopenhauers Philosophie von neuem zum Problem würde; Nietzsche entgeht ihr auch hier, indem er den *Willen* im Willen zum Nichts und nicht seine intendierte Verneinung entdeckt. Aber gerade diese Grundtatsache zeigt, daß der Nihilismus kein geschichtliches Epiphänomen ist, sondern auch noch dem Willen zur Macht inhäriert.

Wie also sollte der Mensch, „er, der große Experimentator mit sich, der Unbefriedigte, Ungesättigte“ (5.367) nicht krank, wie sollte das Leben nicht dekadent sein? Und doch bleibt die Askese, und gerade sie, Wille zur Macht, „der Herr werden möchte, nicht über Etwas am Leben, sondern über das Leben selbst“ (5.363), - nämlich über das Leben,

welches das Schaffen *als* Schaffen wäre. Nun ist der asketische Wille in der Gestalt des Glaubens an den christlichen Gott gerade durch die christliche Moralität, durch ihren Willen zur Wahrhaftigkeit unglaublich geworden. Und sofern die christliche Moralität sich gegenwärtig „übersetzt und sublimiert [hat] zum wissenschaftlichen Gewissen“ (3.600), mag auch der asketische Wille zur Wahrheit in der Wissenschaft zugrunde gehen wie alle großen Dinge, nämlich „durch sich selbst“, „durch einen Akt der Selbstaufhebung: so will es das Gesetz des Lebens, das Gesetz der *nothwendigen* ‘Selbstüberwindung’ im Wesen des Lebens“ (5.410). Wäre damit aber schon das schaffende Leben als solches freigesetzt und der Wille zum Nichts, der doch aus der „Grundthatsache“ zu entwickeln ist, überwunden?

Tatsächlich fällt das Zugrundegehen des Willens zur Wahrheit auf das kreative Leben, aus dem er entspringt, auch wieder zurück. Insofern nämlich Wahrheit zwar Irrtum, aber eine lebensnotwendige Art von Irrtum ist, weil ihre Setzung die Möglichkeit des perspektivischen Fürwahrhaltens bedingt, zeigt sich auch ihre prinzipielle Kritik wiederum als eine, sogar als die extremste Form des Nihilismus: „Die extremste Form des Nihilismus wäre: daß *jeder* Glaube, jedes Für-wahr-halten nothwendig falsch ist: *weil es eine wahre Welt gar nicht giebt.*“ (12.354) So naheliegend der Rückgang von der Wahrheit auf die Kunst zunächst scheint, um das kreativ-perspektivische Leben als solches freizusetzen, so wenig kann er ohne eine Unterscheidung der Perspektivität und der Kunst selbst gelingen. Denn mit der Wahrheit ist auch dem perspektivischen Glauben im Sinne eines Fürwahrhaltens der Boden entzogen. Wie einschneidend diese Konsequenz ist, bezeugt in Nietzsches Augen die Herrschaft des passiven Nihilismus des letzten Menschen, der, aus dem Machtwillen des Willens zur Wahrheit entlassen, nicht einmal mehr zu glauben vermag.

Dies gilt unmittelbar ebenso für die Kunst, so daß Nietzsche 1888 im Rückblick auf die *Geburt der Tragödie* notiert: „Über das Verhältniß der Kunst zur Wahrheit bin ich am frühesten ernst geworden: und noch jetzt stehe ich mit einem heiligen Entsetzen vor diesem Zwiespalt.“ (13.500) Dieses Entsetzen kann kaum überschätzt werden, impliziert es doch die mögliche Selbstverneinung des glaubenden Lebens. Die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen - darin liegt zunächst die Rücknahme der Wahrheit in einen Wert für das perspektivische Leben sowie die Entlarvung der lebensfeindlichen Moralität der Wissenschaft, mit der der Unterschied von Ding an sich (wahrer Welt) und Vorstellung (scheinbarer Welt) aufgehoben wird. Ebenso muß aber die Kunst unter der Optik des Lebens gesehen werden, weil der Entzug der Wahrheit

zugleich den Entzug seines fürwahrhaltenden Glaubens bedeutet.²³ Genau deshalb kann die Tragödie nicht einfach (wieder-)beginnen, wenn die Geschichte des theoretischen Menschen zuende gegangen sein wird.

Die Bestimmung der Tragödie verwandelt sich kraft der Geschichte, die ihre Abwesenheit bedeutet. Wo der fürwahrhaltende Glaube entzogen ist, bleibt allein das wahrheitslose und darum unbedingte Jasagen zur Realität des Scheins.²⁴ Genau darin liegt der Unterschied, durch den die Kunst erst tragisch wird und die Bestimmung des kreativen Lebens austrägt: „Der tragische Künstler ist *kein* Pessimist, - er sagt gerade *Ja* zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst, er ist *dionysisch*“ (6.76). Gleichwohl steht auch noch dem dionysischen Jasagen jene „Grundthatsache“ entgegen, die, ins Extrem gedacht, der Wille zum Nichts ist.

IV

Das dionysische Jasagen bedeutet so wenig einen Hymnus auf das Leben und seinen Willen zur Macht, daß es ohne das heilige Entsetzen vor dem Zwiespalt von Kunst und Wahrheit seinen Sinn verliert. Von diesem Zwiespalt her gesehen, impliziert es erstens eine Wendung gegen den passiven Nihilismus, gegen den Unglauben aus Schwäche.²⁵ Tiefer als

²³ Das Einschneidende dieses doppelten Entzugs verdeutlicht eine Aufzeichnung aus dem Herbst 1881: „Ach, *nun* müssen wir die Unwahrheit umarmen und der Irrthum wird jetzt erst zur *Lüge*, und die Lüge vor uns wird zur *Lebensnothwendigkeit*.“ (9.581) Wie sehr sich diese Überlegung und das Erschrecken vor ihr durchhält (und wie wenig sich die naive Spielart des postmodernen Perspektivenpluralismus mit Nietzsches Perspektivik gleichsetzen läßt), bezeugt eine Aufzeichnung von 1887/88: „Hier fehlt der Gegensatz einer wahren und scheinbaren Welt: es giebt nur Eine Welt, und diese ist falsch, grausam, widersprüchlich, verführerisch, ohne Sinn ... Eine so beschaffene Welt ist die wahre Welt ... *Wir haben Lüge nöthig*, um über diese Realität, diese ‘Wahrheit’ zum Sieg zu kommen das heißt, um zu *leben* ... Daß die Lüge nöthig ist, um zu leben, gehört selbst noch mit zu diesem furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins“ (13.193).

²⁴ Die Regression von der Wahrheit über das Fürwahrhalten bis zum Jasagen sowie ihren Unterschied zur mittelalterlichen Philosophie ist von H. Boeder (Das Vernunftgefüge der Moderne, Freiburg/München 1988, 284 ff.) besonders akzentuiert worden.

²⁵ Diese Seite hat Nietzsche am eindrucksvollsten im Aphorismus 125 der *Fröhlichen Wissenschaft* (Der tolle Mensch) gestaltet. Hier kommt zum Vorschein, wie vollkommen äußerlich der Gegenwart des „Marktes“ die Erinnerung an den getanen Tod Gottes bleibt. „Aber wie haben wir diess gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts?“ (3.481)

dieser gegenwärtige Nihilismus ist zweitens der Wille zur Wahrheit aufgrund seines schöpferischen, zumindest setzenden Charakters, der gleichwohl als Wille zum Nichts einen „Widerwillen gegen das Leben“ (5.412) anzeigt. Die eigentümliche Schwierigkeit liegt nun drittens darin, daß die Verneinung des Willens zur Wahrheit nicht nur jedem fürwahrhaltenden Glauben seinen Boden entzieht, sondern auch das Jasagen nicht unmittelbar freizusetzen vermag. Denn die Verneinung des Willens zur Wahrheit und seines lebensfeindlichen Widerwillens nimmt ihrerseits die Gestalt eines Widerwillens an. Nur sofern der Wille zum Nichts, der somit im Herzen des kreativen Lebens selbst vorhanden ist, ohne Widerwillen gedacht werden kann, wäre das Leben zum dionysischen Jasagen befreit. Jasagen meint demnach den Willen, der durch seinen eigenen Widerwillen hindurchgegangen ist, der in der Wendung gegen den bisherigen Willen auch noch dieses Wider überwindet. Diese tiefste Schwierigkeit des Nietzscheschen Denkens verlangt eine Gestaltung, in der die Verneinung und die Verneinung ihrer selbst bejaht ist: den tragischen Untergang. Daß der Gedanke der tragischen Kunst selbst die Form eines tragischen Wegs annimmt, gibt Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883-85) seine einzigartige Gestalt.²⁶

Das Leben kann sich deshalb nicht selbst bejahen, weil es in seiner prärationalen Unmittelbarkeit ganz mit der unvorgreiflichen Bewegung seines Steigens oder Niedergehens verwoben ist. Die Voraussetzung aller Bejahung beruht in einer Wendung des Lebens gegen sich selbst, die sich im Schmerz und Leiden kenntlich macht, wobei sich die Stärke des Lebens geradezu daran bemißt, wie sehr es sich in diesem Schmerz zu bejahen weiß. Dieses schmerzentsprungene Andere, in dem das Leben sich um seiner Bejahung willen innewird, ist der *Geist* des Lebens: „Geist ist das Leben, das selber in's Leben schneidet: an der eigenen Qual mehrt es sich das eigne Wissen“ (4.134).

Der tragische Weg Zarathustras besteht demnach wesentlich in den Verwandlungen des Geistes. Gegen die passiv-nihilistische Indifferenz

²⁶ Die innere Bewegung von *Also sprach Zarathustra* erhält schon im 1. Kapitel der Vorrede das Signum eines notwendigen Untergehens. Die verschiedenen Stadien dieses Untergehens sowie Zarathustras Zurückschrecken vor ihm bilden die Tektonik des Werks aus. Diese Seite hat Heidegger in seinem Aufsatz *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* besonders hervorgehoben: „Der Schrecken zieht durch das ganze Werk, das ihn darstellt. Dieser Schrecken bestimmt den Stil, den zögernden und immer wieder verzögerten Gang des ganzen Werkes. [...] Wer diesen Schrecken nicht aus allen oft anmaßend klingenden und oft nur rauschhaft sich gebärdenden Reden zuvor vernommen hat und stets vernimmt, wird nie wissen können, wer Zarathustra ist.“ (Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 41978, 101)

verwandelt sich der Geist zuerst zum Kamel, zum tragsamen Geist, der das Schwerste auf sich nimmt, um seiner Stärke froh zu werden. Was dieses Schwerste ist, enthüllt erst die zweite Verwandlung des Kamels zum Löwen, die in der „einsamsten Wüste“ geschieht. Dem Löwen steht sein letzter Herr und Gott in der Gestalt eines Drachens entgegen, an dessen Schuppen tausendjährige Werte glänzen. „‘Aller Werth ward schon geschaffen, und aller geschaffene Werth - das bin ich. Wahrlich, es soll kein ‘Ich will’ mehr geben!’ Also spricht der Drache.“ (4.30) Die tausendjährigen Werte entspringen dem Willen zur Wahrheit, dessen setzender und schöpferischer Charakter erst durch das Ringen des Löwen mit ihm zum Vorschein kommt. Weil dieser Wille sich zugleich gegen das Geschaffensein wendet und es ausschließt, nimmt alles Geschaffene die Bestimmung des Seins an („das bin ich“) und begegnet als Herr dem somit tragsamen Geist in der Gestalt des „Du sollst“. Demgegenüber besagt die Verwandlung des Geistes zum Löwen, daß es mit den tausendjährigen Werten des „Du sollst“ nichts ist.

Wenngleich in dieser Verwandlung der Geist des Löwen „ich will“ zu sagen vermag, findet seine Macht eine Grenze: „[...] Freiheit sich schaffen zu neuem Schaffen - das vermag die Macht des Löwen“ (ebd.), aber diese Freiheit entspringt daraus, daß das „Ich will“ sich gegen das „Du sollst“ kehrt und in diesem Widerwillen noch kein ursprüngliches Schaffen sein kann. Näher besehen, trägt der Wille des Löwen ein „Ich will nicht“ aus, das die durch den Willen selbst erbrachte Rücknahme der Unmöglichkeit des Schaffens darstellt. Erst die Verwandlung des Löwen zum Kind überwindet auch noch den Widerwillen im Willen. „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.“ (4.31) Die Unschuld des Kindes bezeichnet den widerwillenlosen Willen, dessen „Ich will“ mit seiner eigenen Möglichkeit koinzidiert. Diese Koinzidenz legt sich auseinander in die Selbstbejahung des schaffenden Willens und in die Bejahung der Welt, die darum *seine* ist, weil sie als von ihm geschaffene doch keine Verneinung des Schaffens, sondern seinen reinen Spiegel bedeutet.

Die letzte Verwandlung des Geistes zum Kind fällt deshalb so schwer, weil sie einen Willen erfordert, der nicht mehr Widerwille ist, und doch nur gelingen kann, sofern der Wille seinen Widerwillen vollständig austrägt. Erst aus dieser Ambivalenz erhält die dionysische Konzeption des Lebens eine mehr als metaphorische Bedeutung. Wenn der Widerwille dem schaffenden Willen immanent ist, dann muß er in der

Bedingung des kreativen Lebens, in seinem perspektivischen Wesen beruhen, und zwar insofern es nicht zum Ding an sich und zur Wahrheit verstellt, sondern *als* Perspektivität gedacht wird.

Darin liegt *erstens*, daß das Leben erst dann zur schaffenden Perspektive wird, wenn es sich im Geschaffenhaben nicht zum Sein fixiert oder sich im geschaffenen Etwas nicht entfremdet. Das Schaffen muß deshalb auch sein Geschaffenes zerstören wollen können - nicht, um nur wieder von neuem schaffen zu können (das wäre wiederum das Schaffen in der Form des Seins, die Reproduktion), sondern um über sich hinauszuschaffen; nur der Modus des Über-sich-hinaus bewahrt die reine Prozessualität des Schaffens in seinen Werken. „Und diess Geheimniß redete das Leben selber zu mir. ‘Siehe, sprach es, ich bin das, *was sich immer selber überwinden muss.*“ (4.148) Solange das Leben nur in seinen Selbstüberwindungen kreativ sein und *seine* Welt gewinnen kann, bleibt es aber auch immer gegen das gewendet, was es geschaffen hat. Sich selbst überwindend ist alles Leben notwendig Leiden, und wenn das Leiden als Widerwille bestimmt bleibt, gerät es in den Sog, der in allem Wollen nur seinen eigenen Mangel zu reproduzieren vermag.

Die *als* Perspektive gedachte Perspektive impliziert *zweitens*, sich selbst „nicht um unsre Ecke sehn“ (3.626), d. h. nicht von einem höheren, theoretischen Standpunkt her die eigene Reichweite abschätzen zu können. Die Selbstbejahung des schaffenden Willens erfordert demnach keine theoretische, sondern eine ihrerseits perspektivisch-schaffende Bejahung, und dies kann nur besagen, daß der Wille in allem Schaffen nicht nur über sein Geschaffenes hinausschafft, sondern sich ebenso zu diesem Schaffen erst ermöglichen muß.²⁷ Nur kraft dieser Selbstermöglichung entgeht die Perspektivität einer Fixierung zum Ding an sich. Der Widerwille bedroht den schaffenden Willen demnach in zweifacher Hinsicht: angesichts seines Geschaffenhabens, dessen notwendige Zerstörung schließlich auf das sinnlose Leiden an Allem hinauslaufen mag; und mit der Möglichkeit, daß das Sich-Schaffen unmöglich ist, so daß der geschichtliche Wille, über das Leben selbst Herr zu werden, perenniert, um ihm einen zumindest asketischen Sinn zu geben.

²⁷ Grundlegend und im Rahmen seiner Konzeption des nachhegelschen „ursprünglichen Denkens“ hat C.-A. Scheier (Nietzsches Labyrinth. Das ursprüngliche Denken und die Seele, Freiburg/München 1985) Nietzsches Philosophie im Gedanken des zu sich entspringenden Ursprungs, d. h. des Schaffens als Schaffens zentriert. Auf die vielfältigen Anstöße, die daraus in meine Überlegungen eingegangen sind, weise ich nicht im einzelnen hin.

Was zunächst den Widerwillen gegen das Geschaffene betrifft, so sieht sich Zarathustra einer Geschichte gegenüber, die durch die vollständige Entfremdung und Selbstverneinung des schaffenden Willens bestimmt ist. Den Menschen dieser ursprungslosen Geschichte gilt es zu erlösen, nämlich so, „dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Räthsel und grauser Zufall.“ (4.179) Um dieser Erlösung willen liegt seine Aufgabe darin, demzuvor den Willen selbst zu befreien. Denn sein Schaffen bricht sich an dem, was schon geschaffen ist, deshalb an der Zeit, und genauer an dem, was unwiderruflich gewesen ist. „Nicht zurück kann der Wille wollen; dass er die Zeit nicht brechen kann und der Zeit Begierde, - das ist des Willens einsamste Trübsal.“ (4.180) Die Umkehr aus dem unwiderruflich Getanen könnte als Reue gedacht werden. Indem es aber der schaffende Wille ist, der sich an sich selbst in der Gestalt der Vergangenheit bricht, bedeutet die Umkehr den Widerwillen des Willens gegen sein Geschaffenes: die Rache.²⁸ Anders als die Reue, die das Getane ungetan machen möchte, stößt sich die Rache gerade daran, daß das schon Geschaffene nicht mehr zu schaffen ist.

„Diess, ja diess allein ist *Rache* selber: des Willens Widerwille gegen die Zeit und ihr ‘Es war’.“ (Ebd.) Die Rache bedeutet den Schnitt des schaffenden Lebens gegen sich selbst. An ihr bildet sich der Geist des bisherigen Menschen aus, so daß alles Werden nur unter dem Gepräge von Schuld, Richten und Strafe erscheinen kann. Weil *alles* Geschaffene ein Gewesenes ist und *alles*, was noch zu schaffen ist, ein Gewesenes sein wird, totalisiert sich die Rache des Widerwillens; alles Gewesene ist vertan, alles Jetzige ist Strafe, alles Künftige muß wieder „That und Schuld“ sein: „Es sei denn, dass der Wille endlich sich selber erlöste und Wollen zu Nicht-Wollen würde -‘: doch ihr kennt, meine Brüder, diess Fabellied des Wahnsinns!“ (4.181) Gemeint ist damit die Askesis und Selbstverneinung des Willens bei Schopenhauer, die Zarathustra hier als „Fabellied“ erkennt: als eben jenen *Willen* zum Nichts oder jenen horror vacui, der sich selbst nicht entsagen kann, sondern sich und seine Rache in jeder Selbstverneinung wiederherstellt.

Wegen ihrer Selbstreproduktion kann der schaffende Wille sich von dieser ursprungslosen Geschichte nicht einfach abwenden, sondern muß sie erlösen, indem er sie eigens bejaht: „Alles ‘Es war’ ist ein Bruchstück, ein Räthsel, ein grauser Zufall - bis der schaffende Wille dazu sagt: ‘aber so wollte ich es!’ / - Bis der schaffende Wille dazu sagt: ‘Aber so will ich es! So werde ich’s wollen!’“ (Ebd.) Dabei zeigen

²⁸ Dementsprechend nimmt Nietzsche die Reue in die Rache zurück. „Reue: das ist Rache an sich selber.“ (10.532)

Zarathustras Erschrecken angesichts dieser Aufgabe und sein erneuter Gang in die Einsamkeit am Ende des II. Teils allerdings an, daß sein Geist noch nicht derart verwandelt ist, um diese Erlösung vom Geist der Rache austragen zu können. Ihre Möglichkeit erscheint zunächst in einem rätselhaften Gesicht, das seinerseits durch die Auseinandersetzung mit dem selbstlosen Geist der Schwere vorbereitet wird. Diese Auseinandersetzung betrifft das Verhältnis des Willens zur Zeit. Während für den Geist der Schwere jedes Über-sich-hinaus ein Zurückfallen auf sich selbst bedeutet und dementsprechend die Zeit einen einfachen Kreis darstellt, enthüllt Zarathustra seinen „abgründlichen“, weil notwendig wahrheitslosen Gedanken, der gegenüber dem „Ich! Oder du!“ (4.199) kein Drittes zuläßt.

Zwei Torwege: der eine läuft in die Ewigkeit der Vergangenheit zurück, der andere in die Ewigkeit der Zukunft hinaus. Alles, was geschehen kann, muß im einen Torweg schon geschehen, getan, vergangen sein und ebenso im anderen ewig wiederkehren. Der ganze Unterschied zur Zeit des Geistes der Schwere kann nur in der Bedeutung des Augenblicks liegen, in dem beide widersprechende Torwege zusammenstoßen. Zwar sind alle Dinge schon geschehen und mit ihnen der Augenblick, in dem sie geschehen sind, so daß auch *dieser* Augenblick schon dagewesen ist; er ist nicht nur dagewesen, sondern zieht auch alles Künftige nach sich: „Und sind nicht solchermaassen fest alle Dinge verknotet, dass dieser Augenblick *alle* kommenden Dinge nach sich zieht?“ (4.200) Derart ist alles schon geschaffen und nur deshalb ein noch zu Schaffendes, weil es gleichermaßen zerstört ist - jedes Über-sich-hinaus fällt auf sich selbst zurück.

Aber Zarathustra fügt dann hinzu: „Also - - sich selber noch?“ Und damit kommt in den Gedanken der Ewigen Wiederkunft der entscheidende Unterschied: was ihre Zeit gegenüber der des Geistes der Schwere ausmacht, ist nicht die gewesene als künftig wiederholte Zeit, sondern die je und je im Augenblick sich ereignende.²⁹ Was ist, kehrt demnach als das schon Gewesene wieder, und es kehrt allein deshalb wieder, weil es im *Augenblick* ist und gewollt ist. Damit fällt schließlich die Augenblicklichkeit gerade auf den zurück, der diesen Gedanken in diesem Augenblick denkt. Der Augenblick öffnet also den Kreis der unterschiedslos wiederkehrenden natürlichen Zeit zum Horizont der

²⁹ Daß die Ewigkeit der von Nietzsche gedachten Ewigen Wiederkunft nur aus dem Augenblick heraus gedacht werden kann, wurde vor allem von Heidegger vertreten (Nietzsche I, Pfullingen 1961, 356). Vgl. auch G. Wohlfart: *Artistenmetaphysik*, Würzburg 1991, 35 ff. und W. Metz: *Friedrich Nietzsche. Die Verwandlung des Menschen in „Also sprach Zarathustra“*, in: F. Decher und J. Hennigfeld (Hg.), *Philosophische Anthropologie im 19. Jahrhundert*, Würzburg 1991, 188.

Möglichkeit. In ihm berühren sich das Geschaffene und das Zuschaffende, - unter der Bedingung freilich, daß beides gleichermaßen als ewig Wiederkehrendes bejaht werden kann. Entscheidend wird hier das Maß, in dem der Denker der Ewigen Wiederkunft diesen Gedanken wollen und ohne Wahrheit glauben kann.³⁰

Genau an diesen Punkt knüpft sich nun die Furcht Zarathustras, die das Gesicht des Rätsels evoziert. Es ist ein Erinnerungsbild aus seiner fernsten Kindheit, das Bild eines jungen Hirten, dem eine schwarze Schlange in den Hals gekrochen ist, und von der er sich nur zu befreien vermag, indem er ihr den Kopf abbeißt. „Sah ich je so viel Ekel und bleiches Grauen auf Einem Antlitze?“ (4.201) Den Ekel angesichts dieses Bilds, in dem erst die tiefste Abgründlichkeit des Gedankens beruht, zu verwinden, fehlt es Zarathustra noch am „letzten Löwen-Übermuth und -Muthwillen“ (4.205); dieser erst würde die Verwandlung des Geistes zum Kind und zu seinem schaffenden Ja-sagen ermöglichen.

Die Tiefe des Ekels, von der Zarathustra erst in seiner Genesung zu sprechen vermag, beruht darauf, daß die Freisetzung des schaffenden Willens im Augenblick sich der bejahten Wiederkehr alles schon Geschaffenen verdankt. Nur wenn das Geschaffene als wiederkehrend gewollt ist, entfremdet sich der kreative Ursprung nicht im Etwas seines Werks. So ermöglicht der Gedanke der Ewigen Wiederkunft die Selbstreflexion im Geschaffenen. Alles schon Geschaffene erscheint aber als unwiderruflich Vertanes, als Werk des Geistes der Rache, als horror vacui, insbesondere aber als Resultat der Geschichte des unschöpferischen Willens, als letzter Mensch: „Der große Überdruß am Menschen - der würgte mich und war mir in den Schlund gekrochen; und was der Wahrsager wahrsagte: ‘Alles ist gleich, es lohnt sich Nichts, Wissen würgt.’ / [...] Mein Seufzen saß auf allen Menschen-Gräbern und konnte nicht mehr aufstehn; mein Seufzen und Fragen unkte und würgte und nagte und klagte bei Tag und Nacht: / - ‘ach, der Mensch kehrt ewig wieder! Der kleine Mensch kehrt ewig wieder!’ -“ (4.274). Das ist der tiefste Widerwille und die äußerste Gefahr: um des Schaffens willen die Wiederkehr auch noch des kleinsten Menschen, der schlechthin ohne

³⁰ Schon die erste Mitteilung der Lehre von der Ewigen Wiederkunft im Aphorismus 341 der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) macht deutlich, daß dieser Gedanke wesentlich eine Möglichkeit darstellt und seine Bedeutung allein daraus gewinnt, welches Schwergewicht er für den ihn Denkenden darstellt. Der anschließende, letzte Aphorismus des IV. Buchs (das V. Buch wurde erst 1887 veröffentlicht) enthält unter dem Titel *Incipit tragoedia* den Anfang von *Also sprach Zarathustra*. - Zum Möglichkeitscharakter der Ewigen Wiederkunft vgl. die Ausführungen bei Wohlfart (wie Anm. 29), 36 ff.

Selbstüberwindung nicht einmal mehr zu glauben vermag, und das heißt: die Reproduktivität als solche bejahen zu müssen. Das ist der Grund, warum sich der Widerwille zum Ekel vertieft, zum Widerwillen des schaffenden Willens gegen sich selbst, wird ihm doch zugemutet, sein eigenes Nichts zu bejahen.

So kommt eine merkwürdige Konsequenz zum Vorschein: Schaffend kann der Wille nur sein, wenn er den Geist der Rache, den Widerwillen des Willens gegen das Geschaffene überwindet; deshalb muß er den Gedanken der Ewigen Wiederkunft bejahen; wenn er ihn bejaht, dann bejaht er um seiner Kreativität willen die Reproduktivität. Die bejahte Reproduktivität wird schließlich zum abgründigen Ekel, wo sie ins Äußerste, d. h. bis in die eigene Gegenwart hinein gedacht wird und auch noch die Wiederkehr des letzten Menschen einschließt. Wenn der Wille seine Kreativität nur durch die Bejahung auch noch des Ekels freisetzen kann, dann zieht sich der sich verwandelnde Geist des Lebens in ein doppeltes Resultat zusammen:

Was er austrägt, ist zum einen der „*lähmendste* Gedanke“, denn: „Denken wir den Gedanken in seiner furchtbarsten Form: das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: ‘die ewige Wiederkehr’. Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das ‘Sinnlose’) ewig.“ (12.213) Zum anderen bedeutet dieser Gedanke aber erst die Selbstbejahung des schaffenden Willens ohne Widerwillen und damit die Möglichkeit, sich *seine* Welt zu gewinnen: „[...] diese meine *dionysische* Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens, diese Geheimniß-Welt der doppelten Wollüste, dieß mein Jenseits von Gut und Böse, ohne Ziel, wenn nicht im Glück des Kreises ein Ziel liegt, ohne Willen, wenn nicht ein Ring zu sich selber guten Willen hat, - wollt ihr einen *Namen* für diese Welt? [...] *Diese Welt ist Wille zur Macht - und nichts außerdem!*“ (11.611)

Das psychologische Problem im Typus Zarathustra bestehe darin, schreibt Nietzsche im Rückblick, „wie der, welcher in einem unerhörten Grade Nein sagt, Nein *thut*, zu Allem, wozu man bisher Ja sagte, trotzdem der Gegensatz eines neinsagenden Geistes sein kann; wie der [...], welcher den ‘abgründlichsten Gedanken’ gedacht hat, trotzdem darin keinen Einwand gegen das Dasein, selbst nicht gegen dessen ewige Wiederkunft findet, - vielmehr einen Grund noch hinzu, das ewige Ja zu allen Dingen *selbst zu sein*“ (6.345). Diesen jasagenden Geist nennt er den „Begriff des Dionysos“ (ebd.), genauer: einen von zwei Begriffen des Dionysos. Denn es ist zu beachten, daß hiermit nur der verwandelte Geist, das ins Leben schneidende Leben, nicht aber das schaffende

Leben selbst bezeichnet ist. Wenn Jasagen und Ekel, Übermensch und letzter Mensch, kreativer Wille und Reproduktivität untrennbar zusammengehören, dann bleibt die Welt im Ganzen absurd und kann nur für das schlechthin vereinzelte Leben, die *Seele*, die Welt seines Willens sein. Um dieser Vereinzelung willen muß Zarathustra sich auch noch von seinen Tieren trennen; diese lassen zwar in seiner Genesung das Zudenkende anklingen, es auszutragen vermag jedoch nur das Zwiesgespräch Zarathustras mit seiner Seele.

In seiner letzten Verwandlung erlöst sich der Geist des Lebens von seinem Widerwillen und ermöglicht so, die Entfremdung zwischen schöpferischem Ursprung und Werk aufzuheben. Das Geschaffene bejahen und sich so in ihm spiegeln, reflektieren zu können, gibt dem kreativen Leben diejenige Freiheit zurück, die den Übergang vom Löwen zum Kind ausmacht. „Oh meine Seele, ich gab dir die Freiheit zurück über Erschaffnes und Unerschaffnes: und wer kennt, wie du sie kennst, die Wollust des Zukünftigen?“ (4.278) Mit dieser Gabe an die Seele werden die Hände des Geistes leer, und die Seele erinnert den Geist an die Dankbarkeit des Gebers dafür, daß der Nehmende nahm. Diese Erinnerung weist auf das „Nachtlied“ der zu sich erwachenden Seele zurück, auf die Unseligkeit ihres Schmerzes, im Überfluß ihres Schenkens von den entgegennehmenden Seelen und so von ihrem Sich-Spiegeln getrennt zu bleiben. „Eine Kluft ist zwischen Geben und Nehmen; und die kleinste Kluft ist am letzten zu überbrücken.“ (4.137) Ohne aufgehoben zu sein, ist diese Kluft, aus der zugleich die ursprüngliche Rache entspringt, nunmehr durch die Überwindung des Widerwillens verwandelt. Sie bleibt erhalten als die Sehnsucht der Überfülle in der Seele, und das „Letzte“, was der Geist ihr über sein „Alles“ hinaus zu geben vermag, ist die Stillung ihrer Sehnsucht im *Gesang*.

Der Geist fordert seine Seele auf, zu singen, „hin zu dem gülden Wunder, dem freiwilligen Nachen und seinem Herrn; das aber ist der Winzer, der mit diamantem Winzermesser wartet, - / - dein großer Löser, oh meine Seele, der Namenlose -- dem zukünftige Gesänge erst Namen finden! Und wahrlich, schon duftet dein Athem nach zukünftigen Gesängen, -“ (4.280). Das ist jetzt die kleinste Kluft: Sie liegt nicht mehr zwischen gebenden und nehmenden Seelen, sondern in der schaffenden Seele selbst. Kraft ihres bejahenden Geistes ist sie die umfänglichste, alles enthaltende geworden, aber sie bleibt dadurch von sich selbst getrennt, daß sie ihr eigenes Schaffen ebenso entgegennehmen muß. So beruht alle Möglichkeit in der Seele. Nur die Möglichkeit dieser Möglichkeit, die Möglichkeit des Schaffens selbst vermag sie

schlechthin sich selbst nicht zu geben - dies ist allein Sache eines Gottes.³¹ Die Erwartung der Seele, sich nicht nur in allem Geschaffenen bejaht zu finden, sondern ihr Schaffen als bejahtes empfangen zu können, richtet sich auf den namenlosen Gott Dionysos. Erst die Hoffnung auf diesen Herrn des Lebens tilgt den Willen, über das Leben selbst Herr zu werden. „Diess nämlich ist das Geheimniss der Seele: erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr, im Traume, - der Über-Held“ (4.152), - jener Held nämlich, der das Überwinden des Willens hinter sich läßt, den kreativen Ursprung sich selbst zurückgibt und ihn sein läßt.³²

Gegenüber dem jasagenden Geist stellt die umfänglichste Seele den anderen „Begriff des Dionysos“ (6.344) dar. Die konkrete Realität dieses Begriffs liegt in der Erwartung des Dionysos, welche die Seele nur durch den Gesang ausgetragen kann. Warum im Gesang? Die Worte und Töne bilden die Schein-Brücken zwischen den ewig geschiedenen Seelen, deren jede für die andere eine Hinterwelt darstellt. Für die Seele jedoch, die durch die Bejahung der Ewigen Wiederkunft die umfänglichste geworden ist, gilt: „Für mich - wie gäbe es ein Ausser-mir? Es gibt kein Aussen! Aber das vergessen wir bei allen Tönen; wie lieblich ist es, dass wir vergessen!“ (4.272) Das liebeiche Vergessen im Sprechen, mit dem der Mensch über alle Dinge tanzt, muß sich ins Singen verwandeln, - dorthin, wo nicht mehr etwas genannt wird, sondern das ursprüngliche Nennen, das Produzieren des Scheins, sich selbst gegeben wird. „Oh meine Seele, nun gab ich dir Alles und auch mein Letztes, und alle meine Hände sind an dich leer geworden: - *dass ich dich singen hiess*, siehe, das war mein Letztes!“ (4.280)

„Sie hätte *singen* sollen, diese ‘neue Seele’ - und nicht reden!“ (1.15), heißt es im „Versuch einer Selbstkritik“, und hätte sie gesungen, dann hätte die *Geburt der Tragödie* auch nicht mit Schopenhauerischen

³¹ Aus einer analogen Gedankenfigur leitet sich auch Kierkegaards Bestimmung Gottes in den *Philosophischen Bissen* her, wenngleich sie nicht unter dem Paradigma des Schaffens, sondern des Verstehens gedacht wird. Soll der Augenblick eine entscheidende Bedeutung haben, nämlich im Unterschied zur sokratischen Lehre von der Anamnesis, dann muß der Lehrer dem Schüler nicht nur die Wahrheit bringen, „sondern er muß ihm die Bedingung, sie zu verstehen, mit dazugeben“. Wer die Bedingung des Verstehens gibt, bildet den Lernenden aber nicht um, sondern schafft ihn um. „Das aber vermag kein Mensch; soll es also geschehen, so muß es durch den Gott selber sein.“ (S. Kierkegaard: *Philosophische Bissen*, übersetzt, mit Einleitung und Kommentar hg. von H. Rochol, Hamburg 1989, 13)

³² Insofern kann die Sequenz der Verwandlungen des Geistes nicht nur als Fortgang vom „du sollst“ über das „ich will nicht“ zum „ich will“ gelesen werden, sondern auch so: „Höher als ‘du sollst’ steht ‘ich will’ (die Heroen); höher als ‘ich will’ steht ‘ich bin’ (die Götter der Griechen)“ (11.105).

Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben. Andererseits ist der Gesang nichts, was für einen Willen verfügbar wäre, entspringt er doch unvorgeflich erst der Verwandlung und dem Leerwerden des sich überwindenden Willens. So konnte nur Nietzsches ganzer Denkweg die dionysische Konzeption des Lebens ins Reine bringen: durch die Entdeckung der Kreativität des Lebens gegenüber der sich verzehrenden Reproduktivität bei Schopenhauer; durch die Überwindung des Gegensatzes von wahrer und scheinbarer Welt in die Perspektivität des Willens zur Macht; und durch die Verwandlung seines Widerwillens (der Reproduktivität und des Ekels) in das abgründige Jasagen der Ewigen Wiederkunft. Erst indem der Geist des Lebens auf diese Weise verwandelt ist und die Geschichte bejahend verinnerlicht hat, kann der Gesang der Seele, der dem Leiden an ihrer Überfülle entspringt, ertönen und die Erwartung eines neuen tragischen Zeitalters austragen. Die Seele verharrt jedoch nicht nur in dieser Erwartung. Einmal kommt ihr die mittägliche Vollkommenheit der Welt entgegen und jetzt überfällt sie die Scheu zu singen - „ein Hauch, ein Husch, ein Augen-Blick“ (4.344), und „wann, Brunnen der Ewigkeit! du heiterer schauerlicher Mittags-Abgrund! wann trinkst du meine Seele in dich zurück?“ (4.345)