

Mit dem nächsten Kapitel soll die Maskenproblematik ihrerseits auf ein weiteres Wort hin ausgedehnt werden: Besetzt doch der ›Schauspieler‹ nicht allein wichtige Positionen in Nietzsches Schriften, sondern wirkt darüber hinaus als ein zur Maske komplementärer Begriff, mit dessen Hilfe erst der Zugriff insbesondere auf ein neues erkenntnistheoretisches Ethos als radikale Neuverortung des Philosophierens selbst möglich wird.

## 2.2. Der Schauspieler als Problem

›Das Problem des Schauspielers hat mich am längsten beunruhigt; ich war im Ungewissen darüber [...], ob man nicht erst von da aus dem gefährlichen ›Künstler‹ – einem mit unverzeihlicher Gutmäßigkeit bisher behandelten Begriff – bekommen wird.‹<sup>49</sup> Der Satz aus der *Fröhlichen Wissenschaft* ist nicht etwa als das Bekenntnis eines wissenschaftlichen Forschers zu lesen, den es auch einmal in den Bereich der Kunst verschlagen hat. Vielmehr bestimmt er einen der Eckpunkte eines ausgesprochen vielseitigen Philosophen, der nicht einfach nebeneinander verschiedene Professionen in sich vereinte, sondern der, mit einem Worte Sloterdjiks, ›Musiker als Schriftsteller, Dichter als Philosoph‹ gewesen ist.<sup>50</sup> Für diese Untersuchung müsste hinzugefügt werden, dass Nietzsche mit Blick auf Wagner kunsttheoretische Ausführungen am Moralisch-Philosophischen abbildet. Dementsprechend wäre Nietzsche hier Moralist als Musiker bzw. Moralist mit dem Gewissen eines Musikers, wenn er den Opernkomponisten Wagner als durchtriebenen Schauspieler darstellt und dabei in Kauf nimmt, dass die provozierende Geste stärker als die thematische Explikation wahrgenommen wird.

Doch auch jenseits dieser das Schauspieler-Problem insgesamt dominierenden Konstellation (Schauspieler – Wagner) werden der Begriff des Schauspielers und das Phänomen des Schauspielerischen in Nietzsches Texten thematisch. Ich hatte bereits darauf hingewiesen, dass die Maskenproblematik nicht lediglich anhand des Wortes ›Maske‹ zu diskutieren ist, sondern in ihrer strukturellen Ausprägung auch andere Worte und Begriffe umfasst. Folglich wird dem Schauspieler-Problem in dieser Arbeit ein relativ umfangreicher Platz eingeräumt, weil der ›Schauspieler‹ als zur Maske komplementärer Begriff eins der großen thematischen Felder einnimmt. Dabei steht nun keinesfalls die Annahme im Vordergrund, durch die beiden Begriffe seien auch zwei distinkte Bedeutungsfelder abgesteckt: So können sich die Einsatzbereiche beider durchaus überschneiden, beispielsweise um der

49 FW 361, KSA 3, S. 608.

50 Peter Sloterdijk: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Frankfurt a.M. 1986, S. 19.

Verwandlungsfähigkeit des Menschen insgesamt oder Spielformen sozialer Interaktion Ausdruck zu verleihen. Allenfalls könnte man eine Tendenz der Motive benennen, die im Sinne der konstellativen Zusammenstellung eher mit dem einen oder dem anderen Begriff korrelieren. Die mit dem Wort ›Schauspieler‹ signifikant in Verbindung stehenden Motive sind etwa Wagner, demokratische Systeme, der Künstler oder die antike griechische Kultur. ›Masken‹ hingegen werden von Nietzsche häufig in einen Zusammenhang mit der Möglichkeit des schamvollen Verbergens oder der menschlichen Konstitution als Vielheit gebracht.

Außerdem – und auch dieser wichtige Aspekt rechtfertigt den Umfang des dem Schauspieler gewidmeten Kapitels – stammen die zu behandelnden Texte aus der späten Schaffensphase Nietzsches, etwa ab 1886. Deren gegenüber früheren Werken immens gesteigerte Ausdruckskraft und sprachliche Meisterschaft macht diese Texte zu sehr elaborierten, an Verweisen und Anspielungen reichen Gebilden mit mehrstufigen Reflexionsebenen. Zuweilen findet sich ein ganzer philosophischer Erkenntnishorizont in einen oder wenige Sätze kondensiert. Folglich beansprucht eine angemessene Interpretation einen größeren Raum, als vergleichsweise weniger verschachtelte Abschnitte. Nicht zuletzt eignet sich *Der Fall Wagner* überraschenderweise in besonderem Maße, Nietzsches Umgang mit dem Begriff des ›Begriffs‹ nachzuspüren und erweist sich als willkommene Präzisierung der methodischen Ausführungen.

Neben der Maske werden also sowohl der Begriff als auch das Problem des Schauspielers für Nietzsches Philosophieren bedeutsam. Wenn der Schauspieler zum ›Problem‹ eines Philosophen wird, ist davon auszugehen, dass nicht lediglich die Sphäre des Theaters damit berührt und problematisiert wird. Wenn der Schauspieler zum ›Problem‹ des Philosophen Nietzsche wird, ist ferner davon auszugehen, dass selbst die Sphäre der Täuschungsmetaphern sowie der moralischen Bewertung des Falsch-Seins in der Verstellung als Deutungsmodell nicht ausreicht. Die Problematik des Schauspielers ist nicht mehr in die dichotomische Logik des Gegensatzes ›wahr/echt‹ – ›falsch/unecht‹ eingeschrieben. Entsprechend hat Nietzsche das Problem des Schauspielers einerseits in eine Phänomenologie der Kunst und Ästhetik, andererseits in kulturhistorische und soziogenealogische Überlegungen einbezogen. Beispielsweise dient das gezielt biologisierende Vokabular von FW 361 geradezu der Loslösung des Begriffs ›Schauspieler‹ aus altbekannten Kontexten und seiner Umwertung in ein philosophisches Problem. Das ›Problem‹ des Schauspielers ist vor dem konstellativen Hintergrund in eine thematische Komplexität übergegangen, deren Eckpunkte das kulturelle System der Moderne, das politische System der Demokratie und das musikalische System als Ausdruck der Moderne am Beispiel Richard Wagners sind.

## 2.2.1. Das Problem des Schauspielers anhand des »Falls« Wagner

Es ist bereits viel über Nietzsche und Wagner geschrieben worden.<sup>51</sup> Der Fokus liegt dabei vorrangig auf einer Rekonstruktion des Verhältnisses der beiden Persönlichkeiten zueinander und darauf, biographisches Material zusammenzutragen und dieses auszuwerten. Entsprechend groß ist hier die Anzahl einschlägiger Arbeiten. Weniger häufig sind hingegen Ansätze, die die in den Schriften *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner* enthaltenen philosophischen Inhalte aufbereiten.<sup>52</sup> In diesem Kapitel soll nun das Schauspieler-Problem eine Fokussierung auf Nietzsches Wagnerbild erhalten und zwar im Zeichen der in *Ecce homo* niedergelegten »Kriegs-Praxis«. Deren dritter Satz lautet bekanntlich: »ich greife nie Personen an«.<sup>53</sup> Es ist bemerkenswert, *wer* an dieser Stelle als Beispiel für eine solche Person benannt ist, auf die sich zwar exemplarisch in bestimmter methodischer Absicht bezogen, die aber nicht angegriffen werde: Neben David Strauss, dem Nietzsche seine erste *Unzeitgemäße Betrachtung* gewidmet hatte, ist gerade Richard Wagner platziert. Er steht als Chiffre für »die Falschheit, die Instinkt-Halbschlächtigkeit unsrer »Cultur« ein.<sup>54</sup> Nimmt man diesen an Deutlichkeit kaum zu überbietenden Hinweis ernst und wendet ihn auf die annähernd zeitgleich entstandenen Texte

- 
- 51 Die wichtigsten Sammelbände und Monographien sind: Renate Reschke, Jutta Georg-Lauer (Hg.): *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, Berlin/Boston 2015; Martine Prange: *Nietzsche, Wagner, Europe*, Berlin/Boston 2013; Andreas Ruppschus: *Nietzsches Problem mit den Deutschen. Wagners Deutschtum und Nietzsches Philosophie*, Berlin/Boston 2013; Wolfgang Müller-Lauter: *Über Freiheit und Chaos. Nietzsches Interpretationen II*, Berlin/New York 1999; Thomas Steiert (Hg.): »Der Fall Wagner«. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik, Laaber 1991; Luitpold Griesser: *Nietzsche und Wagner – Neue Beiträge zur Geschichte und Psychologie ihrer Freundschaft*. Nachdruck der Ausgabe von 1923, Hamburg 2010.
- 52 Vgl. hierzu den Aufsatz von Roger Scruton: *Nietzsche on Wagner* In: Daniel Came (Hg.): *Nietzsche on art and life*. Oxford University Press 2014, S. 236–251 dar. Dezidiert soll hier Nietzsches philosophische Perspektive auf die Musik thematisiert werden (vgl. S. 236). Hervorzuheben sind v.a. die verschiedenen Ansätze des Musikverständnisses, die für Nietzsche und Wagner veranschlagt werden (S. 242f.). Gleichwohl verfällt auch Scruton in eine biographisierende Argumentation und unterschätzt die philosophische und sprachliche Dimension der Wagner-Texte (vgl. S. 248). Gerade die Funktionalität so mancher Aussagen als Elemente der Parodie und Satire im Sinne des dem *Fall Wagner* vorangestellten Mottos: »ridendo dicere severum...« bleibt bei ihm unbeachtet. Zwar verspricht auch Thomas Steiert in seiner Einleitung, den Horizont der Wagner-Nietzsche-Deutung um die philosophische Facette zu erweitern, die versammelten Beiträge indes vermögen dies nicht befriedigend einzulösen (vgl. Thomas, Steiert (Hg.): »Der Fall Wagner«. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik, Laaber 1991, S. 11f.). Hans-Gerd von Seggern: *Nietzsches Philosophie des Scheins*, Weimar 1999, S. 93–104, behandelt das Thema Wagner und *décadence*.
- 53 EH, weise 7, KSA 6, S. 274.
- 54 EH, weise 7, KSA 6, S. 275.

an, stünde nun nicht mehr das Angreifen der privaten Person Wagners im Vordergrund. Stattdessen hätte sich Nietzsche dieser in hohem Maße streitbaren Persönlichkeit, gemäß der Kriegs-Praxis, »wie eines starken Vergrößerungsglases« bedient »mit dem man einen allgemeinen, aber schleichenden, aber wenig greifbaren Notstand sichtbar machen kann«.<sup>55</sup> Ich halte es also für zielführend, den *Fall Wagner* sowie *Nietzsche contra Wagner* als Texte zu lesen, die wesentlich auf Typisierungen und Zuspitzungen angelegt sind. Solche verfremdenden Verfahren im Text als Methode nachzuweisen und nicht als Mangel oder gar Tatsachenfälschung zu deklarieren, scheint eine Grundsatzentscheidung zu sein, die jeder Forscher und jede Forscherin im Vorfeld zu treffen hätte. Ziel dieser Rekonstruktion und Interpretation ist das Aufweisen allgemeiner Tendenzen am Besonderen und Exemplarisch-Persönlichen.

Als ein solcher allgemeiner ›Notstand‹ stellt sich das Verhältnis der Künste zum Schauspielerischen dar. Insofern aber Künste nur innerhalb eines kulturellen Gefüges denkbar sind, bringen beide Ebenen, Kunst und Kultur, sich immer auch wechselseitig hervor, indem sie sich aneinander abbilden. Die Künste gelten Nietzsche gewissermaßen als Zeigerpflanzen für kulturelle Zustände, für die Beschaffenheit des gesellschaftlichen Nährbodens und der sozialen Klimabedingungen. Der von Nietzsche hergestellte Zusammenhang Richard Wagners mit einer bestimmten ›Kultur-Falschheit‹ soll im Folgenden thematisch ergründet werden. Steht doch die Charakterisierung Wagners als Schauspieler an prominenter Stelle, nicht nur im *Fall Wagner*. Deshalb soll u.a. der bekannte Abschnitt »Vom Probleme des Schauspielers« (FW 361) in die folgenden Überlegungen einbezogen werden. Das Kapitel zielt also darauf ab, das Problem Wagners, das Nietzsche als eines der Moderne nachzeichnet, durch das Problem des Schauspielers zu beleuchten – und *vice versa* dem Problem des Schauspielers, das nicht zu trennen ist von ›Falschheit‹ und der Problematik der Maske, durch die mit Wagner aufgeworfenen Fragen näher zu kommen.

---

55 Ebd. In Dieter Borchmeyer; Jörg Salaquarda (Hg.): *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Frankfurt a.M./Leipzig 1994 sind sämtliche für die Beziehung Nietzsches zu Wagner relevante Äußerungen, Briefwechsel und (Tagebuch-)Aufzeichnungen versammelt. Statt eines Vorworts dient dieser Dokumentation die entsprechende Stelle aus dem *Ecce homo* zur »Kriegs-Praxis«. Leider bleibt das umfangreiche Nachwort nicht auf der Höhe dieser methodologischen Ankündigung. Insbesondere in dem *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner* gewidmeten Abschnitt mit dem Titel »Die Abrechnung« werden beständig die biographische Ebene (persönliche Briefe) und die sachliche Ebene (die Texte Nietzsches) vermischt. Zudem werfen Urteile, die für beide Bezugstexte ein »Nachlassen der logischen Disziplin Nietzsches« sowie das »Schwinden der geistigen Kontrolle« (S. 1370) konstatieren, die Frage auf, wie vor diesem Hintergrund eine ernsthafte Auseinandersetzung gelingen soll.

Aber es gilt noch etwas zu bedenken: Nietzsche bringt nachdrücklich den eigenen Namen mit dem Namen des Problems und des ‚Falls‘ Richard Wagner in Verbindung. Die den Text gleichsam besiegelnde Unterschrift in Majuskeln: »FRIEDRICH NIETZSCHE.« wird mit einem Satzpunkt beschlossen.<sup>56</sup> Dies ist kein bürgerlicher Name, eher eine Chiffre und Abbreviatur, mehr noch ein Stempel. Keinesfalls aber die Referenz auf eine authentische Identität außerhalb des Textes. Im Gegenteil wird die Identität zur Namenschiffre, der Autor zum ‚Problem‘, die eigene Lebensgeschichte zum ‚Fall‘. Es ist das Problem der décadence und der »Fall« einer »Selbstüberwindung«, wie es das Vorwort andeutet.<sup>57</sup> Zweifellos müssen hier ähnliche Maßstäbe wie bei Wagner angelegt und es muss konstatiert werden, dass Nietzsche auch sich selbst zum *exemplum* macht. Demnach sind die Symptome der Moderne – das Problem der décadence und das des Schauspielers – auch wesentlich Nietzsches Probleme. Darauf, dass die diagnostizierte Nähe nicht auch automatisch Wesensgleichheit bedeuten muss, hat Nietzsche eindrücklich hingewiesen und als die grundlegende Differenz zwischen ihm und Wagner gegensätzliche Haltungen zu den Symptomen angegeben: »Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein décadent: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte.«<sup>58</sup>

Ein methodologisches »Vergrößerungsglas« einzusetzen, bedeutet nun zunächst, Stilisierungen am Untersuchungsobjekt vorzunehmen. Die Stilisierungen selbst sind konstitutiv notwendig, weil eine besondere, andere Optik hergestellt werden soll. Deren Zweck ist die Verbindung einer bestimmten Person mit einem allgemeinen Problem – und dieses Vorgehen steht im Zeichen einer Philosophie, die ihre Argumente vorzugsweise *ad hominem* vorbringt.<sup>59</sup> Die Stilisierungen geschehen also nicht in der Absicht, eine Person bloßzustellen, sondern im Gegenteil, um gerade das persönlich-Individuelle von ihr abzuziehen, typische

56 Es scheint die späten Schriften auszuzeichnen, dass Nietzsche seinen Namen in dieser Art repräsentiert. Bei der *Götzen-Dämmerung* ist das Vorwort genauso unterzeichnet (»FRIEDRICH NIETZSCHE.«). *Der Antichrist* ist zweimal signiert: Das Vorwort ist mit »Friedrich Nietzsche.« unterzeichnet, der Schluss des Buches, den das »Gesetz wider das Christenthum« darstellt, mit einem gesperrten »D e r A n t i c h r i s t«. Bei *Ecce homo* und *Nietzsche contra Wagner* ist es wieder allein das Vorwort, das ein »Friedrich Nietzsche.« abzeichnet und abschließt. Im Falle des *Falls Wagner* scheint der den Text abschließende und die drei folgenden Teile (Nachschrift, Zweite Nachschrift, Epilog) eröffnende Name die Unterzeichnung entweder 1.) des Briefes zu sein, als der sich die Schrift anfangs selbst deklariert hat, oder 2.) die Unterzeichnung der drei Forderungen zu sein, ähnlich wie das »Gesetz wider das Christenthum« der Name »Antichrist« signiert.

57 WA, Vorwort, KSA 6, S. 11.

58 Ebd.

59 Vgl. zu dieser Thematik den einleitenden Aufsatz von Christian Benne, Enrico Müller: Das Persönliche und seine Figurationen bei Nietzsche. In: Dies. (Hg.): Ohnmacht des Subjekts. Macht der Persönlichkeit, Basel 2015, S. 15-67.

Charakteristika anderweitig nutzbar und »einen allgemeinen, aber schleichenden, aber wenig greifbaren Notstand sichtbar« zu machen.<sup>60</sup> Indem so das Allgemeine gewissermaßen verpersönlicht, die Person dagegen verallgemeinert wird, kann dem Allgemeinen eine persönliche, singuläre Dimension der Einzigartigkeit restituiert werden. Sie erlaubt es Nietzsche offenbar, das ›wenig Greifbare‹ in den Griff zu bekommen, ohne lediglich auf die Allgemeinheit der Begriffe begrenzt zu sein. Die Ungerechtigkeit und, vom Standpunkt der Philosophie Nietzsches, Ungereimtheit, die darin liegt, mittels scharfer Polemik den Eindruck zu erwecken, ein Einzelner könne für eine kulturelle Entwicklung haftbar gemacht werden, wird mit Blick auf den Gewinn an Distanz und Erklärungspotential in Kauf genommen. Es sollen ja eben weniger die Personen als Vereinzelte interessieren, sondern die hochaktuellen Notstände und Probleme, die durch die Personen hindurch begreifbarer werden. Im Gegenteil könnte man Nietzsches Texte zu Wagner auch als ein genealogisches Projekt sehen, in dem die Person Wagner von vornherein nicht ohne ihre enge Durchdringtheit von den kulturellen Faktoren der Zeit gedacht wäre und *vice versa* Wagners erheblicher Einfluss auf sein Publikum und auf die Musikgeschichte reflektiert wäre.<sup>61</sup> Ein solches Konzept aber verbietet geradezu eine detaillierte, den biographischen Fakten verpflichtete Herangehensweise, weil es entweder hieße, sich im Allzukleinen und Allzumenschlichen zu verlieren, oder ohne zeitkritisches Korrektiv dem Wagner-Kult zu erliegen. Demgegenüber stehen Stilisierung, Typologisierung und die zuspitzende Polemik von Nietzsches Wagnerbild im Dienst seines Ansinnens, die Bedingungen und Wirkungen Wagners als eines Phänomens der Moderne und der Musikgeschichte nachzuzeichnen. Damit würde der dritte Satz der »Kriegs-Praxis« – sich einer Person wie eines Vergrößerungsglasses zum Sichtbarmachen allgemeiner Entwicklungen zu bedienen – als methodisches Vorgehen erkennbar, in dem deduktive und induktive Schlussfolgerungen, einander ergänzend, vermischt sind. Der Maßstab des Denkens wäre mithin, über einen einzelnen Menschen nicht als Individuum zu handeln, das Nietzsche ohnehin in seiner fiktiven Struktur neu beschrieben hat. Neben dessen Teilbarkeit, Unabgeschlossenheit und konstitutiven Durchwirktheit mit zeithistorischen oder soziomateriellen Faktoren<sup>62</sup> wird eben auch die Produktivität einer exemplarischen Zuspitzung geltend gemacht. Wagner wird in diesem Sinne als ein Kondensat der Moderne präsentiert.

Es scheint allerdings so, als würden die genannten Themen – Wagner einerseits, die Schauspielerproblematik andererseits – in besonderem Maße zu biographisch orientierten Spekulationen anhalten. Verbindet man doch mit Schauspie-

60 EH, weise 7, KSA 6, S. 275.

61 Vgl. den Abschnitt *Wohin Wagner gehört in Nietzsche contra Wagner*. KSA 6, S. 427f.

62 Diese sind im Kapitel *Warum ich so klug bin des Ecce homo* als Einflussfaktoren der Ernährung, des Ortes, des Klimas und der Erholung reflektiert.

lerei und Maskierung zuallererst das verwerfliche Vorspielen falscher Tatsachen unter Missachtung des (christlichen) Täuschungsverbots. Ein Blick in die entsprechende Sekundärliteratur zeigt deshalb, dass nicht nur, wie bereits angemerkt, das biographische Interesse insgesamt überwiegt, sondern dass das Schauspieler-Problem selbst selten eine adäquate Deutung erfährt.<sup>63</sup> Wagner als ›Fall‹ unter dem methodisch-philosophischen Vergrößerungsglas scheint daher unterbelichtet, obwohl dem Problem des Schauspielers darin ein hoher Stellenwert zukommt. Dieser Umstand ist daran ablesbar, dass immer schon klar zu sein scheint, worum es sich handelt, wenn die Bezüge Schauspieler–Wagner–Nietzsche thematisiert werden. Jedenfalls wird nicht erläutert, was mit dem Begriff ›Schauspieler‹ allgemein und für Nietzsche im Besonderen jeweils gemeint sein könnte, weil seine Bedeutung als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Exemplarisch für ein solches Vorgehen ist Ingo Christians Beitrag zum Lemma »Schauspieler, Maske« im *Nietzsche Handbuch*: »Die Begegnung und Auseinandersetzung mit Wagner gewann u.a. auch deshalb eine solche Intensität für Nietzsche, weil er bei ihm den Hang zum Schauspielern gespiegelt sah, den er nur allzu gut an sich selber kannte.«<sup>64</sup> Fraglich ist nicht nur diese Behauptung schlechthin, sondern auch, ob es tatsächlich um dieselbe Art des Schauspielerischen gehen kann, die den gefeierten Komponisten und Dirigenten, der sich noch zu Lebzeiten mit dem Festspielhaus in Bayreuth ein Denkmal setzt,

- 
- 63 Stegmaier bestimmt »Wagner als Prototyp des Schauspielers« und versammelt thematisch einschlägige Zitate bis zur *Fröhlichen Wissenschaft* (Werner Stegmaier: *Nietzsches Befreiung der Philosophie*, Stuttgart 2012, S. 326ff.). Dabei wird neben der *Vierten Unzeitgemäßen Be-trachtung: Richard Wagner in Bayreuth* auch der Nachlass bis 1885 einbezogen. Rupschus hingegen deutet das Schauspieler-Problem im Horizont von Nietzsches Abneigung gegen die Deutschen und thematisiert u.a. die »antideutsch aufgeladenen, polemisch überspitzten At-tacken auf die Deutschen« als eine Inszenierungsstrategie, die Nietzsches Schreiben selbst in die Nähe der Schauspielerei rückt (vgl. Andreas Rupschus: *Nietzsches Problem mit den Deut-schen. Wagners Deutschtum und Nietzsches Philosophie*, Berlin/Boston 2013, S. 160–169, hier S. 168).
- 64 Henning Ottmann (Hg): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000. Lemma: Schauspieler, Maske. S. 318. Dies ist nicht nur eine wenig beweisbare Vermu-tung, auch widerspricht sie im Kern einer vom Verfasser Ingo Christians selbst angeführten Nachlass-Stelle von 1885/86 in KSA 12, 2 [34], S. 80: »Daß ich über das außerordentliche Pro-blem des Schauspielers zur Besinnung gekommen bin – ein Problem, das mir vielleicht ferner liegt als irgend ein anderes«. Kein versierter Biographist könnte vor dem Hintergrund dieses Zitats das oben angeführte Argument guten Gewissens aufrecht halten. Dieses Beispiel dient der Verdeutlichung, dass die Thematik zu derlei ungesicherten Aussagen geradezu zu ver-führen scheint, weil Schauspieler und Maske im Täuschungsaspekt eine konkret zwischen-menschliche Dimension berühren. Bezeichnenderweise wird von Christians das Bezugsges-füge Wagner–Nietzsche–Schauspieler ausschließlich mit solchen biographisierenden Argu-menten hergestellt, was zur Folge hat, dass nicht ein einziges Mal auf den *Fall Wagner* oder *Nietzsche contra Wagner* verwiesen, sondern lediglich aus Nachlass-Stellen zitiert wird.

verbinden soll mit dem jungen Professor und späteren »fugitivus errans«,<sup>65</sup> der zeitlebens um die Anerkennung seiner Schriften ringt.

Der Verdacht indes, den Nietzsche Wagner gegenüber hegt und von dem aus er erst mit dem Begriff des Schauspielers an ihn herantritt, ist viel weitgreifender als der üblicherweise mit dem Schauspieler-Topos verbundene Vorwurf, sich verstellend und Beifall heischend »eine Schau zu spielen«. Denn diese Wertungsweise wird von Nietzsche nicht mehr mitvollzogen, indem er das Primat des »Seins« vor dem »Schein« grundsätzlich infrage stellt. Vielmehr werden die Anmaßung Wagners, Schauspieler *als Musiker* zu sein und das konsequente Durchführen dieser Anmaßung als hochproblematisch eingestuft. Schauspieler *als Musiker* zu sein, bedeutet, nicht eigentlich die Musik zu wollen, sondern ihre *Wirkung* auf die *Massen*. Nur auf diese Wirkung hin werden die musikalischen Mittel ausgewählt und eingesetzt. Einerseits muss Wagner sich nun nach dem Massengeschmack richten, weil das Erfolg verspricht. Andererseits wird er dazu diejenigen Mittel wählen, die unbedingt umwerfen, betäuben und die das Große, das Erhabene repräsentieren. Der Erfolg, der Wagner als Destillat der modernen Kultur beschieden war, lässt dann auch diese Kultur verdächtig erscheinen. Die für diesen Themenkomplex relevanten Zusammenhänge zwischen der Moderne, die Nietzsche als ein von der »Masse« dominiertes System auffasst, der Kunst und dem Schauspieler, sollen nun erörtert werden.

Insgesamt zentral für die Problematik des Schauspielers bei Nietzsche ist eine eigentümliche Unterscheidung, die den Grad der Bewusstheit des (Falsch-)Spielens betrifft. In der *Zweiten Nachschrift* zum *Fall Wagner* wird sie anhand einer Gegenüberstellung expliziert, deren Argumentationsführung ich im Folgenden skizzieren möchte.<sup>66</sup> Der Gedankengang beginnt mit der Feststellung: »Alles, was heute in der Musik auf »grossen Stil« Anspruch macht, ist damit entweder falsch gegen uns oder falsch gegen sich.«<sup>67</sup> Zweierlei wäre an dieser Stelle zu klären: Erstens, was es mit dem »großen Stil« auf sich haben könnte und zweitens die beiden Arten des Falschseins.

### a) Rechtschaffenheit im Kleinen.

Musik wird als in irgendeiner Weise sich falsch gebend bezeichnet, wenn sie einen »Anspruch« erhebt auf »grossen Stil«. Er gerät zu einer unredlichen Anmaßung im

65 Selbstbezeichnung in einem Brief an Paul Rée vom Juli 1879 (KSB 5, Nr. 869, S. 431).

66 Auch Christians eröffnet diese Polarität, doch schlägt er allzu rasch Wagner auf die Seite der bewussten, »berechnenden Schauspieler«, welches Urteil sich v.a. mit Blick auf den *Fall Wagner* als hältlos erweist (Henning Ottmann (Hg): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2000, Lemma: Schauspieler, Maske, S. 318).

67 WA, Zweite Nachschrift, KSA 6, S. 48.

Bereich der Musik, wobei nur wenig später die Gegenposition in einer Apotheose des ›kleinen Stils‹ benannt ist: »Was heute gut gemacht, meisterhaft gemacht werden kann, ist nur das Kleine. Hier allein ist noch Rechtschaffenheit möglich.«<sup>68</sup> Der große Stil der Philosophie ist das System. Die Unredlichkeit eines musikalischen ›grossen Stils‹ in der Moderne erinnert in der Art der Gegenüberstellung an jenen »Wille[n] zum System« im Bereich der Philosophie, der einen »Mangel an Rechtschaffenheit« verrate.<sup>69</sup> Nietzsches Antwort auf dieses Problem ist bekanntlich sein aphoristisches, ›dichterisches‹ Philosophieren, das jedem Systemzwang entschlüpft.

Weder Musik noch Philosophie sind in der Moderne unmöglich geworden und weder die eine noch die andere scheint davor bewahrt zu sein, Dogmatiker im großen Stile oder in sich geschlossenen Systems hervorzubringen – jedoch gerät die Anmaßung solchen großen Stils in der Musik oder eines Systems in der Philosophie in dieser nachmetaphysischen Zeit, wie Nietzsches sie entwirft, notwendig zur unredlichen Falschheit.

b) Zwei Arten des Falschen.

Das Falsch-Sein eines Anspruchs auf ›grossen Stil‹ wurde unterteilt in ein Falsch-Sein »gegen uns« d.h. gegen andere und eins »gegen sich«. Ersterem kann zum mindesten ein Bewusstsein für die Unredlichkeit zugemessen werden, die es bedeutet, einen solchen Anspruch des großen Stils in die Musik hineinzutragen. Nietzsche schlägt Brahms auf diese Seite. Wer jedoch »falsch gegen s i c h« ist – mag er dabei immer auch andere betrügen – bleibt gefangen im Selbstbetrug, also darin, sich über die kulturellen Implikationen seiner Zeit nicht Rechenschaft abgelegt zu haben.

Dass Nietzsche an dieser Stelle zwei Möglichkeiten der Psychologie des ›grossen Stils‹ in der Moderne eröffnet und nur einer davon den Begriff des Schauspielerischen zuschreibt, bleibt angesichts der doch beiden immanenten Falschheit und Betrügerei deutungswürdig: »Brahms ist k e i n Schauspieler.« – Wagner dagegen schon.<sup>70</sup> Somit wird zum Schauspieler, wer »falsch gegen sich« ist. Hier scheint eine der zahlreichen von Nietzsche vollzogenen Begriffsumwertungen vorzuliegen, schließlich würde man intuitiv denjenigen einen Schauspieler nennen, der *anderen*, nämlich seinem Publikum, falsche Tatsachen vorspielt, z.B. dass er Hamlet

68 Ebd. Projiziert man diese Überlegungen auf WA 7, wird die vielleicht einzige Ambivalenz der Nietzscheschen Wertung offenbar: So provozierend wie polemisch wird eine Seite Wagner-scher Musik des ›kleinen Stils‹ hervorgehoben, worin »kleine Kostbarkeiten«, »lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten, lauter Musik, die N i e m a n d k e n n t « aufzufinden seien (WA 7, KSA 6, S. 29).

69 Vgl. GD, Sprüche 26, KSA 6, S. 63.

70 WA, Zweite Nachschrift, KSA 6, S. 48.

sei. Offenbar also unterliegen dem Schauspieler-Wagner andere begriffliche Implikationen, die damit zu tun haben dürften, Schauspieler *als Musiker* zu sein.

Musik in der Moderne, sofern sie eine Musik des »grossen Stils« sein will, gilt also als Ausdruck ihres »physiologischen Widerspruchs«: Einerseits sei es eben grundsätzlich möglich, sich der »alten Meister« als Lehrer zu bedienen und, lernend, ihren »grossen Stil« nachzuhören – andererseits bleibe ein solches Ansinnen eben nur »illusorisch«, sofern man »die Voraussetzung dazu nicht mehr im Leibe hat«.<sup>71</sup> Der Widerspruch, der hier als Hauptmerkmal der Moderne benannt und in gut Nietzschescher Manier physiologisch begründet wird, liegt gerade darin, an die großen Meister anknüpfen zu wollen, ohne jedoch diesen Schritt aus den eigenen kulturellen Voraussetzungen heraus rechtfertigen zu können: »Nicht jeder hat das Recht zu jedem Lehrer: das gilt von ganzen Zeitaltern.«<sup>72</sup> Es ist damit eben ein nur nachgeahmter »großer Stil«, der sich nicht mit Notwendigkeit aus solchen leiblichen Voraussetzungen entwickelt hat, wie es etwa die »überströmende Animalität eines Rossini« versprach.<sup>73</sup> Nietzsche scheint auch hier den unbewusst wirkenden und wachsenden Tendenzen, die gleichsam »aus sich heraus« Musik erschaffen, den Vorzug zu geben. Das Argument ist jedoch kein bloßes Romantisieren einer vermeintlichen Natürlichkeit, sondern sieht dort die größere Berechtigung einer Musik, wo es die Physis und Leiblichkeit als deren real existierende Voraussetzung annimmt.<sup>74</sup> Der Verdacht, der hier gegen Wagner und damit gegen die moderne Musik ausgesprochen wird, könnte schlimmer nicht sein: Der nachgemachte »große Stil« erscheint demnach lediglich als die beste Methode, um effektiv auf das Publikum zu wirken und es für sich einzunehmen. In letzter Konsequenz findet sich die Musik damit zu einem bloßen Mittel für

71 Ebd. S. 48f.

72 Ebd. S. 49. An anderer Stelle ist die Rede von einem »Missbrauch überliefelter Mittel, ohne das rechtfertigende Vermögen, das zum Zweck; die Falschmünzerei in der Nachbildung grosser Formen, für die heute Niemand stark, stolz, selbstgewiss, gesund genug ist« (ebd. S. 47).

73 Ebd. Im Sommer 1885 hatte Nietzsche das ihm von Heinrich Köselitz (Peter Gast) ins Engadin gesandte Buch Stendhals *Vie de Rossini* gelesen.

74 Eine ähnliche Wertung bezüglich kultureller Entwicklungen liegt vor, wenn Nietzsche das Volkslied anerkennend hervorhebt (GT, 6) oder die Entwicklung der italienischen Oper als nicht aus dem Volke kommend, nicht natürlich gewachsen, sondern gelehrt aufgesetzt kritisiert: »Schon der erste Gedanke an die Oper war ein Haschen nach Effekt. Durch solche Experimente werden die Wurzeln einer unbewußten, aus dem Volksleben herauswachsenden Kunst abgeschnitten oder mindestens arg verstümmelt. So wurde in Frankreich das volksthümliche Drama durch die sogenannte klassische Tragödie verdrängt, also durch eine rein auf gelehrtem Wege entstandene Gattung, die die Quintessenz des Tragischen, ohne alle Beimischungen, enthalten sollte. Auch in Deutschland ist die natürliche Wurzel des Drama's, das Fastnachtspiel, seit der Reformation untergraben worden.« (Das griech. Musikdrama, KSA 1, S. 516). Den Stellenwert, den hier noch jene schlecht versteckte Volkstümeli hat, nimmt, wie gezeigt wurde, im Fall Wagner als deziert physiologische Voraussetzung der Leib ein.

den Erfolg des Künstlers degradiert. Im 6. Abschnitt des *Falls Wagner* ist das sehr deutlich thematisiert, indem in parodistischer Absicht eine Rede des personifizierten »Er folg Wagner's« fingiert wird. Dieser spricht nun davon, dass schlechte Musik nicht nur einfacher hervorzubringen sei als gute, sondern dass sie wohl auch vorteilhafter, weil sie »wirkungsvoller, überredender, begeisternder« sei. Unter Abwandlung eines Verses von Horaz überlässt es Nietzsche hier geschickt dem »Er folg Wagner's«, Anspielungen auf eine Unfähigkeit des Maestro zum Schaffen schöner Musik zu machen: »Pulchrum est paucorum hominum. [...] Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabne, das Gigantische, Das, was die Massen bewegt?«.<sup>75</sup> Folgerichtig errät der Schauspieler-Instinkt Wagners die wirkmächtigsten Stilmittel in einer Nachahmung des ›grossen Stils‹. Dagegen werden nun die »starke Rasse eines Händel« und die »überströmende Animalität eines Rossini« gestellt, wobei das physiologische Argument jeglicher Überprüfbarkeit entbehrt.<sup>76</sup> Es handelt sich um einen gezielt provokant und kontrafaktisch gesetzten Maßstab, der in der Übertragung der Werte ›wahr‹ und ›unwahr‹ auf den Bereich der Musik seine Entsprechung hat. Hierauf wird noch einzugehen sein.

Im Anschluss an die Gegenüberstellung Wagner (Schauspieler) – Brahms (kein Schauspieler) folgt der Satz: »Man kann einen guten Theil der andren Musiker in den Begriff Brahms subsumiren.«<sup>77</sup> Das ist zunächst einmal eine ungebräuchliche Zusammenstellung. Was bedeutet es, wenn ›Brahms‹ ein Begriff sein soll? Für gewöhnlich würde man sagen, Brahms ist ein Name und konkret der Nachname des Komponisten Johannes Brahms, der Klavierkonzerte, Walzer und Ungarische Tänze schrieb und als Protagonist der Szene im Musikstreit um 1860 gegen die Neudeutsche Schule, darunter Wagner, polemisierte.<sup>78</sup> Hier aber wird eine historische Persönlichkeit funktional zu einem Begriff gemacht und formal wie ein Begriff verwendet. Es ist dies Ausdruck einer Tendenz im Schreiben Nietzsches, Einziges allgemein und Allgemeines am Persönlichen zu fassen zu bekommen. Am Beispiel Brahms wird somit ein Typus entworfen, der ohne geeignete physiologische Voraussetzungen Musik des ›grossen Stils‹ nachgeahmt, dabei aber um diese Anmaßung gewusst und daher seinem Publikum etwas vorgespielt habe. Der Name

75 WA 6, KSA 6, S. 23f. Vgl. zum Topos der Musik als bloßem Mittel insgesamt auch WA 8, KSA 6, S. 29-32.

76 WA, Zweite Nachschrift, KSA 6, S. 49. An anderer Stelle, in *Nietzsche contra Wagner*, wird Nietzsche den Deutschen jegliche Befähigung zur Musik absprechen, allen großen deutschen Musikern eine ausländische Herkunft andichten (›Slaven, Croaten, Italiener, Niederländer – oder Juden‹) und Schütz, Bach sowie Händel folgerichtig »Deutsche der starken Rasse, ausgestorbene Deutsche« nennen (KSA 6, S. 420).

77 WA, Zweite Nachschrift, KSA 6, S. 48.

78 Anspielungen auf diese Auseinandersetzung finden sich auch in der Zweiten Nachschrift zum *Fall Wagner*.

Brahms wird zum Oberbegriff einer bestimmten Kategorie und soll damit die Möglichkeit bieten, auch andere Musiker in ihr aufzunehmen. Der »Begriff Brahms« als in sich paradoxe Wortzusammenstellung zeugt selbst in komprimierter Form ausdrücklich davon, dass hier gleichzeitig die Merkmale einer historisch einzigen Persönlichkeit und der abstrakten Ebene allgemeiner Begriffe zu vereinen wären.

Tatsächlich ist viel gewonnen, wenn man sich Nietzsches unüblichen Umgang mit dem Begriff »Begriff« veranschaulicht. In der *Genealogie der Moral* werden bekanntlich feste begriffliche Definitionen zurückgewiesen, da »alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozess semiotisch zusammenfasst, [...] sich der Definition [entziehen]«.<sup>79</sup> Begriffe sind also nicht mehr überzeitliche Festlegungen auf einen Bedeutungshorizont, sondern wären selbst als dynamische, »flüssige« Interpretationsgeschehen zu beschreiben.<sup>80</sup> Indem so der Begriff des Begriffs als neu justiert gelten darf, muss notwendigerweise die Eigentümlichkeit des Wortes »Begriff« in Nietzsches Texten aufmerksam machen: Dessen funktionale Verwendung scheint aufgebrochen und vermehrt, wobei er wahlweise unter ein Wort Zusammenfassungen leistet (z.B. der »Begriff Brahms«) oder Typisches gebündelt hervorhebt, ohne zugleich auf Verallgemeinerbarkeit abzuzielen. So habe man, notiert Nietzsche nicht ohne boshaften Witz, »den höchsten Begriff Wagner nicht aus dem zu entnehmen, was heute von ihm gefällt«, vielmehr ihn als »unsern grössten Miniaturisten«, als einen Meister »kleine[r] Kostbarkeiten« und »kurze[r] Sachen von fünf bis fünfzehn Takten« wahrzunehmen.<sup>81</sup>

Mit dem »Begriff« hängt darum vor allem eine Art gedanklicher Operation zusammen, die man gewissermaßen als das Kondensat und Ergebnis einer sprachlichen Destillation beschreiben könnte: Bestimmte Momente werden als charakteristische hervorgehoben und von anderen abgeschieden (1); diese einem einzelnen Phänomen oder einer Persönlichkeit abgewonnenen Charakteristika sind nun dazu aufbereitet, auf andere Phänomene, Verhältnisse oder Personen übertragen zu werden (2); erst dieser Mechanismus der Übertragung garantiert einen Anteil am Allgemeinen (3). Setzt man diese Schritte (Abscheidung, Übertragung, Verallgemeinerung) für bestimmte Formen der Begriffsbildung methodisch voraus, ist es möglich, dem irritierenden Umgang Nietzsches mit Begriffen und den daraus resultierenden Bedeutungsspielräumen produktiv zu begegnen. Dahinter steht der

79 GM II, 13, KSA 5, S. 317.

80 Den Abtausch von Interpretationen hat Nietzsche mit dem Begriffsgefüge der »Willen zur Macht« beschrieben, worin Aneignungs- und Überwältigungsprozesse immer wieder neue Sinnstiftungen leisten. Vor diesem Hintergrund ist Nietzsches etymologisches Vorgehen in der *Genealogie der Moral* bei der Entwicklung der Begriffe »gut«, »böse« und »schlech« zu sehen. Vgl. Werner Stegmaier: *Nietzsches »Genealogie der Moral«*, Darmstadt 1994. S. 60-93.

81 WA, 7. KSA 6, S. 28f.

Versuch, aus den Texten selbst die für sie geeigneten Analyseinstrumente zu entwickeln. Mit einer auf diesem Wege gewonnenen ›autopoietischen Bedienungsanleitung‹ sind bestenfalls auch neue Zugriffe auf bisher weniger zugängliche Textstellen geschaffen. Gerade weil Nietzsches Begriff des Begriffs die Unmöglichkeit feststehender Definitionen betont, scheint es vielversprechend, eine Anwendung dieser Idee zu überprüfen und nachzuvollziehen, wie nunmehr ›verflüssigte‹ Begriffsgenealogien ins Werk gesetzt werden (vgl. diesbezüglich die Ausführungen in Kapitel 1.3.2). Dieser besondere Umgang mit einer philosophischen Grundkategorie sollte v.a. dort aufzufinden sein, wo das Wort ›Begriff‹ etwas anzeigt oder wenn es um zentrale Begriffe geht.<sup>82</sup>

Eine ähnliche Funktionalstelle nimmt nun auch der Begriff ›Schauspieler‹ ein. Zwar bezeichnet er gemeinhin nicht etwa Einzelnes, sondern umfassend eine bestimmte Künstlergruppe oder als Metapher bestimmte Handlungsweisen. Jedoch setzt Nietzsche diesen, ebenso wie viele andere Begriffe, mit grundsätzlich anderen Aussageabsichten ein als es der Sprachgewohnheit entspricht. Die dabei angewandte Subtilität kann analytisch nur um den Preis eingeholt werden, die übereinanderliegenden Schichten zu isolieren und ihr Zusammenwirken rekonstruierend zu beschreiben. Was passiert nun, wenn der Begriff des Schauspielers auf Richard Wagner bezogen wird? Was geschieht mit dem Schauspieler, was geschieht mit Wagner? Ähnlich wie für den »Begriff Brahms« hervorgehoben, werden hier die beiden Ebenen des Allgemein-Begrifflichen und Einzig-Singulären ineinander geblendet.

Das Bild von zwei verschiedenfarbigen, lichtdurchlässigen Folien, die übereinandergelegt werden, mag diesen Effekt veranschaulichen: Keine der beiden Folien behält ihre ursprüngliche Farbe in der Kombination. Die oben liegende Folie wird zwar grundsätzlich ›den Ton angeben‹, jedoch von der unter ihr liegenden Folie beeinflusst werden. Für das hier zu behandelnde Problem ist dieses Sprachspiel auch deshalb interessant, weil man sich die Folien vertauschbar vorstellen kann. Wird nun die untere nach oben gelegt, dominiert ihre Farbe den Gesamteindruck, wobei die andere Farbe durchscheint. Somit ist es möglich, beide Phänomene unter dem Einfluss des jeweils anderen zu beschreiben. Anders gesagt: Der Schauspieler bleibt nicht Schauspieler und Wagner bleibt nicht Wagner.

Eine beliebte Strategie Nietzsches ist zudem, seinem Untersuchungsgegenstand den ihm üblicherweise zugesprochenen Status abzuerkennen. In Bezug auf Wagner nimmt dies zunächst die Form spöttischen Fragens an: »Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit?«<sup>83</sup> Später heißt es in analoger

82 Zum Verhältnis von Sprache, Metapher und Begriff bei Nietzsche vgl. die instruktiven Ausführungen von Claus Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsche *Also sprach Zarathustra*, Würzburg 2000/2011, S. 20ff.

83 WA 5, KSA 6, S. 21.

Satzgestalt: »War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas Anderes mehr: nämlich ein unvergleichlicher Histrio [...]. Er gehört wo andershin als in die Geschichte der Musik.«<sup>84</sup> Indem er so verfährt, verdeutlicht Nietzsche spielerisch und provokant den Konstruktionscharakter begrifflicher Zuschreibungen.

Vom »Schauspieler« ist darum nur ein bestimmtes Moment abgetrennt und hervorgehoben: Das seiner Wirkung. Gemeint ist seine Befähigung in der besonderen Kommunikationssituation der Theater- oder Opernbühne, auf ein großes Publikum zu wirken. Der Begriff des Schauspielers, angewandt auf Wagner, konsumiert sich beinahe in diesem einen Aspekt. Besonders der an die Schauspieler gerichtete moralische Vorwurf, als Meister der Täuschung, des Unechten und Vorgespielten immer unter dem Verdacht der Unwahrhaftigkeit zu stehen, wird von Nietzsche ausgeklammert und in die Frage nach der Wahrheit der Musik transformiert. Wirkt nun Wagner als »Schauspieler« auf ein Publikum, artikuliert Nietzsche damit zwei Vorwürfe: Erstens den, dass seine Musik nicht wahr sei. Aufgrund ihrer Tendenz, etwa die Faktoren Erhabenheit und Größe suggestiv einzusetzen und die Zuhörer einfach zu überwältigen, habe sie als eine Musik des angemaßten »großen Stils« zu gelten. Zweitens seien die dem Publikum in den Opernlibretti vermittelten Botschaften nihilistischer Art und als Symptome der Moderne zu bewerten. Beides verdient nähere Betrachtung. Zunächst aber soll geklärt werden, was unter dem Stichwort der »Wirkung« zu verstehen ist.

## 2.2.2. Wirkung statt Wahrheit

Dass Nietzsche Werke des französischen Philosophen, Schriftstellers und Aufklärers Denis Diderot zur Kenntnis nahm, ist gut belegbar.<sup>85</sup> *Jacques le fataliste et son maître* war seit 1792 in deutscher Übersetzung zugänglich und Nietzsche spätestens mit seiner Hegel-Lektüre bekannt. Die dialogische Satire *Rameaus Neffe* war erstmals 1805 in Deutschland erschienen und von keinem geringeren als Goethe übersetzt worden.<sup>86</sup> Diderot darf neben dem Dramatiker und Theater-

84 WA 8, KSA 6, S. 30.

85 Vgl. z.B. ein in M 293 eingeflossenes Wortspiel aus dem *Fils naturel*. Bei Diderot allerdings heißt es: »Nur der Böse ist einsam«, während Nietzsche eine Umkehrung der Worte präsentiert: »Nur der Einsame ist böse« (belegt in: KSA 14, S. 225). Die deutschsprachige Forschung hat sich des Verhältnisses von Nietzsche zu Diderot noch nicht umfassend angenommen. Vgl. aber die Studie von Angelika Schober: Diderot et Nietzsche. In: Diderot studies, Vol. 25, Genève 1993, S. 89-107, von Joseph Molitorisz: Toward a new humanism: a study of Diderot's and Nietzsche's dialectical methodologies, Seattle 1983 und von Willy Frey: Quelques formes des antichristianismes: Voltaire, Diderot et Nietzsche, Neuchâtel 1933.

86 Dieser politisch nicht unbedenkliche Text lag den Franzosen selbst erst seit 1821 und zwar in einer Rückübersetzung aus dem Deutschen vor. Erst 1891 war das französische Original zu haben. Vgl. die Anmerkungen von Friedrich Bassenge zum Abdruck von »Rameaus Neffe« in: Denis Diderot: Ästhetische Schriften, Band II, Westberlin 1984, S. 817.

theoretiker Lessing und dem Theaterleiter Goethe als einer der hauptsächlichen Einflüsse auf Nietzsches Beschäftigung mit dem Schauspieler-Thema gelten. Die zu Diderots Lehrstück *Der natürliche Sohn* gehörigen *Unterredungen* präsentieren detaillierte Ausführungen über Schauspieltechniken und grundsätzliche Aspekte der Theaterästhetik. Nietzsche rezipiert spätestens seit seiner Arbeit an *Menschliches, Allzumenschliches* Lessings einflussreiche Übersetzung des *Fils naturel*, veröffentlicht unter dem Titel »Das Theater des Herrn Diderot«.<sup>87</sup>

Außerdem hatte Nietzsche in der Ausgabe der von Cotta edierten Zeitung *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 26. April 1830 Auszüge aus dem *Paradoxe sur le comédiens* lesen können. Diese schauspieltheoretische Schrift hatte Diderot bereits zwischen 1770 und 1777 verfasst, sie wurde aber auch in Frankreich erst postum und just im Jahr 1830 veröffentlicht. Die erste mir bekannte deutschsprachige Übersetzung des *Paradoxe* liegt mit dem Vorabdruck im *Morgenblatt* vor.<sup>88</sup> Es ist deshalb für meine Überlegungen bedeutsam, weil darin zwei verschiedene Schauspieltechniken einander gegenübergestellt werden: Der empfindende und der kühl nachahmende Schauspieler. Der erstere lebt gewissermaßen auf der Bühne seine Rolle und in seiner Rolle, sodass Diderot am Beispiel der französischen Schauspielerin Marie Dumesnil festhalten kann: »sie kommt auf die Bretter und weiß nicht, was sie sprechen wird, das halbe Stück über weiß sie nicht, was sie spricht«. Darunter aber leide eine gleichmäßige und vor allem wiederholbare Qualität des Bühnenspiels, denn »[f]ühlte der Schauspieler bei seinem Spiel, könnte er da zweimal hintereinander dieselbe Rolle mit derselben Kraft und demselben Glück geben?«. Der zweite Typ, den Diderot deutlich präferiert, arbeite ganz anders: »Der Schauspieler dagegen, dessen Spiel sich auf Verstand, auf Studien des Menschen, auf stete Nachahmung eines idealen Musters, auf Einbildungskraft und Gedächtniß gründet, ist und bleibt in allen Vorstellungen [...] immer gleich vollkommen.«<sup>89</sup> Man könnte beide Techniken also auch vom Grad der Bewusstheit des Schau-Spielens her beschreiben: Indem der schlechte Schauspieler die künstliche Situation des

87 Die von Lessing übersetzte Ausgabe »Das Theater des Herrn Diderot« (Berlin: Voß, 1760) ist seit Mai 1879 in Nietzsches Besitz verbürgt. Vgl. Giuliano Campioni u.a. (Hg.): *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Berlin/New York 2003, S. 186ff. Es umfasst neben *Le fils naturel* (1757, *Der natürliche Sohn*) und den dazugehörigen drei *Unterredungen* auch das bürgerliche Schauspiel *Le père de famille* (1758, *Der Hausvater*), sowie die Abhandlung *De la poésie dramatique* (1758, *Von der dramatischen Dichtkunst*).

88 Die Nummern 99 und 100 des *Morgenblatt* von 1830 beinhalten den Vorabdruck des *Paradoxe*. Der vollständige Text liegt in deutscher Übersetzung von Katharina Scheinfuß erst seit 1953 vor. Abgedruckt in: Denis Diderot: *Erzählungen und Gespräche*, Leipzig 1953.

89 Alle Zitate aus: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 99, Montag, 26. April 1830. Zu Diderots Konzeption der Schauspielkunst zwischen beobachtender Empfindsamkeit und berechnetem Spiel vgl. Eberhard Opl: Die Wandlung des Begriffes *sensibilité* in der Ästhetik Diderots. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, Heft 3-4, Wien/Köln 1987, S. 33-53.

Theaters weitestgehend ausblendet, muss er sich so sehr seiner Rolle überlassen, dass sein Spiel einem nicht mehr bewussten Zustand gleichkommt. Dem guten Schauspieler hingegen bleibt der Umstand der Bühnensituation immer vor Augen. Selbst wenn er Diderots Forderungen der ›Vierten Wand‹ erfüllt (d.h. dem Publikum eine unbedingte Illusion bietet), bedient er sich bewusst seines in Übungen wiederholten und erlernten Handwerks. Die Parallelen zu Nietzsches Überlegungen sind offenkundig. Eindeutig feststellen oder gar beweisen lassen sich solche Einflüsse freilich nicht. Dennoch mögen diese Hinweise hilfreich sein, einige der Gedanken und Argumentationsmuster Nietzsches im zeitgenössischen Diskurs zu verorten.

Die beschriebene Diskrepanz zwischen den beiden Arten des Falsch-Seins verweist auf eine weitere Unterscheidung, die Nietzsches Schriften bezüglich des Schauspielers oft nur implizit unterliegt: In bestimmten Fällen sind die Kriterien, eine Meisterschaft in der Kunst der Falschheit und Verstellung zu erlangen, im Leben andere als auf der Bühne.

Beginnen wir mit den ›Berufsschauspielern‹, deren Darstellungskunst bereits in der *Geburt der Tragödie* einige Überlegungen gewidmet sind. In dem infrage stehenden Abschnitt wird die euripideische Tragödie in ihren kulturauflösenden Tendenzen thematisiert. Es geht mir an dieser Stelle um eine – notwendig den Gesamtkontext des Werkes auf ein Minimum reduzierende – Rekonstruktion der dort unterschiedenen zwei Arten des Schauspielens: Mit einem Verweis auf den *Ion* des Platon ist die erste als eine Identifikation des Schauspielers mit den dargestellten Handlungen und Gefühlen, mithin seine völlige Abstandslosigkeit zum dramatischen Gegenstand beschrieben. Nietzsche fasst diese Art zusammen zum »Schauspieler mit dem klopfenden Herzen«.<sup>90</sup> Ihm wird nun – und hier befinden wir uns schon nicht mehr im *Ion* – die »affectlose Kühle des wahren Schauspielers« entgegengestellt, der »gerade in seiner höchsten Thätigkeit, ganz Schein und Lust am Scheine« sein soll.<sup>91</sup> Während der erste Schauspieler sich um des Effektes willen seinen Gefühlen überlässt und das Bewusstsein für die künstliche Situation möglichst unterdrücken muss, trägt die bewusste »Lust am Scheine« den epischen Schauspieler in seiner Kunst. Im *Morgenblatt* ist eine Stelle aus dem *Paradoxe* folgendermaßen übersetzt worden: »Die Hauptsache, die ich beim großen Schauspieler verlange, ist viel Verstand. Er soll nach mir ein kalter ruhiger Beobachter sein«. Nietzsche könnte also sowohl in der Wortwahl von Diderot inspiriert worden sein als auch generell im Konzept einer Gegenüberstellung zweier Schauspieltechniken sowie deren Bewertung. Hatte der Franzose doch geschrieben: »zuviel Gefühl

<sup>90</sup> Vgl. GT, KSA 1, S. 84. Dies ist, in der Logik der *Geburt der Tragödie*, gleichwohl etwas anderes als das rauschhafte Aufgehen im dionysisch erlebten Moment.

<sup>91</sup> GT, KSA 1, S. 84. Gemeint sind hier die Schauspieler eines »dramatisirten Epos« sowie der »epische Rhapsode«.

macht mittelmäßige Schauspieler; mittelmäßiges Gefühl macht die Mehrzahl der schlechten Schauspieler, und im gänzlichen Mangel an Gefühl liegt der Keim zum großen Schauspieler«.<sup>92</sup>

Diese Unterscheidung zweier grundsätzlich verschiedener Herangehensweisen an das Schauspieler-Handwerk trifft sich – bei aller sonstigen Verschiedenheit – mit den im *Fall Wagner* explizierten Spielarten der Verstellung genau an dem Punkt der Bewusstheit oder Unbewusstheit des Spielens im Akt des Spiels selbst. Auch der Verweis auf Talma im *Fall Wagner*, auf den später eingegangen werden soll, zielt in diese Richtung. Gibt es für den Berufsschauspieler üblicherweise einen Ort der Bühne einerseits und eine klar davon getrennte Sphäre andererseits, wo Rolle, Kostüm und dazu gehörige Darstellungskünste abgelegt sind, so gelten im Falle der Schauspielerei im Leben andere Regeln. Vor allem in Hinsicht der besten Wirkung auf das jeweilige ›Publikum‹ wird dieser Aspekt für Nietzsche bedeutsam. Manchmal ist es demnach nötig, dass der ideale Schauspieler im Leben den Umstand, dass er schauspielt, gänzlich vergisst. Dies verdeutlicht ein bemerkenswertes Notat von 1887: »Überall, wo die Verstellung stärker wirkt, wenn sie unbewußt ist, wird sie unbewußt.«<sup>93</sup> Nietzsche hat in dieser Nachlass-Stelle vor allem die Frauen im Blick, macht aber auch für Wagner eine Selbstdarstellungskunst geltend, die sich selbst nicht transparent ist. Auch wenn die Überlegung in dieser Form nicht veröffentlicht wurde, vermag sie einen guten Hinweis zu geben. Impliziert sie doch, in Anlehnung an Nietzsches Sprachspiel, eine instinktiv sich ausformende Macht der Verstellung, deren Gradmesser die Wirkung ist.

Vorhin habe ich darauf hingewiesen, dass Nietzsche am Schauspieler nicht mehr die moralische Problematik von Verstellung und Lüge interessiert. Es ist aber offengeblieben, welcher Aspekt stattdessen bedeutsam wird. Nun liegt die These nahe, dass es sich um die Frage nach dem Effekt handelt, insofern die Schauspielerei von der Seite ihrer Wirkung her gedacht wird. Weder an die Frauen noch an Wagner richtet Nietzsche den moralischen Vorwurf, andere zu täuschen, wenn er sie Schauspieler nennt. Indem sie allerdings als Schauspieler statt auf irgendeine (von Nietzsche ohnehin verabschiedete) ›Wahrheit‹ auf die Wirkung setzen, ergeben sich verschiedene Probleme. Mit Blick auf alle modernen Musiker macht Nietzsche am Beispiel Wagners deutlich, dass die Musik den Schauspieler-Tugenden unterworfen wird, wenn sie allein auf die effektivste Massenwirkung und damit auf die Selbstbestärkung des Komponisten oder Musikers abzielt. Sie lebt dann nicht mehr aus sich selbst heraus und trägt ihren Sinn nicht in sich selbst. Folglich

92 Alle Zitate: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 99, Montag, 26. April 1830.

93 Nachlass 1887, 8 [1]; KSA 12, S. 325. Die Aufzeichnung wurde von Nietzsche auf einem Blatt notiert, das der Archivmappe Mp XVII (Bl. 107r) zugeordnet ist. Dessen wissenschaftliche Transkription wird erst in KGW IX 13 nachzuvollziehen sein. Ich danke Beat Röllin für einen Vorabblick auf die Materialien, der die hier gegebene Umschrift ermöglichte.

wird sie den ›großen Stil‹ nur deshalb kopieren, weil dieser die entsprechenden Wirkungen garantiert. Der Begriff des Schauspielers wird somit zu einer mitunter weit ausgelegten Beschreibungskategorie, mit der sowohl bewusst eingesetzte als auch unbewusst bleibende Möglichkeiten der Einflussnahme und des Einwirkens auf andere Menschen assoziiert sind.

Da Nietzsche ein Umschlagen von unbewussten in bewusste Vorgänge (und *vice versa*) annimmt, ›Bewusstheit‹ bei ihm also viele Grade kennt, wird die Komplexität des Phänomens nochmals entscheidend potenziert. Dies zeigen nicht zuletzt die zahlreichen Abschnitte, in denen ein Übergehen vom ›Schein‹ zum ›Sein‹ thematisiert wird. Dabei geschieht eine Transformation von auf bestimmte Wirkungen abzielender Verstellung, sei sie bewusst oder unbewusst, in eine Natürlichkeit der Handlungen, die ihren anfangs scheinhaften Charakter abgelegt haben. Verstellung und Wahrheit tauschen einander ab, bis das eine nicht mehr vom anderen zu unterscheiden ist. Allem voran wird die begriffliche Gegenüberstellung Täuschung vs. Wahrheit und Schein vs. Sein als eine künstliche und letztlich nicht mehr klar abzugrenzende Unterscheidung auch sprachlich infrage gestellt. Schon allein die paradox anmutende Idee von ›unbewußter Verstellung‹ macht diese Problematik deutlich: Sich zu verstehen ist *per se* verbunden mit der Intention der Täuschung, sei sie gravierend oder banal wie bei der Etikette der Höflichkeit, die sich in einem gewissen Grade immer selbst transparent bleibt. Wenn die Verstellungskunst allerdings so subtil sein muss, dass sie nicht mehr als solche zu erkennen ist – etwa, weil es überredender wirkt und überhaupt wirkungsvoller ist, wenn ein Anschein von Authentizität gegeben ist – so muss sie sich auch vor dem Täuscher selbst verbergen. Erst, wenn er glaubt, sich nicht mehr zu verstehen, wenn die Verstellung also unbewusst geworden ist, erreicht sie ihre höchstmögliche Wirkungsfähigkeit. Nicht von ungefähr verlagert Nietzsche in FW 361 diese Art der ›unbewußten Verstellung‹ ins Reich der Tiere, indem er die Anpassungsform der *Mimikry* thematisiert und per Analogieschluß auf das Tier Mensch appliziert. Infolgedessen wird auch das Instrumentarium der Begriffe biologisiert. Was der Berufsschauspieler mit seinem handwerklichen Können und jahrelanger Übung bewusst herstellen kann – die perfekte Illusion bzw. das als wahr geglaubte Unwahre – muss bei allen ›Gelegenheitsschauspielern‹ erst bis ins Unbewusste verinnerlicht werden, um seine beste, überredenste Wirkung zu entfalten.

Aus diesem Grund, nämlich der fundamentalen Ambiguität und Nicht-Festgelegtheit der Art, in der Nietzsche mit Begriffen umgeht, ist es verkürzt, wollte man dem Schauspieler eine durchweg negative Konnotation in seinen Texten unterstellen.<sup>94</sup> Vielmehr ist dem Begriff keine moralisch eindeutige Wertung implementiert und er ist als neben der Maske zentralem Begriff der Reaktion auf

94 Dementsprechend ist auch die von Wellner vollzogene Beurteilung, ›Schauspieler‹ seien bei Nietzsche stets negativ, ›Maske‹ hingegen positiv konnotiert, eine vorschnelle Verallgemei-

Lebensumstände offen gehalten. Ebenso wenig verbleibt die Maske in einer allein positiven Konzeption, wenngleich diese durchaus häufiger vorkommt.<sup>95</sup> Sehr eindeutig ist hingegen die Kombination des Begriffspaares Wagner – Schauspieler als eine negativ bewertete angelegt.

Wenn Nietzsche sich dabei scharf gegen die schauspielerische Tendenz wendet, so hat er immer das Metier der Kunst und insbesondere die Musik vor Augen. Hier werden Verstellung, das Vortäuschen eines ›großen Stils‹ und die Inszenierung des Genialen zum unverzeihlichen Vergehen an der Musik. Dies zeigen nicht zuletzt die den Hauptteil des *Fall Wagner* abschließenden drei Forderungen, die sich allesamt auf die Künste beziehen: »Dass das Theater nicht Herr über die Künste wird.« verbindet sich eng mit der darauffolgenden Forderung. Denn, »[d]ass der Schauspieler nicht zum Verführer der Echten wird«, zeigt die Verlockung auf, die mit der Wirkungsmächtigkeit schauspielerischer Fähigkeiten einhergeht: Wer noch ›echt‹ unter Musikern ist, steht demnach in der Gefahr, dem schnellen Erfolg auf ein Publikum ausgerichteter Effekte zu erliegen. Besteht doch die Meisterschaft des Schauspielers darin, unbedingt zu sich zu überreden und mit instinktgeleiteter Sicherheit die Mittel zur besten Wirkung auf ein Massenpublikum zu finden. Die Klimax dieses Dreischritts aber bildet die Forderung, »[d]ass die Musik nicht zu einer Kunst zulügen wird«, mit der ein Haupteinwand auch gegen Wagner ausgesprochen ist.

Wie aber können unter der Perspektive einer Philosophie, die die Vorherrschaft des Seins (des ›Echten‹ als Wahrheit) über den Schein (das ›Unechte‹ als Lüge und Unwahrheit), aufgehoben hat, derartige Forderungen überhaupt noch artikuliert werden? Die Antwort ist darin zu suchen, dass die Kategorien des Wahren und Falschen lediglich für die Bereiche der Philosophie und der Wissenschaft hinterfragt und damit delegitimiert worden sind. Gerade ihr Jahrhunderte währender absoluter und dogmatischer Geltungsanspruch macht sie für Nietzsche verdächtig. Indem nun aber der Kampfplatz des Wahren und Unwahren mit dem Problem des Schauspielers zusammengeführt wird, kann Nietzsche diese Urteile auf den Bereich der Musik übertragen. Der französische Schauspieler François-Joseph Talma soll häufig mit Napoleon verkehrt und ihn im Jahr 1813 nach Deutschland begleitet haben. In der Zuspitzung von Aussagen Talmas auf die provokante Formel »was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein«, präsentiert Nietzsche hier »die ganze Psychologie des Schauspielers« und dessen »Moral«.<sup>96</sup>

nerung. Vgl. das von Klaus Wellner verfasste Lemma »Maske, Schauspieler« in: Christian Niemeyer (Hg.): *Nietzsche-Lexikon*, Darmstadt 2009, S. 220f.

95 V.a. in der Variante der »Maskierung« oder »Maskerade« gibt es inhaltlich auch abwertende Stellen.

96 WA 8, KSA 6, S. 31. Es ist, wie häufig bei Zitaten oder Referenzen Nietzsches, eine kluge Destillation umfangreicherer Ausführungen Talmas, oder, wie Sommer schreibt, »eine Ver-

Mit der Feststellung »Wagner's Musik ist niemals wahr.«<sup>97</sup> bekommt Nietzsche ganz offenkundig denjenigen ›Notstand‹ zu fassen, der für ihn in Richard Wagner exemplarisch zum Ausdruck kommt. Ist der Musiker Wagner ein Schauspieler, stellt er also die Tugenden eines Schauspielers, auf das Publikum zu wirken, über die Tugenden eines Musikers, in der Musik den Ausdruck seiner Kultur zu finden. Anders gesagt: Ist Wagner unwahr, so der Schluss, ist es auch seine Musik.

Musik aber kann nicht wahr oder unwahr sein. Musik ist ein Ablaufen von Tönen und somit erst in ihrem Vollzug Musik. Als dieser Vollzug kann man ihr allenfalls Wirklichkeit zuschreiben, indem sie sich in der Welt akustisch ereignet. Außerdem kann sie einen Geschmack treffen oder nicht. Die Kategorien von Wahrheit und Falschheit auf die Musik zu applizieren, macht vordergründig keinen Sinn. Und in der Tat scheinen hier die ästhetischen Kategorien, nach denen man ein Urteil über ›gute/geschmackvolle‹ oder ›schlechte/geschmacklose‹ Musik fällen kann, in die Urteile der Erkenntnistheorie ›wahr‹ und ›unwahr‹ überführt worden zu sein. Wie vielfach bemerkt worden ist, haben bei Nietzsche diese Urteile nicht mehr als absolute Größen, sondern nur noch als relationale einen Sinn. Insofern wäre immer zu fragen: wahr in Bezug worauf?

Erst angesichts der Schauspieler-Wagner-Thematik scheint der Wert von Musik nur negativ bestimmt werden zu können (»Wagner's Musik ist niemals wahr«). Sie scheint hier für eine Musik zu stehen, die nicht sich selbst als Musik will – sondern das Vehikel einer Wirkungsmaschinerie auf ein Massenpublikum zu sein hat. Wie wir gesehen haben, gilt Wagner als ein Schauspieler-Musiker, der »gegen sich falsch« ist. Folglich ist er falsch gegen das Metier, das er ausübt: »Wagner rechnet nie als Musiker, von irgend einem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung.«<sup>98</sup> Ein Musiker aber, der falsch gegen die Musik ist, weil er mit ihr vor den Massen glänzen will, kann auch nur ›falsche Musik‹ komponieren. Wahre Musik scheint dagegen ihre musikalischen Mittel in notwendiger Entwicklung aus sich selbst heraus zu schaffen – und sich erst in einem zweiten Schritt an das Publikum zu wenden. Was Nietzsche also missfällt, ist eine Art Kalkül, das er bei Wagner bemerkt hat und das sich im Gewollten der musikalischen Effekte und dem Gekünstelten der allein auf Wirkung bedachten Kompositionen abbildet. Aus diesem Grund ist es wichtig, das Thema der Wahrheit oder Unwahrheit der Musik (Wagners) als einen an das Schauspieler-Problem geknüpften Topos zu sehen – und zwar insofern der Schauspieler Talma hierbei der Stichwortgeber

---

knappung und Pointierung« aus Paul Foucher: *Les coulisses du passé*. Vgl. hierzu Andreas Urs Sommer: Nietzsche-Kommentar. Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung, Berlin/Boston 2012, S. 127ff. Die Notizen in Nietzsches Nachlass zu Talma stammen aus den Jahren 1887 und 1888.

<sup>97</sup> WA 8, KSA 6, S. 31.

<sup>98</sup> Ebd.

ist. Ohne dabei aus dem Schauspieler-Topos eine moralische Verwerflichkeit abzuleiten, nimmt es hier die Position eines ästhetischen Urteils ein. Die vorgenommene Operation ist also eine zweifache: Das ›Wahre‹ ist aus den erkenntnistheoretischen und den moralischen Kontexten entnommen. Ebenso ist der ›Schauspieler‹ des engeren Theater-Kontextes und des moralischen Verdikts der Betrügerei entkleidet. Beide sind demgegenüber in einen bestimmten ästhetischen Kontext eingeschrieben, den der Musik. Man darf ein analoges Verfahren der Übertragung vermuten, wenn Nietzsche an anderer Stelle seine Wertschätzung gegenüber der Musik in den Begriff der Krankheit kleidet – wobei das Gegenstück der Gesundheit sofort mit aufscheint. Dessen implizite Voraussetzung resultiert aus dem bekannten physiologischen Standpunkt, demgemäß die Leiblichkeit des Menschen zu einem wichtigen Bezugssystem wird.<sup>99</sup> Freilich spielt auch seine Freude an der wortgewandten Provokation eine Rolle, wenn Nietzsche im *Fall Wagner* fragt: »Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? [...] e r h a t die Musik krank gemacht«.<sup>100</sup>

Wir haben festgehalten, dass mit dem Schauspieler-Motiv an die Musik ein der Ästhetik fremder Wertmaßstab herangetragen wird, der des Wahren und Unwahren. Ein zweites Moment wurde bislang nur angedeutet und soll nun argumentativ expliziert werden. Wenn Nietzsche Wagner unter die Schauspieler zählt, so oftmals unter dem Hinweis auf den Einfluss, den sie auf ihr zahlreiches Publikum ausüben. Anders als heute, wo etwa das Kino und Popkonzerte die Massen anlocken und das Fernsehen rund um die Uhr Unterhaltungsprogramme bietet, waren Theater und

99 In *Nietzsche contra Wagner* werden dezidiert »physiologische Einwände« gegen die Musik Wagners geltend gemacht, deren Relevanz damit begründet wird, Ästhetik sei »nichts als eine angewandte Physiologie« (NW, KSA 6, S. 418). Nietzsche beantwortet sich die Frage, was ein »ganzer Leib« von der Musik wollen kann, wie folgt: Erleichterung durch kühne Rhythmen, Ausruhen von Schwerkraft, Heiterkeit, Tiefe und Vollkommenheit. Wagners Musik hingegen bringe Atemnot, Heiserkeit, Herzprobleme, Kreislauf- und Magenbeschwerden. Entsprechend lautet das scharfe Urteil: »Aber Wagner macht krank.« (ebd., S. 419). Nietzsche wendet insgesamt verschiedenste sprachliche Überblendtechniken an, um die Wirkung und den Wert der Musik Wagners zu beschreiben. Im § 5 des *Fall Wagners* stellt er uns Wagner als einen »Gastgeber« vor, der »mit bescheidenem Aufwand eine fürstliche Tafel zu repräsentieren« wisse. Dieser Ausflug ins Kulinarische wird mit überaus übergriffigen Metaphern-Spielen satirisch ausgekostet. Während der Wagnerianer »mit seinem gläubigen Magen« dieser »Kost« zuspreche, gilt für alle anderen: »Wagner gibt uns nicht genug zu beissen.« Das Wagnerische Rezitativ gilt immerhin noch als schlechte Suppe mit »wenig Fleisch, schon mehr Knochen und sehr viel Brühe«. Das »Leitmotiv« hingegen könne man »vielleicht als idealen Zahnstocher« gebrauchen (WA 8, KSA 6, S. 31f.). Für den physiologischen Standpunkt Nietzsches ist es nur folgerichtig, dass hier der Vorgang des Musikhörens mit dem der Nahrungsaufnahme verglichen wird: Wagners Musik macht nun nicht nur krank, sondern lässt einen dazu noch hungrig. Solche Sprachspiele sind unter die »physiologischen Einwände« gegen die Musik Wagners zu rechnen, wie sie in *Nietzsche contra Wagner* artikuliert werden.

100 WA 5, KSA 6, S. 21.

Oper im 19. Jahrhundert echte Massenmedien. Nietzsche selbst besuchte zahlreiche Konzerte, Theater- und Opernaufführungen in den verschiedensten Städten. Trotzdem oder gerade deshalb wird er nicht müde, die besondere Atmosphäre des Theaters im Allgemeinen und des Bayreuther Festspielhauses im Besonderen als eigentlich gefährliches Moment hervorzuheben:

In Bayreuth ist man nur als Masse ehrlich, als Einzelner lügt man, belügt man sich. [...] In das Theater bringt niemand die feinsten Sinne seiner Kunst mit, am wenigsten der Künstler, der für das Theater arbeitet, – es fehlt die Einsamkeit, alles Vollkommene verträgt keine Zeugen ... Im Theater wird man Volk, Heerde, Weib, Pharisäer, Stimmvieh, Patronatsherr, Idiot – *W a g n e r i a n e r* : da unterliegt auch noch das persönlichste Gewissen dem nivellirenden Zauber der grossen Zahl, da regiert der Nachbar, da *w i r d* man Nachbar...<sup>101</sup>

Das Phänomen Wagner als Massenhysterie? Bei allen Grobheiten der Argumentation trifft Nietzsche dort einen neuralgischen Punkt, wo er Bedenken gegenüber den Möglichkeiten der Einflussnahme auf eine große Anzahl von Menschen äußert. »Wir kennen die Massen, wir kennen das Theater.«, sagt die Textfigur, der »E r f o l g Wagner's«, und fügt hinzu, was die Massen bewege, sei allein »das Große, das Erhabne, das Gigantische«, kurz, das unbedingt »Überwältigende«.<sup>102</sup> Zur Charakterisierung des musikalischen Stils Wagners dienen darüber hinaus Worte, die ihm eine »hypnotische« und »die Nerven reizende« Wirkung bescheinigen. Zudem entwickelt Nietzsche den Topos des Umwerfens: »Er ist ein Meister hypnotischer Griffe, er wirft die Stärksten noch wie Stiere um.«<sup>103</sup> Der unbedingte Wille Wagners, sich ein Massenpublikum zu unterwerfen, bringe so eine Musik hervor, die den Einzelnen als Teil einer Masse und nicht als Einzelnen behandelt. Deshalb ist Wagner auch das »u n h ö f l i c h s t e Genie der Welt [...] er sagt ein Ding so oft, bis man verzweifelt, – bis man's glaubt«.<sup>104</sup> Der große Stil als Attitüde und Nachahmung, nicht als natürlich gewachsenes Musikelement; die Mittel dazu aus dem Trickrepertoire der Hypnotiseure; beides eingesetzt zum Zweck

<sup>101</sup> NW, Wo ich Einwände mache, KSA 6, S. 420. Die zitierten Worte sind selbst Teil einer markierten wörtlichen Rede an einen Wagnerianer. Vgl. auch FW 368.

<sup>102</sup> WA 6, KSA 6, S. 24. Auch Imasaki analysiert diesen Zusammenhang, allerdings mit fragwürdig biographistischem Ansatz: »Der Grund, warum sich der Freigeist Nietzsche von [...] dem Schauspieler Wagner distanzieren musste, liegt darin, dass beide der *Maske* bedürfen« (Takahide Imasaki: Die Masken des Freigeistes und des Schauspielers in der Philosophie Friedrich Nietzsches. In: Jutta Georg; Renate Reschke (Hg.): Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung, Berlin/Boston 2016, S. 38–45, hier S. 42).

<sup>103</sup> WA 5, KSA 6, S. 23. Vgl. hierzu auch WA 6, KSA 6, S. 24; WA 8, KSA 6, S. 29 und WA 9, KSA 6, S. 32.

<sup>104</sup> WA 1, KSA 6, S. 14.

der bedingungslosen Vereinnahmung des Publikums – das sind hier die Hauptkritikpunkte. Insofern Wagner sogar im Sperrdruck »die Herraufkunft des Schauspielers in der Musik« bedeutet, ist es um die Unbefangenheit und »Rechtschaffenheit« der Musiker geschehen: »Der grosse Erfolg, der Massenerfolg ist nicht mehr auf der Seite der Echten, – man muss Schauspieler sein, ihn zu haben!«<sup>105</sup> Das klingt zunächst paradox: Einerseits wurde Wagner gerade für seine höchst effektive Massenwirkung kritisiert, andererseits soll es »Massenerfolge« auf der »Seite der Echten« gegeben haben (man denke etwa an Händel und Rossini, an Bizet und Beethoven). Bei genauerem Hinsehen aber wird deutlich, dass Nietzsche hier tatsächlich auf einer feinen, aber schwerwiegenden Unterscheidung besteht: Ob die Musikschauffenden für die Musik und um der Musik willen, oder für ihr Publikum, für die Massen komponieren. Massenerfolge scheinen beiden möglich. Allerdings ahnt Nietzsche, »dass in Niedergangs-Culturen, dass überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend wird. Nur der Schauspieler weckt noch die grosse Begeisterung.«<sup>106</sup>

Wenn es eine Eigenart des Schauspielers ist, die Massen zu bewegen und auf sie zu wirken, dann verdient das, *womit* auf sie gewirkt wird, höchste Aufmerksamkeit. Neben der soeben besprochenen musikalischen Komponente gerät nun auch die Frage in den Fokus, welcher Botschaft das Publikum ausgesetzt ist, wenn es sich in einen mehrstündigen Opernabend begibt. Bekanntermaßen war es schließlich der *Parsifal*, dessen christliche Motive bedienender Plot den entscheidenden »Tropfen« im überlaufenden »Fass« der Unmut Nietzsches gegen Wagner bedeutete. Im *Fall Wagner* sind die inhaltlichen Bedenken auf das Moment der Erlösung zugespielt. Der Paragraph 3 etwa häuft in überzeichneter, satirischer Absicht Beispiele über die jeweiligen Erlösungstendenzen aus allen zehn von Wagner zur Aufführung bestimmten Opern auf, um zu unterstreichen: »Wagner hat über nichts so tief wie über die Erlösung nachgedacht: seine Oper ist eine Oper der Erlösung.«<sup>107</sup> Neben den musikalischen Ausdrucksmitteln steht also gleichermaßen die in der

105 WA 11, KSA 6, S. 37. Schon in der *Fröhlichen Wissenschaft* ist dieser Zusammenhang zwischen Massenwirkung und Schauspielerei als rhetorisches Fragen thematisiert: »Um die Menge zu bewegen. – Muss nicht Der, welcher die Menge bewegen will, der Schauspieler seiner selbst sein? Muss er nicht sich selber erst ins Grotesk-Deutliche übersetzen und seine ganze Person und Sache in dieser Vergrößerung und Vereinfachung vortragen?« (FW 236, KSA 3, S. 513).

106 Ebd. S. 37f. Es ist erstaunlich, wie treffend Nietzsches Diagnose an diesem Punkt für die späteren Demokratien geworden ist, die ja noch nicht einmal politisch greifbar waren. Um 1900 hatte die »Masse« noch gar nichts zu entscheiden. Schaut man aber auf viele der relevanten politischen und kulturellen Prozesse, fällt eine bedenkliche Pflicht zum Selbstdarstellertum auf.

107 WA 3, KSA 6, S. 16.

Oper erzählte Geschichte unter dem Verdacht, Sprachrohr der modernen *décadence* zu sein. Diese sei vor allem von einer »Instinkt-Doppelzüngigkeit« gekennzeichnet, der auch Wagners Opern unterliegen: »Nach der Herren-Moral, der vornehmen Moral hinschließen (– die isländische Sage ist beinahe deren wichtigste Urkunde –) und dabei die Gegenlehre, die vom ›Evangelium der Niedrigsten‹, vom *B e d ü r f n i s s* der Erlösung, im Munde führen! ...<sup>108</sup> An diesem Punkt wird besonders ersichtlich, wie sehr die Vorstellungen des Komponisten und des Philosophen über den Wert und Nutzen von Musik divergieren, bzw. wie sehr Nietzsche sie als solche stilisiert.<sup>109</sup> In den beiden Wagner-Texten etwa sind Hinweise zu finden, nach denen der musikalische Maßstab Worte wie »leicht, biegsam«, aber auch »böse, raffiniert, fatalistisch« anlegt und zugleich Heiterkeit, Tiefe und Zärtlichkeit mit »Niedertracht« verbunden sind.<sup>110</sup> Wenn dagegen, wie oben ausgeführt, Wagner mit Wucht und Brutalität sein Publikum zu hypnotisieren bemüht ist und noch dazu ›asketische‹ Werte der Weltentsagung, der christlichen Keuschheit und der Notwendigkeit, irgendworin Erlösung zu finden in Musik übersetzt, ist das nach Nietzsches Einschätzung eine geradezu gefährliche Kombination. In der *Genealogie der Moral* gilt als eigentlicher Gegensatz zum asketischen Ideal die Kunst, weil in ihr Lüge und Täuschung dem unbedingten Streben nach Wahrheit entgegenstünden. Dementsprechend heißt es dort mit einem Seitenblick auf Wagner: »Eine Künstler-Dienstbarkeit im Dienste des asketischen Ideals ist deshalb die eigentlichste Künstler-C o r r u p t i o n«.<sup>111</sup> Dass der ›Schauspieler‹ Wagner mit den Mitteln der Musik solche *décadence*-Ideale verherrlicht habe, macht ihn für Nietzsche so problematisch.

Am Ende dieses Kapitels sei noch einmal an die Zuspitzung ›Händel und ›Rossini‹ erinnert, mit der ein weiterer Bezug zur Musik der Moderne gegeben ist. Den beiden so verschiedenen Musikern wurde am Ende der *Zweiten Nachschrift* zum *Fall Wagner* eine den ›großen Stil‹ im ganzen noch rechtfertigende Physis zugestanden, derer die modernen Musiker, allen voran Wagner und Brahms, entbehrten. Der Abschnitt endet ganz unvermittelt im Zeichen einer in Nietzsches Texten an

108 WA Epilog, KSA 6, S. 51.

109 In seinem Aufsatz unterstreicht Roger Scruton diese Differenzen. Auch wenn für Nietzsches Position vereinfachend die »life affirming virtues« veranschlagt werden, sind die Ausführungen zu Wagner erhellend: »For Wagner, in contrast, the aesthetic justification of the world involves foregrounding our capacity for renunciation. Art is not a vindication of life but a redemption from it« (Roger Scruton: *Nietzsche on Wagner*. In: Daniel Came (Hg.): *Nietzsche on art and life*, Oxford 2014, S. 242). Nietzsches Stellung zur Musik ist freilich ambivalenter und facettenreicher, als es Scruton vermitteln und es hier ausgeführt werden kann. Vgl. etwa zu Nietzsches Musikverständnis Manos Perrakis: *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*, Freiburg/München 2011.

110 Vgl. WA 1, KSA 6, S. 13. und NW Intermezzo, KSA 6, S. 420.

111 GM III, 25, KSA 5, S. 403.

verschiedenen Stellen wiederkehrenden Denkfigur der Verheißung. Nachdem also an der Musik das Krankheitsbild der Moderne diagnostiziert wurde und noch bevor im *Epilog* Nietzsche seinen »Begriff des M o d e r n« explizieren wird, steht an dieser Stelle des Textaufbaus ein Hoffnungsmoment. Insgesamt könne nichts »die Musik i n der Hauptsache v o n der Hauptsache kuriren, von der Fatalität, Ausdruck des physiologischen Widerspruchs zu sein«.<sup>112</sup> Die Mehrheit der modernen Musik sei also auf diese Weise regelrecht verdorben, jedoch ist einer zukünftigen Möglichkeit argumentativ Raum gegeben: Schließlich wären Ausnahmefälle denkbar, die die in der Moderne abhanden gekommenen physiologischen Voraussetzungen gewissermaßen als Atavismus in sich bergen: »An sich ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es noch R e s t e stärkerer Geschlechter, typisch unzeitgemässer Menschen irgendwo in Europa giebt: von da aus wäre eine v e r s p ä t e t e Schönheit und Vollkommenheit auch für die Musik noch zu erhoffen.«<sup>113</sup>

### 2.2.3. Das Schauspieler-Problem der Demokratie und der Moderne

Es ist bemerkenswert, dass Nietzsche sehr selten vom Schauspieler als eigentlichem Theaterschauspieler handelt. Vielmehr verwendet er ihn als einen Begriff mit verschiedenem Konnotationspotential, indem mal dieser, mal ein anderer Aspekt betont wird. Auch außerhalb der Texte mit Bezug zu Richard Wagner sehen wir uns unvermittelt mit Bedeutungsebenen konfrontiert, die den Schauspieler nicht auf der Theaterbühne, sondern in der Gesellschaft verorten. Durch die angenommenen Verfahren Abscheidung, Übertragung und Verallgemeinerung soll beschrieben werden, wie ein solcher Begriff des Schauspielers im Textkorpus funktioniert. An manchen Stellen hat Nietzsche diese besondere Funktionalität sogar direkt ausgewiesen, etwa indem der Schauspieler von einer einfachen Bezeichnung zu einem »Problem« avanciert (FW 361), indem Anführungszeichen das Wort »Schauspieler« verdächtig erscheinen lassen (FW 356) oder indem dezidiert auf »wirkliche Schauspieler« hingewiesen wird (FW 356). Alle drei Momente irritieren gezielt das gebräuchliche Alltagsverständnis dieses Wortes und dienen dazu, zeitgleich verschiedene semantische Spielräume aufzurufen: Das erste Moment zeigt in der ungewohnten Profilierung die Möglichkeit einer umgreifenden Sinn-Erweiterung an. Die »Gänsefüßchen« können als ein von Nietzsche häufig eingesetztes Mittel zur Markierung von Sinnverschiebungen gelten.<sup>114</sup> Das dritte Moment hat den Ef-

<sup>112</sup> WA Zweite Nachschrift, KSA 6, S. 48.

<sup>113</sup> Ebd. S. 49.

<sup>114</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen in Werner Stegmaier: *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Lektüre des V. Buchs der »Fröhlichen Wissenschaft«*, Berlin/Boston 2012, S. 291-294. Nach Stegmaier zeigen Nietzsche Gänsefüßchen »vornehmlich Sinnverschiebungen an«, indem ihnen die Funktion zukommt, »gewöhnliche Ausdrücke ungewöhnlich zu verwenden«.

fekt, hinter anderen Schauspieler-Bezeichnungen eine uneigentliche Bedeutung und solche Sinnebenen zu vermuten, die nicht den Kunst-Schauspieler meinen.

In exemplarischer Weise sollen die beiden folgenden Kapitel diese Ebenen thematisieren. Sie widmen sich zwei Abschnitten aus der *Fröhlichen Wissenschaft*, die von zentraler Bedeutung für Nietzsches Positionierungen zum Schauspielerproblem jenseits Wagners sind und diesen einen jeweils eigenen Schwerpunkt geben. Während FW 361 den Schauspieler aus einer anthropologischen Perspektive heraus problematisiert, bevor seine Genealogie entworfen wird, verbindet ihn FW 356 mit der politischen Staatsordnung der Demokratie, wobei gleichermaßen die Dialektik von beruflicher Rolle und Charakter, wie die Befähigung der Menschen zur Vergemeinschaftung einfließen.

### »Vom Probleme des Schauspielers« – FW 361

Nietzsche entwickelt in FW 361 einen Gedankengang, worin der Schauspieler als Problem benannt wird und als ein solches sich erstmals philosophischer Beschäftigung verdient macht. Die innere Dramaturgie des Aphorismus ist mehrstufig. In einem ersten Schritt wird der Typus ›Schauspieler‹ entwickelt und auf die Künstler bezogen – um in einem zweiten Schritt wieder von ihnen abzusehen und eine geraffte, spekulative Entstehungsgeschichte des Schauspielers anzubieten. Die wenig später als »Vorgeschichte des Künstlers« ausgewiesene Genealogie kann als zentrales Motiv des Aphorismus gelten. Den Abschluss bildet eine Reihe von Beispielen, die den Einfluss des schauspielerischen Instinkts auf Berufsbereiche und soziale Gruppen nachzeichnen.

Der Schauspieler als *Problem* interessiert jedoch nicht vorrangig als eine spezifische Form der darstellenden Künste. Vielmehr wird er typisiert und nimmt, auf diese Weise verallgemeinert, nunmehr den herausragenden Stellenwert eines Bezugspunktes für alle anderen Künste ein:

V o m P r o b l e m e d e s S c h a u s p i e l e r s . – Das Problem des Schauspielers hat mich am längsten beunruhigt; ich war im Ungewissen darüber (und bin es mitunter jetzt noch), ob man nicht erst von da aus dem gefährlichen Begriff »Künstler« – einem mit unverzeihlicher Gutmütigkeit bisher behandelten Begriff – beikommen wird.<sup>115</sup>

---

den und dadurch ihren Sinn zu erweitern oder zu verschieben. Statt eine neue, fremde Sprache zu schaffen, spricht er die bekannte befremdlich neu und weist mit Gänsefußchen eigens darauf hin. Ist sein neuer Sprachgebrauch dann eingeführt, lässt er die Gänsefußchen wieder weg; ansonsten würden sie rasch inflationieren.« (ebd. S. 292).

115 Da viele einzelne Zitate aus FW 361 folgen werden, sind in diesem Kapitel entsprechende Verweise nicht gesondert aufgeführt. Der Aphorismus findet sich in: FW 361, KSA 3, S. 608-609. Andere Zitate aus Nietzsche sind wie üblich nachgewiesen. Vgl. zum Schauspieler als »Problem« auch: Nachlass 1885-1886, 2 [34], KSA 12, S. 80f.

Was aber ist so Beunruhigendes am Schauspieler? Die Wortwahl weist darauf hin, dass den vermeintlich harmlosen Begriffen entschieden eine neue Dimension anerzählt (zugesprochen) werden soll: Wie der Schauspieler zum ›Problem‹, so wird der Künstler zu einem ›gefährlichen Begriff‹ gemacht, der noch dazu, bis dato eine nachlässige ›Gutmüthigkeit‹ erfahren habe. Eine Gefahr wurde unterschätzt und wird nun ihrem Wert nach neu taxiert. Die auf diese Weise geschürte Erwartung, der vorliegende Text werde anders vorgehen, indem er den angezeigten Begriffen und Problemen mehr Misstrauen entgegenbringe, wird einerseits durch den Versuch einer genealogischen Herleitung des Schauspielers, andererseits durch konkrete Beispielgebung eingelöst.

Widmen wir uns zunächst noch einmal dem ›Begriff Künstler‹. Nietzsche scheint es gerade darauf anzukommen, hier nicht kunstästhetische Vorstellungen der Akteure in den Künsten, sondern eine sprachlich-begriffliche Dimension zu betonen. Vorhin wurde festgestellt, dass Brahms und Wagner *als Begriffe* und nicht als Künstlernamen funktional werden. Damit geht ein Hervorheben bestimmter Momente zuungunsten anderer einher. Erst dieses Typologisieren bietet die Möglichkeit, unter einen ›Begriff‹ mehrere Elemente zu subsumieren, wodurch das Persönliche, Einzige und Besondere eine Funktion der Verallgemeinerung erfüllen kann. Es ist nun offenbar gleichzeitig besonders und allgemein. Nun ist das Wort ›Künstler‹ (gleiches gilt für ›Kunst‹) auf eine viel gebräuchlichere Weise ein Begriff. Brahms musste erst durch die entwickelten Operationen von einem Namen zu einem Begriff gemacht werden. In ähnlicher Weise scheint Nietzsche den Begriff des Künstlers auf einen bestimmten Punkt hin auslegen zu wollen. Deshalb gibt er keine Begriffsdefinition, sondern nähert sich ihm durch die Annahme eines aller Kunst zugrundeliegenden Fundaments, des ›schauspielerischen Instinkts‹. Dessen Typologie wird in FW 361 wie folgt gegeben:

Die Falschheit mit gutem Gewissen; die Lust an der Verstellung als Macht herausbrechend, den sogenannten ›Charakter‹ bei Seite schiebend, überfluthend, mitunter auslöschen; das innere Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen Schein hinein; ein Ueberschuss von Anpassungs-Fähigkeiten aller Art, welche sich nicht mehr im Dienste des nächsten engsten Nutzens zu befriedigen wissen: Alles das ist vielleicht nicht nur der Schauspieler an sich?...

Wir sehen nun, welche Kontur das ›Problem des Schauspielers‹ gewinnt:<sup>116</sup> Das alles Handeln rechtfertigende »gute[] Gewissen« und die Handlungen motivierende »Lust« stehen auf der Seite von »Falschheit« und »Verstellung«. Insofern aber der in der (christlich-europäischen) Moral sonst übliche Maßstab das Wahrsein ist, bedeutet der Schauspieler geradezu dessen Umkehrung. Nietzsche fügt das Schauspielerproblem somit in eine klar benannte, ethische Dimension ein und es gewinnt dadurch an Brisanz, dass dort kein schlechtes Gewissen zu finden ist, wo der geltenden Moral gemäß eins vorhanden sein sollte und jede »Falschheit« zu sanktionieren wäre. Durch die angenommene »Macht« der Verstellungslust wird ein festes Selbstbild unterlaufen und die Vorstellung des Individuums als unteilbarer Charakter geradezu vernichtet. Dieser ist schon hier nur noch ein »sogenannter« und zusätzlich durch Anführungszeichen infrage gestellt. Was an dessen Stelle tritt, sind die Formen des Scheins, »Rolle und Maske«.

Im folgenden Abschnitt präsentiert Nietzsche hypothetisch die Position eines Biologen, der die *species Mensch* untersucht. Davon zeugt schon allein das Vokabular: Nicht nur wird schauspielerisches Tun unter die Instinkte gestellt, auch die mit der tierischen »mimicry« assoziierten »Anpassungs-Fähigkeiten« dienen der Bewältigung verschiedenster Lebensumstände. Wird nun einerseits eine Parallele zwischen solchen adaptiven Fähigkeiten und den gestalterischen Fähigkeiten des

<sup>116</sup> Auch Stegmaier beschäftigt in seiner Analyse des V. Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft* die »Unentrinnbarkeit der Schauspielerei«. Er argumentiert: »Umso mehr beunruhigte Nietzsche, dass er sich selbst nicht aus der Schauspielerei ausschließen konnte, sich selbst vielleicht sogar am wenigsten.« So sei das Schauspieler-Problem »für ihn selbst zu einem existenziellen Paradox [geworden]: er, der am wenigsten Schauspieler sein wollte, musste am meisten Schauspieler sein.« (Stegmaier: *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Lektüre des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft*«, Berlin/Boston 2012, S. 321). Es mag Zeugnisse davon geben, die derartige Schlussfolgerungen nahelegen, jedoch längst nicht eindeutig und verallgemeinerbar sind, etwa den bekannten Briefentwurf an seine Schwester, worin Nietzsche bekennt: »Wenn ich nicht ein gut Stück von einem Schauspieler wäre, so hielte ich's nicht eine Stunde aus, zu leben.« (Nizza, Mitte März 1885; KSB III 3, Nr. 583, S. 25). Weder lässt sich auch beim späten Nietzsche eine klare »Abwehr des Schauspielertums« (Stegmaier, a.a.O. S. 328) erkennen, noch ist das schon das ganze ›Problem‹ am Schauspieler. Die »Beunruhigung« darüber, wie sie in FW 361 benannt ist, bleibt dort zunächst explizit auf jede Art Künstler bezogen und wird nur dort, v.a. mit Bezug auf Wagner problematisch und verdächtig, weil er als Schauspieler die Massenwirkung sucht und dadurch die Musik verrät. Stegmaier führt zudem die »Kunst seiner Schriftstellerei« an, die Nietzsche zu einem »Schauspieler par excellence« mache, indem die Sinne zu »abstrakten Wahrheiten« zu »verführen« wären (ebd.). Dass Nietzsche gerade diese Seite seiner philosophischen Kunst, nach den Lesern seine stilistischen »Angelhaken« auszuwerfen, gar nicht so sehr als Problem, sondern vielmehr als Anreiz erachtet haben mag, davon zeugen u.a. die an Lou Salomé gerichteten Empfehlungen »Zur Lehre vom Stil« (vgl. Kapitel 5). Demgegenüber wäre viel gewonnen, für Nietzsches Belange verschiedene Arten des problematischen wie unproblematischen Schauspielens gelten zu lassen.

Schauspielers gezogen, bestimmt Nietzsche andererseits den Entstehungsmoment der Schauspielerei als Kunstform dort, wo diese Fähigkeiten der Verstellung nicht mehr nur lebensnotwendig sind. Es ist der »Überschuss«, der den Schauspieler macht. Anschließend an die oben zitierte Stelle heißt es:

Ein solcher Instinkt wird sich am leichtesten bei Familien des niederen Volkes ausgebildet haben, die unter wechselndem Druck und Zwang, in tiefer Abhängigkeit ihr Leben durchsetzen mussten, welche sich geschmeidig nach ihrer Decke zu strecken, auf neue Umstände immer neu einzurichten, immer wieder anders zu geben und zu stellen hatten, befähigt allmählich, den Mantel nach j e d e m Winde zu hängen und dadurch fast zum Mantel werdend, als Meister jener einverleibten und eingefleischten Kunst des ewigen Verstecken-Spielens, das man bei Thieren mimicry nennt: bis zum Schluss dieses ganzen von Geschlecht zu Geschlecht aufgespeicherte Vermögen herrisch, unvernünftig, unbändig wird, als Instinkt andre Instinkte kommandiren lernt und den Schauspieler, den »Künstler« erzeugt [...].

Dieser Abschnitt von FW 361 umfasst die genealogische Herleitung des Schauspielers, von der vorhin die Rede war. Lebensumstände der Abhängigkeit bilden das Fundament dieser Herkunftsgeschichte und folgerichtig ist sie im gesellschaftlich-prekären Bereich des »niederen Volkes« angesiedelt. Anlässlich solcher spekulativer Genealogien spezifiziert Nietzsche weder eine historische Zeit noch eine Kultur, noch wird die eine Methode vor einer anderen gerechtfertigt. Es liegt daher nahe, sie eher als wissenschaftliche Hypothesen denn als fundierte Beweisführungen zu lesen. Zugleich ist damit die Möglichkeit eröffnet, das Beschreibungsrepertoire auch für später sich ereignende (selbst für gegenwärtige) Prozesse fruchtbar zu machen. In der vorliegenden Genealogie ist es offenbar das Ziel, die Bedingungen und Umstände zu benennen, die ein Entstehen solcher kompromissloser Fertigkeiten der Verstellung plausibel machen. Nietzsche sieht sie dort, wo Menschen regelrecht dazu gezwungen sind, immer wieder und immer anders sich anzupassen, ihre Lebensführung zu verändern oder auch nur den ihre Abhängigkeit Begründenden gegenüber eine schützende Verstellungskunst zu kultivieren. Dazu mag es gehören, seine Gedanken nicht auszusprechen, Unwillen zu verbergen, nicht seine Position durchsetzen zu wollen, die eigenen Bedürfnisse nicht geltend zu machen und überhaupt aufzuhören, sie zu spüren. Die eigene Persönlichkeit müsste zu diesem Zweck nahezu verschwinden, mindestens aber versteckt oder gedämpft und mit dem Fremdbild in Übereinstimmung gebracht werden. Kurz: Ein solcher Abhängiger wird tun, was man von ihm erwartet, vor allem aber wird er »so sein«, bzw. so zu scheinen wissen, wie man es von ihm erwartet. Er wird, mit einem Ausdruck Nietzsches, »den Mantel nach j e d e m Winde zu hängen« gelernt haben. Die anschließenden Worte deuten an, dass an diesem Punkt Schein und Sein zu verschwimmen beginnen: Mitunter verwechsle man sich mit dem, den darzustellen man genötigt ist, »dabei fast zum Mantel werdend«. Zugleich ist im Text

der Umkehrschluss nahegelegt, wenn auch nicht ausgesprochen, dass ohne diesen »wechselnden Druck und Zwang« ein solch hohes Maß an Anpassungsbereitschaft wohl ausgeblieben wäre. In diesem Sinne ist an den Abhängigkeitsverhältnissen eine Seite hervorgehoben, die produktiv wird und in der Folge besondere Verhaltensweisen etwa der Selbstbeherrschung hervorbringt.

Außerdem stellt Nietzsche als gleichermaßen biologisches wie anthropologisches Argument eine Verbindung zu naturwissenschaftlichen Untersuchungen der tierischen Verhaltensmuster und Anpassungsmechanismen her.<sup>117</sup> Die dabei implizit gezogenen Parallelen zwischen Tier und Mensch betreffen die Situation der Gefährdung einerseits und die Methoden der Anpassung andererseits. Die Theorie der Mimikry geht davon aus, dass sich evolutionsbedingt solche Tiere durchsetzen konnten, die bestimmte Schutzmechanismen entwickelt haben. Auf diese Weise sind z.B. die unbewehrten Schwebefliegen mit einer gelb-schwarz-gestreiften Farbgebung getarnt, die das Aussehen der gefährlicheren Wespe imitiert. Zweck dieser Anähnlichkeit soll der bessere Schutz vor Fressfeinden sein, die die wehrhaften Insekten eher meiden würden. Während für bestimmte Tierarten die Gefahr droht, anderer Tiere Nahrungsbedürfnis zum Opfer zu fallen, stellt Nietzsche für den Menschen an diese Stelle das Abhängigkeitsverhältnis von anderen Menschen. Es sind solche Umstände, in denen das eigene Leben dem Gutdünken eines anderen ausgeliefert ist, sei es in Bezug auf Lebensqualität oder die bloße Lebensdauer. Den Tarnmechanismus der Mimikry nimmt Nietzsche zum Anlass, die eigentliche Übertragungsleistung seiner Hypothese auszuspielen: Aus einer naturwissenschaftlichen Annahme wird eine anthropologische, die als bedeutenden Einflussfaktor auf Verhaltensweisen und auf die Herausbildung bestimmter Fähigkeiten der Menschen deren Lebensbedingungen veranschlagt. Während Tiere sich tarnen oder in Bewegungslosigkeit verharren, um von potentiellen Feinden nicht wahrgenommen zu werden, entwickeln Menschen unter Druckbedingungen ein ganzes Spektrum an Handlungsoptionen. Gleichzeitig entwickeln sie ein instinktives Gespür dafür, welche Handlungsoptionen ihnen ein für allemal verwehrt sind, wollen sie sich nicht in Gefahr bringen. Die erlaubten Handlungen sind demnach darauf ausgerichtet, bedrohliche Situationen zu entschärfen oder zu vermeiden. Ferner darauf, nicht unter die Kategorie eines ›Opfers‹ zu fallen, indem etwa der Abhängige gehorcht, statt sich zu widersetzen. Es sind Möglichkeiten des Ausdrucks und der Kommunikation, Spielarten der Selbstbeherrschung, kurz, der Verstellung und des »schauspielerischen Instinkts«. Indem Nietzsche von solchen Anpassungsfähigkeiten als von einer »einverleibten und eingefleischten Kunst des ewigen Verstecken-Spielens« spricht, »das man bei Thieren mimicry nennt«, ist

<sup>117</sup> Der ungenannt bleibende Bezugspunkt ist hier vermutlich das Buch von Karl Semper: Die natürlichen Existenzbedingungen der Thiere, Leipzig 1880.

einmal mehr die Bedeutung der leiblichen Verfasstheit des Menschen hervorgehoben und gleichzeitig aufs Engste mit der Ebene des Animalischen verbunden. Ein Instinkt wird das Schauspielerische auch deshalb genannt, weil Nietzsche es an diesem Punkt der Genealogie als »einverleibte« Verstellungskunst in den nicht-reflexiven, spontanen, vorsprachlichen Bereichen ansiedelt. Erst wenn dieser »als Instinkt andre Instinkte kommandiren lernt«, tritt das schauspielerische Vermögen ins Bewusstsein, wird willkürlich beherrschbar und verfeinert sich zur bühnenreifen Schauspielkunst. Deren Techniken der Verstellung sind nun nicht mehr situativ gebunden, sondern darauf ausgelegt, ein ganzes Publikum zu überzeugen und seine Aufmerksamkeit zu bannen. Den Grund für diese Entwicklung verlagert Nietzsche in einen Prozess der Ansammlung all jener Anpassungsfähigkeiten, die sich im Gefolge des »schauspielerischen Instinkts« herausgebildet haben: Irgendwann produziere die Akkumulation einen Überschuss, von dem aus »dieses ganze von Geschlecht zu Geschlecht aufgespeicherte Vermögen herrisch, unvernünftig, unbändig wird [...] und den Schauspieler, den ‚Künstler‘ erzeugt«. Unvernünftig zu sein, bedeutet in weiterhin bestehenden Abhängigkeitsverhältnissen, jene Vermögen zu verausgaben statt sie für das Reagieren auf mögliche Gefahren aufzusparen. Es ist also eine Art Energieverschwendug, die zunächst Schauspielertypen wie »den Possenreisser, Lügenerzähler, Hanswurst, Narren, Clown« und auch literarische Figuren, wie »den classischen Bedienten, den Gil Blas« entstehen lasse. Bemerkenswerterweise nennt Nietzsche zuallererst solche Schauspieler und Artisten der Marktbühnen, des Jahrmarkts, also das sogenannte ‚fahrende Volk‘, statt sich auf Akteure der stehenden, städtischen Theaterbühnen zu beziehen. Den vorläufigen Endpunkt der hypothetischen Genealogie markiert die Annahme, derzufolge man gerade »in solchen Typen [...] die Vorgeschichte des Künstlers und oft genug sogar des ‚Genies‘« zu sehen habe.

An vielen Stellen wird somit ersichtlich, dass Nietzsche das ›Problem des Schauspielers‹ nicht als ein kunsthistorisches angeht, sondern es in diesem Aphorismus in ethischer, handlungstheoretischer, sozio-genealogischer und biologisch-anthropologischer Hinsicht entwickelt. Der Begriff des Künstlers indes erscheint durch den Einfluss des »schauspielerischen Instinkts« auf eine weitreichende Weise geradezu infiziert. Alle Merkmale der dargelegten Schauspieler-Typologie, allen voran das gute Gewissen zu »Falschheit« und »Verstellung«, gelten nun als Charakteristika auch für andere Künstler.<sup>118</sup> Antworten auf naheliegende Fragen, inwiefern und wie sie die Künstler beeinflussen, bleibt der Aphorismus schuldig. Damit ist allerdings nicht gesagt, dass Nietzsche nicht in anderen Abschnitten Hinweise darauf gegeben hätte. Im Gegenteil sind zahlreiche weiterführende

<sup>118</sup> Auch in FW 99 heißt es unter Einbeziehung Wagners als Prototyp des Künstlers, »dass die lieben Künstler sammt und sonders ein wenig Schauspieler sind und sein müssen.« (FW 99, KSA 3, S. 456).

Überlegungen durchaus auffindbar. Als wahrhaft »beunruhigendes« Problem müsste die Schauspieler-Problematik in beinahe jeden Künstlerdiskurs einbrechen, den Nietzsche unternimmt. Stellvertretend für die Musiker hat er am Beispiel Wagners eine Darstellung der Verbindung Schauspieler-Künstler vorgelegt und oben wurde der Versuch unternommen, diesen Aspekten nachzugehen. Für andere Arten von Künstlern sollen im nächsten Kapitel entsprechende Ausführungen folgen.

Abschließend ließe sich mit Rückblick auf die methodischen Angaben formulieren, dass in FW 361 der eingangs problematisierte Begriff des Künstlers mit dem Motiv des Schauspielerischen konstelliert wird und konsequent in dieser Zusammenstellung verbleibt. Der Schauspieler wiederum ist selbst nicht ursprünglich in den Künsten verankert: Zuerst wird das Phänomen jener »Lust an der Verstellung« zurückgebunden an einen »schauspielerische[n] Instinkt« und an die Anpassung an soziale Gegebenheiten. Vom »Problem des Schauspielers« zu handeln, heißt hier also, es zunächst *außerhalb* der Künste anzusiedeln. Der Schauspieler als Bühnenkünstler entsteht erst am Ende eines langen Prozesses und ist nach Nietzsche der Nutznießer von solchen »aufgespeicherte[n] Vermögen«. Für den Menschen wird hier – möglicherweise im Gegensatz zum Tier – ein weit verzweigtes Ensemble von Instinkten und Vermögen veranschlagt. Der unter ihnen ausgetragene Kampf um eine einstweilige Vorherrschaft beeinflusst dann auch Neigungen, Befähigungen und letztlich die Wahl von Berufsfeldern. Wo der »schauspielerische Instinkt« dominiert, sei die Möglichkeit der Herausbildung von Schauspielern, oder auch von Künstlern, die Folge. Wird dieser Instinkt selbst von anderen Instinkten beherrscht, macht er sich auf Umwegen bemerkbar:

Auch in höheren gesellschaftlichen Bedingungen erwächst unter ähnlichem Drucke eine ähnliche Art Mensch: nur wird dann meistens der schauspielerische Instinkt durch einen andren Instinkt gerade noch im Zaume gehalten, zum Beispiel bei dem »Diplomaten«, – ich würde übrigens glauben, dass es einem guten Diplomaten jederzeit freistünde, auch einen guten Bühnen-Schauspieler abzugeben [...].

Nietzsche ordnet die frühen Bühnenschauspieler in seiner Genealogie aus historischen Gründen und zu Recht eher den sozial niedrigstehenden Schichten zu, galten doch diese Berufe jahrhundertelang als unehrlich und unehrenhaft. Folgerichtig würde in anderen Bereichen der Gesellschaft der Schauspieler-Instinkt sich nicht direkt äußern, sondern aufgrund der sozialen Anforderungen und Erwartungen standesgemäße Richtungen einschlagen. Der Diplomat ist das erste von vier Beispielen, anhand derer Wirkmöglichkeiten eines durch andere Instinkte eingeschränkten schauspielerischen Instinkts durchgespielt werden. In der Reihenfolge Diplomaten – Juden – Litterat – Frauen lässt Nietzsche Berufsbereiche und soziale Gruppen abwechseln.

Unter dem Wort »Litterat« werden hier die Akteure einer »europäischen Presse« gefasst, also Journalisten, die den »Sachkundigen« und »Fachmann« spielten, wozu ihnen schauspielerische Talente offenbar gute Dienste leisteten: Ein Vorwurf, der dem Journalismus wohl bis heute anhängig ist. Ersichtlich wird indes, dass der Begriff »Schauspieler« an dieser Stelle schon weniger beunruhigt und wenn er überhaupt noch ein »Problem« darstellt, dann doch zumindest eines, dessen Auswirkungen jeweils verschieden zu gewichten wären. Wer sich als ein solcher »Litterat« der »Falschheit mit guten Gewissen« bedient, um eine Expertise vorzuspielen, die er nicht besitzt, mag zur Ausübung seines Berufs eben auf schauspielerische Fähigkeiten angewiesen sein. Wie noch zu zeigen sein wird, tut der Dichter ein gleiches.

Wenn Nietzsche nun neben Diplomaten und Journalisten, auch Juden und Frauen unter die Optik des Schauspieler-Problems stellt, sind damit zwei soziale Gruppen einbezogen, in die man vorrangig »hineingeboren« wird, die also festere Kategorien bilden, als es Berufe sind. Die Juden nennt er das »Volk der Anpassungskunst par excellence«, was innerhalb der Argumentation von FW 361 insofern Sinn macht, als die skizzenhafte Schauspieler-Genealogie gerade den Einfluss wechselnder Lebensbedingungen betonte. Wie im 19. Jahrhundert üblich, gilt auch für Nietzsche das jüdische Volk als heimat- und staatenlos, wodurch es bestens darauf vorbereitet sein dürfte, Europäer der Art hervorzubringen, von denen in Nietzsches Schriften oftmals die Rede ist.<sup>119</sup>

Der Schluss des Aphorismus bleibt den Frauen vorbehalten: »man denke über die ganze Geschichte der Frauen nach – m ü s s e n sie nicht zuallererst [...] Schauspielerinnen sein?«. Und in der Tat hat in sämtlichen historischen Epochen der Großteil der Frauen wenn nicht immer »in tiefer Abhängigkeit ihr Leben durchsetzen« müssen, wie es im genealogischen Abschnitt hieß, so aber doch in gewisser Gebundenheit. Anders als die gesellschaftlichen Perspektiven der Männer bleibt der Sinn- und Lebenshorizont für Frauen jahrhundertelang auf Haus und Häuslichkeit bezogen. Der Rahmen ihrer Handlungsoptionen scheint enger an gesellschaftliche Normen und Erwartungen geknüpft. Wie üblich interessiert Nietzsche nicht, welche (kulturellen wie singulären) Ausnahmen es gegeben haben mag, sondern er erprobt die Produktivität von Zuspitzung und Fokussierung. Was es konkret bedeutet, wenn etwa die Frauen Schauspielerinnen im vom Aphorismus vorgegebenen Sinne sein sollen, überlässt der Text freilich der Interpretation: Viel mehr als anspielungsreiche Hinweise werden nicht gegeben, am wenigsten Erklärungen. Blendet man aber die beiden »Folien« übereinander, – die Schauspieler-Typologie

<sup>119</sup> In JGB 242 wird die wichtigste Bedingung zum Entstehen von Europäern – »einer wesentlich übernationalen und nomadischen Art Mensch« – bezeichnenderweise in einem »Maximum von Anpassungskunst und -kraft« gesehen (JGB 242, KSA 5, S. 182f.). Vgl. auch Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2001/2011, Lemma »Judentum«, S. 260ff.

und seine Genealogie einerseits, die Frauen und ihre (von Nietzsche nicht explizierte) »Geschichte« andererseits – können immerhin einige Überlegungen abgeleitet werden. War das Schauspieler-Problem bestimmt als »Lust«, aber auch als eine Notwendigkeit der Verstellung und des ›Scheinens‹, wird den Frauen zweierlei zugeschrieben:

Man höre die Aerzte, welche Frauenzimmer hypnotisirt haben; zuletzt, man liebe sie, – man lasse sich von ihnen ›hypnotisiren‹! Was kommt immer dabei heraus? Dass sie ›sich geben‹, selbst noch, wenn sie – sich geben. ... Das Weib ist so artistisch ...

Mit dem Hinweis, Frauen könnten gleichermaßen hypnotisiert werden, als selbst »hypnotisiren«, mag die Fähigkeit gemeint sein, andere für sich einzunehmen und unbedingt von sich zu überzeugen – ein ausgewiesenes Schauspielerhandwerk.<sup>120</sup> Wenn sie dabei »sich geben«, so ist auch sprachlich eine Nähe zur Verstellung angezeigt: Man ›gibt sich‹ als eine andere, man gibt sich ›als ob‹ oder es wird etwas als etwas anderes ausgegeben. Anstelle der zitierten Zeilen hieß es im Druckmanuskript noch deutlicher: »Und im Grunde, was lieben wir an ihnen wenn nicht gerade d a s: daß sie, wenn sie ›sich geben‹ immer ein Schauspiel geben? ...«.<sup>121</sup> Von der Seite des genealogischen Narrativs her kann ein solches Verhalten durchaus im Sinne des »Verstecken-Spielens« und der Mimikry aufgefasst werden. Dafür müsste man erstens annehmen, dass ein Vorteil darin läge, für sich einzunehmen, gefallen zu wollen und zu diesem Zwecke ›sich zu geben‹. Nietzsche hätte womöglich die »Geschichte der Frauen« als eine »Geschichte des Putzes« verfasst, gibt es doch einige prominente Abschnitte über diese den Frauen zugeschriebene Fähigkeit und Vorliebe.<sup>122</sup> Beispielsweise ist dieser Aspekt in einem nicht wenig provokant und streitbar formulierten Aphorismus aus *Jenseits von Gut und Böse* thematisiert: »Mann und Weib im Ganzen verglichen, darf man sagen: das Weib hätte nicht das Genie des Putzes, wenn es nicht den Instinkt der z w e i t e n Rolle hätte.«<sup>123</sup> Die Kunst, sich ›schön zu machen‹ und ›herauszuputzen‹ wird hier unter den Gesichtspunkt gestellt, dass dies hieße, jemandem gefallen und ihn für sich einnehmen zu wollen. Dann aber wäre immer erst dieser jemand vorausgesetzt

120 Zum Thema der Hypnose vgl. sehr instruktiv Stegmaier: *Nietzsches Befreiung der Philosophie*, Berlin/Boston 2012, S. 334ff.

121 Vgl. KSA 14, S. 275. Zur stilistischen Problematik der Publikationen gegenüber dem Nachlass vgl. Claus Zittel: Nachlaß 1880-1885. In: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche-Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 138-142. Im Nachlass formuliere Nietzsche »seine Gedanken [...] thetischer«, in den veröffentlichten Schriften dagegen »hypothetisch, doppelbödig und vielschichtig«, wodurch ihnen »qua Form ein Reflexionsgrad mehr« eigne (ebd. S. 138f.).

122 So in MA II, VM 290, KSA 2, S. 499; MA II, WS 215, KSA 2, S. 647ff.; JGB 127, KSA 5, S. 95; JGB 145, KSA 5, S. 98; JGB 232, KSA 5, S. 170ff.

123 JGB 145, KSA 5, S. 98.

und als Bezugspunkt für die Tätigkeiten des Putzes gesetzt – was eben genau der Idee einer »zweiten Rolle« entspräche. Der Topos der Mimikry scheint, mit dem Begriff der Frauen zusammengebracht, genau auf diese Dimension abzuzielen. Auch müsste man zweitens eine existenzielle Notwendigkeit annehmen, nach der es geboten wäre, Erwartungshaltungen zu bedienen, »sich geben« oder gefallen zu müssen. Die Notwendigkeit, auf diese Weise »gefährlich« zu sein, reicht womöglich, so schließt FW 361, bis in die Sexualität hinein: »Dass sie »sich geben«, selbst noch, wenn sie – sich geben«, erscheint hier als eine weitere weibliche Art der Verstellungskunst.

Infofern wären die Frauen als das zunächst abhängigere der Geschlechter beschrieben. Um dennoch ihre Interessen durchzusetzen, so scheint der Aphorismus anzudeuten, hätten Juden wie Frauen in jahrhundertelangen Prozessen gerade ihren »schauspielerischen Instinkt«, also alle Art nützlicher Verstellungskünste ausgebildet und einzusetzen gelernt. Der Kultur käme hier eine Funktion der Vermittlung und Tradierung von begünstigendem Verhalten zu, das sich etwa im Sittenkodex einer Zeit, den erzieherischen Maßnahmen etc. niederschlägt und entsprechend habitualisiert wird. Folgt man dem Analogieverfahren des Aphorismus, könnten neben dem ›Putz‹ auch solche Praktiken unter das Vorzeichen der Mimikry gestellt werden.

Mit einem Rückblick auf das vorangegangene Kapitel zum ›Fall Wagner‹ wird ersichtlich, dass Nietzsches Einschätzung bezüglich des »schauspielerischen Instinkts« eindeutig ausfällt: »Er (Wagner, C.S.) war auch als Musiker nur das, was er überhaupt war: er wurde Musiker, er wurde Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie ihn dazu zwang. Man erräth Nichts von Wagner, so lange man nicht seinen dominirenden Instinkt errieth.«<sup>124</sup> Das Vokabular erinnert deutlich an den soeben besprochenen Abschnitt, denn hier wie dort geht es darum, dass ein Instinkt über alle anderen herrscht, sie kommandiert oder dominiert. Anders als es Nietzsche für Diplomaten und Journalisten, für Juden und Frauen feststellt, lässt er für Wagner als Musiker keine produktive, untergeordnete Dimension des schauspielerischen Instinkts gelten. Infofern dieser als letztlich dominierender Instinkt Wagners angenommen wird, ist Wagner als Musiker diskreditiert und verdächtig.

### »Inwiefern es in Europa immer künstlerischer« zugehn wird – FW 356<sup>125</sup>

Auch für den nun zu besprechenden Abschnitt FW 356 soll an erster Stelle ein Entwurf seiner inneren Dramaturgie gegeben werden, wobei diejenigen Motive zu be-

<sup>124</sup> WA 8, KSA 6, S. 30. Vgl. auch eine entsprechende Stelle in *Nietzsche contra Wagner*: »Er hatte, neben allen andren Instinkten, die kommandirenden Instinkte eines grossen Schauspielers in Allem und Jedem: und, wie gesagt, auch als Musiker.« (NW, KSA 6, S. 419f.).

<sup>125</sup> Sofern nicht anders ausgewiesen, stammen die folgenden Zitate im Fließtext aus FW 356, KSA 3, S. 595 – 597.

nennen sind, aus denen er sich zusammensetzt. Als Eröffnung stellt Nietzsche in allgemeiner Betrachtung eine Verbindung der Begriffe »Rolle« und »Beruf« zu dem des »Charakters« her, insofern dieser durch jene bestimmt und festgelegt wird. Danach werden zwei verschiedene Zeitalter thematisiert, wobei die Vorstellungen einer mittelalterlich-festgefügten Welt und einer demokratisch-freiheitlichen einander gegenüberstehen. Dabei bleibt die Perspektive auch hier auf das jeweilige Selbstverständnis der Menschen gestellt. Den Abschluss bilden Überlegungen zu den diesbezüglichen Verhältnissen in der Gegenwart des modernen Menschen.

Nietzsche zieht zudem eine klare Linie von der historisch bedingten Gesellschaft, in der ein Mensch lebt, zu seinem »Selbstgefühl« bzw. dem möglichen Selbstverhältnis. Die Verschränkung dieser beiden Motive ist besonders eng. Während zu Beginn der Einzelne durch ein fehlgeleitetes Verhältnis zu seinem Beruf in immer tiefere Selbstverwechslung verstrickt erscheint und dies als verspäteter Reflex früherer Zeitalter nachvollzogen wird, kehrt das Ende des Aphorismus dieses Bedingungsgefüge um und zeigt damit dessen Reziprozität: Nun ist es der moderne Mensch, der »k e i n M a t e r i a l m e h r f ü r e i n e G e s e l l - s c h a f t« abgibt, weshalb sich folglich die »Gesellschaft im alten Verstande des Wortes« selbst verändern werde. Die gesamte Perspektive indes ist dezidiert eine der historischen Gegenwart, stellt doch die prinzipielle Veränderlichkeit gesellschaftlicher Funktionen (Rollen/Berufe) den Maßstab der Betrachtung dar und insofern spricht Nietzsche deutlich als ›moderner Mensch‹. Ähnlich der Argumentation in FW 361 nimmt auch der Begriff des Schauspielers eine Schlüsselposition ein: Mit ihm ist ein Element aufgerufen, das sowohl eine Verbindung zwischen weit auseinanderliegenden und im weitesten Sinne demokratischen Epochen herstellt, als auch die Verbindung zwischen Psychogenese und Soziogenese leistet. Wie gezeigt wurde, hat das Zusammenspiel von Soziogenese und Psychogenese schon die Ausführungen zum *Probleme des Schauspielers* dominiert und ist zudem ein vielerorts wiederkehrendes Thema.

Schauen wir uns den ersten Abschnitt des Aphorismus einmal detailliert an:

Inwiefern es in Europa immer »künstlerischer« zugeln wird. – Die Lebens-Fürsorge zwingt auch heute noch – in unsrer Uebergangszeit, wo so Vieles aufhört zu zwingen – fast allen männlichen Europäern eine bestimmte Rolle auf, ihren sogenannten Beruf; Einigen bleibt dabei die Freiheit, eine anscheinende Freiheit, diese Rolle selbst zu wählen, den Meisten wird sie gewählt.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist also einerseits die Feststellung, es herrsche für europäische Männer der Zwang, zum Aufbringen ihres Lebensunterhalts – und dem der Familie – einen bestimmten Beruf anzunehmen. Andererseits sei derselbe für eine Einschränkung und Festlegung des Charakters desjenigen verantwortlich, der den Beruf ausübe. Bemerkenswert ist dabei, dass das gesperrt gedruckte

Wort »Rolle« einen semantischen Platz noch vor dem »Beruf« einnimmt. Eine solche Zusammenstellung hinterfragt das gemeinhin Selbstverständliche, dass man einen »Beruf« einfach ausübe und reflektiert ihn sofort auf seine Rollen-bildenden Mechanismen hin. Der Beruf ist in diesem Sinne bloß ein »sogenannter«, die Rolle dagegen eine »bestimmte«. Mit diesem subtilen Trick stellt Nietzsche die folgenreiche Übertragung von Begriffen aus dem Bereich Arbeit und Beruf in solche der Theatermetaphern aus. Gegenüber dem Wort »Beruf« vermag das Wort »Rolle« eben jenen Moment der Selbst-Verwechslung einzufangen, auf den es Nietzsche ankommt:

Das Ergebniss ist seltsam genug: fast alle Europäer verwechseln sich in einem vorgerückteren Alter mit ihrer Rolle, sie selbst sind die Opfer ihres »guten Spiels«, sie selbst haben vergessen, wie sehr Zufall, Laune, Willkür damals über sie verfügt haben, als sich ihr »Beruf« entschied – und wie viele andre Rollen sie vielleicht hätten spielen könne: denn es ist nunmehr zu spät! Tiefer angesehn, ist aus der Rolle wirklich Charakter geworden, aus der Kunst Natur.<sup>126</sup>

An dieser Stelle steht der »Beruf« nun bereits in Anführungszeichen, die hier dieselbe Funktion erfüllen, durch die vorher der »sogenannte[] Beruf« seiner unmittelbaren Glaubwürdigkeit beraubt wurde. Ebenso weist die Wendung, es werde jemand »Opfer« seines »guten Spiels« auf den Theaterkontext hin: Schauspieler bzw. Schauspielerinnen nach ihrem guten oder schlechten Spiel zu beurteilen, hat eine lange Tradition, der u.a. auch Heine, Tieck, Lessing und Diderot nachgingen. Schauspiel-Kritiken wurden seit der Erfindung der Presse zahlreich in den Tageszeitungen und Wochenblättern publiziert. Im argumentativen Zusammenhang von FW 356 ist darunter zu verstehen, dass jemand seinen Beruf so gut und mit so viel Überzeugungskraft wie eine Theaterrolle spielt, sich infolgedessen mit seiner Rolle verwechselt und »sich selbst« dabei vergisst. Die beiden Formulierungen, eine (berufliche) »Rolle« in »gutem Spiel« auszufüllen, gehören also unmittelbar zusammen, weil sie das Umschlagen dessen, was zunächst Spiel und Zufall war, in den Modus des Unhinterfragbaren anzeigen. Deutlich sind auch die in den vorausgegangenen Kapiteln erörterten Ebenen in das Beziehungsgefüge eingewoben, womit wortlos die Unterscheidung von mindestens zwei verschiedenen Schauspielweisen vorausgesetzt ist: Sich der einen bedienend, weiß man um die Tatsache des Spiels, weiß, dass eine »Rolle« zu spielen ist und schafft einen Kunstraum, in dem dies als Vereinbarung auch für die Zuschauer erlebbar wird. Die andere Art zu

126 Ebd. Vgl. hierzu auch Montaigne: »Ich bin dabei, diesen Menschen, den ihr vor euch seht, zu vollenden, nicht aber, einen andern daraus zu machen. Durch lange Gewöhnung ist mir dessen Form zum Wesen geworden und sein Los zur Natur.« (Michel de Montaigne: *Essais*. Drittes Buch, 10, »Über den rechten Umgang mit dem Willen«. Übersetzt v. Hans Stilett, Frankfurt a.M. 1998, S. 354).

Schauspielen versucht, den Umstand des Spiels möglichst auszublenden und der Akteur versetzt sich so tief in die Figur hinein, bis die Grenzen zwischen der zu spielenden Rolle und dem Selbst zumindest für den Moment des Spiels verschwinden. Nietzsche spitzt dieses Verhältnis von Schein und Sein freilich noch weiter zu, indem das Umschlagen des einen ins andere zu einer gewöhnlich stattfindenden Situation erhoben wird: »Tiefer angesehn, ist aus der Rolle wirklich Charakter g e - w o r d e n , aus der Kunst Natur.« An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass trotz der Verwendung einschlägiger Begriffe wie »Schauspieler« und »Rolle« damit eben nicht die Welt der Theaterkunst und der Bühnen-Schauspieler bezeichnet werden soll, sondern das alltägliche Leben der europäischen Menschen. Als Anleihe beim Begriffsrepertoire des Theaters funktionieren diese Begriffe durch ein Voraussetzen des ursprünglichen Bedeutungskontexts bei gleichzeitiger Neubestimmung und Rekontextualisierung der jeweiligen Semantik. Denn während die Theaterbühne klare Trennungen kennt zwischen den Aufführungen vor einem Publikum einerseits und dem privaten Raum andererseits, sind diese Trennungen zwischen Berufsleben und Privatleben bei Nicht-Berufsschauspielern offenbar nicht immer so eindeutig. Nietzsches Vermutung ist, dass sie erst mit der Zeit gänzlich verwischen – schließlich verwechsle man sich »in einem vorgerückteren Alter« zunehmend mit seiner Rolle.<sup>127</sup> Die Kritik, die Nietzsche an das Modell der »Rolle« qua »Beruf« richtet, ist die einer schleichen Vereinseitigung der Menschen, denen immerhin anfänglich ein Reichtum an Potentialen zugetraut wird. Das Unterdrücken einer möglichen »Vielseitigkeit« leistet dabei ein über Jahrhunderte eingespieltes gesellschaftliches Menschenbild, wobei die einmal getroffene Berufswahl und die damit verbundene Regelmäßigkeit der Praktiken und Lebensumstände einen Charakter zur Einseitigkeit formen. Dies alles läuft selbst eher schmerz- und widerstandslos ab und es ist nicht so, dass ein solcher Mensch grundsätzlich unzufrieden mit seinem Zustand wäre – habe er doch schlicht »vergessen«, dass es andere Möglichkeiten seiner selbst bzw. seines Selbst hätte geben können.

Nun erhält der zitierte Satz, wonach alle Kunst zu Natur werde, einige Zeilen später eine folgenreiche Entgegensetzung. Ausgangspunkt ist ein anderes politisches System als das von Nietzsche im Aspekt der Stabilität betonte Mittelalter:

Es gab Zeitalter, in denen man mit steifer Zuversichtlichkeit, ja mit Frömmigkeit an seine Vorherbestimmung für gerade dies Geschäft, gerade diesen Broderwerb

127 Ebd. Ein ähnlicher Zusammenhang von Beruf und Charakter, der zwischen anfänglichem »Simulieren« und späterem Können vermittelt, wird bereits in *Menschliches, Allzumenschliches* hergestellt. Im Abschnitt 51 mit dem bezeichnenden Titel »Wie d e r S c h e i n z u m S e i n w i r d .« heißt es: »Wenn Einer sehr lange und hartnäckig Etwas s c h e i n e n will, so wird es ihm zuletzt schwer, etwas Anderes zu s e i n . Der Beruf fast jedes Menschen, sogar des Künstlers, beginnt mit Heuchelei, mit einem Nachmachen von Aussen her, mit einem Copiren des Wirkungsvollen.« (MA I, 51, KSA 2, S. 72).

glaubte und den Zufall darin, die Rolle, das Willkürliche schlechterdings nicht anerkennen wollte [...]. Aber es giebt umgekehrte Zeitalter, die eigentlich demokratischen, wo [...] ein gewisser kecker Glaube und Gesichtspunkt des Gegentheils in den Vordergrund tritt, jener Athener-Glaube, der in der Epoche des Perikles zuerst bemerkt wird, jener Amerikaner-Glaube, der immer mehr auch Europäer-Glaube werden will: wo der Einzelne überzeugt ist, ungefähr Alles zu können, ungefähr jeder Rolle gewachsen zu sein, wo Jeder mit sich versucht, improvisirt, neu versucht, mit Lust versucht, wo alle Natur aufhört und Kunst wird...

Der den attischen Bürgern zugeneigte Staatsmann Perikles trieb um 460 v. Chr. die demokratische Entwicklung Athens bedeutend voran. Beispielsweise ließ er auf Staatskosten umfassende Bauunternehmungen verwirklichen, einem Konjunkturprogramm nicht unähnlich, wodurch zahlreiche Handwerke über einen längeren Zeitraum mit Arbeit versorgt waren und eine Erhöhung des allgemeinen Lebensstandards in Aussicht gestellt war. Allerdings stießen Perikles Maßnahmen auf erheblichen Widerstand bei seinen aristokratischen Gegnern.<sup>128</sup> Die von Nietzsche benannte Wirkungszeit des Perikles markiert also nicht mehr und nicht weniger als die kulturelle Errichtung einer *δημοκρατία*, einer Volksherrschaft, wie andersartig sie im Vergleich mit heutigen Demokratien auch gewesen sein mag. Im argumentativen Verlauf von FW 356 markiert diese Stelle deutlich den von Nietzsche hergestellten Zusammenhang zwischen dem Schauspieler-Motiv und dem politischen System der Demokratie – gleich ob in antiker oder moderner Zeit. Damit korreliert die Entwicklung einer neuen Lebensform, die Nietzsche zunächst im klassischen Zeitalter Athens und danach erst wieder in seiner Gegenwart in Amerika ansiedelt, wobei eine Tendenz selbst nach Europa weist. Dieses Selbstverhältnis geht mit einer veränderten Geisteshaltung einher: Anstelle des dem Mittelalter zugewiesenen Glaubens an die »Vorherbestimmung« für eine konkrete Lebensaufgabe, als dessen Folge eine »Rolle wirklich Charakter« und die »Kunst Natur« werde, steht hier ein habitualisierter Umgang mit mehreren solcher Selbstentwürfe. Durch die Überzeugung, nicht auf ein Metier festgelegt zu sein, können diese sich nun flexibel, vertauschbar, ablösbar und einander ablösend gestalten. Die Überidentifikation mit einem einzigen Beruf oder einer gesellschaftlichen Funktion, die so weit reichen würde, dass sich allein aus dieser der »Charakter« und das Selbstverständnis speise, ist damit ausgeschlossen.

Ein solches Verhältnis von Kunst, die Natur wird und von Natur, die aufhört Natur zu sein und Kunst wird, mag auf den ersten Blick wie eine simple Dichotomie erscheinen. Werden die Worte Natur und Kunst zusätzlich so eng zusammen genannt, wie es in FW 356 der Fall ist, liegt ihnen gewöhnlich ein Verständnis als einander ausschließende Gegensätze zugrunde: Die Natur ist dann das dem

128 Vgl. Plutarch, Perikles 12.

Menschen Unverfügbare, die Kunst dagegen das Menschengemachte. Die raffinier- te Zusammenstellung beider Begriffe in der beidseitigen Umkehrung ihres Ver- hältnisses unterläuft diese Gegenüberstellung jedoch, indem das Umschlagen von Kunst in Natur und von Natur in Kunst eine hypothetische Annahme bildet. Auf diese Weise wird also keineswegs ein radikaler Gegensatz zwischen Kunst und Natur entwickelt, obwohl beide Worte erst einmal mit dem Ansinnen verwendet werden, verschiedene Positionen zu bezeichnen.<sup>129</sup> Vielmehr ist unter dem Begriff ‚Natur‘ das Resultat sich einschleifender Prozesse gefasst, die den Glauben an einen festen Charakter begünstigen und die es ermöglichen, dass die mit den jeweiligen beruflichen Praktiken in Zusammenhang stehenden und wiederholt durchgeführten Tätigkeiten den Charakter eines Menschen bestimmen können. Dieser Glaube an sich selbst ist unter Umständen so stark und unbezweifelbar, dass es für den einzelnen Menschen soviel ist wie Natur. ›Das bin ich‹ und ›So bin ich eben‹, wird er dann sagen, weil die eigene Gewordenheit nicht mehr mitreflektiert werden kann. An diesem Punkt wird deutlich, dass Nietzsche das Wort ‚Natur‘ nicht im Sinne einer ontologischen (Vor-)Bestimmtheit des Menschen verwendet, sondern dass es sich gewissermaßen um eine ›gegläubte Natur‹ handelt. Sein Begriff der Natur steht hier unter dem prägenden Einfluss von mindestens zwei Motiven. Erstens ist ›Natur‹ – wir sahen es bereits – durch die formale Entgegensetzung zu dem Begriff ›Kunst‹ bestimmt und mit ihm in ein dynamisches Verhältnis gebracht. Zweitens steht ›Natur‹ in einem Verweisungszusammenhang mit Vorstellungen von der Festigkeit des menschlichen Charakters. Dieser jedoch ist seinerseits weder einfach als Faktum gegeben noch auf natürlichem Wege entstanden. Sondern er hat sein Gepräge durch einschränkende, formgebende und den Lebensrhythmus bestimmende Mechanismen erhalten, wie sie in Gesellschaften vorhanden sind und Nietzsche sie für den Bereich der Arbeit veranschlagt. Es ist das je eigene Verhalten zu solchen vom Beruf vorgegebenen Regeln, Rhythmen und Routinen, das durchaus zu einer wirklichen, zweiten Natur am einzelnen Menschen werden kann, zur ›Natur des Menschen‹. Denn während die Regeln, Rhythmen und Routinen immer als auferlegter Zwang spürbar bleiben mögen, sind es die jeweils gefundenen Strategien des Umgangs mit ihnen irgendwann nicht mehr. Der Mensch wird dann seinen Charakter endgültig mit seiner gesellschaftlichen und beruflichen Rolle verwechselt haben, weil er im Leben wie ein Schauspieler agierte, dessen Spieltechnik ein Zusammenfallen von Rolle und eigenem Charakter voraussetzte.

Demgegenüber gleicht das andere Selbstverhältnis, »wo alle Natur aufhört und Kunst wird«, eher dem solcher Bühnen-Schauspieler, die ihre Rollen einerseits

---

<sup>129</sup> Hier liegt ein Vergleich zum oben behandelten Begriffspaar ›Sein‹ und ›Schein‹ nahe: Weder Natur bzw. Sein noch Kunst bzw. Schein stellen für Nietzsche Gegensatzbegriffe dar, sondern werden als ineinander umschlagende Konzepte entworfen.

nicht mit sich selbst identifizieren und andererseits ein ganzes Repertoire verschiedener Rollen nacheinander erlernen, bis sie sie abrufen können. Der Begriff ›Kunst‹ ist hier keine Bezeichnung im gebräuchlichen Wortsinn und meint also nicht etwa den Bereich der bildenden oder darstellenden Künste. Wie für den Begriff der Natur herausgearbeitet, ist die ›Kunst‹ ebenso auf das Selbstverhältnis des Menschen bezogen und nur vor diesem Hintergrund zu verstehen. Auch an dieser Stelle wurde also entgegen jeder sprachlichen Gewohnheit der zentrale Begriff umgeprägt, wodurch das hergestellte Begriffsgefüge ›Kunst-Natur‹ bzw. ›Natur-Kunst‹ ausschließlich in dem im Abschnitt diskutierten Kontext funktioniert. Weder kann hier ›Natur‹ in einem allem Kulturellen vorgängigen Sinne aus sich selbst heraus begriffen, noch ›Kunst‹ ohne den komplementären Begriffspartner verstanden werden. Und beide wiederum sind nur auf ihren gemeinsamen Bezugspunkt hin, das menschliche Selbstverhältnis, perspektiviert.

Entsprechende kulturelle Gegebenheiten, wie Nietzsche sie in den demokratischen Zeitaltern ausmacht, begünstigen dann »diesen Rollen - Glauben – einen Artisten-Glauben, wenn man will«. Einerseits verweist das durch die mehrfache Verwendung noch betonte Wort ›Glaube‹ darauf, dass auch diese Art des Selbstbezugs unter bestimmten Bedingungen erst entsteht und damit keine überhistorische Wahrheit beanspruchen kann. Andererseits scheint im Wort ›Rolle‹ durch dessen Verortung im Theaterkontext eben jene Position des Künstlichen und Gemachten auf. Wer in diesem »Rollen - Glauben« lebt, wird sich selbst als etwas beinahe beliebig Formbares ansehen.

Während ein Mensch im Modus des ›Natur-Selbstbezugs‹ seinen momentanen Charakter als einen natürlich gegebenen und faktisch unveränderlichen Zustand ansieht, ist demgegenüber der Modus des ›Kunst-Selbstbezugs‹ aus dem Potential beständiger Veränderung heraus begriffen, sei diese nun gewollt und selbst initiiert oder durch den Wechsel äußerer Umstände nötig geworden. Entsprechend fassen in FW 356 die beiden Worte ›Natur‹ und ›Kunst‹ verkürzt in sich zwei verschiedene Haltungen zum eigenen Selbst zusammen. Die Möglichkeit dieser Gegenüberstellung allerdings wird erst durch die Motivebene des Schauspielers bedingt.

Woher die genannten Bezüge stammen, lässt uns der Text sehr konkret nachvollziehen. Bekanntlich hat Nietzsche an den Griechen deren umfassende Eingebundenheit in die vielfältigsten kulturellen Kontexte geschätzt. Den Dramendichter etwa beschreibt er in *Das griechische Musikdrama* bewundernd als Pentathlos, als marathonischen Fünfkämpfer, der zugleich »als Dichter und Musiker, in der Orchestrik und der Regie, zuletzt als Schauspieler produktiv begabt« gewesen sein müsse.<sup>130</sup> Wenn den Griechen in FW 356 die Überzeugung zugeschrieben wird, Allesköninger zu sein, rekurriert das auch auf die Tatsache, dass die griechische Kultur

<sup>130</sup> Das griechische Musikdrama, KSA 1, S. 523.

– freilich in ihrem Rahmen – eine Kultur politischer, beruflicher, musischer, sportlicher Multitalente gewesen ist.<sup>131</sup> Wenn Nietzsche zusätzlich betont, die Griechen »machten, wie bekannt, Schritt für Schritt eine wunderliche und nicht in jedem Betracht nachahmenswerte Verwandlung durch: sie wurden wirklich Schauspieler«, so weist er damit auf einen in der Tat erstaunlichen kulturgeschichtlichen Befund hin.<sup>132</sup> Denn die attischen Bürger selbst betätigten sich als Schausteller anlässlich der zahlreichen städtischen Feste – wie sie ja sämtlich auch politische, juristische und religiöse Ämter innehatten. Als Musiker, Sänger, Tänzer oder Schauspieler traten die Männer im Rahmen der Dionysien und Lenäen auf, d.h. sie selbst bestritten die Dithyramben-, Tragödien- und Komödienagone. Es ist diese besondere Konfiguration der griechischen Kultur, die die von Nietzsche gezogenen Verbindungslien zwischen der praktisch-theatralen Schauspielerfahrung,

---

131 Nicht nur rekrutierten sich im 5. Jahrhundert v. Chr. sämtliche politische Ämter, Richter, Ratsmitglieder und Tempelpriester in wechselndem Turnus aus den Reihen der attischen Bürger, auch sämtliche Tätigkeiten der Chorsänger, Tänzer und Schauspieler bei den Festumzügen und künstlerischen Wettbewerben wurden von ihnen ausgeführt. Es gab daher kein Expertentum für diese Bereiche, in dem Sinne, dass nur entsprechend Qualifizierte zur Ausübung der Geschäfte zugelassen wurden, vielmehr konnten sich besonders befähigte Bürger stärker profilieren als andere und es war geradezu eine Pflicht der Bürger, sich am politischen und kulturellen Leben nach Kräften zu beteiligen. Der Tragödiendichter Sophokles etwa hatte nicht nur als Heilpriester des Halon den Asklepios-Kult in Athen eingeführt und 443/42 das Amt des Schatzmeisters (Hellenotamias) inne, sondern diente auch zusammen mit Perikles im Samischen Krieg ab 441-439 als Flottenbefehlshaber. Im Jahr zuvor hatte er mit *Antigone*, einer der wenigen uns überlieferten Tragödien, den attischen Wettbewerb gewonnen. Aufgrund der Quellenlage wird angenommen, dass gerade dieser Gewinn ihm das Amt des Strategen im Samischen Krieg einbrachte – so weit war das kulturelle Selbstverständnis der Athener in seinen Teilbereichen verwoben, dass das erfolgreiche Abschneiden beim Tragödienagon zu hohen politischen Ämtern berechtigen konnte. Von einigen seiner Stücke ist zudem bekannt, dass Sophokles darin als Schauspieler auftrat und seine sportlichen wie musischen Talente sollen schon früh Aufsehen erregt haben.

132 Anlässlich des Dithyrambenagons, der den Tragödienwettkämpfen vorangestellt war, traten aus den zehn Stadtteilen Athens je ein Männer- und ein Knabenchor gegeneinander an. Ebenso setzten sich die den Tragödien- und Komödienagon bestreitenden Choreuten (Tanz und Gesang) und Schauspieler aus den männlichen Bürgern Athens zusammen. Der zweite Festtag war dem Wettstreit von bis zu fünf Komödien vorbehalten. Der darauffolgende Tragödienwettkampf dauerte drei Tage, an denen jeweils eine Tetralogie (drei Tragödien und ein Satyrspiel) aufgeführt wurde. Daran beteiligt waren zur Zeit des Sophokles 15 Choreuten plus 3 Schauspieler und auch eine nie konkret genannte Anzahl an Musikern. Ob etwa bei einer Tetralogie stets dieselben Sänger und Schauspieler auftraten, was eine außerordentlich hohe Belastung bedeutet hätte, oder ob jeder Teil mit anderer Besetzung gespielt wurde (was durch die verwendeten Masken problemlos möglich gewesen wäre), ist nicht abschließend festzustellen. Kurzum, die städtischen Dionysien samt Dithyrambenagon und Komödien- sowie Tragödienagon benötigten jährlich mehrere Hundert Schausteller (Musiker, Sänger, Tänzer, Schauspieler) und diese waren die attischen Bürger selbst.

der politischen Form der Demokratie, einem variablen Selbstbild, sowie beruflicher und lebensgestalterischer Vielseitigkeit argumentativ plausibel erscheinen lassen.

Das zentrale Motiv des Abschnittes FW 356 ist also der Schauspieler als eine Art Archetypus oder Exempel für den Menschen. Damit ist dem Umstand Rechnung getragen, dass es eine unleugbare Nähe gibt zwischen Schauspielern und dem, was als das Menschliche bzw. als dem Menschen zugehörig empfunden wird. Einerseits erzählen Schauspieler der verschiedensten theatralen Darstellungsformen, indem sie Menschen oder mit dem Menschlichen spielen: Mit ihren Körpern und Stimmen, mit Marionetten und anderen Figuren stellen sie Menschen vor, um ihrem Publikum Geschichten über Menschen zu erzählen.<sup>133</sup> Andererseits ist der Mensch stets auch als ein Wesen begriffen worden, dem das Spielen elementare Beschäftigung ist – vom Kinderspiel über Gesellschaftsspiele wie Dame oder Schach und agonalen Sportspielen bis zum fiktiven wie realen Rollen-Spiel.<sup>134</sup> Dabei überschneiden sich mitunter funktional die Bereiche und Techniken solcher Spielformen, nicht zuletzt des professionellen Schauspielens, mit der Lebenswirklichkeit eines jeden Menschen. Solche Schnittpunkte betreffen bekanntlich die Anforderungen an das gesellschaftliche Miteinander. Doch in gleichem Maße zählen auch Vergnügungen hinzu, wie sie etwa Maskenbälle, Festumzüge und Spiele zu Fastnacht über Jahrhunderte hinweg geboten haben und wie sie moderne Varianten bieten, z.B. Rollenspiele oder die vielfältigen Formen von Laien- und Improvisationstheater. Nicht nur scheint es den Menschen Vergnügen zu bereiten, Schauspielern bei ihrem Tun zuzusehen – auch betätigen sie sich in diversen Spielformen selbst als Akteure.

Nietzsche thematisiert nun diese Durchdrungenheit des Lebens von den Phänomenen des Schauspielerischen und spitzt sie einerseits auf die oben genannten künstlerisch-theatralen Tätigkeiten der Griechen zu (»s i e w u r d e n w i r k - l i c h S c h a u s p i e l e r«). Andererseits wird mit dem Begriff des Schauspielers dessen Übertragbarkeit auf den Menschen als Verwandlungspotential nahegelegt. Schauspieler-Sein ist daher nicht einfach eine Tätigkeit neben anderen, sondern wird Teil der *conditio humana* schlechthin. Denn: »jedes Mal, wenn der Mensch anfängt zu entdecken, inwiefern er eine Rolle spielt und inwieweit er Schauspieler sein k a n n, w i r d er Schauspieler«. Verweilen wir kurz bei diesem erstaunlichen Satz, der auf den Anfang des Aphorismus zurückweist. Dort war der einmal angenommene Beruf ein Garant für den festen Charakter, solange er nicht als Rolle in Betracht kam – nur dadurch konnte ›aus Kunst‹ ›Natur‹ werden. Sobald aber der Mensch begreifen würde, dass das berufliche und gesellschaftliche Leben auf bestimmten Schemata basiert, wobei kodifizierte Anforderungen etwa den Beruf wie

<sup>133</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Band 1: *Schauspielstile*, Leipzig 2012.

<sup>134</sup> Vgl. Johan Huizinga: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956.

eine vorab festgeschriebene (Theater-)Rolle prägen, sobald also ein Wissen um die Ablösbarkeit dieser Rolle vom Einzelnen dominierte, würden Menschen, so suggeriert Nietzsche, es sich rasch in verschiedenen Rollen und damit als ›Schauspieler‹ einzurichten verstehen. Nun wird das Modell der »Vorherbestimmung«, das es jedem erlaubte, an den ihm zugewiesenen festen Platz in der Gesellschaft zu glauben, ersetzt durch den von Nietzsche so benannten »R o l l e n - G l a u b e n«, der die Möglichkeit mehrerer Rollen zulässt und befördert. Wie bereits erörtert, stehen in Nietzsches Argumentation menschlicher Charakter und individuelles Selbstverhältnis, berufliche Praktiken sowie die Konstitution der Gesellschaft und deren politische Verfasstheit in einem engen, wechselseitigen Verhältnis. Diese Reziprozität spiegelt sich in der konstellativen Verbindung der verschiedenen Motive wider. Gerade der theaternahen Semantik (Rolle, gutes Spiel, Schauspieler) kommt dabei die Aufgabe zu, die Motivbereiche miteinander zu verknüpfen.

Aus den bisherigen Überlegungen sollte hervorgegangen sein, dass auch in diesem Aphorismus der Begriff des Schauspielers und Schauspielens aus dem Bereich des Theaters heraus- und in soziale sowie psychische Kontexte übertritt. Ebenso steht die in kritischer Absicht noch mit Wagner verbundene, fatale Wirkung des Schauspielers auf die Massen hier nicht im Vordergrund. Das funktionale Element, auf das hin der Schauspieler in FW 356 zugeschnitten wurde, ist das der menschlichen Möglichkeit zu Verwandlungen, wodurch eine Vielheit und Variabilität des Charakters bedingt wird. Nietzsche scheint diese Entwicklung weniger neutral aufzuzeichnen, als er ihr sowohl positive wie auch negative Seiten anträgt. Daher röhrt der seltsam anmutende Gegensatz zwischen den euphorisch begrüßten Potentialen des Europäer- und Rollenglaubens (»wo jeder mit sich versucht, improvisiert, neu versucht, mit Lust versucht«) und dem Lamento einer Gegenwartsanalyse: »Aber was ich fürchte [...], wir modernen Menschen sind ganz schon auf dem gleichen Wege«. Diese von Demokratie geprägten »interessantesten und tollsten Zeitalter [...], in denen die ›Schauspieler‹, alle Arten Schauspieler, die eigentlichen Herren sind«, kennzeichnen eben auch einen Verlust von Stabilität und Dauerfähigkeit.<sup>135</sup>

Eines mag an der Argumentation jedoch noch mehr erstaunen: Nietzsche hat sich an anderer Stelle vehement gegen begriffliche Dichotomien und das Konzept von Gegensätzen ausgesprochen, die die Geistesgeschichte seit Jahrhunder-

135 Vor allem an diesem Punkt unterscheidet sich meine Interpretation wesentlich von Armin Thomas Müller: Die »freie Gesellschaft« als ›hölzerne Eisen‹: Gesellschaftliche Perspektiven Europas im Abschnitt 356 von Nietzsches Fröhlicher Wissenschaft. In: Marco Brusotti; Michael McNeil; Corinna Schubert; Herman Siemens (Hg.): European/Supra-European. Cultural Encounters in Nietzsche's Philosophy, Berlin/Boston 2020, S. 151-168. Müller geht davon aus, dass bei Nietzsche sowohl der Begriff des Schauspielers als auch der der Demokratie stets negativ besetzt seien. Ihm entgeht die im Text vorhandene feine Abwägung der mit den demokratischen Entwicklungen einhergehenden Problemen und Chancen.

ten bestimmen. »Mag nämlich auch die *Sprache*«, heißt es in dem bekannten Abschnitt JGB 24, »hier wie anderwärts, nicht über ihre Plumpheit hinauskönnen und fortfahren, von Gegensätzen zu reden, wo es nur Grade und mancherlei *Feinheit der Stufen* giebt«.<sup>136</sup> Nun ist nicht nur der hier besprochene, sondern es sind auch zahlreiche andere Abschnitte unübersehbar von Gegensatzstrukturen geprägt. Wollte man also die Annahme vermeiden, Nietzsche sei hinter diese bedeutsame Erkenntnis zurückgefallen, müssen andere Erklärungs- und Interpretationsstrategien gefunden werden. FW 356 durchziehen gleich mehrere semantische Gegensatz-Komplexe, die zwischen einzelnen Worten ausgetragen werden: So sind beispielsweise die »Baumeister« in »festeren, beschränkteren Zeitaltern« gegen die »Schauspieler« der »demokratischen Zeitalter« gestellt. Erstere kennzeichnet »Dauerfähigkeit« in Beruf, Rolle und Charakter, im Material des »Steins« versinnbildlicht, der Pläne für Jahrtausende und dem Menschen Sinn als Teile eines Baus zu geben vermochte, sofern sie nur »fest« wären. Letztere kennzeichnet das Spiel mit der Vielheit ihrer Rollen, Berufe und Fähigkeiten, sie sind ›Allesköninger‹ und gleichen eher dem Paradox eines »hölzernen Eisens«.<sup>137</sup>

Diese tatsächlich diametral strukturierten Komplexe repräsentieren jedoch, genauer besehen, zwei verschiedene Haltungen zu einer dritten, übergeordneten Sache, die ich mit den Worten ›Selbstbezug‹ und ›Selbstverhältnis‹ einzufangen versucht habe. Als dominierendes Motiv bildet es den Hintergrund, vor dem die gegensätzlichen Positionen jeweils abgeglichen und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Das Aufstellen von Gegensätzen dient also vorrangig dazu, ein ganz anderes Thema in seinen (hier historisch) verschiedenen Facetten zu erfassen. Mit der oben erörterten Differenzierung eines monopolaren Selbstbezugs, der auf dem Glauben an immerwährende Festgefügtheit beruht und der dem polypolaren ›Rollen-Glauben‹ entgegengesetzt ist, habe ich versucht, das Relationsgefüge nachzuvollziehen. Nietzsches Strategie zielt darauf ab, zwar offensiv mit sprachlichen Gegensatz-Konzepten zu arbeiten, sie aber gleichzeitig auf mancherlei

136 JGB II, 24, KSA 5, S. 41.

137 Der Aphorismus endet mit einer Anspielung auf eine seit der Antike bekannte *contradiccio in adjecto*: »Freie Gesellschaft? Ja! Ja! Aber ihr wisst doch, ihr Herren, woraus man die baut? Aus hölzernem Eisen! Aus dem berühmten hölzernen Eisen!« (FW 356, KSA 3, S. 597). Die Figur der antiken Rhetorik (σιδηροξύλον, etwa: ›Eisenholz‹) bezeichnet die grundsätzliche Unmöglichkeit eines Arguments. Als Verspottung der ambivalenten Verheißung einer »freien« Gesellschaft bekräftigt sie die These, dass der in Demokratien heraufkommende Schauspieler-Typus als Bürger kaum dazu geeignet sei, einen stabilen Gesellschafts-Bau zu gewährleisten. Im Hintergrund könnte zudem Schopenhauers Kant-Kritik stehen, die sich gegen dessen radikalen Ethikbegriff wendet: »Es ist doch wohl handgreiflicher Widerspruch, den Willen frei zu nennen und doch ihm Gesetze vorzuschreiben, nach denen er wollen soll: –> wollen soll! – hölzernes Eisen!« (Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 4. Buch, § 53, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 377).

Weise zu entschärfen und damit als dogmatisch-bipolare Ausschlussprinzipien unwirksam zu machen. Beispiele für diesen besonderen Umgang mit der nicht zuletzt logischen Kategorie des Gegensatzes wären etwa die Positionierung der »Herrenmoral« gegen die »Sklavenmoral«,<sup>138</sup> oder auch von »Gesundheit« gegen »Krankheit«,<sup>139</sup> wobei die Argumente in Richtung einer graduellen Vereinbarkeit des nur scheinbar Gegensätzlichen zielen. Entsprechend gäbe es nicht einen Zustand ›krank‹, der das komplette Gegenteil des Zustands ›gesund‹ wäre, sondern das Kranke und das Gesunde werden als Umschlagen des Einen in das Andere sichtbar und schaffen Übergangszeiten, in denen klare Grenzziehungen unmöglich sind – das Wort »Genesung« spielt hier eine große Rolle. In einem ähnlichen Sinne werden in der *Genealogie der Moral* Herren- und Sklavenmoral erst als voneinander distinkte, historische Konzepte entworfen, um dann als innerpsychische Tendenzen der Selbstermächtigung oder Fremdzuschreibung beide zugleich Einzug in die Seelenwelt des modernen Menschen zu finden. Andernorts bezweifelt Nietzsche nicht nur die Existenz von Gegensätzen überhaupt, speziell der moralischen Werte,<sup>140</sup> oder des Gegensatzes von wahr und falsch,<sup>141</sup> sondern er nimmt auch eine prinzipielle Gleichzeitigkeit von Gegensätzlichem an,<sup>142</sup> sowie die historische und kulturelle Bedingtheit der Wahrnehmung von Gegensätzen.<sup>143</sup>

## 2.2.4. Das Problem des Schauspielers als Problem der Dichter und Philosophen

Dass Nietzsche die Philosophiegeschichte als eine (fatale) Geschichte der Dogmatik und insofern der Tyrannie der Wahrheit beschreibt, ist bekannt. Dass damit allerdings in der Konsequenz ein Problem angezeigt ist, worin die Philosophen in die Nähe nicht allein der Dichter, sondern auch der Schauspieler rücken, ist selten betont worden. Sowohl Dichter als auch Schauspieler stehen mit ihren Tätigkeiten im Zeichen des Erfindens anderer Welten. Dem Modell des idealen Staates in der *Politeia*, wie es Platon von seinem Protagonisten Sokrates entwickeln lässt, gilt das Metier der Dichter und Schauspieler bekanntlich als für eine staatliche Institution

138 Vgl. die *Erste Abhandlung: »Gut und Böse,«, »Gut und Schlecht«* der *Genealogie der Moral*.

139 Vgl. die Vorrede zur zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1886.

140 JGB 2, KSA 5, S. 16.

141 Vgl. etwa JGB 34: »Ja, was zwingt uns überhaupt zur Annahme, dass es einen wesenhaften Gegensatz von ›wahr‹ und ›falsch‹ giebt? Genügt es nicht, Stufen der Scheinbarkeiten anzunehmen und gleichsam hellere und dunklere Schatten und Gesamttöne des Scheins [...]?« (JGB 34, KSA 5, S. 53f.).

142 Etwa in dem Ausspruch des *Ecce homo*: »Abgerechnet nämlich, dass ich ein décadent bin, bin ich auch dessen *Gegensatz*.« (EH, weise, 2, KSA 6, S. 266).

143 So sei von den Griechen in der Bewunderung des Odysseus »der Gegensatz von Scheinen und Sein gar nicht gefühlt und also auch nicht sittlich angerechnet« worden, was Nietzsche zu dem Ausruf veranlasst »Gab es je so gründliche Schauspieler!« (M 306, KSA 3, S. 224).

denkbar ungeeignet und der Erziehung abträglich. Einerseits, so die Argumentation, schaffen Dichter und Schauspieler lediglich Abbilder von Abbildern und seien dadurch noch weniger wert als Tischler oder andere Handwerker.<sup>144</sup> Andererseits sei das Tragödienspielen ebenso wie der Besuch von Theatervorstellungen »ein Verderb für die Seelen der Zuhörer«, weil dabei nicht nur edle Tugenden verhandelt und das im Leben Erstrebenswerte dargestellt würde, sondern eben auch Unbesonnenheit und emotionale Ausbrüche.<sup>145</sup> Indem Dichter wie Schauspieler von alternativen Wirklichkeiten erzählen, zeigen sie mögliche Erfahrungsräume, die sich notwendig parallel oder quer zur ›Realität‹ bewegen. Genau durch diese Distanz aber können sie die Wirklichkeit kommentieren, können ihre Elemente aufnehmen, sie zuspitzen oder vertiefen, nacherzählend variieren oder parodieren, kurzum, sie vermehren auf diese Weise die möglichen einzunehmenden Positionen. Nicht zwingend muss sich das im Bereich der vollends utopischen Gattungen abspielen, sondern es genügt allein der Effekt der Vervielfältigung von Realität. Weil es Wahrheit im strengen Sinne nur geben kann, wenn auch die umgebende, wahrnehmbare Wirklichkeit eine möglichst unverbrüchliche Einheit bildet, wird dieser Einheit jede alternative Positionierung potentiell gefährlich. Damit sind Schauspieler wie Dichter mindestens seit der in der *Politeia* niedergelegten Polemik ein Ärgernis für diejenigen Philosophen, die sich der unbedingten Wahrheit verpflichtet haben. Folgerichtig wird solchen Künsten dann als Komplizen der Phantasie eine untergeordnete Stellung zugewiesen, weil sie allenfalls zur erbaulichen Unterhaltung taugen. Ihre mögliche komplementäre Funktion gerät dabei genauso aus dem Blick, wie der prinzipielle Eigenwert der Künste als kulturelle Errungenschaften. In der *Politeia* kulminiert diese geringschätzende Haltung darin, die darstellenden Künste aus der idealen Stadt rigoros auszuschließen, weil ihre die Vernunft störenden und dagegen die Leidenschaften befördernden Effekte als erwiesen gelten.

Nietzsches Texte selbst – das sollte bereits deutlich geworden sein – sind weit davon entfernt, ein kohärentes Bild des Schauspielers zu zeichnen, weil gerade der

144 Vgl. Platon: *Politeia*, 394b–396e sowie 595a–598d. Die Einwände, die Sokrates im Dialog gegen die Dichter und Schauspieler vorzubringen weiß, ähneln den Vorwürfen, die andernorts (z.B. im *Sophistes* und *Gorgias*) den Sophisten gemacht werden. Indem in der *Politeia* gleichermaßen exemplarisch wie blasphemisch der Übervater der Dichtung, Homer, daraufhin befragt wird, welche konkreten Auswirkungen seine in den Epen präsentierten Kenntnisse über Kriegskunst und Politik denn in der Realität gezeigt hätten, wird die Argumentation auf die Spitze und ins Absurde getrieben (*Politeia*, 599c–600d). Dass Platon selbst seine philosophischen Schriften im Allgemeinen, wie auch die *Politeia* im Besonderen, ebenso in Dialogen und Reden des Sokrates, also in dichterischer Form, vorgelegt hat, stellt diesbezüglich ein denkwürdiges Faktum da, das nicht nur die Kritik an Homer zu konterkarieren, sondern auch die Invektiven gegen die Künste zu unterlaufen geeignet ist.

145 Platon: *Politeia*, 595b.

Begriff ‚Schauspieler‘ in den verschiedensten Kontexten und unter verschiedensten Vorzeichen verwendet wird. Sowohl als Bezeichnung der Theaterschauspieler mit Bezug etwa zur griechischen Antike oder zu Nietzsches Gegenwart ist das Wort präsent, wie als Metapher für Unaufbrichtigkeit und zur Bezeichnung verschiedener menschlicher Fähigkeiten, etwa sich zu verwandeln, zu verstehen und mit Optionen seiner selbst zu spielen. Daher ist keinesfalls von einem Bewertungsmuster auszugehen, das eindeutig in eine positive oder negative Richtung wiese. Der Begriff bietet auf diese Weise eine Projektionsfläche, anhand derer – durch das Betonen der jeweils zutreffenden Aspekte aus dem Bedeutungsgefüge ‚Schauspieler‘ – bestimmte Themen verhandelt und veranschaulicht werden können.

Ich habe gezeigt, dass das Problem des Schauspielers bei Nietzsche mit mindestens drei Momenten verknüpft ist. Charakterisiert ist es also 1.) durch seine Wirkung auf die Massen, 2.) durch Verwandlungsfähigkeit und die damit einhergehende Irritation und Pluralisierung der Charakter-Konzeption und 3.) durch das Problem der Lüge und des Scheins. Anhand dieser drei Aspekte ist nun auf die ungewöhnliche Beziehung einzugehen, die Nietzsche zwischen Philosophie und den Verstellungskünsten der Dichtung und der Schauspielerei herstellt. Verkürzt und zugespitzt könnte man formulieren, das Gemeinsame von Philosophie und Dichtung sei es, eine Wortkunst zu sein. Mit bestimmten Elementen des Schauspielens aber will Nietzsche die Philosophie zukünftig aus erkenntnistheoretischen Gründen verbunden wissen, nämlich im Hinblick auf die Fähigkeit zu den vielfältigsten Verwandlungen.

Dass man seit den Ursprungszeiten des Denkens dem Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Dichtungen mit Skepsis begegnet, wird von Nietzsche an verschiedenen Stellen hervorgehoben. Schließlich sei es mitunter »für eine Wahrheit gefährlicher, wenn der Dichter ihr zustimmt, als wenn er ihr widerspricht! Denn wie Homer sagt: ‚Viel ja lügen die Sänger!‘«<sup>146</sup>

Wird nun der Philosoph in die gefährliche Nähe des Dichters gerückt, wandelt er schon nicht mehr auf geraden Pfaden zur Wahrheit. Er nutzt dann die Sprache, um über die Umwege von Erzählungen und Anspielungen, Veranschaulichungen,

---

146 FW 84, KSA 3, S. 442. Der Aphorismus reflektiert in äußerst raffinierter Weise die Eigenart der Sprache zunächst früherer ‚abergläubischer‘ Zeitalter, durch Reime, Verse und Rhythmen sich die Welt gefügig zu machen. Dabei ist der Ursprung der Poesie im Blick. Gegen Ende des Abschnittes wird eingeräumt, dass noch heute selbst ein Weiser »gelegentlich zum Narren des Rhythmus« werde, weil »er einen Gedanken als w a h r e r e m p f i n d e t, wenn er eine metrische Form hat und mit einem göttlichen Hopsasa daher kommt« (FW 84, KSA 3, S. 442). Begründet wird diese der wissenschaftlichen Erkenntnismethode zuwiderlaufende Tendenz damit, »dass immer noch die ernstesten Philosophen, [...] sich auf D i c h t e r - s p r ü c h e berufen, um ihren Gedanken Kraft und Glaubwürdigkeit zu geben« (ebd.). Darauf beschließt der Abschnitt, das Gesagte in performativer Ausführung demonstrierend, mit dem oben zitierten Wort Homers.

Sinnbildern, Fabeln und Parabeln ein verzweigtes Netz von Geschichten und Aussagen zu errichten, in dem Wahrheitsverweise von Erfundenen nicht zu trennen sind. Wird ein Philosoph aber Schauspieler, so müsste sich dieses ohnehin gefährliche Verhältnis zur Sprache noch einmal potenzieren. Denn während die Dichter allein durch die geschriebene Sprache als dem ihnen zur Verfügung stehenden Mittel lügen, gelten Schauspieler als Lügner in noch umfänglicherem Sinne, denn sie »lügen« mit ihrem ganzen Körper. Sie verstehen und verwandeln sich in verschiedenen Lebenssituationen – ob als Abhängige unter Zwang und gleichsam unbewusst oder als professionelle Bühnenschauspieler im theatralen Kontext.

Indem nun Nietzsche umfassende Selbst-Verwandlungen zum wichtigsten Mittel der Erkenntnis erklärt, ist erneut und in radikaler Weise einem der Hauptprotagonisten der abendländischen Philosophie der Vertrag aufgekündigt: Dem in sich ruhenden Subjekt, dessen Selbstverständnis das eines autonomen, sich selbst transparenten Akteurs ist, scheint einmal mehr das Vertrauen entzogen. Dem entgegen steht eine neue, dem postontologischen Subjektmodell komplementäre Erkenntnispraxis, deren methodische Ausrichtung durch verschiedene Augen zu blicken und sich gelegentlich den Themen und Problemen anzuverwandeln rät. In welchem Sinne das zu verstehen ist und wie es vonstatten gehen soll, ist im Folgenden zu erörtern. Nachdrücklich betont werden muss freilich, dass diese Position einem besonderen, emphatischen Verständnis von Philosophie geschuldet ist: Die tiefere Erkenntnisfähigkeit wird dort vermutet, wo Gedanken nicht bloß als gedachte, sondern als erlebte und empfundene Phänomene verstanden werden. Eine nochmalige Steigerung erfährt es in der Vorstellung, die rechte Philosophie beginne dann, wenn es möglich, ja notwendig ist, ihr gemäß zu leben und sie nicht lediglich niederzuschreiben.<sup>147</sup> Bereits in der *Geburt der Tragödie* präjudiziert die betreffende Methode, indem Nietzsche zwischen den Herstellungsbedingungen von Dichtung und Dramatik unterscheidet:

Im Grunde ist das aesthetische Phänomen einfach; man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterschaaren umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker.<sup>148</sup>

Während also, Nietzsches Rekonstruktion gemäß, der erzählend Dichtende sich von den Charakteren seiner Dichtung umgeben sieht und seine Beobachtungen

147 Vgl. hierzu James Conant: Das Exemplarische bei Emerson und Nietzsche. In: Christian Benne; Enrico Müller (Hg.): Ohnmacht des Subjekts – Macht der Persönlichkeit, Basel 2014, S. 207-225.

148 GT 8, KSA 1, S. 6of. Anlässlich der »Geisterschaaren« hatte es zuvor geheißen, »dass der Dichter nur dadurch Dichter ist, dass er von Gestalten sich umringt sieht, die vor ihm leben und handeln und in deren innerstes Wesen er hineinblickt.« (Ebd.).

nur noch niederzuschreiben braucht, wohnt demgegenüber dem Dramatiker ein Drang zu fortwährenden Selbstverwandlungen inne. In diesem Zustand und in Gestalt dieser anderen *personae*, in die der Dramatiker sich kraft seiner Imagination verwandelt hat, entstehen dann die dramatischen Dialoge. Der Dichter hört im Geiste die Figuren reden und sieht ihr Handeln als ein Beobachter, weshalb seine Sprache eine beschreibende, erläuternde sein kann. Der Dramatiker hingegen »ist« seine Figuren gleichsam selbst, er handelt und redet im Geiste als seine Figuren. Auch wenn die angeführte Charakterisierung literarischer Produktionsbedingungen im Werk Nietzsches fürderhin keine Rolle mehr spielt, so ist dennoch die Ähnlichkeit des später entworfenen Bildes und Selbstverständnisses des Philosophen mit dem Modell des Dramatikers verblüffend. Wie zu zeigen sein wird, besteht für Nietzsche ein wesentlich konstitutives Moment auch des Philosophen darin, zu Verwandlungen befähigt zu sein.

### 2.2.5. Eine neue Erkenntnispraxis: Die »Kunst der Transfiguration«

Die ersten Ausführungen zum hier zu diskutierenden erkenntnispraktischen Modus datieren bereits aus den Jahren 1878-80, der Zeit der Niederschrift von *Menschliches, Allzumenschliches*. Nietzsche gelingt mit diesem Buch ein philosophisches Debüt, in dem viele der in den Folgejahren erneut aufgenommenen Themen präludieren, das aber in weiten Teilen weder die stilistische Reife noch die argumentative Konsequenz der später entstehenden Schriften erreicht. Dennoch sind Zeugnisse der frühen Tendenz eines Denkens auffindbar, das sowohl die Bedingungen der Möglichkeit als auch die qualitativen Maßstäbe von Erkenntnis problematisiert. Folgende Zitate sollen das belegen:

Philosophisch gesinnt sein. – Gewöhnlich strebt man darnach, für alle Lebenslagen und Ereignisse eine Haltung des Gemüthes, eine Gattung von Ansichten zu erwerben, – das nennt man vornehmlich philosophisch gesinnt sein. Aber für die Bereicherung der Erkenntnis mag es höheren Werth haben, nicht in dieser Weise sich zu uniformiren, sondern auf die leise Stimme der verschiedenen Lebenslagen zu hören; diese bringen ihre eigenen Ansichten mit sich. So nimmt man erkennenden Anteil am Leben und Wesen Vieler, indem man sich selber nicht als starres, beständiges, Eines Individuum behandelt.<sup>149</sup>

149 MA I 618, KSA 2, S. 349. Auch in der *Fröhlichen Wissenschaft* wird diese Verbindung zwischen Erkenntnis und Charakter-Variabilität gezogen. Zwar sei moralisch oft eine Starrheit von Ansichten im Zeichen der Selbsttreue gefordert worden, die »alles Wechseln, Umlernen, Sich-Verwandeln in Verzug bringe, doch sei dies gerade »für die Erkenntnis die allerschädlichste Art des allgemeinen Urtheils«, da den Erkennenden auszeichne, »in Bezug auf Alles, was in uns fest werden will, misstrauisch zu sein« (FW 296, KSA 3, S. 537).

Sich selber verlieren. – Wenn man erst sich selber gefunden hat, muss man verstehen, sich von Zeit zu Zeit zu verlieren – und dann wieder zu finden: vorausgesetzt, dass man ein Denker ist. Diesem ist es nämlich nachtheilig, immerdar an Eine Person gebunden zu sein.<sup>150</sup>

Während der erste Abschnitt die Umkehrung einer für üblich angenommenen Haltung nahelegt, indem unterschiedlichen Situationen nicht in vereinheitlichender Absicht zu begegnen, sondern ein Nutzen aus ihrer Verschiedenheit zu ziehen sei, stellt der zweite Abschnitt Erkenntnisgewinn durch produktiven ›Selbstverlust‹ in Aussicht. Beide Aphorismen sehen jedoch einen klaren Vorteil darin, zu Erkenntniszwecken von der eigenen Person Abstand nehmen zu können, um zuerst sich selbst und in der Folge das Erkennen in andere Sichtweisen, Lebenslagen, Wesenszüge, Stimmen und Ansichten hinein zu erweitern. Außerordentlich bemerkenswert ist das schon hier ausgeführte Motiv, nach dem die Voraussetzung für die bevorzugte Erkenntnishaltung in einer wie auch immer gearteten Verwandlung des Erkenntnissubjekts besteht. Von übergeordneter Bedeutung ist zunächst nicht die Fähigkeit zu logischem Denken, zum Erwerb von Wissen durch verstehende Lektüre, oder zum Auswendiglernen. Dies alles mag in einem zweiten Schritt wichtig sein, scheint aber auf einer eher allgemein-unpersönlichen Ebene stattzufinden. Doch auch die etwa mit Marcus Aurelius, Augustinus von Hippo oder René Descartes verbundene Methode der Introspektion wird nicht als maßgeblich erwähnt. Was Nietzsche demgegenüber hier und andernorts eindringlich betont, ist die Bereitschaft zum aktiven Mit- und Nachvollziehen des Anderen (als des nicht-Eigenen), ist mithin ein Maß an Verwandlungsfähigkeit, wie es auch für Dramatiker veranschlagt wurde. Zwischen den extremen Polen einer Apotheose des Allgemeinen (Naturwissenschaft, unpersönlicher Wissenserwerb) und einer Apotheose des Singulären (die absolute Gewissheit des *ego cogito*) sucht Nietzsche nun keinesfalls einen vermittelnden dritten Weg, sondern entwickelt eine neue erkenntnispraktische Position. Selten tritt sie uns so pointiert zusammengefasst entgegen, wie im folgenden Abschnitt aus der *Fröhlichen Wissenschaft*:

Der Seufzer des Erkennenden. –»Oh über meine Habsucht! In dieser Seele wohnt keine Selbstlosigkeit, –vielmehr ein Alles begehrendes Selbst, welches durch viele Individuen wie durch seine Augen sehen und wie mit seinen Händen greifen möchte, – ein auch die ganze Vergangenheit noch zurückholendes Selbst, welches Nichts verlieren will, was ihm überhaupt gehören könnte! Oh über diese Flamme meiner Habsucht! Oh, dass ich in hundert Wesen

150 MA II, WS 306, KSA 2, S. 689. Vgl. FW 305: »Denn man muss sich auf Zeiten verlieren können, wenn man den Dingen, die wir nicht selber sind, Etwas ablernen will.« (FW 305, KSA 3, S. 543).

wiedergeboren würde!« – Wer diesen Seufzer nicht aus Erfahrung kennt, kennt auch die Leidenschaft des Erkennenden nicht.<sup>151</sup>

Sein Anliegen kleidet der Abschnitt in den emphatischen Ausruf einer »der Erkennende« genannten Figur. Diese wörtliche Rede hat gegenüber einer nüchternen Erörterung des Themas den Vorteil, es sprachlich auf eine persönliche Ebene zu heben: Der Erkennende spricht von sich selbst und seufzt über seine Habsucht. Dabei ist die Figur des Erkennenden gleichzeitig umfassend, indem es eine Bezeichnung Vieler ist und nicht eines Individuums, wie figürlich konkret. Denn es ist nicht einfach jeder Mensch in jeder beliebigen Situation gemeint, sondern, wer erkennt, d.h. die Menschen, insofern sie Erkennende sind.<sup>152</sup> Die Bedeutung des Wunsches, als Erkennende nicht in erster Linie objektives Wissen zu erwerben oder die Vivisektion des eigenen Selbst zu betreiben, sondern ganz sinnlich »durch viele Individuen wie durch seine Augen sehen und wie mit seinen Händen greifen« zu wollen,<sup>153</sup> ist oben erläutert worden. Selbst die Beschäftigung mit der Historie wird dem Erkennenden zur Inspiration, ausgehend von den Sichtweisen der Vergangenheit die eigenen Perspektiven nochmals zu erweitern. Inmitten dieser Erfahrungen wünscht der Erkennende mit einem leidenschaftlichen Ausruf, er möge doch »in hundert Wesen wiedergeboren« werden.<sup>154</sup> Artikuliert als habsgütiges Begehr, das sich um des reicheren Erkenntnisgewinns willen in Alles zu verwandeln strebt, unterstreicht Nietzsche mit seiner Wortwahl die affektive Verfasstheit des Erkennens.

In der *Genealogie der Moral* wird die Metapher der Vieläugigkeit erneut aufgegriffen und als anstrebenswerte Erkenntnispraxis wie folgt formuliert:

Es gibt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches »Erkennen«; und mehr Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, mehr Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wis-

151 FW 249, KSA 3, S. 515. Vgl. auch M 533, worin die Wahrnehmungsfähigkeiten zweier Künstler beschrieben und als Bereicherung für die Erkenntnis dargestellt werden: »Hätten wir doch erst das Auge dieses Schauspielers und dieses Malers für das Reich der menschlichen Seelen!« (M 533, KSA 3, S. 305). In FW 143 schließlich wird der gesellschaftliche und erkenntnistheoretische Wert des Polytheismus gegenüber dem Monotheismus hervorgehoben: »Im Polytheismus lag die Freigeisterei und Vielgeisterei des Menschen vorgebildet: die Kraft, sich neue und eigene Augen zu schaffen und immer wieder neue und noch eigenere: sodass es für den Menschen allein unter allen Thieren keine ewigen Horizonte und Perspektiven giebt.« (FW 143, KSA 3, S. 491; Hervorhebung C.S.).

152 Vgl. zum Topos der Figurenrede im Allgemeinen das Kapitel 2.3 und speziell zur Kategorie der »angekündigten Rede« das Kapitel 2.3.1.

153 FW 249, KSA 3, S. 515.

154 Ebd.

sen, um so vollständiger wird unser »Begriff« dieser Sache, unsre »Objektivität« sein.<sup>155</sup>

Sowohl das Wort »Begriff«, als auch das der »Objektivität« sind zwischen Anführungszeichen gesetzt, um zu verdeutlichen, dass ihnen eine andere Sinnebene als die übliche verliehen wurde. In welchem neuen Sinne der Begriff als Träger einer variablen und vielschichtigen Bedeutungsarchitektur verstanden werden soll, ist bereits ausgeführt worden. Doch der Begriff einer »Objektivität« ist nicht weniger voraussetzungsreich. Dass es sich dabei keinesfalls um das positivistische Ideal einer das Erkenntnissubjekt ausklammernden Wissenschaftlichkeit handelt, ist Thema des gesamten Abschnittes. Nietzsche will den Begriff der Objektivität, mit einem Seitenblick auf Kant und Schopenhauer, eben »nicht als ›interesselose Anschauung‹ verstanden« wissen, sondern im Gegenteil:

[A]ls das Vermögen, sein Für und Wider in der Gewalt zu haben und aus- und einzuhangen: so dass man sich gerade die Verschiedenheit der Perspektiven und der Affekt-Interpretationen für die Erkenntniss nutzbar zu machen weiss.<sup>156</sup>

Es ist dies eine eher unorthodoxe Anforderung an den Erkennenden, die eigenen Urteile, Geschmäcker, Gründe, Vorlieben, Vorurteile und Abneigungen – also die eigene Perspektive – mal gelten zu lassen, mal zu vernachlässigen. Als Methode dient sie aber dazu, andere Perspektiven an sich selbst nachvollziehen und geradezu miterleben zu können. Im Sinne eines Gegenentwurfs zum wissenschaftlichen Ideal entpersönlicher Objektivität, stellt dieses neue Verständnis von Objektivität vielmehr eine Potenzierung des Subjekts dar, das sich in »verschiedne Augen« hinein vervielfältigt: Durch diese verfügt es über Mittel und Wege zur Erkenntnis, die ihm mit der »Verschiedenheit der Perspektiven« auch eine Verschiedenheit von sich selbst beibringen.<sup>157</sup> Das Ideal ist also Differenz (nicht Identität) und eine Differenzierung der Perspektiven. Erkenntnis wird auf diese Weise als ein Potenzieren der Interessen gegen die ›Interesselosigkeit‹ entworfen, ferner als ein Vervielfältigen von Affekten und damit von Interpretations-Möglichkeiten gegen den Ausschluss der Sinnlichkeit und drittens als ein Aufsuchen gerade des Verschiedenen, Differenten und Differenzierten, statt der Reinheit einer einzigen Perspektive.

Auch einen zweiten Aspekt der die neue Objektivität ermöglichen Erkenntnispraxis gilt es mit einzubeziehen: Wenn einerseits verschiedene Augen den polyperspektivischen Blick auf eine Sache ermöglichen sollen, ist ebenso die Rede

155 GM III, 12, KSA 5, S. 365.

156 GM III, 12, KSA 5, S. 364f.

157 Ebd.

davon, mehrere »Affekte [...] über eine Sache zu Worte kommen« zu lassen.<sup>158</sup> Hier ist der Rückgriff auf die subjekttheoretische und erkenntnispraktische Analogie für das Verständnis hilfreich: Denn ein Grundgedanke von Nietzsches Subjektkonzeption ist es, dass im nur vermeintlich sich gleichbleibenden Subjekt etwa Triebe und Interessen, Affekte und Instinkte sich beständig abtauschen, dass sie miteinander um ›Herrschaft‹ ringen und wechselnd die Oberhand gewinnen, aber genauso oft ihren Mit- und Gegenspielern nachzugeben und sich folglich unterzuordnen haben. Diesem dynamischen Prinzip entspricht auf der Seite der Erkenntnispraxis ganz offenkundig das Ansinnen, dem jeweils an die Oberfläche getretenen Affekt gewissermaßen ein Rederecht einzuräumen: Ist schon der Mensch keine unverbrüchliche Einheit, sondern ein »Gesellschaftsbau der Triebe und Affekte«,<sup>159</sup> so werden mit der Vielgestaltigkeit seiner divergenten Gemütsregungen auch unterschiedliche Ansichten über eine Sache korrelieren. Wenn Nietzsche dem Erkennen durch viele Augen zu blicken rät und mehrere Affekte zu Wort kommen sollen, wird hier ein prinzipieller Wert für die Erkenntnis erst dem Ensemble gerichteter Äußerungen als Ausdruck einer ungefährten Gleichzeitigkeit verschiedenartiger Blickrichtungen und divergenter Affektformen beigemessen. An diesem Punkt konvergieren die beschriebene Erkenntnispraxis und die in Kapitel 1.3.2 entwickelte konstellative Begriffsarchitektur von Nietzsches Texten, wonach an einem Begriff durch Konstellation mit anderen Begriffen verschiedene Semantiken aktualisiert werden.

Mit der Ablehnung des wissenschaftlichen Prinzips, das zur Herstellung von Objektivität die größtmögliche Neutralisation des erkennenden Subjekts vorsah, geht bei Nietzsche eine Aufwertung gerade des Persönlichen einher. Daher besteht auch kein Gegensatz zwischen dem beschriebenen Erkenntnisethos und einer außergewöhnlichen, herausragenden Persönlichkeit, weil gerade sie dazu befähigt sei, Vieles in sich aufzunehmen. Solchen Philosophen fehle deshalb

jede unpersönliche Theilnahme an einem Problem der Erkenntnis: wie sie selber durch und durch Person sind, so wachsen auch alle ihre Einsichten und Kenntnisse wieder zu einer Person zusammen, zu einem lebendigen Vielfachen, dessen einzelne Theile von einander abhängen, in einander greifen, gemeinsam ernährt werden, das als Ganzes eine eigne Luft und einen eignen Geruch hat.<sup>160</sup>

Hier verbindet sich nun das Modell des Menschen als Subjekts-Vielheit, sowie seine dynamische Organisation mit dem neuen erkenntnispraktischen Modell, dessen Potential im Verstärken und Ausnutzen eben jener Vielheit der Masken und Per-

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> JCB 12, KSA 5, S. 27.

<sup>160</sup> MA II, KSA 2, S. 625f.

spektiven liegen soll.<sup>161</sup> Dieses Thema klingt auch an anderer Stelle an, beispielsweise in JGB 212, wo »der Philosoph [...] Etwas von seinem eignen Ideal« verrate, wenn er festlege: »dies eben soll G r ö s s e heißen: ebenso vielfach als ganz, ebenso weit als voll sein können«.<sup>162</sup> Im Widerspruch zum modernen Zwang zum Spezialistentum müsse ein Philosoph »die Grösse des Menschen, den Begriff ‚Grösse‘ gerade in seine Umfänglichkeit und Vielfältigkeit, in seine Ganzheit im Vielen« entwerfen.<sup>163</sup> Vielfältig zu sein, gewissermaßen als Gegenentwurf zur einfältigen Dogmatik, wird nun das Ethos des Erkennenden schlechthin. Dabei ist jedoch eine übergeordnete, harmonisierende Metaperspektive ein für allemal ausgeschlossen. Strukturiert anhand der bereits für die Schauspieler-Problematik herausgestellten drei thematischen Bereiche, soll im Folgenden die Charakterisierung von Nietzsches erkenntnispraktischem Modell unter Zuhilfenahme entsprechender Textstellen abgerundet werden.

**1. Vielheit durch Verwandlung** Das beschriebene Vorgehen, zum Zweck der Erkenntnis verschiedene Perspektiven einzunehmen und sie in einem bestimmten Sinne »zu sein«, um ihre Positionen an sich selbst erfahrbar zu machen und damit womöglich ein tieferes Verständnis zu erlangen, korreliert also mit einem zeitweiligen Absehen und Abstandnehmen von der eigenen Person. Schließlich gilt: »Das Lernen verwandelt uns, es thut Das, was alle Ernährung thut, die auch nicht blass ‚erhält‘ –: wie der Physiologe weiss«.<sup>164</sup> Es liegt auf der Hand, dass eine solche Ansicht mit dem von Nietzsche so emphatisch hervorgehobenen pluralen, dynamischen

161 Bereits Friedrich Kaulbach: Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie, Köln/Wien 1980, hat sich mit der perspektivistischen Erkenntnismethode auseinandergesetzt (S. 59-130). Jedoch führen sie eventuelle Perspektiven ihrerseits auf einen übergeordneten Standpunkt zurück. Zwar betont Kaulbach den prinzipiellen Wert verschiedener, vielfältiger Perspektiven auf dieselbe Sache (vgl. ebd. S. 75), jedoch will er wiederum die Hierarchie einer teleologischen Struktur als Gütezeichen eingesetzt wissen, in der eine überholte Perspektive zugunsten einer besseren aufgegeben und gleichsam »überwunden« werde. Erst im Denken eines solchen »Aufstiegs auf der Leiter zu höheren und souveräneren Standpunkten« realisiere sich der freie Geist (ebd. S. 77). Auch Volker Gerhardt: Die Perspektive des Perspektivismus. In: Nietzsche-Studien, Bd. 18, Berlin 1989, S. 260-281 besteht auf einem der Perspektivenvielfalt zugrunde gelegten und »im Erkennen und Handeln angelegten Anspruch auf Einheit« (ebd. S. 279). Vgl. dagegen Zittel: »Wenn Nietzsche zufolge die Welt als Summe der von ihr jeweils aus subjektiven Perspektiven vorgenommenen Interpretationen verstanden werden kann, so findet der je eigene Standpunkt seine Beschränkung und Relativierung im Konflikt mit den anderen Positionen und dies gerade nicht im Sinne übersichtlicher Autonomie« (Claus Zittel: Ästhetisch fundierte Ethiken und Nietzsches Philosophie. In: Nietzsche-Studien, Bd. 32, 2003, S. 103-123, hier S. 117).

162 JGB 212, KSA 5, 147.

163 Ebd. S. 146.

164 JGB 231, KSA 5, S. 170.

Menschenbild korreliert (vgl. hierzu Kapitel 4.1). Es scheint sich also um die Intensivierung und Fruchtbarmachung eines ohnehin vorhandenen Effekts zu handeln: Wenn der Mensch schon eine Pluralität von Trieben und Affekten, von langfristigen Einflüssen und momentanen Befindlichkeiten ist, so mag es zweckdienlich sein, diese »Natur« des Menschen für die Erkenntnis nochmals zu verstärken und deren Mechanismen gezielt zu forcieren. Hierzu fähig zu sein, avanciert nun zur Anforderung zumindest an zukünftige Philosophen. Entsprechend summiert *Jenseits von Gut und Böse* im Abschnitt 211 »Vorbedingungen«, die zur »Erziehung des wirklichen Philosophen« dienlich seien:

[E]r muss selbst vielleicht Kritiker und Skeptiker und Dogmatiker und Historiker und überdies Dichter und Sammler und Reisender und Rätselräther und Moralist und Seher und »freier Geist« und beinahe Alles gewesen sein, um den Umkreis menschlicher Werthe und Werth-Gefühle zu durchlaufen und mit vielerlei Augen und Gewissen, von der Höhe in jede Ferne, von der Tiefe in jede Höhe, von der Ecke in jede Weite, blicken zu können.<sup>165</sup>

Bemerkenswert ist hier die Formulierung, man müsse die aufgezählten Tätigkeiten durchaus »selbst [...] gewesen sein« – was sich ganz ausdrücklich von einem rein wissenschaftlichen Ansinnen unterscheidet, über etwas genaue Kenntnisse zu erwerben und diese zu systematisieren. Ein solches aktiv-lebendiges, sinnlich-konkretes Nachvollziehen verschiedenster Positionen und Perspektiven (Skeptizismus, Dogmatik, Historik, Moral etc.) oder Fähigkeiten (Dichten, Rätselräten, Reisen etc.) sei notwendig, damit ein möglichst umfangreicher Horizont der menschlichen Wertschätzungen ausgemessen werden könne. Schon allein der Begriff »Werth-Gefühle« verdeutlicht den eminent mimetischen Anspruch, gilt es doch, die mit verschiedenen Wertungen einhergehenden Gefühlswelten auszuloten, nicht aber, sie etwa bloß aus der Distanz heraus zu erklären. Insgesamt mögen gewisse Parallelen zur Arbeit von Künstlern, namentlich Schauspielern, auch für Nietzsche nicht abwegig gewesen sein, weil hierbei ein geradezu plastisches Einfühlungsvermögen

---

165 JGB 211, KSA 5, S. 144. Vgl. auch M 432, wo die Offenheit der wissenschaftlichen Methode angemahnt wird: »Wir müssen versuchsweise mit den Dingen verfahren [...]. Dieser redet mit den Dingen als Polizist, jener als Beichtvater, ein Dritter als Wanderer und Neugieriger.« (M 432, KSA 3, S. 266). Schulz stellt bei Nietzsche eine »Perspektive der Wertschätzung als unabdingbarer anthropologischer Voraussetzung« fest und resümiert: »Bei ihm sind Sein und Wert auf eine so ursprüngliche Weise miteinander verschränkt, daß eine neutrale faktische Bezugnahme auf die Welt undenkbar erscheint.« (Reinhard Schulz: Nietzsche und Rorty. Zwei Metaphysikoppositionen. In: Renate Reschke (Hg.): Zeitenwende – Wertewende. Internationaler Kongreß zum 100. Todestag Friedrich Nietzsches. Nietzscheforschung, Sonderband 1, Berlin 2001, S. 165-169, hier S. 168).

erforderlich ist.<sup>166</sup> Auf eine solch erkenntnislüsterne Weise »beinahe Alles gewesen [zu] sein«, gilt – und das ist nicht minder erstaunlich – sodann als grundlegende Voraussetzung für den besonderen Auftrag dieses Philosophen-Typus, nämlich »dass er Werthe schafft«.<sup>167</sup> Entsprechend wird das Aufgabenprofil kurz darauf mit Nachdruck formuliert: »Die eigentlichen Philosophen aber sind Befehlende und Gesetzgeber: sie sagen ›so soll es sein!‹, sie bestimmen erst das Wohin? und Wozu? des Menschen«.<sup>168</sup> An dieser Stelle erhält das Modell des sich vielerlei Augen, Hände und Zeiten bedienenden Erkennenden, des die eigene Vielfältigkeit auskostenden Philosophen ein klar umrissenes Ziel: neue Werte zu erschaffen.

Mit ähnlichem Bedeutungsumfang, doch anderer Motiv-Zusammenstellung fokussiert ein Abschnitt der *Fröhlichen Wissenschaft* dieses Thema. In ihm sind die Motive der ›großen Gesundheit‹, Umfänglichkeit und eines neuen Ideals verbunden. Selbst das Erschaffen von Werten klingt in den Worten vom spielenden Geist, von überwundenem und neu entstehendem Ernst an, die den Abschnitt beschließen. Was an dieser Stelle jedoch im Vordergrund stehen soll, ist die Beschreibung derer, die der ›großen Gesundheit‹ bedürfen:

Wessen Seele darnach dürstet, den ganzen Umfang der bisherigen Werthe und Wünschbarkeiten erlebt [...] zu haben, wer aus den Abenteuern der eigensten Erfahrung wissen will, wie es einem Eroberer und Entdecker des Ideals zu Muthe ist, insgleichen einem Künstler, einem Heiligen, einem Gesetzgeber, einem Weisen, einem Gelehrten, einem Frommen, einem Wahrsager, einem Göttlich-Abseitigen alten Stils: der hat dazu zuallererst Eins nöthig, die grosse Gesundheit – eine solche, welche man nicht nur hat, sondern auch beständig noch

166 Vgl. etwa M 533, wo es heißt: »Was erräth und sieht ein Schauspieler Alles, wenn er einen anderen spielen sieht! [...] Wie anders wieder sieht ein Maler auf einen vor ihm sich bewegenden Menschen! [...] Hätten wir doch erst das Auge dieses Schauspielers und dieses Malers für das Reich der menschlichen Seelen!« (M 533, KSA 3, S. 305).

167 JGB 211, KSA 5, S. 144. Im Aphorismus JGB 289 wird das Motiv des Philosophen als Vieläugiger aufgegriffen, wenngleich der Ton aufgrund der Wortwahl scherhafter daherkommt. In eine Verbindung mit erkenntnistheoretischen Überlegungen gebracht, wird der Fall »gesetzt, dass ein Philosoph immer vorerst ein Einsiedler war«. In seiner Höhle sei er »zum Höhlenbär oder Schatzgräber oder Schatzwächter und Drachen« geworden und zweifle darum, »ob ein Philosoph ›letzte und eigentliche‹ Meinungen überhaupt haben könne, ob bei ihm nicht hinter jeder Höhle eine tiefere Höhle liege« (JGB 289, KSA 5, S. 234). Tatsächlich kann eine Parallele gezogen werden zwischen der explosionsartigen Vervielfältigung von Namen, die den Philosophen Beschreibungsebenen hinzufügen und ihrer ebenso vervielfachten Perspektiven der Erkenntnis und Interpretationsebenen (die Höhle hinter jeder Höhle). Der Aphorismus endet denn auch auf provokante Weise mit den Worten: »Jede Philosophie verbirgt auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck, jedes Wort auch eine Maske.« (Ebd.). Ausführlicher zu diesem Abschnitt vgl. Kapitel 3.

168 JGB 211, KSA 5, S. 145.

erwirbt und erwerben muss, weil man sie immer wieder preisgiebt, preisgeben muss! ...<sup>169</sup>

Hervorzuheben wäre wiederum die Wortwahl, wonach mit einer bestimmten Wissensdimension eine Art ihrer Aneignung korreliere, die vorzugsweise im ›Erleben‹ und der ›eigensten Erfahrung‹ bestehe. Ganz ausdrücklich sind hier Begriffe gewählt worden, die das Ausmaß des Persönlichen gegenüber wissenschaftlicher Neutralität hervorheben und statt objektiver Distanz ein gewisses Maß an Involviertheit geradezu einfordern. Die nun folgende Aufzählung verschiedener Identitäten, Tätigkeiten und Zuschreibungen bestätigt das erkenntnispraktische Modell der Perspektiven-Vielheit und verdeutlicht gleichzeitig Nietzsches Sprachpolitik: wie auch in JGB 211 wird dort, wo es inhaltlich um das Hervorheben einer Vielheit von Positionierungen geht, auch eine Vielheit von Worten zur Veranschaulichung aufgeboten. Es sind gewiss nicht zufällig Subjektnamen bzw. Bezeichnungen für Akteure, eröffnet sich damit doch ein Identifikationsraum für die Leserinnen und Leser.

Zuletzt wird eine notwendige Vorbedingung für die Erweiterung des Erfahrungsspektrums aufgestellt: Was die Umfänglichkeit des Erkennenden und seinen ›Durst‹ nach Erfahrungen letztlich erst ermöglicht, sei eine dynamisch verstandene »g r o s s e G e s u n d h e i t«.<sup>170</sup> Bereits die Vorrede zur zweiten Auflage der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1886 hatte diese Problematik auf das Philosophieren selbst bezogen und den biblischen Begriff der »Transfiguration« als Verwandlungsfähigkeit in Anspruch genommen:

Ein Philosoph, der den Gang durch viele Gesundheiten gemacht hat und immer wieder macht, ist auch durch ebensoviele Philosophien hindurchgegangen: er k a n n eben nicht anders als seinen Zustand jedes Mal in die geistigste Form und Ferne umzusetzen, diese Kunst der Transfiguration i s t eben Philosophie.<sup>171</sup>

169 FW 382, KSA 3, S. 636.

170 Ebd. Diese ist freilich nicht ein einmal erreichter Zustand, sondern ein immer wieder gesund-Werden, ein beständig neues Erwerben von Gesundheit als Bewegung, die auch das Kranksein in der als notwendig erachteten Selbstpreisgabe voraussetzt. Der besprochene Aphorismus trägt denn auch den Titel »D i e g r o s s e G e s u n d h e i t«. Hier lässt sich übrigens sehr gut das Entstehen neuer semantischer Verbindungen im Umgang mit einem Begriff beobachten: Nietzsche prägt die Wortgruppe »g r o s s e G e s u n d h e i t« und legt entgegen der mit dem Wort verbundenen Erwartung sofort fest, dass eine solche ›Gesundheit‹ eben nicht als stabiler Zustand des ›Gesund-Seins‹ zu verstehen sei. Im Wort der Gesundheit als ›großer Gesundheit‹ sind also das Krankwerden und Kranksein, das Genesen und wieder Gesundwerden als wesentliche Merkmale mit einbezogen. Eine solche ›große Gesundheit‹ ist eben stark genug, um sich immer wieder erneut in ihrer Verfasstheit zu irritieren und sich aufs Spiel zu setzen.

171 FW Vorrede, 3, KSA 3, S. 349. Zur Transfiguration unter dem Gesichtspunkt von Kunst, Philosophie und Leben, die aus der erzählten Genese und Genesung des ›freien Geistes‹ aus den

**2. Wirkung auf die Masse** Wie gezeigt wurde, ist ein maßgeblicher Kritikpunkt, den Nietzsche gegen den ›Schauspieler Wagner‹ vorzubringen hat, die gefährliche Wirkung von dessen Musik auf das Publikum und damit auf die Massen. Indes werden auch Bücher für ein Publikum geschrieben und wenngleich ihre Wirkungsweise eine andere ist, wird sie von Nietzsche nicht minder effektvoll veranschlagt.<sup>172</sup> Einmal publiziert, kann ein Buch zwar potentiell ein Massenpublikum erreichen. Doch während das Opernpublikum zu Hunderten gemeinsam der Musik lauscht und darum auch in vergemeinschaftender Weise ihren Effekten unterworfen wird, seien diese nun wohltuend oder betäubend, sind Bücher auf ein (Massen-)Publikum der Einzelnen gerichtet. Durch die Tatsache, dass man ein Buch in aller Regel allein liest und sich insofern den darin niedergelegten Gedanken auch allein aussetzt, sind die problematischsten Aspekte der Massenwirkung wieder aufgefangen. Die erste Wirkung eines Buches trifft folglich – selbst bei hoher Auflage – auf den Menschen als Einzelnen. Dass damit noch nichts über dessen Erfolg und Effekt, über die Richtung der Wirkung, über Verstehen oder Missverstehen gesagt ist, ist nachrangig angesichts der simplen Tatsache, dass man dabei nicht als Teil eines Massenpublikums, ›dem nivellirenden Zauber der ‚grössten Zahl‘‹ unterliegt.<sup>173</sup> Hier stellt sich der Einzelne lesend auf die Probe und bleibt allein, sich selbst und dem Buch ausgesetzt.

All jene Rhetorik, mit der Nietzsche den Einfluss seiner eigenen Bücher auf die (zukünftige) Leserschaft charakterisiert, ist geprägt von luziden Reflexionen auf mögliche Wirkungseffekte sowie auf die diese erzielenden Mechanismen. Bekannt ist u.a. die Rede von den eigenen Schriften als »Angelhaken«,<sup>174</sup> als »Schlingen und Netze« und als einer »Schule des Verdachts«,<sup>175</sup> wobei nicht zuletzt der Topos des Verführers und das Wortspiel von Versuch und Versuchung maßgeblich sind.<sup>176</sup> Diese Thematik ist also gleichsam die Kehrseite der bekannten Medaille: Die Macht der Wirkung, die hinsichtlich des ›Schauspielers‹ Wagner mit so bissig-

---

Vorreden zu *Menschliches, Allzumenschliches I* und *II* entwickelt wird vgl. Paul van Tongeren: *Die Kunst der Transfiguration*. In: Roland Duhamel; Erik Oger (Hg.): *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, Würzburg 1994, S. 84–104. Van Tongeren berührt auch kurz das Problem der Voraussetzungen: »Genauso wie der Künstler muss der Philosoph Perspektivist sein, d.h.: viele Perspektiven einnehmen können, ohne daß dies auf Kosten des Engagements für eine dieser Perspektiven geht« (ebd. S. 103).

<sup>172</sup> Davon zeugen zahlreiche Abschnitte. Vgl. insbesondere: MA I, 178; MA I, 208; MA II, VM 98; MA II, VM 145; MA II, VM 152; MA II, VM 156; M 190; FW 366; JGB 11.

<sup>173</sup> FW 368, KSA 3, S. 618.

<sup>174</sup> EH, Bücher, Jenseits 1, KSA 6, S. 350.

<sup>175</sup> MA, Vorrede 1, KSA 2, S. 13.

<sup>176</sup> »Je abstrakter die Wahrheit ist, die du lehren willst, um so mehr musst du noch die Sinne zu ihr verführen.« (JGB 128, KSA 5, S. 95). »Es ist noch nicht genug, eine Sache zu beweisen, man muss die Menschen zu ihr auch noch verführen oder zu ihr erheben.« (M 330, KSA 3, S. 234). Vgl. auch JGB 42, KSA 5, S. 59; JGB 205, KSA 5, S. 133.

polemischer Ablehnung behandelt wurde, kehrt sich im Falle des Buches in einen Vorteil um. Vermöge eines Mediums auf Menschen einzuwirken, gilt nun nicht zuletzt als stilistische Herausforderung und pädagogische Aufgabe.

**3. Der Philosoph, ein Lügner?** Dass in Nietzsches Schriften die Problematik des Scheins in Gegenüberstellung zum ›Sein‹ der Wahrheit und zur philosophischen Dogmatik einen großen Raum einnimmt, ist nicht zuletzt durch Hans-Gerd von Seggern in seiner Studie *Nietzsches Philosophie des Scheins* (1999) überzeugend dargestellt worden. Diesen ausgesprochen umfangreichen Problemkomplex hier aufzuarbeiten, kann freilich nicht das Ziel sein, sondern er soll lediglich in Bezug auf den an dieser Stelle zu verhandelnden Aspekt interessieren. Von Seggern zufolge entwickelt sich Nietzsches Philosophie des Scheins über zwei Stufen: »Der ›Schein‹ und die ›Wahrheit‹ werden zunächst noch als komplementär gedacht, wobei dem ›Schein‹ höhere Dignität zugestanden wird. Die Universalisierung des Scheins [...] kann demgegenüber als eine Radikalisierung bezeichnet werden.«<sup>177</sup>

Insofern der Philosoph nun einerseits ›als Dichter‹ sich der in ihrer Unzulänglichkeit erkannten und aufgrund ihrer Fehleranfälligkeit vorbelasteten Sprache bedienen muss (Kommunikation) und er andererseits ›als Schauspieler‹ einen nicht unerheblichen Einfluss auf andere Menschen ausüben kann (Präsentation), ist er in zweifacher Hinsicht in die Mechanismen des Scheins eingebunden.

Wenn für den Philosophen »die ›wahre Welt‹ endlich zur Fabel‹ wird, bleiben ihm immerhin die »Stufen der Scheinbarkeit«.<sup>178</sup> Das bedeutet, statt absoluter und einander ausschließender Werte-Oppositionen, würde nun mit fein abgestuften Kategorien des ›mehr oder weniger richtig‹ und ›mehr oder weniger falsch‹ operiert werden. Es ist Nietzsches Verdienst, dass er, wo mancher ein ›nur‹ dazwischenschieben würde, gerade diesen wertenden Schritt nicht vollzieht. Mit Bedauern zu sagen, uns bliebe dann nur noch die scheinbare Welt übrig, hieße, dieses Urteil von der Position der Wahrheit aus zu sprechen, die darüber klagt, um ihr Vorrecht gebracht worden zu sein.

Ein weiteres Kriterium tritt außerdem hinzu. Wie in Kapitel 3.1 zu zeigen sein wird, gelten einige der bedeutendsten begrifflichen Entdeckungen der Geistesgeschichte für Nietzsche nurmehr als folgenreiche Illusionen: das Subjekt etwa, die Wahrheit, der freie oder unfreie Wille, Ursache und Wirkung und dergleichen Begriffe mehr. Trotzdem ist diese Position radikal verschieden von einem Nominalismus, der annehmen müsste, dass durch die Erkenntnis der Bezeichnungen als

<sup>177</sup> Hans-Gerd von Seggern: *Nietzsches Philosophie des Scheins*, Weimar 1999, S. 113. Vgl. zum Zusammenhang der Scheinproblematik mit Nietzsches Deutung der Welt als Interpretation auch Josef Simon: Der gewollte Schein. Zu Nietzsches Begriff der Interpretation. In: Mihailo Djurić; Josef Simon (Hg.): *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Würzburg 1986, S. 62-74.

<sup>178</sup> Zitate in Reihenfolge: CD, Fabel, KSA 6, S. 80f. und JGB 34, KSA 5, S. 53.

›bloße‹ Bezeichnungen ihr Gehalt und Bedeutungsumfang einfach nichtig werde. Demgegenüber betont Nietzsche, wie groß der Einfluss und wie weitreichend die Konsequenzen solcher ›Fiktionen‹ genannten Konzepte auf die Geistesgeschichte einerseits, auf die Lebenswirklichkeit der Menschen andererseits sind: »Die Falschheit eines Urtheils ist uns noch kein Einwand gegen ein Urtheil«, heißt es diesbezüglich.<sup>179</sup> Damit treten andere Wertungsoptionen in den Vordergrund, wie etwa die lebensförderlichen oder kultursteigernden Effekte von Erkenntnissen. Nietzsches Argumentation ist fortan darauf ausgerichtet, sowohl Reichweite als auch Akzeptanz der konventionellen bzw. regulativen Fiktionen auszudehnen. In diesem Sinne die »Unwahrheit als Lebensbedingung zugestehn«,<sup>180</sup> stellt sowohl eine Umwertung bisheriger erkenntnistheoretischer Positionen, wie eine Gewissenszumutung dar. Geht es doch fortan darum, ein Verstehen für kulturelle und wissenschaftliche Errungenschaften sowie für Positionen der Philosophiegeschichte zu kultivieren und gleichzeitig deren Verfasstheit als produktive Illusionen auszuhalten.

### 2.3. Zur Figurenrede

Wir hatten festgehalten, dass das neue Ethos des Erkennenden sich an einer Vielheit der Perspektiven, der Erkenntnismodi, der Instrumente und Methoden orientiert. Folglich strebt der Erkennende nicht mehr danach, die singuläre und von einer Seite her vorgenommene Ansicht über eine Sache als deren einzige Wahrheit auszulegen. Demgegenüber ist Nietzsches erkenntnispraktisches Modell darauf ausgerichtet, eine andere Art der Objektivität und einen vollständigeren Begriff einer Sache im Zusammentragen vieler unterschiedlicher Perspektiven zu erreichen. Dem liegt auch die Überzeugung zugrunde, dass das Ausführen einer Argumentation oder das Formulieren von Erkenntnissen nur auf dem Boden einer vorher bereits bezogenen Position möglich ist. Ein neutraler Ort des Denkens, die von allem abgelöste Metaperspektive ist für Nietzsche schlicht eine Erfindung.

Ebenso hatten wir die These aufgestellt, dass diese neue Objektivität gleichbedeutend ist mit einer potenzierten Subjektivität, insofern sie als die Verlängerung des (vermeintlich) eigenen Blickes in andere Blicke hinein und folglich als seine Dispersion konzipiert ist. Dabei gilt es, sich von einer Sache nicht lediglich aus mehreren Blickwinkeln ein Bild zu machen, sondern als zeitweilig Verandelte sie geradezu durch die Augen Anderer wahrzunehmen, sie sich derart anzueignen und zu erleben versuchen. Eine solche Multiplikation der Erkenntnisperspektiven vervielfacht den einzelnen subjektiven Standpunkt und fügt in je eigener Weise

<sup>179</sup> JGB 4, KSA 5, S. 18.

<sup>180</sup> Ebd.