

Nietzsches Schreiben.

Eine medienphilosophische Skizze

CHRISTIAN SCHÄRF

Gäbe es eine *Medienphilosophie der Literatur*, so müsste es eine Philosophie der Schrift sein. Was auf den ersten Blick logisch klingt, erweist sich auf den zweiten Blick als ziemlich problematisch. Die sicherlich avancierteste ›Philosophie der Schrift‹ kann in den Denkwegen Jacques Derridas gefunden werden, und darin zeigt sich schon das Hauptproblem. In Derridas *Grammatologie* ist die Schrift *Differenz*, genauer *Spur der Differenz*. Ihr nachzugehen, kann nicht bedeuten, eine *Philosophie der Schrift* zu begründen und auszuformulieren, sondern eine solche platonische Substantiierung des Phänomens gerade zu verfehlen. Sollte also, was Derrida mit Dekonstruktion bezeichnet, schon Inbegriff einer ›Medienphilosophie der Literatur‹ sein, nur eben mit dem gravierenden Fehler ausgestattet, dass es keine *Philosophie sein kann*?

Was wir europäisch unter *Literatur* verstehen, lässt uns medienhistorisch unmittelbar an die Schrift denken. Tatsächlich aber bezeichnet Literatur, *medienphilosophisch* betrachtet, noch etwas anders als nur Schrift. Literatur meint seit Homer, Mündlichkeit auf die Weise der Schriftlichkeit, Verschriftlichung oraler Performativität, dadurch aber Anspruch auf diese Performativität gerade auch im Repräsentationsbereich der Schrift. Schrift ist Spur der Differenz, das kann man so sehen, man sieht aber genauer, wenn man sagt: Literatur ist Spur der Differenz als Wille zur Präsenz.

Die Präsenz der Schrift basiert auf der Möglichkeit der Stimme, die in sie eingelagert ist und die – virtuell – bei der Lektüre gegenwärtig sein kann, sein soll. Produktivwerden im Feld der Literatur bedeutet konkret, beim Lesen wie beim Schreiben, der *Schreibbarkeit der Stimme* auf die Spur zu kommen.

Es handelt sich hierbei um eine Denkfigur, die beim späten Roland Barthes öfter auftaucht und die als der Augenblick der »Verknüp-

fung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache«¹ zu verstehen wäre. Schreiben wird damit nicht in erster Linie als Ausübung einer Kulturtechnik aufgefasst. Vielmehr meint Barthes die prinzipielle Disposition einer physiologischen Spannung, die in die Kulturakte des Literarischen eingepreßt ist und ohne die sie nicht stattfinden könnten. Wenn sich in der Spur der Differenz der Sinn des Textes ständig entzieht, wird er in der Schreibbarkeit der Stimme geradezu körperlich antizipiert. In dieser Ahnung des Sinns wird das Schreiben ebenso auf den Weg gebracht wie das Lesen.

Aus diesen Überlegungen resultiert meine Behauptung, dass der Gegenstand einer Medienphilosophie der Literatur, wenn es sie denn geben könnte, nicht die Schrift, sondern das Schreiben wäre. Also nicht die abendländische Kulturtechnik, auch nicht die Spur der Differenz, sondern die Schreibbarkeit der Stimme, Antizipation einer Präsenz jenseits der Substanzen, Instinkt für die Geschichte eines Sinns, der noch nicht erreicht, der aber (von wem?) versprochen ist.

Eine zweite Behauptung möchte ich anschließen, weil sie die Wahl des nachfolgend skizzierten Themas erklärt. Das Moment der Schreibbarkeit prägt große Teile der modernen Literatur als den Versuch, Schriftlichkeit und Körperlichkeit zu einer neuen Synthese zu bringen. Dahinter liegt der abendländisch verwurzelte Kern der Schriftkultur, der in der produktiven Überlagerung von oralen und literalen Impulsen besteht, mithin von performativen und repräsentationellen Aspekten. Schreibbarkeit und damit Schreiben ist der Reizstoff der Literatur, das, was sie über die Kulturalität des Zeichengebrauchs in der Schrift hinaushebt und ins Licht des *erotischen Wunsches* stellt. Der Eros der europäischen Literatur liegt in der Schreibbarkeit der Stimme.

Wie kein anderes Werk ist das Friedrich Nietzsches von dem Wunsch geprägt, die Schreibbarkeit der Stimme *in die Spur* zu bringen, die Stimme des Körpers in der Schrift erstehen zu lassen. Den Philosophen unter der Perspektive des Schreibens zu lesen, würde zu einem überraschend neuen und aktuellen Nietzsche-Verständnis führen. Das Folgende kann nur eine Andeutung dessen sein, was in diesem Zusammenhang zu leisten wäre.

I.

Als Philosoph war Nietzsche ein permanent Schreibender und verkörpert darin das Inbild des modernen Schriftstellers. Dennoch ist Schreiben kein herausgehobenes Thema der Nietzsche-Forschung. Im *Nietzsche-Handbuch*, das im Spätsommer 2000 erschienen ist, kommt es un-

1. Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 98.

ter den die Auseinandersetzung mit Nietzsche leitenden Begriffen nicht vor. Das mag daran liegen, dass man Schreiben bislang entweder als Medialform für Inhalte oder als imaginäre Leerstelle der Produktivität betrachtet und darüber hinweggesehen hat, dass moderne Literatur und Philosophie von keinem Syndrom so durchdrungen und beherrscht werden wie eben vom Akt des Schreibens.

Der Blick auf die Rhetorizität des nietzscheschen Stils, der sich in der jüngeren Nietzsche-Forschung eingestellt hat, konnte darüber hinwegtäuschen, dass Nietzsches Rhetorik nicht Endzweck einer Argumentationspraxis darstellt, sondern sich dem Zwang zur schriftlichen Tätigkeit als Hintergrund wie als Zielbereich immer bewusster und immer vehementier öffnet. Die tropischen Strategien der Sprachgebung sind jeweils rückgebunden an die Notwendigkeit der physiologischen Entladung psychophysischer Spannungen im Schreibakt. Nietzsche ist der Philosoph, der das Schreiben als Bedingung aller Möglichkeiten des Denkens an die Stelle des cartesianischen *Cogito* und damit an die Stelle des Denkens selbst gesetzt hat.

Nicht das Denken denkt, sondern das Schreiben. Wer sich das bewusst macht, verlässt unmittelbar den überkommenen Rahmen der Philosophie und wird als Denker zum Poeten in einem archaischen Sinne – zum Rhapsoden. Das war Nietzsches Weg, den er zuletzt in den *Dionysos-Dithyramben* akzentuiert: nur Narr, nur Dichter. Es ist der Weg des erotischen Wunsches in das Opfer der Schrift, der Weg der Kontemplation des Seins, des Kosmos, der göttlichen Ordnung in die Tragödie/Komödie des Schaffens vor dem Hintergrund des Nichts. Und es ist der Weg zurück in eine Mündlichkeit, die in der neuzeitlichen Kultur scheinbar eliminiert worden ist, auf der aber alle Sprachspiele der Philosophie letztlich beruht haben und beruhen und auf die der Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen* fundamental zurückgekommen ist: der Gebrauch der Wörter in der Sprache beim Sprechen. In Nietzsches Schreiben ist der basale abendländische Antagonismus von Literalität und Oralität unter dem Zeichen des Kampfes zwischen Philosophie und Poesie eingepreßt. Damit öffnet Nietzsches Schreiben das Sensorium des Denkenden für die Schreibbarkeit der Stimme und für den erotischen Gebrauch der Wörter beim Schreiben.

Nietzsches Schreiben ist also keineswegs unter eine medientheoretische Betrachtungsweise zu verrechnen, der es ausreichend erscheint, die Benutzung einer Schreibmaschine als Kuriosum der nietzscheschen Schreibbewegungen hervorzuheben und darin einen paradigmatischen Wechsel in den Hardwareverhältnissen auszumachen, der naturgemäß auch das Denken betrifft. Die Verharmlosung Nietzsches für die intellektuellen Verhältnisse der Jetztzeit haben durch die in dieser Weise ausgeführte Diskurstheorie in den vergangenen Jahren ihren Tiefststand erreicht. Die medienkritische Diskussion des nietzscheschen Schreibens akzentuiert zwar das Moment des Medialen beim

Denken, unterschlägt aber gleichzeitig die Aspekte des Körpers, der Maske und des Opfers, die in Nietzsches Schreibakten in besonderer Weise performativ zum Tragen kommen. Schreiben ist als Ausdruck des erotischen Wunsches nicht diskursiv zu verrechnen, weil darin die psychophysischen Überschüsse der Kultur und ihrer Diskurse überhaupt erst aktiv werden.

Nietzsches Schreiben ist als poetische Handlung und damit als Konstituierung eines Autorsubjekts symptomatisch für die Literatur im 20. Jahrhundert. Bei Nietzsche vollzieht sich bereits die Ablösung des kulturtechnischen Vorgangs des Schreibens von seiner instrumentellen Rolle. Schreiben wird vom ihm in durchaus ambivalenter Weise als Zwang erlebt, als steigernes, rauschhaftes Ereignis und als Erfahrung der Heteronomie des mit Inspiration Geschlagenen. Der Schreibzwang ist ein Grundaspekt jener Physiologie der Kunst, die Nietzsche nicht nur postuliert, die er vielmehr in und durch seinen produktiven Typus radikal ausgelebt hat.

Nietzsches zeitweiliger Plan, nach dem *Zarathustra* ein systematisches Hauptwerk mit dem Titel *Der Wille zur Macht* zu verfassen, scheitert an dieser von ihm selbst nicht ganz durchschaubaren Typologie. Nietzsches Werkbauplan kollidiert mit der tiefenphysiologischen Dominanz des Schreibakts als Prozess, der mit dem *Zarathustra* als irreversibles Wuchern des poetischen Denkens zum Durchbruch gelangt war. Er selbst schildert in *Ecce homo* die Entstehung des *Zarathustra* als Geburt in einem Prozess der Schrift, der sich über mehrere Jahre erstreckt hat, und der immer mehr an Eigendynamik angenommen hat.

In Phasen äußerster Produktivität wie in der finalen Schaffenszeit des Jahres 1888 gelangt Nietzsche dahin, das Zwanghafte in seinem Schreiben rundheraus zu leugnen; alles löst sich scheinbar in Spiel auf. Das Spiel erst erlöst den Schreibenden von der permanenten Spannung zwischen vitaler Steigerung und der sklavischen Abhängigkeit vom Schaffensvorgang. Deshalb steht das Spiel in Nietzsches gesamter Denkbewegung ständig im Vordergrund und wird in *Ecce homo* besonders hervorgehoben. Das Ziel all dieser produktiven Entladungen hätte der Durchbruch zum Spiel zu sein, anders ist es für Nietzsche nicht zu akzeptieren. Das Spiel aber wird durch das ständige Wechseln der Maske betrieben. In der Maske wird das Opfer buchstäblich *überspielt*. Daher gehören Maske und Opfer bei Nietzsche aufs Engste zusammen.

Jedoch ist Nietzsches Schreiben niemals ganz Spiel im Sinne solcher spannungslösender Histriionik. Vielmehr ist es zumindest seit dem Ende der *Fröhlichen Wissenschaft* und also zum Auftakt des *Zarathustra* unablässige Dramatisierung des Denkens, getriebenes Changieren mit den Masken, die alle zusammen in der Tendenz den autographen Körper Nietzsches bilden sollen. Nietzsches biographischer Körper soll, so

die Semiologie des Opfers im Schreiben, ein *Körper aus Schrift* werden. Nicht Ausstoßungsort von Thesen, Argumenten, Prophezeiungen oder ähnlichem philosophischem Geröll, sondern Verschmelzungsmasse von Medium und Leib.

Die Schrift stellt in diesem Prozess dabei das Medium der produktiven Selbsterlösung dar. Sie steht in *Ecce homo* nach der Weisheit und der Klugheit an dritter und entscheidender Stelle vor dem Übergang zum *Schicksal-Werden* des Autor-Ichs: *Warum ich so gute Bücher schreibe*. Nietzsches Schreiben ist darin Hyperpolitik des *autographen*, des aus Schrift geformten, mit der Schrift identisch gewordenen biographischen Körpers mit dem Ziel der Eroberung der Zukunft.

Die »Rhetorik der Tropen«², der Paul de Man bei Nietzsche nachgeht, ist ein Abglanz jener umfassenden theatralischen Selbstinszenierung, die Nietzsche im und durch das Schreiben vornimmt. Schreiben ist in diesem Horizont nicht so sehr als kulturtechnisches oder sprachstrategisches Verfahren zu sehen, sondern als ein Prozess, der den eigenen – den auto-bio-graphischen – Körper in den affirmierten Selbstverlust führt: das Spiel der Masken des Martyriums. Was sich am Grund des Schreibens abzeichnet, ist ein in die eigene psychophysische Aktivität aufgelöste heilsutopische Dimension, die sich keine Inhalte oder Motive überstülpen muss, weil sie nicht statisch ist und zu keinerlei Statik drängt. Schreiben ist selbst schon der Horizont einer Hoffnung, die sich im Zuge der Schreibaktivität sowohl erneuert als auch hinauschiebt. Darin ist es die ideale Projektion aller Erlösungshoffnung; sie zielt auf eine Zukunft, die sich zugleich mit dem Aufbau der Hoffnungspotenziale entzieht und also unablässig erneuert werden muss. Schreiben ist der Inbegriff des Prozessualen, des Prozesses. Nicht anders erscheint der Ausdruck »Der Proceß« bei Kafka.

Nietzsches Einsamkeit konstituiert sich als unausweichliche Konsequenz aus diesen Konstellationen und Impulsen. Der Schreibende braucht die Einsamkeit; je mehr er schreiben muss, desto mehr Einsamkeit benötigt er. Aber die Einsamkeit schafft zugleich unaussprechliche Not, ein Zugrundegehen an der Stummheit der Umwelt. Für sie gibt es keinen Grund, auf den Schreiber und sein Geschriebenes zu reagieren. Im Bewusstsein vollkommener Einsamkeit findet das Subjekt des Schreibens sich selbst als Schreibenden. Es ist der aus seiner Umwelt restlos herausgelöste psychophysische Leib dessen, der sich opfert, der Körper des Zwangs und des Spiels, den es im sozialen Dasein in solch absoluter Form nicht geben kann. Ihn kann es nur auf dem Thea-

2. Vgl. Paul de Man: »Rhetorik der Tropen (Nietzsche)«, in: ders.: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 146–163.

ter, in der Imaginationsrahmung der Inszenierung geben; daher Nietzsches wachsender Drang zur Theatralisierung des eigenen Selbst im Schreiben.

Der Schreibprozess wechselt dabei seinen Charakter. Er mutiert von einer anfangs dozierenden Essayistik über den Gestus des sprunghaft-spontanen Denkens im Aphorismus und endet im Spätwerk nach dem *Zarathustra* in der performativen Inszenierung des Körpers der Schrift. Der Gehalt des Stücks, das hier zu Aufführung kommt, ist das Martyrium des schreibenden Denkers als Körper der Schrift. Darin erfüllt Nietzsche die heilutopische Dimension, die dem Medium Schrift als der Aktionsbasis der Abwesenheit von Präsenz immer inhärent war und implizit oder explizit jeder Schreibhandlung anhaftete: Herstellung einer paradoxen Präsenz des Abwesenden. Auf der Ebene des Schreibprozesses drängen Medium und Körper zu einer idealen Verschmelzung. Die Spannung des Begehrens liegt zwischen dem abwesenden Körper und dem anwesenden Zeichen in der Ordnung des Prozesses, in der die Zeichen auf die Körper verweisen.

Schreiben erzeugt Einsamkeit aus dem Zwang, den es darstellt, und es erzeugt zugleich ein Bedürfnis nach Gemeinschaft und Kommunikation im theatralen Raum, den es eröffnet. Darin bedingt der Schreibzwang das Öffnen einer irrationalen Zone, die so ausgefüllt werden muss, dass sich in ihr eine autonome Wirklichkeit des Schreibens suggerieren lässt. Mehr und mehr kommt es dahin, dass dieser theatralische Irrealitätsraum den einzigen Identifikationsboden für die Vorstellungswelt des Schreibenden bildet. Die Größe des Irrealitätsraums und das Bedürfnis nach identikativer Fülle wachsen exponentiell aneinander in die Höhe, ohne dass es eine Möglichkeit gäbe, diesen Prozess anzuhalten. Er ist in schicksalhafter, also in Nietzsches dramatischer Praxis: in *tragischer* Art und Weise unabgeschlossen und ergibt sich direkt aus der psychophysischen Wirksamkeit des Schreibens. Der bewegende Grund für Nietzsches sich stetig akzelerierendes Denken, das in der zweiten Jahreshälfte 1888 Höchstgeschwindigkeit erreicht, muss demnach im lustvollen Zwang zur Projektion heilstopischer Impulse und Intensitäten in die Physiologie der Produktivität gesehen werden.

Schreiben ist – das zeigt Nietzsches letzte Schaffensphase deutlich – nicht in erster Linie Ventil eines zerebralen Überdrucks, es ist genauso und vor allem Quelle dieses Überdrucks. Während die Philosophen vor Nietzsche fast ausnahmslos die Schrift primär oder ausschließlich als Instrument zur Gedankendarstellung und zur Vermittlung von Zusammenhängen betrachteten und die poetische Genese ihrer Denkgebäude hinter architektonischen Visionen wie dem *System* oder dem *Werk* verbargen, bricht bei Nietzsche der sprachproduktive Impuls des Denkens in seiner skripturalen Energetik durch und sorgt

für eine radikale Umgestaltung der Dramaturgie des Denkens, seiner Beweggründe und seiner Bewegungen. Die Überlagerung des philosophischen Substrats durch seine poetischen Impulse führt zur unaufhörlichen Oszillation des Denkens in den Medien seiner Entstehung und in den ästhetischen Prozessen seiner Vermittlung. Dies ist die Voraussetzung für Nietzsches Wendung ins dramatisch-histrionische Sprechen, die Auflösung der philosophischen Standpunkte im Schau-Spiel ihrer Dramatisierung.

Bezeichnenderweise sind in *Ecce homo* die traditionellen philosophischen Attribute der Klugheit und der Weisheit in geradezu dramaturgischer Konsequenz mit dem Bücherschreiben verknüpft. Der Weg der Autobiographie verläuft aus den Zonen einer kontemplativ-lebensklugen Haltung, die als Motiv noch den Ethik-Begriffen der hellenistischen Philosophie entliehen scheint, in die genuin moderne Praxis des Schreibens und von dort zu einer die Weltgeschichte als ganze umwälzenden Tat: »Warum ich ein Schicksal bin«. Aus den Büchern erwächst das weltgeschichtlich Schicksalhafte, das den Zielpunkt von Nietzsches Praxis der Umwertung darstellt.

Schreiben wird so zu einer anthropologisch-epochalen Tat, die keinen Vergleich mit einer anderen geschichtlichen Tat zulässt. Alle Feldzüge, alle Revolutionen, alle Erfindungen und Entdeckungen sind in seinen Augen, in seinem autobiographischen Blick, nichts gegen die Bücher, die Nietzsche geschrieben hat, vor allem gegen den *Zarathustra*, von dem der Autor annimmt, dass man dereinst Lehrstühle eigens zu seiner Interpretation einrichten wird.

Sein Schreiben wird von Nietzsche zum hyperpolitischen Drama einer historischen Tat stilisiert, die auf die physiologische Intensität des Zwangs zum Schreiben selbst zurückgeführt werden kann. Nietzsche sieht Grund und Ziel seines Schreibens nicht in diesem selbst, sondern in den Substanzen, die den dramatischen Raum füllen und den der autographe Körper zu eröffnen versucht. Damit wird Schreiben verdeckt zur letztgültigen Utopie, die alle thematisch belegten Utopismen bedingt und strukturiert. Schreiben ist das leere Zentrum eines metaphysischen Begehrens, das bei Nietzsche viele Namen bekommt, aber nie endgültig benannt werden kann. Denn dieses leere Zentrum provoziert eine metonymische Bewegung der Zeichen als Schriftzeichen (die kongruent ist mit der physischen Bewegung der Schreibhand). So wird ein Denken in Gang gesetzt und inszeniert, das sich permanent selbst verfolgt, ohne sich jemals einzuholen.

II.

Die Beobachtung, ein primäres und prinzipielles Schreiben stehe vor jeder Konstituierung und Fixierung von Sinn und Bedeutung, und es

gehe mithin auch dem Lesen als Interpretieren ein Schreiben als Produktion eines ›pluralen Textes‹ voraus, hat Roland Barthes in seiner Analyse von Balzacs Erzählung *Sarrasine* dokumentiert. Barthes spricht von einem »schreibbaren Text« und bestimmt diesen folgendermaßen:

»Der schreibbare Text, das sind *wir beim Schreiben*, bevor das nicht endende Spiel der Welt (die Welt als Spiel) durch irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) durchschritten, durchschnitten, durchkreuzt und gestaltet worden wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt. Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung, das Schreiben ohne den Stil, die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur.«³

Schreiben führt in eine Zone, in der sich aus dem Signifikantengewitter, das das Spiel der Welt ist, die Utopie einer Bewegung kristallisiert, die keine andere als die der Schreibhand sein kann. Das ist der Augenblick, in dem die Physiologie der Kunst, die Erotik des Schaffens und die Selbstentzündung des Zwangs zusammenfließen und als ›lebenssteigerndes Prinzip‹ empfunden und genossen werden.

Von nun an geht es nur noch darum, welche Folgen dieser Augenblick zeitigen kann und wird. Die Vision vitaler Steigerung bildet den Grund, von dem aus das Werk auszuführen wäre, von dem aus die Expedition ins Unbekannte aufbräche, und auf dem das Gefühl für eine Form entstünde, die als plastisch-reale gänzlich in der Zukunft läge.

In diesem Augenblick wird der schöpferische Mensch in illusorischer Vollendung Herr über das tragisch-absurde Verströmen des Lebens in der Zeit. Wo Nichtigkeit und Vergehen herrschten, drängen jetzt Bedeutsamkeit und Form in den Vordergrund. Damit wird ein fundamentales philosophisches Problem an der Wurzel gepackt, nämlich das der absurden Verfasstheit des Daseins. Dieses Ergreifen der Wurzel ist nichts Kontemplativ-Theoretisches, sondern von Grund auf eine *Tat*. Es ist die einzige Tat, derer der Mensch in seinem Kampf gegen die Absurdität fähig ist; sie auszuführen, kann, punktuell wohl nur, aber tendenziell immer wieder, die heilsame Illusion herstellen, über das Dasein, über seine Absurdität selbst zu triumphieren.

Der Schein, den die Kunst erzeugt, die Lüge, die Illusion, all das haben wir nötig, um überhaupt leben zu können – das betont Nietzsche immer wieder, gerade auch im Spätwerk und in den allerletzten Aufzeichnungen des Nachlasses. Woraus sich dieser Glaube an die Macht des Ästhetischen speist, bleibt aber auch für Nietzsche selbst im Dunkeln. Nietzsches Philosophie der Interpretation geht davon aus, dass alles, was wir uns über die Welt denken, Illusion sei, dass die Welt an

3. Roland Barthes: *S/Z*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 9.

und für sich Chaos sei und dass wir diesen Abgrund mit allen Mitteln überdecken müssten.

Wenn aber alles Illusion ist, dann eben auch die Vorstellung, die Welt sei von Anfang bis in alle Ewigkeit Chaos und nichts als das. Dann ist überhaupt nichts Sicheres darüber auszusagen, *was* die Welt sei. Damit liefe man auf Positionen von Wittgensteins *Tractatus* zu, dann können wir nur noch sagen, dass *die Welt alles ist, was der Fall ist*. Dann ließe sich die von Wittgenstein hervorgehobene und zum Angelpunkt seines Denkens erwachsene Spaltung zwischen *Zeigen* und *Sagen* im Schreibakt des Philosophen geradezu exemplarisch nachzeichnen. Was der Satz sagt, ist nicht das, was er zeigt. Das gilt gerade und vor allem für den geschriebenen Satz. Philosophie und damit Denken, das sich in Sprache vollzieht (und welches Denken wäre anders geartet?), bleibt in den Strukturen und damit in den Spielen befangen, die ihm die Sprache zur Verfügung stellt. Gefangen zwischen der Verhexung des Geistes durch die Mittel der Sprache und der Entzauberung durch ihre Selbstaufklärung, die Wittgenstein mit der Philosophie gleichsetzt, – mit einer Philosophie, die sich ihrer Sprachlichkeit voll bewusst ist.

Diese Gleichsetzung des Begriffs der Philosophie und der Entzauberung des sprachverhexten Denkens ist Wittgensteins spezifische Innovation für die gesamte Philosophiegeschichte. Nietzsches Texte liegen deutlich vor dieser Wende und haben ihren dramatischen Umsturz noch nicht in sich realisiert. Wittgensteins spröde Schriftlichkeit ist an und für sich schon eine Verabschiedung des Schriftprimats der Philosophie als der Sprachprozessordnung ihrer autogenen Theatralisierung. In Wittgensteins Texten hat sich eine neue Mündlichkeit ausgebreitet, die auf eine nie zu überwindende Improvisationsform von Denken verweist. Es demonstriert in der Spätphase, in den *Philosophischen Untersuchungen*, den Versuch, den unsystematischen Suchbewegungen des Aphoristikers die Ordnungsstruktur des analytischen Philosophen einzuprägen.

Was aber *ist* der *Fall*, was ist eine Tatsache jenseits ihrer Vernebelung durch den metaphorisch-metaphysischen Dunst der Sprache? Müssten wir uns, um darauf zu antworten, nicht schon wieder der Interpretation bedienen und damit eine Illusion schaffen? Dieser Zirkel ist nicht aufzulösen; dem hat Wittgenstein Rechnung getragen, als er in den *Philosophischen Untersuchungen* das Wahrheitspostulat in Bezug auf die Sprache durch seine These von den Sprachspielen ersetzte. Damit hat Wittgenstein eine Ebene der Mündlichkeit über die Schriftfixiertheit des sprachanalytischen Denkens gezogen, das durch das analytische Denken selbst nicht mehr zu erfassen ist. Die tatsächliche Oralität der sprachlichen Wirklichkeit hat eben den mystischen Grund, den Wittgenstein im *Tractatus* der Philosophie zuweist, sofern sie die Aussage-

sphäre naturwissenschaftlicher Sätze übersteigt.⁴ Das Problem besteht darin, dass die Menschen in dieser primär oralen Sphäre leben, während sich die Satzanalysen des stringenten Philosophen auf eine Schriftlichkeit beziehen, die ihren mündlichen Grund verlassen zu haben scheint. Das bedeutet, in anderen Worten: jede Philosophie ist unvollständig und unauthentisch, die nicht auf den *performativen* Grund der Sprache und ihres sozialen Gebrauchs zurückgeht.

Bei Nietzsche liegt die Lösung des Problems in einer vergleichbaren Dimension, in der Tatsache nämlich, dass Sprache in jedem Falle in Gebrauch genommen wird, auch wenn sie keinen festen Untergrund an Wissen oder Wahrheit kennt. Dieses bei Nietzsche *ästhetische* Ingebrauchnehmen ist das Primäre und der Schlüssel zum Rausch und zur Illusion, zu einer dionysischen Lebenspraxis, in deren Geltungsbereich die zirkuläre Frage nach dem Wesen und der Wahrheit von Aussagen suspendiert ist.

Es gibt keinen anderen Weg in die Lebenspraxis der Sprachspiele als das Schreiben. Das klingt paradox, solange Schreiben als Synonym für reine Schriftlichkeit verstanden wird. Aber Schreiben meint gerade das Gegenteil, genauer sagt, die Aktivierung eines Sensoriums für die *Schreibbarkeit der Stimme*. Unter allen Sprachhandlungen ist Schreiben die primäre, in der sich der direkte Zugriff auf die Sphäre der Illusion und des Scheins im Zuge des Wunsches nach physiologischer Steigerung vollzieht.

In diesen und ähnlichen Worten fasst Nietzsche das Phänomen. Er spricht von der *Physiologie der Kunst*. Schreiben ist bei Nietzsche *Akt* und steht als solche Expression im performativen Akut des sich dramatisch inszenierenden Denkens. Schreiben als Akt ist jenes nachmetaphysische Ereignis der leiblichen Existenz, in dem die Sprachspiele ihr Spiel *als* Spiel spielen. Schreiben übersteigt das Medium Schrift auf seine amedial-performative Dimension hin. Vom Standpunkt einer ›performativen Ästhetik‹ aus ist Nietzsches Vorgehen im Schreibakt unter dem Aspekt der ›Kunst‹ genauer zu erfassen:

»Wie kein Blick, keine Wahrnehmung ihrer Mediatisierung je ganz erliegen, sucht Kunst

4. Vgl. Tractatus 6.522: »Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.« Und 6.53: »Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat –, und dann immer, wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, dass er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat.« Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe*. Band 1: »Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen«, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 7-87, hier S. 85.

Augenblicke des Unfüglichen und Unverfügbaren ansichtig werden zu lassen und erneut das Unzugängliche, Nichtkonstruierbare hörbar und fühlbar zu machen, das heißt, Erfahrungen von Amedialität zu restituieren.«⁵

Auf Nietzsche hin zentriert, bleibt hierbei eine Frage bestehen und wird als die eigentlich brennende Frage für Nietzsche selbst wie für eine nachmetaphysische Ästhetik des Performativen überhaupt deutlich: Wie kann es zu einer Erfahrung des auratisch amedialen Existierens im Akut des Hier und Jetzt, im Prozessakt des Schreibens kommen, wenn dieser Akt nicht unter der dramatischen Drift des Martyriums steht?

Die Obsession des Opfers wird unabweisbar, wo das bloße Literatur-Machen überstiegen werden soll. Der *Zarathustra* ist für Nietzsche kein Buch unter anderen Büchern, sondern das Buch, das alle anderen Bücher überflüssig macht, indem es gar kein Buch mehr ist. Der *Zarathustra*, das ist der Leib des Philosophen, und die in diesem Text verschriebene Tinte ist sein Blut: »Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist.«⁶

III.

Schreiben ist der Lösungspunkt nicht nur erkenntnistheoretischer Probleme; es geht an die anthropologische Wurzel der europäischen Kultur, in einer den ganzen Menschen erfassenden dionysischen Lebenspraxis. Für Nietzsche ist es Inbegriff metaphysischer Tätigkeit, jedoch anders als noch in seiner frühen Konzeption des dionysisch-apolinischen Spannungsraums, ohne Telos und ohne Erfüllungshorizont. Vielmehr schafft der zu schreibende Text ein zersplittertes Werk aus Masken, inszeniert sich die Schreibbarkeit der Stimme als Theatralität der Schrift, als histrionische Szenographie und führt so direkt auf die Zerstörung des Werkbaus zu.⁷

Das Werk ist noch bei Goethe eine Illusion schöpferischer Teleologie, ein Ersatzmythos für den theologischen Schöpfungsbegriff. Goethe schaffte das Undenkbare, das Generationen nach ihm, und darunter die ambitioniertesten Köpfe, als Messlatte ihres eigenen Tuns anlegten:

5. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 69.

6. Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari (KSA), Bd. 4: »Also sprach Zarathustra«, München: dtv 1980, S. 48.

7. Zum Begriff der Szenographie vgl. Gerhard Neumann u.a. (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg: Rombach 2000.

Er verschmolz künstlerisches Werk und Biographie zu einem *Lebenswerkmythos*, der unerreichbar bleiben musste.

Als umso zentraler erwies sich das Werkbaudenken für die nachfolgenden Phasen im 19. Jahrhundert. Auch bei Nietzsche ist es noch von ausschlaggebender Bedeutung, was nicht zuletzt der lang gehegte und erst 1888 fallengelassene Plan zu einem philosophischen Hauptwerk unter dem Titel *Wille zur Macht* belegt. Zugleich ist Nietzsches Bewunderung für Goethe eine Apotheose der Erfüllung des gelebten Lebens im Suggestivreich der Kunst.

Zwar gibt sich Nietzsche gegenüber allen Idealgebäuden des menschlichen Geistes durchweg aggressiv und behauptet immer wieder, nichts sei für ihn so charakteristisch wie die Zertrümmerung alter Ideale, doch gilt dies nicht für den im Vordergrund des Schreibens lagernden Werkbauplan, der im Hintergrund die Faszinationsfigur Goethe hat. Dieser Plan verdeckt die primären Bewegungen des Schreibens und verhindert zugleich, dass der Blick auf die Zerstörung des Werkhaften *im* Schreiben frei wird.

Die Illusion des Werkes ist das undurchdringliche Mittel der Verdrängung der dezentrierenden Arbeit der Schrift. Erst die letzte Schaffensphase, erst der Herbst 1888 bringt hier Klarheit; erst *Ecce homo* entfaltet die ganze histrionische Dramatik des Schreibens in der Form einer komödiantisch-perspektivistischen Biographie des Autors als eines Schreibenden. In *Ecce homo* wird aus Biographie *Autographie* und aus der ästhetischen Rhetorik als Strategie philosophischer Rede eine Hyperpolitik des Körpers in der Schrift.⁸

Die Zerstörung des Werkhaften vollzieht sich im Schreiben, in seiner utopischen Dynamik, in der Irrealität seiner Triebstruktur. Der ›plurale Text‹, der sich daraus ergibt, lässt einer personal-produktiven Abschließung keine Chance. Der plurale Text setzt das multiple Autor-subjekt in Szene. In *Ecce homo* ist die Linearität der Autobiographie zugunsten eines Maskenspiels zerstört, das das Objekt der Darstellung zu einem, wie Nietzsche selbst sagt, *Hanswurst* werden lässt.

Wer den Philosophen Nietzsche ernst nehmen wollte, durfte den Hanswurst in *Ecce homo* nicht in den Vordergrund treten lassen, oder musste behaupten, in dieser spätesten Schrift Nietzsches kündige sich der Wahnsinn nicht nur an, sondern sei schon am Werk. Was aber hier Wahnsinn genannt werden könnte, wäre die *autographe Totalität des Schreibens* als Verdrängungsenergie der biographischen Illusion: alles, was ›mein Leben‹ genannt werden konnte, war ein Maskenspiel von

8. Vgl. hierzu meinen Aufsatz: »Autobiographie als Graphogenese des Selbst. Friedrich Nietzsches ›Ecce homo‹ und Jean-Paul Sartres ›Die Wörter‹«, in: ders. (Hg.), *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*, Tübingen: Attempto 2002, S. 195-210.

wechselnden Interpretationen, und dieses Spiel hatte in all seinen Phasen einen einzigen Antriebsmotor und einen einzigen Fluchtpunkt – das Schreiben, Verwandlung von Subjekt/Objekt ins Spiel von Körper und Maske, dem Prozess der Schreibbarkeit der Stimme folgen.

Der krasseste Gegensatz zum totalen Einbruch der histrionisch-dramatischen Schrift in Nietzsches Schaffensphase von 1888 bildet sicherlich die Konstruktion des sogenannten Hauptwerks durch das Nietzsche-Archiv unter der Leitung von Elisabeth Förster-Nietzsche, das 1901 unter dem Titel *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte* erstmals erschienen ist. Zwar dürfte heute niemand mehr der Täuschung unterliegen, die dieses Machwerk hervorrufen kann, nämlich, dass die finale Ausarbeitung des Œuvres nur noch weniger Arbeitsschritte bedurft hätte, dass also Nietzsche tatsächlich als Autor der systematischen Darlegung des »Willens zur Macht« anzusehen sei. Nach der editorischen Meisterleistung von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, die den Nachlass Nietzsches in seine Bestandteile aufgelöst haben, ist dieser Mythos zerplatzt. Doch bleibt die Tatsache bestehen, dass praktisch das gesamte 20. Jahrhundert – und hier so einflussreiche Denker wie Martin Heidegger und Karl Jaspers – Nietzsche als einen bis zuletzt am Werkbau arbeitenden Philosophen rezipiert hat, als Inbegriff des zentripetalen Autorsubjekts, das sich in sein Werk projiziert.

Aus der rezeptiven Chimäre des Hauptwerks ist ohne Zweifel die umfassende Verkennung des Schreibens für Nietzsches gesamte Schaffenszeit abzuleiten. Der Urgrund seiner Heilserwartungen, das sich Ausfalten der eigenen Physiologie in der Schrift, wurde hinter Themen und Diskussionen aller Art verschüttet. Es war aber das Schreiben im Horizont des zu Schreibenden, Schreiben als Wunsch zu schreiben, was Nietzsches Denken vorangetrieben und zuletzt in die Hyperakzeleration geführt hat. Am Ende ist der vom Schreiben aufgerissene Raum der Irrealität so weit, dass nur noch gigantische Objekte als Widerstände darin Eingang finden können. Der Kampf, der Krieg wird zur letztmöglichen Haltung dessen, der schreibt. Krieg gegen alles und gegen alle.

IV.

Dieser äußerste Punkt des agonalen Prinzips, den Nietzsche als Konsequenz aus seiner gesamten schöpferischen Zeit eingenommen hat, faszinierte die Nachwelt in unvergleichbarem Maße, er elektrisierte das 20. Jahrhundert. Zwar diskutierte man in den philosophischen Seminaren und auf den Kongressen über Nietzsches Philosophie *als* Philosophie, das heißt, als eine komplexe, aber in ihren einzelnen Züge durchaus Systematisches zeigende Agglomeration von Inhalten des Denkens, die sich auf eine potenziell kohärente Lehre hin verdichten. Primär faszi-

niert hat jedoch immer der aus der Nietzsche-Lektüre aufsteigende epochenerschütternde Agon, der aus dem Schreiben nach außen drängte und mit der Energetik des Schreibens identisch ist.

Giorgio Colli bemerkt über Nietzsches letzte Schaffensphase:

»Während er die moderne Welt ablehnt, nimmt er sie entsetzlich ernst, wirft sich mit seiner ganzen Person auf das Problem des Heute, will um jeden Preis selbst zu einem Problem des Heute werden. Und seltsamerweise ist es gerade diese Haltung Nietzsches, die in unserem Jahrhundert ein schon beinahe krankhaftes Interesse für ihn ausgelöst hat.«⁹

Das ›krankhafte Interesse‹, das mit keiner anderen Wirkungsgeschichte eines Philosophen verglichen werden kann, speist sich zu großen Teilen aus der umwälzenden Energie, die das schöpferische Prinzip in Nietzsches Schriften freisetzt, aus der Möglichkeit, bei ihm wie nirgends sonst die Utopie des Schreibens in ihrem physiologischen Erregungszustand bis in die feinsten Fasern nachverfolgen zu können.

Dies war (und ist) die wohl größte und unerschöpfliche Inspirationsquelle all derer, die sich selbst ins Schreiben hineinbewegen wollen, um darin die performative Dramatik ihres Dasein auszufalten. Der Wunsch, die eigene (noch zu schreibende) Biographie in Autographie (in das Selbst-Schreiben des zu Schreibenden) zu überführen, aus dem (fest)geschriebenen Leben ein zu schreibendes Leben zu machen, das zuletzt womöglich mit der Schrift restlos identisch wäre, ist ein zentraler Motivationsimpuls für die unterschiedlichsten literarischen Unternehmungen im 20. Jahrhundert.¹⁰ Utopie ist keine imaginäre Substanz, die von der Schrift nur umkreist würde. Utopie ist innerster Kernbestand des Schreibens als Schreibbarkeit der Stimme. Als Akt holt Schreiben den Kernimpuls des Abendlands in die je eigene ›Bioautographie‹ zurück, die ursächliche Spannung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit bei der Ausbildung der griechischen und damit der europäischen Kultur. Autobiographie wäre, unter diesem Gesichtspunkt gesehen, das betrachtende Nachspiel der Bioautographie des Subjekts, das sein Leben aus der Kultur heraus buchstäblich *erschreiben* muss.

Das gilt bis in die jüngste Vergangenheit. Wahrscheinlich ist die Sinnengeschichte des Schreibens, die mit Nietzsche ihren Höhepunkt erreicht, gerade erst zu Ende gegangen. Zu ihr gehört der Mythos des Opfers. Schreiben heißt in dieser Sinnengeschichte nicht zuletzt, sich in der Schrift zu opfern. Das ist ein Motiv, das die moderne Literatur in vielen Variationen durchzieht. Es wird in der Postmoderne aufgegeben und

9. Giorgio Colli: »Nachwort«, in: KSA (Anm. 6), Bd. 6: »Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung u.a.«, S. 448-459, hier S. 450.

10. Vgl. dazu etwa meine Monographie *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000.

verliert sich in der Jetztzeit scheinbar ganz. Nietzsches gesamte Gestalt repräsentiere den »Ausdruck eines Opfers, nicht eines geschichtlich erfüllten Selbstverwirklichens in der Welt«¹¹, schreibt Jaspers. Das zeige sich, so Jaspers, nicht zuletzt am Werk Nietzsches, das keine letztgültige Gestalt annehmen konnte wie die großen Systeme der (anderen) großen Philosophen.

Man hat in Nietzsche keinen Philosophen aus dieser Reihe mehr vor sich, sondern einen an das Schreiben körperlich Ausgelieferten, eine autographe Selbstauffächerung in Masken, eine Selbstaufopferung in der Schrift. Daher ist das histrionische Element bei ihm immer mit dem Tragischen vermischt. Das Spiel ist Opfer auf einer Bühne – Passionspiel. Eine *Sinngeschichte des Schreibens* im 20. Jahrhundert hätte von dieser Konstellation auszugehen. Die Voraussetzung für die Projektion zentraler heilsgeschichtlicher Erwartungen auf das Schreiben generiert in bestimmten Fällen die Tragödie des Selbstopfers. Aus der Strukturalität des Textes heraus ist die Dramatik der modernen Literatur im Horizont der Sinngeschichte des Schreibens jedenfalls nicht zu erklären. Die Spur der Differenz allein erbringt noch nicht den Blick auf die Tatsachen, sondern erst die Perspektive des *Spiels der Differenz als Wille zur Präsenz*.

11. Karl Jaspers: *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlin, New York: De Gruyter 1981, S. 448.

