

Wilde Schönheit des Lebens

Gedanken zu Nietzsches ästhetischer Metaphysik

Wiebrecht Ries

Um uns der Eigenart von Nietzsches Denken zu vergewissern, ist es nötig, zu fragen, auf welchem Weg wir sie uns zugänglich machen können. Sieht man auf die immer noch anschwellende Flut der Nietzsche-Literatur erscheint es hoffnungslos, angesichts der Vielfalt ihrer Deutungsansätze eine allgemein anerkannte und verbindliche Auskunft auf diese Frage zu erwarten. Diese Misslichkeit entlastet aber nicht von der Aufgabe, wie bei jedem anderen großen Denker und nicht zuletzt auf Grund der Polyphonie von Nietzsches Denken eine Perspektive zu wählen, die geeignet ist, den Blick für das ästhetische Spektrum seiner Grundthemen und Motive zu schärfen. Ich schlage daher vor, bestimmte Konstellationen, die sich in den Texten Nietzsches finden lassen, unter dem Gesichtspunkt einer *ästhetischen Metaphysik* zu betrachten. Aus ihr sollte man zu allererst die Losung des griechischen Dichters Konstantinos Kavafis heraushören: „Kein erlösender Glaube, allein der Glaube an die Kunst; und auch der wie ein betäubendes Elixier.“ Was man sich unter dem Begriff „ästhetische Metaphysik“ vorzustellen hat, das möchte ich – vor allem im Blick auf seine vielfache Bedeutung – in der Rückschau auf Nietzsches erste philosophische Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) wie an ausgewählten und von mir kommentierten Textpassagen aus seiner mittleren und späten Schaffensperiode verdeutlichen. Ich darf aber schon an dieser Stelle betonen, dass Ausdrücke wie „ästhetische Metaphysik“ oder „ästhetische Vernunft“ heuristische Hilfsbegriffe darstellen, die in einem schwachen Sinn der Fülle von Nietzsches Themen einen Rahmen verleihen können. Die mit meinen Ausführungen verbundene Intention richtet sich vor allem darauf, eine Sensibilität für das Phänomen zu wecken, dass die Sprache Nietzsches, wie Heinz Schlaffer in seinem Buch „Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen“ (2007) zu Recht bemerkt, zu großen Teilen das wiederherstellt, was die griechische Tragödie in ihrer Überlieferungsgeschichte als Lesetext verloren hatte: Stimme, Rhythmus, Gebärde, die Bewegung des Körpers, ihre Verwandlung in sprachliche Gestik.

Was Nietzsche mit der Philosophie und ihrer Geschichte verbindet, ist sein Wille zu einer Erkenntnis der Welt, verstanden als eine Offenlegung der ihr zugrunde liegenden

ontologischen Strukturen. Was ihn von der Philosophie trennt, ist sein Verdacht, dass es diese Strukturen nicht gibt. Hinzu kommt die ihn seit jeher leitende Überzeugung, dass die von ihm ersehnte Erkenntnis der Welt nicht durch eine begriffliche Methode, sondern allein durch die *Kunst* zu erreichen ist. In fast allen seinen Schriften konfrontiert er die Philosophie in ihrer überlieferten begrifflichen Form als „Metaphysik“ mit der Sprache der Kunst. Das heißt auf einer abstrakten Ebene: Er vollzieht am Ende der Metaphysik die Umkehrung ihrer durch *Plato* initiierten Form als klassische Philosophie. Der Athener, selbst ein genialer Sprachkünstler, gründete den Autonomieanspruch des philosophischen Denkens nicht nur auf seine „Ideenlehre“, sondern im Alter auch auf eine Verbannung der bildenden Kunst und der Dichter aus ihrem bis dahin anerkannten Reich. Die Legitimität dieser zweifelhaften Exilierung stützte er auf die Methode, sie aus der Sicht einer zeitlos philosophischen *Wahrheit*, den Ideen, zu beurteilen, der sie aus sich heraus nicht genügen konnten. Im Gegenzug dazu proklamiert Nietzsche das Ende der von Platon begründeten Metaphysik, indem er provokant erklärte, „daß die Kunst *mehr wert ist* als die Wahrheit“ (KSA 13, 227). Auf welche Gründe konnte er sich bei einer solchen Behauptung berufen? Eine erste Antwort auf diese Frage ist in einem „Grundwort“ suchen, das nach dem Verfall der klassischen Philosophie den von Platon bis Hegel gültigen Begriff der Wahrheit ersetzt. Es ist das Wort *Leben*. Auf Grund der ihm anhaftenden begrifflichen Unbestimmtheit kann es für die Epigonen Hegels nur durch die geschichtlichen Ausprägungen erfasst werden, in denen es sich selbst ausspricht.

Nietzsche verbindet im „Zarathustra“ seine Philosophie mit seiner Lehre vom Leben. Sie feiert als ein „Weltspiel“ jenen ontologischen Kreisprozess, der den Andrang der Erscheinungen aufbaut und zerstört, ganz im Sinne des herakliteschen Flusses, der alle begrenzten Dinge, die in sich zu bestehen scheinen, durchströmt.

Indem Nietzsche den philosophischen Begriff der „Wahrheit“ in der scheinbaren Fraglosigkeit seiner Geltung in Frage stellt und statt seiner den perspektivischen Grundzug des Lebens zum alleinigen Maßstab der stets begrenzten Rechtmäßigkeit aller Werturteile über Welt und Dasein erhebt – ein in den Augen der Philosophie tief fragwürdiges Unternehmen –, wird auch die Kunst für eine neue Beurteilung hinsichtlich ihrer produktionsästhetischen Bedeutung frei. Sie gilt es zu verstehen, will man seinen philosophischen „Lehren“ einen Sinn abgewinnen, wie zum Beispiel derjenigen von der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Sie ist modern rational gar nicht zu begreifen, und

dies ist auch der Grund, warum sie von ihm im *Zarathustra* in der Form eines ästhetischen Mythos mit sowohl ethischem wie kosmomythischen Anspruch vorgestellt wurde. In ihm hat, worauf Bruno Hillebrand in seinem Buch „Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute“ (1999) zu Recht hingewiesen hat, die Zeit ihre Linearität verloren. Im „Augenblick des kürzesten Schattens“ treffen sich Vormittag und Nachmittag, Vergangenheit und Zukunft in der Verklärung des höchsten Lichtes.

Nietzsches revolutionäre Konzeption der Kunst ist seit ihren Anfängen von einer bestimmten Intention getragen. Ihre Energie richtet sich darauf, eine am Sichtbaren der Welt zunächst nicht sichtbare Wahrheit zur *Erscheinung* zu bringen. In einer frühen Periode seines Denkens ist diese Intention eng mit seiner Umdeutung der Antike verbunden. Da ihre Grundzüge Hubert Cancik unter dem Titel „Nietzsches Antike“ (1995) in einer kritischen Synopse vorgelegt hat, beschränke ich mich auf einige für sie typische Züge, die vor allem die mit ihr verbundene Ablösung von dem Antikebegriff der Weimarer Klassik erkennbar machen. Die olympische Helligkeit der homerischen Dichtung wird ungeachtet der tragischen Grundstimmung der „Ilias“ in seiner Tragödienschrift von 1871 als ein Schleier gesehen, mit dem die Griechen ihre Erfahrung vom Elend des Daseins verhüllt haben. Nietzsches gegen Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlandes“ gerichtete These lautet: Nicht der Glanz der Götter, sondern das Dunkel des menschlichen Elends bestimmt die Wirklichkeit der griechischen Welt. Ausdruck gewinnt es in jener „Weisheit des Silen“, wonach es das Beste für den Menschen ist, nicht geboren zu werden, das weitaus zweitbeste aber, so rasch wie möglich dorthin zurückzukehren, von woher er kam. Diese altgriechische Spruchweisheit, die sich in der Tragödie des Sophokles „Ödipus auf Kolonos“ wiederfindet, hatte sich dem jungen Nietzsche schon durch den Lieblingsdichter seiner Gymnasialzeit *Hölderlin* eingeprägt, der sie als Motto dem zweiten Band seines „Hyperion“ vorangestellt hatte.

Entscheidend für Nietzsches Umdeutung der Antike ist ein Wechsel der Perspektive auf sie. Er verabschiedet die Verklärung der griechischen Klassik durch die Goethezeit und stützt sich in seiner Deutung der griechischen Religion weitgehend auf eine religionsgeschichtliche Konstruktion, die auf der Mythenforschung der Romantik (G. F. Creuzer, J. J. Bachofen) beruht. Die eigentliche „Tat“ dieser Umdeutung ist darin zu

sehen: Nietzsche begreift die olympische Welt neu, indem er sie von ihrem an ihr selbst unsichtbaren *Grund* her versteht. Anlass für diesen Perspektivenwechsel ist, dass er auf dem Hintergrund einer biographisch bedingten Krisenkonstellation als erster die Frage stellte – sieht man von dem zu seiner Zeit in diesem Punkt noch völlig unbekanntem Hölderlin ab –, wie sich der in allen literarisch überlieferten Zeugnissen dokumentierte griechische Realismus, die Illusionslosigkeit gegenüber der Gebrechlichkeit des menschlichen Daseins, mit dem leuchtenden Glanz der griechischen Kunst vereinbaren lässt? Diese Frage ist der Dreh- und Angelpunkt seiner philosophischen Erstlingschrift, der „Geburt der Tragödie“. In der Weise, in der er sie stellt: „Welches war das ungeheuerere Bedürfnis, aus dem eine so leuchtende Gesellschaft olympischer Wesen entsprang?“, liegt die Antwort schon beschlossen: „Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sich hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“ (GT, KSA 1, 35)

Nietzsche hat mit dieser ungewohnten Art zu fragen versucht, die Griechen so zu verstehen, wie diese sich seit Hesiod in ihrer Theogonie selbst verstanden haben: als eine Welt, die darin ihre Größe besitzt, dass sie die Überwindung und die durch sie ermöglichte Bannung der *Titanen* ist, das heißt, dass sie das „Titanische“ zu ihrem Grund hat. Der Glanz der griechischen Kunst verhüllt den Schrecken, der mit diesem „Grund“ verbunden ist.

Im vierten Abschnitt der „Geburt der Tragödie“ erläutert er seinen Gedanken vom Verhältnis zwischen „Schein“ und „Grund“ in der Kunst mit Hilfe eines Kunstwerkes. Er verweist auf die *Transfiguration* von Raffael, die wir unter dem Titel „Verklärung Christi“ kennen. Nietzsche kannte das Gemälde nicht aus eigener Anschauung, sondern aus Jacob Burckhardts „Cicerone“. Der Basler Historiker schreibt zu ihm: „Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Übernatürliche viel eindringlicher dargestellt, als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei dies vermocht haben.“ Die obere Bildhälfte stellt die von Matthäus berichtete Verklärung Christi dar, die untere Hälfte die im Lukas-Evangelium geschilderte Heilung des besessenen Knaben. Nietzsche betont den von Burckhardt hervorgehobenen „dramatischen Gegensatz“, der zwischen dem Hell-Dunkel der beiden Szenenhälften und ihrer jeweiligen Raumstruktur herrscht. Er löst ihn aber zugleich auch auf, indem er

sein Augenmerk auf den einer naiven Betrachtung entzogenen geheimen Zusammenhang zwischen oberer und unterer Welt richtet. Er schreibt: „Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Nothwendigkeit“ (GT, KSA 1, 39). Das „leuchtende“ Schweben des verklärten Christus und das Dunkel um den von furchtbaren Krämpfen befallenen Körper des mondsüchtigen Knaben sind beide für Nietzsche in der Nachfolge Schopenhauers *Schein*. Als getrennte und doch insgeheim verbundene Sphären bilden sie die *Vision* eines ewigen Widerspruches im Herzen der Welt. Als Urschmerz war er bereits bei Schopenhauer als These von der Selbstentzweiung des Willens „auf der Stufe der Erscheinung“ (B. von Reibnitz) Thema seiner Philosophie.



Welche metaphysische Folgerung leitet Nietzsche aus seiner Deutung eines Kunstwerkes der Renaissance für sein Verständnis der griechischen Kunst ab? Sie ist, so die Formulierung in der Tragödienschrift, leuchtende „Erlösung“ im Schein, aber der von ihrem Glanz verhüllte dunkle Grund ist der Schmerz und das Grauen, die in einer gestaltlosen Tiefenschicht des Lebens wohnen. „Sein ganzes Dasein mit aller Schönheit und Mässigung“, schreibt er über den „apollinischen Griechen“, „ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis“ (GT, KSA 1, 40). Vom Kontext der „Geburt der Tragödie“ her verstanden, heißt das in der Sprache des maßgeblichen Beitrages „Nietzsches Kunstbegriff“ (1972) von Dieter Jähmig: die Schönheit und Mäßigkeit des griechischen Daseins besteht in gar nichts anderem als in

der Betätigung des „Verhüllens“, in jener ruhmreichen Aktion der von ihr kreierten Kunst, die das Ungeheure zu ihrem Grund macht, indem sie sich über ihm aufrichtet. Der Kunsthistoriker Karl Schefold hat diese Sichtweise auf die griechische Kunst am Beispiel des Giebelreliefs des früharchaischen Artemistempels auf Korfu in seinem Buch „Der religiöse Gehalt der antiken Kunst und die Offenbarung“ (1998) eindrucksvoll verdeutlicht. Indem sich die griechische Kunst den dämonischen Gewalten der Gorgonen stellt, sie in das „lichte Bildgefüge“ ihrer Dichtung wie ihrer Plastik bannt, ist sie selbst zugleich „Schutzmaßregel“ und Befreiung. Nur ist dieses Geschehen, das wie Schefold schreibt „im logischen Sinn der Griechen“ wurzelt, „der auch das Unfassbarste noch zu begreifen strebt und den Kosmos in wesenhaften Bildern schaut, von der lichten Athena bis zum Todesdämon am Rande des Lebens“ (Schefold, 1998, S. 196), eben nicht, wie Nietzsche meint, ästhetischer „Schein“, sondern umgekehrt ein Vorgang der Wahrheit.

Eine wesentliche Leistung der Kunst, die für Nietzsches frühen Entwurf einer ästhetischen Metaphysik maßgeblich ist, liegt in ihrer Verbindung der dunklen Sphäre des Nächtlichen mit der hellen Sphäre des Tages und der durch sie erzeugten Kontur der Erscheinungen. Diese Verbindung erzeugt ein Spannungsgefüge, das in der griechischen Tragödie nicht primär in der Handlung Ausdruck gewinnt, sondern in jenen großen rhetorisch-lyrischen Pathos-Szenen, die die Leiden des Dionysos symbolisieren. Der provozierende Satz der „Geburt der Tragödie“, dass „das Dasein und die Welt“ „nur als *ästhetisches Phänomen gerechtfertigt*“ seien, besagt im Blick auf die griechische Tragödie, dass man in ihr in erster Linie jenen Triumph des „grossen Stils“ zu sehen hat, der immer dann entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt. Für eine von Nietzsche inspirierte ästhetische Lesart der griechischen Tragödie, wie sie jüngst wieder Karl Heinz Bohrer in seinem Buch „Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage“ (2009) vorgelegt hat, heißt das: die griechische Tragödie ist nicht primär Ausdruck einer historischen Krisenerfahrung der Polis und deren Bewältigung. Sie ist das zwar auch, zumal wenn man an ihre politische Funktion (Ch. Meier) denkt, aber sie ist es erst in zweiter Linie. Jenseits ihrer durch *Aristoteles* initiierten moralischen oder historischen Lektüre ist sie die Intensitätserfahrung eines Schreckens, der in archaischen Schichten des Seelenlebens haust und den die griechische Tragödie in alten Geschichten von Fluch beladenen Königshäusern auf der Bühne zur Erscheinung bringt. Seine mythopoetische Metaphorik in der „Orestie“ des

Aischylos ist durch die Lektüre von Jean-Pierre Vernant und Jean Bollack in das Zentrum des Interesses der neueren Forschung zur griechischen Tragödie gerückt. Sie perspektiviert die Tragödie in Form eines archaisierenden Lyriismus, in dem die Verbindung von religiös-ritualistischen und heroisch-legendären Elementen die Qualität des In-„Erscheinung“-Tretens von „Etwas“ hervorruft, das zunächst völlig rätselhaft bleibt. Wie dieses szenisch zur Aufführung kommt, hat Ernesto Grassi in den Ausführungen seines Buches „Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache“ (1970) zu der Cassandra Tragödie in der „Orestie“ des Aischylos an der Differenz zwischen der beweisenden Sprache des Chors und den unmittelbar weisenden Charakter der sakralen Sprache hervorgehoben.

Man muss, so Grassi, den griechischen Text vor Augen haben, um die allein schon rein phonetische Ungeheuerlichkeit der Schreie der Cassandra zu erfassen. Durch den Auftritt der Seherin hebt Aischylos den unmittelbar weisenden Charakter der sakralen Sprache hervor, wie er sich in der a-logischen Form einer assoziativen Verbindung von Rettung und Vernichtung in ihrem wiederholten Ausruf des Namens *Apollo* bezeugt. Für Nietzsche, der den Schrecken in der Tragödie an der Stelle seiner „Geburt der Tragödie“ hervorhebt, die auf das Schicksal des „unglückseligen“ Ödipus eingeht, ist die Figur des sophokleischen Ödipus an sich „ein Abgrund“. Erst ihre Übersetzung in „das Apollinische der Maske“, die Kunst, heilt jene Augen, die wie die des Königs durch einen Blick in das Grauen der inneren Natur der Dinge geblendet sind. Die Heilkraft der Kunst, „leuchtende Flecken“ „zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes“ zu erzeugen, negiert zwar durch eine auffällige sprachliche Umkehrung der platonischen Lichtmetaphorik einen idealistischen Wahrheitsbegriff, verdunkelt aber das durch die griechische Tragödie in den Blick gebrachte tödliche Element eines dunklen Seinsgrundes, den Aischylos in der „Orestie“ als ein „Lied ohne Leier / Lied, das die Menschen verzehrt“ charakterisiert. Dieses „Lied“ in seiner Tragödienschrift durch eine noch zu sehr von der Ästhetik Schopenhauers und der Musik Richard Wagners abhängige Kunstphilosophie verkannt zu haben, gesteht sein „Versuch einer Selbstkritik“ von 1886 ein.

Gleichwohl ist es berechtigt, zu sagen, dass mit seiner ersten philosophischen Schrift ein neues Verstehen von dem beginnt, was „Kunst“ ihrem inneren Sinn nach ist. Ihr aus einem künstlerischen Interesse geborener Begriff bei Nietzsche unterscheidet sich sowohl von dem Begriff der Kunst als Erscheinung, wie er der Hegelschen Ästhetik und

der geisteswissenschaftlichen Hermeneutik als Darstellung des apophantischen Logos zugrunde liegt, als auch von dem Begriff der Kunst als Entlastung vom Druck des Wirklichen, der von der Ästhetik Schopenhauers und von Kierkegaards Begriff des „Ästhetischen“ vorgeprägt worden ist. Nietzsches neue Bestimmung der Kunst in ihrem Verhältnis zum „Leben“ findet Ausdruck in einem enthusiastischen Appell aus dem Frühsommer 1888: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.“ (KSA 13, 521) Das heißt: Als *Stimulans* fördert die Kunst das Leben in dem, worauf es selber aus ist: ein „mehr“ an Verwandlung und Steigerung der in ihm wirkenden Energien in hellere und dunklere Formen und Farben des *Scheins*. Mit dieser Sicht sichert Nietzsche der Kunst ihre Autonomie, löst sie aus ihrem konventionellen Begriff der Mimesis heraus und befreit sie von jeder philosophischen Kunsttheorie, die sie an ihr fremden logischen oder moralischen Maßstäben misst.

Um das Jahr 1878 vollzieht sich in Nietzsches Denken ein tiefgreifender Bruch. Ausdruck gewinnt er in einer zunehmenden Identifikation seiner eigenen intellektuellen Position mit sprachkritischen und erkenntnistheoretisch skeptizistischen Positionen der zeitgenössischen Literatur. Nicht mehr die im Mythos, in der tragischen Kunst und in der Musik sich aussprechende Wahrheit des Lebens bildet nun die thematische Mitte seines Denkens, sondern eine „aus der Schule des Verdachts“ geborene umfassende „Symptomatologie“ des Lebens. Sie verbindet in der Nachfolge der Aufklärung und der französischen Moralistik eine durchgehende Perspektivierung der Moral mit der Aufdeckung ihrer Genealogie. Was den Bestand der schon hinfällig gewordenen Metaphysik angeht, so weicht er einer Flucht von Perspektiven, welche die Behauptung erster und letzter Wahrheiten in Frage stellt und verneint. Erst im Sommer 1881, in dem ihm in einem „ungeheuren Augenblick“ am See von Silvaplana im Oberengadin das Mysterium der *ewigen Wiederkehr* zuteil wird, erreicht seine Philosophie die Gestalt eines Denkens um *Mittag und Ewigkeit*. Seine ästhetisch-literarische Form gewinnt es in seinem Hauptwerk „Also sprach Zarathustra“. Entstanden aus einer schweren seelischen Krise, kommen in ihm alle philosophischen Gedanken Nietzsches – Übermensch, Wille zur Macht, ewige Wiederkehr – in einer gleitenden Sequenz von rätselhaften Gleichnisreden und Metaphern von hoher Schönheit ganz zu sich selber. Sie selbst, die ganz bewusst eine Herausforderung für „freie Geister“ sein wollen, lassen sich in keine „Lehren“ transformieren, die für alle Verbindlichkeit einfordern.