

NIETZSCHE'S ÄSTHETIK IM LICHT SEINER METAPHYSIKKRITIK

Denn das einzige ästhetische Problem besteht darin, die Kunst ins tägliche Leben eindringen zu lassen.

Deleuze

Obwohl die Rehabilitierung Nietzsches schon längere Zeit in vollem Gang ist, wird man häufig mit dem vermeintlichen "Irrationalismus" seiner Philosophie konfrontiert. Seitdem die französische Differenzphilosophie eine neue Phase der Nietzsche-Rezeption begründet hat, richtet sich die Ablehnung ihrer Gegner wieder verstärkt auf Nietzsche und seine Affirmation des 'Willens zur Macht'. So wird Nietzsche von Jürgen Habermas als "Drehseibe" postmoderner Denkwege behandelt, die allesamt in die Irre führen.

"Mit Nietzsche verzichtet die Kritik der Moderne zum ersten Mal auf die Einbehaltung ihres emanzipatorischen Gehaltes. Die subjektzentrierte Vernunft wird mit dem schlechthin Anderen der Vernunft konfrontiert. Und als Gegeninstanz zur Vernunft beschwört Nietzsche die ins Archaische zurückverlegten Erfahrungen der Selbstenthüllung einer dezentrierten, von allen Beschränkungen der Kognition und der Zweckmäßigkeit, allen Imperativen der Nützlichkeit und der Moral befreiten Subjektivität. Zum Fluchtweg aus der Moderne wird jene >Zerreißung des Prinzips der Individuation<"¹

Habermas deutet Nietzsches Abkehr von der romantischen Utopie der Versöhnung als seinen endgültigen Abschied von der Moderne und ihrem Freiheitspotential. Im folgenden soll diese Deutung in Frage gestellt werden, indem der von Nietzsche behauptete Zusammenhang von Romantik und Nihilismus genauer untersucht wird. Dabei wird sich herausstellen, daß vor allem die metaphysikkritischen Überlegungen des späteren Nietzsche berücksichtigt werden müssen, wenn man seine Ästhetik in ihrer ganzen Tragweite verstehen will. Viele Interpreten Nietzsches beziehen sich umstandslos auf die Frühschrift "*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*"² und vermischen die Resultate ihrer Lektüre unbefangen mit seinen "nachmetaphysischen" Positionen als Machttheoretiker.³ Auf diese Weise verpassen sie die Radikalität des nietzscheanischen Denkens.

Der vorliegende Text (erster Teil) nimmt sich die Kunstmetaphysik Nietzsches zum Gegenstand, wie sie in der *Geburt der Tragödie* zur Darstellung kommt. Ich versuche zu zeigen, wie Nietzsche seine ästhetischen Grundbegriffe auf der Folie der Schopenhauerschen Metaphysik entwirft. Keineswegs bewegt sich Nietzsche nur in ihrem metaphysischen Fahrwasser, sondern zwingt ihr bereits deutliche Transformationen auf. Gleichwohl verströmt die Tragödienschrift einen unzweideutig romantischen Duft, wie Nietzsche in seinem später verfaßten Vorwort selbstkritisch einräumt. Diese romantischen Aspekte werden von

Nietzsche im Verlauf seiner metaphysikkritischen Überlegungen quasi "dekonstruiert".

Im zweiten Teil unter dem Titel "Das Trugbild der dionysischen Erfahrung" wird diese dekonstruktive Perspektive, die zunächst 'von außen' meine Interpretation der *Geburt der Tragödie* anleitete, selber thematisiert, indem die metaphysikkritischen Selbst-Einwendungen Nietzsches in seinem späteren Ästhetik-Konzept ihren theoretischen Platz finden. Die kritischen Veränderungen innerhalb des kunstphilosophischen Denkens Nietzsches werden von mir ebenso nachgezeichnet wie die positiven Konzeptionen skizziert, die aus ihnen resultieren. Jene finden vor allem in kurzen Aphorismen der sogenannten "mittleren Phase" ihren Niederschlag, während diese auf konzentrierte Weise im Nachlaß 1887f. vorliegen, aber auch im *Fall Wagner*, der auf der Grundlage der in der *Genealogie der Moral* geübten Kritik asketischer Ideale gelesen werden muß. Somit wird vielleicht deutlich, daß im Zentrum der ästhetischen Moderne eine unaufgeklärte metaphysische Konfusion herrscht, die Nietzsche an sich selbst diagnostiziert und therapiert.

Kunstmetaphysik in der "Geburt der Tragödie"

Nietzsche stellt in der Ausgabe von 1886 seiner *Geburt der Tragödie* einen selbstkritischen Versuch voran, der den romantischen Pessimismus der Frühschrift anprangert.⁴ Sein eigener kunstmetaphysische Ansatz erscheint Nietzsche nun überall dort romantisch verfärbt, wo Arthur Schopenhauer und Richard Wagner ihre Hände im Spiel haben. Schopenhauer beschreibt anhand des Kunstphänomens die Erhebung aus der verblendeten Alltagsrealität zur Schau der Ideen.⁵ Diese *anagogische* Deutung der ästhetischen Erfahrung verführt den jungen Nietzsche zur romantischen Verurteilung des philiströsen Lebens in toto. Gleichzeitig aber verspricht die "dionysische" Musik Wagners dem jungen Nietzsche die Neugeburt des *deutschen Wesens*.⁶ Die Erfahrung der mystischen Selbstentäußerung wird nunmehr im Mythos konserviert, das heißt zur "Gestaltung" einer kulturellen Bewegung stilisiert, wie sie in der romantischen Idee des Gesamtkunstwerks, die Wagner aufgreift, zum Ausdruck kommt. – Also wirft sich Nietzsche selbstkritisch vor, in der *Geburt der Tragödie* auf zweierlei Weise die dionysische Entdeckung verdorben zu haben: erstens habe er die (ästhetische) Rechtfertigung des Lebens für notwendig gehalten;⁶ zweitens habe er in die deutsche Musik dionysische Empfindungen projiziert und nationale Zukunft propagiert, wo nichts zu hoffen war.⁷ In einem Aphorismus aus der *Fröhlichen Wissenschaft*, der der Frage nach dem Wesen der Romantik gewidmet ist, bekennet Nietzsche:

"[Ich] deutete mir die deutsche Musik zurecht zum Ausdruck einer dionysischen Mächtigkeit der deutschen Seele: in ihr glaubte ich das Erdbeben zu hören, mit dem eine von Alters her aufgestaute Urkraft sich endlich Luft macht – gleichgültig dagegen, ob Alles, was sonst Kultur heisst, dabei ins Zittern geräth. Man sieht, ich verkannte damals, sowohl am philosophischen Pessimismus, wie an der deutschen Musik, das was ihren eigentlichen Charakter ausmacht – ihre Romantik."⁸

Die blonden Drachentöter sind genauso Verirrungen der romantischen Phantasie, wie die Utopie einer tragischen Kultur, die "*die Kunst des metaphysi-*

sehen Tröster“ nötig hat.⁹ Hier offenbart sich das Schicksal der Romaniker, zuletzt “metaphysisch” – bzw. christlich – getröstet zu sein. Dagegen empfiehlt Nietzsche jetzt die lachende “*Kunst des dissoluten Tröstes*”, damit möglichst bald alle metaphysische Trösterei überhaupt zum Teufel gejagt werde.¹⁰ Die Tragödienschrift hat den dionysischen Horizont also nur aufgerissen, der romantische Dunst der *Décadence* – die von Wagner mythisch und Schopenhauer mystisch inspirierte Auslegung der Musik – verhindert noch den offenen Ausblick.¹¹

Trotzdem verlangt eine Beschäftigung mit der Ästhetik Nietzsches, daß zunächst die *Geburt der Tragödie* genauer betrachtet wird, die sich noch im Spannungsfeld der Metaphysik Schopenhauers bewegt: Nietzsche übernimmt dort auf eigentümliche Weise die Formel von der Welt als Wille (Wesen) und Vorstellung (Schein).¹² Demnach ist es dem endlichen Erkennen versagt, das “Wesen” zur “Erscheinung” zu bringen und ihre entsprechende Vermittlung im “Anandfürsichsein” zu erreichen. Eher bedient sich der Wille empirischer Augen, um Trugbilder von sich zu erzeugen. – An dieser Stelle macht sich ein kleiner *Excurs* zur Grundkonstellation von Metaphysik und Ästhetik im Denken Schopenhauers unentbehrlich.

Schopenhauer übernimmt und radikalisiert die dualistischen Grundlagen der Kantischen Transzendentalphilosophie, wenn er von einer logischen Differenz zwischen Sein und Schein, Inhalt und Form ausgeht, die sich nicht begrifflich einholen läßt. Die Erkenntnis der Erscheinungsform ist ein wissenschaftlich abgesichertes Geschäft, das es überall nur mit den im Formbegriff mitgegebenen Gestaltungen des Satzes vom Grunde zu tun hat.

“[Doch] zeigen uns diese Erkenntnisse weiter nichts, als bloße Verhältnisse, Relationen einer Vorstellung zur andern, Form, ohne allen Inhalt. Jeder Inhalt, den sie bekommen, jede Erscheinung, die jene Formen füllt, enthält schon etwas nicht mehr vollständig seinem ganzen Wesen nach Erkennbares, nicht mehr durch ein Anderes ganz und gar zu Erklärendes, also etwas Grundloses, wodurch sogleich die Erkenntniß an Evidenz verliert und die vollkommene Durchsichtigkeit einbüßt. Dieses der Ergründung sich Entziehende aber ist eben das Ding an sich...“¹³

Die Erscheinungsweise des Willens betrifft nur die Modi seiner “Objektivierung”, die Bestimmung der Form betrifft nicht das Wesen des Inhalts. Das *Was* läßt sich nicht im *Wie* auffangen.¹⁴ Die empirischen Vorstellungen stellen gerade die Erfahrung der eigentlichen *Realität* des Willens, die nur intuitiv und unmittelbar am eigenen Leib zu spüren ist. Eine “willenlose” Vorstellung ist aber *unmöglicher Schein*, das heißt ein rein abstraktes Hirngespinnst ohne reale Grundlage. Deshalb fragt sich Schopenhauer, “*ob diese Welt nichts weiter als Vorstellung sei, in welchem Falle sie wie ein wesenloser Traum, oder ein gespensterhaftes Luftgebilde, an uns vorüberziehen müßte.*”¹⁵ Der objektive Scheincharakter der empirischen Realität ist zwar das Produkt der Auffassungsleistung des endlichen Individuums, aber im Inneren der vielfachen Vorstellungen insistiert gerade die als “Wille” bezeichnete Univozität des Seins.¹⁶ Im Bewußtsein wird der Wille in trügerischen Gestalten *repräsentiert*, die alle auf ihren vitalen Inhalt deuten.

“Sollten nun aber die in diesen Formen [der Anschauung] erscheinenden Objekte nicht leere Phantome seyn; sondern eine Bedeutung haben: so müßten sie auf etwas deuten, der Ausdruck von etwas seyn, das [...] eben keine Vorstellung, sondern ein Ding an sich wäre.”¹⁷

Die perspektivisch umrissenen Ansichten der gegenständlichen Welt sind allerdings unfähig, das Ansichsein des Willens zu absorbieren. In ihnen kann sich der Wille nicht adäquat manifestieren. Der Mensch, der sich in der Verführung ihres Blendwerks einrichtet, verfängt sich in den Netzen der *Maya*, verkennt das Reale hinter dem Schein und verliert sich im endlosen Spiel unerfüllbarer Begierden. Diese Welt des Scheins korrespondiert den Vermögen aller derer, die am *Prinzip der Individuation* angebunden sind.¹⁸

Doch die ästhetische Anschauung durchbricht die Verstrickungen des ‘Man’ und löst sich aus den empirischen Fesseln zweckrationaler Handlungskontexte. Die *gnostisch* angehauchte Seele spiegelt den Weltwillen ungetrübt: sie schaut die Ideen als reines Subjekt des Erkennens.¹⁹ So erfährt sie die *arotypische* Wahrheit über das ‘In-der-Welt-sein’, von dem sie sich vorübergehend distanziert. Die ästhetische Idee liegt außerhalb des Werdens und offenbart unmittelbar die Natur des Willens.²⁰ Der Betrachter, der sich kontemplativ im Gegenstand verliert, ist nichts als Bewußtsein von (diesem herausgehobenen) Etwas, verschmilzt mit ihm in der Schau der Idee.

“In solcher Kontemplation nun wird mit Einem Schläge das einzelne Ding zur Idee seiner Gattung und das anschauende Individuum zum reinen Subjekt des Erkennens. Das Individuum als solches erkennt nur einzelne Dinge; das reine Subjekt des Erkennens nur Ideen.”²¹

Das reine Subjekt, das die im Prinzip der Individualität gelegenen transzendentalen Restriktionen der Erfahrung hinter sich läßt, taucht aus dem Abgrund des vorstellenden Denkens auf. Im ästhetischen Zustand der Kontemplation verwandelt sich der Betrachter in die Helligkeit reinen Erkennens: so erhebt sich das *Lichtfünkeln* aus dem Machtbereich des Willens, während es sein Ansichsein an der Idee erschaut. Den halberzig meditierenden Künstler übertrifft dann der Heilige. Die Abschaltung des Willens bringt unausweichlich Erlösung, Nichts.²²

Nietzsche entwickelt seine Basler Kunstphilosophie zwar im Umkreis der Metaphysik Schopenhauers, dennoch läßt sich eine folgenreiche *Verschiebung* in der Begrifflichkeit beobachten. Es sind vor allem die zwei eben geschilderten Momente, die unaufhebbare Differenz zwischen Wesen und Schein sowie die mystische Auszeichnung der ästhetischen Erfahrung, die Nietzsche auf modifizierte Weise aus der Philosophie Schopenhauers übernimmt. Die Verschiebung macht sich dort bemerkbar, wo Nietzsche vom *apollinischen* Schein bzw. vom *dionysischen* Willen spricht.

“Apollo steht vor mir, als der verkündende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt.”²³

Kurz gesagt zieht Nietzsche dionysische Umdeutung der Idee den apollinischen Schein herbei. Mit der theoretischen Auslegung des apollinischen und dionysischen Kunsttriebs verbindet sich in erster Linie die Denunzierung des *göttlichen Plato* (genauer: des sokratischen Optimismus) und der *Schritt zurück* in die vorsokratische Zeit. Dabei vollzieht sich eine Absetzung von Schopenhauers Pathos der Lebensverneinung; die Vereinigung von Apoll und Dionysos verleiht der tragischen Wahrheit ästhetischen Glanz.²⁴ Nietzsche reklamiert für sich, daß die Wiederentdeckung der zwei griechischen Kunstgottheiten – ihre gegensätzliche Natur und tragische Versöhnung – für alle kommende Kunst und Kunsttheorie ganz neue Perspektiven eröffne.²⁵ Volker Gerhardt hält daher zurecht fest, daß *„das Programm einer Ästhetisierung des Daseins Nietzsches eigene Leistung [ist], mit der er auch schon halb aus dem Schatten Schopenhauers heraustritt.“*²⁶

Nietzsches Begriff des apollinischen Scheins, wie er in der *Geburt der Tragödie* eingeführt wird, ist zwischen den Schopenhauerschen Begriffen der *Vorstellung* (täuschender empirischer Schein) und der *ästhetischen Idee* lokalisiert, deren Anschauungsmodus das empirische Ich überflügelt. Der epistemologische Status der Idee ist nach Schopenhauer so definiert, daß bloß die Grundbedingung allen Erkennens eingehalten werden muß (die Beziehung eines Subjekts auf ein Objekt), dagegen die apriorischen Beschränkungen jeder Vorstellung (Kausalität, Raum und Zeit) *„überwunden“* sind.²⁷ Nietzsches Rückgang in die *heraklitische* Region der Bejahung des Werdens führt dagegen zur Einsicht in die dionysische Verwurzelung des schönen Scheins. Im dionysisch entrückten Zustand werden nicht still leuchtende Ideen sichtbar, die zwischenzeitlich vom Leidensdruck erlösen, vielmehr wird die *Urbegierde nach Schein* stimuliert, der *apollinische Schönheitstrieb* oder der *ästhetische Fundamentaltrieb*. Der apollinische Schein ist also rückbezogen auf den dionysischen Rausch, wengleich er unmittelbar darüber hinwegtäuscht *„durch die leuchtende Verberrlichung der Ewigkeit der Erscheinung.“*²⁸ Nietzsche entdeckt in seiner kurzen Abhandlung über *„Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“* auch die platonische Idee als apollinisches Konstrukt oder Scheingebilde, das immer noch beinahe träumerisch seine Ursprünge verhüllt.²⁹

Die apollinische Kunst, die unerträgliche Wahrheit zu verschleiern, bringt einen *ästhetischen Schein* hervor, der das Leben verschönert, wenigstens solange er im direkten Rekurs auf die dionysische Erfahrung entsteht: die apollinischen Kunstkräfte entfalten nur dann den Zauber ihrer *Schönheit*, wenn sie entsprechend provoziert werden.³⁰ Der apollinische Schein, der letztlich allein im Wesen besteht und seine selbständige Realität nur vorspielt, muß nicht auf eine Wahrheit durchschaut werden, die aus allem Schein befreit. Warum sollte die Erkenntnis, daß wir uns im Schein aufhalten, uns dazu motivieren, ihn zu *fliehen*? Nietzsche wendet gegen Schopenhauer ein, daß wir das gar nicht *können*, selbst wenn wir es wollten. Die Macht des Erkennens bricht sich im Schein, der nicht verschwindet, selbst wenn er als solcher reflektiert wird. Der apollinische Schein, der wesentlich an der Einrichtung des kulturellen Lebens beteiligt ist, ist *realer* Schein: seine Realität beruht auf dem dionysischen Wesen, das in ihm zum Vorschein kommt.

Schopenhauer verweist mit der ästhetischen Idee das *Scheinlose* reinen Erkennens, das den Ausstieg aus dem Gaukelspiel der Welt anzeigt. Das Urbild – die originäre Form, aus der die Gegenstände hervorgehen – wird von dem

Genius wahrgenommen, der selbstvergessen am Ursprung der Sache verweilt. Die phänomenologische Beschreibung dieser ästhetischen Schau, die Aufgabe des Individuationsprinzips im Zustand *plötzlicher* Verückung, liefert Nietzsche das Vorbild für seine Darstellung der dionysischen Erfahrung.³¹ Trotzdem bezeichnet ihm das metaphysische Prinzip des Willens *unendliche Lust*, das dionysische *„Einheitsgefühle“* übermittelt, wenn man sich rückhaltlos darauf einläßt. Ganz anders Schopenhauers asketischer Gnostizismus: das wahre Subjekt, das (imaginär) aus der Welt hinaustritt, muß in dieser alles zurücklassen, was irgendwie zum profanen und natürlichen Dasein gehört – und befreit sich zeitweise aus der niederen Sphäre des Willens, wenn es sich zu den Ideen erhebt.³²

Die von Nietzsche behauptete doppelte Scheinhaftigkeit sowohl der empirischen Realität als auch deren Hinterwelt der Ideen, verlangt eine Umdeutung der Ästhetik Schopenhauers. Die apollinische Verstellungskunst vertritt sich schlecht mit der intuitiven Schau der Urbilder. Dennoch hat der Versuch Schopenhauers, die Idee als *„Vermittlungsstück“* zwischen Vorstellung und Wille zu montieren und auf diese Weise Ästhetik *soteriologisch* zu verpflichten, seine Wirkung auf den jungen Nietzsche nicht verfehlt, wengleich dieser an einer dionysischen Interpretation der entsprechenden Mystizismen interessiert ist. Von hier aus muß verstanden werden, warum die spezifische Übernahme des traditionellen Begriffs des schönen Scheins (Lessing, Schiller) in der *Geburt der Tragödie* auf die *„Rechtfertigung des Lebens als ästhetisches Phänomen“* oder auf die Gewinnung eines ästhetischen Mythos zur Erneuerung der Kultur zielt.

Schopenhauers pessimistische Überzeugung, daß das Leben in keinem Fall lebenswert sei, bringt ihn auf die *„tötende Idee“* eines weltfremden gnostischen Lichts, das aus der Herrschaft des Willens hinausführt und sich erlösend im ästhetischen Augenblick ankündigt. Dagegen kann Nietzsche, weil er die Grausamkeit des dionysischen Willens auf seine endliche Erscheinung bezieht, den erlösten Dionysos verkünden und die apollinischen Erzeugnisse anders bewerten: die apollinische Form sollte so gestaltet sein, daß sie *„dionysische Wahrheiten“* transportieren kann. Der Abfall vom dionysischen Urwesen bedeutet demnach einen *optimistischen Verfall* der Kultur. Die dionysische Erlösung geschieht im apollinischen Schein, wenn sich dieser weder vom Element des Urwillens rein abhebt, noch sich widerstandslos im Rausch verflüssigt; es ist der *tragische Mythos*, der die beiden Kunsttriebe anleitet, sich *„nach dem Gesetz ewiger Gerechtigkeit“* zu entfalten.³³ Die Kunst rettet den dionysischen Pessimisten vor der Sinnlosigkeit des Lebens.³⁴

Die Ambivalenz des apollinischen Prinzips, vor einem unverrückbaren inneren Auge Scheinwelten aufziehen zu lassen, macht deutlich, daß das apollinische Licht im Wesen des Dionysos begründet ist und nicht von außerhalb kommt.³⁵ Das apollinische Ich, das über dem Abgrund träumt, erfährt sich im Innersten als ewiges dionysisches Selbst und erweist sich als Aspekt seines lustvollen Spiels, das mit Täuschungen, Ansichten und Spiegelungen seiner selbst spielt.³⁶ Die Welt erscheint nur solange grauenvoll, bis sie als ästhetisches Phänomen wahrgenommen wird. Daher erfährt die soteriologische Funktion der Kunst eine Umdeutung. Hinter der Erscheinungswelt lauert das wahre Subjekt Dionysos als reiner Schrecken der ekstatischen Selbstausslöschung:

„Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoß der wahren und einzigen Realität zurückzuflichten sucht; wo sie dann, mit Isolden, ihren metaphysischen Schwanengesang also anzustimmen scheint: In des Wonnemeeres wogendem Schwall, in der Duft-Wellen tönendem Schall, in des Weitrates wendendem All – ertrinken – versinken – unbewußt – höchste Lust!“³⁷

Die Dialektik von Unendlichkeit und Endlichkeit ist nicht versöhnlich, „denn es ist nicht wahr, daß das Wesen der Dinge in der empirischen Welt erscheint.“³⁸ Das im Schein der Vorstellung befangene Subjekt weiß sich nicht eins mit dem Ugrund. Im Innersten aber partizipiert es am Weltwillen als dem wahrhaft Seienden: es ist unendlich.³⁹ Das Prinzip seiner endlichen Abgetrenntheit lockert sich abrupt unter den Schmerzen der Initiation. Mit Schopenhauer definiert Nietzsche das ästhetische Erlebnis über die Erlösung vom wollenden Ich.⁴⁰ Im Künstlersubjekt als Medium feiert aber Dionysos seine Erlösung. „Insofern [...] das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert.“⁴¹

Die Begegnung von Apoll und Dionysos ermöglicht ein Kunstschaffen, das die Kollision des endlichen Menschen mit der Unendlichkeit selbst zur Darstellung bringt. Es zeichnet die griechische Tragödie aus, daß bei ihr „die Zerreißung des principii individuationis ein künstlerisches Phänomen [wird].“⁴² Der tragische Mythos entsteht aus der apollinischen Verarbeitung der erschütternden Erfahrung dionysischer Musik: der Gesang des *dithyrambischen* Chors durchzieht die mythischen Bedeutungsnetze, in welche die heroische Lebensgeschichte eingeflochten wird, die dramatisch zur Aufführung kommt. „Nach dieser Erkenntnis haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entläßt.“⁴³ In der apollinischen Vision des Tragödienchors besteigt der *maskierte* Schauspieler die Bühne: er spielt den tragischen Helden, der im Handlungsgefüge den ursprünglich gestaltlosen Dionysos verkörpert.⁴⁴ Der epidemisch ansteckende dionysische Schauer wird sich verbreiten, wenn die Gesichtszüge des besonderen endlichen Menschen erstarren.

Die hellenische Kultur im tragischen Zeitalter der Kunst balanciert „artistisch“ zwischen Chaos und Ordnung, Weltflucht und Weltsucht. Die tragische Kunstform besitzt einen ästhetischen (mythischen) Schein, der sich über der Chormusik ausfaltet: der Mythos veranschaulicht die Anspielungen der Musik und gewinnt aus ihrem Unterton seinen metaphysischen Bedeutungsreichtum.⁴⁵ Der apollinisch-dionysische Stilgegensatz, der sich im Verhältnis von Mythos und Musik reproduziert, wird in die Kunstform der Tragödie integriert.⁴⁶ Der Mythos legt sich schützend über die mitreißende organistische Bewegung der Musik, weil er den Schein erweckt, „als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythos sei.“⁴⁷ Gleichzeitig ermöglicht er die unbeschwertere musikalische Spielaune, „in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Täuschung, nicht zu schwebeln wagen dürfte.“⁴⁸ Die mythische Kunstgestalt wird also musikalisch aufgeladen oder „von innen erleuchtet.“⁴⁹ Innerhalb der tragischen Kunstform öffnet sich die Tiefe des ästhetischen Scheins

im Wechselspiel von Bild und Musik. Die Außenseiter der mythischen Erscheinung belebt sich aus dem Inneren der Musik. Der ästhetische Schein des tragischen Mythos ist auf eigentümliche Weise innerlich gebrochen oder doppelbändig.

„Wir mögen die [äußere, dramatische] Gestalt uns auf das Sichtbarste bewegen, beleben und von innen heraus beleuchten, sie bleibt immer nur die Erscheinung, von der es keine Brücke giebt, die in die wahre Realität, ins Herz der Welt führe. Aus diesem Herzen heraus aber redet die Musik; und zahllose Erscheinungen jener Art dürften an der gleichen Musik vorüberziehen, sie würden nie das Wesen derselben erschöpfen, sondern immer nur ihre veräusserlichten Abbilder sein.“⁵⁰

Die apollinische Vereinnahmung dionysischer Impulse gelingt nicht bruchlos: die Differenz zwischen Wesen und Schein läßt sich auch im tragischen Mythos nicht überbrücken. Die Musik begleitet untergründig die dramatische Handlung, aber verschmilzt nicht mit dem schönen Schein. In dieser Einstellung zeigt sich der *metaphysische Trost* des romantischen Pessimismus: dasjenige Wesen kann sich im diesseitigen Schein nicht manifestieren, aber es offenbart sich, wenn die Schleier reißen. Die Vorgabe „der fundamentalen Antinomie des Idealismus“⁵¹ – das heißt einer Vernunft, die sich selbst begrenzt und gleichzeitig auf ein Jenseits der Grenze spekuliert – programmiert den Triumph des metaphysischen Dionysos. Die „*eigentliche Idee der Welt*“ ist die Musik, die – mit Schopenhauer gesprochen – „*unmittelbares Abbild des Willens*“ ist.⁵² Im Spiegel der „*Ur-bildlichkeit*“ erscheint sie unmittelbar als (dionysischer) Wille. Daher feiert Nietzsche die Selbstaufhebung apollinischer Illusionen als „*das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt*“⁵³; die Musik durchbricht den Willen zum Schein. Die dionysische Wahrheit glänzt jenseits des empirischen Menschen.

Der Begriff des schönen Scheins, der die apollinische Kunst angemessen beschreiben konnte, wird in der dionysischen Kunst von der Musik unterwandert. Im tragischen Mythos bestimmt sich der Schein über seine Unselbstständigkeit, weil sich das musikalische Element – das außer ihm liegt und ihn konstituiert – in seine innere referentielle Struktur eingeschrieben hat. Der tragische Schein ist – mit Hegel gesprochen – negativ gesetzt, während der apollinische Schein nur an sich auf das Wesen bezogen ist. Die Kunstform, die sich im Umfeld der griechischen Tragödie herausbildet, enthält in ihrem Inneren eine *Spur*, die auf ihren grundlosen Grund zurückführt. Nietzsche spricht in diesem Zusammenhang vom „*Wahr-Schein*“ einer *symbolischen* Kunst.⁵⁴ Die soteriologische Funktion des ästhetischen Scheins – seine wesentliche Beziehung auf die erlösende Wahrheit – macht ihn *zynische*. Die Lust am Unstimmigen erklärt sich Nietzsche aus der Überwindung des schönen Bereichs im Erhabenen.⁵⁵ Allein die Gebilde der schöpferischen Phantasie aber sind befähigt, den zerrissenen Dionysos zu erlösen: das Ansichsein, das jenseits des Scheins liegt und seine Negation auslöst, bleibt auf ihn angewiesen. Die Lebendigkeit des mythischen Scheins beruht auf seiner transparenten Tiefe, deren maßlose Unendlichkeit sich im Schein zur Gestalt bündigt. Der lebendige Mythos muß von dem sprechen, was hinter ihm steht und er nie zu „erreichen“ vermag: so bleibt das Wesen im Blickfeld, das sich mythisch in schöne Vorstellungen transfiguriert, mit denen sich leben läßt. Der (tragische) Mythos à la Nietzsche richtet sich auf einer *unhintergebbaren Instabilität* ein. Der *delphische*

Gott schlägt aus dem leeren Abgrund Funken der ewigen Lust hervor, die im ästhetischen Schein durchschimmern. In der dionysischen Kunst wird

„die Wahrheit [...] jetzt symbolisiert, sie bedient sich des Scheins, sie kann und muß darum auch die Künste des Scheins gebrauchen. Schon aber zeigt sich ein großer Unterschied gegen die frühere [apollinische] Kunst. [...] Wir bemerken [...] eine gewisse Gleichgültigkeit gegen den Schein, der seine ewigen Ansprüche, seine souveränen Forderungen hier aufgeben muß. Durchaus nicht wird mehr der Schein als Schein genossen, sondern als Symbol, als Zeichen der Wahrheit. [...] Das deutlichste Anzeichen dieser Geringschätzung des Scheins ist die Maske. [...] Wer besiegt die Macht des Scheins und depotenziiert ihn zum Symbol? Dies ist die Musik.“⁵⁶

In der musikalisch inspirierten Lyrik offenbart sich der Wille, dagegen beherrscht das apollinische Epos die Lust am Schein. Das schöne Scheingebilde erstrebt geistige Reinheit und löst sich vom Sockel der unbewußten Triebe und Kräfte.⁵⁷ Diese sonnige Heiterkeit des entrückten Gottes – Schopenhauers *ars contemplativa* – belegt Hegel als *Ruhe des Ideals*: Die Darstellung des Apollo erreicht höchste ideale Reinheit, wenn seine innere geistige Freiheit ungezerrt zum Ausdruck gebracht wird.⁵⁸ Dann verkärt sich sein seliges Lächeln, im reflexiven Selbstbezug erscheinen *„die Spuren eines äußeren Einflusses und Verhältnisses durchweg getilgt.“*⁵⁹ Diese Ruhe, die sich nicht aus der Fassung bringen läßt – auch wenn die Götter tätig werden –, deutet auf die *Macht der Idee*. Sie wird gelassen mit ihrer Entäußerung fertig. Der geistigere Apollo, der aus seiner inneren Bestimmung heraus zum Handeln getrieben wird, muß ein wenig *„dionysisches Blut in seinen Adern“* haben. Doch die Orgie wird nur vorgetäuscht: der Geist gewinnt seine Tiefe aus einer *Verausgabung*, die nicht maßlos sein darf, weil sie insgesamt zu *behalten* oder zu *bewahren* ist.⁶⁰

Dagegen bietet Nietzsche die dionysische Kunst auf. Apollo verleiht sich zwar die dionysischen Impulse ein, doch sie verformen seine Gestalt nachdrücklich (es wachsen ihm Bocksfüße). Die *„Zerreißen des principii individuationis als künstlerisches Phänomen“* bringt das haltlose Gelächter, das Hegel mitsamt der romantischen Ironie verwirft, zum Ausdruck.⁶¹ Die absolute Idee, die Hegel wissenschaftlich umkreist, wird von der unendlichen Negativität, die sich nicht vom Geist verbiegen läßt, zerstört. In der offenen Haltung zum Nichts verbirgt sich die dionysische Wahrheit. Die ästhetische Erfahrung balanciert die Existenz über dem Wahnsinn. Sie flicht imaginäre Teppiche. Die Musik, die solche Scheinfiguren belebt und zerstreut, wird eingeführt als eine Idee des unmittelbaren Lebens, die sich nicht begrifflich ausbuchstabieren läßt.⁶²

Nietzsche rebelliert in der *Tragödienschrift* gegen das klassische Ideal in den Köpfen des deutschen Geistesadels.⁶³ Auf der Jagd nach dem Waldgott *Silen* und seiner fatalen Weisheit⁶⁴ entdeckt er die Wurzeln der apollinischen Kultur: der schöne Schein der *olympischen* Welt wächst aus dem heillosen Untergrund heraus. Er entfaltet sich aus dem Bedürfnis der Griechen, sich über die blinde Not des Schicksals zu täuschen.⁶⁵ Das Leben muß ästhetisch gerechtfertigt werden, denn in Wahrheit ist es nur sinnloses Leiden. Also wird der Kunsttrieb aufgestachelt, eine lebenswerte Traumwelt zu produzieren. Nietzsche beschreibt die Apollinisierung titanischer Mächte im Kampf der neuen gegen die alten Götter.⁶⁶ Das *Homersche Epos* ist demnach ein *„Siegeslied über die Schrecken des Titanenkampfes.“*⁶⁷ Entsprechend ist der vermeintlich *naive* Zustand zum

Beispiel der heroischen Individualität, die im scheinbar unmittelbaren Einklang mit Natur und Staat lebt, keineswegs *naiv*:

„Wo uns das <Naive> in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Kultur zu erkennen: welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungeheime zu töten hat und durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfähigkeit Sieger geworden sein muss. [...] Die homerische >Naivität< ist nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen.“⁶⁸

Die apollinische Kunstwelt entspringt der dionysischen Wahrheit des Waldgottes, daß das Prinzip der Individuation der Urgrund alles Leidens sei⁶⁹; eine Wahrheit, die als *Frevol* an Ordnung und Sitte zu verstehen und abzubüßen ist.⁷⁰ Die apollinischen Mythen, die den griechischen Lebensraum bedeutungsvoll ausstatten, bilden sich angesichts einer bedrohlichen Natur, die sie phantasievoll umhüllen. Die klassische Formvollendung ihres schönen Scheins beseitigt das Übel des menschlichen Lebens, ohne es aufzuheben. Das apollinische Scheingebilde verläßt den dionysischen Abgrund in der Vergötterung des Individuums. Der Mythos aber, der sich von den treibenden Momenten der Wirklichkeit distanziert, wird von seinem rationalen Untergang bedroht. Der Mythos ist nur lebendig, wenn er in endlosen Variationen das tägliche Leben sinnvoll begleitet. Die homerischen Mythen waren bereits dabei, langsam abzusterben, als sie *„unter dem übermächtigen Einflusse der tragischen Dichtung“* erneut aufgegriffen wurden und *„in dieser Metempsychose [zeigten], dass inzwischen auch die olympische Kultur von einer noch tieferen Weltbetrachtung besiegt worden ist.“*⁷¹

Nietzsche erblickt in der Musik die elementare Kraft, um den Mythos nochmals aufblühen zu lassen.⁷² Demnach bedient sich der tragische Künstler des tradierten mythischen Materials als *Symbolik* der dionysischen Wahrheit.⁷³ Die dionysische Kunst ist symbolisch, weil sich ihr tiefster Gehalt nicht anschaulich darstellen läßt, vielmehr über den schönen Schein auf etwas hinausweist, das den genialen Zuhörer in der musikalischen Erfahrung des Dithyrambus erwartet.⁷⁴ In der Spannung des Stilgegensatzes apollinischer Bilder und dionysischer Musik entsteht der tragische Mythos als höchste Form der Kunstentwicklung. Die attische Tragödie sprengt den Rahmen des klassischen schönen Scheins, weil die Bedeutung, die sie transportiert, nicht in ihrer äußeren Erscheinungsform aufgeht. Die apollinische Skulptur vertilgt zwar scheinbar die Not der Endlichkeit, dennoch unterliegt auch sie dem metaphysischen Wesen der Kunst, das sich nicht in der individuellen Erscheinung angemessen objektiviert. Der Sieg des apollinischen Prinzips über die titanischen Naturmächte ist nicht endgültig: Dionysos feiert rauschende Feste auch auf hellenischem Boden und gefährdet die Herrschaft der Olympier.⁷⁵

„>Titanenhaft< und >barbarisch< dünkte dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das Dionysische erregte: ohne dabei sich verhehlen zu können, dass er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenem gesamten Titanen und Heroen verwandt sei. Ja er musste noch mehr empfinden: sein ganzes Dasein mit aller Schönheit und Mäßigung ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis, der ihm wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde. Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben!“⁷⁶

So wird der delphische Gott gezwungen, Dionysos die Hand zur Versöhnung zu reichen, um seine ungebremsste Zerstörungswut beherrschen zu können. In den Augen Nietzsches ist *„diese Versöhnung [...] der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Kultus.“*⁷⁷ Aus dem Chorgesang der Satyrn bildet sich somit die Tragödie, die den Mythos wiederbelebt, der in apollinischer Sprache den musikalischen Untergrund überspielt. Der Verfall der Kunst beginnt dort, wo die dionysische Wahrheit verleugnet wird.⁷⁸ Die apollinische Kunst ist noch in ihr begründet, wengleich sie sich gegen die dissonierenden Impulse der Scheinauflösung bereits schön abschließt. In Pindars Lyrik und Aischylos' Tragödie aber wird – so will es Nietzsche – die Scheinwelt vernichtet, sofern die Wahrheit unverstellt durch sie hindurch leuchtet. Das Wesen erscheint nicht, aber zeigt sich im Schein als ein Wesen, das jenseits des Scheins wahr und wirklich ist. Wenn Nietzsche die Frage stellt, *wer* ästhetisch gerechtfertigt ist, dann muß die Antwort lauten: *„Dionysos“*, der sich als göttlicher Spieler die silenische Maske vom Gesicht reißt.

Sein Gegenspieler *Sokrates* erscheint äußerlich ebenfalls silenenhaf, während im Inneren seine wahre Natur verborgen liegt.⁷⁹ Er trägt ironisch die Maske des Nichtwissens, wie *Alkibiades* im platonischen Gastmahl bezugt: denn die Unwissenheit

„hat er nur so äußerlich umgetan, eben wie jene getriebenen Silenen, inwendig aber, wenn man ihn aufhut, was meint ihr wohl, ihr Männer und Trinkgenossen, wie vieler Weisheit und Besonnenheit er voll ist?“⁸⁰

Die sokratische Weisheit ist kritisch: sie befragt den Mythos im seltsamen Rausch dialektischer Rede.⁸¹ Für Nietzsche ist das sokratische Verlangen nach Gewisheit, das sich von der dionysischen Wahrheit der Tragödie abwendet, der Stein des Anstoßes: der optimistische Verfall der Kultur kommt ins Rollen. Das Grundgesetz des ästhetischen Sokratismus lautet: *„Alles muß verständig sein, um schön zu sein.“*⁸² Die sokratische Voraussetzung, daß man nichts weiß, wenn man es nicht aussprechen kann, voraussetzt die tragische Weisheit, die sich nicht in Begriffe umsetzen läßt, wohl aber in der Musik ihre Sprache findet.⁸³ Nietzsche bezeichnet *Euripides* als den ersten Dramatiker des sokratischen Rationalismus, weil er den Zuschauer und seine alltägliche Realität auf die Bühne bringt. Die *noologische* Methode greift damit auf die Kunst über und zerstört den Mythos: das Dionysische verschwindet an die Peripherie. Nietzsche ruft Euripides zu: *„Und wie dir der Mythos starb, so starb dir auch der Genius der Musik [...]. Und weil du Dionysus verlassen, so verließ dich auch Apollo.“*⁸⁴

Nietzsche konstruiert in der *Geburt der Tragödie* den Begriff der Geschichte auf der Folie der dionysischen Wahrheit. Der *sokratische Optimismus*, der sich in den Werken des Platon und Euripides durchsetzt, verwirft den eigentlichen Grundtrieb des Lebens. Aber die wissenschaftliche Verfolgung der Wahrheit stößt unvermeidlich auf die Grenze des Erkennbaren: die konsequente Entwicklung der kritischen Wissenschaft führt ihre Selbstaufhebung herbei.⁸⁵ Kant begreift, so Nietzsche, daß sich das Ansichsein nicht *„verständlich“* bestimmen läßt.⁸⁶ Innerhalb der Geschichte der Aufklärung bereitet sich ein verheerender Sklavenaufstand vor, weil sich alle Hierarchien verflüssigen.⁸⁷ Der doppelt angelegte Umschlag terminiert in der *Wiedergeburt der Tragödie*. In Bayreuth – so fabuliert Nietzsche – wird die ursprüngliche Macht der Musik wieder ent-

fesselt, ein frischer nationaler Mythos gestiftet und alle bürgerlichen Schranken durchbrochen. Das Verworfene wiederholt sich gemäß der seit Jacobi vertrauten geschichtsphilosophischen Umschlagsfigur: Dionysos erhebt seinen Zeigefinger und zerteilt die dichten Wolken des Scheins.

Die *zoteriologische* Verpflichtung der Ästhetik spiegelt sich im tragischen Mythos: Nietzsche prophezeit seine Erneuerung in der Zukunft und lenkt den Willen zur Erlösung vom Nichts ins Leben um. Es ist allein die *ästhetische Erfahrung*, die zwischen dem Schein und dem *„Ur-Einen“* eine Brücke schlägt. Diese besondere Leistung begründet ihre bevorzugte Stellung gegenüber religiöser Einsicht und philosophischer Erkenntnis.⁸⁸ Nietzsche unterschiebt der Geschichtsbewegung die dionysische Ewigkeit, die allein der ausgezeichneten ästhetischen Erfahrung der allerwenigsten großen Geister *„zugänglich“* wird. Letztere entwerfen den Mythos, der aus der optimistischen Bahn des Fortschritts ausbricht und zur tragischen Weisheit der Griechen neu zurückfindet. Entsprechend deutet auch der ästhetische Schein – wie Schiller sagt – *„anfnötig“* durch sich hindurch auf das, was zu allen Zeiten wahr bleibt.⁸⁹ Dennoch ist es gerade die apollinische Täuschung, die die Tiefe des Scheins möglich macht: die dionysische Musik umspielt die mythologischen Formen der Oberfläche des Bewußtseins, an denen sich das Individuum festhalten kann. Ebenso veranschaulicht die tragische Kunst nur den dionysischen Untergrund der Welt, sie bildet nicht die Tageswirklichkeit ab oder Naturverläufe.⁹⁰ Nietzsche bestimmt in der *Geburt der Tragödie* die dionysische Kunst keineswegs platonisch als Trugbild oder *Schein des Scheins*.⁹¹ Stattdessen versucht die wahre künstlerische Begabung mit der *wirklichen Wirklichkeit* umzugehen, den berausenden Wein in mythische Fläschchen abzufüllen, die man vertragen kann. Hinter dem empirischen Ich, das sich in seine Identität verbeißt, wartet aber nicht das reine Subjekt des Erkennens: das *„Subjekt“* verliert sich im dionysischen Abgrund.⁹² Zuletzt rechtfertigt der ästhetische Schein, in den sich das menschliche Subjekt einhüllt, nicht die empirische Realität.⁹³ Zwar soll der tragische Künstler einen Mythos schaffen, um die hiesige Welt zu verschönern, dann aber zeigt sich *„sein ungeheurer dionysischer Trieb, [der] diese ganze Welt der Erscheinungen verschlengt, um hinter ihr und durch ihre Vernichtung eine höchste künstlerische Urfreude im Schooße des Ur-Einens abhnen zu lassen.“*⁹⁴ Der lebendige Mythos darf seine dionysische Aufstellung nicht vorstellen, wenn die apollinischen Kunstkräfte in Bewegung bleiben sollen. Der Wille zum Schein ist noch metaphysisch durchbrochen.⁹⁵

[M]an wird die Genesis des tragischen Mythos verstanden haben. Er theilt mit der apollinischen Kunstspäre die volle Lust am Schein und am Schauen und zugleich verneint er diese Lust und hat eine noch höhere Befriedigung an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt.⁹⁶

Der Kulturverfall resultiert aus der *Musikvergessenheit* des Sokratismus.⁹⁷ Trotzdem beherrscht auch bei Nietzsche die Macht der Idee – nämlich die Musik als wesentliche Tiefe des Scheins – die philosophische Ausdeutung des Kunstgeschehens. Nietzsche hält der Lust am Schein ihren Ursprung entgegen.⁹⁸ Die poetische Phantasie sprudelt aus dionysischer Quelle, partizipiert an einem Sein, das sie nur symbolisch zur Darstellung bringen kann, als ob sich die Substanz jenseits der Zeichen bzw. die Idee hinter dem Schein versteckte. So verfängt sich das lyrische Ich in seinem eigenen *retorischen* Produkt, das es

als Urprinzip aller Dichtung ausgibt. Jenseits des Individuums tönt die selbst-identische Rede des Gottes. Das Genie spricht als reines Medium von der *Eigentlichkeit*. Nietzsches Enthusiasmus entfaltet seine Suggestivkraft aus der metaphysischen Konfusion über die *semiotische* Differenz. So zeigt sich zuletzt, daß die Tragödienschrift – trotz vieler Tendenzen, die in eine andere Richtung verweisen – dem Bann der Erlösungsphilosophie nicht zu entkommen vermag. Nietzsches Frühschrift kann von der metaphysischen Funktionalisierung der Ästhetik nicht freigesprochen werden. Wie eingangs gezeigt wurde, bestätigt Nietzsches spätere Selbstkritik diesen Befund. Dabei wird nicht jede Denk-kontinuität geleugnet. Noch 1886 bedeutet Artistenmetaphysik: Kunstphilosophie des dionysischen Pessimismus.⁹⁰ Die metaphysische (transillusionäre) Referenz des ästhetischen Scheins hat sich dort aber längst erledigt.

Nietzsche entwickelt vor allem in den 80er Jahren ein theoretisches Verfahren, das die Ästhetik von metaphysischen Rückständen befreit. Der zweite und abschließende Teil meines Textes wird unter dem Titel *„Das Tragbild der dionysischen Erfahrung“* diese kritischen und produktiven Überlegungen Nietzsches zur Kunstphilosophie in den Hauptlinien rekonstruieren.

I. Primärliteratur

Nietzsche wird zitiert nach der von Colli und Montinari veranstalteten Kritischen Studienausgabe (*KSÄ I-X-V*), die 1980sq. als Gemeinschaftsproduktion des Deutschen Taschenbuch Verlags (München) und des Verlags W. de Gruyter (Berlin/New York) erschien und auf der Kritischen Gesamtausgabe basiert, die 1967–1977 im de Gruyter-Verlag (ebenfalls von Colli und Montinari) herausgegeben wurde.

II. Sekundärliteratur

Benjamin, Walter (1940): Über den Begriff der Geschichte, in: *Gesammelte Schriften* Band 1/2 p. 691–704, hrsg. v. Tiedemann/Schweppenhäuser, Frankfurt, 1991.
Bohrer, Karl-Heinz (1981): Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt.

Bürger, Peter (1983): Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. Frankfurt, 21990.
Deleuze, Gilles (1962): Nietzsche und die Philosophie. Hamburg, 1991.
ders. (1968): Differenz und Wiederholung. München, 1992.
Derrida, Jacques (1963): Kraft und Bedeutung, in: Die Schrift und die Differenz, p. 9–52. Frankfurt, 1994.

Fleischer, Margot (1988): Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der „Geburt der Tragödie“, in: Nietzsche-Studien Band 17. Berlin/New York.

Gerhardt, Volker (1984): Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: Nietzsche-Studien, Band 13, p. 374–393. Berlin/New York.

Habermas, Jürgen (1985): Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt.
Hegel, G.W.F. (1835/D): Vorlesungen über die Ästhetik, Band 1, in: Werke, Band 13, herausgegeben von Moldenhauer und Michel. Frankfurt, 1970.

Heidegger, Martin (1936/37): Der Wille zur Macht als Kunst, in: ders.: Nietzsche, Band 1, p. 11–254. Pfullingen, 1989.

Kaufmann, Walter (1980): Nietzsches Philosophie der Masken, in: Nietzsche-Studien, Band 10/11, p. 111–131. Berlin/New York, 1982.

Lange, Wolfgang (1983): Tod ist bei Göttern immer nur ein Vorurteil. Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche, in: Mythos und Moderne, p.111–137; hrsg. v. K.-H. Bohrer. Frankfurt.

Lypp, Bernhard (1984): Dionysisch-Apollinisch: Ein unhaltbarer Gegensatz, in: Nietzsche-Studien, Band 13, p. 356–373. Berlin/New York.

Mattentlott, Gerd (1988): Die dionysische Seele. Nietzsches Kunstpsychologie in der Tragödienschrift, in: Merkur, Band 42, p. 741–750.

Pauen, Michael (1994): Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne. Berlin.

Schopenhauer, Arthur (1818): Die Welt als Wille und Vorstellung (Band 1), nach der Edition von A. Hübscher. Stuttgart, 1987.

Schopenhauer, Arthur (1813): Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde, in: Sämtliche Werke, Band 3, p. 5–189, hrsg. v. W. v. Löhneysen. Frankfurt, 1989.

Schulz, Walter (1985): Metaphysik des Schebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. Pfullingen.

Smith, Daniel W. (1996): Deleuze's theory of sensation: Overcoming the Kantian duality, in: Deleuze: A critical reader, p. 29–56, ed. by P. Patton. Oxford.

Taylor, Charles (1988): Nietzsches Schopenhauerianism, in: Nietzsche-Studien, Band 17, p. 45–73. Berlin/New York.

Zimmerli, Walter Ch. (1982): Alles ist Schein. Bemerkungen zur Rehabilitierung einer Ästhetik post Nietzsche und Derrida, in: Kolloquium Kunst und Philosophie, Band 2. „Ästhetischer Schein“, p. 147–167, hrsg. v. W. Oelmler. Paderborn/München/Wien.

Anmerkungen

¹ Habermas 1985, p. 117.

² Cf. dazu exemplarisch Bohrer 1981. Bohrer liest die *Geburt der Tragödie* aus der Perspektive des Antimetaphysikers, der zwei unerlaubte Kunstgriffe anwendet, um sich an die *„komplexe Scheintheorie“* der Tragödienschrift anzuhängen. Zunächst beschränkt sich Bohrer auf die Erörterung des phänomenalen Charakters des erscheinenden Dionysos und arbeitet die *Plötzlichkeit* seiner Epiphanie heraus. (Cf. ibd. p. 116–121) Zweitens aber soll die These, daß Schein generell im Verweissenszusammenhang mit Wahrheit steht, nach dem Vorbild des apollinischen Scheins umformuliert werden. (Cf. ibd. p.121–125) Denn nur dieser kann als *„Schein des Scheins“* angesprochen werden, weil sich die Traumbilder auf die empirische Realität beziehen, die von Nietzsche schopenhauerisch als Vorstellungss- und Scheinwelt aufgefaßt wird. Bohrer verallgemeinert die Rede vom *„Schein des Scheins“* auf die Struktur des ästhetischen Scheins bei Nietzsche überhaupt. Die Pointe der Schein-Theorie des jungen Nietzsche liegt aber gerade im Begriff des tragischen Mythos: daß sich Dionysos im Schein erdöst. Bohrer nimmt zwar zur Kenntnis, daß sich Nietzsche selbstkritisch zum romantischen Kunstbegriff verhält, bleibt aber dabei, daß die *Geburt der Tragödie* in den entscheidenden Punkten eine autonomicästhetische Scheintheorie entwickelt, die sich bis in die Spätphase des Entwurfs einer physiologischen Ästhetik durchhält. Sein weitgestecktes Vorhaben, Nietzsches Scheintheorie zu aktualisieren, um die moderne Kunst „phänomenologisch“ auf einen Punkt zu bringen, bleibt äußers abstrakt. Die *„Utopie des Angeblicks des ästhetischen Scheins“* läßt sich an den unterschiedlichsten Werken der modernen Kunst belegen, ohne damit viel auszusagen: Passagen plötzlichen Aufwachens cinsamer Spaziergänger. So wird die Kunst weitgehend dem Zugriff der Philosophie entzogen, die sie allzulange mit übersteigerten Erwartungen traktierte. Aber die Eingrenzung des Blickwinkels, die hier zu beobachten ist, entspricht der problematischen Anknüpfung an das Tragödiendbuch. Nicht nur, daß Bohrer willkürlich davon absieht, daß Nietzsche dort eine *ästhetische Metaphysik* entwirft, die vom *„Ur-Einen“* beschädigt ist. (Cf. Bürger 1983, Gerhardt 1984, Fleischer 1988). Wichtiger noch ist, daß der kritische Erkenntnisgewinn des späteren Nietzsche nicht voll zur Geltung kommt: die Entdeckung des ästhetischen „Fundamentaltriebes“, der die mannigfaltigen Bedeutungen und Begriffe überhaupt konstruiert – und ihre monischen Implikationen durchsichtig macht.

³ f. KSÄ I, p. 19–22 (6.–7. Abschnitt der Vorrede von 1886). *„Aber, mein Herr, was in aller Welt ist Romantik, wenn nicht IHR Buch [gemeint ist das eigene Tragödiendbuch von 1872; VZ:] Romantik ist? [...] ist das nicht das ächte rechte Romantiker-Bokennuß von 1830, unter der Maske des Feinsinnigen von 1850? hinter dem auch schon das sibihe Romantiker-Finale präliudirt. – Bruch, Zusammenbruch, Rückkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor dem alten Götter.“* (KSÄ I, p. 21).

⁴ *„Wie es darüber doch Schopenhauer über die Tragödie >Was allen Tragischen den eigentlichen Schwung zur Erhebung gibt [...] ist das Aufgeben der Erkenntnis, dass die Welt, das Leben kein rechtes Genügen geben“*

können, mithin unsrer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin verlor der tragische Geist –, er leidet demnach zur Resignation hin<. Ob wir anders redete Dionysos zu mir! Ob wir ferne war mir damals gerade dieser ganze Resignationismus!“ (KSA I, p. 19-20) Und dennoch spricht die Tragödienschrift die metaphysische Sprache Schopenhauers und verdonkert somit ihre diionysische Vision.

„Aber es giebt etwas viel Schömmers an dem Buche [...] als Schopenhauer war; durch das daß ich mir nämlich überhaupt das grandiose griechische Problem, wie mir es aufgingen war; durch Einmischung der modernsten Dinge verdaulich [...] Dass ich, auf Grund der deutschen letzten Musik, vom >deutschen Wesen< zu fabeln begann...“ (KSA I, p. 20).

Nietzsche notiert rückblickend 1883 in eins seiner Hefte: „Die erste Lösung war mir die ästhetische Rechtfertigung des Daseins. Indessen: >rechtfertigen< selber sollte nicht möglich sein! Moral giebt uns Reich der Erlösung.“ (KSA X p.238) Darauf macht auch besonders Gilles Deleuze aufmerksam: „In Die Geburt der Tragödie besteht der Widerspruch zwischen Urreinheit und Individualität, Willen und Sein, Leben und Leiden. Dieser „Ur“widerspruch legt Zeugnis ab wider das Leben, er stellt das Leben unter Anklage: das Leben bedarf der Rechtfertigung, d.h. es muß vom Leiden und vom Widerspruch erlöst werden. Die Geburt der Tragödie entfaltet sich im Schatten jener christlich-dialektischen Kategorien: Rechtfertigung, Erlösung, Versöhnung.“ (Deleuze 1962, p. 16).

„In der That, inzwischen lernte ich beifunglos und schonungslos genug [...] von der jetzigen deutschen Musik denken, als welche Romantik durch und durch ist und die ungrieblichste aller möglicher Kunstformen: überdes aber eine Nervenerverberberin ersten Ranges [...] wie müsste eine Musik beschaffen sein, welche nicht mehr romantischen Ursprungs wäre, gleich der deutschen, – sondern diionysisch...“ (KSA I, p. 20).

KSA III, p. 620. Dieses Textstück ist dem fünften Buch entnommen, das der zweiten Auflage von 1887 angefügt wurde. – Cf. KSA XIII, p. 133.

KSA I, p. 119 (cf. ibd. p. 21).

Cf. KSA I, p. 22.

Nietzsche bekämpft den romantischen Pessimismus – „in seiner ausdrucksvollsten Form, sei es als Schopenhauer'sche Willens-Philosophie, sei es als Wagner'sche Musik“ –, „das letzte große Ereignis im Schicksal unsrer Cultur“ (KSA III, p. 622), als Phänomen der Décadence. Der romantische Pessimismus leidet „an der Verarmung des Lebens“ und nicht an der „Ueberfülle des Lebens“. (Ibd. p. 620) Deshalb bringt er eine Kunst hervor, die Erlösung oder „Rausch, den Krampf, die Betäubung, den Wahnwitz“ sucht. (Ibd.) Das romantische Leiden will Nietzsche „elastisch“ bzw. wahrhaft diionysisch überwinden. Es liegt nahe, diese Überwindung so zu deuten, als wolle Nietzsche den apollinisch-diionysischen Gegensatz seiner Frühschrift unterlaufen. (Cf. Lypp 1984) Die Bedeutung des Pamgraphen 370 der Frühlichen Wissenschaft wird dadurch gesteigert, daß er in Nietzsche contra Wagner im Kapitel „Wir Antipoden“ teils nochmals abgedruckt wurde. (Cf. KSA VI, p. 424-427).

Zu Nietzsches Schopenhauerianismus: cf. Taylor 1988.

Schopenhauer 1818, p. 191-192. „Dem die ganze Welt der Reflexion ruht und wurzelt auf der anschaulichen Welt. Alle letzte, d.h. ursprüngliche Evidenz ist eine anschauliche...“ (Ibd. p. 120).

„Unergründlich, weil es grundlos, weil es der Inhalt, das Was der Erscheinung ist, das nie auf ihre Form, auf das Wis, auf den Satz vom Grunde, zurückgeführt werden kann.“ (Ibd. p. 197).

Schopenhauer 1818, p. 162.

Schopenhauer versteht unter der indischen „Lehre von der Maya [...] auch nicht Anderes [...], als was Kant die Erscheinung, im Gegentathe das Dinges an sich nennt: denn das Werk der Maya [Götten], die das Gewebe der Weltillusionen-strickt; Vei wird den ungenossen als diese sichtbare Welt, in der wir sind, ein [...] an sich wesenloser Schein, [...] ein Etwas, davon es gleich falsch und gleich wahr ist, zu sagen, daß es sei, als daß es nicht sei. [...] Solche [...] besonnene Darstellung dieser traumartigen Beschaffenheit der ganzen Welt ist eigentlich die Basis der ganzen Kantischen Philosophie...“ (Schopenhauer 1818, p. 583) Von der ontologischen Univozialität zeichnet Schopenhauer ein seltsames Bild rein äußerlicher Differenzen, die die unendifferenzierte Einheit des Willens nicht tangieren: „Wie eine Zaubertabelle viele und mannigfaltige Bilder zeigt, es aber nur eine und die selbe Flamme ist, welche ihnen allen die Sichtbarkeit ertheilt; so ist in allen mannigfaltigen Erscheinungen, welche neben einander die Welt füllen, oder nach einander als Begebenheiten sich verdrängen, doch nur der eine Wille das Erscheinende, dessen Sichtbarkeit, Objektivität das Alles ist, und der unbeweg bleibt mitten in jenem Wechsel: er allein ist das Ding an sich: alles Objekt aber ist Erscheinung, Phänomen, in Kants Sprache zu reden.“ (Schopenhauer 1818, p. 234).

Schopenhauer 1818, p. 189-190.

Cf. ibd. pp. 262-268, 522-525.

„Donnoch ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntniß, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist, diesem Dienste zu entziehen, d.h. sein

Interesse, sein Wollen [...] ganz aus der Augen zu lassen, soach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als rein erkennendes Subjekt, klares Wohlge, übrig zu bleiben...“ (Schopenhauer 1818, p. 274).

„Die einzelnen Dinge aller Zeiten und Räume sind nichts, als die durch den Satz vom Grunde [...] verurteiligten und dadurch in ihrer reinen Objektivität genötigt Ideen. [...] Der Wille ist das Ansieb der Idee, die ihn vollkommen objektivirt.“ (Schopenhauer 1818, p. 267).

Schopenhauer 1818, p. 266.

Cf. ibd. p. 574. Michael Pauen hat in seinem Buch zum „Untergang der Dithyrambrische“ die gnostischen Einschlüsse der Metaphysik Schopenhauers herausgestellt. (Cf. Pauen 1994, p. 67-79) Da heißt es z.B.: „Schopenhauer trägt mit dieser später durch Nietzsches „Geburt der Tragödie“ popularisierten Konzeption [der ekstatischen Erhebung; Vf.] maßgeblich dazu bei, daß die Ekstase zu einer zentralen Metapher der ästhetischen Erfahrung in der Kunstphilosophie der Moderne wird. Dabei vermag die Kunst in Schopenhauers Augen allerdings immer nur eine momenthafte Antizipation der Befreiung von der Diktatur des Schlechten zu gewähren. Endgültig ist der Sieg über das Böse nur zu gewinnen durch eine vollständige Verneinung des >Willens<. [...] Am Ende des kosmischen Prozesses steht so die apokalyptische Vernichtung der Schöpfung des >Willens<, doch was diesem Umbruch folgt, entzieht sich der Rede - Schopenhauer spricht nur noch vom >Nichts<: „Kein Wille: keine Vorstellung, keine Welt.“ Vom >Nichts< ist hier allerdings nur deshalb die Rede, weil jener Zustand dem vom >Wille< verblendeten Bewußtsein gänzlich unzugänglich ist. Die Distanz dieses >letzten Nieses< zum dem Gewohnten ist so groß, daß die Sprache vor ihm versagt.“ (Pauen 1994, p. 69)

KSA I, p. 103.

Nietzsche notiert in einem nachgelassenen Manuskript (1872-73) unter dem Stichwort „Was soll jetzt die Philosophie?“ zu Schopenhauer: „Seine populäre und künstlerisch mögliche Metaphysik. Die zu erwartenden Resultate der Philosophie sind umgekehrte.“ (KSA VII, p. 540) Und wenig später ist zu lesen: „Schopenhauer ist vorausgeschleudert: wir abnen jetzt bereits seine Mission. Er ist vernichtet kulturfeindlicher Kräfte, er öffnet wieder die tiefen Gründe des Daseins. Durch ihn wird die Heiterkeit der Kunst wieder möglich.“ (KSA VII, p. 619)

Cf. KSA I, p. 25-26.

Gerhardt 1984, p. 376.

Cf. Schopenhauer 1818, p. 264-267, p. 287-288.

KSA I, p. 108. Weiter wird dort gesagt, daß in der apollinisch-plastischen Kunst „die Schönheit aber das dem Leben inhärierende Leiden [steigt], der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggezogen.“ (Ibd.)

Nietzsche erkannte in der platonischen Idee noch das wahre Objekt der Kunst (cf. Schopenhauer 1818, p. 287) während Nietzsche im spmththeoretischen Aufsatz „über Wahrheit und Lüge“ die Begriffskritik Schopenhauers weiter radikalisiert. „Die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind...“ (KSA I, p. 880-881) Der apollinische Verstellungstrieb bzw. das Urvormogen menschlicher Phantasie bearbeitet die intuitive Anschauung des ganz und gar Singulären. Die metaphorische Übertragungsleistung, die z.B. auch allen Begriffen zugrundeliegt, gerät aber mit der Zeit aus dem Blick: es spielen sich allgemeine Sprachregeln ein, die Natur wird aus Motiven der Selbsterhaltung berechenbar gemacht. In diesem Rahmen bildet sich eine zweite Realität, in Mitteilung und Austausch konventionell abgestimmter Sprachemephe. Die erste – diionysische – Realität geht im versteinten (apollinischen) Schein der wissenschaftlichen Welt oder des durchorganisierten Alltagslebens mehr und mehr verloren. (Cf. KSA I, p. 875-890) Derrida bezieht sich auf diese Überlegungen Nietzsches, wenn er in „Schrift und Differenz“ formuliert: „Die Form fesselt, wenn man nicht mehr die Kraft hat, die Kraft in ihrem Innern zu verstehen, das heißt, wenn man nicht mehr die Kraft hat zu schaffen.“ (Derrida 1963, p. 11) Ebenso ist: „die Kraft, die ihren Platz dem eidos überließ (das heißt der für das metaphorische Auge sichtbaren Form), von ihrem Sinn als Kraft schon getrennt...“ (Ibd. p. 48).

Hier wird auch erkennbar, warum Nietzsche auf die Griechen und ihre tragische Kunst zurückgreift: der wesentliche Grund ist, „daß sich die Griechen in ihren frühen Tragödien als erste und – wie Nietzsche nahelegt – als bisher einzige dem Anblick des unapollinischen Grauens ausgesetzt haben, ohne ihn zu verfallen oder es philosophierend wegzulisten.“ (Mattenkloft 1988, p. 743) Es war die Kunst, die den Griechen erlaubte, lebensbejahend mit der diionysischen Wahrheit umzugehen: der diionysische Rausch, der die apollinischen Kunstkkräfte stimuliert...

„In diionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwa Nietschfundament drängt sich zur Ausererung, die Vernichtung des Schleiers der Maya, das Einsinken als Genius der Gattung, ja der Natur.“ (KSA I, p. 33)

Das reine Erkenntnisobjekt wird von Schopenhauer für die Abschließbarkeit seines vitainen Idealismus vorausgesetzt, denn es beherrscht souverän das dunkle Spiel des Willens: in willensfreier

- Kontemplation erhebt es sich asketisch über Lug und Trug des sinnlichen Daseins. Die ästhetische Erkenntnis durchschaubar interesselos und unbetroffen den objektiven Schein der empirischen Realität.
- ³³ "Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinische gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgattung, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein rufft in deren Mitte ein neuer Verklärungsleben nötig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten. [...] Dabei darf [...] von dem dionysischen Untergrunde der Welt genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so dass diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in starrer wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gleichheit, zu entfalten vermögen sind." (KSA I, p. 154-155)
- ³⁴ "Mit diesem Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Civilization unverfälscht leben; trübt sich der tiefgenügte [...] Hellen, der mit schneidendem Blicke mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, eben so wie in die Grossauktheit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer hinduistischen Vernichtung des Willens zu sehnen. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich - das Leben." (KSA I, p. 56) - Cf. KSA VII, p. 371f
- ³⁵ "Der Gott des schönen Scheines muß zugleich der Gott der wahren Erkenntnis sein." (KSA I, p. 554)
- ³⁶ "...wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben [Kunstwelt] schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsere höchsten Wände haben - denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt..." (KSA I, p. 47)
- ³⁷ KSA I, p. 141.
- ³⁸ KSA I, p. 884.
- ³⁹ "Tat tvam asi" ("Das (Ishman; Kosmos) bist du (atman; Selbst)" - Grundsatz der altindischen Vedanta-Philosophie, den Schopenhauer vielfach rühmt. - Die lyrische Ichheit ist "nicht distinkt, wie die des wachen, empirisch-realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Leibheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht." (KSA I, p. 45)
- ⁴⁰ "Wir [kennen] den subjektiven Künstler nur als schweben Künstler[...], [weil wir] in jeder Art und Höhe der Kunst nur allein und zuerst Beisugung des Subjektiven, Erlösung vom >Ich< und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüsten fordern, ja ohne Objektivität, ohne reinen interesselessen Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können." (KSA I, p. 42-43).
- ⁴¹ KSA I, p. 47. "Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiß er etwas über das ewige Wesen der Kunst..." (KSA I, p. 47-48).
- ⁴² KSA I, p. 33; cf. KSA I, p. 62.
- ⁴³ KSA I, p. 62.
- ⁴⁴ "Dionysos, der eigentliche Bildnerbild und Mittelpunkt der Vision, ist [...] zuerst, in der allerersten Periode der Tragödie, nicht wahrhaft vorhanden [...] d.h. ursprünglich ist die Tragödie nur "Chor" und nicht "Drama". Später wird nun der Versuch gemacht, den Gott als einen realen zu zeigen und in die Visionsgestalt [...] als jedem Auge sichtbar darzustellen; jetzt beginnt das "Drama" im engeren Sinne, jetzt bekommt der dithyrambische Chor die Aufgabe, die Stimmung der Zuhörer bis zu dem Grade dionysisch anzulegen, das ist, wenn der tragische Held auf der Bühne erscheint, nicht etwa den unförmlich maskierten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verklärung geborene Visionsgestalt." (KSA I, p. 63).
- ⁴⁵ "Zweierlei Wirkungen pflegt [...] die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermögen auszuüben: die Musik reißt zum gleichartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit, die Musik läßt sodann das gleichmässige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten. Aus diesen [...] Thatachen erbliesse ich die Befähigung der Musik, den Mythos [...] zu gebären." (KSA I, p. 107).
- ⁴⁶ Cf. KSA I, p. 64.
- ⁴⁷ KSA I, p. 134. "Mit der ungeheuren Wucht des Bildes, des Begriffs, der ethischen Lehre, der sympathischen Erregung reißt das Apollinische den Menschen aus seiner organischen Selbstvernichtung empor und fänselt ihn über die Allgewandtheit des dionysischen Vorganges hinweg zu dem Wahn, das er ein einzelnes Weltbild, z.B. Tristan und Isolde, sehe und es, durch die Musik, nur noch besser und innerlicher sehen solle." (KSA I, p. 137).
- ⁴⁸ KSA I, p. 134.
- ⁴⁹ Cf. KSA I, p. 138.
- ⁵⁰ KSA I, p. 138-139.
- ⁵¹ Cf. KSA VII, p. 587.
- ⁵² Cf. KSA I, p. 104. "Die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein reinvergeistes Schattenbild derselben." (KSA I, p. 138).
- ⁵³ "Das Drama [...] erreicht die Gattung eines Wirkung, die jenseits aller apollinischen Kunstwirkungen liegt, [...] und damit erweist sich die apollinische Täuschung als das, was sie ist, als die während der Dauer der Tragödie abtundende Umschlingung der eigentlichen dionysischen Wirkung die doch so mächtig ist, aus Schluss das apollinische Drama

- selbst in eine Spähre zu drängen, an es mit dionysischer Weisheit zu rufen beginnt und wo es sich selbst und seine apollinische Subtilität vermeint. [...] Dionysus redet die Sprache des Apollis, Apollis aber die Sprache des Dionysus: wofür das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist." (KSA I, p. 139-140).
- ⁵⁴ Cf. KSA I, p. 567-568.
- ⁵⁵ "Das Schreckliche oder das Absurde ist **erhebend**, weil es vom Schrecken und vom Ekel befreit, weil es also nur idealiter schrecklich oder absurd ist. Die dionysische Kraft der Veräußerung bewahrt sich hier noch auf der höchsten Spitze dieser Weltanschauung, alles Wirkliche läßt sich in Schein aus, und hinter ihm thut sich die einheitliche Willensnatur kund, jetzt ganz in den **blendenden Mantel der Wahrheit**, in die Glorie der Weisheit gehüllt. Die Illusion, der Wahn ist auf seiner Höhe." (KSA I, p. 599 - herv. v. VE) Es wäre möglich - hinsichtlich jener "Glorie" - von einem dionysischen Schein zu sprechen, das sich nicht im (apollinischen) Schein auffangen bzw. zu höherer Integration führen läßt.
- ⁵⁶ KSA I, p. 571.
- ⁵⁷ Schopenhauer veranschaulicht trefflicher das klassische Ideal apollinischer Vergeistigung: "Dem Dienste des Willens bleibt nun die Erkenntnis in der Regel immer unterworfen, wie sie ja zu diesen Dienste bereitwillig; der Erkenntnis unter dem Willen gar nie aufgeben. Bei den Menschen tritt noch auf der höchsten Stufe dieser Weltanschauung, alles Wirkliche läßt sich in Schein aus, und hinter ihm thut sich die einheitliche Willensnatur kund, jetzt ganz in den **blendenden Mantel der Wahrheit**, in die Glorie der Weisheit gehüllt. Die Illusion, der Wahn ist auf seiner Höhe." (KSA I, p. 599 - herv. v. VE) Es wäre möglich - hinsichtlich jener "Glorie" - von einem dionysischen Schein zu sprechen, das sich nicht im (apollinischen) Schein auffangen bzw. zu höherer Integration führen läßt.
- ⁵⁸ Cf. Hegel 1835/1, p. 232-233.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Die Größe des Geistes liegt in seiner Kraft zur Verdauung: "Denn die Größe und Kraft mißt sich wahrhaft erst an der Größe und Kraft des Gegensatzes, aus welchem der Geist sich zur Einheit in sich wieder zusammenbringt; die Intensität und Tiefe der Subjektivität ist sich nur so mehr hervor, je mündlicher und ungeheurer die Umstände auseinandergezogen und je zerröhrlicher die Widersprüche sind, unter denen sie dennoch fest in sich selber zu bleiben hat. In dieser Entfaltung allein bewährt sich die Macht der Idee und des Idealen, denn Macht besteht nur darin, sich im Negativen seiner zu erhalten." (Hegel 1835/1, p. 234).
- ⁶¹ "Lachen überhaupt ist der Anbruch der Herzensplatzens, das jedoch nicht haltungslos bleiben darf, wenn nicht das Ideal verlorengehen soll." (Hegel 1835/1, p. 210; cf. ibd. p. 98-99, p. 211) Cf. KSA I, p. 32-33.
- ⁶² "Wenn Nietzsche Musik sagt, wo bei Hegel Plastik stand, ist nicht ein Kantelwurf ausgewechselt, sondern die Vorstellung von Idealität in der Kunst." (Matteklott 1988, p. 748).
- ⁶³ "Man möchte sagen, daß der Begriff >klassisch<, - wie ihn Winckelmann und Goethe gebildet hatten, jenes dionysische Element nicht nur nicht erklärte, sondern nur sich ausschloß..." (KSA XIII, p. 235).
- ⁶⁴ Nietzsche erzählt die Sage von Silen, dem weisen satyrhaften Dämon, der von König Midas gejagt und gefangen wurde um auf die Frage zu antworten, was für den Menschen das Allerbeste sei: "Starr und unbeweglich schweig der Dämon; bis er, durch den König gezwungen, endlich unter gelbem Lachen in diese Worte ausbrach: >Elenos Eintagsfliege, das Zufalls Kinde und der Mühsal, was zwingt du mich dir zu sagen, was nicht zu büren für dich das Erpresslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gürzlich unerreicher: nicht geborn zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich - halt zu sterben.<" (KSA I, p. 35).
- ⁶⁵ "Wer einmal einen Blick in den Thinkyades geworfen hat, den Nietzsche eben Macchiavelli zu seinen Nächstverwandten zählte, der kann ermaßen, auf welchem Boden das schöne Spiel der griechischen Kunst gewachsen ist. Der Peloponnesische Krieg, in seiner grossen Konstru von Thinkyades oder einem Zug humanitärer Abmilderung bingemak, voll durchwühlener Herreschuld, voll Strein, gespickt mit Ranken und Intrigen, eröffnet ein Bild der Griechen, das mit dem spielender Kinder kann mehr ernst gemein hat." (Lange 1983, p. 114-115).
- ⁶⁶ "Um leben zu können, mussten die Griechen diese Götter, aus tiefster Nüthigkeit, schaffen: welchen Hergang wir uns wohl so vorzustellen haben, das aus der ursprünglichen äthionischen Götterordnung des Schreckens durch jene apollinischen Schönheitstrieb in langsame Übergänge die olympische Götterordnung der Freude unterwech wurde: wie Rosen aus dornigen Gebüsch hervorbrechen." (KSA I, p. 36).
- ⁶⁷ KSA I, p. 73.
- ⁶⁸ KSA I, p. 37.
- ⁶⁹ Nietzsche benennt z.B. die drei Punkte der tragischen Mysterienlehre: "die Grundkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Ursprunges des Übels, die Kunst als die

- 70 *freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.*" (KSA I, p. 73).
- 71 Über das tragische Schicksal des Ödipus und des Prometheus: cf. KSA I, p. 65-71.
- 72 KSA I, p. 73.
- 73 *"Welche Kraft war dies, die den Prometheus von seinen Geiern befreite und den Mythos zum Vehikel dionysischer Weisheit umwandelte? Dies ist die berückelnde Kraft der Musik: als welche, in der Trägdie zu ihrer höchsten Erscheinung gekommen, den Mythos mit neuer tiefster Bedeutsamkeit zu interpretieren weiss."* (KSA I, p. 73-74).
- 74 Cf. KSA I, p. 73.
- 75 Cf. KSA I, p. 33.
- 76 Cf. KSA I, p. 41.
- 77 KSA I, p. 40.
- 78 KSA I, p. 32.
- 79 Cf. KSA I, p. 74-75.
- 80 Cf. Platon: Symposion 215a-216e; 221d-222a – Nietzsche erzählt in der *Götzendämmerung* "diese" Geschichte etwas anders: *"Sokrates hörte, seiner Herkunft nach, zum niedersten Volke. Sokrates war Pöbel. Man weiß, man sieht es selbst noch, wie häßlich er war. Aber Häßlichkeit, an sich ein Einwand, ist unter Griechen beinahe eine Widerlegung. [...] Ein Ausländer, der sich auf Gesichter verstand, sagte, als er durch Athen kam, dem Sokrates ins Gesicht, er sei ein monstrum - er berge alle schlimmen Laster und Begierden in sich. Und Sokrates antwortete bloß: >Sie kennen mich, mein Herr!<"* (KSA VI, p. 68-69).
- 81 Platon: Symposion 216d-e.
- 82 Nietzsche bemerkt zur absonderlichen inneren Stimme des Sokrates: *"Diese Stimme mahnt, wenn sie kommt, immer ab."* (KSA I, p. 542). Das Dämonion betrachtet Nietzsche argwöhnisch unter dem Aspekt seiner negativistischen Bedeutung, die den Mythos mit seiner Auflösung bedroht. Von daher verkennet er die spezifische Ekstase der maieutischen Methode; Alkibiades spricht nicht nur vom dialektischen Pötenspiel... (cf. Platon: Symposion 215b-d) *"Ich wenigstens, ihr Männer, wenn ihr dann nur nicht glauben wolltet, daß ich ganz und gar betrunken wäre, wollte es euch auch mit Schwüren bekräftigen, was mir selbst dieses Mannes Reden angetan haben und noch jetzt antun. Denn weit heftiger als den vom Korymbantenz Ergreifen pocht mir das Herz, und Tränen werden mir ausgepreßt von seinen Reden..."* (Ibd. 215d-e)
- 83 KSA I, p. 85.
- 84 *"Der Weltisymbolik der Musik ist [...] mit der Sprache [des lyrischen Dichters] auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Unwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht, somit eine Sphäre symbolisiert, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist."* (KSA I, p. 51) Cf. KSA I, p. 109-110. – Sokrates aber versteht das Dionysische nicht mehr: so gerät er auf die abschüssige Bahn der wissenschaftlichen Entzauberung. (Cf. KSA I, p. 111-112). In seinem Gefolge wird der Grund des menschlichen Daseins vollends vergessen: *"Die Fanatiker der Logik sind unerträglich wie Wespen."* (KSA I, p. 541).
- 85 KSA I, p. 75.
- 86 *"Wenn die alte Trägdie durch den dialektischen Trieb zum Wissen und zum Optimismus der Wissenschaft aus ihrem Gleise gedrängt wurde, so wäre aus dieser Tatsache auf einen ewigen Kampf zwischen der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung zu schließen; und erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze geführt ist, und sein Anspruch auf universale Gültigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist, dürfte auf eine Wiedergeburt der Trägdie zu hoffen sein..."* (KSA I, p. 111). Cf. KSA I, p. 116-119.
- 87 Cf. KSA I, p. 118.
- 88 Cf. KSA I, p. 117-118.
- 89 *"Hatte Schopenhauer letztlich doch den Philosophen die tiefsten Einsichten vorbehalten, so fällt in der 'Geburt der Trägdie' der Primat der ästhetischen Erfahrung zu. [...] Die zur >eigentlich metaphysischen Tätigkeit< mobilisierte Kunst ist nicht allein das Objekt seiner Theorie, sondern die zentrale Erkenntnisquelle, auf die sich Nietzsche bezieht, wenn er der trügerischen Sphäre der Erscheinungen das >Ur-Eine< gegenüberstellt."* (Pauen 1994, p. 90-91).
- 90 *"Die Kunst legt es doch auf eine Täuschung ab – aber wir werden nicht getäuscht? - Woher die Lust an der verachteten Täuschung, an dem Schein, der immer als Schein erkannt wird? – Kunst behandelt also den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr. – Das reine begierdenlose Betrachten ist nur an dem Scheine möglich, der als Schein erkannt wird, der gar nicht zum Glauben verführen will und insofern unsern Willen gar nicht avregt."* (KSA VII, p. 632). Cf. KSA I, p. 28.
- 91 *"Dem dass es im Leben wirklich so tragisch zugeht, würde am wenigsten die Entstehung einer Kunstform erklären; wenn anders die Kunst nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Überwindung neben sie gestellt."* (KSA I, p. 151). Cf. KSA I, p. 112-113.

- 92 Platon habe zwar – so Nietzsche – der Dichtkunst den Vorwurf gemacht, *"dass sie Nachahmung eines Scheinbildes sei, also noch einer niedrigeren Sphäre als die empirische Welt ist, angehört."* Deshalb müsse sich also der neue platonische Dialog zu den Ideen wenden, um sich über den Schein zu erheben. *"Damit aber war der Denker Plato auf einem Umwege ebendahin gelangt, [...] von wo aus Sopholes und die ganze ältere Kunst feierlich gegen jenen Vorwurf protestierten."* (KSA I, p. 93).
- 93 *"Daß die psychische Konstellation der Ich die Struktur und problematische Festigkeit eines Kunstprodukts, d.h. einer Fiktion hat, ihre wichtigste Bedeutung also in der Selbsterhaltung des Lebens liegt, das ohne den ästhetischen Schein keine ich-hafte Stabilität gewinnen könnte, steht hier im Zentrum der Argumentation."* (Mattenklott 1988, p. 745). Cf. KSA I, p. 155. Das Problem der Identität zeigt sich auch darin, daß in der ästhetischen Erfahrung zeitweise ein eigentümlicher Vorgeschmack von Erlösung zu haben sein soll: *"Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. [...] wir werden gezwungen in die Streben der Individualisierung hineinzublicken [...]: ein metaphysischer Trost reißt uns momentan aus dem Gebirge der Wandelgestalten heraus. Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst..."* (KSA I, p. 109).
- 94 *"Der tragische Mythos [...] nimmt vollen Antheil an [der] metaphysischen Verklärungsabsicht der Kunst überhaupt; was verkört er aber [...]? Die Realität dieser Erscheinungswelt am wenigsten, denn er sagt uns gerade: 'Seht hin! Seht genau hin! Dies ist euer Leben! Dies ist der Stundenzeiger an eurer Daseinsuhr!'"* (KSA I, p. 151).
- 95 KSA I, p. 141.
- 96 *Der aufmerksame Kunstfreund "schaut die verklärte Welt der Bühne und vermeint sie doch. Er sieht den tragischen Helden vor sich in epischer Deutlichkeit und Schönheit und erfreut sich doch an seiner Vernichtung. Er begreift bis in's Innerste den Vorgang der Scene und stäubet sich gern in's Unbegreifliche. Er fühlt die Handlungen des Helden als gerechtfertigt und ist doch noch mehr erhaben, wenn diese Handlungen den Urheber vernichten. Er schandert vor den Leiden, die den Helden treffen werden und ahnt doch bei ihnen eine höhere, viel übermächtigere Lust."* (KSA I, p. 140-141). Cf. KSA I, p. 59.
- 97 KSA I, p. 151.
- 98 *"Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die Musik aus der Trägdie: d.h. sie zerstört das Wesen der Trägdie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbilligung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Trannwelt eines dionysischen Raubes interpretieren läßt."* (KSA I, p. 95).
- 99 Cf. KSA I, p. 151.
- 100 Cf. KSA I, p. 17-19.