

Es gilt, die einseitige Nietzsche-Rezeption aufzubrechen, die von der musikalischen Präferenz der Nietzschebiographen geprägt wurde. Nietzsches Schriften weisen eine konsistente und moderne kunstgeschichtliche Ästhetik auf, die von ganz konkreten Fragen ausgeht: Welche Bildmotive, Farbpalette, Maltechnik bevorzugt Nietzsche? Wie ist seine Einstellung zur Sexual-, Waren- und Konsumästhetik bis hin zu ihren konsistenten Verknüpfungen mit so zentralen Gedanken wie der „ewigen Wiederkunft“ oder dem „Labyrinth“? Es zeigt sich, daß der Surrealismus, als philosophisches System interpretiert, konsistent ist und tatsächlich die Verkörperung von Nietzsches Philosophie darstellt. Den Anforderungen Nietzsches entspricht insbesondere Salvador Dalí.

Miriam Ommeln wurde 1966 in Johannesburg/Südafrika geboren. Nach dem Abschluß ihres Doppelstudiums in Karlsruhe als Diplom-Physikerin und Magister der Philosophie folgte eine mehrjährige Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der Theoretischen Physik. Anschließend und promotionsbegleitend arbeitete sie in der freien Wirtschaft im Bereich des strategischen Marketing. Die Promotion in Philosophie erfolgte 1999.

XX/587

LANG Miriam Ommeln · Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus

# EUROPÄISCHE HOCHSCHULSCHRIFTEN



Miriam Ommeln

Die Verkörperung von  
Friedrich Nietzsches Ästhetik  
ist der Surrealismus

  
PETER LANG

Europäische Hochschulschriften

Publications Universitaires Européennes  
European University Studies

Reihe XX  
Philosophie

Série XX Series XX  
Philosophie  
Philosophy

Bd./Vol. 587



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Miriam Ommeln

Die Verkörperung  
von Friedrich Nietzsches  
Ästhetik ist der Surrealismus



PETER LANG

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Ommeln, Miriam:

Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der  
Surrealismus / Miriam Ommeln. - Frankfurt am Main ; Berlin ;  
Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1999

(Europäische Hochschulschriften : Reihe 20, Philosophie ;  
Bd. 587)

Zugl.: Karlsruhe, Univ., Diss., 1999

ISBN 3-631-35100-3

Umschlagabbildung:

Salvador Dali, Nietzschéens vers le haut  
(c) Demart pro Arte B.V. / VG Bild-Kunst,  
Bonn 1999.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,  
säurefreiem Papier.

D 90

ISSN 0721-3417

ISBN 3-631-35100-3

© Peter Lang GmbH

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 1999

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des  
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die  
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 3 4 5 6 7

Meinem Leser:

Ein gutes Gebiss und einen guten Magen-  
Diess wünsch ich dir!  
Und hast du erst mein Buch vertragen,  
verträgst du dich gewiss mit mir!

(Nietzsche, KSA 3, 365)

## INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	3
<b>I. TEIL: NIETZSCHE</b>	
I. EINLEITUNG.....	4
1. Nietzsches musikalischer Hintergrund .....	4
2. Der Kreis der Künste .....	7
3. Paranoisch-kritische Umwertung .....	18
4. Das Gesetz der Periode als Kunst .....	34
5. Rezeption des Bildes .....	44
II. BILDMOTIVE.....	53
1. Das Vexierbild.....	53
2. Der Mensch .....	58
a)Das Schönheitsurteil.....	58
b)Die Lust .....	63
c)Das Spiegelbild .....	67
d)Der Leib.....	69
3. Metamorphosen .....	78
4. Sexualästhetik.....	87
5. Das Eklige und die Einverleibung.....	98
III. WAREN- UND KONSUMÄSTHETIK .....	107
1. Luxus und Kitsch.....	107
2. Ornamentale Formenkette.....	113
3. Gesellschaftliche Aspekte.....	121
IV. FARBEN.....	129
V. DIE OPTIK DER „ZEITFIGUR“.....	141
1. Konvulsivische Formzermalmung.....	141
2. Quantenphänomen der Perspektive .....	147
3. Der dynamische Empfindungspunkt.....	152
4. Die ewige Wiederkehr des Gleichen.....	160
VI. DAS LABYRINTH ALS INBEGRIFF DER KUNST.....	169
VII. DER KÜNSTLERTYPUS .....	183
VIII. DER TRAUM .....	187
 <b>2. TEIL: SURREALISMUS</b>	
I. KOMMUNIZIERENDE RÖHREN.....	193
II. EINVERLEIBUNG .....	217
III. WAREN- UND KONSUMÄSTHETIK .....	227
IV. KONVULSIVISCHE SCHÖNHEIT .....	241
V. FARBEN.....	245

VI. GEQUANTELTE REALITÄT - EWIGE WIEDERKEHR.....	251
VII. LABYRINTH.....	257
VIII. DER MYTHOS DES NARZISS.....	267
Anhang A: Musiknoten.....	281
Anhang B: Zeichnung.....	282
Anhang C: Labyrinth.....	283
LITERATURVERZEICHNIS.....	285
Primärliteratur zu Nietzsche.....	285
Sekundärliteratur zu Nietzsche.....	285
Primärliteratur zum Surrealismus.....	292
Sekundärliteratur zu Surrealismus.....	293

## VORWORT

Der Diskurs über den Surrealismus als Verkörperung von Nietzsches Ästhetik, brachte aufgrund dieser unüblichen Verknüpfung, die Notwendigkeit mit sich, beide Themengebiete getrennt voneinander zu behandeln. Nur so konnte gewährleistet werden, daß

1.) die Interpretation Nietzsches unter dem allgemeinen Blickwinkel seiner Ästhetik auch tatsächlich, für den Leser bequem und mit Stringenz, zum Surrealismus hin führt.

Um die fachspezifischen Begrifflichkeiten und Inhalte dieser interdisziplinären Analyse für den Leser einfach und verständlich darzustellen und in den Griff zu bekommen, wurden sie fast unmerklich in die Nietzsche Interpretation hineingewoben, so daß sie manchmal, vielleicht, etwas befremdlich anmuten mögen, so aber doch nicht ohne Grund.

Zudem gelten für diese Arbeit im besonderen die Worte Heideggers, der schrieb: „Was Nietzsche zeit seines Schaffens selbst veröffentlicht hat, ist immer Vordergrund. [...]. Die eigentliche Philosophie bleibt als »Nachlaß« zurück.“ (Bd. 1, S. 17). Die verstärkte Heranziehung des Nachlasses ist deswegen von besonderer Wichtigkeit, weil Nietzsche dort oft in ungewohnter Klarheit und Deutlichkeit ausspricht, was er ansonsten nur bedeutungsschwanger in seinem Werk andeutet und in vielen Variationen ‚ewig‘ wiederkehren läßt.

2.) Die Interpretation des Surrealismus machte eine Integration über eine inhomogene surrealistische Gruppenbewegung nötig. Unter Ausschluß des politischen Gedankengutes, das in den Sozialismus/Kommunismus mündete, der von Nietzsche abgelehnt wird (z. B. III 604), und eigentlich auch nicht zum Surrealismus paßt, der einen „absoluten Non-Konformismus“ (Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S. 43) fordert, und sich als einen „eigentümlichen Geisteszustand“ (Dalí: Memoiren, S. 239) begreift, wurden in dieser Arbeit die rein philosophischen und konstanten Gesichtspunkte des Surrealismus extrahiert und zu einer Theorie zusammengefaßt.

Diese Arbeit wurde als ein fortlaufendes, ineinandergreifendes Ganzes konzipiert, das Querverbindungen und auch Assoziationen enthält, die vor allem im sinnstiftenden Gesamtzusammenhang klar zu erkennen sind – dieses Verfahren wurde aufgrund der hauptsächlich von Dalí praktizierten ver-rückten, surrealistischen Sprach- und Redegewohnheiten, verwendet – und liest sich empfehlenswerterweise am leichtesten in der gegebenen Kapitelreihenfolge.

## I. EINLEITUNG

KunstStellung – KunstAusstellung –  
Wanderkunstausstellung –WanderAusstellung –WanderStellung

„...Nomaden als Angelpunkt der Geschichte.“<sup>1</sup>  
Bruce Chatwin

### 1. Nietzsches musikalischer Hintergrund

Den Namen Friedrich Wilhelm Nietzsche mit dem Thema der Kunst in Verbindung zu bringen, ist nicht ungewöhnlich, da Nietzsches Credo ganz eindeutig lautet: „Damit der Bogen nicht breche, ist die Kunst da.“ (II 385). Diese Wertung zieht sich in zahlreichen Modifikationen durch sein gesamtes Werk hindurch.<sup>2</sup>

Zuerst wird die Bedeutung der Biographie von Nietzsche auf die Entwicklung seiner Vorliebe für die Kunst kurz aufgezeigt.

Nietzsches Begegnung mit Richard Wagner am 8. November 1868 im Hause des Orientalisten Hermann Brockhaus, sollte sich zu einer lebenslangen seelischen Abhängigkeit<sup>3</sup> Nietzsches von Wagner entwickeln, an der auch das streitlose<sup>4</sup> Auseinanderbrechen der Freundschaft Nietzsches mit Wagners nichts änderte.

<sup>1</sup> „Ich bin ein Wanderer ..., ich liebe die Ebenen nicht, und es scheint, ich kann nicht lange stillsitzen.“ (Also sprach Zarathustra, II 403) oder: „Das geistige Nomadentum ist die Gabe der Objektivität oder die Gabe überall Augenweide zu finden. Jeder Mensch, jedes Ding ist mein Fund, mein Eigentum: [...]“ (KGW V/2:565)

<sup>2</sup> Z. Bsp.: „[...] und der Philosophie. Letztere will, was die Kunst will, dem Leben und Handeln möglichste Tiefe und Bedeutung geben; [...]“ (I 451 (6)) oder: „Die Kunst, das große Stimulans des Lebens, ein Rausch am Leben, ein Wille zum Leben, [...]“ (vgl. III 828).

<sup>3</sup> „Denn, alles in allem gerechnet, war R.W. der einzige bisher, mindestens der erste, der ein Gefühl davon gehabt hat, was es mit mir auf sich habe. [...] Dafür, daß einer (wie ich) *diu noctuque incubando* von frühester Jugend an zwischen Problemen lebt und da allein seine Not und sein Glück hat, wer hätte dafür ein Mitgefühl! R. Wagner, wie gesagt hatte es: [...]“ (III 1240 f)

<sup>4</sup> „Schon im Sommer 1876, mitten in der Zeit der ersten Festspiele, nahm ich bei mir von Wagner Abschied. Ich vertrage nichts Zweideutiges; [...]“ (KSA 6, 431 (1)) und in einem Brief an P.Gast vom 20. Aug. 1880 steht: „Es ist nie zwischen uns ein böses Wort gesprochen worden, auch in meinen Träumen nicht, [...]“ (III 1165)

Das letzte Zusammentreffen Nietzsches mit Wagner war in Sorrent in November 1876.

Nietzsches Beziehung zu Wagner unterlag der gesamten Bandbreite von möglichen Gefühlsschwankungen: sie war von einer anfänglichen Vergötterung<sup>5</sup> Wagners über die Verunglimpfung der Person Wagners und seinem Werk<sup>6</sup> bis hin zu einer späteren Ambivalenz<sup>7</sup> gekennzeichnet, aus deren Verstrickung sich Nietzsche, zeit seines Lebens, nicht lösen konnte.

Diese für Nietzsche schicksalhafte historische Begegnung ist nicht ohne Einfluß auf sein Kunstverständnis geblieben.

So widmet der 25-jährige Nietzsche sein Frühwerk „Die Geburt der Tragödie“ (entstanden 1869-71, erschienen 1872) seinem Freund Richard Wagner mit den Worten:

„[...] ,dass ich von der Kunst als höchste Aufgabe und der eigentlichen metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will. B a s e l , Ende des Jahres 1871.“ (KSA 1, 24)

Selbst in dem Nachlaß der achtzigerjahre kommt Nietzsche nochmals rückblickend, mit fast den gleichen Worten auf sein Credo zu sprechen: „In der Vorrede bereits, mit Richard Wagner wie zu einem Zwiegespräch eingeladen wird, erscheint dies Glaubensbekenntnis, dies Artisten-Evangelium: »die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als dessen *metaphysische* Tätigkeit ...“ (III 694)

<sup>5</sup> „[...] : Wagner selber, als Mensch, als Tier, als Gott und Künstler geht tausendfach über den Verstand unserer Deutschen hinaus. Ob auch über den der Franzosen? -.“ (Brief an P. Gast 1888; III 1280)

oder: „Ich für mein Teil gebe für einen solchen Zuschauer, wie Wagner ist alle Ehrenkränze, die die Gegenwart spenden könnte, preis; und ihn zu befriedigen reizt mich mehr und höher als irgendeine andre Macht. Denn es ist *schwer* - und er sagt alles, ob es ihm gefällt oder nicht, und ist für mich wie ein gutes Gewissen, strafend und belohnend.“ (Brief an E. Rohde 1872, III 1075) oder in einem Brief an Wagner 1870: „[...] ,mein Mystagog in den Geheimlehren der Kunst und des Lebens.“ (III 1023)

<sup>6</sup> „Richard Wagner [...], in Wahrheit ein morsch gewordener verzweifelnder *décadent*, [...]“ (KSA 6, 431 bzw. II 1054) oder

„[...] wie ich *jetzt* zu R. Wagners Musik stehe. Was mir diese wolkige, schwüle vor allem schauspielerische und präntiöse Musik zuwider ist! [...]. Das ist Musik eines *mißratenen* Musikers und Menschen, aber eines *großen Schauspielers* - darauf will ich schwören.“ (Brief an Malwida von Meysenburg 1885; III 1230)

<sup>7</sup> Z. Bsp.: „Es war hart, sechs Jahre lang Gegner dessen sein zu müssen, den man am meisten verehrt hat, und ich bin nicht grob genug *dazu* gebaut.“ (Brief an P. Gast 1883; III 1201 oder auch: III 1203)

Desweiteren ist die dominierende frühe Prägung Nietzsches, in bezug auf sein späteres Kunstverständnis, durch sein musizierenden Elternhauses nicht zu unterschätzen.

Nietzsche selbst bekennt: „Damals – es war vielleicht um das neunte Jahr unseres Lebens – hörten wir die erste Musik, und das war die, welche wir zuerst verstanden, [...]. An jene ersten musikalischen Entzückungen – die stärksten unseres Lebens – knüpfen unsre Empfindungen an, [...] so stark wie es die reichste und ernsteste Gegenwart der Kunst allein nicht vermag.“<sup>8</sup>

Die Klavierimprovisationen seines Vaters Karl Ludwig, eines Pastors, haben auf den heranwachsenden Fritz großen Eindruck hinterlassen, genauso wie die Hausmusiktradition von Großvater Oehler.

Kaum ein Weihnachtswunschzettel läßt Musikalien vermissen.<sup>9</sup>

Nietzsches Mutter Franziska (geb. Oehler) erkannte die musikalischen Neigungen des Jungen schon früh und schaffte ein Klavier an. Nachdem sie ihm erste Grundbegriffe beigebracht hatte, bestellte sie für seine weitere Ausbildung eine Klavierlehrerin. Über weite Strecken hinweg meint Nietzsche selbst zum Musiker geboren worden zu sein.

An einem Himmelfahrtstag beeindruckt ihn in der Naumburger Stadtkirche das Halleluja aus Händels Messias so sehr, daß er sofort begann ähnlich zu komponieren.

Das Ergebnis seiner kompositorischen Bemühungen waren oft Geburtstagsgeschenke an seine Mutter. Außerdem sind noch einige Vertonungen von Gustav Krug, ein mit Nietzsche zusammen musizierender Freund, erhalten geblieben. Gemeinsam abonnierten sie auch die „Zeitschrift für Musik“.<sup>10</sup>

Den letzten Hinweis auf Nietzsches musikalische Tätigkeit, erhält man aus der Zeit, in der sich Nietzsche in der Irren- Heil- und Pflegeanstalt der Psychiatrischen Klinik in Jena aufhält. Dr. Otto Binswanger schenkte seinem Assistenten Dr. Sandberg eine Aufzeichnung vom 23. April 1889, auf der Noten in selbstgezogenen Linien und kaum leserliche Namen gemalt sind.<sup>11</sup>

Im Alter von 34 Jahren, ungefähr 10 Jahre vor seinem Zusammenbruch, schreibt Nietzsche schon:

„Ich war verliebt in die Kunst mit wahrer Leidenschaft und sah zuletzt in allem Seienden nichts als die Kunst – im Alter, wo sonst vernünftigermaassen andere Leidenschaften die Seele ausfüllen.“ (KGW IV/3:358)

<sup>8</sup> Mazzino Montinari: Nietzsche lesen, S. 35

<sup>9</sup> Z. Bsp.: Brief im Nov. 1861 (III 932)

<sup>10</sup> Vgl.: Eichberg Ralf.: F.N. in Mitteldeutschland. S. 14,15,17,23

<sup>11</sup> Vgl. Volz Pia : Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit. S. 274  
Eine Kopie dieses Blattes findet man im Anhang A.

Nietzsches Seele, beziehungsweise seine Ohren wurden also schon von frühest Kindheit an, für die Kunst sensibilisiert. Vor allem der früh verstorbene Vater (Nietzsche war fünf Jahre alt) hat Nietzsche quasi auf die Kunst geeicht.

Nietzsches einzige Selbstbiographie „Ecce homo“ bestätigt die unauslöschliche Prägung des Vaters im allgemeinen: „Ich betrachte es als ein großes Vorrecht, einen solchen Vater gehabt zu haben: es scheint mir sogar, daß sich damit alles erklärt, was ich sonst an Vorrechten habe – [...]“ (II 1074 (3))

Der künstlerischen Förderung Nietzsches, insbesondere seiner musischen Bildung ist es wohl zuzuschreiben, daß die Rolle der Ohren für Nietzsche eine versteckt, aber zentrale Bedeutung innerhalb seiner Metaphernbildungen zukommt.

Das Symbol der Ohren, vor allem der kleinen Ohren wird mit allen wichtigen Erkenntnissen verknüpft. Und – der Knoten wird nicht zugezogen, sondern für Interpretationen offengelassen. Diese Mehrdeutigkeit ist für Nietzsche eine willkommene Maske um seine esoterische Lehre zu schützen.

Die Quintessenz von Nietzsches familiärem und sozialem Hintergrund, sowie seiner Lebenserfahrung, läßt sich in Nietzsches eigene Worte der achtziger Jahre fassen:

„Nur weiß er [Nietzsche, A. v. V.] – er hat es erlebt, er hat vielleicht nichts anderes erlebt! - daß die Kunst mehr *wert* ist als die Wahrheit.“ (III 693)

## 2. Der Kreis der Künste

Dem historisch vorgegebenen starken Band zwischen Nietzsche und Wagner ist es wohl zu verdanken, daß Nietzsches Ästhetik immer mit der Musik, beziehungsweise mit Wagner verknüpft wurde.

Hierbei wurde meist außer Betracht gelassen, daß die Kunst, nicht nur aus der Musik, sondern aus verschiedenen Kunstgattungen besteht.

Das ist um so erstaunlicher, da bekannterweise schon Karl Schlechta, Nietzsches und vor allem sein eigenes musikalisches Interesse in seiner „Nietzsche Chronik“ hervorgehoben hat. Darauf aufbauend übernahmen, wie H. J. Schmidt nachweist<sup>12</sup>, andere bekannte Nietzschebiographen wie zum Beispiel R. Blunck, C.P. Janz, W. Ross und H. Althaus, diese Sichtweise, die ihnen als bekennende Musikliebhaber und -kenner, teilweise auch als Musikbuchautoren über Wagner, sehr entgegenkam.

Somit ist es nicht verwunderlich, wenn man jede nur erdenkliche Note Nietzsche abgedruckt findet, während zum Beispiel die Bildskizzen und Malereien Nietzsches äußerst schwer zu finden sind.

<sup>12</sup> Schmidt, H. J.: Nietzsche acconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche, Teil I/II, IBDK Verlag, Berlin/Aschaffenburg 1991, S. 1-48, vgl. insbesondere S. 36, 38

Desgleichen wird das abgebrochene kunstgeschichtliche Studium des jungen Nietzsches an der Universität Bonn zwar kurz erwähnt<sup>13</sup>, aber dessen etwaigen Einfluß auf seine Philosophie nicht beachtet.

Wie Schmidt treffend feststellt, führt „die musikalische Präferenz (und leider auch Kompetenz) der Autoren“ zu einer einseitigen Nietzschebiographie und -Rezeption, die erst in neuerer Zeit aufzubrechen beginnt, indem sie sich der psychologischen Untersuchung der Person Nietzsches selbst, annimmt.

Nietzsche spricht, wenn er über Kunst schreibt, von Kunst und nicht von Musik. Er stellt keine logische Gleichung auf, in der er die beiden Begriffe miteinander identisch gleichsetzt. Nietzsche argumentiert mit den verschiedenen Kunstgattungen, wie Malerei, Poesie, etc. gleichberechtigt und konsistent im Bezugssystem der Kunst – wohlgermerkt seines eigenen Kunstverständnisses.

Trotz der großen Übereinstimmung und der vermeintlich seelischen Verwandtschaft von Nietzsches und Wagners Musikgeschmack und -verständnis, distanziert sich Nietzsche bewußt von ihm:

„Ein Psycholog dürfte noch hinzufügen, dass was ich in jungen Jahren bei Wagnerischer Musik gehört habe, nichts überhaupt mit Wagner zu thun hat; dass wenn ich dionysische Musik beschrieb, ich das beschrieb, was i c h gehört hatte, - dass ich instinktiv Alles in den neuen Geist übersetzen und transfigurieren musste, den ich in mir trug. Der Beweis dafür, so stark als nur ein B w e i s s e i n k a n n, ist meine Schrift „Wagner in Bayreuth“: an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede, - man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort „Zarathustra“ hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt. Das ganze Bild des d i t h y r a m i s c h e n Künstlers ist das Bild des p r ä e x i s t e n t e n Dichters Zarathustra mit abgründlicher Tiefe hingzeichnet und ohne einen Augenblick die Wagnerische Realität auch nur zu berühren. Wagner selbst hatte einen Begriff davon; er erkannte sich in der Schrift nicht wieder.“ (KSA 6, 313f)

Diese Textpassage des späten Nietzsches im „Ecce Homo“ scheint nur sehr bedingt unter die Kontra-Wagner-Texte zu fallen. Vielmehr paßt sie genau in Nietzsches Gesamtkonzept seiner Kunstausslegungen und gibt eine kritische Selbsteinschätzung wieder.

Der dionysische Blickwinkel gewinnt wieder die Vorherrschaft über die wagnerische Sichtweise. Dionysos, sprich Nietzsche selber, zeigt das Bild eines dionysischen Künstlers und seiner Dionysien auf. Die Verkörperung dieser Philosophie-Ästhetik ist Zarathustra. Mit dem Dichter Zarathustra, beziehungsweise der

<sup>13</sup> Z. B. schreibt Janz, der Nietzsche zitiert: „Am meisten freut es mich, daß ich mit Professor Springer in nähere Verbindung gekommen bin; ich bin Mitglied des Seminars für Kunstgeschichte. Ein junger, schöner, höchst geistreicher, künstlerhafter Mann, dessen Vorlesungen mit zu den besuchtesten gehören, ist Springer.“ (Janz: F. N. Biographie, C. Hanser Verlag, 1978, Bd. 1, S. 142).

Gleichsetzung mit der Person Nietzsches selbst, schafft Nietzsche den fließenden, fast unmerklichen Übergang von der Musik zu der Poesie. Ein Wechsel innerhalb der Kunstgattungen hat stattgefunden.

Damit ist Nietzsche seiner eigenen Kunstausslegung nur treu geblieben:

„Alle Kunst wirkt *tonisch*, mehrt die Kraft, entzündet die Lust (d. h. das Gefühl der Kraft) regt alle feineren Erinnerungen des Rausches an – [...]“ (III 753) und:

„Der Lustzustand, den man *Rausch* nennt, ist exakt ein hohes *Machtgefühl* ... Die Raum- und Zeit-Empfindungen sind verändert: [...]; die *Stärke* als Herrschaftsgefühl in den Muskeln, als Geschmeidigkeit und Lust an der Bewegung, als Tanz, als Leichtigkeit und Presto; die Stärke als Lust am Beweis der Stärke, als Bravourstück, Abenteuer, Furchtlosigkeit, Gleichgültigkeit gegen Leben und Tod ...“ (III 755f)

In dieser Grundcharakterisierung der Kunst läßt sich a priori keiner Kunstgattung vor der anderen, den Vorrang einräumen, da nicht in und mit den Kategorien der traditionellen Kunstkriterien gewertet wird.<sup>14</sup>

Konsequenterweise kann Nietzsche ohne Stilbruch zu begehen, sagen:

„- Ich sage noch ein Wort für die ausgesuchtesten Ohren: was ich eigentlich von der Musik will. [...] Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig.“ (II 1092 (7))

Die Stadt Venedig ist zwar keine Kunstgattung und auch keiner zugehörig, dennoch spricht hier deutlich heraus, daß Nietzsche die Kunst mit einer besonderen Qualität an Lebensgefühl identifiziert – dem des Südens:

<sup>14</sup> Dies hat Nietzsche auch selber nie getan.

Er benutzte die ihm zu Verfügung stehenden Mittel, vor allem seinem Talent entsprechend, die Sprachkunst und die Musik um seinem „tonischen“ Gefühl Ausdruck zu verleihen.

Die „Malerei“ wird von Nietzsche aber genauso zum Medium seiner starken Gefühle:

„Eine lebensgeschichtlich bedeutsame Reminiszenz ist auch in einer Zeichnung erhalten, die Nietzsche in der Klinik anfertigte. Die darauf erkennbare schemenhafte Gestalt und der Schild mit helvetischem Wappenkreuz sind mit Recht von Janz als „vage Erinnerungen Nietzsches an das Löwendenkmal in Luzern“ gedeutet worden. Dort hatte sich Nietzsche im Mai 1882 noch einmal mit Lou Salomé getroffen, um ihr erneut einen Heiratsantrag zu machen. Nietzsche nahm zwar ihre Ablehnung in gefaßter Haltung auf, der Bruch ihrer Freundschaft stürzte ihn jedoch in der Folgezeit in die schwerste seelische Krise seines Lebens.“ (s. Volz, Pia: Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit. S. 269; Zeichnung s. Anhang B). Nietzsche hat also in seiner höchsten Not der „Malerei“ vor den anderen Kunstgattungen den persönlichen Vorrang gegeben. Natürlich existieren aus dieser Zeit auch die sogenannten „Wahnsinnszettel“, die seinen Gefühlen bezogen auf Lou, mit Worten Ausdruck verleihen. Aber gerade deswegen stellt diese Zeichnung etwas Einmaliges und Besonderes innerhalb Nietzsches Ausdrucksformen, dar.



„Gesetzt, daß einer den Süden liebt, wie ich ihn liebe, als eine große Schule der Genesung, im Geistigen und Sinnlichsten, [...]“ (II 723 (255))

„[...] alles Christliche durch ein Überchristliches *überwinden* und nicht von sich abtun - denn die christliche Lehre war die Gegenlehre gegen die dionysische -; den *Süden* in sich wieder entdecken [...]; Schritt vor Schritt umfänglicher werden, übernationaler, europäischer, übereuropäischer, morgenländischer, endlich *griechischer* - [...], die Entdeckung *unsrer neuen Welt* -wer unter solchen Imperativen lebt, wer weiß, was *dem* eines Tages begegnen kann? Vielleicht eben - ein *neuer Tag!*“ (III 464)

Das Kunst-Gefühl soll nach Nietzsche in über ein noch nie Dagewesenes herauswachsen, ins Dionysische. Das wiederum soll den Menschen befähigen ein „Übermensch“ zu werden und den Weg zu einem Ziel namens „Werde, der du bist!“ (II 479) weisen. Der hilfreiche Wegbegleiter soll Zarathustra sein.

Der Philologe und Philosoph Nietzsche sieht dieses südländische<sup>15</sup> Lebensgefühl in gegenseitiger Wechselwirkung auf die Sprachen und die Rhetorik rückwirken:

„Was sich am schlechtesten aus einer Sprache in eine andere übersetzen läßt, ist das Tempo ihres Stils: [...], bloß weil sein tapferes und lustiges Tempo nicht mit übersetzt werden konnte, welches über alles Gefährliche in Ding und Wort wegspringt, weghilft [...]. Wie vermöchte die deutsche Sprache, und sei es selbst in der Prosa eines Lessings, das Tempo eines Macchiavellis nachahmen, der [...] und nicht umhinkann, die ernstesten Angelegenheiten in einem unbändigen *allegro* vorzutragen: vielleicht nicht ohne ein boshafte Artistengefühl davon, welchen Gegensatz er wagt - Gedanken, lang, schwer, gefährlich, und ein Tempo des Galopps und der allerbesten mutwilligsten Laune.“ (II 593 (28))

Ganz durchdrungen von dem südländischem Temperament, wandert Nietzsche den Kreis der Künste weiter. Er läuft den Bogen von der Musik zur Rhetorik und Poesie weiter zur Malerei.

„Tristan [...] ist das capitale Werk und von einer Fascination, die nicht nur in der Musik, sondern in allen Künsten ohne Gleichen ist. [...] - ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheiten Lionardo da Vinci's entzaubern sich beim ersten Tone des Tristan.“ (II 1091 (6))

Der Name Leonardo da Vincis in diesem Zusammenhang gewinnt eine besondere Bedeutung, wenn man u. a. bedenkt, daß Nietzsche sich das Aussehen Zarathustras wie das Leonardos in seinem Selbstbildnis gedacht hatte:

„Nietzsche sah es 1885 auf meinem Zimmer - berichtet Gast - in der Röthel-Reproduction von Ongania in Venedig und meinte: Aah! Das ist ja *Zarathustra!* So ungefähr hab' ich ihn gedacht!“<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Anm.: Allerdings definiert Nietzsche den Südländer „nicht der Abkunft, sondern dem *Glauben* nach [...]“ (II 723(225))

<sup>16</sup> Vgl.: M. Montinari, Nietzsche lesen, de Gruyter, Berlin/New York 1982, S. 140 und G. Naumann: Zarathustra-Commentar, 1. Teil, Haessel VerlagLeipzig1899, S. 25

Wie Nietzsches Werk bezeugt, ist Nietzsche durchaus in der Malerei bewandert und zögert auch nicht, diese in seine Ästhetik einzubauen, und die in seinen Augen glorreichen Beispiele vorzustellen. So werden vor allem die Maler-Künstler der Renaissance<sup>17</sup> in seine Philosophie-Ästhetik integriert. Genannt wird unter anderen natürlich auch Leonardo da Vinci:

„[...] so entstehen jene zauberhaften Unfaßbaren und Unausdenklichen, jene zum Siege und zur Verführung vorherbestimmten Rätselmenschen, deren schönster Ausdruck [...], unter Künstlern vielleicht Lionardo da Vinci ist.“ (II 656 (200))

Über da Vincis Zeitgenossen Raffael sagt Nietzsche gar: „[...] solch ein Wesen sollte nicht sterben.“ (I 264 (8))

Trotz der religiös vorgestellten Inhalte in Raffaels Werken, spricht Nietzsche ihm eines seiner größten Komplimente aus: „[...] Raffael sagte ja, Raffael *machte* ja, folglich war Raffael kein Christ...“ (II 996 (9)). Raffael besaß nur den „Anschein“ (III 495) eines Christen.

Was die Künstler der Renaissance in den Augen Nietzsches auszeichnete, sei am Beispiel des Raffaels aufgezeigt:

„Die Künstler, wenn sie etwas taugen, sind (auch leiblich) stark angelegt, überschüssig, Krafttiere, sensuell; ohne eine gewisse Überheizung des geschlechtlichen Systems ist kein Raffael zu denken... Musik machen ist auch noch eine Art Kindermachen; Keuschheit ist bloß die Ökonomie des Künstlers - und jedenfalls hört auch bei Künstlern die Fruchtbarkeit mit der Zeugungskraft auf... Die Künstler sollen nichts so sehen, wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker: dazu muß ihnen eine Art Jugend und Frühling, eine Art habitueller Rausch im Leben eigen sein.“ (III 756)

Es gibt noch eine andere Stilepoche, die der Ursprung dieser Überfülle von Lebensgefühl und des Rausches war, und die Nietzsche selbstredend unter die großen Kunstepochen mit einreicht. Die Antike, die die Geburt der Tragödie aus der Mythologie des Dionysos und des Apollon gebar. Es sollte nicht verwundern, daß diese Geburt in einem Land des Südens stattfand.

Bevor ich wieder auf das letzte Zitat Bezug nehmen werde, und in der zeitlichen Reihenfolge an Stilepochen weitergehe, beziehungsweise einzelne Maler-Künstler aus Nietzsches Zeitgeschehen herausgreife, möchte ich noch ein paar Sätze zu den bisher vermeintlich fehlenden Kunstgattungen äußern:

Die Debatte um die Klassifikation der Künste ist von jeher von historisch bedingten, wechselnden Einteilungskriterien bestimmt worden.

Die traditionelle Systematisierung und vergleichende Nutzen/Schadens Analyse für die normative Handlungsgesellschaft der Antike in Musik, Tanz, Malerei und den Gattungen der Dichtkunst, ist Nietzsche insofern seinem Vorbild der

<sup>17</sup> Anm.: Die Renaissance war für Nietzsche der Inbegriff des Willens zur Macht, politisch verkörpert durch Niccolò Machiavelli.

antiken Kunst nachgekommen, als er alle vier ausführlich in der Geburt der Tragödie behandelt.

Nietzsche ist es ein besonderes Anliegen, alle Kunst in den Dienst einer „Heranzüchtung“ eines „höheren Menschen“ zu stellen<sup>18</sup>, obwohl und gerade, weil die Kunst für Nietzsche ohne Sinn und Zweck ist<sup>19</sup>. Auf diesen komplexen Sachverhalt wird an späterer Stelle eingegangen werden.

Von der Tanzkunst selbst, versteht Nietzsche nicht allzuviel, und bleibt einer symbolischen Bedeutung des Wortes „Tanz“ verhaftet<sup>20</sup>. Das somit verbleibende rätselhafte, letzte Moment der Ekstase des Tanzes – ganz im dionysischen Sinns – bleibt Nietzsche somit verschlossen, und wird quasi als eine der letzten Masken zum höchsten Sinnbild erhoben.

Näheres zum Tanz und der Bewegung allgemein in einem späteren Zusammenhang.

Der Philologe und Philosoph Nietzsche hat in seine Ästhetik nicht nur die antike Klassifizierung der Künste inkorporiert, sondern auch die zu seiner Zeit moderne Klassifizierung der Künste in die fünf Hauptgattungen<sup>21</sup>: Architektur, Plastik, Malerei, Musik und Poesie, miteingearbeitet.

Zu den zwei erstgenannten, also den dreidimensionalen Gattungen, der Architektur und der Plastik gibt es interessante Stellen in Nietzsches Werk nachzuschlagen.<sup>22</sup>

Bereits aus „Die Geburt der Tragödie“ ist bekannt, daß die Plastik als ein bildnerisches Element des Apollon verstanden wird, und am weitesten von der Musik entfernt ist: „Dieser ungeheure Gegensatz, der sich zwischen der plastischen Kunst als der apollinischen und der Musik als der dionysischen Kunst klaffend auftut, [...]“ (I 88 (16)).

Die Architektur hingegen ist eine recht seltsame Gattung bei Nietzsche:

<sup>18</sup> „Mit dem Zerrbild hebt die Kunst an. Daß etwas bedeutet, erfreut. Daß das bedeutende verspottet belacht wird, erfreut mehr. Das Belachen als erstes Zeichen des höheren seelischen Lebens (wie in der bildenden Kunst).“ (KGW IV/2: 390)

<sup>19</sup> „In der Welt der Kunstwerke giebt es keinen Fortschritt, über die Jahtausende weg.“ (KGW IV/2: 462), oder: „Endlich sah ich ein, dass auch unsre Lust an der Wahrheit auf der Lust der Illusion ruht.“ (KGW IV/2: 358)

<sup>20</sup> Anm.: Nietzsche beschreibt seine Vorliebe für das Wandern oft mit dem Ausdruck des Tanzes: „Man hat mich oft tanzen sehn können; ich konnte damals, ohne einen Begriff von Ermüdung, sieben, acht Stunden auf Bergen unterwegs sein.“ (KSA 6, 241 (4)).

<sup>21</sup> Anm.: im 18. Jh. von Kristeller eingeführt.

<sup>22</sup> Anm.: Die dreidimensionalen Gattungen der Kunst, zu der auch der Tanz zählt, können zu Nietzsches esoterischer Lehre gezählt werden, da er zu ihnen ein differenzierteres und diffizileres Verhältnis und (symbolisches) Begriffsverständnis entwickelt, als zu den anderen Kunstgattungen.

„Der Stein ist mehr Stein als früher. – Wir verstehen im allgemeinen Architektur nicht mehr, wenigstens lange nicht in der Weise, wie wir Musik verstehen. Wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen.[...] Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich/Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit milderte höchstens das Grauen – aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung.“ (I 576 (218))

Neben dieser negativen, aber zeitgemäßen Charakterisierung der Architektur, gibt Nietzsche auch eine ungefähre Lokalisierung dieser Kunstgattung innerhalb seines eigenen Systems an:

„– Der *Architekt* stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar: hier ist es der große Willensakt [...], der Rausch des großen Willens, der zur Kunst verlangt.[...]; Architektur ist eine Art Macht/Beredsamkeit in Formen, [...]. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was *großen Stil* hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; [...]; die in sich *ruht*, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: *Das* redet als großer Stil von sich.“ (II 997 (11))

Wie kann man sich solch ein zwischen dionysischem und apollinischem Kunstanspruch schwebendes Gebäude konkreter vorstellen? Welche Architektur steht hinter dieser am wenigsten verstandenen Kunstgattung Nietzsches?

„Wenn unsre neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken Architektur zusammensetzen? Ich zweifle sehr.“ (I 577 (219))

„Wollten und wagten wir eine Architektur nach *unserer* Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) – so müßte das Labyrinth unser Vorbild sein! (In der Musik nämlich lassen sich die Menschen gehen, weil sie wähnen, es sei niemand da, der sie selber *unter* ihrer Musik zu sehen vermöge.“ (I 1128 (169))

Nietzsche schließt und öffnet bei seiner Wanderung durch den Kreis der Künste, Antworten und Frage gleichermaßen, Tür und Tor. Das Kunstverständnis Nietzsches ist voller Symbolik und versteckter Hintergründe. Schien die Musik auf den ersten Blick die bevorzugte Kunstgattung zu sein, so stellt sich bei näherem Hinsehen heraus, daß die Musik, die den Lesern, wie Nietzsche meint, nur am leichtesten Zugängliche ist<sup>23</sup>.

Zudem ist die Musik auf das Engste mit dem Ohr verbunden, was für Nietzsche folgendes bedeutet, eine „Weisheit für kleine Ohren“:

<sup>23</sup> „Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, [...], daß wir jetzt *wähnen*, sie spräche direkt zum Inneren und käme *aus* dem Inneren. [...] An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom »Willen«, vom »Ding an sich«, das konnte der Intellekt erst in einem Zeitalter wähnen, [...]“ (I 573 (215)).

„Nacht und Musik. - Das Ohr, das Organ der Furcht, [...], gemäß der Lebensweise des furchtsamen, [...] im Hellen ist das Ohr weniger nötig. Daher der Charakter der Musik als einer Kunst der Nacht und Halbnacht.“ (I 1174 (250)).

Nietzsche gibt dem AugenSinn den Vorrang und führt den Leser aus *einem* Labyrinth heraus – in die Zeit der Renaissance, in der die Frage, welche Bedeutung der Musik zukommt, keine Rolle mehr spielte, sondern diskutiert wurde, welcher der beiden Kunstgattungen, der Poesie oder der Malerei, der höhere Rang eingeräumt werden soll. Übrigens war es die Renaissance, die für die Verbreitung des von Nietzsche ‚bedeutungsschwanger‘ gebrauchten Wortes ‚Labyrinth‘ und seines Ideenkreises, verantwortlich war. Auf das Labyrinth wird an späterer Stelle eingegangen werden.

An dieser Stelle möchte ich zweierlei, zum einen, den kurzen Ausblick auf Nietzsches Behandlung der Mannigfaltigkeit der Künste beenden, und zum anderen den Marsch durch Nietzsches Kunstgeschichte von der Renaissance, wo ich den Marsch startete, auch weiter fortsetzen. Nachdem die Ohren, sprich die Musik von Nietzsche in seiner esoterischen Lehre weitgehendst unterschlagen wird, hören wir uns am besten das Urteil Nietzsches über die Maler der Renaissance, bis hin zu den Dichter-Künstlern der darauffolgenden Zeit an:

„Als der griechische Leib und die griechische Seele »blühte«, [...], entstand jenes geheimnisreiche Symbol der höchsten bisher auf Erden erreichten Welt-Bejahung und Daseins-Verklärung. Hier ist ein *Maßstab* gegeben, an dem alles, was seitdem wuchs, als zu kurz, zu arm zu eng befunden wird – man spreche nur das Wort »Dionysos« vor den besten neueren Namen und Dingen aus, vor Goethe etwa oder vor Beethoven oder vor Shakespeare oder vor Raffael: und auf einmal fühlen wir unsere besten Dinge und Augenblicke *gerichtet*. Dionysos ist ein *Richter!* – Hat man mich verstanden?“ (III 463)

Dennoch wird es kein Zurück mehr zu den antiken Griechen geben<sup>24</sup>. Jede Zeit hat ihre Zeit und vergeht.

Welchen Ausweg kann man finden? Wird es eine Wiederkehr geben, eine der ewig gleichen Dinge und Handlungen, oder nur ungefähren Weg zur Verwirklichung von Nietzsches angestrebten Idealen an Kunstvorstellungen? Die Zeit wird die Antwort bringen. Ich selbst, möchte jetzt versuchen *eine* mögliche Kunstrichtung vorzustellen, auf die Nietzsche, obwohl sie nicht mehr erlebend, vielleicht ahnend, hingewiesen hat und die große Übereinstimmungen mit seiner Ästhetik aufzuweisen hat.

<sup>24</sup> „Es giebt noch sehr viele Möglichkeiten, die noch gar nicht entdeckt sind: weil die Griechen sie nicht entdeckt haben.“ (KGW IV/1: 177), beziehungsweise:  
„Dies wäre **eine Aufgabe**, das Griechenthum als unwiederbringlich zu kennzeichnen und damit auch das Christenthum und die bisherigen Fundamente unserer Societät und Politik.“ (KGW IV/1: 159)

„[...]– die Tatsache bleibt nichts destoweniger bestehen, daß die *französische Spät-Romantik* der vierziger Jahre und Richard Wagner auf das engste und innigste zueinandergehören. [...], diese letzten großen Suchenden! Allesamt beherrscht von der Literatur bis in ihre Augen und Ohren – die ersten Künstler von weltliterarischer Bildung – ; meistens sogar selber Schreibende, Dichtende, Vermittler und Vermischer der Künste und der Sinne (Wagner gehört als Musiker unter die Maler, als Dichter unter die Musiker, als Künstler überhaupt unter die Schauspieler); allesamt Fanatiker des *Ausdrucks* »um jeden Preis« - ich hebe Delacroix hervor, den Nächstverwandten Wagners – , [...].“ (II 725 (256))

Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (\*1798 bei Paris – †1863) war schon zu seinen Lebzeiten ein angesehener romantischer Maler und Zeitgenosse Nietzsches (1844 –1900). Er selbst empfand sich als Klassiker. Die mythologische Themenwahl seines Werkes, wurzelt in der Sehnsucht von Delacroix nach der Aufrechterhaltung der antiken Geisteshaltung. Den Verfall derselben machte er, analog wie Nietzsche, für sein Zeitalter der Dekadenz der Künste und den kulturellen Niedergang verantwortlich.<sup>25</sup>

Delacroixs Erscheinung und Auftreten weist augenfällige Ähnlichkeit mit Nietzsches Art und Gesinnungshaltung auf: Ganz Mann von Welt war er stets reserviert und höflich. Seine Konstitution war zeitlebens schwach<sup>26</sup> und zudem bereitete ihm sein empfindlicher Magen stets Sorgen.

Es bestand ein für seine Mitmenschen mit sensibler Wahrnehmungsgabe verwirrender Gegensatz zwischen Delacroixs feinem, gezügeltem Auftreten und dem in seiner Kunst wild ausbrechendem, leidenschaftlichem Geist, der in der orientalischen Welt die noch unverbrauchte Antike wieder zu erkennen glaubt.<sup>27</sup>

Baudelaire, der die Delacroixrezeption prägte, charakterisiert diesen Zug von Delacroix in höchst metaphorischer Weise: „On eût dit un cratère de volcan artistement caché par des bouquets de fleurs (Als hätte man den Krater eines

<sup>25</sup> „Die Jungen lernen keine alten Sprache mehr, [...].“

„Seit der Erreichung ihrer höchsten Vollkommenheit im 16. Jahrhundert, haben die Künste nur einen permanenten Abstieg erlebt. Der Grund dafür liegt eher in den Änderungen im Denken und Handeln, als im Fehlen großer Künstler [...].“ (Journal d'Eugène Delacroix. 3 Bände. Paris, Plon 1950, Bd. 3, S. 158 und S. 20)

<sup>26</sup> Anm.: Bereits 1820 leider er unter immer wiederkehrenden Fieberanfällen, die ihn zu wiederholten Kuraufenthalten zwingen.

<sup>27</sup> Reise 1832 nach Marokko und Algerien. Dazu z. B.: „Die Griechen und die Römer sind da, greifbar nahe.“ (Brief an Jal, 4. Juni 1832).

Mit Nietzsches symbolischen Worten: „Auch Delacroix wollte Rom nicht, es machte ihm Furcht. Er schwärmte für Venedig, wie Shakespeare, wie Byron, wie George Sand. Die Abneigung gegen Rom auch bei Theoph. Gautier – und bei Rich. Wagner.“ (III 910)

Vulkans kunstvoll unter Blumensträußen versteckt).<sup>28</sup> Vielleicht gerade durch diese gegensätzliche Spannung geprägt, war es Delacroix möglich, durch Esprit und Redegewandtheit hervorstechen, und Tempo und Stil seiner Sprache und Rede besaßen – wie Nietzsche es schätzte – eine große Modulationsbandbreite; dazu notierte Baudelaire: „Er verfügte wohl über zwanzig Arten »mon cher Monsieur« zu sagen, die für ein geübtes Ohr eine wunderbare Skala der Gefühle erkennen liess.“<sup>29</sup> Der Leitsatz im Leben von Delacroix war, seine Einsamkeit hinter einer Maske zu verbergen<sup>30</sup> und die Kunst war für ihn und die Menschheit der Lebenssinn, der die „schreckliche Leere in der Seele der Menschen“<sup>31</sup> ertragen ließ.<sup>32</sup>

Nicht nur diese mit Nietzsche gemeinsamen Überzeugungen, sondern auch die enge Freundschaft Delacroixs mit Victor Hugo<sup>33</sup> und die Kenntnis von Lord Byron, dem Lieblingsdichter des jungen Nietzsche<sup>34</sup>, mögen Delacroix in den Augen Nietzsches interessant erscheinen lassen haben.

Delacroix tut Byrons Helden zwar einerseits als „Aufschneider“<sup>35</sup> ab, andererseits sind seine Bilder von den Bildinhalten gerade dieser Literatur geprägt worden. Als enfant du siècle konnte er sich dem aktuellen Einfluß seiner Zeit nicht entziehen und nahm eine ambivalente Haltung ein: ganz wie Nietzsches Haltung gegenüber Wagner, beziehungsweise gegenüber Viktor Hugo.<sup>36</sup>

Doch vergessen wir nicht, daß Nietzsche an Dionysos Maß nimmt. Vor diesem Kunst-Richter muß jede Kunst im Sinne Nietzsches, Bestand haben oder vergehen. Und nach Nietzsche hat bis jetzt noch keine Kunstrichtung oder Einzelperson vor den strengen Maßstäben Dionysos bestehen können. Alle waren und blieben sie Suchende – auch Wagner. Genauso die Maler der Renaissance oder der Zeitgenosse Delacroix. Was sie mit den Idealen Nietzsches verband, war die Gesinnung, das Lebensgefühl, eingebettet in das Vorbild der antiken Vorstel-

<sup>28</sup> C. Baudelaire: L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix. In: *Curiosités esthétiques*. In: *Œuvres*. Paris, Pléiade, 1932, S. 310

<sup>29</sup> Ebd., S. 311 ff.

<sup>30</sup> „Le masque est tout ... (Die Maske ist alles...)“. (Journal, op. cit.; Bd. 1, S. 27)

<sup>31</sup> *Correspondance générale d' Eugène Delacroix*. 5 Bände. Paris, Plon 1935-38. Bd. 1, S. 49

<sup>32</sup> Anm.: 1806 schwankt er noch zwischen dem Studium der Kunst oder der Musik.

<sup>33</sup> Anm.: 1826 lernten sie sich kennen und pflegten in der Frühzeit Delacroixs eine enge Beziehung.

<sup>34</sup> Vgl. z. B.: P. Janz: F. N., Biographie, Bd. 1, S. 77 oder (II 1089)

<sup>35</sup> Silvestre, T.: *Les Artistes français*. Paris 1855, S. 33

<sup>36</sup> Anm.: In Nietzsches Werken taucht der Name Viktor Hugo meistens in einem Atemzug mit Wagner auf. Übrigens lehnt Delacroix später Wagner auch ab; er ist outriert. (Katalog: Eugène Delacroix, Kunsthau Zürich, DuMont, Köln 1987, S. 42)

lungswelt. Was ihnen fehlte, war das Weitergehen, das Darüberhinausgehen in ein Jenseits, sowohl ein Jenseits von Gut und Böse, als auch einen Schritt mehr in das Ideal der Person Zarathustras hinein. Nicht kopieren, sondern selber kreieren, und zwar jenseits eines jeden Vor-Bildes.

Die Antike gilt gewissermaßen als künstlerische Vorlage, die aber dem Anspruch des Dionysos gerecht werden muß. Hinter dem Symbol des Dionysos und der diösischen Weisheit steht die:

„Lust an der Vernichtung des Edelsten und am Anblick, wie er schrittweise ins Verderben gerät: als Lust am *Kommenden, Zukünftigen*, welches triumphiert über das *vorhandene noch so Gute*. Dionysisch: zeitweilige Identifikation mit dem Prinzip des Lebens...“ (III 912)

Dieses Lebensprinzip, der Willen zur Macht zwingt aber auch die antike Kunstwelt zu richten:

„Wie man zuerst bei Kunstwerken zu unterscheiden hat. – Alles, was gedacht, gedichtet, gemalt, komponiert, selbst gebaut und gebildet wird, gehört entweder zur monologischen Kunst oder zur Kunst vor Zeugen. Unter letztere ist auch [...] welche den Glauben an Gott in sich schließt [...] gibt es noch keine Einsamkeit – [...]. Ich kenne keinen tieferen Unterschied der gesamten Optik eines Künstlers als diesen: ob er vom Auge des Zeugen aus nach seinem werdenden Kunstwerk (nach »sich« -) hinblickt oder aber »die Welt vergessen hat«: wie es das Wesentliche jeder monologischen Kunst ist – sie ruht *auf dem Vergessen*, sie ist die Musik des Vergessens.“ (II 241 (367)).

Wahre Kunst kann also nur aus dem tiefen Grunde des Vergessens heraus, auftauchen. Das heißt konsequenterweise auch, aus einem Vergessen der Antike.

Wenn es eine ewige Wiederkehr gibt, kann nur aus *diesem Vergessen*<sup>37</sup> heraus eine neue Alte Antike entstehen.

Doch scheint es nach Nietzsche noch nicht so weit zu sein, da er den Nährboden für eine neue Kunst in Paris vorfindet:

„Als *Artist* hat man keine Heimat in Europa außer in Paris: die *délicatesse* in allen fünf Kunstsinnen, die Wagners Kunst voraussetzt, die Finger für *nuances*, die psychologische Morbidität, findet sich nur in Paris. Man hat nirgendwo sonst die Leidenschaft in Fragen der Form, diesen Ernst in der *mise en scène* – es ist der Pariser Ernst *par excellence*. Man hat in Deutschland gar keinen Begriff von der ungeheuren Ambition, die in der Seele eines Pariser Künstlers lebt. Der Deutsche ist gutmütig – Wagner war durchaus nicht gutmütig [...]. Aber ich habe schon zur Genüge ausgesprochen (in »Jenseits von Gut und Böse«: II 724f.), wohin Wagner gehört, in wem er seine Nächstverwandten hat: es ist die französische Spät-Romantik, jene hochfliegende und doch emporreißende Art von Künstlern wie Delacroix, wie Berlioz, mit einem *fond* von Krankheit, von Unheilbarkeit im Wesen, lauter Fanatiker des *Ausdrucks*, Virtuosen durch und durch... Wer war der

<sup>37</sup> „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.“ (II 294)

erste *intelligente* Anhänger Wagners überhaupt? Charles Baudelaire, derselbe, der zuerst Delacroix verstand, jener typische *décadent*, in dem sich ein ganzes Geschlecht von Artisten wiedererkannt hat – er war vielleicht auch der letzte ...“ (II 1090f (5)).

### 3. Paranoisch-kritische Umwertung

Bei der Suche nach der konkreten Realisierung von Nietzsches Ästhetik muß man also auf der Zeit- und Geschichtsskala weitergehen, über die Zeitepoche Nietzsches hinaus, um von heute aus quasi rückblickend zu schauen, ob sich in Paris tatsächlich, wie Nietzsche ahnte, eine neue ihm gemäße Kunst- und Stilrichtung zu entwickeln begann<sup>38</sup>, die eventuell sogar ihr eigenes Gedankengut auf die Ästhetik Nietzsches gründet.

Da sich keine nennenswerte wirkungsgeschichtliche Beeinflussung von Nietzsches Musikverständnis – über weite Strecken mit Wagners Musikverständnis identisch – in der modernen Musik (auch nicht in der Intention der Computermusik) nachspüren läßt, scheint es doppelt wert zu sein, der Frage nachzugehen, ob nicht in einer der anderen Kunstgattungen nachweisbare Auswirkungen von Nietzsches Kunstverständnis eingehen, und neue Wege beschritten werden können, die zeigen ob Nietzsches Kunstverständnis nicht auch im zwanzigsten Jahrhundert noch einiges an Gültigkeit und Aktualität aufzuweisen hat.

Eine dieser Kunstgattungen wird von dem Bereich der Malerei verkörpert. Und unter der modernen Malerei, ab 1900, also der Nachwirkungszeit Nietzsches, zeigt sich vor allem eine Richtung der Malerei, die von Nietzsche beeinflusst wurde.

Das ist der Surrealismus.

Der Surrealismus hat dank seiner Langlebigkeit die Form einer Bewegung angenommen und birgt damit manchen Vorteil:

#### 1. Verbindet man das Phänomen der surrealistischen

Kunst zuerst mit seinem Gründer André Breton (1896-Sept. 1966), so kann man von einer über vierzigjährigen Geschichte dieser sich ständig personal und inhaltlich verändernden Bewegung ausgehen, deren Prämissen bis in die unmittel-

<sup>38</sup> Anm.: Dabei soll nicht stören, daß Nietzsche früher (1886-87) in „Die Fröhlichen Wissenschaft“ (II 244 (370)) wie üblich in Verbindung mit Wagner und seinem momentanen Gemütszustand entsprechend, die Romantik in seinem Urteil zurückgestuft hat, da er an der gleichen Stelle, passend zu seinem übrigen Konzept, zugesteht, daß: „Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- und Hilfsmittel im Dienste des wachsenden, kämpfenden Lebens angesehen werden: sie setzt immer Leiden und Leidende voraus.“

Vergleiche zu dieser Theorie auch z. B.: „Labyrinth. [Eine Gesundheits-Lehre des Krieges, mit dem Wahlspruch *increscunt animi virescit volnere virtus.*]“ (KSA 14, 437, Vorwort)

So oder so, ist der Samen einer neuen Kunst also in Paris gesaet worden.

bare Gegenwart ihre programmatistische Gültigkeit besitzen, und somit über den Tod Bretons weiter gewirkt haben.

Diese junge Bewegung mit Tradition wächst an und in sich selbst, und hat damit Chancen aus ihrer Ideengeschichte und ihrem Kampf um den Bedeutungswandel heraus – da die Kontinuität der Bewegung trotz oder gerade wegen aller innerer Kämpfe bewahrt wurde – die Voraussetzung à la Nietzsche für große Kultur, beziehungsweise für große Menschen zu schaffen, die kein einzelner Zufall der Historie aufleuchten ließ, wie zum Beispiel Delacroix, Wagner, usw.<sup>39</sup> und dann wieder verdunkelte, sondern auf der Grundlage von Kultur und Tradition<sup>40</sup> „herangezüchtet“ (vgl. III 471f) werden kann, ganz nach dem Motto Nietzsches:

„Die Urwald-Vegetation »Mensch« erscheint immer, wo der Kampf um die Macht am längsten geführt worden ist. Die *großen Menschen.*“ (III 461)

Wie ich später zeigen möchte, ist ein surrealistischer Maler besonders der Tradition Nietzsches verbunden bis hin zu seiner Lebensgestaltung und -gesinnung. Das ist Salvador Dalí.

2. Die ständige Weiterentwicklung der surrealistischen Bewegung, garantiert die Lebendigkeit und Beweglichkeit der einzelnen Individuen aus denen sich die Bewegung zusammensetzt. Die Gruppendynamik wird dem jeweiligen wechselwirkenden Status von Gesellschaft und Einzelem, allgemein dem Leben, angepaßt. Jeder (historische) Augenblick wird lebendig und bewußt gehalten, indem man sein ureigenstes Wesen, das nicht mit normativen Zwängen belastet ist, in das (werdende) Leben mit hinein trägt, um es so zu verewigen.

„Dem Werden den Charakter des Seins *aufzuprägen* – das ist der *höchste Wille zur Macht.* [...] *Daß alles wiederkehrt,* ist die extremste Annäherung einer *Welt des Werdens an die des Seins* – *Gipfel der Betrachtung.*“ (III 895)

Dieses Hauptanliegen Nietzsches läßt sich am ehesten an einer historisch gewachsenen und doch sich stark verändernden Gruppe, die ihren Grundprinzipien stets treu bleibt, realisieren.

Den idealen Ausgangspunkt und Anknüpfungspunkt für die weiteren Untersuchungen, hat Nietzsche uns mit Charles Baudelaire (1821-1867) gegeben<sup>41</sup>, dem

<sup>39</sup> „Dieser höherwertigere Typus ist oft genug schon dagewesen: aber als ein Glücksfall, als eine Ausnahme, niemals *gewollt.*“ (II 1166 (3)).

Nietzsche meint damit z.B. Thykididas, Machiavelli, Napoleon, die Renaissance-Maler, Jesus Christus, ...

<sup>40</sup> Z. B.: „Wer sich von der Tradition löst ist eine Missgeburt.“ (KSA 14, 601)

<sup>41</sup> Anm.: Arbeiten zur Nietzsche-Baudelaire Rezeption finden sich zum Beispiel bei: Lauster, M.: Nietzsches Übermensch und Baudelaire's Giganten: ein motivischer und struktureller Vergleich. In: Nietzsche-Studien, Bd. 24, 1995, S. 184-204. Siehe dazu auch die Übersichtsliste der Werke, die dort in der 1. Fußnote angegeben sind.

ersten „intelligenten Anhänger Wagners überhaupt“ und einem der besten Kenner Delacroixs. Der Dichter der französischen Romantik, dessen Werk zusammen mit anderen französischen Literaten, über seinen Tod hinaus weiter gewirkt hat, beeinflusste im wesentlichen die Entstehung der surrealistischen Bewegung überhaupt.

Wagen wir, den Schritt in die angedeutete Richtung, über die Buchstaben des Werkes und die Lebenszeit Nietzsches hinaus, zu gehen und die Suche Nietzsches nach einer Wiedereinstellung einer antiken Gesinnungart fortzusetzen, als Suchende, als Wandernde durch Hoch und Tief der surrealistischen Bewegung, die sich als Ausgangspunkt die Umwertung aller Werte setzte.

Diese Tendenz kündigte sich schon in der Romantik und der philosophischen Richtung des Symbolismus an, die die Nachreisenden des Traumes waren und versuchten sich an den unbewußten, festgeschriebenen prä-künstlerischen Chiffren ihres Geistes zu orientieren. In den Worten Baudelaires ausgedrückt, schreibt Breton im „Ersten Manifest des Surrealismus“:

„Mit den surrealistischen Bildern geht es wie mit jenen Bildern im Opiumrausch, die der Mensch nicht mehr evoziert, sondern die »sich ihm spontan, tyrannisch anbieten. Er ist unfähig sie abzuweisen; denn der Wille ist kraftlos geworden und beherrscht nicht mehr seine Fähigkeiten« (Baudelaire).“<sup>42</sup>

Ganz so, wie Nietzsche von seinem „tiefsten“ Buch, beziehungsweise dem „Typus“ des Zarathustra ergriffen wurde: „er überfiel mich...“ (II 1129, KSA 14, 495).

Systematisch, symptomatisch gesehen fällt „Zarathustra“ unter die synästhetische Perspektive der Kunstauffassung Nietzsches:

„Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; - sicherlich war eine Wiedergeburt in der Kunst zu hören, eine Voraussetzung dazu.“ (II 1128).<sup>43</sup>

Die Vermischung der Kunstgattungen und ihrer entsprechenden Sinnesorgane untereinander, in einer Person und zugleich ihrer Depersonalisation, ist eine unabdingbare Voraussetzung alles ästhetischen Schauens und Schaffens.

Die Romantik versuchte durch die Mittel der Synästhesie hinter den Grund zu schauen und die Grenzen erklären zu können. Der durch einen ekstatischen

<sup>42</sup> In: Metken Günter: Als die Surrealisten noch Recht hatten, Texte und Dokumente. Stuttgart 1976, S. 42

<sup>43</sup> Anm.: Nietzsche setzt hier auch wieder - fast unmerklich - zeitlich die Musik vor die Dichtkunst, aber es ist nicht unbedingt wertend gemeint. Wagner, ein damals bekannter Zeitgenosse und im Sinne der Romantik auch ein Revolutionär in bezug auf die Wahrnehmungs- und Vorstellungskunst der „Musik der Farben“, gehörte für Nietzsche, in die alles zusammenfassende Kategorie der Artisten, „der Schauspieler“ (vgl. II 725 (256)) und war für Nietzsche ein Wegbereiter der Synästhesie und des diyonischen Rausches.

Impetus vermittelte Gestus und Mimus werden mythisch interpretiert und gelten als authentische Schöpfungen des „Ur-Einen“<sup>44</sup>.

Auf die wichtige Diskussion der Interpretationsmethode, werde ich später eingehen.

Das ganze Repertoire solcher an die Bewußtseinsoberfläche gelangender Elemente und Prozesse, wie Verdichtung, Verschiebung, usw. hat durchaus Ähnlichkeiten mit der Expressivität des Psychopathologischen, und ist durchaus auch von den Surrealisten so gewollt.

Aufgrund ihrer Studienausbildung interessierten sie sich für vermeintlich abartige, krankhafte Phänomene der menschlichen Psyche und ihrer Begleiterscheinungen. Die Gründer der surrealistischen Bewegung, André Breton und Louis Aaragon studierten beide Medizin und Psychiatrie im Hauptfach, Max Ernst und Philippe Soupault Psychiatrie im Nebenfach, und legten so den Grundstein für ihr psychologisches Fundament ihres surrealistischen Gedankengebäudes.<sup>45</sup>

Sie standen allem zeitgenössisch, diffus interpretatorischen in Fragen der Psychopathologie aufgeschlossen gegenüber und bezogen Stellung, indem sie die Ursache in dem bestehenden sozialen Gesellschaftsrahmen mit seinen normativ bedingten Handlungszwängen verankerten.

Eigene Studien an und zu Schizophrenen und Paranoikern und ihren Wahnobjekten und -vorstellungen, führten zu zahlreichen öffentlichen Bekenntnissen, die, den aus der Hysterie entstandenen Produktionen, einen tieferen ästhetischen Sinn zugestehen.

Gorsen meint: „Die historische Avantgardefunktion des Surrealismus für die ästhetische Emanzipation der psychopathologischen Ausdrucksformen ist unbestreitbar.“<sup>46</sup>

Der Text Bretons „Die Kunst der Geisteskranken, das Tor ins Freie“ in der „Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit“, gibt einen kurzen Abriss, wer den Surrealisten in der

<sup>44</sup> Anm.: Das Ur-Eine ist ein Ausdruck Nietzsches: „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“ (I 25 (1)).

Auch diese Stelle bedarf, zu ihrem vollen Verständnis noch der später folgenden Diskussion bezüglich der „Interpretationsfrage“ im obigen Sinne. (Auch im Sinne des Surrealismus).

<sup>45</sup> Anm.: Die Gedankenentwicklung Bretons bis zu seinem 26. Lebensjahr läßt sich interessant nachlesen bei: Andreas Vowinkel, Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925. In: Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 44, Georg Olms Verlag, Zürich 1989, S. 65-75.

<sup>46</sup> Gorsen, Peter: Kunst und Krankheit, Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft. Europäische Verlagsanstalt Frankfurt 1980, S. 329

Geschichte der Psychologie von Bedeutung erscheint: Da ist schon 1905 Marcel Réja mit seiner Veröffentlichung zu nennen, weiter die vergleichende Sammlung von Hans Prinzhorn und später vor allem Jacques Lacan. In dieser sozial- und kunstkritischen Schrift, schreibt Breton desweiteren:

„Die Gründe, um derentwillen man einen Menschen für untauglich hält, in der Gesellschaft zu leben, sind unserer Meinung nach so, daß wir sie ablehnen müssen. [...] Und wirklich, sobald der Wahnsinn kollektiv wird – oder sich durchs Kollektiv bemerkbar macht –, wird er tabu [...] Diese absolute Freiheit verleiht der Kunst solcher Kranken (der echten Geisteskranken) die Größe, [...] Es [das Publikum, A.v.V.] hat keine Ahnung, welche Rolle Intensität, Rhythmus und Takt spielen. Die Kunst der Geisteskranken wird den Zweifel, einen heilsamen Zweifel in ihm wecken, der einer höheren, heiteren Einsicht den Weg bahnt. [...] Man kann der Abneigung und dem Vorurteil des Publikums nur wirksam begegnen, wenn man ihnen auf den Grund geht und deutlich zeigt, woher sie kommen. Ich mache das Christentum und den Rationalismus dafür verantwortlich, [...], Erscheinungsformen psychischer Anomalien verehrt haben [...], was auch für die hochzivilisierten Völker der Antike und für die Araber noch heute gilt. [...], ein Reservoir geistiger Gesundheit darstellt. [...] Die Mechanismen der künstlerischen Schöpfung sind hier frei von allen Fesseln.“<sup>47</sup>

Doch der Surrealismus interessiert sich nicht nur für oberflächliche Behauptungen und deren theoretischen Erklärungen, wie einfach pauschal das Christentum für die heutige menschliche und künstlerische Misere verantwortlich zu machen, sondern fragt auch nach tiefenpsychologischen Erklärungen der menschlichen Individualpsyche.

Dabei mögen die Erfahrungen des 1. Weltkrieges der surrealistischen Gründungsmitglieder auch eine Rolle gespielt haben. So wurde zum Beispiel Breton in jungen Jahren als Soldat, Sanitäter und Assistenzarzt von Dr. Raoul Leroy mit schizophrenen Soldaten konfrontiert, die direkt von der Front in die psychiatrische Klinik geschickt wurden. Er beschäftigte sich nicht nur mit Traumazeichnungen und unkontrollierten Gedankenassoziationen, sondern auch mit dem künstlich erzeugten Schlafzustand, der Hypnose. „Hierfür spricht auch die Darstellung in „Entrée des Médiums“ von 1922, worin Breton erklärt, wie der erste „automatisch“ geschriebene Text „Les Champs magnétiques“ mit Philippe Soupault zustande kam und wie durch die Anwendung der verschiedenen Formen der Hypnose, die sogenannte Epoche der „Schlafzustände“ eingeleitet wurde.“<sup>48</sup>

<sup>47</sup> In: Salvador Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. Hrsg. von Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann, S. 366-9

<sup>48</sup> Vowinkel: Surrealismus und Kunst, op. cit., S. 372, Nr. 164; Breton, Soupault: Les Champs magnétiques: „La Glace sans tain“. In: LITTÉRATURE, No. 8, Okt. 1919.

Das goldene Zeitalter der Hypnose (1880-1890) fällt mit der Glanzzeit der französischen Medizin zusammen. Der erste „Internationale Kongreß über experimentelle und therapeutische Hypnotismus“ fand vom 8.-12. August 1889 unter dem Ehrenvorsitz von Charcot, u.v.a. statt, unter deren Teilnehmern auch Freud weilte, auf den sich die Surrealisten später berufen sollten.

Die Theorie des Magnetismus von Mesmer wurde in der französischen Romantik begeistert aufgenommen und mit einem mystischen Flair umgeben.

Die Schule von Salpêtrière in Paris mit Charcot an der Spitze sah in der Hypnose einen pathologischen Zustand, eine künstlich herbeigeführte hysterische Neurose. Freud stand anfangs auch hinter diesem Gedankengut.<sup>49</sup>

Das Faszinierende an der Hypnose ist ihre Grenzfunktion zwischen dem Bereich des Bewußten und des Unbewußten. Mit ihr erhoffte man den Prozeß zwischen dem normalen Schlaf, dem normalen Wachzustand und den Stufen des psychologischen, neurotischen und uns tief verborgenen Seelenzuständen ausloten zu können, um damit sowohl therapeutischen Zwecken gerecht zu werden, als auch über anthropologische Konstanten Kenntnisse zu erlangen, um zu einer wahren Selbstbestimmung des Individuums und der Gesellschaft zu finden.

Die Ver-rückten galten den Surrealisten als höhere, unverfälschte Offenbarung, aus denen Zeichen, aus einer höheren Seinsebene, der des höheren Menschen, sprechen. Folgerichtig wurde dieser Leitfaden, über alle innerhalb der surrealistischen Bewegung erfolgenden Strömungen hinweg weiter verfolgt, und hatte seinen eigentlichen Höhepunkt mit Dalí und seiner von ihm entwickelten Methode der kritischen Paranoia.

„Es ist mittlerweile vielfach nachgewiesen, wie gründlich und zum Teil simulierend der Surrealismus die Bildnerie der Verrückten studiert und nach 1930, insbesondere mit Dalí, die „*méthode paranoïaque-critique*“, einen methodischen Beziehungswahn zur Herstellung und Interpretation ästhetischer Objekte entfaltet hat. Erstmals haben Aaragon, Breton und Dalí von der *Photographie* der psychotischen Körpersprache einen ästhetischen Gebrauch gemacht. Dalí verwendete verstaubte psychiatrische Aufnahmen hysterischer und katalonischer Personen, die, mit Bildzitate aus der Volks- und Jugendstilkunst montiert, die surrealistische Ästhetik des konvulsivisch Schönen („*béauté convulsive*“) illustrieren. Erst viel später, in der Performance Art, im Wiener Aktionismus und von dem Wiener Arnulf Rainer wurde der pharmakologisch noch nicht retroschierte Körperausdruck der Psychose in älteren Lehrbüchern der Psychiatrie

<sup>49</sup> Anm.: 1888 verteidigte Freud in seinem Vorwort der gegnerischen Schule von Bernheim die Schule von Salpêtrière.

Vgl. auch: Léon Chertok: Hypnose. Fischer Verlag, Frankfurt 1984, S. 7-31.

(z.B. bei O. Bumke und W. Weygand) wiederentdeckt und gegen seine kulturell diskriminierte Schönheit erneut gerechtfertigt. [...].

In der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* stoßen wir in der März-Nummer von 1928 auf eine Serie von Photographien, die Aaragon und Breton in der Salpêtrière aufgestöbert hatten. Die unter der Ägide Charcots 1878 entstandenen und damit aus der Frühzeit der Photographie stammenden Dokumente zeigen verzückte Haltungen eines fünfzehnjährigen Mädchens – ärztliche Diagnose: „Hysterie“. Aaragon und Breton versahen die Veröffentlichung ihres bestürzenden Fundes mit dem programmatischen Text *Le Cinquantenaire de l'Hystérie* (1878-1928), der in einer These gipfelte [...]: „L'Hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considéré comme un moyen suprême d'expression.“<sup>50</sup>

Bei der Suche nach der menschlichen Psyche und ihrer Geheimnisse, ihrem Woher und Wohin, befragten die Surrealisten nicht nur Studien zu Geisteskrankheiten, sondern drangen weiter in andere Grenzgebiete vor.

So schließt Roger Caillois in „Die Gottesanbeterin“ von der vergleichenden Biologie auf die Psychoanalyse Freuds. Die Gottesanbeterin, von den meisten Völkern verehrt, löst bei den Menschen offenbar einen Identifikationswunsch aus und führt damit zu den lyrischen Inhalten, die die Surrealisten suchten:

„Schließlich darf man auch die Mimikry der *Mantidae* nicht außer acht lassen; sie ist ein manchmal halluzinierendes Abbild des menschlichen Verlangens nach Rückkehr in ursprüngliche Fühllosigkeit, eines Verlangens, das mit der pantheistischen Vorstellung eines Aufgehens in der Natur zusammenhängt. Diese Vorstellung gibt in Philosophie und Literatur oft die Rückkehr ins vorgeburtlich Unbewußte wieder.“<sup>51</sup>

Für Caillois zeigen zuallererst die Beispiele in der Biologie, was der Mensch sein könnte, und darauf aufbauend lassen sich dann komplizierte Gesellschaftsmodelle interpretieren. Alles Menschliche ist symbolhaft durchwoben und in der Natur ursprünglich festgelegt. Erst das vielfache menschliche Handeln führt zu Verfälschungen des im Menschen naturangelegten Symbolhaften und damit seines vorgeburtlichen Unbewußten:

„Fürs erste gewinnt man hinsichtlich der *Mythographie* den Eindruck, Studien wie vorliegende könnten klarstellen, daß Determinierungen, die von der Gesellschaftsstruktur abgeleitet werden, zwar wichtig, für den Inhalt der Mythen aber nicht allein bestimmend sind, weil gleichzeitig auch physiologisch-psychologische Faktoren berücksichtigt werden müssen. So zum Beispiel die Neigung der Menschen allem, was auf Grund seiner äußeren Erscheinung an den menschlichen Körper erinnert besondere Aufmerksamkeit zu

<sup>50</sup> Gorsen: Kunst und Krankheit, op.cit., S. 325 f.

<sup>51</sup> R. Caillois: Die Gottesanbeterin. In: Dalí: Unabhängigkeitserklärung, op.cit., S. 349

schenken oder sich gar mit ihm zu identifizieren, wie etwa mit der Gottesanbeterin oder der Fledermaus.“<sup>52</sup>

Die Kunst der Wahn-Sinnigen zu interpretieren und nachzuahmen<sup>53</sup>, befriedigte die Surrealisten nicht. Sie gingen über das rein künstlerische Schauen – und Tun hinaus, auch über das nur an Variationen, der einmal erkannten, für sie relevanten Symbole, wie das der Gottesanbeterin und differenzierten innerhalb der Kategorie der Geisteskranken. Da, wo der kreative, sinnstiftende Malerpinsel und der Schreibstift verstummen und sich nur noch die Gebärde und die Handlung offenbaren, der Mensch ge-handelt wird, eröffnet sich für die Surrealisten ein weiteres interessantes Phänomen. Das kleine Gebiet der geisteskranken Verbrechern wird zu ihrem Tummelfeld. Für die Surrealisten sind die vom Wahnsinn diktierten Verbrechen erhellende Fingerzeige, in einer selber „wahnsinnigen“, aber tabuisierten Gesellschaft. Der Geisteskranke kann somit als heilendes Korrektiv innerhalb einer Sozietät fungieren. Der Sinn des Wahnsinns und die Gesellschaft werden untrennbar, wie das Doppelgesicht einer Vanitas-Figur, miteinander verknüpft.

„Der mörderische Trieb, den wir als Grundlage der Paranoia betrachten, wäre in der Tat nur eine wenig befriedigende Abstraktion, wenn er nicht durch eine Reihe korrelativer Anomalien vergesellschafteter Instinkte gesteuert würde, [...]“<sup>54</sup>

Die wahnsinnige Tat erfordert doppeltes Interesse, wenn sie sich verdoppelt. Die ontologische Fragestellung und das Faszinierende hinter einer Tat, die von zwei wahnsinnigen Personen verübt wird, einer Tat also, die sich quasi verdoppelt und sich gegenseitig abbildet und in einander spiegelt, fordert die Surrealisten im besonderen heraus, da „Der Wahn zu zweit zu den ältesten bekannten Formen der Psychose gehört“<sup>55</sup> und damit tief in der Natur und dem Symbolhaften verwurzelt zu sein scheint.

Doch was kann an einem Verbrechen, wie es die Schwestern Christine und Léa Papin 1933 begingen und dessen Dispute und Gutachten von den Surrealisten aufmerksam verfolgt wurde, zu so verherrlichenden und mythologisierenden Äußerungen, Anlaß geben:

„[...] jene Worte einer hellstichtigen Leidenschaft herausschreien kann: »Ja, sag ja.« [...] Jene frevelhafte Neugier, die seit Menschengedenken den Menschen in Ängste stürzt, beseelt sie, wenn sie ihre Opfer zerfleischen, wenn sie in deren klaffenden Wunden nach

<sup>52</sup> Ebd., S. 351

<sup>53</sup> Siehe z. B. in der Poesie die zahlreichen Versuche in der Kunst der Stammellaute, der Echolalie, der Verdinglichung, usw., kurz der „écriture automatique“.

<sup>54</sup> Lacan, Jacques: Motive des paranoischen Verbrechens. In: Dalí: Unabhängigkeitserklärung, op. cit., S. 363.

<sup>55</sup> Ebd.



dem bohren, was Christine später vor Gericht in ihrer Unschuld »das Rätsel des Lebens« nennen sollte.<sup>56</sup>

Das Faszinierende ist das Rätsel mit seiner Urgewalt dem Menschen gegenüber, das ihn beherrscht. Das Rätsel treibt ihn in seinem Wissensdurst weiter und läßt ihn immer wieder das Rätsel suchen, das ihn fordert und ihn über sich selbst rauswachsen läßt. Davon wird der Mensch mit aller Konsequenz bestimmt und es zwingt ihn, alle anfänglichen Ängste und Gewissensbisse von sich abzuschütteln, und zu einem positiven Ja-Sagen zu gelangen, das in wiederum in letzter Konsequenz die Wiederholung will.

Die Wiederholung und das Vexierbild sind nicht zufällig zu den künstlerischen Stilmitteln der Surrealisten geworden. Sie gründen auf den ganz analogen Verhaltensmustern und Typisierungen der Geisteskranken:

„Wir haben bei den Symbolen eine grundlegende Tendenz charakterisiert, die wir mit dem Ausdruck der »wiederholten Identifizierung mit dem Objekt umschrieben haben«: der Wahn zeigt sich in der Tat sehr fruchtbar an zyklisch wiederholten Trugbildern, an allgegenwärtiger Vervielfachung, an einer endlosen, periodischen Wiederkehr der gleichen Geschehnissen in Doubletten und Tripletten derselben Personen, zuweilen in Halluzinationen einer Verdoppelung der Person des Betreffenden. Diese Anschauungen sind offensichtlich verwandt mit sehr konstanten Prozessen der poetischen Schöpfung und erscheinen als eine der Bedingungen der schöpferischen Typisierung des Stils.“<sup>57</sup>

Der Wiederholungszwang wird zu einem Selbstfindungsprozeß des Kranken, der ihm eventuell die Chance einer Heilung eröffnen kann. Inwiefern dies tatsächlich möglich ist, sei dahin gestellt, da es hier im Moment mehr um die theoretische, philosophische Begründung der surrealistischen Kunst geht.

Diese Chance beinhaltet aber den Weg der Selbstüberwindung, der nur im Leiden be- und durchschritten werden kann. So muß der Mensch aus Eigenliebe zu sich, als Schaffender und Rätselsuchender ein amor fati, ganz im Sinne Nietzsches, aussprechen.

Das Rätsel spielt in Nietzsches Philosophie eine ganz entscheidende Rolle.

Das Rätsel fördert im Menschen, wenn er sich ihm stellt, immer ein Vorhersehen, ein Erahnen zu Tage. Eine Eigenschaft, die die Metamorphosen und die Transfiguration bedingt.

Nietzsche spricht diesen Sachverhalt in seinem Gleichnis „Vom Gesicht und Rätsel“ vorausahnend durch den Mund Zarathustras aus:

„[...] euch den Rätsel-Trunkenen, [...] so tief der Mensch in das Leben sieht, so tief sieht er auch in das Leiden. [...] »War d a s das Leben? Wohlan! Noch einmal!« In solchem

<sup>56</sup> Ebd., S. 366.

<sup>57</sup> Lacan: Das Problem des Stils und die psychiatrische Auffassung paranoischer Erlebnisformen. In: Dalí: Unabhängigkeitserklärung, op.cit., S. 355.

Sprüche aber ist viel klingendes Spiel. [...] »Siehe diesen Torweg! Zwerg!« sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter.“

Und dann beschreibt Nietzsche genau diese wiederholte Identifizierung mit dem Objekt, die Lacan oben anhand von Halluzinationen und einer periodischen Wiederkehr der gleichen Geschehnisse, charakterisiert hat:

„Und diese langsame Spinne, die im Mondscheine kriecht, und dieser Mondschein selber, und ich und du im Torwege, zusammen flüsternd, von ewigen Dingen flüsternd, – müssen wir nicht alle schon da gewesen sein? –

und wiederkommen und in jener Gasse laufen, hinaus, vor uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht wiederkommen? – « [...] Wohin war jetzt Zwerg? Und Torweg? Und Spinne? Und alles Flüstern? Träumte ich denn? [...], nicht mehr Mensch, – ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher *lachte!* Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie *er lachte!*“ (II 408 ff (2))<sup>58</sup>

Das Lachen erscheint hier als Ende eines schöpferischen Typisierungsprozesses und zugleich als Anfang einer neuen Entwicklung, die sowohl Höhen als auch Tiefen durchlaufen wird. Aufgrund dieses Weltverständnisses gewinnt das *Lachen* eine verrückte Dimension, die den *spielerischen* Umgang mit dem Leben und der Kunst eröffnet:

„[...], wenn ich je mit dem Lachen des schöpferischen Blitzes lachte, [...] wenn ich je am Göttertisch der Erde mit Göttern Würfel spielte, [...] – denn ein Göttertisch ist die Erde, und zitternd von schöpferischen neuen Worten und Götterwürfen: - [...] o wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft?“ (II 473ff)

Zur ewigen Wiederkehr gehört aber auch der Zwang zur Wiederholung untrennbar mit dazu. Das heißt man muß das Böse nicht nur akzeptieren, sondern wollen, da das Böse dem Menschen als Meßlatte für das Gute dient. Denn wie sollte man erkennen, was Gut ist, wenn man keinen Kontrast und Vergleich hat. Dieses Wissen erhebt den Menschen nach Nietzsche über ein Jenseits von Gut und Böse und entlädt sich in einem verrückten Lachen: „ – im Lachen nämlich ist alles Böse beieinander, aber heilig -und losgesprochen durch seine eigene Seligkeit: -“ (ebd. (6))

In „Also sprach Zarathustra“ nimmt sich Nietzsche ein ganzes Kapitel lang, dem Verbrechen und seiner Ver- und Beurteilung an: Es wäre nicht Nietzsche, wenn er damit nicht die Ver- und Beurteilung der Richter in Sinne hätte:

<sup>58</sup> Anm.: die in Nietzsches Philosophie inhärente Betonung des Wiederholungszwangs, findet sich nicht nur auf der metaphysischen Ebene, sondern auch auf der anthropologischen Ebene wieder:

„Hat man Charakter, so hat man auch sein typisches Erlebnis, das immer wiederkommt.“ (II 626 (70)).

„Aber ich sage euch: seine Seele wollte Blut, nicht Raub: er dürstete nach dem Glück des Messers! Seine arme Vernunft aber begriff diesen Wahnsinn nicht [...]. Wollte ich doch, sie hätten einen Wahnsinn, an dem sie zugrunde gingen, gleich diesem bleichen Verbrecher!“ (Vom bleichen Verbrecher, II 304)

Nietzsches Forderung nach einem verbrecherischen Wahnsinn hat zwei verschiedene Hintergründe:

- 1.) „Also gehört das höchste Böse zur höchsten Güte: diese aber ist die schöpferische.“ (II 372)
- 2.) „Denn das Böse ist des Menschen beste Kraft. Der Mensch muß besser und böser werden – so lehre ich. Das Böseste ist nötig zu des Übermenschlichen Besten.“ (II 524 (5)).

Das Schöpferische besitzt in Nietzsches Philosophie die höchste Wertung überhaupt, und findet ihren Ausdruck ganz allgemein in den Künsten. So bewertet, dient alles andere nur dem Kunst-Zwecke. Um das Leben schöpferisch gestalten zu können, bedarf es innerer und äußerer Hindernisse, die überwunden werden müssen. Das Kunstschaffen entwickelt sich aus dem Kampf und der Auseinandersetzung heraus.

„Die Zucht des Leidens, des großen Leidens – wißt ihr nicht, daß nur *diese* alle Erhöhung des Menschen bisher geschaffen hat?“ (II 689 (225)).

Zur Erklärung des schöpferischen Prozesses bedient sich Nietzsche Metaphern und Symbole, die er der Natur, genauer, der Biologie entlehnt hat.

Es gibt für ihn keinen möglichen, in sich ruhenden und aus sich heraus wachsenden, stetigen Kreativitätsprozeß. Er ist vielmehr sprunghaft, dynamisch und konvulsiv. Der Verlauf insgesamt, ergibt einen Kreisprozeß, in dem alle möglichen Stadien an Energie durchlaufen werden, bis er wieder periodisch am Ausgangspunkt, beziehungsweise seiner Anfangsenergie zurückgekehrt ist.

„[...] es treten Perioden *tiefer Entspannung* und Schaffheit ein: alle große Zeiten werden bezahlt [...]. Die Starken sind hintendrin schwächer, willenloser, absurder, als die durchschnittlich-Schwachen.“ (III 710)

Die Paßform des Verlaufs des kreativen Kunst-Schaffens, ist die Wiederkehr, die ewige Wiederkehr, in die er reingepreßt wird.

Damit die Dynamik garantiert bleibt, muß eine ständige Umwertung der Werte stattfinden – und die ewige Wiederkehr kann diesem Prozeß, aus ihrer Definitivon heraus, auch kein Ende setzen.

Gut wird Böse, und Böse wird Gut. Dieser ewige, in seinen Werten relative, in seinem Abstand der Werte invariante Prozeß, ist der Motor des künstlerischen Lebens.

Die künstlerische Lebenseinstellung wird von dem „natürlichen“ Leben diktiert, das durch „physiologische-psychologische Faktoren“ (Caillois) gegeben ist und

in das Bewußtsein des Menschen tritt, als Symbol weiterverarbeitet wird und auf die Psyche zurück wirkt. Die „Sinne“ Nietzsches verarbeiten das „natürliche“ Leben auf zweierlei Weisen:

a.) Zum einen neigt Nietzsche, und identifiziert sich, wie der Surrealist Caillois oben beschrieb, mit allem in der Natur, was ihn an den menschlichen Körper erinnert – zwar nicht mit der Gottesanbeterin oder der Fledermaus – sondern,

- zum einen beschreibt er die Künstler am Beispiel Raffaels als „[...] Krafttiere, sensuell; ohne eine gewisse Überheizung des geschlechtlichen Systems nicht denkbar [...]“ (vgl. III 756),
- zum anderen schreibt er von sich selber mit Blick auf die Entstehungsdauer seines „Also sprach Zarathustra“: „Die Zahl dieser 18 Monate dürfte zuletzt den Gedanken nahe legen, ob ich nicht im Grunde ein Elefantenweibchen bin.“ (KSA 14, 495)

b.) Zum anderen belebt Nietzsche sein Kunst-Schaffen und -Schöpfung mit Metaphern, die er aus der in der Natur lebensstiftenden Vorgänge, zieht:

„[...] – wir haben zu allem wesentlichen Vollbringen kein anderes Verhältnis als das der Schwangerschaft und sollten das anmaßliche Reden von »Wollen« und »Schaffen« in den Wind blasen!“ (I 1272 (552)) oder:

„[...]das *wahre* Leben als das Gesamt-Fortleben durch die Zeugung, durch die Mysterien der Geschlechtlichkeit. Den Griechen war deshalb das *geschlechtliche* Symbol das ehrwürdigste an sich, [...]. Alles einzelne im Akte der Zeugung, der Schwangerschaft, der Geburt erweckte die höchsten und feierlichsten Gefühle. In der Mysterienlehre ist der *Schmerz* heilig gesprochen: »die Wehen der Gebälerin« heiligen den Schmerz überhaupt, – [...]. »Damit es die ewige Lust des Schaffens gibt, damit der Wille zum Leben sich ewig selbst bejaht, *muß* es auch ewig die Qual der Gebälerin« geben... Dies alles bedeutet das Wort Dionysos: ich kenne keine höhere Symbolik als diese *griechische* Symbolik, die der Dionysien. In ihnen ist der tiefste Instinkt des Lebens, der zur Zukunft des Lebens, zur Ewigkeit des Lebens, religiös empfunden, – der Weg selbst zum Leben, die Zeugung, als der *heilige* Weg ....“ (II 1031 f (4)).

Der schöpferische Prozeß wird von Nietzsche ganz elementar auf die Biologie zurück geführt und analog veranschaulicht. Der inhärente Wiederholungszwang des Geschehens wird anschließend mystifiziert und in einem einzigen Wort „Dionysos“ symbolisiert.<sup>59</sup>

So wird Nietzsche „die Welt zu einem sich selbst gebärenden Kunstwerk –“ (vgl. III 495) und auch die „Zucht“ (z. B. III 469) gewinnt eine weitere Perspektive dazu: „Erziehung. – Die Erziehung ist eine Fortsetzung der Zeugung und oft eine Art nachträglicher Beschönigung derselben.“ (I 1214 (337)).

<sup>59</sup> Anm.: Auf die Rolle des Apollon wird später eingegangen werden.

Aus jeder ästhetischen Lebensanschauung und -Gestaltung soll im Grunde der „tiefe Instinkt des Lebens“ heraus zu spüren sein. Was Nietzsche darunter versteht, zeigt der zweite Punkt, beziehungsweise der zweite Hintergrund von Nietzsches Forderung nach einem verbrecherischen Wahnsinn:

Nur an einer größtmöglichen Kontrast- und Reibungsfläche zwischen Gut und Böse, an ihren Superlativen, erkennt der Mensch seine von der Zivilisation und der Moral des Christentums verschütteten inneren Werte, die ihm sein ureigester Instinkt weist, und die durch die Gegensätze, denen er ausgesetzt ist, aufbrechen sollen, um den Weg der Selbstfindung gehen zu können. Oder mit einem modernen Schlagwort unserer Zeit formuliert: den Weg zur Selbstverwirklichung:

„Die Frage bei allem, was du tun willst: »ist es so, daß ich es unzählige Male tun will?« ist das *größte* Schwergewicht. [...] Meine Lehre sagt: *so* leben, daß du wünschen mußt wieder zu leben, ist die Aufgabe – du wirst es *jedenfalls!*

Wem das Streben das höchste Gefühl gibt, der strebe;

wem Ruhe das höchste Gefühl gibt, der ruhe;

wem Einordnung, Folgen, Gehorsam das höchste Gefühl gibt, der gehorche.

Nur möge er *bewußt darüber werden*, was ihm das höchste Gefühl gibt und kein *Mittel* scheuen!

Es gilt die *Ewigkeit!* [...] Diese Lehre ist mild gegen die, welche nicht an sie glauben, sie hat keine Höllen, keine Drohungen ...“ (KGW V/2: 394, 401 403)

Nietzsche verleiht diesem Ziel nicht nur in seinem Werk Ausdruck, sondern schreibt auch darüber in einem Brief an Lou von Salomé am 10. Juni 1882: „*werde der, der du bist!*“ (III 1181).

Nun läßt sich, rückblickenden und zusammenfassend sagen, was Nietzsche wie auch die Surrealisten an den vom Wahnsinn diktierten Verbrechen, fasziniert. Es ist der machtvoll ausbrechende Trieb und Instinkt, der sich mit bedingungsloser Konsequenz seinen Weg bahnt. Es gibt keinen Sinn und Zweck hinter solch einer Tat, die, man muß beinahe sagen, passiv durchgezogen wird. Die Radikalität des „Ichs“ macht keinen Halt, weder vor Normen noch Menschen – auch nicht vor der eigenen Individualität. Der ausbrechende Lebenstrieb zwingt das „Ich“ zur Selbstverwirklichung: „Wo ich aber wissen will, will ich auch redlich sein, nämlich hart, streng, eng, grausam, unerbittlich.“ (II 490). Der Weg zum Ziel spielt keine Rolle. Jedes Mittel zur Durchführung des Vorhabens wird gebilligt. In letzter Konsequenz kann das, wie der Surrealist Aragon formuliert, bedeuten:

„Treibt den Gedanken der Zerstörung der Persönlichkeit bis an seine äußerste Grenze, und überschreitet sie.“<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Aragon, Louis: Pariser Landleben. S. 253

Das heißt nicht, daß dieser Weg der Zerstörung immer beschritten werden muß. An ihm kommt nur die Bedingungslosigkeit der Forderung „werde der, der du bist; was auch immer du sein mögest“ (Ergänzung von Verfasserin) in voller Stärke zum Ausdruck. Was aber hat ein zerstörter Mensch von dieser ins Gegenteil umschlagenden Selbstverwirklichung?

Den tiefen Einblick ins Leiden und in das Leben, das ihn wenigstens einen „Augenblick *echt*“ (vgl. II 495 (2)) sein ließ.<sup>61</sup>

Das Ausbrechen von Gefühlen und Instinkten, die man als „Rätsel des Lebens“ tituliert, weil sie aus der Werteordnung der Gesellschaft herausfallen und tabuisiert werden, finden ihre ungehemmte Ausprägung bei den Geisteskranken. Sie alleine genießen die „Narrenfreiheit“, die ihnen, nach ihrer Wahl geisteskrank zu werden, ermöglicht, ohne Regulierung von außen ihr inneres Wertesystem zu verwirklichen.

Um ihren inneren Drang zu verwirklichen, müssen die vom Kollektiv, einer Kultur, oder physiologisch-psychologisch aufgebauten Hindernisse überwunden werden, die nur mit Phantasie bewältigt werden können. Diese Phantasie trägt das Sigel des Schöpferischen – und, Hand in Hand, das der Maske.

So wie die Surrealisten, greift Nietzsche zur Erklärung seines Begriffes von Maske auf den Wortschatz der Biologie zurück, und definiert die Mimikry:

„Ich verstehe unter Geist, wie man sieht, die Vorsicht, die Geduld, die List, die Verstellung, die große Selbstbeherrschung und alles was *mimicry* ist [...]“ (II 999 (14)).

Nietzsche gebraucht den Begriff der Mimikry nicht nur im übertragenden Sinne, sondern zeigt ein konkretes Wissen um die tierische Mimikry zum Beispiel in der Stelle (I 1031 (26)).

Immer wieder kommt Nietzsche auch auf den Entdecker der Mimikry, auf Darwin, zu sprechen, dessen Theorie ihm eine Zeitlang Kopfzerbrechen bereitete: Mit ihm ließe sich das oben erwähnte Phänomen der Selbstzerstörung nur schwer erklären, und Nietzsche erweitert den Darwinismus, indem er sich gegen ihn ausspricht:

„Der Kampf ums Dasein ist nur eine *Ausnahme*, eine zeitweilige Restriktion des Lebenswillens; der große und kleine Kampf dreht sich allenthalben ums Übergewicht, um Wachstum und Ausbreitung, um Macht gemäß dem Willen zur Macht, der eben der Wille zum Leben ist.“ (II 215 (349)) oder:

„Die Physiologen sollten sich besinnen, den Selbsterhaltungstrieb als kardinalen Trieb eines organischen Wesens anzusetzen. Vor allem will etwas Lebendiges

<sup>61</sup> Anm.: „[...] die reichsten und komplexesten Formen – denn mehr besagt das Wort »höherer Typus« nicht – gehen leichter zugrunde: [...] werden selten erreicht und halten sich mit Not oben: [...] damit wird auch die Disgregation unvergleichlich wahrscheinlicher. [...] - folglich die zerbrechlichste.“ (III 741 f)

seine Kraft *auslassen* – Leben selbst ist Wille zur Macht –: die Selbsterhaltung ist nur eine der indirekten und häufigsten *Folgen* davon.“ (II 578 (13)).

Es ist ein Zuviel an Kraft und Energie, was aus dem Menschen heraus drängt und bisweilen so „absurde“ Formen, wie die der Selbstzerstörung annimmt.

Nietzsche und auch die Surrealisten vertiefen sich nicht weiter in die vergleichende Biologie. Interessant ist aber, daß beide sich damit beschäftigt haben und ihre Theorien auf einen allgemeinen physiologischen Boden aufstellten, der in Ansätzen auch soziale Aspekte mit berücksichtigt und in Ansätzen schon im Darwinismus mit einfließt.

Die Mimikry wird bei Nietzsche dem Geist zugeschrieben, der der Spontaneität des Triebes scheinbar nicht so unterworfen ist, wie der Körper. Nur scheinbar, deshalb, weil es bei Nietzsche eine strikte Trennung von Geist und Körper nicht gibt. Das Zuviel an Lebensenergie manifestiert sich in der Maske.

„Alles, was tief ist, liebt die Maske; die allertiefsten Dinge haben sogar einen Haß auf Bild und Gleichnis. Sollte nicht erst der *Gegensatz* die rechte Verkleidung sein, in der die Scham eines Gottes einherginge? [...] Es gibt Vorgänge so zarter Art, daß man gut tut, sie durch eine Grobheit zu verschütten und unkenntlich zu machen; [...] und den Augenzeugen durchzuprügeln, damit trübt man dessen Gedächtnis. [...] – die Scham ist erfinderisch. [...] Ich könnte mir denken, daß ein Mensch, der etwas kostbares und Verletzliches zu bergen hätte, grob und rund [...] durchs Leben rollte: [...], begegnen auch seine Schicksale und zarten Entscheidungen auf Wegen, zu denen wenige je gelangen und um deren Vorhandensein seine Nächsten und Vertrautesten nicht wissen dürfen: seine Lebensgefahr verbirgt sich ihren Augen und ebenso seine wiedereroberte Lebens-Sicherheit. Ein solcher Verborgener, der aus Instinkt das Reden zum Schweigen und Verschweigen braucht und unerschöpflich ist in der Ausflucht vor Mitteilung, *will* es und fördert es, daß eine Maske von ihm [...] herumwandelt; [...]. Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, [...].“ (II 603 (40)).

Nietzsches Maske ist auch für die Wahnsinnigen eine Maske, die als Selbstschutz dienen kann. Damit gewinnen die Taten der Wahnsinnigen ein weiteres Geheimnis dazu.

Da mit der Einführung der Menschenrechte die Idee der Eigenverantwortlichkeit des Individuums postuliert wurde<sup>62</sup>, konnten die Surrealisten, und auch die Menschen der Nachzeit, nicht mehr umhin (zumindestens aus juristischen Gründen) die Interessenlage der Geisteskranken zu überdenken und zu versuchen, sich in sie hinein zu versetzen.

<sup>62</sup> Anm.: Es war insbesondere der an der Salpêtrière und gleichzeitig an der École de Paris tätige Arzt und Professor P. Pinel (\*1745-†1826), der 1793 in der Versammlung eine Reform der Irrenanstalten durchsetzte, die sich dann durch ganz Europa durchzog.

Der Zugang zu den Wahnsinnigen ist die Faszination an selbigen. Es ist die Unmittelbarkeit und Unfaßbarkeit dieser extremen Taten, die die Menschen anrührt.

Lacan schreibt dazu: „Auch sollte man nicht verkennen, daß der verbrecherische Gestus der Paranoiker das tragische Mitgefühl zuweilen so stark in Wallung bringt, daß die Welt unschlüssig ist, ob sie, um sich zu schützen, ihm menschliche Gültigkeit absprechen oder den Schuldigen unter seiner Verantwortlichkeit ersticken soll.“<sup>63</sup>

Verschärft wird die Faszination, an den vom Wahnsinn diktierten Taten, durch ihren Zug an Grausamkeit, die wiederum in aller Deutlichkeit die Totalität der Ausführung der Taten unterstreicht.

Es ist dieselbe Faszination, die die Gottesanbeterin durch ihren grausamen Akt, in den Interpretationen desselben durch den Menschen, erkennen läßt.

Nietzsche empfindet die Grausamkeit ähnlich:

„*Dionysos*: Sinnlichkeit und Grausamkeit. Die Vergänglichkeit könnte ausgelegt werden als Genuß der zeugenden und zerstörenden Kraft, als *beständige Schöpfung*.“ (III 497).

Näher erläutert heißt das:

„Der Genuß der *Grausamkeit*: [...] in der Grausamkeit erfinderisch und unersättlich zu sein. [...] Die Grausamkeit gehört zur ältesten Festfreude der Menschheit. [...], haben außer dem Wahnsinn auch die freiwillige Marter nötig gehabt, [...]; nicht nur das Vorwärts-Schreiten, nein! Vor allem das Schreiten, die Bewegung, die Veränderung hat ihre unzähligen Märtyrer nötig gehabt, [...] als die uralte Tragödie von den Märtyrern, *die den Sumpf bewegen wollten*. [...], als die *wirkliche und entscheidende Hauptgeschichte, welche den Charakter der Menschheit festgestellt* hat: wo das Leiden als Tugend, die Grausamkeit als Tugend, [...], der Wahnsinn als Göttlichkeit, die Veränderung als das Un-sittliche und Verderbenschwangere in Geltung war!“ (I 1026 (18)).

Nietzsches Auffassung vom Sein enthält auch immer zugleich ein Werden, beziehungsweise er setzt es sogar gleich: Sein ist Werden (vgl. III 895). Um den Sumpf des Seins, des momentan Gegebenen, zu verlassen, bedarf es der Anstrengung, die die Bequemlichkeit der anderen und sich selbst gegenüber aufrüttelt. Selbstredend impliziert dieses Weltbild, daß es eine ständige Umwertung der Werte geben muß: „– es gibt keine »Wahrheit«.“ (III 497). Die einzigen, die die momentane Wahrheit früher und tiefer empfinden sind die Wahnsinnigen:

„Wahrheit wurde anders empfunden, denn der Wahnsinnige konnte ehemals [Antike, v. V.] als ihr Mundstück gelten – was *uns* schaudern oder lachen macht.“ (II 139 (152)).

<sup>63</sup> Lacan: Das Problem des Stils, op. cit., in : Dalí: Unabhängigkeitserklärung, op. cit.; S. 356.

In der Stärke des Dranges hin zur Veränderung, zeigt sich die Stärke des Charakters, der rücksichtslos jegliche Fessel der Bequemlichkeit von sich schüttelt und dabei einen scheinbaren Zug der Grausamkeit annimmt.

Aber das Leben, im Sinne Nietzsches konzipiert, ist eine Tragödie und wird als solche bejaht, und die Grausamkeit wird zur Normalität.

#### 4. Das Gesetz der Periode als Kunst

Der Charakter aber insbesondere, offenbart sich im Stil eines Menschen und seinem Werk, und ist „eine große und seltene Kunst!“ (vgl. II 168 f (290)).

„Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mitteilt, der sich über die Zeichen, über das Tempo der Zeichen, über die *Gebärden* – alle Gesetze der Periode sind Kunst und Gebärde – nicht vergreift.“ (II 1104 (4)).

Dies ist eine interessante und wichtige Aussage – die Nietzsche über den ihn so wichtigen Begriff des Stils fast unmerklich mit einfließen läßt.

In einem einzigen Satz stellt Nietzsche klar, was eigentlich Kunst sei, und auf welcher Voraussetzung sie beruht. Die Periode ist die umfassende und letztbegründete Kategorie, die den Begriff und das Verständnis der Kunst einschließt und eröffnet. Die stilvolle und nach Nietzsche wahre Kunst ist die Periode mit- samt ihren Gesetzen.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Anm.: Nietzsches Begriff der Periode kommt durchaus auch naturwissenschaftliche Bedeutung zu. Er las etliche physikalische Bücher, die sich letztendlich alle auf die Wechselwirkung zwischen Werden und Sein, das heißt, von Fließen und Form-Bewahrung beziehen. Die Problematik ist dabei schon in der griechischen Sprache verwurzelt, in der der Begriff Rhythmus mit dem Fließenden verknüpft ist: „Fließen« heißt im Griechischen  $\rho\epsilon\omega$ , wonach das Wort »Rhythmus« gebildet ist. Ein Rhythmus ist gerade nicht ein willkürliches Fließen, sondern der lebendige Pulsschlag der Bewegung. Neben dem Wort »flüssig« steht im Manuskript »spannend«, »zwingend«. Was nur »fließt« hat keine Spannung. Zur Spannung gehört notwendig das Moment einer Bändigung.“ (J. Stambaugh: Untersuchungen zum Problem der Zeit bei Nietzsche, S. 203) Die naturwissenschaftliche Erklärung und Bestätigung des Phänomens Rhythmus, suchte Nietzsche in allen Naturvorgängen, die quasi „lebendige“ Prozesse simulieren, das heißt sich auflösen und neu organisieren., wie es zum Beispiel die Prozesse der chemischen Reaktionen sind, oder alle Arten von Kreisprozessen: seien es nun Erhaltungssätze, wie sie z. B. R. Mayer formulierte, oder die Raumzeitgeometrie der Kosmologie wie sie J. C. Fr. Zöllner sah: „Näherhin geht es um die Aufnahme des durch Zöllner vermittelten Raumbegriffs B. Riemanns, d. h. um das Konzept eines in sich selbst zurücklaufenden sphärischen Raumes. Auf diese Weise steht Riemanns sphärische Geometrie mit Nietzsches Lehre der ewigen Wiederkehr in einer indirekten Verbindung.“ (Günter Abel: Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr, S. 397) Eine Auswahl der von Nietzsche gelesenen naturwissenschaftlichen Bücher findet man bei G. Abel, ebd., insbesondere: S. 44-49 (R. Mayer, H. v. Helmholtz), S. 85 ff (Boško-

Die Periode umfaßt, ganz allgemein, eine Amplitude, eine Frequenz und impliziert eine mögliche Wiederholung in Raum und Zeit. Übertragen wir die Eigenschaften der Periode auf sämtliche Kunstgattungen und verallgemeinern diese in einem einzigen Wort: Rhythmus.

Der Begriff des Rhythmus geht in die folgenden Bereiche des Sprachgebrauches ein: 1.) Naturvorgänge 2.) Musikalische Kompositionen 3.) Gliederung des Sprachablaufes 4.) Gliederung eines Werks der bildenden Kunst, besonders eines Bauwerks durch den regelmäßigen Wechsel bestimmter Formen.

Insbesondere die Bewegungsabläufe, die durch physiologisch-psychologische Komponenten entstehen, entsprechen Nietzsches ganzheitlichem Aspekt des Menschen. Von der ganzen Palette der aufgezählten Bereiche erfüllt ein Bewegungsablauf, vor allen anderen, in ganz besonderem Maße diesen Aspekt, der den Menschen vom Rhythmus ergreifen läßt - der Tanz.

Der Tanz ist es, der vor allen anderen Kunstbereichen vom Menschen, seinen Muskeln und Sinnen, quantitativ<sup>65</sup> mehr abfordert als die anderen Kunstbereiche, die selektiv zum Beispiel nur das Ohr –Musik oder das Auge –Malerei, fordern und ausbilden.

Durch den Tanz kann man somit seinen inneren Zustand besser mitteilen und durch seine Gebärde Zeichen setzen. Vergleicht man das Repertoire an Tanzschritten und Gemüts/Körper-Haltungen innerhalb der Sparte des Tanzes nach ihrer Möglichkeit der Ausdrucksfähigkeit, so ist man geneigt anzunehmen, daß

vics), usw., sowie bei: L. Crescenzi: Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher, in: Nietzsche-Studien, Bd. 23 (1994), S. 388-443)

Auf nähere Erklärungen wird später eingegangen.

<sup>65</sup> „Es ist gewöhnlich nicht die Qualität der Erlebnisse, sondern ihre Quantität, von welcher der niedere und der höhere Mensch abhängt, im Guten und im Bösen.“ (I 496 (72)). Oder:

„Die Qualitäten sind unsere unüberwindlichen Schranken; wir können durch nichts verhindern, bloße *Quantitäts-Differenzen* als etwas von Quantität Grundverschiedenes zu empfinden, nämlich als *Qualitäten*, die nicht mehr aufeinander reduzierbar sind. Aber alles, wofür nur das Wort Erkenntnis »Sinn« hat, bezieht sich auf das Reich, wo gezählt, gewogen, gemessen werden kann, auf die Quantitäten: während umgekehrt alle unsere Wertempfindungen (d.h. eben unsere Empfindungen) gerade an den Qualitäten haften, d.h. an unseren, nur uns allein zugehörigen perspektivischen »Wahrheiten«, die schlechterdings nicht »erkannt« werden können. Es liegt auf der Hand, daß jedes von uns verschiedene Wesen andere Qualitäten empfindet und folglich in einer anderen Welt, als wir leben, lebt. Die Qualitäten sind unsere eigentliche menschliche Idiosynkrasie: zu verlangen, daß diese unsere menschlichen Auslegungen und Werte allgemeine und vielleicht konstituierende Werte sind, gehört zu den erblichen Verrücktheiten des menschlichen Stolzes.“ (III 914).

das Ballett mit seinem Bemühen des Ausdrucks von Leichtigkeit und seinem dazustehenden Gegensatz der inneren Spannung und perfektioniertem Automatismus der Bewegung „auf jede Suggestion hin“ (vgl. III 755), Nietzsches Tanzvorstellungen am nächsten kommen dürfte<sup>66</sup>.

Nietzsche spricht durch den Mund des „Tänzers Zarathustra“ (vgl. II 523 (18)): „Der Schritt verrät, ob einer schon auf *seiner* Bahn schreitet: so seht mich gehen! Wer aber seinem Ziele nahe kommt, der tanzt.“ (II 522 (17)).

An anderer Stelle bekennt Nietzsche bis zur letzten Konsequenz dieses Gedankens: „Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.“ Und: „Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde.“ (II 307 oder III 838)

Der Stil läßt uns noch hinter eine weitere, gut versteckte Maskierung Nietzsches blicken. Nicht nur der Tanz ist in Nietzsches Werteskala der Symbole an der Spitze markiert, sondern auch dessen scheinbarer Gegensatz, die Statik – beziehungsweise die Kunstgattung der Architektur.<sup>67</sup> In dem Zitat von Seite 13 (bzw. II 997 (11)) verbindet Nietzsche großen Stil mit der Architektur, die keine Zeugen hat – etwas, was Nietzsche aus tiefsten Herzen verabscheut<sup>68</sup> und ihn zwingt sich durch mannigfaltige Masken zu schützen – und fatalistisch in sich ruht, weil sie selber Gesetz (unter Gesetzen) geworden ist. Der vollendete Selbstschutz und -Verwirklichung ist gelungen. Dort, und nur dort, entdeckt man die gut versteckte – weil das Bild im Steine mit dem Stein homogen verwischt, verschmilzt – Maske und Philosophie Nietzsches:

„Aber zum Menschen treibt er mich stets von neuem, mein inbrünstiger Schaffenswille; so treibt's den Hammer hin zum Steine. Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir

<sup>66</sup> Anm.: Gemeint ist das Ballett des 20. Jahrhunderts, das nicht als Operneinlage oder ballet comique, auch circe genannt, aufgeführt wird, wie Nietzsche es zu seiner Zeit im wesentlichen sah und verstand, wenn er es mit einer „Posse“ vergleicht (vgl. I 88 (16) oder II 997 (11)), sondern auf der Grundlage von A. J. Waganowa (1879-1951), die heute als Standard des Balletts gilt. Auf dieser Basis läßt sich der von Nietzsche als Metapher verwendete Begriff des Tanzes konkret anwenden, sowie unterschiedliche Tanzschritte und Tanztheorien vergleichen und bewerten.

Insbesondere G. Balachine (\*1904, eig. Balanchiwadze) und seine choreographischen Erben (z. B. J. Neumeier, J. Kylián und W. Forsythe) begreifen den Tanz als Medium des Selbstausdrucks; und damit stehen sie in der Tradition eines „tragischen Künstlers“, der um Selbstverwirklichung ringt. (vgl. z. B.: III 574f)

<sup>67</sup> Anm.: Nochmals gesagt, nicht die Musik ist es, sondern: „Alle Künste kennen solche Ambitiöse des großen Stils: warum fehlen sie in der Musik? Noch niemals hat ein Musiker gebaut, wie jener Baumeister, der den Palazzo Pitti schuf?“ (III 782)

<sup>68</sup> Anm.: Nochmals ein Beispiel dazu: „Aber er – *mußte* sterben: [...]. Er sah immer *mich*: an einem solche Zeugen wollte ich Rache nehmen – oder selber nicht leben. [...]. Der Mensch *erträgt* es nicht, daß solch ein Zeuge lebt.“ (II 504)

ein Bild, das Bild meiner Bilder! Ach, daß es im härtesten, häßlichsten Steine schlafen muß! *Nun wütet mein Hammer grausam gegen sein Gefängnis.* Vom Steine stäuben Stücke; was schiert mich das? Vollenden will ich 's: denn ein Schatten kam zu mir – aller Dinge Stillstes und Leichtestes kam einst zu mir! Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten.“ (II 1138 (8)).

Die Schönheit des selbstverwirklichten Menschen, der quasi „auf dem Rücken eines Tigers hängend“ (III 311 od. 271) ruht, jede Gefahr und Maske vergessend, schimmert uns aus dem häßlichsten und härtesten Stein entgegen. Die Eigenschaften dieses Steines erscheinen uns so negativ formuliert, weil das Gebäude unserer Symbolik, die Symbolik des Steins und der Architektur nur noch streifend beinhaltet, und sie uns so zur Unkenntlichkeit entstellt und mit negativen Gehalten besetzt. Erst das Verstehen aller Äußerungen an Zeichen und Gebärden, auch der ruhenden, stillen, führt zu einer Erweiterung des Symbolhorizonts und des damit geschöpften Menschen, der wiederum selber seinen Symbolhimmel schöpft. Die Dimensionserweiterung führt zur Erschaffung des Übermenschen.

Die Öffnung des Horizonts soll keinem Zufall überlassen werden, genauso wenig wie Löcher in demselben sein sollten, wenn er nur aus zufälligen Bruchstücken zusammengesetzt wird.

„Und das ist all mein Dichten und Trachten, daß ich in eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Rätsel und grauser Zufall. Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Rätselrater und Erlöser des Zufalls wäre?“ (II 1139 (8)).

Der Zufall wird in ein großes Ganzes integriert und verliert damit seine Eigenständigkeit.

„Ich erkannte die *aktive* Kraft, das Schaffende inmitten des Zufälligen: - Zufall ist selber nur das *Aufeinanderstoßen der schaffenden Impulse*.“ (III 912)

Zwar schafft der Zufall, aber planlos, ziellos und willenlos. Er geht im Fatum unter, wie der Stein im Steine und das Bild im Bilde:

„Was allein kann *unsre* Lehre sein? – [...]. Die Fatalität seines Wesens [des Menschen, A. v. V.] ist nicht herauszulösen aus der Fatalität alles dessen, was war und was sein wird. Er ist *nicht* die Folge einer eigenen Absicht, eines Willens, eines Zwecks, mit ihm wird *nicht* der Versuch gemacht, ein »Ideal von Mensch« oder ein »Ideal von Glück« oder ein »Ideal von Moralität« zu erreichen – es ist absurd, sein Wesen in irgendein Zweck hin *abwälzen* zu wollen. Wir haben den Begriff »Zweck« erfunden: in der Realität *fehlt* der Zweck [...]. Man ist notwendig, man ist ein Stück Verhängnis, man gehört zum Ganzen, man *ist* im Ganzen, - es gibt nichts, was unser Sein richten, messen vergleichen, verurteilen könnte [...]. *Aber es gibt nichts außer dem Ganzen!* - Daß niemand mehr verantwortlich gemacht wird, das die Art des Seins nicht auf eine *causa prima* zurückgeführt werden darf, daß die Welt weder als Sensorium, noch als Geist eine Einheit ist, *dies erst ist die große Befreiung* – [...].“ (II 977 f (8)).

Es gibt nach Nietzsche ein Ganzes, aber keine Einheit. In der vorkommenden Vielheit sind ihm die extremen Gegensätzlichkeiten von Bedeutung, in Entsprechung zu seiner dadurch Lebens-Kunst-Schaffenden Zwei-Einheit: Dionysos-Apollon.

Das Maß und der Abstand des Gegensatzes ist die Periode. Sie drückt sich im Zeichen und seines Tempos aus:

„Im dionysischen Rausche ist die Geschlechtlichkeit und die Wollust: sie fehlt nicht im apollinischen. Es muß noch eine Tempo-Verschiedenheit in beiden Zuständen geben ... Die *extreme Ruhe gewisser Rauschempfindungen* (strenger: die Verlangsamung des Zeit- und Raumgefühls) spiegelt sich gern in der Vision der ruhigsten Gebärden und Seelen-Arten. Der klassische Stil stellt wesentlich diese Ruhe, Vereinfachung, Abkürzung, Konzentration dar – [...]“ (III 785)

Es gibt also in Nietzsches Metaphysik das Gleichzeitige -und Nebeneinander-greifende von einer Verlangsamung und einer Beschleunigung der Periode - als ursprünglichstes Gegensatzpaar, das alle anderen Kombinationen und Spielarten des Gegensatzes bedingt.

Deswegen kann sowohl der Tanz als auch die Architektur von großem Stil zeugen. Der Tanz würde die der Mentalität des Künstler entsprechende Bedingung erfüllen, daß

„[...] gewisse Sinne von *extremer Schärfe* sind: so daß sie eine ganz andre Zeichensprache verstehn – und schaffen, - dieselbe, die mit manchen Nervenkrankheiten verbunden erscheint -; die extreme Beweglichkeit, aus der eine extreme Mitteilbarkeit wird; das Redenwollen alles dessen, was ein Zeichen zu geben weiß -; ein Bedürfnis, sich gleichsam loszuwerden durch Zeichen und Gebärden, Fähigkeit, von sich durch hundert Sprachmittel zu reden – ein *explosiver* Zustand. Man muß sich diesen Zustand zunächst als Zwang und Drang denken, durch alle Art Muskelarbeit und Beweglichkeit die Exuberanz der inneren Spannung loszuwerden: sodann als unfreiwillige *Koordination dieser Bewegung* zu den inneren Vorgängen (Bildern, Gedanken, Begierden), als eine Art Automatismus des ganzen Muskelsystems unter dem Impuls von innen wirkender starker Reize -; Unfähigkeit, die Reaktion zu *verhindern*, der Hemmungsapparat ist gleichsam *ausgehängt*. Jede innere Bewegung (Gefühl, Gedanke, Affekt) ist begleitet von *Vaskular-Veränderungen* und folglich von Veränderungen der Farbe, der Temperatur, der Sekretion. Die *suggestive* Kraft der Musik, ihre »*suggestion mentale*«; -“ (vgl. III 716, 2.)

Was bedeutet das ambivalente Dasein von einem explosiven und einem ruhigsten Rauschzustand für den Menschen, das immer, auf jeden Fall die Raumzeitempfindung des Künstler-Menschen doppelt-konträr verzerrt? Da nach Nietzsche „Das Subjekt als Vielheit.“ (III 473) zu denken ist, agiert es als Objekt der Vielheit der Veränderungen und kann nicht untergehen, da es ständigen Kräfteverschiebungen unterworfen ist. „*Aber es gibt keinen Willen.*“ (III 537) Man kann sich das System des Seienden als eine Menge von Kraftzentren vor-

stellen, in denen die Subjekte eine Sphäre haben, die sich ständig verändert – bis hin zur indirekten Zerstörung, indem sich die Kraftzentren neu ordnen.

„Keine Subjekt-»Atome«. Die Sphäre des Subjekts beständig *wachsend* oder sich *vermindernd*, der Mittelpunkt des Systems sich ständig *verschiebend*, im Falle es die angelegene Masse nicht organisieren kann, zerfällt es in zwei. Andererseits kann sich ein schwächeres Subjekt, ohne es zu vernichten, zu seinem Funktionär umbilden und bis zu einem gewissen Grade mit ihm zusammen eine neue Einheit bilden. Keine »Substanz«, vielmehr etwas, das an sich nach Verstärkung strebt; und das sich nur indirekt »erhalten« will (es will sich *überbieten* -).“ (III 537)<sup>69</sup>

Die Kraftwirkung, die das System in Bewegung hält, ist eine Art Willen: „Die einzige *Kraft*, die es gibt, ist gleicher Art wie die des Willens: ein Kommandieren an andere Subjekte, welche sich daraufhin verändern.“ (III 473)

Das ist kein Widerspruch zu der Aussage, daß es keinen Willen gäbe, da in ihn kein Plan und Zweck eingeht.<sup>70</sup>

In dieses periodisch Hin- und Hergeworfensein des mikroskopischen „Subjekts“ greift synchron die übergeordnete Dimension des Makroskopischen, die ewige Wiederkehr des Gleichen mit hinein. Das Ganze gleicht einer Periode, deren Wellenbewegung bestimmt wird durch:

„Ist Wille möglich ohne diese beiden Oszillationen des Ja und des Nein?“ (III 778)

Nietzsche faßt das, durch die Oszillationen ausgelöste, Zerissensein und diese Spannung in seiner Forderung des amor fati zusammen.

„Übrigens bin ich von einer fatalistischen Gottergebenheit – ich nenne es amor fati -, daß ich einem Löwen in den Rachen laufen würde, geschweige denn –.“ (III 1181)

Es ist mehr als der orientalische Fatalismus<sup>71</sup> gemeint, der den Zufall, genau wie Nietzsche, als übergeordneten Nichtzufall und Gutes betrachtet und sich in alles Vergangenes und Zukünftiges begibt, sondern es ist, meines Erachtens nach, eine schwierige Synthese von orientalischer und okzidentaler Denkart. Der Wil-

<sup>69</sup> Anm.: Man unterscheide das Subjekt vom Gattungsbegriff: „Es gibt keine *Übergangsformen*. - Man behauptet die wachsende Entwicklung der Wesen. Es fehlt jedes Fundament. Jeder Typus hat seine *Grenze*: über diese hinaus gibt es keine Entwicklung. [...]: der Mensch als Gattung ist *nicht* im Fortschritt. Höhere Typen werden wohl erreicht, aber sie halten sich nicht. Das Niveau der Gattung wird *nicht* gehoben.“ (III 741).

<sup>70</sup> Anm.: Zu einer allgemeinen Mechanik, bzw. physikalischen Hintergrund in Nietzsches Hypothesen siehe später.

<sup>71</sup> Anm.: Nietzsche meint noch mehr: „Selbst noch der Fatalismus, unsre jetzige Form der philosophischen Sensibilität, ist eine Folge jenes längsten Glaubens an göttliche Fügung, eine unbewußte Folge: nämlich als ob es eben nicht auf uns ankomme, wie alles geht (- als ob wir es laufen lassen dürften, wie es läuft: jeder einzelne selbst nur ein Modus der absoluten Realität -).“ (III 632)

le, beziehungsweise die Willen, die nach abendländischer Denktradition von einem ungeheuren Erkenntnis<sup>72</sup>- und faustischem Lebensdrang erfüllt gedacht werden, ist im Extremfall so stark, daß er zu einer Transfiguration führt, einer Metamorphose mit narzißtischem, identitätsstiftenden Charakter im Wesen des Anderen:

„Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache des Dionysus: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“ (I 120 (21))

Die Symbolik des Dionysos verwurzelt und verknüpft Nietzsche mystifizierend im Orient:

„Es hat bisher noch niemals und nirgendwo eine gleiche Kühnheit im Umkehren, etwas gleich Furchtbares, Fragendes und Fragwürdiges gegeben wie diese Formel: sie verhiess eine Umwertung aller antiken Werte. - Es ist der Orient, der tiefe Orient, [...]“ (II 610 (46))

Der Orient wird von Nietzsche mit einem Hauch, einem starken Hauch von Rätselhaftem umgeben, dessen Lösung in einer labyrinthischen Ungewißheit versiegt. Dabei wird das „Maßlose, Wüste, Asiatische“ (vgl. III 792) in seinem Wesen sich auch selbst zum Rätsel.

Diese eigentlich unvereinbaren Positionen mit den beiden in sich komplementären Richtungen zwischen ergebnem Abwarten, gepaart mit orientalischem Temperament, und andererseits drängendem Handeln, gepaart mit europäischer Zurückhaltung, zu vereinen, bringt - meiner Meinung nach - trotz der Bejahung der beiden Gottheiten<sup>73</sup> Dionysos und Apollon und ihrer zugeordneten Rauscharten und der Periode - noch einen weiteren Aspekt in Nietzsches amor fati mit ein.

Es ist keine dialektische Synthese, die etwas drittes, „höheres“ hervorbringt und damit erlöst, obwohl Nietzsche rational argumentiert:

„So wie meine innerste Natur es mich lehrt, ist alles Notwendige, aus der Höhe gesehn und im Sinn einer großen Ökonomie, auch das Nützliche an sich - man soll es nicht nur tragen, sondern es lieben ... Amor fati: [...]“ (II 1059)

<sup>72</sup>Siehe z.B. „[...] von der großen Leidenschaft des Erkennenden, [...]“ (II 216 (351)). Oder: *In media vita!* - [...], jener Gedanke, daß das Leben ein Experiment des Erkennenden sein dürfe - und nicht eine Pflicht, nicht ein Verhängnis, [...]. »Das Leben ein Mittel der Erkenntnis.« (II 187 f (324))

<sup>73</sup>Anm.: Denn es gilt: „Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!“ (II 127 (125)). Weiter gilt: „Oder, wie ich einst im Gleichnis sprach: »Das eben ist Göttlichkeit, daß es Götter, aber keinen Gott gibt!«“ (II 448 (11)). Und: „Gott starb: nun wollen wir - daß der Übermensch lebe.“ (II 523 (3))

Nein, es ist eine offene Spannung, die bestehen bleibt und die ertragen werden muß. Und diese Spannung und ihre resultierenden Folgerungen aus einem „unausgesetztem Anblick einer Welt des Kampfes und der Grausamkeit“ (vgl. III 293), sind, wie gesagt, da festzumachen, wo sich „Griechenland mit Indien und überhaupt mit dem Orient berührt“ (vgl. III 293).

Gerade Nietzsche versucht paradoxerweise dem Leben einen Sinn abzugewinnen, obwohl er davon überzeugt ist, daß es keinen Sinn gäbe, indem er von einer Notwendigkeit spricht, in die er etwas Nützliches mit hinein legt. Diese utilitaristische Denkfolgerung soll dennoch jegliche traditionelle Wertung ausschließen, da nach Nietzsche alles einer perspektivischen Sichtweise<sup>74</sup> unterliegt. Und doch wertet Nietzsche, indem er komparative Begriffe, wie tiefer und höher verwendet und auf diese hin seine Philosophie zuspitzt und dabei bewertet.<sup>75</sup>

Doch Nietzsches eigene physische Konstitution und Kränklichkeit zwingt ihn beständig dazu die Grausamkeit (und deren Überwindung im Kampfe) in der Welt zu erfühlen:

„Amor fati: [...]. Was mein langes Siechtum angeht, [...]. Ich verdanke ihm eine höhere Gesundheit, [...] Ich verdanke ihm auch meine Philosophie ...“, und zugleich erkennt Nietzsche wohl einen schmerzhaften Riß in der vollkommenen Anerkennung des amor fati, denn er fährt fort:

„Ich zweifle, ob ein solcher Schmerz verbessert: aber ich weiß, daß er uns vertieft ... [...]. Das Vertrauen zum Leben ist dahin, das Leben selber wurde ein Problem. [...] Selbst die Liebe zum Leben ist noch möglich - nur liebt man anders ...“ (II 1059 (1)).

Lieben bedeutet immer auch ab-schätzen. Was schätzt Nietzsche anders ein? Was berechtigt ihn neben „seinem höchsten Leide, seiner höchsten Hoffnung entgegen zugehn.“ (vgl. II 159 (268))? Heißt doch Hoffnung zu hegen in diesem Zusammenhang ein nicht völliges Akzeptierenkönnen des Ist-Zustandes, seines amor fati, das eigentlich jede Hoffnung als ein sinnloses Nachjagen irgendwelcher Ideale und Wünsche, entlarven müßte. Nietzsche meint:

„du bist mehr! Du bist höher! Du bist anderer Herkunft!“ - das mag eine seltsame Aufgabe und tolle Aufgabe sein, aber es ist eine Aufgabe - wer wollte das leugnen! Warum wir sie wählen, diese tolle Aufgabe? Oder anders gefragt: »warum überhaupt Erkenntnis?« - Jedermann wird uns danach fragen. Und wir, solchermaßen gedrängt, wir, die wir uns hunderte Male schon ebenso gefragt haben, wir fanden und finden keine bessere Antwort ...“ (II 696 (230)).

<sup>74</sup>„Daß der Wert der Welt in unserer Interpretation liegt [...], daß die bisherigen Interpretationen perspektivische Schätzungen sind, [...] Die Welt, die uns etwas angeht, [...] sie ist »im Flusse«, als etwas Werdendes, als eine sich immer neu verschiebende Falschheit, die sich niemals der Wahrheit nähert: denn - es gibt keine »Wahrheit.«“ (III 497)

<sup>75</sup>Anm.: Nicht zuletzt seine Forderung nach einem Über-Menschen.



Das Entscheidende in dieser Aussage ist, daß man eine Aufgabe braucht. Für Nietzsche ist es die Aufgabe, den Weg zum Übermenschen zu beschreiten, der nur mit Selbstüberwindung und -leiden der Hoffnung entgegen geht, und somit auch dem Verhängnis:

„Ich wage vielleicht etwas, wenn ich eine solche Wahrheit mir entschlüpfen lasse: [...] - Man soll über die Grausamkeit unlernen [...], da wird er heimlich durch seine Grausamkeit gelockt und vorwärtsgedrängt, durch jene gefährlichen Schauer der *gegen sich selbst* gewendeten Grausamkeit. Zuletzt erwäge man, daß selbst der Erkennende, [...], als Künstler und Verklärer der Grausamkeit waltet, [...] - schon in jedem Erkennenwollen ist ein Tropfen Grausamkeit.“ (II 693 f (229)).

Bei diesem in Nietzsches Leben als auch seinem Werk dominierenden Zug des Leidens, respektive dem der Grausamkeit, ist es nicht verwunderlich, wenn Nietzsche diese zum allgemeinen, umfassenden und wertenden Maßstab ansetzt. Desgleichen kommt das Gleichgewicht der periodischen Oszillation zwischen einem Ja und einem Nein ins Schwanken, die Amplitude schwingt zugunsten des Neins aus. Zugleich ist dieses Nein die angreifende Kraft, die das System in Bewegung hält. Da das ausgleichende Ja nicht immer, bei jedem Menschen auf seinem Weg zu seiner jeweils eigenen, spezifisch gewählten Aufgabe, stark genug ist, um dem Nein einen Widerstand, eine Dämpfung entgegenzusetzen, hinkt das Ja leicht phasenverschoben dem Nein hinterher und es kann zu einer Resonanz der beiden aus dem Ja und Nein bedingten Rauscharten kommen, die im Extremfall zu einer Resonanzkatastrophe führen und damit zu einer Zerstörung.

„*Mein neuer Weg zum »Ja«*. - [...]. »Wie viel Wahrheit *erträgt*, wie viel Wahrheit *wagt* ein Geist?« - dies wurde für mich der eigentliche Wertmesser. [...] ... jede Errungenschaft der Erkenntnis *folgt* aus dem Mut, aus der Härte gegen sich, aus der Sauberkeit gegen sich ... Eine solche *Experimental-Philosophie*, [...]. Sie will vielmehr bis zum Umgekehrten hindurch - bis zu einem *dionysischen Ja-sagen*. [...]. Höchster Zustand, den ein Philosoph erreichen kann: dionysisch zum Dasein stehn - : meine Formel dafür ist *amor fati*. [...]. Hierzu gehört, die bisher *verneinten* Seiten des Daseins nicht nur als notwendig zu begreifen, [...], sondern um ihrer selbst willen, als der mächtigeren, furchtbareren, *wahre*n Seite des Daseins, in denen sich sein Wille deutlicher ausspricht. Insgleichen gehört hierzu, die bisher allein *bejahten* Seiten des Daseins abzuschätzen; zu begreifen, [...] wie wenig sie verbindlich für eine dionysische Wertabmessung des Daseins ist.“ (III 834)

Nietzsche empfindet das Nein, beziehungsweise die Symbolik des Dionysos als die vor dem Ja, beziehungsweise der Symbolik des Apollon, Vorrangige. Somit wird eigentlich das Apollinische zum notwendig zu Ertragenden, im Sinne einer

großen Ökonomie<sup>76</sup>, da es von den wahren Seiten des Daseins ablenkt und dem dionysischen Schwergewicht der Erkenntnis im Wege steht. Das Mysterium der Dionysien wird mit den Willen zur Macht verbunden, die auf Problemerkennung und -Bewältigung des Lebens ausgerichtet sind. Dies allein ist für Nietzsche Grund genug, um für sich wertend, Partei für die dionysische Symbolik zu ergreifen, die alles Werden und Schöpferische impliziert und vorantreibt. Das Phantasievolle und Spielerische, das dem Schöpferischen inhärent ist, läßt Nietzsches Philosophie zur Experimental-Philosophie werden, da keine absoluten, a priori Vorherbestimmungen des Lebens-Experiments möglich sind.

„Strenger: *man darf nichts Seiendes überhaupt zulassen* - weil dann das Werden seinen Wert verliert und geradezu als sinnlos und überflüssig erscheint. [...] damit aber erkennt man, daß diese *Hypothese des Seienden* die Quelle aller *Welt-Verleumdung* ist (- die »bessere Welt«, die »wahre Welt«, die »jenseitige Welt«, das »Ding an sich«). [...] Das Werden ist *kein Scheinzustand*; vielleicht ist die *seiende* Welt ein Schein.“ (III 684)

Man darf aber nicht vergessen, daß das Apollinische die Funktion einer Denkpause, beziehungsweise eines Gegenpols zur inneren Erregung des Erkennenden und Schaffenden innehat - um die Richtung des Fatums errahend bestimmen zu können, der dann Dionysos bejahend entgegensteht. Darin besteht Notwendigkeit - um der Aufgabe willen. Nietzsche meint:

„Also daß etwas für wahr gehalten werden *muß*, ist notwendig, - *nicht*, daß etwas wahr ist.“ (III 556)

Nietzsches amor fati bezieht sich sehr stark auf den orientalischen<sup>77</sup> Aspekt, ganz im Sinn des Zoroaster, des historischen Zarathustra, der versuchte zwei unterschiedliche Gesetze der Periode und ihres Tempos zusammen zu bringen, in dem er die Gegensätze Gut und Böse in einem Gott vereinigte und zugleich ungleichmäßig gewichtete, so daß es zu einem Kreislauf des Werdens kommen kann.<sup>78</sup> Dies ist ganz im Sinne Nietzsches, der dies auch erkannt hat: „Die Lehre von der „ewigen Wiederkunft“, [...] - diese Lehre Zarathustra's [...]“ (vgl. KSA 6, 313 (3)), und deshalb folgendes anstrebt: „Die Selbstüberwindung der Moral,

<sup>76</sup> „An den Antagonismus dieser beiden Natur-Kunstgewalten »Dionysisch und apollinisch« ist die Fortentwicklung der Kunst ebenso notwendig geknüpft, als die Fortentwicklung der Menschheit an den Antagonismus der Geschlechter.“ (III 791)

<sup>77</sup> „Diese Gegensätzlichkeit des Dionysischen und des Apollinischen innerhalb der griechischen Seele ist eines der großen Rätsel, von dem ich mich angesichts des griechischen Wesens angezogen fühlte. Ich bemühte mich im Grunde um nichts anderes als um zu erraten, warum gerade der griechische Apollinismus aus einem dionysischen Untergrund herauswachsen mußte, der dionysische Griechen nötig hatte, apollinisch zu werden. [...] die Tapferkeit des Griechen besteht im Kampfe mit seinem Asiatismus: [...]“ (III 792)

<sup>78</sup> Widengren, G.: Die Religionen Irans, Kohlhammer, Stuttgart 1965, S. 75 ff

aus Wahrhaftigkeit – das bedeutet in meinem [Falle die Wahl des Namens] Mund der Name Zarathustra.“ (KSA 1-13, 495)  
Nietzsche meint also: „Die Qual des Seins nur durch beständiges Verwandeln und Wechseln überwinden.“ (KSA 12, 115) zu können. Er versucht die dionysischen Qualen des Seins durch das Dionysische selbst zu überwinden, indem er sich selbst in den Kreislauf des Dionysos mit einbezieht, und das von ihm solchermaßen Geschaffte und allgemein Schaffende in einem amor fati zu besiegeln. Das in dieser Schmiede, unter dem Bilde des Apollon und dem Hammer des Dionysos, geschaffene ist die Ästhetik.

## 5. Rezeption des Bildes

„Was bedeutet der von mir in die Ästhetik eingeführte Gegensatz-Begriff *apollinisch und dionysisch*, beide als Arten des Rausches begriffen? - Der apollinische Rausch [...] die Kraft der Vision bekommt. [...] Im dionysischen Zustande [...]. Das Wesentliche bleibt die Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, *nicht* zu reagieren (- ähnlich wie bei gewissen Hysterischen, die auch auf jeden Wink hin in *jede* Rolle eintreten). Es ist dem dionysischen Menschen unmöglich, irgendeine Suggestion nicht zu verstehen, er übersieht kein Zeichen des Affekts, er hat den höchsten Grad des verstehenden und erratenden Instinkts, wie er den höchsten Grad von Mitteilungs-Kunst besitzt. Er geht in jede Haut, in jeden Affekt ein: er verwandelt sich beständig.“ (II 996 (10))

Der Ästhetikbegriff Nietzsches von der ureigenen Bedeutung des Wortstammes her gesehen, erfüllt, ohne die genaue historische Bedeutungsvorlage und die daraus resultierenden kunstgeschichtlichen Modifikationen zu beachten, die Aspekte der antiken *aisthesis*. Erstens bezeichnet sie im weitesten Sinne alles sinnlich Wahrnehmbare, desweiteren dasjenige, dessen Wahrnehmung unmittelbar mit Lust verbunden ist und drittens dasjenige, dessen Wahrnehmung von einem interesselosen Wohlgefallen (Kant) begleitet ist. Bezieht man diese vorgegebenen Aspekte also auf Nietzsches Ästhetikverständnis und erfüllt sie mit den Nietzsche relevanten Bedeutungsinhalten, so kann man festhalten, daß das »sinnlich Wahrnehmbare« bei Nietzsche eine physiologische Hinterlegung erfährt, von der aus alle weiteren Reaktionen des Künstlers in Form von instinktgesteuerten Affekten zum Ausdruck gebracht werden und damit automatisch auch den Status eines Kunstwerkes erlangen.

Die von der Physiologie und dem Leib<sup>79</sup> erschaffenen Kunstwelten und -Gebäude, rekurrieren wieder auf den Leib zurück, weil „der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand des Willen“ (II 301), beziehungsweise, da

<sup>79</sup> Z. Bsp.: „Ausgangspunkt vom *Leibe* und der Physiologie: [...] und ihn als Leitfaden benutzen.“ (III 475 f) oder:  
„Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.“ (II 300)

„der Leib eine große Vernunft, eine Vielheit mit *einem* Sinne ist“ (vgl. II 300), muß dem Leib-Sinnesorgan auch die Fähigkeit des sogenannten sechsten Sinnes, beziehungsweise die Fähigkeit der Vision hinzugefügt werden<sup>80</sup>. Diese steht ganz im Dienste einer höheren Gesundheit des Leibes.

Der Leib-Sinn, die Gesundheit des Leibes impliziert nicht das Freisein von Unlust; das Lustempfinden und das Schmerzempfinden werden als komplementär, man kann sogar sagen, in einem dialektischen Sinne<sup>81</sup>, verstanden. Die Ästhetik des Leibes zielt auf den Lustgewinn ab. Der Sinn des Leibes gipfelt in einem Lustgewinn, der in der größtmöglichen Mehrung und Stärkung des Willen zur Macht besteht. Die Aneignung der Macht entspricht einem regelrechten sich Einverleiben – um des Leibes willen und seiner Stärkung.

Das interesselose Wohlgefallen des Sensoriums Leib wird im Sinne Nietzsches dadurch gewährt, daß es keine sinn- und willengerichtete Handlungen des Lebensprinzips „Wille zur Macht“ gibt, es sei denn, in dem ambivalenten Verständnis des Credo „amor fati“. Aus einem Pathos der Distanz heraus bewertet Nietzsche, die Fähigkeit des Menschen zu seinem Willen zur Macht, beziehungsweise zu sich selbst und den Mitmenschen zu stehen, zu der Selbstverpflichtung zum Pathos der Distanz aus Redlichkeit zu sich selbst<sup>82</sup>. Nietzsches Ästhetik ist Ästhetizismus. Obwohl Nietzsche auch den Begriff der Kunst gebrauchte, sogar vorrangig und häufiger, versteht Nietzsche darunter nicht unbedingt die Ausübung der Künste<sup>83</sup>, sondern die Bestimmung der Kunst wird zu einer kosmogonisch - mythischen Betrachtung:

„[...] höchste künstlerische Urfreude im Schoße des Ur-Einen [...]“ (I 121 (22))<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> „*Prophetische Menschen*. - Ihr habt kein Gefühl dafür, daß prophetische Menschen sehr leidende Menschen sind: [...], daß ihre *Schmerzen* - für sie die Propheten sind!“ (II 184 (316)).

<sup>81</sup> Anm.: Darauf komme ich an einer späteren Stelle im Zusammenhang mit Dali zu sprechen. Ein Zitat sei aber schon mal erwähnt: „Der Schmerz ist etwas anderes als die Lust, - ich will sagen, er ist *nicht* deren Gegenteil.“ (III 713)

<sup>82</sup> „Niemand hat heute mehr den Mut zu Sonderrechten, zu Herrschaftsrechten, zu einem Ehrfurchtsgefühl vor sich und seinesgleichen – zu einem *Pathos der Distanz* ....“ (II 1206 (43))

<sup>83</sup> Anm.: Nietzsche schätzt auch das Handwerk der Künste: „Hieß nicht eine der drei Musen *Μελέτη*? Der Himmel weiß es: ohne rechtschaffenen Fleiß wächst nur Unkraut aus der schönsten Anlage. In der Nähe gesehn soll auch der beste Künstler sich nicht vom Handwerker unterscheiden. Ich hasse das Lumpengesindel, das kein Handwerk haben will und den Geist nur als eine Feinschmeckerei gelten läßt.“ (III 1203)

<sup>84</sup> Anm.: Ausführliche Betrachtungen zu diesem Sachverhalt später im Zusammenhang mit Savador Dali.

Die Attitüde des Künstlers ist immer die eines Ästheten, dessen Leben und Kunstwerk von einem Pathos der Distanz, automatisch, nach den Gesetzen der Suggestion modelliert wird. Das Prinzip „Wille zur Macht“ wirkt durch den Ästheten hindurch und berauscht sich an sich selbst, an seinem eigenen Prinzip – dem Willen zur Macht. Die Faszination der Suggestion besteht in ihrer Passivität, beziehungsweise ihrer unkritischen Nähe zum Objekt, die es zu ertragen gilt und dem Ästheten das Pathos der Distanz abverlangt, das heißt seine durch seinen eigenen Willen zur Macht suggerierte Attitüde zu bejahen. Der Ästhet verhält sich ansonsten unkritisch gegenüber seinem ihn faszinierenden Objekt, nämlich dem Lebensprinzip des Willen zur Macht. Die Faszination beruht auf der Suggestion, auf einer Introjektion des von ihm bewunderten und geliebten Objekts und der Vorherrschaft des Unterbewußten. In dem Willen zur Macht, als ein von Nietzsche das Leben umfassende und letztbestimmte Prinzip, kommen die zwei komplementären Lebensprinzipien des Apollinischen und des Dionysischen als Motor des Einheitsprinzips Wille zur Macht zum Tragen. Durch ihre periodischen Oszillationen von Traum und Rausch schaffen sie die Voraussetzung für das Fascinosum, dem der Ästhet nach Nietzsche dann mit fast hypnotischer Wirkung ausgesetzt wird.<sup>85</sup>

Die Rezeption eines vom Fascinosum umflossenen Kunstwerkes - wobei der Künstler/Mensch, das Lebensprinzip selbst, oder ein Kunstgegenstand/Ideal gemeint sein kann – ist ein äußerst schwieriges Unterfangen, da der Rezipient immer selbst darin involviert bleibt. Seine Wahrnehmungssituation pendelt zwischen einem apollinischem und einem dionysischem Empfindungszustand hin und her, der eine faszinierende Anziehungskraft auf den jeweils anderen Empfindungszustand ausübt.

Zwischen Rezipient und seinem von ihm betrachteten Kunstwerk herrscht Spiegelsymmetrie. Dieser spiegelsymmetrische Zustand reflektiert das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis und Involviertsein. So wie das Spiegelbild nicht ohne das Bild sein kann, und das Bild nicht ohne den Spiegel – in dem engen, begrenzten Sinne, daß der Betrachter sich selbst ohne Spiegel nicht sehen und erfassen kann – wirken der Rezipient und das Kunstwerk affirmativ aufeinander, da beide einen Teil der Willen und des Willens zur Macht verkörpern.<sup>86</sup> Interessant ist der besondere Fall, bei dem das Kunstwerk der Rezipient selber ist.

<sup>85</sup> Anm.: Die Tiefenpsychologie nach Freud hat die Faszination auch in der Nähe der Hypnose angesiedelt.

<sup>86</sup> Anm.: Daß ein Kunstwerk, verstanden als das Leben in seiner Dynamik auf den Menschen einwirkt und Handlungen provoziert, und der Mensch seinerseits in seinem Interesse- und Handlungsrahmen im Leben agiert, ist ohne viele Worte nachzuvollziehen. Schwieriger, ist das Verständnis, wenn das Kunstwerk im Sinn einer Trivialität verstan-

Der Rezipient ist solchermaßen selbst zum Kunstwerk geworden, und der Rezipient übt eine Faszination auf den Rezipienten aus. Damit die Selbstbespiegelung ein selbstreferentielles und sich selbst affirmatives Moment enthalten kann, muß in den Akt der Spiegelung ein Moment des „Sich-Selbst-Wiedererkennens“ eingehen. Dieser Moment der Erkenntnis ist gepaart mit einem Überraschungseffekt, den der Rezipient zu bewältigen hat.

Da der Spiegelvorgang zwar den physikalischen Gesetzen folgt, aber für den Rezipienten nach Voraussetzung nicht indifferent und neutral ablaufen soll, ist ihm eine neutrale Haltung seinem Spiegelbild gegenüber genommen, und ihm verbleibt ein „Mehr-Sehen“, daß von ihm wertend betrachtet wird: Das „Mehr-Sehen“ ist ein Vermögen des Rezipienten, das in seinem Körper und seiner Physiologie angelegt ist. Das Temperament des Rezipienten entscheidet über seine Möglichkeiten und Wahl des „Sich-Wieder-Erkennens“ und über sein Verhalten in diesem für ihn überraschenden Augenblick. Was er in diesem Augenblick erkennt ist das „Unveränderlich-Häßliche“ (KSA 2, 693 (316)), das der Rezipient gemäß seiner eigenen Körperkonstitution entweder sofort vergißt oder sofort leugnet. Auf keinen Fall kann er es ertragen; da diese (Körper-) Haltung für ihn etwas objektives, neutrales darstellen würde. Nach Nietzsche gibt es aber nur relative, perspektivische Sichtweisen.

Ein im Spiegel festgehaltenes, eingefrorenes Spiegelbild, also eine starre, in der Bewegung innehaltende Körperverfaßtheit entspricht durch die Statik einem unnatürlichen Zustand des Verkrampftheits und widerspricht damit Nietzsches Maxime, daß alles im Flusse sei. Der Dynamismus des Werdens nimmt seinen Anfang zuallererst in den Nerven und Muskeleregungen des Rezipienten. Die physiologischen Zustände bedingen und erzwingen ein „Mehr-Sehen“ des Rezipienten.

Aus der Perspektive der künstlerischen Interpretation und auf der Ebene des Kunsthistorikers betrachtet, bedeutet ein solches Kunstverständnis à la Nietzsche für die Malereigeschichte, daß den „künstlichen“ Stilrichtungen der Vorzug vor den realistische, naturalistischen Stilrichtungen eingeräumt wird. Eine naturali-

---

den wird, nämlich gemeinhin als konkreter künstlerischer Gegenstand wie zum Beispiel ein Bild, ein Buch, etc. das vom Rezipienten affiziert werden soll.

Nach Nietzsche wird Kunst im selbstvergessenem Rausch geboren, so daß der Künstler-Rezipient vom Kunstwerk, beziehungsweise seiner Idee „überfallen“ wird. Er wird praktisch ausgesucht, beziehungsweise heimgesucht. Einige, von den in der Welt miteinander verwobenen Willen zur Macht akkumulieren eine zeitlang in ihm und zwingen ihn künstlerisch tätig zu werden.

Es liegt eine nicht sichtbare und erklärbare Wirkungsweise von actio und reactio über allen Dingen, die nicht der Kausalität unterliegt, sondern eher einer Art Fascinosum des Willen zur Macht und seiner Stärkung.

stische Wiedergabe, beziehungsweise ein Trachten nach einem mimetischen Kunstschaffen, wäre die Wiederholung der von Nietzsche gefühlten Beklemmung bei der Betrachtung seines Spiegelbildes:

„[...] Häßlichkeit: erst durch den Maler bekommt er den Eindruck derselben wieder. Aber er gewöhnt sich auch an das Gemälde und vergisst seine Häßlichkeit zum zweiten Male.“ (KSA 2, 693, (316)).

Welcher Art der Bildbeschaffenheit würde also Nietzsches Kunstanspruch am ehesten entsprechen?

Eruieren wie ganz kurz nochmals Nietzsches zeitgenössische Malereiszene:

Von der Romantik fühlte sich Nietzsche durch deren Rückbesinnung auf die Antike und ihrer verklärenden Geisteswelt, sowie deren Hervorhebung der Ideale des Rätselhaften, Erhabenen, die nur in einem persönlichen Fühlen einer sich offenbarenden Erlebniseinheit durchdrungen werden konnte, angezogen. Trotz allem Subjektivismus bleibt die Romantik festen bildnerischen Formen verhaftet und läßt nur ein „Mehr-Sehen“ des interpretierenden, geschulten Verstandes zu.

Von der nachfolgenden impressionistischen Bewegung, die am 15. April 1874 durch eine Ausstellung in den Räumen des Fotografen Felix Nadar von Paris aus ihren furiosen Anfang nahm, schien Nietzsche keine Notiz zu nehmen, zumindestens ist mir soweit keine diesbezügliche Stelle in Nietzsches Werken und Briefen bekannt. Wie auch immer, es spielt auch in diesem Zusammenhang keine Rolle, da die Impressionisten am Ende einer langen Tradition standen, die ihren Anfang in der italienischen Renaissance nahm: nämlich der der naturbezogenen (Illusions-)Malerei.

Die Impressionisten waren die letzten großen Realisten. Keiner von ihnen hat nach einer natur- und wirklichkeitsverneinenden Darstellung gestrebt. Sie hatten lediglich eine verfeinerte Sehweise, die sie von den um photographische Genauigkeit bemühten Realisten unterscheidet. Da sie an der momentanen Erscheinung des Gegenstandes interessiert waren, spielten Lichteffekte und der flüchtige Reiz des Augenblickes eine wesentliche Rolle. Damit waren sie von der Tonmalerei, das heißt die Komposition der Bilder wurde von ein einheitlicher Gesamtton - meist bräunlich oder grünlich - zusammengehalten, abgewichen.

Die Kunstrichtung des Jugendstils - eine Brücke zum Dadaismus und Surrealismus -, die sich von aller Tradition lösen wollte, insbesondere der Naturnachahmung, hätte Nietzsche höchstens in Ansätzen mitbekommen können, vor allem, wenn man mit in Betracht zieht, daß Nietzsche im Januar 1889 in die Nervenlinik zu Basel eingeliefert wurde und die vorherigen zehn Jahre sich vorwiegend in Italien aufhielt, also weit von Paris entfernt, von wo, wie Nietzsche richtig erkannte, die neuen Stilrichtungen der Kunst ausgehen sollten und auch tatsächlich ausgingen.

Für die Frage nach der Bildbeschaffenheit im Sinne Nietzsches, die ein „Mehr-Sehen“ vom Rezipienten abverlangt - und zwar mit den Sinnen zuallererst sowie mit dem Verstand - heißt das, das man sich nicht an Nietzsches zeitgenössischen Kunststilrichtungen orientieren kann, da Nietzsche selbst die Realisierung seiner Malereivorstellungen bis dato noch nicht gekommen sah, und es ihm damit auch nicht möglich war einen direkten Hinweis auf eine bestimmte Stilrichtung geben zu können, geschweige denn zu benennen.

Man muß sich also selbst ein Bild von Nietzsches Bildentwurf machen, der fragmentarisch in Nietzsches Werk verstreut ist und an seine Gesamtphilosophie angepaßt ist, und dann die dazugehörige Stilrichtung der Malerei aus heutiger Perspektive bestimmen und benennen.

Kehren wir zu den Spiegelbetrachtungen zurück und knüpfen an sie an. Ein „Mehr-Sehen“, in das eine veränderbare Prozeßentwicklung mit einbegriffen ist, die auf allem Lebendig-Organischem fußt, bedingt ein lebendiges „Mehr-Sehen“, das dynamisierend auf das Organische einwirkt. Dadurch entstehen metamorphe Zustände. Jede Kunst, die Metamorphosen auslöst, sowohl an der körperlichen Verfaßtheit und deren Ausdrucksweise und Ausgestaltung als auch an den ästhetischen Wahrnehmungszuständen des Rezipienten, wäre im Sinne Nietzsches.

In der Bildenden Kunst, beziehungsweise der Malerei lassen sich Metamorphosen zum einen direkt darstellen, indem man sie als Motive derselben malt. Der Rezipient wird durch die ungewohnte, un-natürliche Motivverknüpfung zu einem „Mehr-Sehen“ angeregt. Seine Optik wird durch die ungewohnten, veränderten Reizimpulse des Auges und dadurch ausgelösten veränderten Empfindungs- und Denkstrukturen, erweitert. Zum anderen läßt sich die motivische Darstellungsweise der Metamorphose in der Malerei noch steigern, indem man sie in Vexierbilder umwandelt.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Anm.: Eine „metamorphe“ Darstellungsweise, im Sinne Nietzsches, in der Musik ist durchaus in Form von ungewohnten (computergenerierten) Klangkompositionen denkbar und möglich, die auf die oben beschriebene Art und Weise ein „Mehr-Hören“ des Rezipienten auslösen.

Jedoch scheint mir die Steigerung und Umsetzung der „metamorphen“ Musik in eine vexierbildartige Musik kaum möglich zu sein. Und ist das meines Wissens nach auch nie (erfolgreich) versucht worden.

Die Argumentation dafür geht von Nietzsche aus, der die Musik als ein dem Menschen sekundär vermitteltes Kunstempfinden versteht. Die Musik wird dem Menschen durch eine Verkettung von Symbolisierungsprozessen nahe gebracht, die von den Gebärden und ihrer Symbolik über die Sprache und die Poesie und deren Symbolik bis hin zum Intellekt und seinem Symbolverständnis läuft.

„Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, daß sie als unmittelbare Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbin-

„In Hinsicht auf die Maler. [...] Sie lieben eine Form nicht um das, was sie ist, sondern um das, was sie ausdrückt. Sie sind die Söhne einer gelehrten, gequälten und reflektierenden Generation – tausend Meilen weit von den alten Meistern, welche nicht lasen und nur daran dachten, ihren Augen ein Fest zu geben.“ (III 893)

Nietzsche sagt vom „geborenen Maler“, daß er „nie »nach der Natur« arbeitet, er überläßt es seinen Instinkten, seiner *camera obscura* das Durchsieben und Ausdrücken des »Falls«, der »Natur«, des »Erlebten« [...]“, während er vom modernen Maler sagt: „Aber man sehe nur, was zuletzt herauskommt – ein Haufen von Klecksen, ein Mosaik bestenfalls, in jedem Fall etwas Zusammen-Addiertes, Unruhiges, Farbenschreiendes.“ (vgl. II 994 (7)).

Nebenbemerkung: Somit wäre Nietzsche der Avantgarde zuzurechnen, und nicht der Modernen oder den postmodernen Strömungen, die sich aufgrund des nietzscheschen Pluralismus zwar auf ihn beziehen, aber Nietzsches Abneigung gegen das Abstrakte, und damit gegen den Wesenskern der Moderne selbst, unbeachtet lassen.

Allgemein gilt: „Älter als die Sprache ist das Nachmachen von Gebärden, welches unwillkürlich vor sich geht und jetzt noch, bei einer allgemeinen Zurückdrängung der Gebärdensprache und gebildeten Beherrschung der Muskeln, so stark ist, daß wir ein bewegtes Gesicht nicht ohne Innervation unseres Gesichtes ansehen können [...]. Die nachgeahmte Gebärde leitet den, der nachahmte, zu der Empfindung zurück [...]. So lernte man sich verstehen: [...]. Im allgemeinen mögen schmerzhaft empfundene wohl auch durch Gebärden ausgedrückt worden sein, welche Schmerz ihrerseits verursachen [...]. Umgekehrt: Gebärden der Lust waren selber lustvoll und eigneten sich dadurch leicht zum Mitteilen des Verständnisses. [...] Sobald man sich in Gebärden verstand, konnte wiederum eine *Symbolik* der Gebärde entstehen: ich meine, man konnte über eine Tonzeichensprache sich verständigen, so zwar, daß man zuerst Ton und Gebärde (zu der er symbolisch hinzutrat), später nur den Ton hervorbrachte. [...] während zuerst die Musik, ohne erklärenden Tanz und Mimus (Gebärdensprache), leeres Geräusch ist, wird durch lange Gewöhnung an jenes Nebeneinander von Musik und Bewegung das Ohr zur sofortigen Ausdeutung der Tonfiguren eingeschult und kommt endlich auf eine Höhe des schnellen Verständnisses, wo es der sichtbaren Bewegung gar nicht mehr bedarf und den Tondichter ohne dieselbe versteht. Man redet dann von absoluter Musik, das heißt, von Musik, in der alles ohne weitere Beihilfe sofort symbolisch verstanden wird.“ (I 573 f (216)).

„Unsere Ohren sind, [...], immer intellektueller geworden. [...] In ähnlicher Weise haben einige Maler das Auge intellektueller gemacht und sind weit über das hinausgegangen, was man früher Farben- und Formenfreude nannte. [...] Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Grenze, wo sie unsinnlich werden: die Freude wird ins Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach, das

Symbolische tritt immer mehr an Stelle des Seienden – und so gelangen wir auf diesem Wege so sicher zur Barbarei, wie auf irgendeinem anderen.“ (I 574 (217)).

Die vielen Zitate sollen nochmals zeigen, daß Nietzsche die Musik in seinem philosophischen Werk nicht unbedingt überbewertet und favorisiert hat, sondern nur, daß sie in seinen Augen dem heutigen Menschen mit seinen abgestumpften Sinnen am ehesten verständlich ist. Das ist der Grund, warum Nietzsche an der Musik ansetzt – um von den Menschen gehört zu werden und zu ihnen zu gelangen, beziehungsweise zu dem wahren Menschen mit den feiner ausgebildeten Sinneswahrnehmungen.

Um auf die vexierartige Musik zurückzukommen: Musik ohne Tanz und Mimus, die Nietzsche als Gebärdensprache definiert, ist reine Abstraktion im Verstande. Der hohe Abstraktionsgrad beim Musikempfinden läßt die Sinne soweit in den Hintergrund treten, daß sie den Hörenden täuschen „[...]“, denn jetzt hören Ohren, welche die feineren Unterscheidungen, zum Beispiel zwischen *cis* und *des*, noch machen, zu den Ausnahmen. In dieser Hinsicht ist unser Ohr vergrößert worden.“ (I 575 (217)), und seine Meinungen von den Wahrheiten, im Sinne Nietzsches, noch mehr perspektivisch verzerren und relativieren, als sie ohnehin, notwendigerweise, schon immer sind und waren. Damit verliert die Musik ihre intersubjektive Kommunikationseigenschaft, da die Abstraktionen von den anderen nicht „nachgeahmt“ werden können. Der Spiegelcharakter ging verloren, und damit das „Sich-Wiedererkennen“-Moment im Anderen. Zudem hat das Abstraktionsdenken die Symbolik verkehrt, indem es dem Wahrgenommenen einen falschen, das heißt, nicht erkennbaren Symbolgehalt zugeordnet hat. Das geht nach Nietzsche so weit, daß „die häßliche, den Sinnen ursprünglich feindselige Seite der Welt für die Musik erobert wurde; [...] zum Ausdruck des Erhabenen, [...] erweitert.“ (vgl. I 575 (217)). Diese Verdrehung und Inkonsistenz der ursprünglichen Zeichenkette schwächt den Willen zur Macht. Der Mensch ist nicht mehr fähig, gemäß der „Gesundheitslehre“ Nietzsches, den in seiner Physiologie und seinem Willen zur Macht vorhandenen Mechanismen zu folgen und das seiner Gesundheit entsprechenden Zutragliche anzustreben. Das Umdeuten des Häßlichen in das Erhabene in der Musik, entspricht somit nicht dem Akt des „Vergessens oder Verleugnens“, wie es beim Erkennen des eigenen (mysischen) Spiegelbildes von Nietzsche postuliert wurde, da hier ein Akt des Verleugnens stattfindet, der nicht zu einer Veredelung der Sinne und ihrer Wahrnehmung führt und damit zu einem höheren Kunstschauen- und Schaffen, in dem Sinn einer Mehrung und Stärkung des Willen zur Macht und der Gesundheit.

Nimmt man eine vexierbildartige Musik im übertragenden Sinne an, wie sie in der Malerei zum Beispiel bei Salvador Dalí in einem seiner Bilder „Sklavenmarkt mit unsichtbarer Büste Voltaires“ gegeben ist, so daß ein Funktionswechsel der Konturen ein doppeldeutiges und doppeltes Bild beim Rezipienten erzeugen kann, muß man sich in der Musik ganz analog eine Klangkomposition vorstellen, deren Töne und Klangmotive ein doppeldeutiges und doppeltes Wahrnehmungsbild in der Einbildung entstehen lassen, und das bei unveränderten, fest vorgegebenen Noten, die quasi als Kontur der Komposition fungieren. Ein und dieselbe Notenschrift muß also zu einer zugleich doppelten Dechiffrierung ihres Symbolgehalts befähigen.

Verschärft man die Problematik dieses Spiels, so könnte man verlangen, daß die musikalische Komposition auch einer mehrfachen Dechiffrierung standhalten könnte, so wie

es in der Malerei ohne weiteres möglich ist, zum Beispiel bei Salvador Dalí, in dem Bild „Endloses Rätsel“, das einen sechsfachen Funktionswechsel der Kontur erlaubt.

Da kein Gebärdenausdruck für das Ohr zu hören ist, und zudem jedes Sujet in eindeutiger, erkennbare Weise symbolisiert wird, ist es schwer vorstellbar, wie eine unkonkrete, ungegenständliche, sprich abstrakte Symbolik zu einer doppeldeutig Besetzten werden könnte. Als Beispiel stelle man sich eine Musik-Komposition vor, die mit ein und denselben Noten, also einer einzigen Symbolfunktion zugleich so unterschiedliche Empfindungen, wie rasende Rache und traurige Ruhe, Haß und Liebe, oder auch doppelte Vorstellungen, wie zugleich Teller und Haus, dem Rezipienten vermittelt.

Mögliche Assoziationen während oder nach dem Identifizierungsprozeß einer Symbolfunktion zwischen den vermeintlich erkannten „Tonbildern“, die in dem Rezipienten aufgrund gesellschaftlich bewußter und unbewußter Normvereinbarungen, induziert werden, sind nicht im Sinne von Nietzsches Forderung einer „Umwertung aller Werte“. So wäre es beispielsweise nicht legitim, das gehörte (und gewollt vermittelte) Empfinden von Haß in ein zweites „Bild“ von Liebe zu verdoppeln, nur weil es einen gesellschaftlichen Konsens der Vorstellung von Haßliebe gibt. Solche Art von Assoziationen und ihrer Doppeldeutigkeit, die sozusagen, im Korsett des Symbols einhergehen, sollen wegen der Relativität aller Werte ausgeschlossen werden.

Vexierbilder in einer Musikkomposition erkennen zu können, würde bedeuten, daß ohne jegliche Assoziation mehrere Tonbilder erkannt werden könnten. Zwischen solcherart erkannten Tonbildern wäre dann wiederum jegliche Assoziation willkommen, - sogar die Halluzination, wegen ihres möglichen visionären Charakters - da diese vom Grunde einer Gebärde herrührten und in ihrer Symbolik unverfälscht in und auf das Lebensprinzip der Ästhetik im Sinne Nietzsches weiter wirken könnte.

## II. BILDMOTIVE

### 1. Das Vexierbild

Durch das Aufeinander- und Ineinanderschieben von zwei oder mehr Motiven entstehen durch einen Funktionswechsel der Konturen bedingt, Doppel- und Mehrfachbilder, die der Rezipient, je nach physiologischer Grundvoraussetzung und Vermögen, entweder nach einander oder gleichzeitig, erkennen kann.

Das Vexierbild entstand in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und schon seine etymologische Bestimmung zeigt deutlich, welche psychologischen Eigenschaften der Rezipient in das Vexierbild mit hineinprojiziert. Sie rekurriert auf das in der Renaissance (16. Jh.) geläufige Verb *vexieren* „plagen; necken; zum besten haben; irreführen“, das aus dem Lateinischen *vexare* „stark bewegen; schütteln; plagen; quälen“ entlehnt wurde.

Bei fest vorgegebenen Konturen entscheidet einzig und allein der „Blick“ des Rezipienten, wie viele der möglichen Bilder und welche, der dargestellten Motive er sehen kann. Dieser „Blick“ erfordert ein selbstvergessenes, ohne Kontrolle des Verstandes, wertfreies Betrachten. So werden jegliche gesellschaftskulturelle Normen, die den Blick - und damit die Anzahl der Bildmotive - des Betrachters von vornherein behindernd einschränken und determinieren, (weitestgehend) ausgeschlossen. So wird ein Sehen unter einem größeren Blickwinkel möglich, das die Konturen relativierend und perspektivisch erfaßt. Alle Motive sind gleichwertig und ständig wechselnd und auch durch das Gegebensein ihrer gemeinsamen Konturstruktur, voneinander abhängig, verbunden.

Dies entspricht ganz Nietzsches Überzeugung, daß die Wahrheit „ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe menschlicher Relationen, [...] und Illusionen.“ (vgl. III 314) ist, oder auch anders gesagt, »Wahrheit« ist etwas, „das den Namen für einen Prozeß abgibt, mehr noch für einen Willen der Überwältigung, der an sich kein Ende hat: Wahrheit hineinlegen, als ein *processus in infinitum*, ein aktives Bestimmen - nicht ein Bewußtwerden von etwas, das an sich fest und bestimmt wäre. Es ist ein Wort für den »Willen zur Macht.«“ (III 541).

Der bewußte Prozeß einer Umwertung der Werte, beziehungsweise das „Schreiben neuer Werte auf neue Tafeln“ (vgl. II 289 (9)) manifestiert sich durch und im Willen zur Macht. Anders ausgedrückt, bestimmt der Wille zur Macht, welches der dargestellten Motive im Vexierbild für den Rezipienten zu erkennen sind. Die Relativität der Werte-Bilder korrespondiert mit der Schärfe der Sinne der einzelnen Rezipienten.

Ein rauschhafter, losgelöster Betrachtungsprozeß schärft die Sinne und der Rezipient folgt errahend seiner solcherart, von der Physiologie, vermittelten

Schein-Empfindung, aus der sich dann die einzelnen Konstituenzien des Vexierbildes heraus bilden.

Diese Wirkung wird nach Nietzsche nur über den Weg „kräftiger Wahnvorspiegelung und lustvoller Illusion“ (vgl. KSA 2, 37 (3.)) erreicht.

In diesen Schein-Bildern bringt sich der individuelle Wille zur Macht selbst zum Ausdruck. Der Rezipient bildet sich selbst in den Bildmotiven ab, er erkennt und spiegelt quasi nur sich selbst im Vexierbild. Die Spiegelung ist also ein „Mehr-Sehen“ und Nietzsche beschreibt sie anhand seiner beiden künstlerischen Mächte des Apollinischen und des Dionysischen:

„[...] in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung, [...] und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand d. h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem gleichnisartigen Traumgebilde offenbart.“ (KSA 2, 31 (2.))

Wie und wo der Rezipient seine Stellung in der Welt, beziehungsweise in einem großen Gesamtzusammenhang findet, zeigt ihm indikatorisch seine Sicht- und Sehweise an, die an einer festen Kontur des Vexierbildes ursprünglich fixiert ist, und nur durch einen Funktionswechsel derselben verschiedene Sein- bzw. Scheinzustände vorspiegelt, jedoch niemals eindeutig auf ein primäres, zu bevorzugendes Bild (im Sinne einer Idee) zurückzuführen ist. Aufgrund der daraus resultierenden Nichtlokalisierbarkeit der eigenen Stellung, inklusive des eigenen Spiegelbildes, nimmt die Kontur den sinnbildlichen Charakter des fatum an. Genauso, wie in der apollinischen Erscheinungswelt die Objektivierungen des Dionysos nicht ewig währen, sondern sich in dem ewigen Kreislauf des Werdens immer neu bilden müssen, so dreht sich um die Achse der Kontur das Kaleidoskop der Motive des Vexierbildes – um dann wieder an irgendeiner Stelle wiederzukehren.

Beim ersten Erkennen des jeweiligen (Spiegel-)bildes wird, nach Nietzsche, das Geschaute nicht ertragen und sofort verdrängt, das heißt, es wird ein Objektivierungs- und Individuationsprozeß durchlaufen, der die Verherrlichung und Verzauberung des nun geschauten Spiegelbildes mit sich bringt.

Das immer neu empfundene Leiden beim Erblicken des So-Seins und die immer neu empfundene Freude beim Erblicken des So-Werdens, bedeutet ein amor fati in einer Welt der ewigen Wiederkunft des Gleichen auszusprechen. Die (zeitliche und räumliche) Wiederkehr des Gleichen ist nur abhängig vom Funktionswechsel der Konturen, beziehungsweise dem Ineinander-Verwobensein der Willen zur Macht<sup>88</sup>, das heißt in letzter Konsequenz von den Interpretationen des jeweiligen physiologischen Zustandes<sup>89</sup> des Rezipienten.

<sup>88</sup> Anm.: Den Willen zur Macht versteht Nietzsche in Analogie zu den physikalischen Feldtheorien: „der siegreiche Begriff »Kraft«, mit dem unsere Physiker Gott und die Welt

„Der Mensch findet zuletzt in den Dingen nichts wieder, als was er selbst in sie hineingesteckt hat: [...]“ (III 482).

Der Mensch wird also wieder auf sich selbst zurückgeworfen und seinen, ihm eigenen, in den Leib eingeschriebenen, charakteristischen Rhythmus, der den Umlauf der Periode bestimmt. In dieser fatalistischen Vorherbestimmung der Oszillationen der beiden physiologischen Grundzustände des Apollinischen (Entspannung) und des Dionysischen (Anspannung), übt der Dionysische auf den Rezipienten eine Macht aus, „die ihn selbst vor seinen eigenen Augen verwandelt.“ (vgl. KSA 2, 59).

Anhand der computergenerierten, dreidimensionalen Illusionsbildern („Das Magische Auge“), die Mitte der neunziger Jahre modern wurden, läßt sich das Funktionsprinzip des Vexierbildes nochmals gut nachvollziehen.

Bei gegebener Bildstruktur, die auf den ersten Blick chaotisch und abstrakt wirkt, wird auf den Rezipienten ein Leidensdruck ausgeübt: Nach Nietzsche, hat die Ungegenständlichkeit einen Grad erreicht, der nur intellektual zu erfassen ist. Der Symbolgehalt des Dargestellten hat sich bis fast zur Unkenntlichkeit von der Gebärde und ihrer Symbolik entfernt. Mit abnehmender Bezugnahme auf die Leibsymbologie, nimmt auch die Mitteilbarkeit ab.

Es erfordert einen sinnlichen Blick, ein „Mehr-Sehen“, der durch Vergessen des Intellekt und der verinnerlichten Normen, losläßt und dem Rezipienten ermöglicht, „sich selbst vor seinen eigenen Augen zu verwandeln“.

---

geschaffen haben, bedarf noch einer Ergänzung: es muß ihm ein innerer Wille zugesprochen werden, welchen ich bezeichne als »Willen zur Macht«, [...], als schöpferische Trieb usw. Die Physiker werden die »Wirkung in die Ferne« aus ihren Prinzipien nicht los; ebensowenig eine abstoßende Kraft (oder anziehende). Es hilft nicht: man muß alle Bewegungen, alle »Erscheinungen«, alle »Gesetze« nur als *Symptome* eines *innerlichen* Geschehens fassen und sich der Analogie des Menschen zu diesem Ende bedienen. Am Tier ist es möglich, aus dem Willen zur Macht alle seine Triebe abzuleiten; ebenso alle Funktionen des organischen Lebens aus dieser *einen* Quelle.“ (III 455).

Stellt man diesen Gedanken in einen Zusammenhang mit der ewigen Wiederkunft, wird nochmals deutlich, daß Nietzsche von dem traditionellen abendländischen Verständnis des Begriffes „Wollen“ abweicht und seine eigene Begrifflichkeit gebildet hat:

„Um den Gedanken der Wiederkunft zu *ertragen*, ist nötig: [...]; - Beseitigung des Notwendigkeitsbegriffs; - »Beseitigung des Willens«; - Beseitigung der »Erkenntnis an sich« *Größte Erhöhung des Kraft-Bewußtseins* des Menschen, als dessen, der den Übermenschen schafft.“ (III 438)

<sup>89</sup> „Die Auslegung selbst ist ein *Symptom* bestimmter physiologischer Zustände, ebenso eines bestimmten geistigen Niveaus von herrschenden Urteilen: *Wer legt aus?* - Unsre Affekte.“ (III 480), oder: „Wesentlich: vom *Leib* ausgehen und ihn als Leitfaden benutzen.“ (III 476).

Wem dieses „Sich-Selbstvergessen“ nicht gelingt, dem wird der Funktionswechsel der Konturen, auf und in der ebenen Bildfläche, in eine dreidimensionale Bildillusion nicht erscheinen. Die Illusion, die keine ist – nur ein Perspektivwechsel, der in der Physiologie begründet ist – macht „die Wahrheit, die häßlich ist“ (vgl. III 832), schön.

Über die Schockwirkung beim ersten Sich-Wiedererkennen im Bilde, hilft ein dionysischer Rauschzustand hinweg, der unter Mithilfe des apollinischen Traumzustandes, die schönsten Illusionen erzeugt. Denn: „Wir haben die *Kunst*, damit wir *nicht an der Wahrheit zugrunde gehn*.“ (III 832).

Das Vexierbild, innerhalb einer Malerei-Ästhetik Nietzsches, zu favorisieren hat noch einen anderen Grund:

Das Vexierbild, also das Rätselbild, besitzt große Affinität zu Nietzsches Präferenz des Labyrinth-Gedankens.

Die Illusion beruht auf der menschlichen Eigenschaft der Verstellung und einem spielerischen Umgang mit den Wahrheiten. Sie soll den Rezipienten vexieren, also irreführen und zum besten haben. In Nietzsches Worten ist es, „kurz das Apollinische der Maske, notwendige Erzeugung eines Blickes ins Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes.“ (I 55 (8)).

Der Begriff der Maske ist äußerst wichtig und doppeldeutig. Zum einen erschafft sich der Mensch selbst, als „geborener Rätselrater“ (vgl. II 205), der er ist, Masken, um durch verschiedenen Rollenspiele dem schrecklichen, tragischen Ernst des Lebens seine heiteren Seiten abzugewinnen, in dem Sinne, daß er rollenbedingt seine Einstellungen und Wahrheiten zum Leben erprobt und variiert. Er spielt „das Spiel des großen Weltenkinds Zeus“ (III 380) um seine Einstellung zu sich selbst zu finden. Des Menschen Wahrheit und Arbeit ist „das Märchen und das Spiel“ (vgl. I 837 (20)). Beides rechtfertigt einen möglichen mythischen Touch und Erhöhung seitens des Menschen auf seinem Weg. So wird dieser Rätselweg des Menschen von Nietzsche als Labyrinth empfunden, dessen Ariadnefaden direkt zu dem Mythos der Ariadne führt und von ihr seine letztbegründete Legitimation erfährt. Der Weg zu Ariadne ist mit vielen Schwierigkeiten gepflastert, vor denen der Mensch sich schützen muß: mit einer Maske. Beide Funktionen der Maske stehen unter dem Gesichtspunkt des Lebens-Weges. Der Weg ist das Ziel. Und das nie erreichte Ziel ist Ariadne. So wird:

„Die *Vieldeutigkeit* der Welt als Frage der *Kraft*, welche alle Dinge unter der *Perspektive ihres Wachstums* ansieht.“ (III 493).

Kraft ist für Nietzsche ein Zeichen der physiologischen Gesundheit, die die Voraussetzung des Künstlers ist. Seine Schöpfungen entstehen aus einer gewissen Leichtigkeit und Heiterkeit des Spiels:

„Das Phänomen »Künstler« ist noch am leichtesten *durchsichtig*: - [...] *Grundinstinkte der Macht*, [...]. Das »Spiel«, das Unnützliche - als Ideal des mit Kraft Überhäuften, als »kindlich«. Die »Kindlichkeit« Gottes,  $\pi\alpha\iota\varsigma \pi\alpha\iota\zeta\omega\upsilon$ .“ (III 492).

Der Weg der Illusion zehrt von dem dionysischen Kraft-rausch und ist stets labyrinthisch mehrdeutig. Er weckt die Neugierde – nach dem „Mehr“. Mit den Worten Nietzsches: „Das Genie des Herzens, wie es jener große Verborgene hat, der Versucher-Gott [...], in dem nicht eine Rücksicht und Falte der Lockung läge, [...], kein Geringerer nämlich als der Gott *Dionysos*, jener große Zweideutige und Versucher-Gott [...].“ (II 754f (295)).

Aber jeder neu beschrittene Weg der Illusion führt über das Moment des „Sich-Wieder-Erkennens“ und damit über das Leiden, an sich und dem „grausen Zufall“ (vgl. II 1139 (8)) der Wege.

In dem Vexierbild kommt nun sozusagen die lateinische Komponente des *vexare* zu tragen: Der Mensch wird stark bewegt, der Schreck fährt ihm gewissermaßen in die Glieder und er quält sich aus der Situation wieder heraus. Je vielschichtiger und tiefgründiger die geschaffene Illusion ist, um so tiefer war das vorhergehende Leiden:

„Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie *gelitten* worden: so leidet ein Gott, ein Dionysos. Die Antwort [...] wäre *Ariadne* ... Wer weiß außer mir, *was Ariadne ist!* ... Von allen Rätseln hatte niemand bisher die Lösung, ich zweifle, daß je jemand hier auch nur Rätsel sah.“ (II 1138f (8)).

Die Befähigung des Menschen zum labyrinthischen Dasein: „er findet sich in allen Labyrinthen noch zurecht.“ (vgl. II 755 (295)), sowie sein Telos nach dem Rätsel, wird bei Nietzsche zu einer anthropologischen Grundvoraussetzung:

„Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Rätselrater und Erlöser des Zufalls wäre?“ (II 1139 (8)).

Am Beispiel einer Kunstgattung, der der Architektur, veranschaulicht Nietzsche diesen Gedanken:

„Wollten und wagten wir eine Architektur nach *unserer* Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) – so müßte das Labyrinth unser Vorbild sein!“ (I 1128 (169)).



## 2. Der Mensch

### a) Das Schönheitsurteil

Um die wichtige Bedeutung des zentralen Begriffes vom Leiden zu erfassen, das dem Menschen beim Spiegelprozeß im Moment des „Sich-Wieder-Erkennens“ ergreift, zu erfassen, muß man untersuchen, mit welchen Inhalten die Begrifflichkeiten der Schönheit, respektive der Häßlichkeit, in der Ästhetik Nietzsches, besetzt sind.

Nietzsche leitet nämlich aus dem „Unveränderlich-Häßlichen“ das Leiden ab, da der Mensch diesen Anblick „nicht ertragen kann“. (s.o., bzw. KSA 2, 693 (316)) Konsequenterweise bettet Nietzsche die ästhetischen Empfindungen von Schönheit und Häßlichkeit in seine „Gesundheitslehre“ ein, denn es gibt für Nietzsche einen „biologischen Wert des *Schönen* und des *Häßlichen*.- [...], uns das Gefühl des Schönen, d. h. der Vermehrung von Machtgefühl geben - nicht also bloß Ding, sondern auch die Begleitempfindungen solcher Dinge oder ihrer Symbole). Hiermit ist das Schöne und Häßliche als *bedingt* erkannt; nämlich in Hinsicht auf unsre untersten *Erhaltungswerte*. [...]. Das Schöne existiert so wenig als *das Gute, das Wahre*.“ (III 576)

Da Nietzsche den Schönheitsbegriff am individuellen Menschen festmacht, ist es klar, daß er nur einen subjektiven Wert innehat. Desgleichen gilt für die gesamte menschliche Werteskala, die ihren Anfang im Menschen, genauer seiner Physiologie, nimmt und ihr Ende in den von ihm festgelegten Symbolen findet. Weniger allgemein formuliert, das heißt ganz konkret, für den Leiderschaffenden Begriff des Häßlichen, reformuliert, bedeutet das:

„ - Physiologisch nachgerechnet, schwächt und betrübt alles Häßliche den Menschen.“  
Und weiter:

„Man kann die Wirkung des Häßlichen mit dem Dynamometer messen. Wo der Mensch überhaupt niedergedrückt wird, da wittert er die Nähe von etwas „Häßlichem“. Sein Gefühl der Macht, sein Wille zur Macht, sein Muth, sein Stolz - das fällt mit dem Häßlichen, das steigt mit dem Schönen ...“ (KSA 6, 124 (20.))

Das Häßliche greift in das Wirken der Willen zur Macht ein und ist damit dem Leben diametral entgegengesetzt. Es hat den Charakter eines erstarrten, ohnmächtigen, apollinischen Zustandes angenommen.

Würde das Häßliche, Kraftlose überhand nehmen, wäre Nietzsches Prinzip der Wiederkehr in Frage gestellt. Bezogen auf den Spiegeleffekt, würde das heißen, daß der Rezipient seinen eigenen Anblick, sich selbst, ertragen müßte, was er, per definitionem, nicht kann, so daß seine Qual so ins Unermeßliche steigt, daß er seinen eigenen Mut und damit sein affektbedingtes Reaktionsvermögen, verliert, und es nicht schafft seine Qual zu überwinden. Seine ästhetische Schaffenskraft, die den Menschen überwindet - hin zum Übermenschen - wäre damit

gebrochen. Der Spiegel wäre somit auch gebrochen und hinfällig geworden, da ohne ihn der Mensch keine Werte sehen und setzen kann.

Um diesem Szenario begegnen zu können, bedarf es des Hasses -in erster Linie auf sich selber und von da aus reflektierend auf die ganze Gattung Mensch:

„- es ist der tiefste Hass, den es giebt. Um seinetwillen ist die Kunst *tief*.“ (KSA 6, 124 (20.))

Es ist eine Frage der Physiologie, der Gesundheit, wie der Mensch in seinem Hasse auf diese zwiespältige, „häßliche“ Situation reagiert. Der starken Physiologie wird der dionysische Zustand zugrunde gelegt: „Das Gefühl der Fülle, der *aufgestauten Kraft* (aus dem es erlaubt ist, vieles mutig und wohlgenut entgegenzunehmen, vor dem der Schwächling schaudert) - “ (III 574).

Die dionysische Machtfülle entscheidet über Nietzsches Wertung von Stärke und Schwäche des Menschen, indem er das Rätsel als letzten Maßstab ansetzt. Das Rätsel verbleibt rätselhaft. Es ist ein Zeichen von Stärke keine Lösungen nötig zu haben, sondern die Spannung aushalten zu können: „Es ist ein Zeichen von *Wohl- und Machtgefühl*, wie weit einer den Dingen ihren furchtbaren und fragwürdigen Charakter zugestehen darf, und *ob* er überhaupt »Lösungen« am Schluß braucht.“ (III 575).

Nietzsches Forderung geht noch weiter, indem er die Lust an sich selber und der eigenen individuellen Stärke und dem daraus resultierenden *fatum*, fordert, quasi die lustvolle Anerkennung des eigenen Spiegelbildes, das somit ästhetisiert wird. Diese Haltung ist die eines tragischen Künstlers:

„*Der tragische Künstler*. - [...]. Daraus ergibt sich, ins Große gerechnet, daß die *Vorliebe für fragwürdige und furchtbare Dinge* ein Symptom für *Stärke* ist: [...]. Es sind die *heroischen* Geister, welche zu sich selbst in der tragischen Grausamkeit ja sagen: sie sind hart genug, um das Leiden als *Lust* zu empfinden.“ (III 574)

Die unterschiedliche Befähigung des Menschen zum Rätsel, schafft subjektive Grade des Kunstverständnisses. Der entstandenen Pluralismus und der Relativismus ist so vielfältig wie die Existenz der Individuen. Allerdings gibt es bei Nietzsche ansatzweise einen Gedanken der Kunsterziehung, die jedoch auch wieder nur individuell greifen kann.

Zuerst soll die allgemeine Grundlage, die allen Menschen gemeinsame Funktionweise der aus der Lust geborenen ästhetischen Urteilsfindungen aufgezeigt werden:

„Die *Schönheit- und Häßlichkeits-Urteile* sind kurzsichtig ( - sie haben immer den Verstand *gegen* sich - ); aber im *höchsten Grade überredend*; sie appellieren an unsre Instinkte, dort, wo sie am schnellsten sich entscheiden und ihr Ja und Nein sagen, *bevor* noch der Verstand zu Worte kommt.

Die gewohntesten Schönheits-Bejahungen *regen sich gegenseitig auf und an*; wenn der ästhetische Trieb einmal in Arbeit ist, kristallisiert sich um »das einzelne Schöne« noch

eine ganze Fülle anderer und anderswoher stammender Vollkommenheiten. Es ist nicht möglich, *objektiv* zu bleiben resp. die interpretierende, hinzugebende, ausfüllende, dichtende Kraft auszuhängen ( - letztere ist jene Verkettung der Schönheits-Bejahungen selber). Der Anblick des »schönen Weibes« ...

Also 1. das Schönheits-Urteil ist *kurzsichtig*, es sieht nur die nächsten Folgen;

2. es *überhäuft* den Gegenstand, der es erregt, mit einem *Zauber*, der durch die Assoziation verschiedener Schönheits-Urteile bedingt ist - der aber dem *Wesen jenes Gegenstandes ganz fremd ist*. Ein Ding als schön empfinden heißt: es notwendig falsch empfinden - [...].“ (III 576 f).

Wegen der alleinigen (sensualistischen) Affektbestimmtheit des Menschen, aus der alle ästhetischen Wertschätzungen, beziehungsweise Lebens-Werte resultieren, kann man auch nur noch von Schönheitsurteilen sprechen, da das Empfinden des Häßlichen in es subsumiert ist und nur eine Modifikation derselben ist. Das Wesentliche des Schönheitsurteils ist, das es sich selbst erschafft und erhält, ähnlich einem Kolbenmotor, dessen zündender Funke (Initialzündung) die Assoziation ist. Diese wahnhaften Verknüpfungen werden zu einem Zauber verdichtet, der das Objekt umgibt. Es übt eine fast magische Anziehungskraft, eine Faszination aus, die nun wiederum das Schönheitsurteil bestätigt. In diesem Prozeß der Urteilsfindung ist von vornherein ein „richtiges“ Schließen ausgeschlossen, die Täuschung aber eingeschlossen. Es handelt sich um einen Kreisprozeß, ein *Circulum vitiosus*, der den Ästheteten wieder zu sich selbst zurückführt. So wundert es auch nicht, wenn Nietzsche das Schönheitsempfinden des Menschen direkt auf das Spiegelbild des Menschen zurückführt:

„Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön: auf dieser Naivität ruht alle Ästhetik, sie ist deren erste Wahrheit.“ (KSA 6, 124 (20.))

Der Begriff der Naivität wird hier nicht im Sinne einer einfältigen, unkritischen Denkart gebraucht, sondern Nietzsche begreift ihn, wie er es ein einziges Mal, mit Gültigkeit für sein ganzes später folgendes Werk, in „Die Geburt der Tragödie“ ausführ<sup>90</sup>, von Friedrich Schiller's Kunstverständnis her und seiner in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ gegebenen Definition der Naivität: „Das Naive ist eine *Kindlichkeit*, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann eben deswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden. In beiden Fällen aber, beim Naiven der Überraschung, wie bei dem der Gesinnung, muß die Natur Recht, die Kunst Unrecht haben. Erst durch diese letztere Bestimmung wird der Begriff des Naiven vollendet.“ (S. 94, Bd. 10, Reclam, Leipzig.)

Die unerwartete Kindlichkeit taucht auch in Nietzsches Metaphernbildungen auf, so etwa, wenn „Das Kind mit dem Spiegel“ (II 341 ff), Zarathustra den

<sup>90</sup> Kurz erwähnt wird er noch an der Nachlaß-Stelle (KGW V/1: 682): „Mit den naiven Stil, das Höchste in der Kunst, [...]“

Spiegel vorhält, damit ihm quasi, wie „einem Seher und Sänger, der Geist anfällt.“ Dieses „Traumes Zeichen“ treibt Zarathustra voran, dem folgenden Ziel entgegen:

„Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginn, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: *s e i n e n* Willen will nun der Geist, *s e i n e* Welt gewinnt sich der Verlorene.“ (II 294)

Wieder wird deutlich, wie bedeutend für Nietzsche die Spiegelsituation ist: Man wird von ihr, beziehungsweise dem eigenen Spiegelbild, dem man nicht weglaufen kann, „überrascht“ (KSA 2, 693), es geschieht unerwartet und unerbittlich, weil es die schaffende Kraft schlechthin verkörpert. Sie erzwingt sich ihre „natürlichen“ Natur-Rechte immer wieder aufs Neue und ihre schöpferische Natur bricht aus ihr hervor. Es ist die Gabe der Vorhersehung, die im Traum geborene Vision, die die Natur in Zaum hält und in Formen bringt, beziehungsweise ihr dazugehöriger Wille zur Macht. Die Natur wird damit besiegt und Unrecht getan. Sie wurde „künstlich“ gemacht.

In diesem Sinne wird der Begriff der Naivität als natürliche, eingeborene, originäre Eigenschaft des allgemeinen Lebens verstanden:

„[...] angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort „naiv“ in Geltung gebracht hat, [...]. Wo uns das „Naive“ in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Cultur zu erkennen: welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungethüme zu tödten hat durch kräftige Wahnvorpiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidenschaft Sieger geworden sein muss. Aber wie selten wird das Naive, jenes völlige Verschlungensein in der Schönheit des Scheines, erreicht! [...]. Die homerische „Naivetät“ ist nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen: es ist dies eine solche Illusion, wie sie die Natur, zur Erreichung ihrer Absichten, so häufig verwendet: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsre Täuschung. In den Griechen wollte der „Wille“ sich selbst, in der Verklärung des Genius und der Kunstwelt, anschauen; um sich zu verherrlichen, mussten seine Geschöpfe sich selbst als verherrlichenswerth empfinden, sie mussten sich in einer höheren Sphäre wiedersehen, ohne dass diese vollendete Welt der Anschauung als Imperativ oder Vorwurf wirkte. Dies ist die Sphäre der Schönheit, in der sie ihre Spiegelbilder, die Olympischen, sahen. Mit dieser Schönheitspiegelung kämpfte der hellenische „Wille“ gegen das dem künstlerischen correlative Talent zum Leiden und zur Weisheit des Leidens: und als Denkmal seines Sieges steht Homer vor uns, der naive Künstler.“ (KSA 1, 37 (3))

Dieses *alter ego*, sprich, das eigene geschaute Spiegelbild, soll, und das ist wichtig, nicht als Imperativ oder Vorwurf auf den Rezipienten wirken, weil es sonst der Ebene des „[...] Wahrhaft-Nichtseienden, d. h. als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität, mit anderen Worten, als empirische Rea-

lität zu empfinden genöthigt sind“ (KSA 1, 39 (4)) angehören würde. Diese Ebene setzt sich aber selbst Normen, wie zum Beispiel die der Kausalität, die es nach Nietzsche nicht gibt<sup>91</sup>, anstatt ziel-, zweck- und planlos zu schaffen, wie es die Natur macht, die jenseits von normativen oder moralischen Regulativen waltet. Ein solches natürliches Schaffen wäre eines, aufgrund der Intuition, und des Höher- bzw. Weiterschaffens, wie Nietzsche das an dem Maler Rafael veranschaulicht:

„R a f a e l, selbst einer jener unsterbliche »Naiven«, hat uns in einem gleichnisartigen Gemälde jenes Depotenzieren des Scheins zum Schein, den Urprozess des naiven Künstlers und zugleich der apollinischen Cultur, dargestellt. In seiner T r a n s f i g u r a t i o n zeigt uns die untere Hälfte, mit dem besessenen Knaben, den verzweifelten Trägern, den rathlos geängstigten Jüngern, die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Urgrundes der Welt: der »Schein« ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge. Aus diesem Schein steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im erst Schein Befangenen nichts sehen – ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen. 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.“ (KSA 1, 39 (4))

Die Vision und ihre Kraft, das sollte man nicht vergessen, hat ihre Ursache in der Physiologie, und bleibt ihr auch stets untrennbar verhaftet. Deswegen, und nur deswegen kann Nietzsche behaupten, daß „nur der Mensch schön ist, und auf dieser Naivität alle Ästhetik ruht“. Die Vision erschafft ein Bild des Menschen und führt zu dessen elementaren Natur notwendigerweise wieder zurück, weil sie sich nur in ihrem eigenen festgesetzten Rahmen, dem der Physiologie, betätigen kann. Das Prinzip läuft, wie gesagt immer nach folgendem Schema ab: „Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsre Täuschung.“ (KSA 1, 37 (3))

Und die dazugehörige physiologische Grundlage eines jeden Geschehens, ist – nicht nur im Willen zur Macht, sondern – zutiefst und wesentlich auch in der Lust begründet.

<sup>91</sup> „Die Kausalität wird erst durch die Hineindenkung des Zwanges in den Folgevorgang geschaffen. Ein gewisses »Begreifen« entsteht dadurch, d. h. wir haben uns den Vorgang angemenschlicht.“ (III 878).

## b) Die Lust

Der feine, in der Wirkungsweise aber fundamentale, große Unterschied zwischen dem Willen zur Macht und der Lust läßt sich wie folgt lösen. Ausgehend von Nietzsches physiologischer Deutung des Willen zur Macht soll der Zusammenhang mit dem Begriff der Lust herausgearbeitet werden.

Nietzsche meint: „Meine Theorie wäre: - daß der *Wille zur Macht* die primitive Affekt-Form ist, daß alle andern Affekte nur seine Ausgestaltungen sind; [...], daß alle treibende Kraft Wille zur Macht ist, daß es keine physische, dynamische oder psychische Kraft außerdem gibt.“ (III 750) Aber jetzt wird die Lust in den Horizont der Begriffsbedeutung des Willen zur Macht explizit mit hinein gezogen:

„Lust ist ein Gefühl der Macht: wenn man die Affekte ausschließt, so schließt man die Zustände aus, die am höchsten das Gefühl der Macht, folglich Lust geben.“ (III 744) Und weitergehend wird die Lust als parallele und dennoch eigenständige Erscheinung zum Willen zur Macht verstanden, die untrennbar mit dem Willen zur Macht verbunden ist. Das Pathos des Willen zur Macht ist ohne die Lust, respektive die Unlust nicht denkbar – im Gegensatz zu allen anderen denkbaren Affektauslegungen, die nicht alle parallel mit dem Willen zur Macht auftreten und vorhanden sein müssen. Nur die Skala der Lust tritt immer begleitend in Erscheinung, auch wenn sie in manchen Fällen, die anderen Affektausgestaltungen betreffend, gegen Null strebt.

„[...] - es sind *Begleiterscheinungen* mit einer ganz andern Finalität, als der, Reaktionen hervorzurufen: es sind bereits Wirkungen innerhalb des eingeleiteten Prozesses der Reaktion.“ (III 729)

Die Lust ist kein Motiv der menschlichen Handlungen, im denkbar weitesten Sinne verstanden, dennoch wird jede Handlung von Lust begleitet.

„Warum alle *Tätigkeit*, auch die eines *Sinnes*, mit Lust verknüpft ist? Weil vorher eine Hemmung, ein Druck bestand? Oder vielmehr weil alles Tun ein Überwinden, ein Herrwerden ist und *Vermehrung des Machtgefühls* gibt? - Die Lust im Denken. - Zuletzt ist es nicht nur das Gefühl der Macht, sondern die Lust an dem Schaffen und *am Geschaffenen*: denn alle Tätigkeit kommt uns ins Bewußtsein als Bewußtsein eines »Werks«.“ (III 879)

Die Lust ist also ein legitimer Wunsch des Menschen, da sie mit dem Willen zur Macht Hand in Hand geht und ihn bestätigt. In der Lust begreift sich der Wille zur Macht selbst. Er bringt seinen vollendeten Trieb in seinem von ihm vollbrachten Werk durch die Lust zum Ausdruck. Die Lust wird ihm zum Gradmesser, sie wirkt rückkoppelnd auf den Willen zur Macht zurück, um somit richtungsweisend einzugreifen: „Lust- und Unlustgefühle sind *Willensreaktionen* (*Affekt*), in denen das intellektuelle Zentrum den Wert gewisser eingetretener

Veränderungen zum Gesamtzustand fixiert, zugleich als Einleitung von Gegenaktionen.“ (III 683).

Obwohl die Lust so eng an den Willen zur Macht gekoppelt ist, lokalisiert Nietzsche den Ursprung derselben im Intellekt:

„Ihr Ursprung ist in der Zentral-Sphäre des Intellekts; ihre Voraussetzung ist ein unendlich beschleunigtes Wahrnehmen, Ordnen, Subsumieren, Nachrechnen, Folgern: Lust und Unlust sind immer Schlußphänomene, keine »Ursachen.«“ (III 683).

Den Ursprung der Lust im Intellekt zu finden, scheint auf den ersten Blick, eine für Nietzsche merkwürdige Aussage zu sein, da er ja seine Philosophie ganz auf der Physiologie begründet. Dem ist nicht so, wenn man beachtet, daß dieser Ursprung aus einer unendlich beschleunigten Wahrnehmung, ähnlich der Vision, resultiert, die damit auch die Voraussetzung des Intellekts bildet. So ist der einzige Sinn des Intellekts, seine einzige Aufgabe darin bestehend, daß er den Willen zur Macht unterstützt:

„Die Erkenntnis arbeitet als *Werkzeug* der Macht. So liegt es auf der Hand, daß sie wächst mit jedem Mehr von Macht ... Sinn der »Erkenntnis« hier ist, wie bei »gut« oder »schön«, der Begriff streng und eng anthropozentrisch und biologisch zu nehmen. [...]. Die *Nützlichkeit der Erhaltung* - nicht irgendein abstrakt-theoretisches Bedürfnis, nicht betrogen zu werden - steht als Motiv hinter der Entwicklung der Erkenntnisorgane... [...]. Anders: das *Maß* des Erkennens hängt ab von dem Maß des Wachsens des *Willens zur Macht* [...].“ (III 751)

Nietzsche geht noch weiter, er spricht dem Intellekt jede Eigenständigkeit und Unabhängigkeit vom Willen zur Macht ab: „Es gibt weder »Geist«, noch Vernunft, noch Denken, noch Bewußtsein, noch Seele, noch Wille, noch Wahrheit: alles Fiktionen, die unbrauchbar sind.“ (III 751). So entscheidet letztendlich auch nichts „Geistiges“ darüber, was den nun Lust ausmacht, sondern der Wille zur Macht:

„Die Entscheidung darüber, was Unlust und Lust erregen soll ist vom *Grade der Macht* abhängig: dasselbe, was in Hinsicht auf ein geringes Quantum Macht als Gefahr und Nötigung zu schnellster Abwehr erscheint, kann bei einem Bewußtsein größerer Machtfülle eine wollüstige Reizung, ein Lustgefühl als Folge haben.“ (III 683).

Die Eigenschaften und Auswirkungen des Lustgefühls hängen nur vom Willen zur Macht ab. Und die „Lust an sich“ hängt auch allein am Willen zur Macht:

„[...] - Lust ist nur rein ein Symptom vom Gefühl der erreichten Macht, eine Differenz-Bewußtheit - (es strebt nicht nach Lust: sondern Lust tritt ein, wenn es erreicht, wonach es strebt: Lust begleitet, Lust bewegt nicht -).“ (III 750)

Aus der Lust heraus wird Bewußtsein geschaffen. Die Lust kann aber immer nur relativ sein und zwar relativ zum Willen zur Macht, man kann das Bewußtsein als Maßstab zwischen den beiden betrachten:

„Wenn das Wesen der »Lust« zutreffend bezeichnet worden ist als ein *Plus-Gefühl* von Macht (somit als ein Differenz-Gefühl, das die Vergleichung voraussetzt), so [...].“ (III 713)

Da der Differenzmaßstab „Bewußtsein“ individuell und zeitlich veränderbar ist, genauso wie der Wille zur Macht des einzelnen Subjekts<sup>92</sup>, andererseits Bewußtsein mit Tätigkeit in Verbindung gebracht wird, die ja auch immer nur zeitlich begrenzt ausgeübt wird, ahnt man schon, daß Nietzsche unter Lust nicht Lust im herkömmlichen Sinne versteht, sondern den Akzent auf ein zeitliches Moment legt, das sich in das umfassendere Grundkonzept von der ewigen Wiederkehr integrieren läßt.

Nietzsche versinnbildlicht das zeitliche Moment in der Metapher des Ringes: „Alle Lust [...], des Ringes Wille ringt in ihr, -“ (II 557 (11)). In dieser Aussage kommt dem Verb „ringen“ eine Doppeldeutigkeit zu. Zum einen ist es die nochmalige Betonung und Wiederholung der Bedeutung des Substantivs „Ring“. Es soll die Wichtigkeit des Gedankens der ewigen Wiederkehr unterstrichen und verdeutlicht werden, der an den Willen zur Macht und die Lust gleichermaßen geknüpft ist. Ohne Lust gibt es keinen Willen zur Macht. Die Lust läßt den Willen sich selbst erkennen. Es ist zugleich der Gedanken des „Hochzeitsringes“ (II 473 ff), der den Bedeutungsinhalt der Geburt, denn dies ist, in den Augen Nietzsches alles Schaffen, übermitteln soll.

An dieser Stelle geht auch die andere Bedeutung des Verbs „ringen“ ein: Geburt und Schaffen bedeuten Schmerz und Hindernisse überwinden zu müssen. In diesem Sinne kämpft der Wille mit der Lust, nicht nach der Lust, „Denn alle Lust will sich selber, drum will sie auch Herzeleid! ... Ihr höheren Menschen, lernt doch, Lust will Ewigkeit, - Lust will *aller* Dinge Ewigkeit, *will tiefe, tiefe Ewigkeit!*“ (II 557 (11)). Da die Lust die Ewigkeit will, muß sie den Schöpfungs- und Schaffensprozeß aufrechterhalten. Dies gewährleistet sie damit, daß sie „Herzeleid“ wünscht und Hindernisse setzt, die überwunden werden müssen - von ihr, als Bewußtsein, und dem Willen zur Macht.

Die Lust, die Tätigkeit provoziert und das zeitliche Moment in sich selbst enthält, kann man sich als eine Art biologische „Einheitszelle“ vorstellen:

„(Man könnte vielleicht die Lust überhaupt bezeichnen als einen Rhythmus kleiner Unlustreize.)“ (III 682)

<sup>92</sup> Anm.: Mit Subjekt sei genauer gemeint: „Es gibt keinen Willen zur Macht: es gibt nur Willens-Punktationen, die beständig ihre Macht mehren oder verlieren.“ (III 685).

Auch hier taucht er wieder auf, der Rhythmus - als das wesentliche Bestimmungsmoment der Lust, und damit auch des Willen zur Macht. Der Rhythmus offenbart sich in dem Stil, dem Charakter des Daseins. Im Rhythmus-halten können, beziehungsweise dem fließenden Gleichgewichtszustand, werden die Themen des Lebens und seiner Werke (einer Komposition, eines Bildenden Kunstwerkes, etc.) präsentiert. Für Nietzsche sind, wie schon gesagt, „alle Gesetze der Periode Kunst und Gebärde“ (vgl. II 1104 (4)) und „gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mitteilt, der sich über die Zeichen, über das Tempo der Zeichen, über die Gebärden nicht vergreift.“ (ebd.) Und das Empfinden von Häßlichkeit ist von einem gestörten, ungesunden Rhythmusgefühl begleitet und hervorgerufen worden:

„Mechanisch fehlt dabei das Gleichgewicht: das Häßliche hinkt, das Häßliche stolpert - Gegensatz einer göttlichen Leichtfertigkeit des Tanzenden.“ (III 753)

Die so definierte, dynamische Lust wirkt sich auf das Kunstempfinden aus, und somit wird:

„Alle Kunst wirkt *tonisch*“ (III 753).

Wenn Nietzsche in der Definition der „Einheitszelle“ Lust das zeitliche, dynamische Moment bevorzugt und hervorhebt, muß er den Akzent der Definition der Lust auf die Unlust legen.

„Das Lustgefühl liegt gerade in der Unbefriedigung des Willens, darin, daß er ohne den Gegner und Widerstand noch nicht satt genug ist.“ (III 682).

Die Lust, die per definitionem, ohne die sie beinhaltende Unlust nicht gedacht werden kann, ist nicht nur ein lebenserhaltendes Element, sondern sie rechtfertigt das Leben und mißt ihm den Wert gut bei: Gut in dem Sinne, daß der Prozeß des Lebens und Werdens nicht absterben kann, solange es die Lust und die Freude an Hindernissen gibt. Fassen wir die, für die Philosophie Nietzsches, elementare Wichtigkeit der Lust und des mit ihr verbundenen Willens zur Macht, am Schluß nochmals kurz in den Worten Nietzsches zusammen:

„Wenn das innerste Wesen des Seins Willen zur Macht ist, wenn Lust alles Wachstum der Macht, Unlust alles Gefühl, nicht widerstehen, nicht Herr werden zu können, ist: dürfen wir dann nicht Lust und Unlust als Kardinal-Tatsachen ansetzen? Ist Wille möglich ohne diesen beiden Oszillationen des Ja und Nein? - Aber *wer* fühlt Lust? ... Aber *wer* will Macht? ...

Absurde Frage! Wenn das Wesen selbst Machtwille und folglich Lust- und Unlust-fühlen ist! Trotzdem: es bedarf der Gegensätze, der Widerstände, also, relativ, der *übergreifenden Einheiten* ...“ (III 778).

### c) Das Spiegelbild

Kehren wir mit diesem Hintergrundwissen also wieder zu Nietzsches Aussagen über die Schönheit und die Häßlichkeit zurück und untersuchen genauer, was sie zu bedeuten haben und welche Konsequenzen daraus erwachsen. Begreift man den Rezipienten als eine übergreifende Einheit, in der sich die Gegensätze streiten, so ist der Rezipient gezwungen, die periodischen Spannungen in seinem Inneren auszuhalten. Er wird, beziehungsweise er selbst ist, ein Spielball der Oszillationen eines Ja und eines Nein, eines dionysischen und eines apollinischen Gemütszustandes. Kurz gesagt, es ist die oszillierende Natur des Rezipienten, sich selbst ertragen zu müssen und zu wollen, will er seine Naivität behalten, denn diese verbürgt ihm seine Eigendynamik und seine Lebendigkeit.

„Alle Kunst wirkt als Suggestion auf die Muskeln und Sinne, welche ursprünglich beim naiven Menschen tätig sind: sie redet immer nur zu Künstlern - sie redet zu dieser Art von feiner Beweglichkeit des Leibes.“ (III 753)

Es ist nun klar, daß im Gegensatz zur Häßlichkeit, die „hinkt“, die Schönheit von äußerster, sensibler Beweglichkeit des Leibes, ihren Ausgangspunkt nimmt. Das erste Postulat der Ästhetik Nietzsches lautet, daß nur der Mensch schön sei und nichts außerdem. Das zweite (und letzte) Postulat seiner Ästhetik ist praktisch nur eine Reformulierung seiner ersten These:

„Nichts ist häßlich als der *e n t a r t e n d e* Mensch, - damit ist das Reich des ästhetischen Urtheils umgrenzt. -“ (KSA 6, 123 (20.)).

Berücksichtigt man die obige Diskussion von Nietzsches Lustverständnis, dann reicht es nicht aus zu sagen, daß das Häßliche die Physiologie des Rezipienten schwächt, sondern man stellt sich die Frage nach einem detaillierteren Mechanismus des Häßlichen. Das Produkt und zugleich der Maßstab zwischen dem Willen zur Macht und der Lust, ist das Bewußtsein. Das Bewußtsein macht dem Rezipienten den Standpunkt der eigenen Entwicklung deutlich und kann ihm damit auch seine Ziele weisen. Es äußert sich letztendlich im Intellekt. Nun ist der Intellekt aber zur höchsten Abstraktionsbildung befähigt, was für Nietzsche heißt, er vergreift sich in der Interpretation der ursprünglichen Symbolik, nämlich der Gebärdensprache. Auf diese Art und Weise entfernt sich der Mensch von seiner ursprünglichen Artbestimmung und seiner Wesensart. Er entartet.

„Die *Entartung des Lebens* ist wesentlich bedingt durch die außerordentliche *Irrtumsfähigkeit des Bewußtseins*: es wird am wenigsten durch Instinkte in Zaum gehalten und *vergreift* sich deshalb am längsten und gründlichsten.“ (III 681) Diese Entartung kann auch die Schönheitsurteile betreffen. Es ist eine Frage, wie groß der theoretische und abstrakte Anteil innerhalb der Kunst, beziehungsweise eines Kunstwerks ist, und es ist eine andere Frage, inwieweit der Symbolgehalt verloren ging. So meint Nietzsche zum Beispiel, daß die Architektur der Antike heute nicht mehr verstanden würde, weil ihre architektonische

Symbolik uns fremd geworden ist. (vgl. I 576 (218)). Sie ist für uns so nichtssagend geworden, daß man noch nicht einmal das Bedürfnis verspürt, darin ein Hindernis zu sehen, das begriffen und überwunden werden muß. Entfernt sich die Kunst zu weit von der naiven, ursprünglichen Symbolik oder wird die ihre dazu gehörige Mystik dem Rezipienten fremd, fällt er aus dem Rahmen der ars heraus, er ent-art-et. Die Kunst der Verständigung innerhalb der menschlichen Art, wird aus der Kunst heraus geboren, sie ist der Ursprung der Sprache:

„Der ästhetische Zustand hat einen Überreichtum von *Mittelungsmitteln*, zugleich mit einer extremen *Empfänglichkeit* für Reize und Zeichen. Er ist der Höhepunkt der Mitteilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebenden Wesen – er ist die Quelle der Sprachen. Die Sprachen haben hier ihren Entstehungsherd: die Tonsprache so gut als die Gebärden- und Blicksprachen.“ (III 753).

Intersubjektive Mitteilung ist nur in diesem Rahmen möglich, der sich zutiefst auf die Leibsymbolik bezieht. Wird er überschritten, so hört auch jedes Kunstverständnis und jede Kunstvermittlung auf. Die Botschaften der Kunstwerke verklingen ungehört.

Es ist anzunehmen, daß das heutige abstrakte, gegenstandslose malerische Kunstschaffen der Modernen, am ehesten einer Bewußtseinstäuschung des Rezipienten ausgesetzt ist, im Sinne Nietzsches, daß er nur schwer tastend und zu höchst interpretierend, die ursprüngliche, naive mittelbare Symbolik erspüren und finden kann. Von Ausnahmen natürlich abgesehen. Aus diesem Grunde ist anzunehmen, daß Nietzsche nur sehr bedingt ein Verfechter der Modernen gewesen wäre. Da Nietzsche sich zwar auf manch einzelnen Maler der Renaissance bezieht, aber die Anfänge einer größeren Kunstbewegung in seinem Sinne erst noch kommen sieht (II 724), werden wir also weiter versuchen, neben den Vexierbildern, den Ana- und Metamorphosen, einen möglichen Bildstil und -Motive Nietzsches aufzuspüren.

Wenn nichts schön ist außer dem Menschen selbst, und das Häßliche auch auf denselben menschlichen Rahmen bezogen wird, wie wird dann der Rezipient mit der notwendigen Bedingung der Oszillation zwischen einem Ja und einem Nein und der Bejahung des scheinbaren Gegensatzes von Schön und Häßlich umgehen? Auf das Häßliche „reagiert der ästhetische Mensch mit seinem *Nein*“. (vgl. III 753). Das Problem ist nur: jeder Mensch ist mehr oder weniger ästhetisch veranlagt, aber er ist es. Es macht sein Menschsein aus. Das allgemeinste ästhetische Reaktionsschema verläuft bei jedem Rezipienten gleich ab:

„S c h ö n und h ä s s l i c h. – Nichts ist bedingter, sagen wir b e s c h r ä n k t e r, als unser Gefühl des Schönen. Wer es losgelöst von der Lust des Menschen denken wollte, verlore sofort Grund und Boden unter den Füßen. Das „Schöne an sich“ ist bloss ein Wort, nicht einmal ein Begriff. Im Schönen setzt sich der Mensch als Maass der Vollkommenheit; in ausgesuchten Fällen betet er sich darin an. Eine Gattung k a n n gar

nicht anders als dergestalt zu sich allein Ja sagen. Ihr u n t e r s t e r Instinkt, der der Selbsterhaltung und Selbsterweiterung, strahlt noch in solchen Sublimitäten aus. Der Mensch glaubt die Welt selbst sei mit Schönheit überhäuft, - er v e r g i s s t sich als deren Ursache. Er allein hat sie mit Schönheit beschenkt, ach! nur mit einer sehr menschlich-allzumenschlichen Schönheit ... Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält Alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft: das Urtheil „schön“ ist seine G a t t u n g s - E i t e l k e i t ...“ (KSA 6, 123 (19.))

Nietzsche ist sich durchaus bewußt, daß er sich in einem solipsistischen Kosmos bewegt und versucht ihn zu durchbrechen, indem er sich außerhalb desselben stellt und von einer höheren Warte herab versucht, das heißt, mit den Augen Ariadnes und Dionysos - daß er Ariadne an dieser Stelle anführt zeigt, wie wichtig diese Passage für Nietzsche ist - zu erspähen, wieviel wert diese menschliche Schönheitsbespiegelung haben könnte.

„Dem Skeptiker nämlich darf ein kleiner Argwohn die Frage in's Ohr flüstern: ist wirklich damit die Welt verschönt, dass gerade der Mensch sie für schön nimmt? Er hat sie v e r m e n s c h l i c h t: das ist Alles. Aber Nichts, gar Nichts verbürgt uns, dass gerade der Mensch das Modell des Schönen abgäbe. Wer weiss, wie er sich in den Augen eines höheren Geschmacksrichters ausnimmt? Vielleicht gewagt? Vielleicht selbst erheiternd? Vielleicht ein wenig arbiträr? ... „Oh Dionysos, Göttlicher, warum ziehst du mich an den Ohren?“ fragte Ariadne einmal bei einem jener berühmten Zwiegespräche auf Naxos ihren philosophischen Liebhaber. „Ich finde eine Art Humor in deinen Ohren, Ariadne: warum sind sie nicht noch länger?“ (KSA 6, 123f (19.))

Inwiefern es Nietzsche gelingt den solipsistischen Grund zu verlassen, bleibt an einer späteren Stelle in einem größeren Gesamtzusammenhang zu klären, deshalb sei diese Frage erst mal offen dahingestellt, und es soll eine andere von Nietzsche aufgeworfene, skeptische Frage geklärt werden.

#### d) Der Leib

Wenn das ganze bewußte Leben nur ein Spiegelbild sein soll, stellt sich die Frage, von was genau. Wieso setzt Nietzsche vor das Substantiv „Leben“ noch das Bestimmungswort „bewußt“? Läßt das nicht auf eine Distinktion vielleicht derart schließen, daß es noch ein unbewußtes Leben gibt, das auch eine irgendwie geartete Rolle im Spiel der Ästhetik innehat?

„[...] und da können wir fragen, ob nicht alles bewußte *Wollen*, alle *bewußten Zwecke*, alle *Wertschätzungen* vielleicht nur Mittel sind, mit denen etwas wesentlich *Verschiedenes erreicht werden soll*, als es innerhalb des Bewußtseins scheint. Wir *meinen*: es handle sich um unsre *Lust* und *Unlust* - - - aber Lust und Unlust könnten Mittel sein, vermöge deren wir etwas zu *leisten hätten*, was außerhalb unseres Bewußtsein liegt - - -“ (III 901).

Obwohl Nietzsche das Bewußtsein auf das engste mit der Lust verbunden hat, nimmt er diesem Indikator für den Willen zur Macht seine Aussagekraft fast völlig weg, da er zu sehr mit einer Handlung, beziehungsweise einer bewußten Tat verknüpft werden kann. Für Nietzsche bedeutet die bewußte Handlung aber nicht viel, da sie permanent der Gefahr des Häßlichen ausgesetzt ist. Die schöne, im Sinne Nietzsches, echte Handlung wird von einer „vis creativa“ ausgeführt, „welche dem handelnden Menschen *fehlt*, was auch der Augenschein und der Allerweltsglaube sagen mag. Wir, die Denkend-Empfindenen, sind es, die wirklich und immerfort etwas *machen*, das noch nicht da ist: die ganze ewig wachsende Welt von Schätzungen, Farben, Akzenten, Perspektiven, Stufenleitern, Bejahungen und Verneinungen.“ (II 177 (301)). Diese echten Handlungen, beziehungsweise „diese von uns erfundene Dichtung wird fortwährend von den sogenannten praktischen Menschen (unseren Schauspielern wie gesagt) einge-lernt, eingeübt, in Fleisch und Wirklichkeit, ja Alltäglichkeit übersetzt.“ (vgl. II 177 (301)). Deswegen ist auch „zu zeigen, wie sehr alles Bewußte *auf der Oberfläche* bleibt: [...] die Unergründlichkeit jeder Handlung: die Oberflächlichkeit alles Lobens und Tadelns: wie *wesentlich Erfindung* und *Einbildung* ist, worin wir bewußt leben: wie wir in allen unsern Worten von Erfindungen reden (Affekte auch), und wie die *Verbindung der Menschheit* auf einem Überleiten und Fortdichten dieser Erfindungen beruht: während im Grunde die wirkliche Verbindung (durch Zeugung) ihren unbekanntem Weg geht.“ (III 901).

Das heißt, daß die Zeugung, beziehungsweise das Schaffen, ein Zustand und Vorgang ist, bei dem „man von nichts weiß, wie es zugeht, man wartet ab und sucht bereit zu sein.“ (vgl. I 1272 (552)).

Es ist eine Forderung Nietzsches: „In *dieser Weihe* soll man leben! Kann man leben! Und sei das Erwartete ein Gedanke, eine Tat – wir haben zu allem wesentlichen Vollbringen kein anderes Verhältnis als das der Schwangerschaft und sollten das anmaßliche Reden von »Wollen« und »Schaffen« in den Windblasen.“ (I 1272 (552)).

Es stellt sich aber nun die Frage, welchen Wert und Sinn haben dann das Bewußtsein und die Verstandesurteile? Sie erfahren ihren Wert von dem Unbewußten, das sich im Bewußtsein zum Ausdruck bringt. Dieses scheinbare Paradoxon läßt sich auflösen, wenn man dem Unbewußten einen größeren Blickwinkel in das Leben einräumt, und anhand einer Analogie versucht dies zu verdeutlichen: „Von den zahlreichen Einwirkungen in jedem Augenblick, z. B. Luft, Elektrizität empfinden wir fast nichts: es könnte genug Kräfte geben, welche, obschon sie uns nie zur Empfindung kommen, uns fortwährend beeinflussen.“ (III 900). Das natürliche Verbundensein und Ausgesetztsein des Menschen mit der Natur reicht bis zu den alles durchwirkenden Willens-Punktationen herab und wirkt auf den Menschen unbewußt.

Der Mensch folgt seinem Willen zur Macht und dem Unbewußten derart, daß er in den bewußten Reaktionen versucht das Unbewußte, das Unerkannte zu erreichen. Der Weg kann nur experimentell und rätselhaft labyrinthisch verlaufen.

„*Verändert* wirklich dieser Glaube an die gemeinsamen Erfindungen die Menschen? Oder ist das ganze Ideen- und Wertschätzungswesen nur ein *Ausdruck selber* von unbekanntem Veränderungen? *Gibt* es denn Willen, Zwecke, Gedanken, Werte wirklich? Ist vielleicht das ganze bewußte Leben nur ein *Spiegelbild*? Und auch wenn die Wertschätzung einen Menschen zu *bestimmen* scheint, geschieht im Grunde etwas ganz anderes! Kurz: gesetzt, es gelänge, das Zweckmäßige im Wirken der Natur zu erklären ohne die Annahme eines zweckesetzenden Ichs: könnte zuletzt vielleicht auch *unser* Zweckesetzen, unser Wollen usw. nur eine *Zeichensprache* sein für etwas wesentlich anderes, nämlich Nicht-Wollendes und Unbewußtes? Nur der *feinste Anschein* jener natürlichen Zweckmäßigkeit des Organischen, aber nichts Verschiedenes davon?

Und kurz gesagt: es handelt sich vielleicht bei der ganzen Entwicklung des Geistes um den Leib: es ist die *fühlbar* werdende *Geschichte* davon, daß ein *höherer Leib* sich bildet. Das Organische steigt noch auf höhere Stufen. Unsere Gier nach Erkenntnis der Natur ist ein Mittel, wodurch der Leib sich vervollkommen will. Oder vielmehr: es werden hunderttausende von Experimente gemacht, die Ernährung, Wohnart, Lebensweise des Leibes zu verändern: das Bewußtsein und die Wertschätzungen in ihm, alle Arten von Lust und Unlust sind Anzeichen dieser Veränderungen und Experimente. Zuletzt *handelt es sich gar nicht um den Menschen: er soll überwunden werden.*“ (III 901 f).

Der Weg zur Überwindung des Menschen setzt ganz fundamental und zuerst am Leib an. Das Geistige wurde in Nietzsches Philosophie in die Bedeutungslosigkeit verbannt, indem er ihn quasi aus dem Leib erschaffen hat und ihn auch wieder sich selbst einverleibt hat.

Nietzsche hat sich folgerichtig auch Gedanken gemacht, wie der Leib im profanen, praktischen Leben höher geschaffen werden kann. Die Wirkung der Ernährung, des Wohnorts, des Klimas, etc., kurz die Lebensweise, spielt im Leben des schwachen und kränklichen Nietzsches stets eine wichtige Rolle, was er auch in seinem gesamten Werk zum Ausdruck bringt.

Leib wird nicht nur in einem abstrakten Sinn, etwa eines Gesamtgebäudes an Willen von Macht<sup>93</sup>, verstanden und ist nicht nur eine häufig von ihm verwendete Metapher, sondern der ganz konkrete Körper des Menschen und seine Gestaltung, die Modellierung desselben, ist ihm eine wichtiges Anliegen.

Man kann sagen, daß eigentlich der Leib einer der Grundpfeiler seiner Philosophie ist, (nicht die Willen zur Macht, die nur die logische Konsequenz des Nietzscheschen Leibverständnisses sind; der andere eigenständige Gedanke, der die Philosophie Nietzsche trägt, ist die „ewige Wiederkehr“). Erst von da aus

<sup>93</sup> Anm.: Zum Beispiel als Staatgebäude: „Der Staat [...] als Wille zur Macht, [...].“ (III 635)

wird die Leibmetaphorik geschaffen, und der konkrete Körper mit seinen verschiedenartigen Gesundheitszuständen als weiteres Modell an die Theorie und Philosophie angelegt.

Für die Bildung des Körpers zieht Nietzsche die Antike und ihre Wettkampfleidenschaft als Vorbild heran. Nietzsche erachtete sie als so wichtig, daß er das Nachlassen der kriegerisch-spielerischen Wettkampfes für ihren kulturellen Niedergang verantwortlich macht:

„Klugheit der Griechen. - Da das Siegen- und Hervorragenvollen ein unüberwindlicher Zug der Natur ist, älter und ursprünglicher als alle Achtung und Freude der Gleichstellung, so hatte der griechische Staat den gymnastischen und musischen Wettkampf innerhalb der Gleichen sanctioniert, also einen Tummelplatz abgegränzt, wo jener Trieb sich entladen konnte, ohne die politische Ordnung in Gefahr zu bringen. Mit dem endlichen Verfall des gymnastischen und musischen Wettkampfes gerieth der griechische Staat in innere Unruhe und Auflösung.“ (KSA 2, 656 (226.)).

Ganz den antiken, griechischen Idealen verhaftet, gipfelt die Ausgestaltung der gymnastische Wettkampf in einem Schönheitsideal des männlichen Körpers, und Nietzsche meint dementsprechend: „Ich freue mich der militärischen Entwicklung Europas, [...]. Persönliche männliche Tüchtigkeit, Leibes-Tüchtigkeit bekommt wieder Wert, die Schätzungen werden physischer, die Ernährung fleischlicher. Schöne Männer werden wieder möglich. Die blasse Duckmäuserei (mit Mandarinen an der Spitze, wie Comte es träumte) ist vorbei. Der Barbar ist in jedem von uns *bejaht*, auch das wilde Tier. Gerade deshalb wird es mehr werden mit den Philosophen. [...].“ (III 435)

Das die Ernährung fleischlich sein solle ist von dem zeitweise Vegetarier Nietzsche<sup>94</sup>, der trotz der pflanzlichen Kost gerne und oft, lange und strapaziöse Wanderungen auf sich nehmen konnte, im wesentlichen im übertragenden Sinn gemeint. Er modelliert vielmehr, sozusagen mit der dazu gewonnen „Fleisch-Masse“, den Körper in Richtung des antiken Vollkommenheitsideal des menschlichen Körpers. Desweiteren folgt Nietzsche in seinen Überzeugungen dem antiken Weisheitsspruch: *mens sana in corpore sano*.

Durch die ständige im harten Sport und Training erforderliche Selbstüberwindung, wird nicht nur der Körper, sondern auch der Geist herausgefordert und gebildet. Eine solche Bildung, die den Kampfgeist des Menschen fördert, läuft konform mit Nietzsches kämpfenden Willens-Punktationen, die ständig ihre Macht durch Überwindung von Hindernissen mehren. Im Sport setzt sich der Mensch seine eigenen Hindernisse, die er überwinden muß und die ihm helfen auch im Leben, auch im geistigen, zu überleben:

<sup>94</sup> Vgl. KSA 6 280 f(1)).

„Nöthigste Gymnastik. - Durch den Mangel an kleiner Selbstbeherrschung bröckelt die Fähigkeit zur grossen an. [...]: diese Gymnastik ist unentbehrlich, wenn man sich die Freude, sein eigener Herr zu sein, erhalten will.“ (KSA 2, 689 (304)).

Sein eigener Herr zu bleiben beinhaltet auch die Fähigkeit mit der eigenen physiologischen Natur umgehen zu können, die einem dauernden Wechsel zwischen einem dionysischen Zustand und einem apollinischen Zustand ausgesetzt ist, das heißt einem Zustand höchster Affektgereiztheit und einem Zustand des Traumes. Nietzsche sieht die durch den dauernden Wechsel gegebenen Gefahr des Verschlissenwerdens, sowohl des Körpers als auch des Geistes, und er gibt es in die Hand des Körpers, dem entgegen zu steuern. Am Beispiel Cäsars gibt Nietzsche seine eigenen höchst persönlichen Gesundheitstips weiter:

„Noch ein Mittel der Diät. - Die Mittel, mit denen Julius Cäsar sich gegen Kränklichkeiten und Kopfschmerz verteidigte: ungeheure Märsche, einfachste Lebensweise, ununterbrochener Aufenthalt im Freien, beständige Strapazen - das sind, in's Grosse gerechnet, die Erhaltungs- und Schutz-Maassregeln überhaupt gegen die extreme Verletzlichkeit jener subtilen und unter höchsten Druck arbeitenden Maschine, welche Genie heisst.“ (KSA 6, 130 (31.)).

So weit lassen sich Nietzsches Auffassungen vom Körper und seiner Gesundheit nachvollziehen, etwas problematischer wird es da, wo Nietzsche den Körper und, man ist schon versucht zu sagen die Mystik des Körpers - da Nietzsche seine ganze Philosophie im wesentlichen als „Gesundheitslehre“ einer „Leibphilosophie“ (vgl. III 532) versteht - mit der Schönheit in Zusammenhang zu bringen versucht.

Diese ist kein Zufallsprodukt, sondern sie läßt sich nach Nietzsche bis in ihre letzten Ausprägungen hinein, die Kultur, die Gefühle, etc. antrainieren. Aufgrund der Wichtigkeit des philosophischen Leibgedankens in der Ästhetik Nietzsches werde ich dieses weniger philosophische Zitat in seiner ganzen Länge aufführen, um einfach nur zu zeigen, wie sehr sich Nietzsche mit allem, was den Körper betrifft befaßt hat, um dann, nach dieser Vorbereitung den Bogen wieder zu etwas mehr philosophischen und malerischen Ebenen zu schlagen. Nun denn:

„Die Schönheit kein Zufall. - Auch die Schönheit einer Rasse oder Familie, ihre Anmuth und Güte in allen Gebärden wird erarbeitet: sie ist, gleich dem Genie, das Schlussergebnis der accumulirten Arbeit von Geschlechtern. Man muss dem guten Geschmack grosse Opfer gebracht haben, man muss um seinetwillen Vieles gethan, Vieles gelassen haben - das siebzehnte Jahrhundert Frankreichs ist bewunderungswürdig in Beidem -, man muss in ihm ein Princip der Wahl, für Gesellschaft, Ort, Kleidung, Geschlechtsbefriedigung gehabt haben, man muss Schönheit dem Vortheil, der Gewohnheit, der Meinung, der Trägheit vorgezogen haben. Oberste Richtschnur: man muss sich auch vor sich selbst nicht „gehen lassen“. - Die guten Dinge sind über die Maassen kost-



auch vor sich selbst nicht „gehen lassen“. - Die guten Dinge sind über die Maassen kostspielig: und immer gilt das Gesetz, dass wer sie hat, ein Anderer ist, als wer sie erwirbt. Alles Gute ist Erbschaft: was nicht ererbt ist, ist unvollkommen, ist Anfang ... In Athen waren zur Zeit Cicero's, der darüber seine Überraschung ausdrückte, die Männer und Jünglinge bei weitem den Frauen an Schönheit überlegen: aber welche Arbeit und Anstrengung im Dienste der Schönheit hatte daselbst das männliche Geschlecht seit Jahrhunderten von sich verlangt! - Man soll sich nämlich über die Methodik hier nicht vergreifen: eine blosser Zucht von Gefühlen und Gedanken ist beinahe Null (- hier liegt das grosse Missverständniss der deutschen Bildung, die ganz illusorisch ist): man muss den Leib zuerst überreden. Die strenge Aufrechterhaltung bedeutender und gewählter Gebärden, eine Verbindlichkeit, nur mit Menschen zu leben, die sich nicht »gehen lassen«, genügt vollkommen, um bedeutend und gewählt zu werden: in zwei, drei Geschlechtern ist bereits Alles verinnerlicht. Es ist entscheidend über das Loos von Volk und Menschheit, dass man die Cultur an der rechten Stelle beginnt - nicht an der „Seele“ (wie es der verhängnisvolle Aberglaube der Priester und Halb-Priester war): die rechte Stelle ist der Leib, die Gebärde, die Diät, die Physiologie, der Rest folgt daraus ... Die Griechen bleiben deshalb das erste Cultur-Ereigniss der Geschichte - sie wussten, sie hatten, was Noth that; das Christentum, das den Leib verachtet, war bisher das grösste Unglück der Menschheit. -“ (KSA 6, 148 f (47.))

Obwohl dieses Zitat von Nietzsche sehr absolut und verallgemeinernd formuliert wurde, ist er sich durchaus bewußt, daß das Leben in seiner ganzen Dimension sich nicht so einfach in ein Schönheitskorsett zwingen läßt, das der Mensch nach seinem eigenen Gutdünken irgendwie determiniert hat.<sup>95</sup>

<sup>95</sup>Anm.: Nietzsche weiß um die Grenzen dieses Vorhabens, die er mit dem Begriff des „geistigen Fatums“ umreißt: „Das Lernen verwandelt uns, es tut das, was alle Ernährung tut, die auch nicht bloß »erhält«: wie der Physiologe weiß. Aber im Grunde von uns, ganz »da unten«, gibt es freilich etwas Unbelehrbares, einen Granit von geistigem Fatum, von vorherbestimmter Entscheidung und Antwort auf vorherbestimmte ausgelesene Fragen. Bei jedem kardinalen Probleme redet ein unwandelbares »das bin ich«, über Mann und Weib zum Beispiel kann ein Denker nicht umlernen, sondern nur auslernen - nur zu Ende entdecken, was darüber bei ihm »feststeht«. Man findet beizeiten gewisse Lösungen von Problemen, die gerade uns starken Glauben machen; vielleicht nennt man sie fürderhin seine »Überzeugungen«. Später - sieht man in ihnen nur Fußstapfen zur Selbsterkenntnis, Wegweiser zum Probleme, das wir sind - richtiger, zur großen Dummheit, die wir sind, zu unserm geistigen Fatum, zum Unbelehrbaren ganz »da unten«. [...], wie sehr es eben nur - meine Wahrheiten sind.“ (II 697 (231)).

Aufgrund der von Nietzsche angenommenen Existenz des „geistigen Fatums“ und seinem inhärenten Relativismus, sowie der ewigen Wiederkehr, ist ihm auch bewußt, daß das vollkommene Erreichen seiner Schönheitsvorgabe nie von allen Menschen gleichzeitig erreicht werden kann. Es gibt ein ewiges Auf und Ab in der Welt, in dem dann ab und zu blitzartig ein Erreichen des Ideals aufleuchtet. (II 1166) Zudem kann das Häßliche nicht aus der Welt verbannt werden, es muß vielmehr in dem Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen bejaht werden und zur Kunst umgewandelt werden: „die höchste [...] Auf-

Warum und wie weit die Griechen den Sport treiben, veranschaulicht Nietzsche an Platon und seiner Philosophie, die er aufgrund des vorhandenen Sportgeistes entwickeln konnte und damit den Wettkampfgedanken auch auf philosophischer Ebene etablieren und kultivieren konnte:

„Philosophie nach Art des Plato wäre eher als ein erotischer Wettbewerb zu definieren, als eine Fortbildung und Verinnerlichung der alten agonalen Gymnastik und deren Voraussetzungen ... Was wuchs zuletzt aus dieser philosophischen Erotik Plato's heraus? Eine neue Kunstform des griechischen Agon, die Dialektik. - Ich erinnere noch, gegen Schopenhauer und zu Ehren Plato's, daran, dass auch die ganze höhere Cultur und Litteratur des klassischen Frankreichs auf dem Boden des geschlechtlichen Interesses aufgewachsen ist. Man darf überall bei ihr die Galanterie, die Sinne, den Geschlechts-Wettbewerb, das „Weib“ suchen, - man wird nie umsonst suchen ...“ (KSA 6, 126 (23.))

Es ist eine der seltenen Stellen, wo Nietzsche ausnahmsweise mal mit Platon übereinstimmt.<sup>96</sup>

Nietzsche verweist auch gleichzeitig auf eine andere höhere Kultur, die auf dem gleichen geistigen Nährboden gewachsen ist, wie die der Griechen, nämlich auf das Frankreich zur Zeit Ludwig XIV, des „Sonnenkönigs“. Auf dem Boden des zwanzigsten Jahrhunderts wird eine Bewegung ähnlicher Gesinnungsart ausgehen und sich entwickeln, die Nietzsche zwar nicht mehr erleben konnte, die er aber vorausahnte

Wie Nietzsches Schönheitsbegriff mit dem der Griechen zusammenfällt und zu verstehen ist, exemplifiziert er genauer, auch anhand von Platon:

„Wo zu giebt es überhaupt Schönheit in Ton, Farbe, Duft, rhythmischer Bewegung der Natur? Was treibt die Schönheit heraus? - [...]. Keine geringere Autorität als die des göttlichen Plato (- so nennt ihn Schopenhauer selbst) hält einen anderen Satz aufrecht: dass alle Schönheit zur Zeugung reize, - das dies gerade das proprium ihrer Wirkung sei, vom Sinnlichsten bis hinauf in's Geistige ...“ (KSA 6, 126 (22.))

Nietzsche überhöht diesen Gedanken der Zeugung und mystifiziert ihn in dem Begriff „Dionysos“. Nietzsche bezeichnet sich selbst als „den letzten Jünger des Philosophen Dionysos - ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft ...“ (vgl. II 1032 (5)), und manchmal identifiziert er sich sogar im (hellsichtigen) Wahnsinnszustand auch mit Dionysos, indem er seine Briefe nicht mit seinem Namen, sondern mit dem des Dionysos unterzeichnet (siehe z. B.: III 1350). Damit setzt

gabe der Kunst - das Auge vom Blick ins Grauen der Nacht zu erlösen und das Subjekt durch den heilenden Balsam des Scheins [...] zu retten.“ (I 108 (19).)

<sup>96</sup> Anm.: Zu der Auseinandersetzung Nietzsches mit Platon und ihrer Problematik, siehe später im Zusammenhang mit Dalí.

sich Nietzsche auch bewußt und deutlich gegen das ihm so verhaßte Christentum ab, weil „erst das Christentum, mit seinem Ressentiment gegen das Leben auf dem Grunde, hat aus der Geschlechtlichkeit etwas Unreines gemacht: es warf Kot auf den Anfang, auf die Voraussetzung unsres Lebens ...“ (vgl. II 1032 (4)). Nietzsche „[...] kennt keine höhere Symbolik als diese griechische Symbolik, die der Dionysien. [...], - der Weg selbst zum Leben, die Zeugung, als der heilige Weg ...“ (II 1031 f (4)).

„Denn erst in den dionysischen Mysterien, in der Psychologie des dionysischen Zustandes spricht sich die *Grundtatsache* des hellenischen Instinkts aus - sein »Wille zum Leben«. Was verbürgte sich der Hellene mit diesen Mysterien? Das ewige Leben, die ewige Wiederkehr des Lebens; [...].“ (II 1031 (4)).

Nietzsche verankert also alle seine großen, seine ganze Philosophie ausmachenden Theoreme, wie das der „Willen zur Macht“ und das der „ewigen Wiederkunft“, in der Symbolfigur des Dionysos, die ihm das Leben offenbart, „das wahre Leben als das Gesamt-Fortleben durch die Zeugung, durch die Mysterien der Geschlechtlichkeit. Den Griechen war deshalb das *geschlechtliche* Symbol das ehrwürdigste Symbol an sich, [...].“ (II 1031 (4)).

Das geschlechtliche dionysische Symbol wird durch Dionysos Gegenspieler Apollon, dessen Augen in höchstem Maße zu Plastischem-Schauen befähigt sind, zum Bilde erweckt und in Form geschaffen. Die Konkretisierung und Gestaltung des Symbols wird dem Menschen durch die „apollinische Traumwirkung“ aufgezeigt, die ihm „seinen eigenen Zustand d. h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem gleichnissartigen Traumgebilde offenbart.“ (vgl. KSA 1, 31 (2.)).

Und das Wesen der Natur ist aber folgende, daß: „eine neue Welt der Symbole nötig ist, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde.“ (vgl. KSA 1, 33 (2.)).

Nietzsche fordert hier die symbolische Verarbeitung des ganzen Körpers, beziehungsweise das gleichberechtigte symbolische Sein der einzelnen Körperteile. Denn, wenn der Mensch überwunden werden soll, dann ist das nicht in Teilen und stückweise möglich, sondern nur im Ganzen.

Der Mensch ist überwunden, wenn er sich im Gleichklang mit der Natur bewegt. Dies ist wörtlich zu verstehen: Die elementare Bedeutung der Bewegung und der Periode reicht bei Nietzsche von den Naturgewalten, wie Ebbe und Flut über die Periode des Prinzips der „ewige Wiederkehr“ bis hin zum Kunstschaffen und dem Tanz.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> Anm.: „Meine Aufgabe: die Entmenschlichung der Natur und dann die Vernatürlichung des Menschen, nachdem er den reinen Begriff der „Natur“ gewonnen hat.“ (KGW V/2:

Der Tanz bewegt den ganzen Körper und beschwingt und berauscht ihn, er beansprucht alle Sinne und schließt keinen aus. Diesen Zustand verbindet Nietzsche mit Harmonie und Schönheit. Es ist ein Zustand, in dem man ganz in der Natur aufgeht und dionysisch fühlt, somit wird auch „der dithyrambische Dionysusdiener nur von Seinesgleichen verstanden!“ (vgl. KSA 1, 34 (2.)). Apollo ist es, der die ihm Gleichen quasi zum Leben erweckt, indem er sie aus den allgemeinen Naturgewalten heraushebt und sie zu Individuen macht. Erst nach ihrer Individuation kann der dionysische Wille sich selbst anschauen und sich widerspiegeln. Er schaut sich sozusagen im Menschen an, er sieht „den entzückenden Gliederbau übermenschlicher Wesen“ (vgl. KSA 1, 26 (1.)).

Die vorstehenden Äußerungen Nietzsches sollen zeigen, wie sehr Nietzsche Körperbewußtsein schätzt. Wendet man seine Betrachtungsweise auf einen konkreten Bildstil und malerische Motive an, liegt nahe, daß Nietzsche Aktgemälden nicht abgeneigt war. Nicht jedem, das versteht sich von selbst, also er wäre nicht etwa einem Otto Dix und seiner bewußt gewählten häßlichen Darstellung von menschlichen Körpern zugeneigt gewesen, sondern Bildern, die den menschlichen Körper verherrlichen.

Am besten bleibt man nahe an einer Bilddarstellung, in der noch am ehesten die ursprüngliche Bedeutung des Begriffes „Akt“ deutlich wird:

„Der Begriff „Akt“ leitet sich vom lateinischen *actus* ab und meint, auf den Körper übertragen, Bewegung. Als Aktstudie bezeichnet man die am nackten Körper studierte Gebärde oder Stellung. Erst später übertrug man den Begriff auf jede Nacktdarstellung in der bildenden Kunst.“<sup>98</sup>

Ideal wäre also eine Aktdarstellung, in der die Bewegung zu vollem Ausdruck käme, die Gebärde von größter Ausdruckskraft. Zum einen hatte Nietzsche da gewiß die antiken Skulpturen und ihr Ambiente vor Augen (vgl. z. B.: KGW V/1: 656, KGW IV/1: 101 od. 171) und zum anderen die Maler der Epoche, die die Wiedergeburt der Antike einleiten wollten, die Renaissance.

Nietzsche war ein Kenner und Bewunderer der Maler der Hoch-Renaissance. Es war auch Leonardo da Vinci, den Nietzsche bewunderte, der als erster eine Begründung lieferte, warum die Anatomie für die bildende Kunst von essentieller Bedeutung sei und damit das Verhältnis von innerer Struktur und äußerer Form, beziehungsweise den Zusammenhang zwischen der Topographie der tieferen

423 oder II 115 f (109)). Nietzsche verbindet mit Natürlichkeit den ureigensten Rhythmus des Individuums, der durchaus auch „Plötzliches und Durchkreuzendes“ (KGW V/2: 427 und KGW V/2: 400) ausdrücken muß, ganz in Analogie zur dionysisch-apollinischen Wechselwirkung. Der Rhythmus soll wie folgt sein: „Mein Stil ist ein *Tanz*; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien.“ (III 1215).

<sup>98</sup> E.-M. Froitzhiem: Körper und Kontur, S. 7

Eingeweide und Muskeln mit den Orientierungspunkten an der Oberfläche des menschlichen Körpers begriffen hatte, die den Künstler bei der richtigen Wiedergabe von Bewegung leiten sollten:

„Über die Malerei, dass der Maler unbedingt in der Anatomie bescheid wissen muß. Es ist für den Maler notwendig, wenn er die Akte in Haltung und Bewegung, die sie ausführen können, gut machen will, die Anatomie der Nerven, Knochen, Muskeln und Sehnen zu kennen, damit er weiß, welche Sehnen oder welcher Muskel eine bestimmte Bewegung bewirkt, [...] und nicht [...], wie viele es machen, die, um als große Zeichner zu erscheinen, ihre Akte hölzern und ohne Grazie machen, [...]“ (vgl. Leonardo da Vinci, in: op.cit., S 15 f)

Die Renaissance sah sich nicht mehr der reinen Naturnachahmung verpflichtet, sondern sie wollte eigene Wirklichkeit schaffen. Dies ist ganz im Sinne Nietzsches, der meint: „Wir erst haben die Welt, die den Menschen etwas angeht, geschaffen!“ (II 177 (301)).

Wen man es zudem schafft, in diese eigene Schöpfung der Aktdarstellungen noch ein Element des Rätselhaften, des Labyrinthischen einzubringen, so wäre das ganz im Sinne Nietzsches.

Das Rätselhafte wird aus einem dionysischen Zustand heraus geschaffen, „so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich heraustreibt.“ (KSA 6, 117 (10)).

### 3. Metamorphosen

Die Bilderwelt Nietzsches darf ruhig „verzerrt“ sein, sowohl in der Mimik und dem ganzen Körpergestus, als auch auf geistiger Ebene, eben ins Mystische verwandelt. Die Figuren Nietzsches brauchen nicht nur antiken, würdevollen Renaissance-Skulpturen gleichen, sondern sie sollten auch ein Element der Metamorphose enthalten:

„Die Metamorphosen des Seienden (Körper, Gott, Ideen, Naturgesetze, Formeln, usw.)“ (III 895 ),

das heißt also auch in erster Linie, da der Leib für Nietzsche der Ausgangs- und Endpunkt seiner Philosophie ist, zuallererst eine irgendwie geartete bildnerische Darstellung von Metamorphosen in menschlichen Aktdarstellungen, danach erst die darauf aufbauende Mystifizierung und indirekte Bezugnahme auf den Körper, in Form der Transfiguration.

Dieses vexierhafte Element ist für Nietzsche die absolute Notwendigkeit um der Welt, „dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen - das ist der höchste Wille zur Macht.“ und dazu bedarf es der „zweifachen Fälschung, von den Sin-

nen her und vom Geiste her, um eine Welt des Seienden zu erhalten, des Verharrenden, Gleichwertigen usw.“ (III 895).

Die zweifache Täuschung ist naturgegeben und deswegen als eine Gewollte gefordert. Die zweifache Täuschung, sowohl des kognitiven Erkenntnisvermögens des Menschen als auch des sinnlichen Ertastungs- und Erfühlungsvermögens, wird eigentlich auf eine einzige essentielle Täuschung zurückgeführt, aus der sich alle weiteren Täuschungen ergeben, die sich multipel fortpflanzen:

„Das Vervollständigen (z. B. wenn wir die Bewegung eines Vogels als Bewegung zu sehen meinen) das sofortige *Ausdichten* geht schon in den Sinneswahrnehmungen los. Wir formulieren immer *ganz* Menschen aus dem, was wir von ihnen sehen und wissen. Wir ertragen die *Leere* nicht - dies ist die Unverschämtheit unserer Phantasie: wie wenig an Wahrheit ist sie gebunden und gewöhnt! Wir begnügen uns *keinen* Augenblick mit dem Erkannten (oder Erkennbaren!)

Das *spielende verarbeiten des Materials* ist unsere fortwährende Grund-Thätigkeit, Übung also der Phantasie. Man denke als Beweis, wie mächtig diese Thätigkeit ist, an das Spielen des Sehnervs bei geschlossenem Auge. Ebenso lesen wir, hören wir. [...]. Dieses spontane Spiel von phantasirender Kraft ist unser geistiges Grundleben: die Gedanken *erscheinen* uns, das *Bewußt-werden*, die Spiegelung des Prozesses im Prozeß ist nur eine verhältnismäßige *Ausnahme* - vielleicht ein Brechen im Contraste.“ (KGW V/1:760)

Die Phantasie umspinnt das ganze menschliche Dasein und kreierte lustvoll spielend die menschliche Lebensgestaltung in ihren individuellen und kollektiven Gewohnheiten. Der Schöpfungsprozeß der Kultur, verstanden als die Gesamtheit des vom Menschen Erschaffenen, lebt ausschließlich durch den Mechanismus der Spontaneität.

Das Erkennbare, das an die Oberfläche des Bewußtseins gespült wird, wird durch die Spontaneität, als dem bestimmenden Faktor der Phantasie, interpretiert.

Die Interpretationsmethode hat einen assoziativen, spontan-aktiven Charakter.

Das zufällig-assoziative Element hängt von dem jeweiligen physiologisch-psychologischen Bezugsrahmen des dazugehörigen Interpretieren ab und konstituiert sich durch einen nicht hintergehbaren Automatismus in Form von Wahngelbilden und Täuschungen. Die Phantasiegebilde - also das Erkannte und möglich Erkennbare - sind real und objektiv, da sie sich dem Rezipienten subjektiv anbieten und spontan durch ihre Bewußtwerdung zur Kenntnis genommen werden können und damit einen authentischen Zustand des Rezipienten verbürgen.

Diese (so definierte) aktive Spontaneität produziert keine Phantasiegebilde, sondern arbeitet sie aus dem vorhandenen Material an Erkennbarem heraus:

„Ein anderer Mensch wird von uns nicht anders verstanden als durch die Hemmung und Beschränkung, die er auf uns ausübt d.h. als Abdruck in das Wachs unseres Wesens. Wir *erkennen* immer nur *uns selber*, in einer bestimmten Möglichkeit der Verän-

derung; manche Menschen wirken nicht auf uns, weil hier unser Wachs zu hart ist oder zu weich. Und zuletzt erkennen wir die Möglichkeiten unserer Strukturverschiebung, nichts mehr.

Ebenso steht der „Mensch an sich“ zu allen eterogenen Dingen: sie drücken ihre Formen an ihm ab, so weit er sie annehmen kann, und er weiß nichts von ihnen, als durch die Veränderung seiner Form.“ (KGW V/1:634)

Die Interpretationsmethode der aktiven Spontaneität wirkt wie der Belichter eines unsichtbaren Bildes, etwa eines Photographienegativs, dessen Formen und Farben langsam und unterschiedlich stark heraus gearbeitet werden können. Bei der Entwicklung der Phantasie und der Imagination schreibt Nietzsche den Wissenschaften eine helfende Rolle zu, da sie die Mittel bereitstellen um dem Automatismus zur Produktion von Wahnbildern und Illusionen zu katalysieren. Sie wirken wie eine faszinierende Photographie, die es zu erreichen gilt:

„Die Wissenschaft kann durchaus nur zeigen, nicht befehlen (aber wenn der allgemeine Befehl gegeben ist „in welche Richtung?“ dann kann sie die Mittel angeben) den allgemeinen Befehl der Richtung kann sie nicht geben! Es ist Photographie. Aber es bedarf der schaffenden Künstler: das sind die Triebe!“ (KGW V/1:684)

Die Triebe des Künstlers wiederum werden durch seine Assoziationsketten und Illusionen bestimmt und gelenkt. Es sind seine „Strukturverschiebungen“, die ihn als Erkennenden aktiv beeinflussen. Nicht der Erkennende erkennt, sondern er wird erkannt:

„Wir können unsere „geistigen Tätigkeiten“ ganz und gar als Wirkung ansehen, welche Objekte auf uns üben. Das Erkennen ist nicht die Tätigkeit des Subjekts, sondern scheint nur so, es ist eine Veränderung der Nerven, hervorgebracht durch andere Dinge. Nur dadurch daß wir die Täuschung des Willens herbeibringen und sagen „ich erkenne“ im Sinne von „ich will erkennen und folglich thue ich es“ drehen wir die Sache um, und sehen im Passivum das Aktivum.“ (KGW V/1:759)<sup>99</sup>

In diesem Sinne des Wortverständnisses von aktiv und passiv, läßt sich bei Nietzsche von einem Schöpfungsprozeß, denn nichts anderes ist Erkenntnis, reden, als einem aktiven, spontanen Automatismus.

Die zweifache Täuschung betrifft primär nicht die traditionelle Unterscheidung der „Erkenntnisorgane“ Sinne kontra Verstand, sondern die menschliche Selbsttäuschung bezüglich des Begriffes der Rezeption, aus dem die nötige Selbsttäuschung der vermeintlich distinkten Erkenntnisorgane resultiert. Die Rezeption des Erkennenden, beziehungsweise des „Künstler-Philosophen“ (III 503) verlangt eine zweifache Täuschung bezüglich seines kontemplativen Daseins, die ihn über die Bedeutung und Gewichtung der komplementären „Gegen-

<sup>99</sup> Nietzsche spitzt diesen Sachverhalt zu, indem er sagt: „[...] du wirst getan! [...]!“ (I 1096 (120)).

satzpaare“ passiv-aktiv und Sein-Werden illusionär hinweghilft und diese Illusion wiederum apologisiert.

Die lustvolle Rezeption nötigt den Menschen zu einem Verkennen der Wirklichkeit. Da es kein Sein gibt, nur ein Werden:

„Von den Werten aus, die dem Seienden beigelegt werden, stammt die Verurteilung und Unzufriedenheit im Werdenden: nachdem eine solche Welt des Seins erst erfunden war. [...] »Das Seiende als Schein«; [...]“ und da die „Erkenntnis an sich im Werden unmöglich“ (vgl. III 895) ist, muß es durch ein Wahngelbilde konstruiert (Entstehung der Abstraktion und der Wissenschaften) und verinnerlicht (Moral) werden, denn „alle Lust will Ewigkeit.“ (II 557 (11)) und die „Kunst ist der Wille zur Überwindung des Werdens, als »Verewigen«,“ (vgl. III 896).

Ein weiteres Wahngelbilde entsteht durch die Konstruktion eines starren Subjektbegriffs - nur in ihm kann sich der Wille zur Macht einen Augenblick lang manifestieren und sich selbst spiegelnd erblicken, also in dem imaginären Erschaffen eines Ist-Zustandes, eines appolinischen Seins.

Der Wille zur Macht ist eine beständige Metamorphose, die mit dionysischer Urgewalt aktiv, aber sinn- und ziellos waltet und auf den Menschen unbewußt einwirkt. Dieser eigentlich gewaltsame Akt nötigt den Menschen zur Wahrung seiner Identität und Authentizität, eine Bejahung seiner selbst ab, und damit eine Verkenning des Wirkautomatismus: der in sich komplementär gefaßten Einheiten des Appolinisch-Dionysischen, der Willen zur Macht: „Alle »Zwecke«, »Ziele«, sind nur Ausdrucksweisen und Metamorphosen des *einen* Willens, der allem Geschehen inhäriert: des Willens zur Macht.“ (III 679).

Was dem Menschen als Zweck, Ziel und Sinn erscheint, ist nur Ausdruck seiner eigenen perspektivisch begrenzten Phantasie, und nach Nietzsche nichts anderes als: „Zwecke-, Ziele-, Absichten-haben, *Wollen* überhaupt, ist so viel wie *Stärker-werden-wollen*, *Wachsen -wollen-und dazu* auch die *Mittel wollen*.“ (III 679).

Solchermaßen bildet und durchwebt der Wille zur Macht durch seine Definition beziehungsweise sein Charakteristikum der Metamorphose, die ganze menschliche Begriffs- und Vorstellungswelt, beziehungsweise seine Kultur und Kosmogonien.

„Der Prozeß aller Religionen und Philosophie und Wissenschaft gegenüber der Welt: er beginnt mit den größten Anthropomorphismen und hört nie auf sich zu verfeinern. Der einzelne Mensch betrachtet sogar das Sternensystem als ihm dienend oder mit ihm im Zusammenhang. Die Griechen haben in ihrer Mythologie die ganze Natur in Griechen aufgelöst. [...]

Die Metamorphosen sind das Spezifische.“ (KGW III/4:44)

Die Metamorphose präsentiert sich dem Menschen auf einer tragischen Bühne, indem er selbst Schauspieler und Zuschauer zugleich ist. Das Involviertsein in ein doppeltes Spiel, das zugleich Aktivum und Passivum sein, treibt den Menschen zu einem permanenten Rollenwechsel, einem Vergessen und einer Selbsttäuschung - da er selbst das Maß der Dinge und seiner selbst wird:

„Das Sein selbst abschätzen! Aber das Abschätzen selbst ist dieses Sein noch! - und indem wir nein sagen, tun wir immer noch, was wir *sind*. Man muß die *Absurdität* dieser daseinsrichtenden Gebärde einsehen; und sodann noch zu erraten, was sich eigentlich damit begibt. Es ist symptomatisch.“ (III 680).

Die Absurdität dieses sich selbst erschaffenen lebendigen Vexierbildes vom Menschen selbst, eröffnet durch den (an sich schon absurden Schöpfungsvorgang der Metamorphose) den metamorphen Vorgang neue Werte und Perspektiven - neben dem Aspekt des ständigen Verwerfens und der Zerstörung:

„Je tiefer man hineinsieht, um so mehr verschwindet unsere *Wertschätzung* - die *Bedeutungslosigkeit* *naht sich*! Wir haben die Welt welche Wert hat, geschaffen! Dies erkennend, erkennen wir auch, daß die Verehrung der Wahrheit schon die *Folge* einer *Illusion* ist - und daß man, mehr als sie, die bildende, vereinfachende, gestaltende, erdichtende Kraft zu schätzen hat. »Alles ist falsch! Alles ist erlaubt!« Erst bei einer gewissen Stumpfheit des Blickes, einem Willen zur Einfachheit stellt sich das Schöne, das »Wertvolle« ein: an sich ist es *ich weiß nicht was*.“ (III 424).

Das Schöne an sich ist alles und nichts, es ist nicht (bestimmt) definierbar. Aus dieser Münchhausen-Situation rettet Nietzsche, der überzeugte Ästhetiker, seinen Schopf, indem er einfach undefiniert: der Mensch ist schön.

Nietzsches Sumpf der Bedeutungslosigkeit, in dem er zu versinken drohte, wird von ihm zum Bedeutungsvollen undefiniert und der versinkende Mensch wird derart zum höheren Menschen gesteigert:

„All die Schönheit und Erhabenheit, die wir den wirklichen und eingebildeten Dingen geliehen haben, will ich zurückfordern als Eigentum und Erzeugnis des Menschen: als seine schönste Apologie.“ (III 680).

Nach dem Rekurs Nietzsches und dem Zurückgeworfen-sein-auf-sich-selbst, beziehungsweise dem Menschen an sich, kann Nietzsche seine Definition der Ästhetik reformulieren:

„Die Welt ein ästhetisches Phänomen, ein Reihe von Zuständen am erkennenden Subjekt: eine Phantasmagorie nach dem Gesetz der Causalität. Das der intellektuelle Prozeß erst am Thierreich hervortritt und ohne Thier keine Welt da sein könnte, gehört mit hinein in jenes Theaterspiel, das das Subjekt sich selber spielt: es ist ein Wahn. Die Geschichte ist eine Vermeintlichkeit - nichts mehr; die Causalität das Mittel, u m t i e f zu träumen, das Kunststück, um über die Illusion sich zu täuschen, der feinste Apparat des artistischen Betrugers.“ (KGW V/2:765)

Nietzsches Begriff der Kausalität läßt sich inhaltlich mit der Funktionsweise der Interpretationsmethode des assoziativen, spontan-aktiven Automatismus füllen. Nietzsche schreibt:

„Ich vermute, daß wir nur sehen, was wir *kennen*; unser Auge ist in der Handhabung zahlloser Formen fortwährend in Übung: - der größte Theil des Bildes ist nicht Sinneneindruck, sondern *Phantasie-Erzeugniß*. Es werden nur kleine Anlässe und Motive aus den Sinnen genommen und dies wird dann ausgedichtet.

Die *Phantasie* ist an Stelle des „*Unbewußten*“ zu setzen: es sind nicht unbewußte Schlüsse als vielmehr *hingeworfene Möglichkeiten*, welche die Phantasie giebt (wenn z.B. *Sousreliefs* in *Reliefs* für den Betrachter umschlagen).“ (KGW V/2:344)

Die Relieffierung hängt entscheidend von der ausgebildeten Befähigung zu phantasieren ab. Diese Ausbildung wird in einem bestimmten Rahmen begrenzt sein und von den sozial-gesellschaftlichen Vereinbarungen reguliert werden. Diese Phantasie regulierung kennzeichnet Nietzsche mit dem Etikett „*ethischer Anthropomorphismus*“ (vgl. KGW III/4:45), beziehungsweise nennt sie *Moral*. Wird die Grenze unbegrenzt, und räumt damit dem Instinkt einen größeren Raum ein, so spricht Nietzsche von einer höheren *Moral*. Das unbewußte Begreifen der Instinkte, also die Instinktsicherheit alleine, verbürgt für Nietzsche, daß die „*hingeworfenen Möglichkeiten*“ der Phantasmagorien vollkommen überblickt und ergriffen werden können:

„Dem modernen Menschen fehlt: der sichere *Instinkt* [...]. Das, was eine *Moral*, ein Gesetzbuch schafft: der tiefe Instinkt dafür, daß erst der *Automatismus* die Vollkommenheit möglich macht in Leben und Schaffen.“ (III 697).

Die totale Ausschöpfung der menschlichen Fähigkeiten, daß heißt seine Vervollkommnung kann nur durch einen Automatismus erlangt werden. Die Vollkommenheit selbst wiederum, ist dynamisch und ein Phantasie-Produkt - aber ein konsequent zu Ende Phantasiertes.

Bei Nietzsche beruht eine der großen anthropologischen Konstanten und Voraussetzungen auf der Täuschung, beziehungsweise ihren Wahnbildern.

„Die *Verwechslung* ist das Urphänomen.“ (KGW III/4:75) und daraus folgt konsequenterweise:

„Unsere „*Außenwelt*“ ist ein *Phantasie-Produkt*, wobei frühere Phantasien als gewohnte eingeübte Tätigkeiten wieder zum Bau verwendet werden. Die Farben, die Töne sind Phantasien, sie entsprechen gar nicht exakt dem mechanischen wirklichen Vorgang, sondern unserem individuellen Zustand. - -“ (KGW V/2:344).

Der konkrete Ausgangspunkt und Katalysator der Phantasmagorien, Illusionen, Metamorphosen und Vexierbilder ist die Form. Die Hülle. Der Schein. Die Haut.

Die Oberfläche und die Oberflächlichkeiten, also der sogenannte „schöne Schein“ erlangt bei Nietzsche eine immense Bedeutung, da sie die verschiedenen assoziativen Möglichkeiten der wählbaren Wahngedanken erscheinen läßt und sie, im ganzen betrachtet, ganz nach Belieben mit einer inhaltlichen Bedeutung versehen werden können. Individuell gesehen, entscheidet die Empfindung des Subjekts über den Gehalt der Form.

Den Begriff der Empfindung erklärt Nietzsche so: „Sobald man das Ding an sich erkennen will, so ist es eben diese Welt - erkennen ist nur möglich, als ein Widerspiegeln und Sichmessen an einem Maße (Empfindung).“ (KGW III/4: 53).

Diese Erklärung gipfelt in der Aussage:

„Ich habe nichts anderes als Empfindung und Vorstellung.“ (KGW III/4:177).

Diese Bekenntnis umfaßt auch die sogenannte Realität: „Denn es giebt gar nicht diesen Gegensatz von Materie und Vorstellung. Die Materie selbst ist nur als Empfindung gegeben. Jeder Schluß hinter sie ist unerlaubt.“ (KGW III/4: 177).

Für die Malerei gilt in diesem Sinne: „der Realismus in der Kunst eine Täuschung. Ihr gebt wieder, was euch am Dinge entzückt, anzieht - diese Empfindungen aber werden ganz gewiß nicht durch die realia geweckt! Ihr wißt nur nicht, was die Ursache der Empf<indungen> ist! Jede gute Kunst hat g e w ä h n t , realistisch zu sein!“ (KGW V/1:656)

Reformuliert man das Bekenntnis Nietzsches als Frage und betrachtet sie nun, schleicht sich bei Nietzsche dennoch eine Vermutung ein, die die Materie beziehungsweise die Empfindung näher zu erklären versucht:

„Große Frage: ist die Empfindung eine Urthatssache aller Materie? Anziehung und Abstoßung?“ (KGW III/4:54).

Diese Antwort ist als Ambivalenz zu verstehen, in Analogie zu einem Vexierbild, aus dem sich aus einer Oberfläche mehrere Seh-Varianten herausbilden lassen.

Die Anziehung und die Abstoßung bestehen gleichzeitig und gleichberechtigt nebeneinander, und die eine ohne die andere wäre nicht denkbar. Sie machen gewissermaßen den Hintergrund für die Relieferung aus, die dann automatisch entsteht und eine Empfindung beim Rezipienten herauschält und gewichtet:

„Das Schöne, Ekelhafte usw. ist das ältere Urtheil. Sobald es die absolute Wahrheit in Anspruch nimmt, schlägt das ästhetische Urtheil in moralische Forderungen um. Sobald wir die absolute Wahrheit leugnen, müssen wir alles absolute Forderungen aufgeben und uns auf ästhetische Urtheile zurückziehen. Dies ist die Aufgabe - eine Fülle ästhetischer gleichberechtigter Werthschätzungen zu creiren: jede für ein Individuum die letzte Thatssache und

das Maaß der Dinge. Reduktion der Moral auf Aesthetik !!!“ (KGW V/2:369)

Die Palette der Empfindungen an sich, sind bei Nietzsche alle gleichberechtigt, genauso wie die sie auslösende Oberfläche und ihr „schöner Schein“. Der „schöne Schein“ ist bei Nietzsche so weit gefaßt, daß er alles Menschenerdenkliche miteinschließt, auch das Häßliche, Schreckliche und Abstoßende. Alle Empfindungen und ästhetischen Urteile können nur durch ihre ambivalente Struktur entstehen und begriffen werden<sup>100</sup>. Der inhärente Antagonismus der gegensätzlichen Empfindungen führt zu einer permanenten Selbsttäuschung bezüglich der jeweiligen anderen Empfindung, die in den Hintergrund tritt. Es ist die „Vordergrund-Optik“ (vgl. III 576), die die Empfindung anspricht und „überredet“ (vgl. III 676)<sup>101</sup>.

Der Ebenen- und Sichtwechsel in die Hintergrunds-Optik, beziehungsweise deren Hervorhebung entspricht Nietzsches bedeutungsschweren Begriff der Wiedergeburt:

„Man kann seine Leidenschaften von einem Augenblick an mißverstehen und umtaufen - Wiedergeburt.“ (KGW V/1:606)<sup>102</sup>

Durch diese Aussage Nietzsches wird das Kovariantenphänomen auf anamorphotische Phantomempfindungen mit Vanitas-Figur-Symbolcharakter zurückgeführt.

Nietzsches Philosophie besteht aus einer Vermengung unzähliger Vanitas-Figur Symbole, deren Doppeldeutigkeiten sich überschneiden und sich in der Malerei durch Vexierbilder visualisieren lassen. Die Dechiffrierung der Vanitas-Symbolik wird vom Rezipienten als Wiedergeburt empfunden, da sie dem Doppelcharakter der Empfindung von Anziehung und Abstoßung entspricht, und eine der vorhandenen Doppeldeutigkeiten fixiert.

Die vom Rezipienten beigelegte Bedeutung und Wertigkeit der Empfindung, des Komplexes „Doppeldeutigkeit“ entwickelt sich konvulsivisch an einem Maße, nämlich dem eigenen. Durch die schmerzliche Plötzlichkeit der Wiederentdeckung in der menschlich wesenhaft eigenen (plastischen) Strukturverschiebung

<sup>100</sup> „Schön und Häßlich«, »wahr und falsch«, »gut und böse« - diese Scheidungen und Antagonismen verraten Daseins- und Steigerungsbedingungen, nicht vom Menschen überhaupt, sondern von irgendwelchen festen und dauerhaften Komplexen, welche ihre Widersacher von sich abtrennen.“ (III 566)

<sup>101</sup> „Unsere Leidenschaften sind die Vegetation die den Felsen nackter Tatsachen sofort wieder zu umkleiden beginnt. Das ewige Spiel.“ (KGW V/1:681)  
Das ewige Spiel wird bei Nietzsche im Rahmen der ewigen Wiederkehr gespielt und erlangt von daher seinen Bedeutungsgehalt.

<sup>102</sup> Anm.: Auf das Verständnis der ewigen Wiederkehr des Gleichen im Zusammenhang mit den Leidenschaften und Empfindungen wird später eingegangen.

und dem damit verbundenem Konturwechsel, wird der Eindruck einer Wiedergeburt erweckt.

Im Grunde genommen werden die Empfindungen modifiziert und neu etikettiert. Durch den für Nietzsche ur(tat)sächlich gegebenen Konturwechsel und somit von ihm legitimierten Perspektivenwechsel, kann er ohne weiteres von sich selbst sagen:

„Ich nehme mir die Freiheit mich zu vergessen. Warum nicht widersprechen!“ (KGW V/2:496)<sup>103</sup>

Der Konturwechsel bedingt eine Oszillation zwischen Vergessen und Erinnern, zwischen Werden und Sein, beziehungsweise elementar formuliert: zwischen Abstoßung und Anziehung.

Dazu kommt, daß nach Nietzsche der Rezipient, das Subjekt, beziehungsweise die „Prozesse“ (III 457), wie Nietzsche es nennt, der „Vielheit, und Raum und Zeit und Bewegung“ (vgl. III 454) bedingen und somit der Konturwechsel nur als „actio in distans, d. h. durch Springen.“ (KGW III/4:181) erfolgen kann. Physiologisch-psychologisch gesprochen heißt das, daß der Vorgang konvulsiv verläuft und durch seine Schmerzhaftigkeit ein Sich-Selbst-Vergessen bedingt, das einem rauschhaften (dionysischem) Zustand gleicht, da der vorherige, (apollinisch) Bewußte überwunden und damit nach Nietzsche (fast) vergessen wurde. Solchermaßen durchläuft der Konturwechsel die Gegenpole der Vanitas-Figur-Symbolik von Zerstören und Erschaffen, mitsamt ihren durch die Perspektiven und Tiefenwirkung bedingten, fließenden Übergänge.

Die Reliefierung, und nicht die Flächenwirkung, übt eine Wirkung auf den Rezipienten aus:

„Das Unvollständige als das Wirksame. - Wie Relieffiguren dadurch so stark auf die Phantasie wirken, dass sie gleichsam auf dem Wege sind, aus der Wand herauszutreten und plötzlich, irgend wodurch gehemmt, Halt machen: so ist mitunter die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedankens, einer ganzen Philosophie wirksamer, als die erschöpfende Ausführung: man überlässt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufgeregt, das, was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmnis selber zu überwinden, welches ihrem völligen Heraustreten bis dahin hinderlich war.“ (KSA 2, 161 (178.))

<sup>103</sup> Anm.: An der gleichen Nachlaßstelle läßt Nietzsche diesen Sachverhalt durch Zarathustra wie folgt ausdrücken: „Du widersprichst heute dem, was du gestern gelehrt hast - Aber dafür ist gestern nicht heute, sagte Zarathustra.“ (KGW V/2:496).

#### 4. Sexualästhetik

Nietzsches individuelle Phantasie und Neugierde macht vor nichts Halt, wenn er seine Sinne unter dem Aspekt des „Mehr-Sehens“ an dreidimensionalen Objekten schärfen kann; und gleich Leonardo da Vinci versucht er unter die Oberfläche und Haut zu fassen um aller möglichen Widerstände Herr zu werden und das um so lieber, wenn es sich um seine bevorzugte Relieffigur, nämlich die des menschlichen Körpers handelt.

Die räumliche Verfaßtheit der Körper verbürgt denselben als ein facettenreiches, schillerndes Objekt, auf dem die Lichteinwirkungen und -reflexionen ein Spiel der fließenden Kontraste, sowohl in der Formgebung als auch in der Farbgebung, produzieren und imaginieren. Erst der sezierende Blick des Rezipienten und das „Seziermesser“ selbst, vermögen dem Rätsel um die „Optik aller organischen Funktionen“ (vgl. III 477) näher zu kommen. Die Anatomie und ihr Studium sind deswegen eine unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis von Nietzsches Ästhetik.

Nietzsche sagt:

„Bei der anatomischen Entdeckung. Ich habe eine solche Freude, daß sich mir alle Eingeweide bewegen.“ (KGW III/4:161).

Die Eingeweide sind der Abdruck in dem Wachs des Körpers, den sie ausbilden und verkörpern. Die Eingeweide zeichnen sich somit beinahe unmerkbar verantwortlich für die Oberflächenstruktur und die Äußerlichkeiten des Körpers und seiner Äußerungen.

So bemerkt Nietzsche:

„Niemand kam je auf den Einfall, seinen Magen als einen fremden, etwa einen göttlichen Magen zu verstehen: aber seine Gedanken als »eingeeben«, seine Wertschätzungen als etwa »von einem Gott eingeblasen«, [...]“ (III 453).

Niemand, außer Nietzsche selbst, - und gleich ihm, die Ästhetik des Surrealismus kam auf solch einen Gedanken.

Betrachtet man die beiden letzten Zitate Nietzsches zusammen, so ist man eventuell etwas erstaunt zu lesen, daß der Ästhet Nietzsche seiner Freude auf solch profane, gemeinhin unästhetische Weise Ausdruck verleiht und den gemeinhin abscheuerregenden Eingeweiden eine gewisse Dignität zukommen läßt. Zeichnet sich hier eine Ästethisierung des Häßlichen ab, die sich in weiteren Bildmotiven Nietzsches niederschlägt, und sich zu denen der Vanitas-Figur-Symbolik dazugesellt?

In aller Kürze werden nun (teilweise nochmals) zur Erinnerung und Verdeutlichung drei unterschiedliche Ansatzpunkte und Motivationen dargestellt, die Nietzsches Beschäftigung mit dem Häßlichen und seiner Ästethisierung bedingen, bevor auf das Eigentliche, das Konkret-Häßliche eingegangen wird.

1.) Nietzsches Auffassung vom Körper als Ausgangspunkt seiner Philosophie-Ästhetik, die durch ihre Totalität und Radikalität der Betrachtung alles, auch das gesellschaftlich Tabuisierte miteinschließen muß. Der Körper alleine, ist die einzige Quelle der Beobachtung und des Experimentierens: „Wesentlich: vom *Leib* ausgehen und ihn als Leitfaden zu benutzen. Er ist das viel reichere Phänomen, welches deutlichere Beobachtung zuläßt. Der Glaube an den Leib ist besser festgestellt als der Glaube an den Geist.“ (III 476)

Nebenbemerkung: Interessant ist Nietzsches Beweisführung für diesen Sachverhalt. Nietzsches Argumentation für die Exklusivität des Körpers gegen den Geist ist, von diesem Gegensatz her bestimmt, eine stark polarisierte: „Und zuletzt, wenn der Glaube an den Leib nur die Folge eines Schlusses ist: gesetzt, es wäre ein falscher Schluß, wie die Idealisten behaupten, ist es nicht ein Fragezeichen an die Glaubwürdigkeit des Geistes selbst, daß er dergestalt die Ursache falscher Schlüsse ist? [...] - welches Mißtrauen würde dies gegen den Geist erregen, der uns zu solchen Voraussetzungen veranlaßt hat? Genug, der Glaube an den Leib ist einstweilen immer noch ein stärkerer Glaube als der Glaube an den Geist; und wer ihn untergraben will, untergräbt eben damit am gründlichsten auch den Glauben an die Autorität des Geistes!“ (III 454).

2.) Von dieser allgemein-theoretischen Beweisführung und Argumentation Nietzsches her kommend, wird auch Nietzsches praktische Verständnis einer ästhetischen Kunstauffassung auf der Grundlage des Körperlichen verständlich: „*Das Verlangen nach Kunst und Schönheit* ist ein indirektes Verlangen nach den Entzückungen des Geschlechtstriebes, welche er dem *cerebrum* mitteilt.“ (III 780) Das Mysterium des ästhetischen Willens wird von Nietzsche entschleiert und auf den „Antagonismus der Geschlechter“ (vgl. III 791) zurückgeführt.

Die Begierde nach Schönheit hat ihren Ursprung in den Eingeweiden und erfährt von der anatomischen Betrachtung her ihre Definition. Eine Definition des Schönheitsbegriffes ohne den Rückbezug auf den Antagonismus ist für Nietzsche nicht denkbar.

Das Cerebrum, also das (Groß)hirn, wird als das bewußtseinsfähige Zentrum für das Erkennen von „Schönheit“ lokalisiert. Die Empfindung von „Schönheit“ nimmt das Bewußtsein so wahr:

„»Schönheit« ist deshalb für den Künstler etwas außer aller Rangordnung, weil in der Schönheit Gegensätze gebändigt sind, das höchste Zeichen von Macht, nämlich über Entgegengesetztes; [...]“ (III 882).

Wie auf der mikrokosmisch-naturwissenschaftlichen Ebene der Wille zur Macht die Gegensätze vereinigt, wird in später gezeigt. Auf der mystifizierenden Sprachenebene der nietzscheschen Philosophie stellt sich der profane „Antagonismus der Geschlechter“ als Antagonismus der beiden kunstwaltenden Götter Dionysos

und Apollon dar. Für Nietzsche wird deshalb die Sexualästhetik das entscheidende Moment seiner Philosophie-Ästhetik. Sie ist der Dreh- und Angelpunkt zum Verständnis von Nietzsches Neigung zu Doppeldeutigkeiten und dem Perspektivismus der Werte und Wahrheiten. Jede „Wahrheit“ hat mindestens zwei Seiten. Und aufgrund der Mannigfaltigkeit an Lebensarten und -wesen gibt es auch genauso viele „Wahrheiten“.

So sagt Nietzsche: „[...] das *wahre* Leben als das Gesamt/Fortleben durch die Zeugung, durch die Mysterien der Geschlechtlichkeit. Den Griechen war deshalb das *geschlechtliche* Symbol das ehrwürdige Symbol an sich, der eigentliche Tiefsinn [...]. Alles einzelne im Akte der Zeugung, der Schwangerschaft, der Geburt erweckte die höchsten und feierlichsten Gefühle. In den Mysterien ist der *Schmerz* heilig gesprochen: die »Wehen der Gebälerin« heiligen den Schmerz überhaupt, - alles Werden und Wachsen, alles Zukunft/Verbürgende *bedingt* den Schmerz... damit es die ewige Lust des Schaffens gibt, damit der Wille zum Leben sich ewig selbst bejaht, *muß* es auch ewig die »Qual der Gebälerin« geben.... Dies alles bedeutet das Wort Dionysos: ich kenne keine höhere Symbolik als diese *griechische* Symbolik, die der Dionysien. [...] - der Weg selbst zum Leben, die Zeugung, als der *heilige Weg*...“ (II 1032f (4)).

Der heilige Weg Nietzsches führt nur über die Sinnlichkeit zum Ziel. Das Ziel ist „das ewige Leben, die ewige Wiederkehr des Lebens“ (vgl. II 1031 (4)), also die Unsterblichkeit. Die geschlechtliche Differenz und ihr nach Nietzsche befruchtender Antagonismus, beziehungsweise die Komplexität der Sexualität führen Nietzsche direkt zu seinem „schwersten Gedanken“, nämlich dem der ewigen Wiederkehr. Nietzsche drückt dies deutlich in folgendem Passus aus, und zwar am Beispiel der antiken Frauenkulte:

„Der christliche Priester ist von Anfang an der Todfeind der Sinnlichkeit; man kann sich keinen größeren Gegensatz denken, als die unschuldig/ahnungsvolle und feierliche Haltung, mit der z. B. in den ehrwürdigsten Frauenkulten Athens die Gegenwart der geschlechtlichen Symbole empfunden wurde. Der Akt der Zeugung ist das Geheimnis an sich in allen nicht/asketischen Religionen: eine Art Symbol der Vollendung und der geheimnisvollen Absicht der Zukunft: der Wiedergeburt, Unsterblichkeit.“ (III 903f)

Es ist wichtig zu bemerken, daß Nietzsche die Bedeutungsinhalte von folgenden Begriffen vermischt: „ewiges Leben“, „ewige Wiederkehr des Lebens“ und „ewige Wiederkehr des Gleichen“. Nietzsche meint jeweils dasselbe, aber er wechselt die Anschauungsebene beständig. So wechselt er von phänomenologischen Betrachtungen zu metaphysischen und naturwissenschaftlichen unvermittelt hin und her. So ist es fast Geschmacksache, von welchem Ende aus man den Ariadnefaden aufrollen will um den Begriff „ewige Wiederkehr des Gleichen“ zu verstehen. Aber nur fast, da Nietzsche sich als Psychologe (II 1104 (5)) und Physiologe (II 12 f) sieht und damit seinen Ausgangspunkt vom menschlichen Körper, seiner Anatomie und Physiologie nimmt.



Am Anfang steht die Sexual-Philosophie-Ästhetik, dann erst folgt die mhytenbildende Erklärung und darauf folgt die naturwissenschaftliche Untermauerung. Die phänomenologische und profane Kehrseite der ewigen Wiederkehr des Gleichen, beziehungsweise der Unsterblichkeit, ist zugleich ihre Voraussetzung: der Tod.

Das Phänomen des Todes findet Nietzsches notwendige Beachtung, da er die Zerstörung des Leibes mit sich bringt, beziehungsweise er wird auf der metaphysischen Übertragungsebene von Nietzsche als notwendige Zerstörungselement des eigenen (Kunst)schaffens gefordert. Der „Verwesungsprozeß“ schafft den fließenden Übergang zu neuem Leben, sowohl in der organischen als auch in der Kunstwelt. Der Tod ist das dynamisierende Element des Weltgeschehens und notwendige Kontrastierung zum Schaffensprozeß. Somit stellt er einen Moment der Ruhe, der apollinischen Bewußtseinswahrnehmung dar, indem er das principium individuationis, sich selbst vollkommen erblickt, bevor es in dem dionysischen, unbewußten Strom der Zeugung untergeht:

„Die Bedeutung des Todes ist nach dem zu beurteilen, was er vernichtet. [...] Nun beruht gerade der höchste Reiz in der Erprobung der Chancen des Daseins. Der Mensch liebt es unter gewissen Umständen [...], wo das Spiel von Gelingen und Mißlingen sich in eine Erprobung von Leben und Tod wandelt. Daher ist die t r a g i s c h e Gestaltung des Lebens die gehaltvollste, sie erhebt zu jenen Höhen, wo Leben und Tod an einander grenzen. Der Ernst der großen Leidenschaften bewährt sich an dem Tod. [...] Wenn die Tragödie uns von aller Kunst am gewaltigsten erschüttert, so ist auch wahr, daß das Leben selbst seinen höchsten Ausdruck in der tragischen Gestaltung erhält. - Der Reiz liegt übrigens mehr in der Möglichkeit der tragischen Gestaltung als in der Wirklichkeit, in der kühnen Bewegung bis zu jenen Grenzen hin. [...] Der Tod ist nicht der Feind des Lebens überhaupt, sondern das Mittel, durch welches die Bedeutung des Lebens offenbart wird.“ (KGW IV/1:239-242)

3.) Nietzsches gesamte Gebäude der Philosophie-Ästhetik, seine Fundamente eingeschlossen, pendelt rhythmisch zwischen Extremis hin und her, die eine stereotype Wiederholung der Pendelbewegung veranlassen. Ohne den Rhythmus (des Lebens) und seiner Gegensätze wäre Nietzsches Philosophiegebäude nicht aufbaubar. Es sind die Extrema der Empfindungen, die den metamorphischen Prozeß in Gang setzen und den Rhythmus, beziehungsweise die individuellen Metren auslösen, da Nietzsche die Empfindung als Ur-tatsache (auch der Materie), als Anziehung und Abstoßung zugleich definiert. So bekennt Nietzsche: „[...] diese meine *dionysische* Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens, diese Geheimnis-Welt der doppelten Wollüste, dies mein »Jenseits von Gut und Böse«, [...]“ (III 917)

Nietzsche befindet sich jenseits von Gut und Böse, da er sich außerhalb der gesellschaftlich-normativen Werteordnung stellt, die er als moralische entlarvt und

für sich auf eine ästhetische zurückführt, wo sie alle gleichberechtigt notwendig nebeneinander existieren. Vernachlässigt man die Gleichberechtigung und bewertet einseitig die ästhetischen Empfindungen, so verletzt man Nietzsches Hypothese der Koexistenz von Anziehung und Abstoßung zugunsten einer Verabsolutierung, aus der die Moral entsteht:

„Es ist ein verhängnisvoller Schritt, wenn man *dualistisch* die Kraft zum einen von der zum anderen *trennt*... damit wird die Moral zur Giftmischerin des Lebens...“ (III 652).

Der Dualismus muß in jeder einzelnen Empfindung als Einheit zusammengefaßt gedacht werden.

Nietzsche nennt diese Einheit Wille zur Macht, und das Leiden des Menschen an dieser Uneinheitlichkeit der Einheit ist für Nietzsche die Grundvoraussetzung von alltäglichen und jedweden Problembewältigungen, da der Mensch offen für die Subtilitäten der möglichen Lösungsansätze wird, und aus der Kenntnis der Gegensätze des Lebens ein Urteil jenseits der gesellschaftlichen Normzwänge fällen kann.

In diesem Sinne spricht Nietzsche von sich als einem Immoralisten, er bezeichnet sich sogar als den ersten wahrhaftigen Immoralisten überhaupt:

„[...] welches ist doch der Hauptsatz, zu dem einer der kühnsten und kältesten Denker, der Verfasser des Buches „über den Ursprung der moralischen Empfindung“ (lisez: Nietzsche der erste I m m o r a l i s t ) vermöge seiner ein- und durchschneidenden Analyse des menschlichen Handelns gelangt ist? „Der moralische Mensch steht der intelligiblen Welt nicht näher als der physische - denn es gibt keine intelligible Welt ...“ [...]. Aber jedenfalls ein Satz der erheblichsten Folgen, fruchtbar und furchtbar zugleich und mit jenem D o p p e l b l i c k in die Welt sehend, welche alle grossen Erkenntnisse haben ...“ (KSA 6, 328 (6)).

Dieser Doppelblick Nietzsches betrifft also nicht nur die äußere Form des Bildes, beziehungsweise die eines Vexierbildes, sondern auch seinen Inhalt. Das Bildmotiv, beziehungsweise der Konturwechsel der Form muß mit einem unmoralischem Aspekt verknüpft sein.

Das sogenannte Moralische und das sogenannte Unmoralische müssen sich wie ein Spiegelbild gegenüberstehen. Es ist der analoge Spiegelbildprozeß, den der Mensch beim Erblicken seiner eigenen Form, beziehungsweise seines Spiegelbildes durchleben muß. Das ursprüngliche Gefühl der Abstoßung ergibt mit dem Gefühl der Anziehung zugleich die Empfindung des Kunstschaffens wieder. Es ist die Seelenruhe des sich, in seinem eigenen Werk erkennenden Künstlers:

„Umgekehrt habe ich nirgends Ruhe, solange ich bei einer Sache noch nicht über ihre *Unmoralität* im klaren bin. Habe ich diese heraus, so ist mein Gleichgewicht wieder hergestellt.“ (III 673)

Daraus folgt zugleich:

„Wir tun gut, unseren Organismus in seiner vollkommenen Unmoralität zu studieren...“ (III 681),

womit wir wieder bei den möglichen Bildmotivdarstellungen Nietzsches ange-  
langt wären. Es ist davon auszugehen, daß Nietzsches anatomische Begeiste-  
rungsfähigkeit - in jeder Hinsicht, inklusive sein Gefühl „der Zärtlichkeit für des  
Hinfällige“ (vgl. KGW V/1: 710) - und sein „fruchtbar, furchtbare“ Doppelblick  
auch eine Fülle von unmoralischen und häßlichen Bildmotiven auf die Leinwand  
bannen wird.

Die Axiome von Nietzsches Ästhetik, die eine Beschäftigung mit dem „Häßli-  
chen“ und Unmoralischen verlangen sind zugleich der Garant für den ästheti-  
schen Lustgewinn. Das Abnorme wird in seiner Funktionsweise identisch mit  
seiner Rechtfertigung.

Auf die von Nietzsche gestellte Frage: „Wie kann das Häßliche und Disharmoni-  
sche [...], eine ästhetische Lust erregen?“ (KSA 1, 152) antwortet er: „daß selbst  
das Häßliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wil-  
le, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt. Dies schwer zu fassen-  
de Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf direktem Wege verständ-  
lich und unmittelbar erfaßt in der wunderbaren Bedeutung der *musikalischen  
Dissonanz*. [...]. Die Lust, die der tragische Mythos erzeugt, hat die gleiche Hei-  
mat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Sollte sich nicht  
inzwischen dadurch, daß wir die Musikrelation der Dissonanz zu Hilfe nahmen,  
jenes schwierige Problem der tragischen Wirkung wesentlich erleichtert haben?  
Verstehen wir doch jetzt, was es heißen will, in der Tragödie zugleich schauen  
zu wollen und sich über das Schauen hinaus zu sehnen: [...]“ (KSA 1, 152 f  
(24))

Das dissonante Element des Doppelblickes rekurriert letztendlich auf den Leib  
zurück, den er fokussierend als auch erweiternd im Brennpunkt behält. Die er-  
weiterte Perspektive ist eine distanzierte Selbstbespiegelung, die durch ihren  
Pathos der Distanz das ästhetische Lustgefühl an dem „fremden“ Leib vermittelt,  
und das Individuum als einen verschönert-verschleiert Anderen erscheinen  
läßt.<sup>104</sup> Das künstlerische Element der Dissonanz entspricht durch seine Veran-  
schaulichung und Aufspaltung in (apollinische) Individualwelten und deren  
(dionysische) Zertrümmerung (und anschließendem Wiederaufbau) durchaus  
dem psychologischen Begriff der Dissonanz.

<sup>104</sup> „Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken- und was ist sonst der  
Mensch?-, so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brau-  
chen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decke. Dies ist die wahre  
Kunstabsicht des Apollo: [...]“ (KSA 1, 154 f (25)).

Das Zerfallen und Aufspalten des ästhetischen Phänomens, des Leibs, bezie-  
hungsweise des Individuums bekommt durch das von Nietzsche geforderte Ele-  
ment des fast Vergessens (des jeweiligen anderen Zustandes) einen gedächt-  
nisstörenden, halluzigenen Charakter. Das befreiende Auflösen der Dissonanz,  
das Gleichgewicht wird erst durch die beiderseitige Annäherung der beiden  
dissonanten, gespaltenen Teile erreicht.<sup>105</sup> Das ist ein Streben nach den äußer-  
sten Grenzen und Vereinigung der Gegensätze. Die Grenzerfahrung des Absto-  
ßenden, also des Ekligen, Häßlichen, Abnormalen und des Todes, bei einem  
gleichzeitigen Sich-selbst-im-Griff-haben, das heißt einem Nicht-loslassen des  
Anziehenden, beziehungsweise allgemeiner formuliert, des Ästhetischen, führt  
zu einer lustvollen Selbsterfahrungsgrenze.

Für den Menschen des 21. Jahrhunderts erhält diese Theorie Nietzsches ihre  
Aktualität im praktischen Leben, durch das Schlagwort der freien Selbstentfal-  
tung und -verwirklichung. Darunter versteht man in erster Linie die persönliche  
Selbstverwirklichung im Freizeitbereich. Das reicht von der esoterischen Be-  
wußtseinsweiterung bis hin zu Extremsportarten (von „Exstasy-dancing-  
Marathon“ über „adventure-Reisen“ hin zu „bungy jumping“). Für Nietzsche  
erhält diese Theorie im praktischen Leben Bedeutung durch die Veranstaltung  
von rauschhaften Festorgien und auch durch die Erprobung der körperlichen  
Grenzen, sei es in der Manier der antiken, olympierhaften Wettkampfspiele oder  
„Nun machen wir uns in der Natur Lust durch Zerbrechen von Zweigen, Ablösen von  
Steinen, Kampf mit wilden Tieren, und zwar um unserer Kraft dabei bewußt zu werden.“  
(I 510 (103)).

Der Tierkampf<sup>106</sup>, insbesondere der Stierkampf, also der Tanz mit dem Tod,  
dem Nietzsche z. B. im Jahre 1884 beiwohnte (vgl. III 1217), gehört sicher,  
neben den oben nur kurz angedeuteten Bildmotiven (Orgien, Verbrechen, Vanitas-  
Figur-Symbolik usw.) zu Nietzsches favorisierten Leinwandmotiven, da der  
Stierkampf nach der gesellschaftlichen Konvention als unmoralisches Lustspiel  
empfohlen wird, in den Augen Nietzsches aber wohl eher das oben geschilderte  
lustvolle Moment der Tragödie, die Dissonanz beinhaltet<sup>107</sup>. Diesem Faszinosum

<sup>105</sup> „[...]“, so daß diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion,  
nach den Gesetzen ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genötigt sind: [...]“ (KSA 1,  
154 (25)).

<sup>106</sup> „[...] -das war die letzte Lust, welche das Altertum erfand, nachdem es selbst gegen  
den Anblick von Tier- und Menschenkämpfen stumpf geworden war.“ (I 542 (141)).

<sup>107</sup> Für Nietzsche ist: „Alle Lust an sich selber weder gut noch böse.“ (I 510 (103)), und  
so schreibt er diesbezüglich im ‚Zarathustra‘:

„Bei Trauerspielen, Stierkämpfen und Kreuzigungen ist es ihm bisher am wohlsten ge-  
worden auf Erden, [...]“ (II 464 (2)). Interessant ist auch folgender Vergleich: „Was ich

sind auch die Surrealisten erlegen, die immer wieder den Stierkampf bildlich verarbeiteten.

Die Tragödie, die Grenze der Körpererfahrung, erfährt und lebt man nur durch die Abnormalität:

„[...] denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, dass man ihr siegreich widerstrebt, d. h. durch das Unnatürliche?“ (KSA I, 67 (9))

Unter dem Unnatürlichen subsumiert Nietzsche die gesellschaftliche Anormativität, das ein Zerbrecen der Individuation mit sich bringen kann:

„Es giebt einen uralten, besonders persischen Volksglauben, dass ein weiser Magier<sup>108</sup> nur aus Incest geboren werden könne: [...]. Diese Erkenntniss sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Oedipusschicksale<sup>109</sup> ausgeprägt: derselbe, der das Räthsel der Natur - jener doppelgearteten Sphinx - löst, muss auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrecen. Ja, der Mythos scheint uns zuraunen zu wollen, dass die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, dass der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren habe. „Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen: Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur“: [...].“ (KSA I, 66 f (9))

Einen weiteren dieser dionysischen Weisheitsaspekte ist die von Nietzsche legitimierte Homosexualität: „Natürlich-unnatürlich - ist nichts! Die Griechen haben die Liebe innerhalb desselben Geschlechtes zu dem höchsten Grade der Idealität gehoben, sie hießen die Knabenliebe eben g u t .“ (KGW V/1: 718)

Es sind die ver-rückten Wertvorstellungen der Pervertierung, denen Nietzsche außerdem noch eine absolut groteske und kafakeske Absurdität der Handlung abverlangt. So wird der einfache Mord von Nietzsche durch einen gleichzeitig begangenen Frevel, bei dem Beispiel des Ödipus durch den Mord des eigenen Vaters, erhöht. Das Gegenstück der todbringenden Tat, die lebensstiftende Handlung der Liebe wird von Nietzsche durch den beispielhaft genannten Frevel des Inzest erhöht. Beiden Tat- und Handlungsmotiven gemeinsam ist ein unge-

---

damals zu fassen bekam, etwas Furchtbares und Gefährliches, ein Problem mit Hörnern, nicht nothwendig gerade ein Stier, jedenfalls ein neues Problem: [...] das Problem der Wissenschaft [...].“ (KSA I 13 (2))

<sup>108</sup> Anm.: Nietzsche spielt schon hier in seinem Erstwerk auf den aus Persien stammenden Zarathustra an mit dem er sich dann später auch vollends identifizieren wird.

<sup>109</sup> Anm.: Die Oedipusschicksale sind auch insbesondere im Plural angeführt worden, weil auch alle anderen, ähnlichen Schicksale eigentlich dem des Dionysus entsprechen: „[...] dass alle die berühmten Figuren auf der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u.s.w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind“ (KSA I, 71 (10))

hemmter Trieb des Besitzen-Wollens und des „Sich-Einverleibens“<sup>110</sup>, gepaart mit einer frevelhaften Neugierde und Neigung zum labyrinthischen Erkenntnisvermögen und Drangs. So ist Ödipus für Nietzsche das Sinnbild des „Räthsellösers der Sphinx“ (vgl. KSA I, 66 (9)).

Das Analogon und die Verdeutlichung desselben Sachverhaltes stellt der Surrealismus am Beispiel der Gottesanbeterin von Caillois und am Beispiel des Verbrechens der Schwestern Papin dar, die es vor Gericht in aller Unschuld „das Rätsel des Lebens“ nennen. Nietzsche nennt es das „Rätsel der Natur“ (vgl. KSA I, 67 (9)).

Die Erhöhung dieser Handlungen liegt nicht nur in ihrer Frevelhaftigkeit begründet, sondern auch in ihrer Bewertung und Steuerung der korrelativen Anomalien vergesellschafteter Instinkte. Die wechselseitig bedingte Ausbildung der Gesellschaft und des Individuums, in diesen Einzelfällen konträr verlaufend, erhöht die Seelenqualen und die Leidensempfänglichkeit. Durch die Leidensfähigkeit wird der Mensch dann durch Nietzsche (dionysisch) erhöht:

„Ich zweifle, ob ein solcher Schmerz „verbessert“: aber ich weiss, dass er und vertieft...“ (KSA 6, 437 (1))

Das Rätsel der Natur, auch das Rätsel des Lebens genannt, ist immer ein Rätsel des Menschen, sowohl des anatomischen als auch des vergesellschafteten. So schreibt Nietzsche, diese Problematik im einzelnen und allgemein zusammenfassend:

„Wir Aesthetiker höchsten Ranges möchten auch die Verbrechen und das Laster und die Qualen der Seele und die Irrthümer nicht missen - und eine Gesellschaft von Weisen würde sich wahrscheinlich eine böse Welt hinzuerschaffen.“ (KGW V/2: 484)

Ein legitimer Bereich für tabuisierte Themen der Gesellschaft ist der künstlerische Bereich.

Der künstlerische Bereich deckt in seiner Nichtrealisierung der Entsetzlichkeit der oben geschilderten Taten den gesamtgesellschaftlichen Bereich durchaus vollkommen ab, da Nietzsche selbst zu tiefster Einsicht und Leidensfähigkeit ohne verbrecherische Handlungen fähig war<sup>111</sup>, und auch einen Begriff von falscher Schönheit hatte. Zu diesem gehört alles Barabrisch-Gewalttätige, das

---

<sup>110</sup> Anm.: Auf diesen Ausdruck Nietzsches und seinem Sachverhalt, komme ich später zu sprechen.

<sup>111</sup> Anm.: Nietzsche gelang dies durch die Ästhetisierung des Leben, die auf der Grundvoraussetzung des Leidens basiert: „Erst der grosse Schmerz ist der letzte Befreier des Geistes, [...] zwingt uns Philosophen in unsre letzte Tiefe zu steigen und alles Vertrauen, alles Gutmüthige, Verschleiernde, Milde, Mittlere, wohin wir unsre Menschlichkeit gesetzt haben, von uns zu thun.“ (KSA 6, 436 f (1))

nur dem Scheine nach schön zu sein scheint, weil sie keine „Vertiefung“ des Menschen mit sich bringt:

„Fast überall lag das Centrum dieser Feste in einer überschwenglichen geschlechtlichen Zügellosigkeit, [...]; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche „Hexentrunk“ erschienen ist.“ (KSA 1, 32 (2)).

Das zügellose Verhalten eines ‚sie wissen nicht, was sie tun‘- Benehmens verurteilt Nietzsche auf das Schärfste, weil er die „Versöhnung als das wichtigste Moment in der Geschichte“ (vgl. KSA 1, 32 (2)) ansieht, weil nur dann der Hexentrunk „wie ein Heilmittel an tödtlichem Gift“ (vgl. KSA 1, 33 (2)) wirken kann. Der Gestus der Versöhnung ist nicht im Sinne einer (christlichen) Versöhnung zu verstehen, sondern er besteht in einer aktiven Selbsttäuschung durch die Ästhetisierung des Hexentranks. Die Befähigung zum Leiden, begriffen als das aktive Moment, enthält ein „I e t h a r g i s c h e s Element“ (vgl. KSA 1, 56 (7)), daß dem Leidenden „in seinem rein passiven Verhalten seine höchste Activität erlangt läßt, die weit über sein Leben hinausgreift, während sein bewußtes Tichten und Trachten im früheren Leben ihn nur zur Passivität geführt hat.“ (vgl. KSA 1, 66 (9)). Die Kontemplation des Leiden, daß ein Sich-selber sehen können bedingt, ist Erkenntnis:

„In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Aehnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben e r k a n n t, und es ekelte sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, [...]. Die Erkenntnis tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion - das ist die Hamletlehre, [...].“ (KSA 1, 56 f (7)).

Die wissende Selbsttäuschung „vertieft“ den Menschen zum „höheren“ Menschen und mit einer „überlegenen Heiterkeit“ (vgl. KSA 1, 66(7)) werden von der „heilkundigen Zauberin“ (vgl. KSA 1, 57 (7)), nämlich der Kunst die Kategorien des Erhabenen und des Komischen erschaffen:

„[...] sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt: diese sind das E r h a b e n e als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das K o m i s c h e als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.“ (KSA 1, 57 (7)).

So wird die Kategorie des Erhabenen durch Apollon erschaffen, der den entsetzlichen Dionysos bändigt und dadurch eine erhabene Ausstrahlung zu haben scheint, und die Kategorie des Komischen durch Dionysos, der nun seinerseits die sinnlose Fassade des Apollon entlarvt.

Auf diese Art und Weise wird die Kunst zu einem scherzhaften Spiel, das mit ernstester (sogar todernster) Miene gespielt wird:

„Wesen der Kunst: eine schädliche Funktion wird ausgeübt, o h n e daß sie Schaden bringt. Angenehmste Paradoxie.“ (KGW V/1: 490)

Die höhere Weisheit und der Zweck dieses Spiels und Paradoxons liegt in der Schaffung des ästhetischen Zustandes, den Nietzsche zusammen mit dem Begriff der Vollkommenheit, wie folgt definiert:

„Die Zustände, in denen wir eine *Verklärung* und *Fülle* in die Dinge legen und an ihnen dichten, bis sie unsre eigene Fülle und Lebenslust zurückspiegeln: der Geschlechtstrieb; der Rausch; die Mahlzeit; der Frühling; der Sieg über den Feind; der Hohn; das Bravourstück; die Grausamkeit; die Ekstase des religiösen Gefühls. *Drei* Elemente vornehmlich: der *Geschlechtstrieb*, der *Rausch*, die *Grausamkeit* - alle zur ältesten *Festfreude* des Menschen gehörend; alle insgleichen im anfänglichen »Künstler« überwiegend. Umgekehrt: treten uns Dinge entgegen, welche diese Verklärung und Fülle zeigen, so antwortet das animalische Dasein mit einer *Erregung jener Sphären*, wo alle jene Lustzustände ihren Sitz haben - und eine Mischung dieser sehr zarten Nuancen von animalischen Wohlgefühlen und Begierden ist der *ästhetische Zustand*. [...] »*Vollkommenheit*« - in jenen Zuständen (bei der Geschlechtsliebe insonderheit) verrät sich naiv, was, der tiefste Instinkt als das Höhere, Wünschbarere; Wertvollere überhaupt anerkennt, die Aufwärtsbewegung seines Typus; insgleichen *nach welchem Status* er eigentlich *strebt*. Die Vollkommenheit: das ist die außerordentliche Erweiterung seines Machtgefühls, der Reichtum, das notwendige Überschäumen über alle Ränder. Die Kunst erinnert uns an die Zustände des animalischen vigor; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche; andererseits eine Anreizung der animalischen Funktionen durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens - eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben. Inwiefern kann auch das Häßliche noch diese Gewalt haben? Insofern es von der siegreichen Energie des Künstlers etwas mitteilt, der über dies Häßliche und Furchtbare Herr geworden ist; oder insofern es die Lust der Grausamkeit in uns leise anregt (unter Umständen selbst die Lust, *uns* weh zu tun, die Selbstvergewaltigung: und damit das Gefühl der Macht über uns).“ (III 535 f)

Wir haben einen Cocktail aus Ekstase<sup>112</sup>, Grausamkeit und Sexualität, der sadomasochistische Züge aufweist und in verschiedenartigen Bildmotiven verarbeitet wird.

Solche Motive findet man in der surrealistischen Malerei, die gewollt provozierende, verzerrte und menschliche, tiefenpsychologische Motive auf die Leinwand bannt, indem sie Metamorphosen und Vexierbilder in diesem surrealistischen Sinne zusammensetzt.

<sup>112</sup> „Auf der höchsten Stufe der Macht muß der *Berauschtteste* stehn, der Ekstatische.“ (III 781)

## 5. Das Eklige und die Einverleibung

Das Wesentliche an der Kunst ist das Erkennen, das Spüren von Ekel ganz allgemein, da er einen Impuls und Reiz aussendet und damit verbürgt, daß die Willen zur Macht erregt werden und damit der Prozeß der Einverleibung in Gang gesetzt wird. Dazu sind Nietzsche alle primär Unlust auslösenden und damit reizauslösenden Faktoren als Mittel zum Zweck recht, und das um so mehr, da es für Nietzsche nur Quantitätsmerkmale und keine Qualitätsunterschiede an sich gibt:

„Der Wert aller morbiden Zustände ist, daß sie in einem Vergrößerungsglas gewisse Zustände, die normal, aber als normal schlecht sichtbar sind, zeigen...“ (III 781).

Erst das Verwobensein aller Normen und Werte der gesellschaftlichen Ordnung schafft den Maßstab und das zu beherrschen-wollende Hindernis für den einzelnen. Er leidet somit zuerst an sich selbst, zumal der Mensch ursprünglich: weder gut noch böse ist:

„Es ist ein Studium ohne Ende, dieses Thier! Es ist kein Schmutz in der Natur, das haben wir erst hinein gelegt. Wir haben diesen „Schmutz“ zu oberflächlich behandelt. Es gehören Niederländer-Augen dazu, auch hier die Schönheit zu entdecken.“ (KGW V/1:626).

Nietzsches Ansinnen ist es ganz bewußt, mit seinem ganzen Willen das Rätsel des Lebens aufzuspüren, indem er den verbotenen, tabuisierten Weg des Ekels geht: „Nicht soll die Kunst mich mir selber entführen, nicht mich vor dem Ekel retten.“ (KGW V/1:722)

Dazu gehört es, die für Nietzsche primären menschlichen Grundgegebenheiten, wie die der Ernährungsfrage und der Diätik<sup>113</sup>, sowie die der Geschlechtstrieb und der Anatomie zu untersuchen, da der Leib für Nietzsche der gegebene zu untersuchende Ausgangspunkt ist und die Ernährungsfrage im allgemeinen, der Verbindungspunkt zur Außenwelt und ihrer Kommunikation darstellt:

„Das ästhetisch-Beleidigende am innerlichen Menschen ohne Haut – blutige Massen, Kothgedärme, Eingeweide, alle jenen saugenden pumpenden Unthiere – so formlos oder häßlich oder grotesk, dazu für den Geruch peinlich. Also weggedacht! Was davon heraustritt, erregt Scham (Koth Urin Speichel Same) Frauen mögen nicht vom Verdauen hören.“

<sup>113</sup> „[...] an der mehr das „Heil der Menschheit“ hängt, als an irgend einer Theologen-Curiosität: Die Frage der Ernährung.“ (KSA 6 279 (1)) und weiter: „[...] Unsre grossen Ausgaben sind die häufigsten kleinen.“ (ebd. (8)), weil nämlich: „[...] diese kleinen Dinge – Ernährung, Ort, Klima, Erholung, die ganze Casuistik der Selbstsucht – sind über alle Begriffe hinaus wichtiger als Alles, was man bisher wichtig nahm. Hier gerade muss man anfangen, um zuleben.“ (ebd. (10)).

Byron eine Frau nicht essen sehen (So gehen die Hintergedanken ihren Weg) Dieser durch die Haut verhüllte Leib, der sich zu schämen scheint! Das Gewand an den Theilen, wo sein Wesen nach außen tritt: oder die Hand vor den Mund halten beim Speichelwerfen. Also: es giebt Ekel-erregendes, je unwissender der Mensch über seinen Organismus ist, um so mehr fällt ihm rohes Fleisch Verwesung Gestank Maden zusammen ein. Der Mensch, soweit er nicht Gestalt ist, ist sich ekelhaft – er thut alles, um nicht daran zu denken. – Die Lust, die ersichtlich mit diesem inneren Menschen zusammenhängt, gilt als niedriger – Nachwirkungen des ästhetischen Urteils. Die Idealisten der Liebe sind Schwärmer der schönen Formen, sie wollen sich täuschen und sind oft empört bei der Vorstellung von Coitus und Samen. – Alles Peinliche Quälende Überheftige hat der Mensch diesem innerlichen Leibe zugeschrieben: um so höher hob er das Sehen Hören die Gestalt des Denken. Das Ekelhafte sollte die Quelle des Unglücks sein! Wir lernen den Ekel um!“ (KGW V/2 358)

Nietzsches philosophischer Ausgangspunkt ist das Erfassen des ganzheitlichen Aspektes des Menschen, zu dem nun auch mal das Ekelhafte gehört, von dem schöngestigen Menschen in der Regel gemieden<sup>114</sup>, nimmt Nietzsche sich gerade dieses brachliegende Untersuchungsfeld als seine Aufgabe vor, um vor diesem Hintergrund den Menschen in seinem Handlungskontext zu verstehen, um daraufhin die geeignete, angepaßte Ästhetik für den Menschen konstruieren zu können.<sup>115</sup>

Warum ist für Nietzsche das Ekelhafte so bedeutungsschwer?

„[...] die furchtbaren Schreie Zeichen Rätsel alles womit die Verdauung der Menschheit nicht fertig wird, - der „Koth des Daseins“ ist der fruchtbarste Dünger gewesen.“ (KGW V/2: 497).

Nietzsche setzt alles Rätselhafte, Labyrinthische der allgemeinen Bedeutung des Ekels gleich, denn „in einer Welt, die wir geschaffen haben“ (vgl. II 177 (301)), können wir dem Ekel nicht entkommen, ihn nur umwerten - und einen andersartigen Ekel erschaffen. Der Ekel, wie auch immer, läßt den Menschen leidend immer aufs neue den Ariadnefaden suchen. Der Ekel wirkt dabei als ein reizauslösender Mechanismus mit weitreichenden Konsequenzen: er bestimmt die direkte physiologische Reaktion als auch das Weltbild:

„Übler Geruch ein Vorurtheil. Alle Ausscheidungen ekelhaft - warum? Als übelriechend? Warum übel? Sie sind nicht schädlich. [...] - Ekel als Brechreiz zu verstehen: die Ausscheidungen erregen den Reiz, die Nahrung auszuschleiden unverdaut (wie ein Gift) Urtheil vom Standpunkte der Genießbarkeit aus: dies ist nicht zu essen! Grundurtheil der Moral“ (KGW V/2: 500).

<sup>114</sup> Anm.: Unter diese Kategorie kann man wohl ohne weiteres als aktuelles Beispiel der Gegenwart die Mannheimer Ausstellung „Körperwelten“ dazu zählen.

<sup>115</sup> „Mein Schlußsatz ist: das der wirkliche Mensch einen viel höheren Wert darstellt als der »wünschbare« Mensch irgendeines bisherigen Ideals: [...]“ (III 673)

Der wichtige Punkt in Nietzsches Aussage ist, daß er die Bedeutung des Ekels entwertet und zu einem Hilfsmittel umwertet. Der Ekel wird nicht als Giftmittel, sondern als Nahrungsmittel begriffen. Es wird dadurch ein Genußmittel, das den Reiz nach dessen Einverleibung auslöst. Es gibt für Nietzsche nur individuelle, subjektive Vorlieben für die jeweiligen Genußmittel - das aber nennt er Moral. Vom Standpunkt der Ästhetik aus gibt es keine Vorlieben; alle Reiz-, bzw. Genußmittel sind wertneutral. Nietzsche liebt den Menschen in seiner Gesamtheit, indem er ihn nicht dualistisch aufspaltet und zerreißt, sondern Nietzsche splittet ihn so oft, bis eine Einheit aus fließenden Splintern aus ihm wird.<sup>116</sup> Jeder neue Ekelreiz zerreißt ein bißchen und schafft durch seine Überwindung einen neuen Reiz. Diese Reiz- und Nahrungskette wendet Nietzsche auch auf die gesellschaftliche Ordnung und ihrer Kultur an:

„So leben wir Alle! - wir reißen die Dinge gierig an uns und haben unersättliche Augen dabei, dann nehmen wir eben so gierig aus ihnen heraus, was uns schmeckt und dienlich ist - und endlich überlassen wir den Rest - alles womit unser Appetit und unsere Zähne nicht fertig geworden sind - den anderen Menschen und der Natur, namentlich aber alles, was wir verschlungen, ohne es uns einverleiben zu können - : unsere Excremente. Darin sind wir unerschöpflich wohlthätig und durchaus nicht geizig: wir düngen die Menschheit mit diesem Unverdauten unseres Geistes und unserer Erfahrung.“ (KGW V/2:524).

Der Mensch macht aus seiner Not eine Tugend und erklärt das für ihn Unbrauchbare als soziale Wohltat. In Wirklichkeit ist das Unbrauchbare für den schwachen Menschen, den Menschen der „décadence“ nicht verwertbar gewesen, da der starke Mensch nach Nietzsche sich alles einverleibt und damit seine Macht erweitert. Die Willen zur Macht, und nichts anderes ist der Mensch, sind nämlich auf Aneignung und Überwältigung von Hindernissen aus.<sup>117</sup>

Der Mensch soll als „das genußfähigste Wesen ausgebildet werden, als Mittel und Aufgabe [...]. Die Sinne steigern und den Stolz und den Durst usw. [...]. Der Erkennende verlangt nach Vereinigung mit den Dingen und sieht sich abgeschieden - dies ist seine Leidenschaft. Entweder soll sich alles in Erkenntniß auflösen oder er löst sich in die Dinge auf - dies ist seine Tragödie (letzteres sein Tod und dessen Pathos). Ersteres sein Streben, alles zu Geist zu machen - : Genuß

<sup>116</sup> Dazu sagt Nietzsche: „Wie kommt es, daß wir unsere stärkeren Neigungen auf Unkosten unserer schwächeren Neigungen befriedigen? - An sich, wenn wir eine Einheit wären, könnte es diesen Zwiespalt nicht geben. Thatsächlich sind wir eine Vielheit, welche sich eine Einheit gebildet hat. Der Intellekt als das Mittel der Täuschung mit seinen Zwangsformen „Substanz“, „Gleichheit“, „Dauer“ - er erst hat die Vielheit sich aus dem Sinne geschlagen.“ (KGW V/2: 480).

<sup>117</sup> Siehe z. B.: III 522 und III 685

die Materie zu besiegen, zu verdunsten, zu vergewaltigen usw. Genuß der Atomistik der mathematischen Punkte. Gier!“ (KGW V/2: 365 f).<sup>118</sup>

Die Totalität der Einverleibung jedweden Reizes, beziehungsweise des Ekels endet nicht unbedingt mit dem physischen Tod, sondern führt zu der rhythmischen Abfolge eines dionysischen Freßgefühls und eines apollinischen Brechreizes. Beim ersteren gibt man sich selbstvergessen den Reizen der Natur hin, bis diesem Rausch- und Völlegefühl Einhalt geboten wird, und man schauernd erkennen muß, was man sich denn da alles (eklige) einverleibt hat und es sich selber „schön reden“, beziehungsweise sich genießbar machen muß, um den Brechreiz zu unterdrücken und nicht am Ekel zu ersticken. Das Umschwenken des Freßgefühls wird durch das Völlegefühl erzeugt, das keine Nahrung, beziehungsweise keine schwere Kost mehr zur Verdauung zuläßt; analog der wüsten, asiatischen Dionysosfeiern, die durch die maßvollen, beschaulichen Apollonfeiern gebändigt und damit dem Menschen zuträglich werden.

Das Unverdauliche wird verdaulich, indem es aus der eigenen Einheit rausgenommen und bewußt gemacht wird. Als Gegenstand der Anschauung läßt sich das „Anderer“ in verdauliche Kost umfunktionieren. Es wird zum Sujet der Begierde. Das Streben nach dem „Anderen“ wird ein Streben nach dem verlorenen - da bereits halb verdaut - ego, beziehungsweise Eigentum:

„Fortwährend scheidet jeder Körper aus, er secerniert das ihm nicht brauchbare an den assimilierten Wesen: das was der Mensch verachtet, wovor er Ekel hat, was er böse nennt, sind die Excremente. Aber seine unwissende „Vernunft“ bezeichnet ihm oft als böse, was ihm Noth macht, unbequem ist, den Anderen, den Feind, er wechselt das Unbrauchbare und das Schwerzuerwerbende Schwerzubesiegende Schwer-Einzuverleibende. Was er „mittheilt“ an Andere, „uneigennützig“ ist - so ist dies vielleicht nur die Ausscheidung seiner unbrauchbaren faeces, die er aus sich wegschaffen muß, um nicht daran zu leiden. Er weiß, daß dieser Dünger dem fremden Felde nützt und macht sich eine Tugend aus seiner „Freigebigkeit“- „Liebe“ ist Empfindung für das Eigenthum oder das, was wir zum Eigenthum wünschen.“ (KGW V/2:389 f).

Der Begriff des Eigentums erfährt seinen Bedeutungsinhalt durch seine Negation, der Mensch besitzt nach Nietzsche nicht sein Eigentum, sondern das Charakteristische am Eigentum ist sein Nicht-Besitzen. In Anlehnung an Max Stirner und zur besseren Kontrastierung, müßte die Aussage des Eigners wie folgt umgeändert werden [Fettdruck v. V.]: „mein Eigentum, also nur ist, was in meiner Gewalt nicht ist.“<sup>119</sup>

Das Eigentum, die eigenen Exkremente und ihre Folgeprodukte, wie zum Beispiel:

<sup>118</sup> Anm.: Auf die Gier der mathematischen Punkte komme ich später zu sprechen.

<sup>119</sup> Stirner, Max: Der Einzige und sein Eigentum, Reclam, Stuttgart 1981, S. 459

„Unsere Liebe zum Ideal ist die letzte Steigerung des Ernährungstriebes (ebenso Eigenliebe Eigenthumsliebe, das Bedürfnis der Macht, nach Mitteln für Leben und Gesundheit) L<ittré>“ (KGW V/1:567) werden idealisiert und ihr „Verlust kompensiert“ (vgl. KGW V/2:388). Das Eigentum ist eine Selbsttäuschung, durch die der Mensch seine Eigenheit begreift. Seine Neugierde und sein Einverleibungszwang richten sich auf das Andere. Dieses Andere, sein Besitz, genauer gesagt sein Nicht-Besitz, ist allein für den Menschen erkennbar, quasi als Spiegel seiner selbst. Die Eingeweide, die Willen zur Macht, können sich nur im negativen Bild begreifen, an seinen Widerständen und Hemmnissen, die ihn veranlassen diese zu überwinden und sie sich einzuverleiben. Der Mensch lebt ausschließlich von seinen Exkrementen, da er sie allein wahrnimmt.

Das was der Mensch isst, bestimmt zwar was der Mensch ist; aber nur das, was der Mensch nicht verdaut, bestimmt was der Mensch wird.

Die Individualität und der Eigentumstrieb werden auf den Nahrungstrieb zurückgeführt: „Der Eigentumstrieb - Fortsetzung des N a h r u n g s - und Jagd - T r i e b s. Auch der Erkenntnistrieb ist ein höherer Eigentumstrieb.“ (KGW V/2: 357)

Der Jagdtrieb ist untrennbar mit dem Nahrungstrieb verbunden, da er der Nahrungsbeschaffung dient, und beide somit den Grundstein für Nietzsches geforderten Eigenschaften der Täuschung und der Mimikry, sowie der menschlichen Grausamkeit legen und von hier aus zu deren Verständnis führen:

„Ein solches Wesen assimiliert sich das Nächste, verwandelt es in sein Eigentum (Eigentum ist zuerst Nahrung und Aufspeicherung von Nahrung), es sucht möglichst viel sich einzuverleiben, nicht nur den Verlust zu c o m p e n s i r e n – es ist **habsüchtig**. [...] Dieser Trieb bringt es in die Ausnützung des Schwächeren, und in Wettstreit mit ähnlich Starken, er kämpft d.h. er **haßt**, fürchtet, verstellt sich. Schon das Assimilieren ist: etwas Fremdes sich gleich machen, t y r a n n i s i r e n – **Grausamkeit**.“ (KGW V/2: 388 f)

Der Verdauungsprozeß beinhaltet die Grausamkeit, da das Andere verdaulich gemacht wird, das heißt es wird einer anderen Perspektive und relationalen Verbindungen unterworfen, nämlich dem des *ego*. Solchermaßen definiert Nietzsche, was Leben an sich bedeutet und beinhaltet:

„Eine Vielheit von Kräften, verbunden durch einen gemeinsamen Ernährungsvorgang, heißen wir »Leben«. Zu diesem Ernährungs-Vorgang, als Mittel seiner Ermöglichung, gehört alles sogenannte Fühlen, Vorstellen, Denken, d.h. 1. ein Widerstreben gegen alle anderen Kräfte; 2. Ein Zurechtmachen derselben nach Gestalt und Rhythmus; 3. Ein Abschätzen in bezug auf Einverleibung und Abscheidung.“ (III 874)

Das Wesentliche ist also der Ernährungsvorgang, den Nietzsche auch in seiner abstraktesten Bedeutung mit umfaßt. Er ist das Charakteristikum der Willen zur Macht und zugleich ihr unsichtbar-verbindendes Band untereinander.

So sitzen die Willen zur Macht, bildlich gesprochen, alle zusammen an einem gedeckten Tisch und portionieren sich individuell ihre Happen auf den Teller, je nach (zeitlichem) Hungergefühl und Geschmack. Die Methapher ist insoweit unverdaulich, da der Kannibalismus die Etikette diktiert: die Willen zur Macht sind sich gegenseitig selber ein Hindernis, das überwunden werden muß.

Die Mittel dazu entsprechen den Mitteln der Individuation, der Abgrenzung und des Widerstrebens des eigenen Gefühlslebens und Weltbildes gegenüber den anderen (hungrigen) Willen. Dazu gehört in erster Linie ein individueller, subjektiver Wahrnehmungsprozeß, der die eigenen Eigenheiten festlegt und festigt. Das „Zurechtmachen nach Gestalt und Rhythmus“ wird daher in den Ähnlichkeitspostulaten Nietzsches zur Grundlage seiner Weltkonzeption der ewigen Wiederkehr des Gleichen von grundlegender Bedeutung, da sie die Trennung (von Dionysos und Apollon), beziehungsweise die Entstehung und das Vergehen des Individuationsprozesses begründen.<sup>120</sup> Die Individuation selbst ist es, die ihren eigenen Ernährungsvorgang stoppt und behindert:

„Alles N e g i r e n zeigt unseren Mangel an Fruchtbarkeit und an Organen auf d i e s e m Gebiete: wären wir wie der Boden, wir liessen n i c h t s u m k o m m e n. Wir haben Füllhörner zu vielen Menschen in uns - aber nicht zu allen.“ (KGW IV/3:421).

Die eigene Abgrenzung bringt die perspektivische Abschätzung an des Menschen eigenem Maß mit sich und damit die Wertung der Nahrungsangebots: einverleiben oder ausscheiden? Das ist nun die Frage. Das Negierenkönnen als notwendiges Faktum der Individuation bestimmt anhand der so gesetzten Hindernisse, der Exkremente, die weitere diesbezüglich gerichtete Entwicklung des Menschen; sozusagen am Leitfaden der Exkremente.

Das Affirmieren, im Gegenzug, läßt den Menschen eine andere Entwicklung nehmen. Nicht die Exkremente, nicht das Unverdauliche spielt jetzt die entscheidende Rolle, sondern das Verdaute, das Einverleibte. Der „unbegrenzte Aneignungstrieb“ (KGW V/2:389), also der nie endenwollende Appetit führt in letzter Konsequenz dazu, daß der Mensch zwar ist, was er isst, aber, daß er, bildlich gesprochen, irgendwann an seiner Überfülle platzt. Genau das passiert auch in Nietzsches Sinne, wenn er den Zeugungsvorgang anhand des Ernährungsvorgangs nicht nur erklärt, sondern ihn auch darunter subsumiert:

<sup>120</sup> Anm.: Auf den Diskurs über Form und Gestalt, sowie deren Einbettung in den Rhythmus, beziehungsweise in die Zeit-Raum-Komponente der ewigen Wiederkehr des Gleichen wird später eingegangen.

„[...] es sucht möglichst viel sich einzuverleiben [...]. So wächst es allein und endlich wird es reproduktiv – es theilt sich in 2 Wesen.“ (KGW V/2: 388).  
Beziehungsweise an anderer Stelle heißt es:

„Der Geschlechtstrieb macht die großen Schritte der Individuation: für meine Moral wichtig, denn er ist antisocial, und leugnet die allgemeine Gleichheit und den gleichen Werth von Mensch zu Mensch. Er ist der Typus individueller Leidenschaft, [...]. - Die Scheidung der Geschlechter ist nicht fundamental, die Zeugung nicht essentiell geschlechtlich, und gehört nicht zum Wesen des Lebendigen. Es ist ein sehr starker Ausdruck der individuellen Lust; je höher die Wesen sind, um so stärker wird das Individuelle daran. „Generation ist die Wiederholung einer Zelle durch sich selber, eine Verlängerung und Reproduktion“ einer Art Überfülle, wo ein Theil der vollkommenen und reichlich ernährten Masse sich trennt und oft folgt eine Fortsetzung der Ernährung auch nach der Abtrennung. Die Generation ist eine Folge der Ernährung.“ (KGW V/1:566)

Man kann zwei Arten des Nahrungsvorgangs unterscheiden, eine passive und eine aktive. Die passive<sup>121</sup> entspricht der Einverleibung, die alle Hindernisse überwindend, aus einem Gefühl der Überfülle und Lust heraus produktiv wird, praktisch aus dem gesammelten Ur-Einen heraus eine Zweiheit bildet und zu dem dionysischen Prinzip korrespondiert.

Die aktive entspricht der Abscheidung, die die Hindernisse derart überwindet, daß sie bewußt von sich abgrenzt, und durch eine distanzierte Anschauung derselben ein imaginäres Band zwischen ihnen knüpft und damit zu dem apollinischen Prinzip korrespondiert. Beide Prinzipien treffen sich in ihren Resultaten: der Bildung einer Zweiheit.

„Der Wille zur Macht kann sich nur an Widerständen äußern; er sucht also nach dem, was ihm widersteht, - dies die ursprüngliche Tendenz des Protoplasmas, wenn es Pseudopodien ausstreckt und um sich tastet. Die Aneignung und Einverleibung ist vor allem ein Überwältigen-wollen, ein Formen, An- und Umbilden, bis endlich das Überwältigte ganz in den Machtbereich des Angreifers übergegangen ist und denselben vermehrt hat. - Gelingt diese Einverleibung nicht, so zerfällt wohl das Gebilde; und eine Zweiheit erscheint als Folge des Willen zur Macht: um nicht fahren zu lassen, was erobert ist, tritt der Wille zur Macht in zwei Willen auseinander (unter Umständen ohne seine Verbindung untereinander völlig aufzugeben).“ (III 522).

Der Wille zur Macht ist ein dynamischer Terminus, der axiomatisch festgelegt, nur agieren kann. In anderen Worten formuliert und, um der Metaphorik des Ernährungsvorgangs treu zu bleiben, heißt das, daß der Wille zur Macht wegen seines „unendlichen Aneignungstribs“ immer Appetit hat, ein Aufhören dieses Gefühls ist, weil axiomatisch festgelegt, nicht möglich und wird es auch nie sein. Die Metapher der leibhaftigen Nahrungsaufnahme bildet bei Nietzsche

<sup>121</sup> „[...]“, dass der Held in seinem rein passiven Verhalten seine höchste Aktivität erlangt, [...]“ (KSA I, 66).

den Leitfaden zum Verständnis seiner gesamten Kosmogonie. Auf ihrer Grundlage kann Nietzsche die Wechselwirkung des Apollinisch-Dionysischen, sowie die Funktionsweise des Willen zur Macht bis hin zu einer Welt ohne Zielzustand, einer Welt der ewigen Wiederkehr erklären.

So ist die meist außer acht gelassene Anfangspassage an einer der wichtigsten Stellen (III 703) im Werk Nietzsches zum Gedanken der ewigen Wiederkehr, die komprimierte Zusammenfassung der Funktionsweise der Wiederkehr, der dann folgende Teil ist nur eine Rechtfertigung derselben, und nicht mit der Funktionsweise selbst zu verwechseln:

„Die neue Welt-Konzeption. - Die Welt besteht; sie ist nichts, was wird, nichts, was vergeht. Oder vielmehr: sie wird, sie vergeht, aber sie hat nie angefangen zu werden und nie aufgehört zu vergehen - sie erhält sich in beidem ... Sie lebt von sich selber: ihre Exkrementen sind ihre Nahrung.“ (III 703).

Das einzige von Nietzsche gesetzte Axiom ist, daß es kein Gleichgewicht der Welt geben kann, da „wenn sie einen Gleichgewichtszustand erreichen könnte, [...] so müßte dieser Zustand erreicht sein. Aber er ist nicht erreicht: woraus folgt...“ (III 703)

Dieses Axiom folgt aus Nietzsches anatomischen Studien der Eingeweide<sup>122</sup>, aus denen er die Prämisse eines immerwährenden Appetits, beziehungsweise Willen zur Macht setzt. Von der ewigen Tätigkeit der Eingeweide und Verdauungsorgane folgert er weiterhin auf eine dynamische Weltkonzeption. Die zwei möglichen Arten der Nahrungsverarbeitung, nämlich der Einverleibung und der Abscheidung, bedingen eine periodische Entstehung von Zweihheiten. Dabei entsteht eine „reproduktive“ Zweiheit und eine nicht reproduktive Zweiheit.

<sup>122</sup> Anm.: Dazu gehört nach den antiken Vorstellungen, die Nietzsche sicherlich kannte, auch der Uterus, der als ein (magisches) Labyrinth begriffen wurde - diese Vorstellung wurde erst von L. da Vinci korrigiert. So wäre eine Verbindung und ein Aspekt zwischen der (geschlechtlichen) Leibsymbolik Nietzsches und dem Labyrinthgedanken Nietzsches denkbar und möglich.

Aus dem Buch „Beiträge zur Geschichte der Medizin“ von K. Sprengel, das Nietzsche las, konnte er entnehmen, daß „Apoll zu den vorzüglichsten medicinischen Gottheiten der Griechen“ (vgl. S. 129) gehörte, und daß er als „Urheber der Arzneikunst angesehen wurde, die auf Wahrsagerei beruht“ (vgl. S. 132). Diese wiederum hängt mit dem collegium Augurum des alten Roms zusammen, daß aus Eingeweiden wahrsagte. (vgl. S. 205 f). In Nietzsches Philosophie ist Apollon u. a. auch ein „heilkundiger Zauberer“ (vgl. I 118 (21)) und „ein vorhersehender Gott“, der somit bei Nietzsche zum „Gott der Rhythmen“ wird, und damit die „Göttin des Schicksals bindet“ (vgl. II 94 (84)) und gleichsam den Weltengang bestimmt. (Vgl. die antiken Quellen und den Labyrinthgedanken, in: Kern, H.: Labyrinth, S. 37, sowie eine Auswahl von Nietzsches „medizinischer“ Lektüre in: Volz, P.: Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit, S. 318 ff)



Aufgrund des unendlichen Aneignungstriebes kann es keine Singularität geben, sondern immer nur Zweiheiten, und da die Willen zur Macht alle miteinander in einer Welt-Kugel verbunden sind, gibt es immer die geplatzen, sprich: gleichen, Zweiheiten und die unverdaut-giftigen, sprich: inegale, Zweiheiten nebeneinander. Die als Verdauungsprodukte entstehenden Zweiheiten, ernähren sich jetzt, als Einzelwesen betrachtet, wiederum von den anderen Einzelwesen der anderen Zweiheiten. Aufgrund des nie zu stoppenden Hungergefühls beziehungsweise das Hungergefühl ist ja gerade das bestimmende Wesensmerkmal der Willen zur Macht, ohne das sie per definitionem gar nicht existieren würden, garantiert den Fortlauf der Nahrungskette. Also ist eine Anhäufung in einem Einzelwesen nicht möglich, da es bei einem zu groß gewordenen Aneignungstrieb beziehungsweise Willen zur Macht aus einer Überfülle heraus platzt und eine Zweiheit bilden muß. Durch diese neu gebildete Zweiheit ist das Einzelwesen von seinem Völlegefühl respektive Leidensdruck befreit worden und hat damit den Übergang von einem dionysischen Zustand in einen apollinischen vollzogen. Der apollinische Zustand der Abgrenzung und Abscheidung wandelt sich aufgrund der Dynamik des Ernährungsvorgangs und des eigenen Hungergefühls der Einverleibung zu, und wandelt sich dadurch zum dionysischen Zustand um. Die Periodizität ist dem System inhärent.

Der wichtige Gedanke der Wiederkehr, beziehungsweise Rhythmik ist dem System ursprünglich eingeschrieben. Wenn innerhalb der gesamten Nahrungskette der Verdaulichkeitsgrad einzelner Hapen übereinstimmt, entspricht das der Wiederkehr des Gleichen.

Die Entstehung von Zweiheiten ist für Nietzsche logischerweise auch in einem elementaren Zusammenhang zur Ästhetik zu sehen. Da die Zeugung im weitesten Sinne auf den Aneignungstrieb zurückgeführt wird ist:

„Der S c h ö n h e i t s sinn zusammenhängend mit der Zeugung.“ (KGW III/3:55)

### III. WAREN- UND KONSUMÄSTHETIK

#### 1. Luxus und Kitsch

Der Schönheitssinn, geboren aus den Exkrementen, ausgestattet mit einem unendlichen Aneignungstrieb, wirft die Frage nach Nietzsches Verhältnis von Konsum- und Luxusgütern auf. Wie stellt sich Nietzsche die gesellschaftlich-ästhetische Verarbeitung des nahrungsbedingten Überflüssigen vor?

Läßt sich Nietzsches erotischer Kannibalismus eines Konsumhedonismus in einem Ästhetisierungsprozeß der Warenproduktion und der Warenästhetik wiederfinden? Und: Inwiefern verwischt sich die Unterscheidung von Warenästhetik und Kunstästhetik?

Der radikale und extreme Überwältigungswille und Aneignungstrieb des Willen zur Macht, der keine Außenwelt akzeptiert, da sie von ihm verschlungen, verinnerlicht und vor allem vereinheitlicht wird

„Wir wollen nach den Andern, nach allem, was außer uns ist, trachten als nach unserer Nahrung.“ (KGW V/2:339), führt letztendlich zur Identifikation des Ästhetischen mit dem Eßbaren und dem Liebesakt „und die Natur, wenn sie den unendlichen M<enschen> wirklich geliebt hätte, würde ihn längst aus Liebe aufgezehrt haben - sei es auch nur um ihn nicht z. B. einem Gotte zur Beute zu lassen.“ (KGW V/2:507).

Was der Wille zur Macht liebt, verbindet er mit dem Wunsch der kannibalischen Inbesitznahme, der lustvollen Verspeisung des geliebten Objekts. Zugleich stellt dieser gefräßige infantile Kulinarismus den Willen zur Macht selber dar, es ist sein spezifisches Gebaren der Macht-Demonstration:

„Der Luxus ist die Form eines fortwährenden T r i u m p h e s -- über alle die Armen Zurückgebliebenen Ohnmächtigen Kranken Begehrlichen. Nicht daß man viel von den Dingen des Luxus selber genießt - was hat der Triumphator von den Gold-Rädern und den angeketteten Sklaven seines Wagens! - aber man genießt es daß der Wagen über unzählige w e g g e h t und sie d r ü c k t oder z e r d r ü c k t.“ (KGW V/2:548).

Die kannibalistische Tat wird als Luxus gewertet, weil die eigene Macht-Überfülle zu dieser Tat befähigt hat.

„Die Lust am Mensch ist unserer N a h r u n g wegen nötig“ (KGW V/1:645), sagt Nietzsche und dehnt den Begriff der kannibalistischen Nahrungsaufnahme synästhetisch und polymorph auf jeglichen Handlungsrahmen aus und konstatiert zugleich, daß es keine echte Sättigung gibt, sondern nur ein Mehr an Wille. Dieses Mehr an Wille, im Vergleich zu den anderen Willen, ist Luxus.

Damit ist Luxus die vollzogene Nahrungsaufnahme, die kannibalistische Tat selbst. Luxus wird vom Subjekt her verstanden, und nicht der Maßstab eines (einzuverleibendes) Besitzes angelegt:

„Ich esse, um mich zu sättigen“ - aber was weiß ich von dem, was Sättigung ist! In Wahrheit ist die Sättigung erreicht, aber nicht gewollt - die momentane Lustempfindung bei jedem Bissen, so lange Hunger da ist, ist das Motiv: nicht die Absicht „um“, sondern ein Versuch bei jedem Bissen. ob er noch schmeckt. Unsere Handlungen sind Versuche, ob dieser oder jener Trieb daran seine Freude habe, bis in's Verwickelteste hinein, spielende Äußerung des Drangs nach Thätigkeit, welche wir durch die Theorie der Zwecke mißdeuten und falsch verstehen. Wir bewegen uns Fangarme - und dieser oder jener Trieb findet in dem, was wir fangen, seine Beute und macht uns glauben, wir hätten beabsichtigt, ihn zu befriedigen.“ (KGW V/2:344)

Aufgrund der Gewichtung und Ausbildung der Sinnesorgane und Willenspunktionen, kann es durchaus passieren, daß unsere Fangarme nur Bissen und Happen, also nur Teilstücke der ganzen Mahlzeit fangen und fassen können.

Die Zerstückelung der Mahlzeit, der Einheit, birgt den relativistischen und perspektivischen und damit begrenzten Blick des Subjekts in sich, das sich seiner sinnlichen und geistigen Objekten der Begierde nur individuell bemächtigen kann. Die Zerstückelung bedingt das Zerreißen des Anderen - und damit auch seiner selbst, seiner eigenen Individualität. Dieses Zerstückelungsprinzip korrespondiert auf der theoretisch-ästhetischen, mythologischen Ebene mit der Zerstückelung und Zerreißung des Dionysos:

„Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückerung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grund des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, [...]“ (KSA 1, 28 (1)), denn: „erst bei ihnen wird die Zerreißung des principii individuationis ein künstlerisches Phänomen.“ (KSA 1, 33 (2)). Diese Aussage wird erst unter Einbezug der Ariadne, dem „rätselhaftesten und intimsten Symbol von Nietzsches Mythologie“<sup>123</sup>, verständlich, der die Funktion einer Gottesanbeterin zukommt, indem sie Theseus „ihre Liebe dadurch zeigt, daß sie ihn zu Grunde richtet“ (vgl. KGW VIII 9[115]) und ihn damit in ihrem labyrinthischen Sinn vereinnahmt.

Nietzsche will „den Gott zerreissen im Menschen [...] und zerreisend lachend.“ (KSA 6, 379) und ihn zugleich komplett vereinnahmen, wie das Stück „Klage der Ariadne“ problematisierend deutlich macht:

„Mich - willst du? Mich? Mich - ganz? ...“ (KGW VI/3:396-99).

Nietzsche ist nicht nur allein der innerliche Mensch wichtig, da er eine neue Symbolik, eine „leibliche Symbolik“ fordert, die „alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde“ (vgl. KSA 1, 33 (2)). Um diese Vollendung zu erreichen ist das dionysische, rhythmisch-periodische Zerreißen auch und gerade des leiblichen Menschen vonnöten. Erst nach der vereinnahmten, karnibalistischen Tat kann er kurzweilig-periodisch zu einer höheren Einheit zurück gelangen.

<sup>123</sup> Vgl.: Karen Swassjan, Nietzsche-Studien 1992, S. 260

Der zerlegbare Körper und die anatomische Entstellung spiegelt die unendliche, aber individuell beschränkte Gefräßigkeit wieder, mit der die Willen zur Macht nach allem greifen und verschlingen, was ihnen zu nahe kommt. Dieser Hunger nach Leben und die rücksichtslose, unkonventionelle, umwertende Umsetzung dieses Triebes öffnet dem sogenannten schlechten Geschmack die Tür und rechtfertigt die Manipulation und Ausbeutung der Phantasie und den Ästhetisierungsprozeß der Warenproduktion der Werbebranche. Der ästhetische Warenkörper der Konsumerotik verspricht und suggeriert durch seine subjektive Aneignbarkeit und karnibalistische Verbrauchbarkeit des Schönen dem Konsumhedonisten seine Phantasie- und Wunschbefriedigung. Die scheinbare Verfügbarkeit und (zerstückelte) Sexualisierung der Warenverpackung und -dekoration „Körper“ in der kommerziellen Werbung, wird, wenn sie das Hungergefühl und den Aneignungstrieb des Konsumenten anspricht, gutgeheißen, da nach Nietzsche auch der sogenannte schlechte Geschmack den Menschen höher schaffen kann:

„Man muss den Muth haben, in der Kunst zu lieben, was uns wirklich zusagt und es sich eingestehen, selbst wenn es ein schlechter Geschmack ist. So kann man vorwärts kommen.“ (KGW IV/ 3:387)

Vorwärtskommen heißt, daß der schlechte Geschmack nicht als Reizmittel wirkt, sondern als Steigerungsmittel, also keine „Folge der *décadence* (Schwäche des Willens, Bedürfnis starker Reizmittel - )“ (III 774) ist, denn „Was der höhern Art von Menschen zur Nahrung oder Labsal dient, muß einer sehr unterschiedlichen und geringeren Art beinahe Gift sein.“ (III 595 (30)).

Das individuell richtige Wählen der Nahrungsmittel, das instinktsichere Ergreifen verdaulicher Nahrung, trotz Hungergefühl, steigert die schon vorhandene Überfülle und die Lebensgier. Luxus.

„Veredelung des Luxus, nicht Abschaffung“ erstreben die Künstler - klagen die Idealisten. Aber das was man Abschaffung nennt (Verflüchtigung Sublimierung ist es) geschieht doch auf jenem Wege. Das Überflüssige ist die Voraussetzung des Schönen.“ (KGW IV/3:421).

Aus der Überfülle heraus entsteht Luxus und ist somit notwendigerweise immanent in der Welt, im Leben gegeben, da das Leben selbst Ästhetik pur ist<sup>124</sup>. Jeder hat Luxus. Jeder ist Luxus. Das Schöne kann nicht abgeschafft werden, da es in seinem allumfassenden Sinn vom Menschen absorbiert wurde und ist:

<sup>124</sup> „Wir kommen über die Ästhetik nicht hinaus - ehemals glaubte ich, ein Gott mache sich ein Vergnügen, die Welt anzusehen: aber wir haben das Wesen einer Welt, welche die Menschen allmählich geschaffen haben: ihre Ästhetik.“ (KGW V/2:479)

„Warum ziehn die entgegengesetzten Naturen mich am heftigsten an? Sie lassen mich das V o l l - w e r d e n - m ü s s e n fühlen, sie gehören in mich hinein.“ (KGW V/2:518)

Das Problem des Konsumhedonismus besteht nun in der Gratwanderung der Kommerzialisierung des Lustprinzips zwischen den Polen der harten Kunst, dem Luxus und dem Kitsch. Anders gesagt, die „Veredelung des Luxus“, des Überflüssigen hat nicht nur elitären Charakter, sondern er kann auch zum Massenphänomen des Kitschs umschlagen. Die beiden janusköpfigen Seiten des Luxus, mitsamt ihrer Problematik der Befriedigung von Scheinbedürfnissen und der Entstehung von sozialen Spannungsfeldern werden von Nietzsche wahrgenommen und problematisiert.

Doch welche Ästhetik, welches Kunstwerk, welches Design wird von der allgemeinen Kritik, dem Trend mit dem Prädikat „Luxus“ oder mit dem des „Kitsches“ versehen, und warum? Inwiefern kann sich der Bedeutungsinhalt „Luxus“ in den des „Kitsches“ umwandeln, und auch umgekehrt? Ein Blick in die aktuellen Lexika unserer Zeit soll als historisch-ethymologischer Ausgangspunkt für die Klärung dieser Fragen dienen.

Das Fundament von Nietzsches Kunst ist die Forderung nach der Autonomie derselben. Die Authentizität des Künstlers wird auch durch die Authentizität des Kunstwerks gewahrt, das unmittelbar der Individualität des Künstlers entsprungen ist, die wiederum aus der dionysischen Verschmelzung mit dem Ur-Einen ermöglicht wurde. Dem Rezipienten werden Zeichen<sup>125</sup>, Signifikanten à la Lacan übermittelt, die sich in der Ausbildung „neuer Formen“ (vgl. III 755), in der Gestaltung, in der Produktgestaltung, beziehungsweise in der Verpackungsgestaltung manifestieren.

Das Wesen der Interaktion verläuft über das Erkennen der Oberfläche, dem „Erfassen des Typischen“ (vgl. III 892).

Die Organisation und Strukturierung der menschlichen Wahrnehmungsfelder ist, den Sinnesorganen gemäß, nur auf das Erfassen des Allgemeinen ausgerichtet<sup>126</sup>, und spiegelt - ganz in der Tradition des Aristoteles stehend - das Mögliche wieder, das „nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“.

<sup>125</sup> „Der ästhetische Zustand hat einen Überreichtum von *Mittelungsmitteln*, zugleich mit einer extremen *Empfänglichkeit* für Reize und Zeichen. Er ist der Höhepunkt der *Mittelbarkeit* und *Übertragbarkeit* zwischen lebenden Wesen - er ist die Quelle der Sprachen. Die Sprachen haben hier ihren Entstehungsherd: die Tonsprachen so gut als die Gebärden- und Blicksprachen. Das vollere Phänomen ist immer der Anfang: unsere Vermögen sind subtilisiert aus volleren Vermögen. Aber auch heute hört man noch mit den Muskeln, man liest selbst noch mit den Muskeln.“ (III 753 f).

<sup>126</sup> Ausführlicher dazu, siehe später.

Die ästhetische Anmutungswirkung wird durch das Sich-Selbst-Wiederspiegeln, dem Involvement in der Mustererkennung, beziehungsweise in den ästhetischen Gesetzen evoziert, und der Rezipient empfindet Genuss:

„Der allgemeine Fall, das Gesetz wird *verehrt* und *herausgehoben*: die Ausnahme wird umgekehrt beiseite gestellt, die Nuance weggewischt. Das Feste, Mächtige, Solide, das Leben, das breit und gewaltig ruht und seine Kraft birgt - das »gefällt« : d. h. das korrespondiert mit dem, was man von sich hält.“ (III 892).

Konkret heißt das:

„Wir wollen es nicht leugnen, jene erhebende Gesamtanschauung des Altertums fehlt [...], weil sie sich zu nahe vor das Bild stellen und einen Ölfleck untersuchen statt die großen und kühnen Züge des ganzen Gemäldes zu bewundern und - was mehr ist - zu genießen ...“<sup>127</sup>

Durch die Beschränkung der Reizgrundlage auf das Wesentliche und Charakteristische, wird „der Begriff »Laie« zu einem Fehlgriff.“ (vgl. III 753), weil sich der Genuß tonisch auf die Muskeln auswirkt und nur individuell greift. Die Unvergleichlichkeit<sup>128</sup> und Begrenztheit der Individuen macht sie einander unvergleichbar. Ihre Differenzierung und Nuancierung hängt im wesentlichen von der Quantität<sup>129</sup> ab und ermöglicht somit die Massenproduktion von ästhetischen Kunstwerken, da umgekehrt auch „jeder eine produktive Einzigkeit in sich trägt, als den Kern seines Wesens“ (I 306). Somit werden implizit auch die beiden wichtigen Funktionen der Gestaltung angesprochen.

Dies ist zum einen die Funktionalität und Handhabbarkeit ihrer Produkte und zum anderen die ihr anhaftende identifikationsstiftende Komponente im Genuß, beziehungsweise die Phantasiefriedigung an der Gestaltungsoberfläche, und der Menschen angemessenen Gestaltnotwendigkeit.

„Die Kunst hat a u c h die Phantasiefriedigung: und es ist diese unschuldiger und harmloser als sonst, weil die Schönheit den Maaßstab des M a a ß e s mitbringt: sodann weil die Musen sagen: „wir lügen.“ (KGW V/1:503) Und:

„Das Schöne scheint uns zuletzt nur ein Zustand, den das allseitig Nützliche hervorbringt: ein tiefes Wohlergehen, welches aus allen Linien und Bewegungen unserer Handlungen Worte hervorbricht: eine Harmonie vieler Nützlichkeiten, die zum Klingen kommen.“ (KGW V/1:611), beziehungsweise:

<sup>127</sup> Janz, C., P.: Friedrich Nietzsche. Biographie, Bd. I, S. 194 (Brief vom April 1867)

<sup>128</sup> „Es liegt auf der Hand, daß jedes von uns verschiedene Wesen andere Qualitäten empfindet und folglich in einer anderen Welt, als wir leben, lebt.“ (III 914).

<sup>129</sup> „Die Qualitäten scheinen nur bestimmte modifizierte Thätigkeiten e i n e r Materie zu sein. Je nach den Maaß- und Zahlproportionen auftretend.“ (KGW III/4: 59) oder auch z. B.: (III 914).

„Die Alten haben nichts gethan, um zu schmücken, und das Schöne ist bei ihnen nur la saillie de l'utile.“ (KGW V/1:610).

Der Genuß am Konsum, ein Prozeß des Verkonsumierens selbst, manipuliert die Suggestionskraft und drängt zur Verschönerung, zur Ästhetisierung der Gestalt und Gestaltung - und damit zum Luxus.

Der ewige Gestaltungswille entfernt sich dabei von der Konvention, vom Trend und schafft sich ein eigenes Gestaltungsrepertoire und ein eigenes, neues Image.

Laut dem Historischen Wörterbuch der Philosophie (Bd. 5) enthält der Begriff Luxus seit dem antiken Ursprung die pejorative Bedeutungskomponente des Ausschweifens und des Unnatürlichen. Intendiert ist hierin die Bedeutung des Verbs ‚luxurieren‘, das nach dem Großen Brockhaus sowohl die Physiologie als auch die Genkombinatorik von Bastarden mit berücksichtigt.

Auch Nietzsche bezieht diese Definitionen mit ein, indem er den Gestaltungswillen des Willen zur Macht in den antiken Mythos des Dionysos, geboren aus dem Inzest (vgl. KSA 1, 66 (9)), verwurzelt, und ihn mit einem Pathos der Leiblichkeit versieht und mit Hilfe der Physiologie veranschaulicht:

„[...] so daß mir die tragische Erkenntnis wie der eigentliche *Luxus* unsrer Kultur erschien, als deren kostbarste, vornehmste, gefährlichste Art der Verschwendung, aber immerhin, auf Grund ihres Überreichtums, als ihr *erlaubter Luxus*.“ (II 244 (370)).

Zum Luxus gehört nach Nietzsche natürlich auch „jeder Luxus der Zerstörung, [...] Das Verlangen nach *Zerstörung*, Wechsel, Werden kann der Ausdruck der übervollen, zukunftsschwangeren Kraft sein (mein *terminus* ist dafür, wie man weiß, das Wort »dionysisch«)“ (vgl. II 245 (370)).

Diese theoretische, dionysische Definition des Luxus bedeutet auf der praktischen, ausgestaltenden Seite:

„Das Rauschgefühl, tatsächlich einem *Mehr von Kraft* entsprechend: am stärksten in der Paarungszeit der Geschlechter: neue Organe, neue Fertigkeiten, Farben, Formen; - die »Verschönerung« ist eine Folge der *erhöhten Kraft*. Verschönerung als Ausdruck eines *siegreichen Willens*, einer gesteigerten Koordination, einer Harmonisierung aller starken Begehren, eines unfehlbar perpendikulären Schwergewichts. Die logische und geometrische Vereinfachung ist eine Folge der *Krafterhöhung*: umgekehrt erhöht wieder das *Wahmehmen* solcher Vereinfachung das Kraftgefühl ... Spitze der Entwicklung: der große Stil.“ (III 755 ).

Das bedeutet also, daß der Trendsetter Luxus, analog der zukunftsschwangeren, dionysischen Kraft, mit einem eigenen Rhythmus des Wechselhaften behaftet ist, der sich in der Ausdruckskraft und der Ausgestaltung seiner selbst zeigt.

## 2. Ornamentale Formenkette

Die Bildung geometrischer Figuren und vereinfachter Formen wird bei Nietzsche zu einer ornamentalen Formenlehre, die eine sich immer wiederholende und verknüpfende Gestaltungsprägung verlangt. Die Ornamente, das Dekor werden wie in einem stereotypen Wiederholungszwang immer weiter und immer wieder aneinandergereiht. Es ist eine sich bewegende Zeichenkette der Verdopplungen, der Wiederholungen und Spiegelungen, die in ihrer Monotonie ein ewiges Zerreißen der Zeitfiguren verlangt und eine Restitution des *ego* im alter *ego*. Als einziger Gestaltungsparameter dieser ornamentalen Formenlehre fungiert die Empfindung der „Zeitfigur“.<sup>130</sup>

Das Gestaltungsrepertoire unterliegt dem Wiederholungszwang und ist damit äußerst begrenzt durch den eigenen Stil, zum anderen durch die Kristallisation des Begriffes des „Gleichen“. Die gewollte Nivellierung alles Fremdartigen und Unnatürlichen, eine Konsequenz des Kannibalismus, erzwingt den überwindenden, leidvollen Einverleibungsprozeß und Schöpfungsprozeß und stellt den (anthropologischen) Wesenskern des Leidens dar:

„Es gäbe kein Leiden, gäbe es nichts Organisches d. h. ohne den Glauben an **Gleiches** d. h. ohne diesen Irrthum gäbe es keinen Schmerz in der Welt!“ (KGW V/2:436).

Die Notwendigkeit des sich wiederholenden Leidens schafft andererseits zugleich den Identifikationsprozeß. Nur in der Wiederholung des Gleichen kann dem Zwang und Drang zur Individuation und Individualität nachgekommen werden:

„Das Subjektgefühl wächst in dem Maaße, als wir mit dem Gedächtniß und der Phantasie die Welt der gleichen Dinge bauen. Wir dichten uns selber als Einheit in dieser selbstgeschaffenen Bilderwelt. Das Bleibende, in dem Wechsel. Aber es ist ein Irrthum: wir setzten Zeichen und Zeichen als gleich und Zustände als Zustände.“ (KGW V/1:616).

Am Band der ewigen Wiederholung der Ornamentierung findet und verliert der Rezipient sein festes Maß-Band, sein zu verinnerlichendes Selbstverständnis und zu verfestigendes Spiegelbild, aber er verliert<sup>131</sup> sich auch an und in der geometrischen Form. Sie hat die Funktionsweise und Bedeutung des Labyrinths übernommen.

<sup>130</sup> Anm.: Der „Zeitfigur“ wird später ein ganzes Kapitel gewidmet werden.

<sup>131</sup> „- Ist für uns die Welt nicht nur ein Zusammenfassen von Relationen unter einem Maaße? Sobald dies willkürliche Maaß fehlt, zerfließt unsre Welt!“ (KGW V/2:352)

Die Labyrinthfigur vom kretischen Typ<sup>132</sup> ist ein lineares, geometrisches Graffito, die nur dann einen Sinn ergibt, „wenn man sie als architektonischen Grundriß, also von oben betrachtet.“ (Kern, S. 13 f). Das Wesentliche liegt in der „gewissermaßen choreographischen Fixierung der eigentlich maßgeblichen sinnbestimmenden Bewegungsfigur“ (ebd.). Dabei muß man sich an diesem gegebenen Maßband, an dem Faden der Ariadne zwangsläufig „in einem Maximum an Umweg“ (ebd.), ohne jegliche Wahlmöglichkeit in einer pendelartigen Bewegung zum Zentrum entlanghangeln. „Die einzige Sackgasse eines Labyrinths liegt demnach im Zentrum“ (ebd.) und genau der gleiche Weg führt zwangsläufig „wieder als einziger Ausweg hinaus.“ (ebd.). Das Dilemma des Rezipienten liegt in der Gleichsetzung von „Zeichen und Zeichen“ (s.o. KGW V/1:616), also der fehlerhaften Verknüpfung der Formwiederholungen und Zeitfiguren:

„Die Raum- und Zeit-Empfindungen sind verändert<sup>133</sup>. [...] die Verfeinerung des Organs für die Wahrnehmung vieles Kleinsten und Flüchtigsten; die *Divination*, [...], die *Stärke* [...] in den Muskeln<sup>134</sup>, [...] ... Alle diese Höhen-Momente des Lebens regen sich gegenseitig an. Die Bilder- und Vorstellungswelt des einen genügt, als Suggestion für den andern: - dergestalt sind schließlich Zustände ineinander verwachsen, die vielleicht Grund hätten, sich fremd zu bleiben.“ (III 755 f).

Das Labyrinth, beziehungsweise der Ariadnefaden ist ein Algorithmus, also ein Verfahren zur schrittweisen Umformung von Zeichenreihen, das nach einem bestimmten sich wiederholenden Schema abläuft. Da das Labyrinth den geschichtlich ersten Algorithmus darstellt, ist es nicht verwunderlich, wenn Nietzsche den Künstlern ein tiefes Empfinden für Proportionen und Zahlenverhältnisse attestiert - denn diese weisen den Weg aus dem Labyrinth:

„Der Künstler schaut nicht „Ideen“, er empfindet an Zahlenverhältnissen Lust. Alle Lust sind Proportion, Unlust auf Disproportion. Die Begriffe aufgebaut nach Zahlen. Die Anschauungen, die gute Zahlen darstellen, sind schön. [...] Die leichteste Hülle um schöne Zahlen. [...] festes Grundgerippe - bilden Zahlen. Der Kern der Dinge, das Essentielle drückt sich in der Sprache der Zahl aus.“ (KGW III/4:153f).

Dabei ist aber bei Nietzsche dem Wiederholungszwang eine Dynamik mit eingeschrieben, die das Band der Formenkette, der Signifikantenkette, beziehungsweise den Faden der Ariadne auflöst. Verstärkt durch das pendelartige, labyrinthische „Prinzip des größten Weges“ ist die Form nicht nur strukturbestimmend, sondern die Struktur bedeutet auch den Tod des Rezipienten, beziehungsweise

<sup>132</sup> Anm.: Das ist die Labyrinthform auf die Plutarch von Chaironeia in seiner Theseus-Biographie bezug nimmt, und die auch Nietzsches Labyrinthgedanken widerspiegelt. Näheres zur kretischen Form bei Kern, H.: Labyrinth, op. cit., Kap. II, und vergleiche auch die Abbildung in: Anhang C.

<sup>133</sup> Anm.: siehe dazu später.

<sup>134</sup> Anm.: Auch das Labyrinth ist ursprünglich eine Tanzfigur.

dessen Metamorphose. Es ist ein Automatismus der Formen- bzw. der Signifikantenkette gegeben, der zu einer Verkenntung der Struktur selbst führt, da: „[...] die Bewegung aber die Linie aufhebt.“ (vgl. V/2:427), und der Rezipient sich selbst durch die Annahme der Gleichheit verkennt. Durch die Erfindung des Labyrinths und damit der Arithmetik, wurde der Rezipient vor sein eigenes Rätsel und das des Anderen gestellt.

„Die Zahl. - Die Erfindung der Gesetze der Zahlen ist auf Grund des ursprünglich schon herrschenden Irrtums gemacht, daß es mehrere gleichen Dinge gebe (aber tatsächlich gibt es nichts Gleiches).“ (I 461 (19)).

Das Axiom der Gleichheit hebt den Rezipienten scheinbar aus der Signifikantenkette heraus und läßt ihn, quasi aus der Vogelperspektive, ein Spiegelbild seiner selbst in der Signifikantenkette erkennen. Aus diesem Pathos<sup>135</sup> heraus, ist erst ein Werden möglich:

„Die Form gilt als etwas Dauerndes und deshalb Wertvolleres; aber die Form ist bloß von uns erfunden; und wenn noch so oft »dieselbe Form erreicht wird«, so bedeutet das nicht, daß es dieselbe Form ist, - sondern es erscheint immer etwas Neues -[...].“ (III 525).

Das ästhetische Schaffen ist mit der asymptotischen Entwicklung des Wiederholungszwangs des Rezipienten verknüpft und beruht elementar auf seiner (optischen) Wahrnehmungsfähigkeit:

„Alle Kunst beruht auf dem Spiegel des Auges.“ (KGW III/4:53).

Die Struktur der Signifikantenkette fungiert als Träger des Begehrens, als einzuverleibende Nahrungskette, die die Grundlage des Spiegels für die Individuation bildet:

„Alles flüssig! Um nur zu sehen brauchen wir Flächen, Beschränktheiten!“ (KGW V/1:438).<sup>136</sup>

Doch das Spiegelbild kann keine Antworten geben, kein Begehren stillen, da „nichts congruent ist in der Wirklichkeit, denn da gibt es keine Flächen.“ (vgl. KGW V/2:398).

<sup>135</sup> Anm.: „Aber wo treten die künstlerischen Kräfte auf? Gewiß im Krystall. Die Bildung der Gestalt: doch ist da nicht ein anschauendes Wesen vorauszusetzen?“ (KGW III/4:53). Anders formuliert: „Der Wille zur Macht nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein Pathos - [...], aus der sich erst ein Werden, ein Wirken ergibt...“ (III 778).

<sup>136</sup> Anm.: Als konkrete Beispiel gibt Nietzsche z. B. an: „[...]“, so erkennt man die wirkliche Unsterblichkeit, die es giebt, die der Bewegung: was einmal bewegt hat, ist in dem Gesamtverbande alles Seienden, wie in einem Bernstein ein Insect, eingeschlossen und verewigt.“ (KSA 2, 171 (208)) oder: „Sähest du feiner, so würdest du alles bewegt sehen: wie das brennende Papier sich krümmt, so vergeht alles fortwährend und krümmt sich dabei.“ (KGW V/2:549)

Durch die Disgruentität bedingt, zerfließt die Labyrinthfigur, die Form, das Ornament, die Zahl und der symbolische Bedeutungsinhalt der Signifikantenkette wird uminterpretiert und uninterpretierbar, bis zum Verlust des intersubjektiven Kerns - und dem Verlust der eigenen Individualität, des eigenen *ego*.<sup>137</sup> Es entsteht zugleich ein neues Bild, auch ein neues Selbstbildnis. Nach Durchlaufen der Zeitfigur wird das wahre Sein im schöpferischen Urgrund erblickt, das den Anfangspunkt zu einer neuen Labyrinthfigur, einer neuen Signifikantenkette bildet. Sie gleicht dem Vorgang der Inspiration:

„Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, Alles bietet sich als der nächste, der richtigste der einfachste Ausdruck.“ (KSA 6, 339f (3.)).<sup>138</sup>

Diese liegt fundamental im Wesen des Rezipienten begründet:

„Unser Verstand ist eine Flächenkraft, ist oberflächlich. [...] Auf der Ungenauigkeit des Sehens beruht die Kunst. [...] Es ist eine Kraft in uns, die die großen Züge des Spiegelbildes intensiver wahrnehmen läßt, und wieder eine Kraft, die den gleichen Rhythmus auch über die wirklichen Ungenauigkeiten hinweg betont. Dies muß eine Kunstkraft sein, denn sie schafft. Ihr Hauptmittel ist weglassen und übersehen und überhören. Also antiwissenschaftlich: [...]. Das Wort enthält nur ein Bild, daraus der Begriff. Das Denken rechnet also mit künstlerischen Größen.

Alles Rubrizieren ist ein Versuch zum Bilde zu kommen. Zu jedem wahren Sein verhalten wir uns oberflächlich, wir reden die Sprache des Symbols, des Bildes: sodann thun wir etwas hinzu, mit künstlerischer Kraft, indem wir die Hauptzüge verstärken, die Nebenzüge vergessen.“ (KGW III/4:28f).

Der ontologisch begründete Seh-Rhythmus strukturiert die Formenkette und formt ihr seine eigene Form dergestalt auf, daß der Rezipient sich selber in der Formenkette als Spiegelbild erkennen kann. Es ist sein eigener Stil und Ausdruck seiner Persönlichkeit, wie er die „weiten Räume von Formen überspannt - die Länge, das Bedürfnis nach einem weitgespannten Rhythmus ist beinahe das Maass für die Gewalt der Inspiration, [...]“ (KSA 6, 339 (3.)), doch nicht nur für die Inspiration im besonderen, sondern es ist allgemein ein Zeichen von Mehr-Sehen, von großem Überblick, und Machwille zur Assimilation, be-

<sup>137</sup> Anm.: „Was liegt an mir!“ ist der Ausdruck der wahren Leidenschaft, es ist der äußerste Grad, etwas außer sich zu sehen.“ (KGW VI/1: 656). An diesem Punkt kippt der Perspektivismus in eine dionysische Weltanschauung über und das ego vergißt sich: „- das Individuum selber ist ein Irrthum. Alles was in uns vorgeht, ist an sich etwas Anderes. [...] Über „mich“ und „dich“ hinaus! Kosmisch empfinden!“ (KGW V/2:340f)

<sup>138</sup> Anm.: Dies hat Ähnlichkeit mit den Kreativtechniken der heutigen Werbe- und Designagenturen.

ziehungsweise zur Einverleibung, je größer die Perspektive und Distanz ist, sowohl zu den anderen als auch zu sich selbst.

Dieses Prinzip der konvulsivischen Formzermalmung schafft den ästhetischen Vorgang und Genuß durch die metamorphisierende Aufweichung der Signifikantenkette (Formenkette) nach dem eigenen Bilde, beziehungsweise nach dem Bedürfnis der eigenen Periodizität.

„Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine *Kunst des Stils*. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, *mitzuteilen* - das ist der Sinn jeden Stils; und in Anbetracht, daß die Vielheit innerer Zustände bei mir außerordentlich ist, gibt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils - die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. [...] Die Kunst des großen Rhythmus, der große Stil der Periodik, [...], ist erst von mir entdeckt; [...]“ (KSA 6, 304f (4) od. II 1104 (4)).

Das großzügige Übersehen der Nuancen und Grobschleifen aller Kanten bei der Gleichmachung der Formenkette unter dem zusammenfassenden und hinwegsetzenden Gesetz der Periode, beziehungsweise das Prinzip der konvulsivischen Formzermalmung macht den Faden der Ariadne überflüssig, weil es ein ontologischer Wesenszug (Urtrieb) des Rezipienten ist, nicht genau zu sehen, also zu phantasieren<sup>139</sup>.

„- denn nicht wollt ihr mit feiger Hand einem Faden nachtasten; und wo ihr errathen könnt, da hasst ihr es, zu erschliessen ...“ (KSA 6, 304 (3)).

Der Rezipient kann und will sich selbst nur in der Bewegung, in der sich selbst wiederholenden Bewegung, die die Interferenzen und die Destruktionen herauschält, wiederfinden - und das geht nur durch raten:

„- Alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde -“ (KSA 6, 304 (4)).

Nietzsches enge und unauflöslche Verknüpfung seines Begriffverständnisses der Periode mit dem der Gebärde, läßt keinen Spielraum für ein nüchternes Kalkül. Nietzsche verlangt eine noch distanziertere Betrachtungsweise des Rezipienten, der die Formenkette periodisch entlang überblickt und nur punktuell in sie involviert wird<sup>140</sup>.

<sup>139</sup> Anm. Nietzsche begründet die Kunst als Schein und Täuschung, indem er die Physiologie des Auges dafür verantwortlich macht: „Mein Auge, geschlossen, sieht in sich zahllose wechselnde Bilder - diese producirt die Phantasie [...]“ (KGW III/4:240)

<sup>140</sup> Anm.: Durch die Definition der Gleichheit ist der Rezipient einer Zahl, einer Form, etc. gleichgemacht worden, seiner Individualität und seiner eigenen Periodik und Gebärde beraubt worden, so daß er Eins ist mit der Zahl. Er ist so vollkommen in die Formenkette involviert worden, daß er in ihr verschwunden ist.

Die Ornamentalistik, also die Dekormalerei<sup>141</sup>, erzwingt gerade diesen Aspekt der Betrachtung, indem sie den Rezipienten, will er den Überblick behalten, zum Distanzhalten nötigt und zur periodischen Strukturierung der Formenkette anhält.

„Das Weglassen ist ein Hauptmittel des Idealismus. Man darf so genau nicht zusehn, man zwingt den Zuschauer in eine große Ferne zurück, damit er von dort aus betrachte (wie bei der Dekorations-Malerei). Wie wichtig ist der Ansatz der Entfernung des Betrachters! Hier darf der schaffende Künstler nicht schwanken. Gerade hier zeigt sich, wie genau er vom stärksten Gefühle seines Zuhörers ausgehen muß.“ (KGW IV/2:392).

Die Ornamentale Formenlehre findet bei Nietzsche ihren konkreten Niederschlag in einem alltäglichen Kunstverbrauch von Gewohnheitsgütern, die von profanen Haushaltsgegenständen wie Gefäßen, Vasen und Teppichen über Immobilien und Statussymbole wie Gärten und Paläste bis hin zur Kultur reichen:

„Teppich - Heimat des unendlich viel sich Wiederholenden. Auf Vasen und ehernen Geräten finden wir ihn wieder. Da alles klein ist und zahllos, konnte nicht auf Seelenausdruck, sondern nur auf Gebärde gesehen werden.“ (KGW IV/3:393)

Die ewige Wiederkehr der Ornamente wird durch die phantasiebedingte Setzung einer eigenen Periode strukturiert und auf den eigenen Gebärdenausdruck hin geordnet:

„Der Sinn unserer Gärten und Paläste (und insofern auch der Sinn alles Begehrens nach Reichtümern) ist: *die Unordnung und Gemeinheit aus dem Auge sich zu schaffen und dem Adel eine Heimat bauen*. Die meisten freilich glauben, sie werden *höhere Naturen*, wenn jene schönen, ruhigen Gegenstände auf sie gewirkt haben: daher die Jagd nach Italien und Reisen usw., alles Lesen und Theater-Besuchen. *Sie wollen sich formen lassen* - das ist der Sinn ihrer Kultur-Arbeit! Aber die Starken, Mächtigen wollen *formen und nichts Fremdes mehr um sich haben!*“ (III 419)<sup>142</sup>

Der Wille zur Einverleibung wird besonders am Anfang einer Kultur deutlich, wenn sie sich ihre Gebärde verdeutlicht und sie durch beständiges Wiederholen verfestigt:

„Der Genuß in Ceremonien und Formalitäten groß bei jungen Civilisationen: für die Künste zu beachten!“ (KGW V/1:728).

<sup>141</sup> Anm. Im folgenden wird unter dem Begriff „Ornament“ auch das Dekor (nicht geschlossene Form) mit eingeschlossen, da beide Verzierungsformen der Gliederung dienen.

<sup>142</sup> Anm.: Nietzsche kommt immer wieder auf Gartenanlagen, vorwiegend englischen Stils, zu sprechen (z. B. KSA 3, 263 (427) oder KGW IV/3:383), da in ihnen der Wille zur Ordnung gut sichtbar wird und das täuschende Element eines Irrgartens, in Anlehnung an den Labyrinthgedanken Nietzsches, deutlich hervortritt.

Die ewige Wiederholung des gleichen Gebärdenausdrucks verstärkt die Formung und Verdaulichkeit derselben, so daß ein Höhepunkt der ordnenden und vereinfachenden Kraft erscheint<sup>143</sup>, bevor er sich in einen neuen Gebärdenausdruck umwandelt und verliert:

„Jeder ausblühende Gedanke treibt zuletzt seine Art Luxus hervor, es ist seine letzte Erscheinung. In den Künsten wie in der Kunst des Verkehrs. Jede reife Cultur hat ihren Luxus. - Aber zeigt mir einen Erfinder einer Idee, der nicht Einfachheit und Dürftigkeit auch äußerlich, auch in Worten hatte. - der luxuriörende Gedanke schreibt sich auf jedes Gefäß, zeichnet sich in jede Gebärde hinein (z. B. Größe und Schlichtheit und Anmuth im alten Athen)“ KGW V/1:611)

Luxus definiert Nietzsche als Produkt des Überschusses an Wille und Kraft, also das Neue, den Trendsetter sozusagen - aber nicht als willkürliche Kraftentfaltung, sondern als Höhepunkt der formgebenden Kraft.

Am Beispiel der Modeszene in Deutschland macht der modisch gekleidete Nietzsche, der auch stets auf Äußerlichkeiten und Umgangsformen großen Wert legte, dies ganz deutlich:

„In Deutschland ist die Furcht vor der *Convention* epidemisch. Aber bevor es zu einem nationalen Stile kommt, ist eine *Convention* nöthig. Dazu lebt man noch in einer bummelig-incorrekten *Convention*, wie all unser Gehen Stehen Unterhalten anzeigt. [...] Man gehe durch eine deutsche Stadt [...], alles ist farblos, bummelig, abgelebt, jeder treibt es nach Belieben, aber nicht nach einem kräftigen gedankenreichen Belieben, sondern nach Bequemlichkeit, die unsre Kleidung als Hauptrücksicht anklagt. [...] Es ist wie beim Christenthum; der Protestantismus rühmt sich, dass Alles innerlich geworden ist: darüber ist die Sache verloren gegangen. So ist bei den Deutschen alles innerlich, man sieht aber auch nichts mehr davon. [...] Gegensatz der *Convention* und der *Mode*. Gerade die letztere wird von dem historischen Sinne befruchtet: sie erwächst aus Luxusbedürfnissen, sucht das Neue seiner selbst wegen, [...]“ (KGW III/4:294 f).

„Und noch mehr: Kleider machen nicht nur Leute, sondern auch Götter.“ (KGW V/2:373)

Warum betont Nietzsche immer wieder die Wichtigkeit von Formalitäten, Oberflächen und Äußerlichkeiten, bis hinein in die kleinsten Lebensgewohnheiten?

Die Antwort liegt in der ornamentalen Formenlehre begründet. Nur aufgrund der Form und ihrer ständigen Wiederholung läßt sich die Phantasieproduktion und der Schöpfungsprozeß in Gang setzen und eine konvulsivische Formzermalmung erreichen. Ein nackter, farbloser Gott läßt keine Vereinfachung mehr

<sup>143</sup> „Die Einfachheit ist eine kurze Ebene in den Höhen der Kunst - weder am Anfang noch am Ende.“ (KGW IV/3:425)

zu, er bietet keine Gewandfalten, an denen das phantasierende Auge weiterspinnen kann.

„Der eigentliche Zweck alles Reichtums ist *vergessen!*“ (III 419), und vergessen kann man nur, indem man die Gewandfalten, die Formenkette in einer Art zerstreuten Starrheit (*fixité de trait*) fixiert und eine doppelsinnige Bewegung, sowohl eine progressive als auch eine regressive Gebärde, hervorruft. Die Gewandfalten, die Form und ihr inhärentes Potential der Täuschung und Maskierung<sup>144</sup> läßt ihre eigene Vorgeschichte, quasi ihr Original, verkennen. Der Rezipient erkennt sich selbst im Spiegel der Formenkette - und hat so die Möglichkeit der Formenkette seine Gebärde zu überschreiben. Diese Möglichkeit hat er aber nur, weil die Formenkette, das Gewand, die Konvention als Gerüst schon da ist und als solches empfunden werden konnte.

„[...] Gedächtniß hat nichts mit Nerven, mit Gehirn zu thun. Es ist eine Ureigenschaft. Denn der Mensch trägt das Gedächtniß aller vorigen Generationen mit sich herum. Das Gedächtniß *b i l d* etwas sehr Künstliches und *S e l t e n e s*.“ (KGW III/4:58)

Das Gedächtnisbild ist sehr selten und künstlerisch, weil es das Bild der Gegenwart, der Trendsetter mit dem Original der Vergangenheit zusammenfällt und aus einer langen Reihe der ästhetischen, konvulsiven Formzermalmung wieder das Gleiche entstand und somit wiedergekehrt ist. So kann der Luxus sich erst in einer geförmten und gefestigten Kultur vollkommen entfalten:

„Jede reife Kunst hat eine Fülle Konvention zur Grundlage: insofern sie Sprache ist. Die Konvention ist die Bedingung der großen Kunst, *nicht* deren Verhinderung ... Jede Erhöhung des Lebens steigert die Mitteilungs-Kraft, insgleichen die Verständnis-Kraft des Menschen. Das *Sich-hineinleben in andere Seelen* ist ursprünglich nichts Moralisches, sondern eine physiologische Reizbarkeit der Suggestion: [...]. Man teilt sich nie Gedanken mit: man teilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken *zurückgelesen* werden.“ (III 754).

Ist die konvulsivische Formzermalmung soweit fortgeschritten, daß sie nicht mehr dechiffrierbar ist, so kann der Rezipient seinen Standort nicht mehr lokalisieren, die Signifikantenkette nicht mehr zurücklesen, und der von vornherein inhärente Täuschungsaspekt gewinnt die Oberhand. An diesem Punkt geht das Luxusempfinden an der Form in ein scheinbar deplaziertes Empfinden an der Kitsch-Form über.

<sup>144</sup> Anm.: Die Assoziation mit Nietzsches Kunstgott Apollon, dem Gott der Maske, ist an dieser Stelle durchaus möglich und gegeben.

### 3. Gesellschaftliche Aspekte

Bei der Behandlung der Thematik des Kitsches muß man den Standort des Beurteilenden mit einbeziehen. Das Wort Kitsch wird im allgemeinen abwertend, also vom Bezugssystem des Unbeteiligten, dem Nicht-Rezipienten aus gebraucht. Er ist deswegen ein Nicht-Rezipient, weil das genannte „Kunstwerk“ bei ihm nicht affizierend wirkt. Dabei kann es sich um billigen oder auch um teuren Edelkitsch handeln, der zumeist auf technischer Perfektion, routiniertem Können oder auch echter Gestaltung beruht. Als Luxus dagegen wird der Kunstgegenstand, das Produktdesign empfunden, das man haben und sich einverleiben möchte, weil das Bezugssystem nun das des Rezipienten ist, der auch affiziert wird.

Vom Bezugssystem des Rezipienten aus, verwischt der Unterschied zwischen Luxus und Kitsch, und fällt in einen Begriffsinhalt zusammen. Es kann höchstens verschiedene Gradunterschiede und Modifikationen der Qualitätsunterscheidung dieser einen Begriffsquantität geben<sup>145</sup>, aber das wesentliche Moment liegt in der Phantasiebefähigung, die chiffriert und dechiffriert, und somit innerhalb der Prozeßkette der konvulsivischen Formzermalmung eingebunden bleibt. Geht die „Suggestionkraft“<sup>146</sup> verloren, fällt der Rezipient aus der Kette heraus und wechselt damit das Bezugssystem.

Der Begriff Luxus ist bei Nietzsche mit dem der Empfindung verbunden, Luxus empfindet man als „Luxus der Empfindung“<sup>147</sup>. Moderner gesagt, kann man mit Giesz diesen Sachverhalt auch so formulieren: „Kitsch entspringt, beziehungsweise evoziert den Selbstgenuß, in dem der rein [...] Genießende sich als Genießenden genießt.“<sup>148</sup>

Nietzsche hätte das Wort ‚Kitsch‘ wohl durch ‚Luxus‘ ersetzt, da er wahrscheinlich den Begriff als Jargon der Kunstkritiker nach 1900 noch nicht kannte, und es für Nietzsche nur wesentlich ist, daß die Empfindung auf Genuß und den genießenden Willen zur Selbsttäuschung ausgerichtet ist:

<sup>145</sup> „Die Qualitäten scheinen nur bestimmte modifizierte Tätigkeiten *e i n e r* Materie zu sein. Je nach Maaß- und Zahlproportionen auftretend.“ (KGW III/4:59):

<sup>146</sup> „Wir können nur die Charaktere begreifen, die wir aus uns bilden können, und nur so viel von ihnen. Wie unser Auge nur sehen kann, wozu es sich geübt hat.“ (KGW V/1:631).

<sup>147</sup> „- dadurch, dass sie aufhörte notwendig zu sein und eine Sache der Laune und des Luxus wurde: - so könnte es irgendwann mal mit dem Kaufen und Verkaufen werden. Es sind Zustände der Gesellschaft denkbar, wo [...] dann Einzelne, [...], sich dann das Kaufen und Verkaufen wie ein *L u x u s d e r E m p f i n d u n g* erlauben.“ (vgl. KSA 3, 402 f (31)).

<sup>148</sup> Giesz, K.: Phänomenologie des Kitsch.



„Man muss den Muth haben, in der Kunst zu lieben, was uns wirklich zusagt und es sich eingestehen, selbst wenn es ein schlechter Geschmack ist. So kann man vorwärts kommen.“ (KGW IV/3:387).

Der Genuß an der Form nivelliert jegliche Unterscheidung zwischen Luxus und Kitsch; und ist (apollinischer) Ausdruck und Ausfluß (dionysischer) Lebensfreude. Dennoch unterscheidet Nietzsche sehr wohl, mit dem einen ihm zur Verfügung stehenden Wort Luxus, - sehr zur Verwirrung des Lesers -, ihn mal mit einer negativen und mal mit einer positiven Bedeutung belegend, zwischen dem Problem der gesellschaftlich-sozialen Frage an Scheinbedürfnissen und dem Problem der Sinnesbefriedigung. Die Künstler stellen nach Nietzsche ein fehlgeleitetes, entartetes, den Menschen entfremdendes Werk vor, wenn sie keine Phantasie und Empfindung haben, diese aber als vorgetäuschte, nicht authentische und unehrliche mit in ihr Werk hineinarbeiten:

„Getränke und Luxus sind für die Gedankenen-Armen, welche Empfindungen haben wollen. Deshalb entarten die Künstler so leicht.“ (KGW IV/3:371)<sup>149</sup>

Diese Art von Luxus gleicht dem Laster „das heisst das Bedürfniss nach immer stärkeren und häufigeren Reizen, wie sie jede erschöpfte Natur kennt.“ (vgl. KSA6, 89 (2)).

Die positive Bewertung des Wortes Luxus greift, wenn der Rezipient an der „Überfülle des Lebens leidet, welche eine dionysische Kraft“ will. (vgl. II 244 (370)). Die negativen Auswirkungen des materiellen Luxus-Besitzes verbindet Nietzsche direkt mit der gesellschaftlichen Fortentwicklung:

„Luxus-Kunst. Verwendung der Mittel zu unwahren Bedürfnissen. Abschwächung der wahren Bedürfnisse. Trennung der Menschen voneinander. Überarbeitung vieler Menschen, um Scheinbedürfnissen zu genügen, während die wahren Bedürfnisse nicht befriedigt werden. Die sociale Frage ist die Fortexistenz des Luxus, d. h. des Unnöthigen und Überflüssigen und Unbefriedigenden im Verhältniß der Arbeit zur Kunst. Das praktische Gegenmittel ist der Cynismus der Schlichtheit auf der einen Seite (<1.> negativ: zum Beweise, daß man nicht jene Scheinbefriedigung nöthig hat; 2. Positiv: das Drama - -“ (KGW IV/1:320).

Den materiellen Bedürfnissen versucht Nietzsche auch mit den geistigen Bedürfnissen beizukommen, indem er mit ihrer Hilfe zu verdeutlichen sucht, daß man sein Eigentum schützen muß, um es nicht in Scheinbedürfnissen zu verlieren. (Schließlich soll man ja nur soviel essen, wie man auch vertragen kann.)

<sup>149</sup> Anm.: Unter Getränke versteht Nietzsche, die ihm schädlich erscheinenden Getränke: Kaffee und Alkohol. Vgl. z. B.: KSA 6, 280 f (1) oder KGW V/2:356

Nietzsche empfiehlt im Prinzip seine eigene Lebensweise, nämlich die der Askese, die er auch aus gesundheitlichen Gründen zu führen gezwungen war:

„Es ist eine Beschränktheit, aber so empfinde ich. Das Bedürfnis <nach> Luxus scheint mir immer auf eine tiefe innerliche Geistlosigkeit hinzudeuten: [...]. Einfachheit in Speise und Trank, Haß gegen geistige Getränke - es gehört zu ihm, wie die Getränke zu jenen gehören, welche sagen könnten, „das Leben wäre völlig reizlos“ usw. - Es drängt mich zu einer idealen Unabhängigkeit: Ort Gesellschaft Gegend Bücher können nicht hoch genug gewählt werden, und anstatt sich zu akkommodieren und gemein zu werden muß man entbehren können, ohne Dulderfalten.“ (KGW V/1: 613f). Es ist eine Frage der eigenen Selbstverwirklichung und der Bewahrung der Individualität, des eigenen Gebärdenausdrucks, die zum Festhalten an der Form, an dem eigenen Maß zwingt.

Die Wirkung der „Luxus-Kitsch“-Produktion apologisiert Nietzsche genau durch ihren gesellschaftlichen Doppelcharakter ihrer Funktionsweise. Auf der einen Seite möchte Nietzsche die Wettbewerbsfähigkeit erhöhen: „möglichst viel Konkurrenz!“ (KGW V/2:407) und die „Trennung der Menschen voneinander“ (IV/1:320), um eine gesellschaftliche, und vor allem die ästhetischen Produktionszusammenhänge betreffende, subversive und dysfunktionale Wirkung erreichen zu können:

„Die Notwendigkeit zu erweisen, daß [...], zu einer immer fester ineinander verschlungenen »Maschinerie« der Interessen und Leistungen eine Gegenbewegung gehört. Ich bezeichne dieselbe als *Ausscheidung eines Luxus-Überschusses der Menschheit*: in ihr soll eine stärkere Art, ein höherer Typus ans Licht treten, [...] mein *Gleichnis* für diesen Typus, ist wie man weiß, das Wort »Übermensch«. [...] Er braucht die Gegnerschaft der Menge, der »Nivellierten«, das Distanz-Gefühl im Vergleich zu ihnen; [...] Moralisch geredet, stellt jene Gesamt-Maschinerie, die Solidarität aller Räder, ein Maximum in der *Ausbeutung des Menschen* dar: aber sie setzt solche voraus, derentwegen diese Ausbeutung *Sinn* hat.“ (III 628 f).

Auf der anderen Seite soll, nach Nietzsche, der Luxus-Kitsch ganz bewußt als Massenmanipulation eingesetzt werden, um sie über ihren kapitalistisch-gesellschaftlichen Verwertungsprozeß und ihre Ausbeutung hinwegzutäuschen: „Künste vorübergehend die Unlust solcher Zustände beschwichtigend und betäubend, jedenfalls verherrlichend.“ (KGW V/2:407).

Das Mittel dazu besteht für Nietzsche in der Zerstörung der ornamentalen Kette. Durch die Zerstörung der monotonen Formwiederholungen wird ihr Zusammenhang gelöst und damit die Möglichkeit der Phantasiebildung und -Befriedigung, die ja nur in der Assoziation von Gleichem und Ähnlichem möglich ist. Zu dieser Situation zieht Nietzsche folgende Analogie:

„Die »Modernität« unter dem Gleichnis von Ernährung und Verdauung. - [...] - der *Kosmopolitismus* der Speisen, der Literaturen, Zeitungen, Formen, Geschmäcker, selbst Landschaften. [...]. Die Eindrücke wischen sich aus; man wehrt sich instinktiv, etwas hereinzunehmen, *tief* zu nehmen, etwas zu »verdauen«; - Schwächung der Verdauungskraft resultiert daraus. Eine Art *Anpassung* an diese Überhäufung mit Eindrücken tritt ein: der Mensch verlernt zu *agieren*, [...]. *Tiefe Schwächung der Spontaneität.*“ (III 627 f).

Das spontane Phantasieren findet keine Anhaltspunkte, kein inneres und äußeres Maß, an dem es sich entwickeln könnte. Bildlich dargestellt entspricht dies einem radikal verkürzten und isolierten Ornament. Der Sinngehalt eines solchen Bildelements ist entmenschlicht und hat sich in Fragmenten solcherart verdichtet, daß er, weil er zu starr und fest ist, nicht dechiffrierbar ist:

„Die moderne Kunst als eine Kunst zu *tyrannisieren*. - Eine grobe und stark herausgestrichene *Logik des Lineaments*; das Motiv vereinfacht bis zur Formel: die Formel tyrannisiert. Innerhalb der Linien eine wilde Vielheit, eine überwältigende Masse, vor der die Sinne sich verwirren; die Brutalität der Farben, des Stoffes, der Begierden.“ (III 622).

Nietzsches Ästhetik erwächst zwar auf dem Boden der strengen Geometrie, und dennoch widerstrebt ihm die vereinfachende, geometrisierende Form der Modernen Kunst, weil sie die pure Geometrie betont, anstatt eine Antigeometrie zu erreichen. Durch die Bedingung der Formwiederholung eines jeden einzelnen geometrischen Objekts, wird ihre Auflösung in der Geometrie begünstigt. Diese Antigeometrisierung entspricht der eigenen Form und Gebärde, die der Geometrie überlagert wurde; während die verkürzte Form der Modernen Kunst ihre einzige Form dem Rezipienten aufzwingt.

Somit wird das Gleichnis des Übermenschen, des idealen Konsumenten dahingehend verstanden, und von den „zerbrechlichen, unnützen »Luxus-Seelen«, welche ein Hauch schon trübe macht, den schönen Seelen“ (vgl. III 625) unterschieden, daß sie die Antigeometrisierung durchzuführen verstehen, und dadurch einen klaren und einfachen, also untrüben Durchblick erlangen und zudem an ihrer inhärenten Dynamikbefähigung des Perspektivismus nicht zerbrechen. Den idealen Rezipienten, also im Gleichnis den „Übermensch“, erkennt man an folgenden Merkmalen:

„Napoleon, als ein vollkommen zu Ende gedachter und ausgearbeiteter Typus Eines Triebes, gehört zu der antiken Menschheit: deren Merkmale - der einfache Aufbau und das erfinderische Ausbilden und Ausdichten Eines Motivs oder weniger Motive - leicht genug zu erkennen sind.“ (KSA 3, 203 (245)).

Soll man nun, diese in der Gesellschaft gegebene Moderne Kunst, den Luxus-Kitsch, die Waren- und Konsumästhetik sezieren und zensieren?

Nein, denn für Nietzsche entspricht jeder Rezipient dem Gleichnis des Übermenschen, wenn er seine ureigene Phantasie und Individualität wahr:

„Eins ist Noth. - Seinem Charakter „Stil geben“ - eine grosse und seltene Kunst! Sie übt Der, welcher Alles übersieht, was seine Natur an Kräften und Schwächen bietet, und es dann einem künstlerischen Plane einfügt, bis ein Jedes als Kunst und Vernunft erscheint und auch die Schwäche noch das Auge entzückt. Hier ist eine grosse Masse zweiter Natur hinzugetragen worden, dort ein Stück erster Natur abgetragen: - beidesmal mit langer Uebung und täglicher Arbeit daran. Hier ist das Häßliche, welches sich nicht abtragen liess, versteckt, dort ist es in's Erhabene umgedeutet. Vieles Vage, der Formung Widerstrebende ist für Fernsichten aufgespart und ausgenutzt worden: - es soll in das Weite und Unermessliche hinaus winken. Zuletzt, wenn das Werk vollendet ist, offenbart sich, wie es der Zwang des selben Geschmacks war, der im Grossen und Kleinen herrschte und bildete: ob der Geschmack ein guter oder ein schlechter war, bedeutet weniger, als man denkt, - genug, dass es Ein Geschmack ist! - Es werden die starken herrschstüchtigen Naturen sein, welche in einem solchen Zwange, in einer solchen Gebundenheit und Vollendung unter dem eigenen Gesetz ihre feinste Freude genießen; die Leidenschaft ihres gewaltigen Wollens erleichtert sich beim Anblick aller stilisirten Natur, aller besiegt und dienenden Natur, auch wenn sie Paläste bauen und Gärten anzulegen haben, widerstrebt es ihnen, die Natur frei zu geben. - Umgekehrt sind es die schwachen, ihrer selbst nicht mächtigen Charaktere, welche die Gebundenheit des Stils *hassen*: sie fühlen, dass, wenn ihnen dieser bitterböse Zwang auferlegt würde, sie unter ihm *gemein* werden müssten: - sie werden Sklaven, sobald sie dienen, die hassen das Dienen. Solche Geister - es können Geister ersten Ranges sein - sind immer darauf aus, sich selber und ihre Umgebung als *freie* Natur - wild, willkürlich, phantastisch, unordentlich, überraschend - zu gestalten oder auszudeuten: und sie thun wohl daran, weil sie nur so sich selber wohlthun! Denn Eins ist Noth: dass der Mensch seine Zufriedenheit mit sich *erreiche* - sei es nun durch diese oder jene Dichtung und Kunst: nur dann erst ist der Mensch überhaupt erträglich anzusehen! Wer mit sich unzufrieden ist, ist fortwährend bereit, sich dafür zu rächen: wir Anderen werden seine Opfer sein, und sei es auch nur darin, dass wir immer seinen häßlichen Anblick zu ertragen haben. Denn der Anblick des Hässlichen macht schlecht und düster.“ (KSA 3, 530 (290.))

Die vom Rezipienten ästhetisierten Objekte spiegeln seine eigene Geometrie wieder, sein eigenes solipsistisches Labyrinth:

„Wie wollen *uns* in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen *in uns* spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln.“ (KSA3, 525 (280)).

In sich selbst spazieren zu gehen bedeutet, seinem wahren Geschmack Ausdruck zu verleihen, indem man seinen Stil und seiner Kunstrichtung gemäß, beziehungsweise trotz seiner Kunstrichtung, die phantasieentzündenden Elemente miteinarbeitet: das sind immer: die ornamentale Bewegtheit und die plastische Inkarnation des Liquiden.

Eine exponierte Veranschaulichung dieser elementaren, ästhetischen Grundzüge findet sich im Jugendstil oder der Architektur Gaudis wieder.

Die Bedeutung der Dynamik und der Bändigung der allgemeinen Gegensätze:

„[...] es ist *hart* und es ist *weich*. (Der instinktive Beweis »ich kann nicht zwei entgegengesetzte Empfindungen zugleich haben« - *ganz grob* und *falsch*.)“ (III 538),

ist für Nietzsche so wichtig, daß er sie auf alles Liquide überträgt und auch seine Skala der Farben-Empfindung danach ausrichtet.

Wenn Nietzsche die gesellschaftliche Problematik der Warenästhetik und des Luxus quasi abschließend in einem Satz zusammenfaßt und charakterisiert, sollten die angedeuteten Zusammenhänge nicht unterschätzt werden, weil sie „nur“ metaphorisch dargeboten werden:

„Hang zum Luxus geht in die Tiefe eines Menschen: das Überflüssige und Unmäßige für das Auge und Ohr als Wasser, worin ein solcher sich wohl fühlt.“ (KGW V/1: 482, vgl. auch KSA 3 253 (405)).

Diese doppeldeutige Aussage ist als positive Stellungnahme Nietzsches zur Luxus-Kitsch Problematik zu verstehen: Das Überflüssige und Unmäßige - eine ontologische Seinsbedingung des Menschen, der ohne Phantasietätigkeit nicht ist - ist ein Abfallprodukt der kannibalistischen Inbesitznahme, die erst die Grundlage für die Bildung von Luxus ermöglicht. Dabei bleibt nach Belieben offen, ob man das Überflüssige als das aus der Überfülle heraus Platzen- oder als unverdauliche Abscheidung verstehen will.

Es spielt keine Rolle, weil das Überflüssige überhaupt erst die Bewegung im Flüssigen ermöglicht.<sup>150</sup> Als flüssiges Element führt Nietzsche hier das Wasser auf, das von ihm mit einem positiven Bedeutungsgehalt belegt ist.<sup>151</sup>

Für Nietzsche ist jegliche Rezeption an sich, nur von ästhetischen Gegenständen und Kunstwerken möglich - oder sie ist es überhaupt nicht - und somit ist sie untrennbar mit dem Dasein verknüpft<sup>152</sup>. Es ist also nicht verwunderlich, wenn

<sup>150</sup> Anm.: Die soziale Problematik ist bei Nietzsche im Begriff des Überflüssigen mit abgedeckt:

„Philosophie des Überflüssigen. Gegen die Aufopferung als schädlich auf die Dauer.“ (KGW III/4:514). Zudem ist es die dionysische Überfülle und Un-Maß-ig, das hier für das Schöpfen und Schaffen aus dem Vollen kennzeichnend ist.

<sup>151</sup> Anm.: Davon zeugen die vielen positiven Äußerungen über das Wasser, so z. B.: „Die Metamorphosen sind das Spezifische. Dies drückt Thales in seinem Satz aus: daß alles Wasser sei.“ (KGW III/4: 44), vor allem in Zusammenhang mit Thales, der ihm „als der erste griechische Philosoph“ (III 361) erscheint und den er als Ausgangspunkt nimmt, um über „Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“ (III 349-415) zu sinnieren, und die er ganz nebenbei gesagt, für seine eigene Philosophie ausbeutet, indem er sie zusammenfassend ins Moderne umschreibt. Auch die ewige Wiederkehr mitsamt ihrer Metaphorik derselben, läßt sich von hier aus (vor allem III 406-409 (17)) deuten.

<sup>152</sup> „Wir kommen über die Ästhetik nicht hinaus - ehemals glaubte ich, ein Gott mache sich das Vergnügen, die Welt anzusehen: aber wir haben das Wesen einer Welt, welche

die Signifikantenkette und ihre Chiffrierung das gesamte Dasein des Rezipienten dominieren und auch Nietzsche selbst die Farbgebung und -auswahl des Luxus-Kitsches, des Produktdesigns oder, allgemein zusammenfassend formuliert, des Kunstwerks, mit dem ihm gemäßen, eigenen Symbolgehalt einfärbt. Die Bedeutung der Farben ist bei Nietzsche also nicht zufällig, sondern fügt sich wie ein Mosaiksteinchen konsequent in das Mosaik ein.

die Menschen allmählich geschaffen haben: ihre Ästhetik.“ (KGW V/2: 479), oder:

„Die Welt, soweit wir sie erkennen können, ist unsere eigene Nerventhätigkeit, nichts mehr.“ (KGW V/1:766)

#### IV. FARBEN

Mit welchen Farben malt Nietzsche demnach seine Lebens-Bilder?

Welche Palette an Farben wählt und mischt Nietzsche für seine ästhetischen Kunstwerke, die aus dem Überflüssigen, den „Excrementen“ heraus entstehen und zugleich den Symbolgehalt des Wassers, und auch der flüssigen (starren) Dynamik allgemein, ausdrücken?

Da die Exkremente der Ursprung der Kunst sind, ist es nicht verwunderlich, wenn Nietzsche sich in seiner Autobiographie „Ecce homo“ im Kapitel „warum ich so weise bin“ als Spezialist für Eingeweide zu erkennen gibt, der quasi als Anatom und Physiologe ein besonderes Gefühl für die Morbidität besitzt, und zugleich auch einen extremen Ekel an den ungesunden, unästhetischen Zuständen empfindet:

„Mir eignet eine vollkommen unheimliche Reizbarkeit des Reinlichkeits-Instinkts, so dass ich in die Nähe oder - was sage ich? - das Innerlichste, die „Eingeweide“ jeder Seele physiologisch wahrnehme - r i e c h e . . . Ich habe an dieser Reizbarkeit psychologische Fühlhörner, [...]: der viele v e r b o r g e n e Schmutz auf dem Grunde mancher Natur, vielleicht in schlechtem Blut bedingt, aber durch Erziehung übertüncht, [...]. So wie ich mich immer gewöhnt habe - eine extreme Lauterkeit gegen mich ist meine Daseins-Voraussetzung, ich komme um unter unreinen Bedingungen -, schwimme und bade und plätschere ich gleichsam beständig im Wasser, in irgend einem vollkommenen durchsichtigen und glänzendem Element. [...]; meine Humanität besteht n i c h t darin, mitzufühlen, wie der Mensch ist, sondern es a u s z u h a l t e n , dass ich ihn mitfühle ... [...]. Mein ganzer Zarathustra ist ein Dithyrambus [...], auf die R e i n h e i t ... [...] Wer Augen für Farben hat, wird ihn diamanten nennen.“ (KSA 6, 275f (8)).<sup>153</sup>

Hinter der diamantenen Farbkennzeichnung als Nietzsches höchster Farbwertung, steckt aber wesentlich mehr, als dieses Zitat vermuten läßt, aber trotzdem schon andeutet. Ein Farbträger kann nämlich nicht zugleich vollkommen durchsichtig und glänzend sein. Weder Wasser noch Diamant erfüllt diese Eigenschaft - ohne perspektivische Verzerrung. Mag der Transparenzgrad noch so hoch sein, wenn der Farbträger glänzen soll, wie Nietzsche sagt, dann ist ein Brechungsindex derart gegeben, daß es zu einem spiegelnden und fluoreszierenden Effekt kommt, die den glänzenden Schein ausmacht.

Auf welche Eigenschaft der Farbe will Nietzsche also hinaus?

Zum einen soll ihre Beschaffenheit widerspiegeln:

„[...], weil wir aber nichts Festes sind, ist ein Ding

<sup>153</sup> Anm.: Reinheit versteht Nietzsche vor allem in folgendem Sinne: „*Forderung der Reinlichkeit*. - Daß man seine Meinungen wechselt, ist für die einen Naturen ebenso eine Forderung der Reinlichkeit, wie die, daß man seine Kleider wechselt: für andere Naturen aber nur eine Forderung ihrer Eitelkeit.“ (I 1005 (346)).

auch keine feste Summe.“ (KGW V/1:768) und: „Wir werden leicht trocken, weil wir nur für die Feinheiten der seelischen Bewegung ein Auge haben. Der große train!“ (KGW V/1:710).

Das heißt, der Rezipient verharret an Kleinigkeiten und trocknet aus, weil er den Sinn für das Typische und Charakteristische verloren hat, daß sich dynamisierend über die Formen hinwegsetzt und sie stilisierend in den eigenen Stil hinein ästhetisiert. Ganz analog zu einem Kristall, dessen geometrische, regelmäßige Anordnung - zum anderen - der ornamentalen Formenkette entspricht und die Verschleierung der einzelnen Form im Kristallgitter ermöglicht.<sup>154</sup>

Ideal wäre eine plastische Inkarnation (Diamant) des Flüssigen, Weichen (Wasser) oder die hydrodynamische Inkarnation (Wasser) des Festen, Harten (Diamant).

Das entspräche der von Nietzsche angesprochenen Reinheit (des Stils), die aber ohne eine perspektivische Verzerrung der Sichtweise und Farbe nicht möglich ist.

So bekommt die durchsichtige Farbe ihren Glanz, quasi als (apollinische) Maske, ohne den sie nicht denkbar wäre. Die durch die Lichtbrechung entstehende Verzerrung und Aura des ästhetischen Gegenstandes, spiegelt die ästhetische Lebens- und Farbeinstellung Nietzsches wider:

„Was man den Künstlern ablernen soll. - Welche Mittel haben wir, uns die Dinge schön, anziehend, begehrenswerth zu machen, wenn sie es nicht sind? - und ich meine, sie sind es an sich niemals! Hier haben wir von den Aerzten Etwas zu lernen, wenn sie zum Beispiel das Bittere verdünnen oder Wein und Zucker in den Mischkrug thun; aber noch mehr von den Künstlern, welche eigentlich fortwährend darauf aus sind, solche Erfindungen und Kunststücke zu machen. Sich von den Dingen entfernen, bis man Vieles von ihnen nicht mehr sieht und vieles hinzusehen muss, um sie noch zu sehen - oder die Dinge um die Ecke und wie in einem Ausschnitte sehen - oder sie so stellen, dass sie sich theilweise verstellen und nur perspektivische Durchblicke gestatten - oder sie durch gefärbtes Glas oder im Lichte der Abendröthe anschauen - oder ihnen eine Oberfläche und Haut geben, welche keine Transparenz hat.“ (KSA 3, 538 (299)).

Die Kunst des Koloristen besteht darin eine Farbmischung zu erreichen, die die Opaleszenz der Farben als oberstes Ziel hat. Nietzsche begreift die Farbtöne als Fraktale und als Irradiation, da er sie nicht als absolute, gegebene Größen ver-

<sup>154</sup> „Aber wo treten die künstlerischen Kräfte auf? Gewiß im Krystall.“ (vgl. S. 115, Fußnote: Nr.135, bzw. KGW III/4:53). Und zwar deshalb, weil das Kristallgitter durch seine Eigenschaft der starken Lichtbrechung unterschiedliche Farbtöne annimmt, und dadurch perspektivische Durchblicke ermöglicht.

steht, sondern als variable Größen, die der Rezipient sich selber vorgibt, und auch anhand von ihnen sein Sehvermögen selber ausbildet:

„In der Natur gibt es keinen Ton, diese ist stumm; keine Farbe. Auch keine Gestalt, denn diese ist das Resultat einer Spiegelung der Oberfläche im Auge [...]“ (KGW IV/2:554)

Und: „Wenn wir es aber selbst sind, die allmählich uns dies Auge anerzogen haben, so sehen wir in uns selbst eine Kunstkraft walten.“ (KGW III/4:23).

Durch die Effekte der Opaleszenz und die Versenkung des Rezipienten in den Farbton, gelingt es Nietzsche den Illusionismus der Bild- und Farbendarstellung teilweise wieder aufzuheben und zu mystifizieren, da der verschleierte Farbton sich bewußt in der Farbgebung vergreift und damit den großen Gestus - analog der ornamentalen Formenkette - erfaßt, und ihn, so chiffrierend, der Intersubjektivität begreifbar macht.

„Der Satz ist festzustellen - wir leben nur durch Illusionen - unser Bewußtsein streift nur die Oberfläche. [...] Wohl aber ist es möglich, daß durch Schema alles erkannt werde. Das ändert für unser Leben fast nichts.“ (KGW III/4:22 f).

Es spielt für Nietzsche keine Rolle, wo man sich auf der Skala der abgestuften Transparenzen befindet, da jede Stufe ihre eigene Patina entwickelt, und die Tradition und die Zeit überdauert, indem ihr Stil, ihr Schema gewahrt wird.

Die Patina fungiert als Verstärkung der verschleiernenden Wirkung der Opaleszenz und stellt die Einverleibung der Farbe dar. Der Edelrost schreibt der Farbe und dem ästhetischen Gegenstand quasi den philosophischen, luxurierenden Gedanken ein, der tradierbar ist.

Nietzsches konkrete Ratschläge zur Herstellung der Opaleszenzeffekte „wie gefärbtes Glas oder das Licht der Abendröthe“ (s.o., oder KSA 3, 538 (299)), lehnen sich stark an die, von dem nicht nur in der Anatomie, sondern auch mit dem Phänomen der Opaleszenz und der Farbenperspektive vertrauten Leonardo da Vincis an, der dem Maler als erstes empfiehlt, „lange und philosophisch an einem Frühlingsnachmittag“ das Blau des Himmels zu betrachten, der ihm wie eine „Achatkugel“ erscheinen wird.

In seinen „Tagebüchern“ schreibt er: „Die Erfahrung lehrt uns, daß Luft auf einem dunklen Hintergrund azurblau erscheint. Mache mit trockenem Holz ein wenig Rauch. Laß Sonnenstrahlen einfallen und plaziere dahinter ein Stück schwarzen Samt, der im Schatten liegen muß. Der ganze Rauch zwischen Auge und dem dunklen Hintergrund wird eine schöne blaue Farbe haben.“<sup>155</sup>

<sup>155</sup> Bernard, A.: Die von Salvador Dalí enthüllten Geheimnisse, in: S. D., Retrospektive, Prestel. München 1980, S. 406.

Leonardo da Vinci wurde aus einer Sekundärliteratur zu S. Dalí zitiert, die deren Gemeinsamkeiten feststellt, und an einer späterer Stelle dieser Arbeit kurz behandelt werden

Leonardo da Vinci war der erste, der sich mit dem Phänomen der Opaleszenz beschäftigt hat, und dadurch zu seiner eigenen Malmethode gelangte:

Das *sfumato*, Leonardos Methode des Helldunkels und der Farbstufung, erlaubt ihm seine berühmten kalten Opaleszenzeffekte zu realisieren. Im Gegensatz zu den warmen Opaleszenzeffekten werden auf einen dunklen Hintergrund helle und durchsichtige Farbschichten übereinander aufgetragen.

Leonardos Vorgehensweise und Bevorzugung der dunklen Farbe, die als Ausgangspunkt für die optische Täuschung der Opaleszenz dient, entspricht Nietzsches Farbtheorie, die von dem Grundsatz ausgeht

„alle Dinge um einige Grade dunkler zu färben als sie sind, [...]“ (vgl. KSA 3, 327 (561)), da man nur so den gewünschten „Glanz“ (KSA 3, 327 (561)) erreichen kann.

Dazu kommt Nietzsches Forderung sich erstmal auf wenige Farben zu beschränken, das heißt

„zunächst in einem oder zwei Farbtönen [...] sich einzuüben.“ (vgl. KSA 3, 262 (426)).

Nietzsche erreicht seine Opaleszenzeffekte, indem er quasi verdunkelnd - eine Konsequenz der psychologischen und physiologischen Unvollkommenheit des Rezipienten - den ästhetischen Gegenstand beleuchtet und somit aus der Begrenztheit des Farbenspiels „das Licht, auf welches sie sich verstehen, [...]“ (vgl. KSA 3, 327 (561)) herausarbeitet, und es mit spielerischer Phantasie, denn das ist ästhetisches Tun, zur Vervollkommnung in der Opalisierung bringt.<sup>156</sup>

Eine Zuspitzung dieser Beleuchtungsthematik<sup>157</sup> findet sich in folgender Formulierung Nietzsches wieder:

„Die Eleaten sahen den Himmel gleichsam schwarz, wie die Mondbewohner“ (KGW III/4:174).

---

wird. Die Originalstelle befindet sich in den „Tagebüchern und Aufzeichnungen“ L. da Vincis, im Kapitel über die „Atmosphäre“ (S. 289 f).

Das von Leonardo da Vinci beliebte ‚Verbrennen von Holz‘ z. B. an folgender Stelle: „Wenn dieser Rauch von grünem, jungen Holz kommt, [...], wirkt er wie eine dichte Wolke, welche die scharf ausgeprägten Lichter und Schatten auffängt, als sei sie ein fester Körper.“ (ebd., S.288), findet sich auch bei Nietzsche wieder, der auf diese Weise erst die „Vertiefung“ und Selbstverwirklichung des Menschen gegeben sieht: „[...]“, indem wir gleichsam wie mit grünem Holz verbrannt werden, der sich Zeit nimmt, - zwingt uns Philosophen in unsre letzte Tiefe zu steigen [...]“ (II 1059 (1)).

<sup>156</sup> Anm.: Die schillernden Verdünnungseffekte, läßt Nietzsche in seinen Zeichnungen „aus den Grenzen und Übergängen der Farben erwachsen.“ (vgl. I 569 (205)).

<sup>157</sup> Anm.: Nietzsche bezieht „Die grösste Veränderung - Die Beleuchtung und die Farben aller Dinge haben sich verändert!“ (KSA 3, 495 (152)), nicht nur auf die künstlerische Entwicklung, sondern auf die gesamte Historie.

Der totale Rückgriff der Griechen auf die Farbe schwarz, das heißt das Auskommen ohne das Spektrum der Farbpalette und ohne Licht und Beleuchtung, zwang die Griechen ihrem Wesen entsprechend und aus sich selber heraus, Farbempfindungen zu erschaffen, indem sie die gegebene Farbe Schwarz in allen Dimensionen und Schattierungen ausloten

„[...] - und durch diese Versenkung und Meisterschaft, sich eine konträre Farbe dazu phantasierten<sup>158</sup> und erfanden: „Gesetzt, ihr fragt: „Hat vor 50 000 Jahren der Baum schon grün ausgesehen?“ so würde ich antworten: „vielleicht noch nicht: vielleicht gab es damals erst die zwei Hauptgegensätze der valeurs, dunklere und hellere Massen: - und allmählich haben daraus sich die Farben entwickelt.“ (KGW VII/3:337).

Roser schreibt dazu: „Helle und dunkle Massen“, als Urfarben und somit als Ermöglichungsbedingung von Farbwahrnehmung - das ist ein Gedanke, den Nietzsche von Goethe übernommen haben könnte.“<sup>159</sup> Zwar sind Nietzsches Sympathiebekundungen Goethe gegenüber bekannt, aber will man ihre farbtheoretische Differenz erkennen, so muß man auf ihren gemeinsamen denkerischen Ausgangspunkt in der Antike<sup>160</sup> zurückgreifen und ihre daraus abgeleiteten Folgerungen betrachten.

Für Nietzsche war es stets wichtig alle Belange der antiken Kulturen zu verstehen und dazu gehört für ihn auch die Frage:

„Wie zeigt sich diesen älteren Griechen die Welt gefärbt?“ (KGW IV/1:174).

Beide Denker, sowohl Goethe als auch Nietzsche, belegen die Farbempfindungen mit psychologischen Farbkodierungen und greifen dabei auf die der Antike zurück:

„Die ethnolinguistischen Untersuchungen von Kay und McDaniel, die sich auch auf die Entstehung der Farbbezeichnungen in den indogermanischen Sprachen erstreckten, haben gezeigt, daß im frühen indogermanischen Stadium, dem auch die griechische und römische Antike angehört, die kognitive Farbausgliederung und -benennung nicht allein nach den Kriterien des Farbtönen, sondern u. a. nach

---

<sup>158</sup> Anm.: Es sei daran erinnert, daß das Auge beständig Phantasiegebilde schaffen muß, vgl. z. B.: „Wir begnügen uns keinen Augenblick mit dem Erkannten (oder Erkennbaren!) Das spielende Verarbeiten des Materials ist unsere fortwährende Grund-Thätigkeit, Übung also der Phantasie. Man denke als Beweis, wie mächtig diese Thätigkeit ist, an das Spielen des Sehnervs bei geschlossenem Auge.“ (KGW VI/1:760)

<sup>159</sup> Siehe: Roser, A.: Nietzsches Bemerkungen über die Farben. Ein hermeneutisches Abenteuer, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 36, (1991), Bouvier Verlag, Bonn, S. 48

<sup>160</sup> Siehe zum Beispiel :Höpfner, Felix: Wissenschaft wider die Zeit, Goethes Farbenlehre aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht, Heidelberg 1990, Carl Winter Universitätsverlag. S. 238

den psychologischen Kategorien 'glänzend/warm' - für gelb, rot, grün (griechisch xanthós bezeichnet gleichermaßen die gelbe Farbe des Honigs, die vom Blut der Opfertiere rot gefärbten Altarränder und die grünen Blätter des Ölbaums) - und 'stumpf/dunkel/kalt' - für grün, blau, schwarz (vgl. lateinisch caeruleus, das sich vornehmlich auf das dunkelgrüne Meer und auf den tiefblauen Himmel bezieht) - erfolgte.<sup>161</sup>

Analog klingt es bei Nietzsche:

„Wie anders sahen die Griechen in ihre Natur, wenn ihnen, wie man sich einstellen muss, das Auge für Blau und Grün blind war, und sie statt des ersteren ein tieferes Braun, statt des zweiten ein gelb sahen (wenn sie also mit gleichem Worte zum Beispiel die Farbe des dunklen Haares, die der Kornblume und die des südländischen Meeres bezeichneten, und wiederum mit gleichem Worte die Farbe der grünsten Gewächse und der menschlichen Haut, des Honigs und der gelben Harze: sodass ihre grössten Maler bezeugtermassen ihre Welt nur mit Schwarz, Weiss, Roth und Gelb wiedergegeben haben), - wie anders und wie viel näher an den Menschen gerückt musste ihnen die Natur erscheinen, weil in ihrem Auge die Farbe des Menschen auch in der Natur überwogen und diese gleichsam in dem Farbenäther der Menschheit schwamm! (Blau und Grün entmenschlichen die Natur mehr, als alles Andere.) Auf diesem Mangel ist die spielende Leichtigkeit, welche die Griechen auszeichnet, Naturvorgänge als Götter und HalbGötter, das heisst als menschenartige Gestalten zu sehen, grossgewachsen.“ (KSA 3, 261 f (426)).

Aber - und das ist der Unterschied zu Goethe, der darauf eine wissenschaftliche Theorie aufbaute - diese Aussage versteht Nietzsche nur als Gleichnis, und nichts außerdem:

„Dies sei aber nur ein Gleichniss für eine weitere Vermuthung. Jeder Denker malt seine Welt und jedes Ding mit weniger Farben, als es giebt, und ist gegen einzelne Farben blind. Das ist nicht nur ein Mangel. Er sieht vermöge dieser Annäherung und Vereinfachung Harmonien der Farben in die Dinge hinein, welche einen grossen Reiz haben und eine Bereicherung der Natur ausmachen können. Vielleicht ist diess sogar der Weg gewesen, auf dem die Menschheit den Genuss im Anblick des Daseins erst gelernt hat: dadurch, dass ihr dieses Dasein zunächst in einem oder zwei Farbtönen und dadurch harmonisiert vorgeführt wurde: sie übte sich gleichsam auf diese wenigen Töne ein, bevor sie zu mehreren übergehen konnte. Und noch jetzt arbeitet sich mancher Einzelne aus einer theilweisen Farbenblindheit in ein reicheres Sehen und Unterscheiden hinaus: wobei er aber nicht nur neue Genüsse findet, sondern immer auch einige der früheren aufgeben und verlieren muss.“ (KSA 3, 262 (426)).

<sup>161</sup> Ebd., S. 227 f

Nietzsche ist also nicht an irgendwelchen konkreten, absoluten Farbbezeichnungen interessiert, auch nicht an der Farbe Schwarz oder an dunklen und hellen Massen, sondern an der Harmonisierung der Farbempfindung, das heisst an der Einverleibung der Farbempfindung nach der eigenen Gebärde und dem eigenen Stil des jeweiligen Rezipienten. Die eigene Periodik bringt es im Zuge der Anti-geometrisierung, beziehungsweise der übergreifenden Harmonisierung der empfundenen Palette an Farbempfindungen mit sich, daß manche Farbempfindungen abgeschwächt und andere verstärkt werden. Solchermaßen werden die Farbempfindungen dem Genuß und dem Wesen des Rezipienten angepaßt, und Nietzsche kann, aufgrund dessen, und der dynamisierenden Bewegungsform, von dem Extremfall einer einzigen Farbempfindung und -Ton sprechen.

Dies ist genau dann der Fall, wenn ein Farbton sich in seinem ganzen Facettenreichtum seiner Opalisierungsmöglichkeiten ausloten läßt. Ein anderer Extremfall ist die Polarisierung der Farbtöne Schwarz und Weiß, die aber quasi auch nur als Schattenspiele voneinander zu betrachten sind. Trotz dieses Schwarz-Weiß-Spiels meint Nietzsche: „- aber was vermögen wir einstweilen gegen die Farbenpracht jener alten Meisterin! - ich meine die alte Menschheit.“ (KSA 3, 495 (152))

Nietzsche kann deshalb von einer Farbenpracht reden, weil die Beherrschung und das Verständnis einer oder zwei Farben, beziehungsweise ihres Opalisierungseffekts erst die richtige Grundlage für die Beherrschung und das Verständnis von mehreren Farben bildet, beziehungsweise mehr noch, erst die Grundlage für die Entstehung und Ausbildung neuer Farbtöne darstellt.

Das Verhaftetsein an einer Grundfarbe, beziehungsweise des dunkleren Untergrundes, auf dem sich die Opalisierungseffekte ausbilden können, ist für Nietzsche eine fundamentale Sache, weil sich nur so (neue) Aufhellungseffekte ergeben können:

„Hauptirrtum der Psychologen: sie nehmen die undeutliche Vorstellung als eine niedrigere Art der Vorstellung gegen die helle gerechnet: aber was aus unserm Bewußtsein sich entfernt und deshalb dunkel wird, kann deshalb an sich vollkommen klar sein. Das Dunkelwerden ist Sache der Bewußtseins-Perspektive.“ (III 860).

Ein entscheidendes Kriterium in Nietzsches Farbtheorie ist die Relativität der Farbtöne und -bezeichnungen. Sie fallen unter die Rubrik ‚Umwertung der Werte‘, und verändern sich in Nietzsches Theorie beständig:

„- Wir haben die Dinge neu gefärbt, wir malen immerfort an ihnen -“ (KSA 3, 495 (152)).

Die Rezipienten gestalten zwar immer von neuem die Farbtöne, die Bildersichtweise und die Formen, aber sie sind dabei von der traditionellen Bewertung beeinflusst, es wird ihnen quasi der „luxuriirende Gedanke“ (KGW V/1:611) miteingeschrieben - ganz analog zu der Formenkette der kulturellen Gegenstän-

de, wie Vasen, Teppiche, etc.: „[...] sind nicht unmittelbare Gefühle, sondern Nachwirkungen zahlloser uns einverleibter Irrthümer, - es wär alles kalt und todt für uns, ohne diese lange Schule. Schon die sicheren Linien des Gebirgs, die sicheren Farbenabstufungen, die verschiedene Lust an jeder Farbe sind Erbstücke: irgendwann war diese Farbe weniger mit gefährdenden Erscheinungen verknüpft als eine andere und allmählich wirkte sie beruhigend (wie das Blau)“. (KGW III/4:455).

Wenn Nietzsche meint, daß „man nicht ungestraft fortwährend unter Bildern wandelt.“ (KGW IV/3:457), nimmt er auf die einverleibten Irrtümer und den luxurierenden Gedanken bezug, deren zu verdauender Einfluß sich für den Rezipienten sowohl in einem Wert als auch in einem Unwert manifestieren kann. Sobald das Terrain der ursprünglichen Empfindung verlassen wird<sup>162</sup> und der Rezipient kaum mehr zu eigenen Phantasieproduktionen angeregt wird, stumpft er ab, und die einverleibten Irrtümer entfremden ihn von sich selber:

„Die einzelne Farbe drückt zugleich einen Wert für uns aus (obwohl wir es uns selten oder erst nach langem, ausschließlichem Einwirken derselben Farbe eingestehen, z. B. Gefangene im Gefängnis oder Irre). So auch reagieren Insekten auf verschiedene Farben anders: einige lieben diese, andere jene, z. B. Ameisen.“ (III 499).

Nietzsches Farbenlehre konzentriert sich auch auf psychologische Aspekte der Farbtöne und -empfindungen, da sie ihm den Umkipppunkt zwischen Phantasiesteigerung und Phantasieminderung, beziehungsweise zwischen Steigerung des Willen zur Macht und Minderung des Willen zur Macht anzeigen. Da für Nietzsche der Grat zwischen gesunder und kranker Rezeption äußerst gering ist, und zudem viele Grade der pathologischen Befindlichkeit möglich sind<sup>163</sup>, interessiert er sich für einen weitgestreuten Bereich der Farbenbeeinflussung: das Spektrum reicht im Prinzip von der Kunst der Geisteskranken über die Massen-

<sup>162</sup> Anm.: Nietzsche unterscheidet da z. B. in der Musik:

„Die Musik repräsentirt jetzt Gefühle - sie erregt sie nicht!“ (KGW V/2:476).

<sup>163</sup> Ein paar Beispiele seien genannt: „Tiefes Gelb der Gebäude und das schwarze Grün der Cypressen darüber - ein Kloster, und invalide Soldaten darin.“ (KGW V/1:688), oder: „Im Lohengrin giebt es viel blaue Musik. Wagner kennt die opiatischen und narkotischen Wirkungen und braucht sie gegen die ihm gut bewußte nervöse Zerfahrenheit seiner musikalischen Erfindungskraft.“ (KGW V/2:434), oder „[...] zum Beispiel die Griechen, welche in früheren Jahrhunderten an großen Nerven-Epidemien (in der Art der Epilepsie und der Veitstanzes) litten und daraus den herrlichen Typus der Bacchantin herausgebildet haben.“ (I 572 (214)), oder.

„Irrsinn ohne Wahnvorstellungen (Affective Insanity) a. Impulsiver Irrsinn, wo man willenlos folgen muß. Manie sans délire (vielleicht als abortive oder maskirte Epilepsie?)“ (KGW V/1:751), usw.

manipulation der Werbung und des Konsums bis hin zu einer metaphysischen Auslegung von Farbtönen.

Dieses weite Spektrum der so unterschiedlichen Gebiete von Farbaufnahme und -verständnis, resultiert aus dem Perspektivismus einer kodierten Farbempfindung, die Nietzsche elementar in seiner Definition von Empfindung<sup>164</sup> verankert hat:

„Wir können dieselbe Bewegung als Ton Farbe Wärme Elektrizität empfinden. Die Empfindung macht die Eigenschaft der Dinge für uns so bunt und mannigfaltig. In Wahrheit könnte alles viel einfacher und anders sein! Wie unterscheiden wir zwischen roth und blau, wie wirkt es anders auf das Gemüth, nam<entlich> von Irren! - und doch! Die Empfindung macht die Klüfte, die Differenzen viel größer als sie in der Natur sind.“ (KGW V/2:429).

Was Nietzsche hier anspricht ist unter anderem das Kommunikations und -Interaktionsproblem. Denn wie soll die Empfindung das Gleiche vermitteln können, wenn sie selbst, in sich nicht konsistent ist? Die Empfindung, „eine Urthat-sache der Materie“ (KGW III/4:54), birgt den Kern der Individualität in sich und trennt ab, indem sie sich auf sich selbst, auf ihre Sinne(sorgane) im weitesten Sinne konzentriert:

„Die Qualität ist eine *perspektivische* Wahrheit für uns; kein »An sich«. Unsere Sinne haben ein bestimmtes Quantum als Mitte, innerhalb deren sie funktionieren, [...]. Wenn wir unsre Sinne um das Zehnfache verschärften oder verstumpften, würden wir zugrunde gehen: - d. h. wir empfinden auch *Größenverhältnisse* in bezug auf unsre Existenz-Ermöglichung als *Qualitäten*.“ (III 861).

Die Interaktion kann nur in einem Bereich der Durchschnittsmenge stattfinden, in der das Gleiche als Ähnliches identifiziert werden kann. Auf diese Art und Weise eignet sich der Rezipient die Mitwelt an, verleibt sie sich und seinem Empfindungsspektrum ein. Doch in welchem Bereich konkret bewegt sich die positive, persönliche Farbempfindung von Nietzsche selbst?

Um die positiv wirkenden Farbtöne zu ermitteln, muß man nochmals kurz auf Nietzsches Definition der Schönheit eingehen, aus der sich jegliches weitere ästhetische Empfinden an Form, Farbe etc. ableiten läßt. Er definiert ganz allgemein:

„- ich nahm den Willen zur Schönheit, zum Verharren in *gleichen* Formen, [...]. Das Häßliche ist die Betrachtungsform der Dinge unter dem Willen, einen Sinn, einen *neuen* Sinn in das Sinnlos-gewordene zu legen: [...]“ (III 496).

Diese Aussage gilt auch für die Farben, die für Nietzsche per definitionem nur dann schön sein können, wenn sie sich möglichst gleich bleiben. Den Zwang zum „ewig-Zerstören-Müssende“ (vgl. III 496), zum Häßlichen fängt man in

<sup>164</sup> Auf die „Empfindung“ wird später noch ausführlich eingegangen werden.



dem Farbton am besten damit auf, indem man ihn halbdurchsichtig macht und somit die Lichteffekte minimalisiert und verdünnt. So bleibt man dem Farbton treu und zugleich läßt man auch seine Veränderung zu. Dies geschieht in der Opaleszenz.

Wenn beim „Verharren“ (vgl. III 496) eines Farbtones zu starke Irritationen und Kontraste empfunden werden, überwiegt das Element des Häßlichen, des Grel- len, und damit die physiologisch-psychologische Wirkung des Krankmachenden. Nietzsche veranschaulicht dies anhand des Pessimisten:

„Der Pessimist, der die schwärzesten und düstersten Farben allen Dingen giebt, ver- braucht nur Flammen und Blitze, himmlische Glorien und Alles, was grelle Leuchtkraft hat und die Augen unsicher macht; bei ihm ist die Helle nur dazu da, das Entsetzen zu vermehren und mehr Schreckliches in den Dingen ahnen zu lassen, als sie haben.“ (KSA 3, 327 (562)).

Was Nietzsche hier beschreibt ist sein *décadence*-Typ, den er par excellence in sich wieder findet, und der ihn darum befähigt über die toxische Wirkung aller ästhetischen Gegenstände und Zustände allgemein, zu urteilen<sup>165</sup>. Im *Ecce ho- mo*, schreibt Nietzsche über sich selbst:

„Brauche ich, nach alledem, zu sage, dass ich in Fragen der *décadence* e r f a h r e n bin? Ich habe sie vorwärts und rückwärts buchstabirt. Selbst jene Filigran-Kunst des Greifens und Begreifens überhaupt, jene Finger für nuances, jene Psychologie des „Um- die-Ecke-sehns“ und was sonst mir eignet, ward damals erst gelernt, [...], wenn irgend worin wurde ich darin Meister. Ich habe es jetzt in der Hand, ich habe die Hand dafür, P e r s p e k t i v e n umzustellen: erster Grund, weshalb für mich allein vielleicht eine „Umwertung der Werthe“ überhaupt möglich ist. -“ (KSA 6, 265 f (1)).

Nietzsche versteht hier unter einer filigranen, nuancierten Ästhetik der *Déca- dence* nicht die nuancierte Abstufung eines einzigen Grundelements, wie zum Beispiel in der Opalisierung einer einzigen Farbe oder das Formzerfließen einer einzigen geometrischen Figur, wie das nur in der wiederholten Verkettung des gleichen Grundelements möglich ist, sondern das singuläre, abgehackte, plötzli- che, konzentrierte und kleinliche Betrachten der Nuance. In der Vereinzelung der Nuance, in der Spezialisierung geht der Gesamtzusammenhang und damit die fließende Dynamik verloren<sup>166</sup>. Der Rezipient kann die Nuance nur wahr-

<sup>165</sup> „Abgerechnet nämlich, dass ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz. Mein Beweis dafür ist, unter Anderem, dass ich instinktiv gegen die schlimmen Zustände immer die r e c h t e n Mittel wählt: während der *décadent* an sich immer die ihm nachtheiligen Mittel wählt.“ (KSA 6, 266 (2))

<sup>166</sup> „[...] der Geschmack am *Hübschen und Zierlichen* den Schwachen, den Delikatnen zugehört.“ (III 574), während: „- die Vereinfachung eine Konsequenz des Willens zur Verstärkung ist“ (vgl. III 690 od. auch III 785))

nehmen, wenn er sie um die Ecke sieht, sich verrenkt und den Winkel seiner Perspektive verstellt, sie sich selbst *décadent* verstellt.

„Als *summa summarum* war ich gesund, als Winkel, als *Specialität* war ich *décadent*.“ (KSA 6, 266 (2)).

Weiterhin schildert Nietzsche im *Ecce homo*, den richtigen, nicht *décadenten* Umgang mit der Nuance:

„Er sammelt instinktiv aus Allem, was er sieht, hört, erlebt s e i n e Summe: er ist ein auswählendes Princip, er lässt Viel durchfallen. Er ist immer in s e i n e r Gesellschaft, [...]. Er reagiert auf alle Art Reize langsam, mit jener Langsamkeit, [...], - er prüft der Reiz, der herankommt, er ist fern davon, ihm entgegenzu- gehn.“ (KSA 6, 267 (2)).

Die Langsamkeit der Veränderung ist das entscheidende Merkmal des höheren Menschen, da sie den Maßstab für den eigenen übergreifenden, auswählenden Rhythmus der periodischen Veränderung und des eigenen Stils beinhaltet und gewährt.

Die Auswahl der Farbe, des Farbtons ist eine individuelle Empfindung und jede Wahl gerechtfertigt, egal ob grün, blau, rot, gelb, etc. Sogar die Neonfarben und die blinkenden, grellen Lichter der Leuchtreklame gehören dazu, wenn sie keine unruhige Nervosität hervorrufen, sondern eine Passion und den eigenen Stil verkörpern. Die Passion der Farbe entwickelt sich dann eigenständig nach einem Pathos und den Regeln der Opaleszenz wie gesetzmäßig, weiter - Nietzsches persönliche Passion gehört ganz allgemein Farbtönen, die durch die atmosphäri- sche Weichzeichnung und Klarheit der Lichtwirkung in Italien, beziehungsweise des Südens, entstehen:

„Im Norden hat man eine Furcht vor den w a r m e n F a r b e n - sie gelten da als gemein, als pöbelhaft. Darin gehöre i c h also zum Pöbel - aber im S ü d e n nicht mehr!“ (KGW III/4:543).

Das natürliche Luftflimmern des Südens umgibt alle ästhetischen Gegenstände mit einem Flor an Opaleszenzeffekten, die zum Verweilen und Weiterspinnen anregen.

Solchermaßen wird Nietzsche auch zur Metaphernbildung angeregt, in dem er die besonderen Beleuchtungs- und Strahlungseffekte, bei den für ihn wichtigen Begriffen, zum Ausdruck bringt. Einige Beispiele seine hier genannt:

So charakterisiert Nietzsche die Ernsthaftigkeit des *amor fati*, von dem er schreibt, wenn „[...] der *große Ernst* erst anhebt, das eigentliche Fragezeichen erst gesetzt wird, das Schicksal der Seele sich wendet, der Zeiger rückt, die Tra- gödie *beginnt* ...“ (II 258 f (382)), in seiner Farbtheorie folgendermaßen:

„Der s c h ö n e Ernst - schwarze Seide, mit rothen Fäden gleichmäßig durchspinnen, ein gedämpftes Leuchten.“ (KGW IV/3:463)

Seine Schrift Zarathustra, bezeichnet Nietzsche als einen Brunnen aus dem man „Gold“ schöpfen kann (vgl. KSA 6, 259 (4)), und die eigentliche Menschwerdung wird von ihm zur „goldenen Losung“ (vgl. I 1006 (350)). Die Stellung des Menschen zur Mitwelt wünscht sich Nietzsche wie folgt: „Sei eine Platte von Gold - so werden sich die Dinge auf dir in goldner Schrift einzeichnen.“ (KGW V/2 517) oder auch: „Hier rollte Gold hier spielte ich mit Golde - In Wahrheit spielte Gold mit mir - ich rollte!“ (KGW V/2:571).

Auch dem Gold wird eine farbtheoretische Bedeutung der Opaleszenz zugeschrieben:

„Gold. - Alles, was Gold ist, glänzt nicht. Die sanfte Strahlung ist dem edelsten Metalle zu eigen.“ (I 1004 (340)).

Neben der Farbchiffrierung des Goldenen wählt Nietzsche für seine höchsten Begriffe auch die des Smaragdenen. Es ist wohl kein Zufall, daß Nietzsche beides mal einen reinen kostbaren - wie auch weiter oben, den Diamanten - Festkörper wählt, da er zum einen „im Steine das Bild der Bilder“ (vgl. KSA 6, 349 (8)) sieht und zum anderen ist es das „Schattenbild“ - nicht nur im Traume - auf diesem Stein, daß ihm „des Übermenschen Schönheit“ (vgl. KSA 6, 349 (8)) vorspiegelt.

Der Glanz dieser edlen Festkörper, ihr Schein, und damit ihre Fähigkeit zur Schattenbildung entspricht dem kreativ-dynamischen Prinzip der Opaleszenz.

Mit dem smaragdnen Farbchiffre knüpft Nietzsche überdies an Persiens alte Zarathustra-Legende an, da etymologisch gesehen, Smaragd auf das Persische oder Altindische zurückgeht. Auch die sonnenhafte, helle, flüssige, feurige Charakterisierung Zarathustras (vgl. KGW V/2: 514) knüpft an den historischen Zarathustra des Avesta an, der als erstes die Unterscheidung zwischen Hell und Dunkel, beziehungsweise Gut und Böse in aller Deutlichkeit kontrastiert hat.

Die Vermischung und Gleichsetzung Nietzsches mit Zarathustra und Dionysus führt denn auch zu einer gleichen Farbbesetzung von allen dreien:

„Welche Sprache wird ein solcher Geist reden? Die Sprache des Dithyrambus. Ich bin der Erfinder des Dithyrambus. Man höre, wie Zarathustra vor Sonnenaufgang (III, 18) mit sich redet: ein solches smaragdnes Glück, [...]. Auch die tiefste Schwermuth eines Dionysos wird noch Dithyrambus; ich nehme zum Zeichen, das N a c h t l i e d , die unsterbliche Klage, durch die Überfülle von Licht und Macht, durch die S o n n e n -Natur, verurtheilt zu sein, nicht zu lieben.“ (KSA 6, 345 (7)).

In den Dionysos-Dithyramben, legt Nietzsche den Farbchiffre von Dionysos eindeutig fest, als Dionysos in der Klage der Ariadne, sein Inkognito aufgibt und erscheint:

„Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdner Schönheit sichtbar.“ (KSA 6, 401).

## V. DIE OPTIK DER „ZEITFIGUR“

### 1. Konvulsivische Formzermalmung

Um Licht in das verschleierte und verdunkelte Wesen von Nietzsches ästhetischem Rezeptionsgedanken und -geschehen zu bringen, darf die Zeitkomponente in dem von Nietzsche als rotierendes System verstandenen Bezugssystem Mensch, beziehungsweise Rezipient, nicht vernachlässigt werden:

„Der Raum von drei Dimensionen gehört in die Vorstellung, ebenso wie die Bewegung, die dritte Dimension „vollendet sich nur in der Zeit“. [...] Wir selber als erkennende Wesen sind eine immer neue rotierende Kraft und bringen so ein Nacheinander hervor, auch bei festen Objekten. Wir sind die Bewegten, welche sich um die Dinge bewegen: wir stehen nicht still, [...]“ (KGW V/1:634).

Die Zeitkomponente und ihre von Nietzsche gegebene Beschaffenheit bestimmt jeglichen Rezeptionsvorgang. Und sie verdeutlicht, warum das Rezipierte so, und nicht anders rezipierte wurde.

Die so rezipierte Form und der ihr anhaftende Relativismus bestimmen die Philosophie Nietzsches in allen Bedeutungsebenen und Dimensionen, von der metaphysisch-mystischen bis hin zur physikalischen.

Ausgangspunkt ist die „Zeitfigur“ (KGW III/4:179) und ihre Dynamik, die die Phänomene der Rezeption ermöglichen und sich in ihr widerspiegeln.

Um auf die Ebene der Zeitfiguren hinunterzusteigen, und damit auch die raumzeitliche Dimension der Materie und ihren innersten Kern, die „Urthatsache der Empfindungen“ (vgl. KGW III/4:54) erreichen zu können, wird zur Veranschaulichung und Übersetzung der mikroskopischen Zeitfigur ins Große und Deutliche, der umgekehrte Weg beschritten, nämlich die Verfeinerung der Grobheiten der Rezeption. Die Formung des Menschen durch die Rezeption, beinhaltet einen passiven und willkürlichen Moment, der in dem „sprunghaften“ (vgl. KGW III/4:180) Charakter der Zeitfigur begründet ist.

1.) Am augenfälligsten und deutlichsten wird dieses sprunghafte Element auf der makroskopischen Ebene der Wahrnehmung und der Perspektive des Bewußtseins, die das Gebiet der traditionellen Ästhetik umfaßt:

Im Bereich der Malerei findet das sprunghafte Element der Zeitfigur seinen Ausdruck in den Vexierbildern, die sich durch den aktiv, spontanen Automatismus materialisieren und auch metamorphosieren.

2.) Eine Verfeinerung dieser Wahrnehmungsebene führt zu einer Erweiterung der Perspektive und reicht damit in das Unbewußte hinein. Dieser Bereich umfaßt sämtliche Lebensvorgänge und -bereiche, von Nietzsche gemeinhin als Ästhetik verstanden, und muß damit das allgemeine Funktionsschema des anthropomorphisierenden Leibprinzips und der interpretierenden Willen zur

Macht, mitsamt ihrer feldtheoretischen, inneren Verbundenheit untereinander, erklären können.

„Das Bewußtsein - ganz äußerlich beginnend, als Koordination und Bewußtwerden der »Eindrücke« - anfänglich am weitesten entfernt vom biologischen Zentrum des Individuums; aber ein Prozeß der sich vertieft, verinnerlicht, jenem Zentrum beständig annähert.“ (III 897).

Das Bewußtsein nimmt wie eine Spiegelfläche Formen auf und das „Gedächtnis, das älter ist als das Bewußtsein“ (vgl. KGW III/4:57)<sup>167</sup> drängt das Bewußtsein durch die Bewußtwerdung von unbewußten Schlüssen<sup>168</sup> zur Koordination derselben.

„Wir sehen ein Streben, den Spiegel immer adäquater zu machen: [...]“ (KGW III/4:56)

Das bedeutet, daß dem Rezipienten nur bewußt werden kann und er nur erkennen kann, was er selber darstellt. Dabei rotiert er im wesentlichen um sich selbst und erzeugt durch seine eigene Kreiseldynamik perspektivische Verzerrungen seiner eigenen Form. Diese kaleidoskopartige Veränderung seiner Form ist die Grenze seiner Möglichkeiten<sup>169</sup>. Die Möglichkeiten seiner Entwicklung lotet das Bewußtsein aus, indem es die bruchstückartigen Eindrücke koordiniert - koordinieren muß, da es dem Zwang der Phantasie und seinem spontanen Spiel Folge leisten muß<sup>170</sup>. Das Zwanghafte des Koordinieren-müssens verknüpft Nietzsche direkt mit dem Willen zur Macht:

„[...] an organisierender Kraft, an »Willen«, psychologisch geredet.“ (III 755)

Die zwanghafte Abfolge des Koordinierungsprozesses bedeutet nun keine Verkomplizierung des Geflechts an Zusammenhängen von Eindrücken und Formen,

<sup>167</sup> „Das Bewußtsein hebt an mit der Kausalitätsempfindung.“ (KGW III/4:57)

<sup>168</sup> „Die sogenannten unbewußten Schlüsse sind zurückzuführen auf das alles aufbewahrende Gedächtnis, [...]“ (KGW III/4:53)

<sup>169</sup> „Wir erkennen immer nur uns selber, in einer bestimmten Möglichkeit der Veränderung; manche Menschen wirken nicht auf uns, weil hier unser Wachs zu hart ist oder zu weich. Und zuletzt erkennen wir die Möglichkeiten unserer Strukturverschiebung, nichts mehr. Ebenso steht der »Mensch an sich« zu allen eterogenen Dingen: sie drücken ihre Form an ihm ab, so weit er sie annehmen kann, und er weiß nichts von ihnen, als durch die Veränderung seiner Form.“ (KGW V/1:635), oder vergleiche auch (III 861): „Unsere Sinne haben ein bestimmtes Quantum als Mitte, innerhalb deren sie funktionieren, d. h. wir empfinden groß und klein in Verhältnis zu den Bedingungen unsrer Existenz. Wenn wir unsre Sinne um das Zehnfache verschärften oder verstumpften, würden wir zugrunde gehen: [...]“

<sup>170</sup> „Das Vervollständigen (z. B. wenn wir die Bewegung eines Vogels als Bewegung zu sehen meinen) das sofortige Ausdichten geht schon in den Sinneswahrnehmungen los. [...] Wir ertragen die Leere nicht - dies ist die Unverschämtheit unserer Phantasie: [...]“ (KGW V/1: 760)

sondern Nietzsche verknüpft die Koordination mit der „logischen und geometrischen Vereinfachung“ (vgl. III 755) von Formen.

„Es giebt keine Form in der Natur, denn es giebt kein Inneres und kein Äußeres. Alle Kunst beruht auf dem Spiegel des Auges.“ (KGW III/4:53).

Auf diese Weise nähert sich das Bewußtsein dem Unbewußtsein, dem Gedächtnis und damit dem „biologischen Zentrum des Individuums“ (III 897), also dem Kern des Willen zur Macht im Rezipienten an. Es erkennt sich selbst „wider-spiegelnd“ (vgl. z. B.: KGW III/ 4: 53, 56), indem es sich seine eigene adäquaten Form in der Vereinfachung geformt hat. So hat das Bewußtsein, sowie seine Ausdrucksmittel z. B. das Denken, die Funktion eines Dekoders, der die Chiffren der Spektren der eigenen Quantität, des Willen zur Macht entziffert.

„Man teilt sich nie Gedanken mit: man teilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken hin zurückgelesen werden.“ (III 754).

Das Rückwärtslesen und die immer wiederkehrende Identifizierbarkeit von Chiffren im Rahmen der eigenen Quantität, beziehungsweise dem eigenen Radius der Kreisbewegung erfordert eine wiederkehrende Vertiefung und Eingrabung der Spuren der Chiffren in das Wesen des Rezipienten, und zum anderen einen erhöhten Willen zur Macht, eine größere Organisationskraft, die befähigt die Spuren in einem Pathos der Distanz und des Leidens zu verlassen, und damit den vollen Radius zu durchlaufen, und in größtmöglicher Perspektive alle Feinheiten zu erfassen<sup>171</sup>, um die erfaßte Struktur- und Mustererkennung für die eigene Einverleibung in die geeignete Form zu bringen<sup>172</sup>.

Damit geht eine Vertiefung der Spuren und der eigenen Individualität einher, die eine Machterweiterung bedeuten. Die Verfestigung und Aufweichung der Formen nennt Nietzsche „Verschönerung“:

„[...] neue Organe, neue Fertigkeiten, Farben, Formen; - die »Verschönerung« ist eine Folge der erhöhten Kraft.“ (III 755)

Der ästhetische Zustand ist auf das Engste mit dem Koordinationsvermögen korreliert, das nach Nietzsche psychologisch wie folgt kategorisiert werden kann:

<sup>171</sup> „[...] ungeheure Fernen werden überschaut und gleichsam erst wahrnehmbar, [...]; die Verfeinerung des Organs für die Wahrnehmung vieles Kleinsten und Flüchtigsten; [...]“ (III 755).

<sup>172</sup> „Das der Wert der Welt in unserer Interpretation liegt [...], daß die bisherigen Interpretationen perspektivische Schätzungen sind, vermöge deren wir uns im Leben, d. h. im Willen zur Macht, zum Wachstum der Macht erhalten, daß jede Erhöhung des Menschen die Überwindung engerer Interpretationen mit sich bringt, daß jede erreichte Verstärkung und Machterweiterung neue Perspektiven auftut [...] - das geht durch meine Schriften“ (III 497).

„»Ich will das oder das«; »ich möchte, daß das oder das so wäre«; »ich weiß, daß das oder das so ist« – die Kraftgrade: der Mensch des *Willens*, der Mensch des *Verlangens*, der Mensch des *Glaubens*.“ (III 536).

Die Unterteilung der Kraftgrade hängt vom Bewußtsein ab, daß sich in einem perspektivischen Prozeß nach der Form des Unbewußten und des Gedächtnisses koordiniert, anpaßt und wiederfindet.

Die Vereinfachung der Form spielt in diesem Prozeß die entscheidende Rolle, die sich, psychologisch-physiologisch gesprochen, in der „Suggestion und der »intelligenten« Sinnlichkeit“ (vgl. III 755) wiederfindet.

Aus diesem Grunde ist es nicht der Wille – er ist am weitesten davon entfernt, Suggestionen nachempfinden zu können, beziehungsweise es fehlt ihm die perspektivische Weitsicht, die zur Formvereinfachung nötig ist – ,auch nicht das Verlangen, das ahnend die Formen schaut, sondern der Glaube<sup>173</sup>, der die Vereinfachung und Harmonisierung der Formen soweit beherrscht, daß das Bewußtsein mit dem Unbewußten und dem Gedächtnis zusammenfällt und der von Nietzsche charakterisierten „intelligenten Sinnlichkeit“ kulminiert. Dieser Zustand ist; der Glaubende weiß. Die Individuation und die Koordination haben einen Zustand erreicht, von dem man sagen kann:

„Es giebt keine Form in der Natur, denn es giebt kein Inneres und kein Äußeres.“ (KGW III/4:53).

Wenn sich der Kosmos des Rezipienten alleine um ihn selber dreht, er sich quasi selbst rezipiert und sich nur wie in einem Spiegelkabinett laufend verzerrt wahrnehmen kann, so ist es nur konsequent, wenn Nietzsche auch den Willen in letzter Konsequenz abschafft, da er keine andere Form als seine eigene wollen kann, da für ihn keine andere existent ist.

Mit der Aufweichung des Begriffsverständnisses des Willen und der Willen zur Macht, geht eine Aufweichung des Begriffsverständnisses Subjekt einher. Verstanden als Trägersubstanz von Willen, fungiert das Subjekt nur als „rotierendes“ Bezugssystem, das den Willen in Drehung versetzt, ihn auf einer Bahn hält und zugleich perspektivische Verzerrungen hervorruft:

„[...] so daß das Ich als Substanz gilt, als Ursache alles Tun, als *Täter*. [...] hat seine Überzeugungskraft in der Gewohnheit, all unser Tun als Folge unseres Willens zu betrachten: – so daß das ich, als Substanz, nicht vergeht in der Vielheit der Veränderungen – *Aber es gibt keinen Willen*.- [...]“

Wenn es nichts Materielles gibt, gibt es auch nichts Immaterielles. Der Begriff enthält *nichts* mehr. Keine Subjekt-»Atome«. Die Sphäre eines Subjekts beständig *wachsend* oder sich *vermindernd*, der Mittelpunkt des Systems sich beständig *verschiebend*; im

<sup>173</sup> Anm.: Glaube wird hier nicht in der religiösen Bedeutung verstanden, sondern im Sinne von „Überzeugung“.

Falle es die angeeignete Masse nicht organisieren kann, zerfällt es in zwei. Andererseits kann es sich ein schwächeres Subjekt, ohne es zu vernichten, zu seinem Funktionär umbilden und bis zu einem gewissen Grad mit ihm zusammen eine neue Einheit bilden. Keine »Substanz«, vielmehr etwas, das an sich nach Verstärkung strebt; und das sich nur indirekt »verhalten« will (es will sich *überbieten* – ).“ (III 536f).

Dieser beschriebene Mechanismus fällt unter Nietzsches Begriff von „Verschönerung“:

„Die Kunst erinnert uns an die Zustände des animalischen *vigor*“; (III 536), „in ihm ist immer das *primum mobile*.“ (III 535).

Das treibende Moment in Nietzsches Dynamik liegt in der „[...] künstlerischen Urkraft, der Nötigung des Reichtums: wer nicht geben kann, empfängt auch nichts.“ (vgl. III 535), und wird auf der metaphorischen Sprachebene, der unbewußt und damit willenlos agierenden Willen zur Macht-Punktation durch den Mechanismus des Kannibalismus verdeutlicht, der die beständige Dekonzentration und Reorganisation der Willen demonstriert. Damit verbunden sind beständige Irritationen des sich selbst bewußten *ego*, die sich in ruhig-träumenden, apollinischen und rauschhaft-gewaltsamen, dionysischen Zuständen äußern, und vom bewußten *ego* als kausale Konsequenz seiner Handlungen und seines Willen gewertet werden.

Durch diese Wertung bewahrt sich das bewußte *ego* scheinbar seine Einheit und Authentizität, obwohl sich das unbewußte *ego* bereits weiter bewegt und seinen Entwicklungsursprung auf der Achse der Perspektiven verschoben hat.

Diesem Ernährungs- und Schöpfungsvorgang<sup>174</sup> der kannibalistisch-einverleibenden Willen, ist ein allgemeines Prinzip überlagert, daß den „sprunghaften“ Charakter der „Zeitfiguren“ (vgl. KGW III/4:179 f) während der selbst-konsistenten Organisation der Willen, insbesondere den zeitlichen Vorgang des Platzen<sup>175</sup> der überernährten Willen erklärt, und zwar mit dem Prinzip des Gleichmachens:

„Alles Denken, Urteilen, Wahrnehmen als *Vergleichen* hat als Voraussetzung ein »Gleich-setzen«, noch früher ein »Gleich-machen«. Das Gleichmachen ist dasselbe, was die Einverleibung der angeeigneten Materie in die Amöbe ist.“ (III 858)<sup>176</sup>.

<sup>174</sup> „»Ernährung« – ist nur abgeleitet; das Ursprüngliche ist: alles in sich einschließen wollen. »Zeugung« – nur abgeleitet; wo ursprünglich ein Wille nicht ausreicht, das gesamte Angeeignete zu organisieren, tritt ein *Gegenwille* in Kraft, der die Loslösung vornimmt, ein neues Organisationszentrum, nach einem Kampfe mit dem ursprünglichen Willen.“ (III 859)

<sup>175</sup> „[...] von Zeit zu Zeit explodierend und dann um sich greifend und dabei neue Nahrung an sich ziehend.“ (KGW V/2:462)

<sup>176</sup> Anm.: weiter heißt es an dieser Stelle: „»Erinnerung« spät, insofern hier der gleichmachende Trieb bereits *gebändigt* erscheint: die Differenz wird bewahrt. Erinnern als ein Einrubrizieren und Einschachteln; aktiv – wer?“ (III 858 f)

Mit dem Prinzip des Gleichmachens wechselt Nietzsche – wieder einmal – seine metaphorische Sprachebene, und mit ihr die Erkenntnisebene. Das Prinzip des Gleichmachens nivelliert zudem den bewußten Willen, da er auf das äußerste reduziert wird:

„In Hinsicht auf *Auslösung des Willens* ist das oberflächlichste, vereinfachteste Denken das am meisten nützliche - [...] - usw. (weil es wenig Motive übrig läßt).“ (III 858)

Der Mechanismus der Vereinfachung und Gleichmachung wurde durch die ornamentale Formenlehre aufgezeigt, die eine Antigeometrisierung und konvulsivische Formzermalmung durchführt.

Das konvulsivisch, rhythmische Zeitelement liegt in dem Vorgang des Gleichmachens verborgen. Gleichmachen bedeutet ja immer zugleich sich über Hindernisse und Ungleiches hinwegzusetzen. Dies ist nach Nietzsche möglich und nötig, da die Täuschung<sup>177</sup> und die Tropen<sup>178</sup> ein Urphänomen, eine anthropologische Konstante darstellen:

„[...] wir sind nicht fein genug, um den muthmaäßlichen absoluten Fluß des Geschehens zu sehen: das Bleibende ist nur vermöge unserer groben Organe da, [...] die Form wird von uns behauptet, weil wir die feinste absolute Bewegung nicht wahrnehmen können: wir legen eine mathematische Durchschnittslinie hinein in die absolute Bewegung, überhaupt Linien und Flächen bringen wir hinzu, auf der Grundlage des Intellekts, welches der Irrthum ist: die Annahme des Gleichen und des Beharrens, weil wir nur Beharrendes sehen können und nur bei Ähnlichem (Gleichen) uns erinnern.“ (KGW V/2:453)

Der *casus nuxus* in dem ganzen Vorgang des Gleichmachens, der konvulsivischen Formzermalmung, liegt nun darin, daß wir ihn als stetig wahrnehmen, obwohl es eigentlich ein unstetiger, sprunghafter Vorgang ist.

Nach Nietzsche begründet diese Unstetigkeit die Dynamik des anorganischen und organischen Seins, sowie seine eigene Dionysos-Apollon-Mythologie.

Zudem führt die axiomatische Setzung der Unstetigkeit Nietzsche dazu, sein Begriffsverständnis von Empfindung zu definieren und es als entscheidendes

<sup>177</sup> „Der Begriff entsteht aus dem Gleichsetzen des Nichtgleichen: d. h. durch die Täuschung, es gäbe ein Gleiches, durch die Voraussetzung von Identitäten: also durch falsche Anschauungen.“ (KGW III/4:138)

<sup>178</sup> „Tropen sind's, nicht unbewußte Schlüsse, auf denen unsre Sinneswahrnehmungen beruhen. Ähnliches mit Ähnlichem identificiren - irgend welche Ähnlichkeit an einem und einem anderen Ding ausfindig machen ist der Urprozeß. Das Gedächtniß lebt von dieser Thätigkeit und übt sich fortwährend. Die Verwechslung ist das Urphänomen.“ (KGW III/4:75)

„Unser Gedächtniß beruht auf dem Gleichsehen und Gleichnehmen: also auf dem Ungeheuren sehen; [...]“ (KGW V/2:391).

Merkmal bei seiner Konstruktion einer wissenschaftlich-physikalischen Weltkonzeption zu verwerfen.

## 2. Quantenphänomen der Perspektive

Nietzsches gesamte Philosophie baut auf dem Element der Unstetigkeit auf:

„Die Grundgestalt in der Abfolge der Lebenserregungen. [...] Der Rhythmus beherrscht das ganze sogenannte todt Dasein. [...], die beharrlichen Zustände sind ein gleichmäßig wiederkehrender Rhythmus, dessen einzelne Pulse wir nicht unterscheiden. So empfinden wir Licht- und Toneindrücke als *stetige*, während sie rhythmisch sind. Nun ist nicht etwa die Empfindung als solche eine Bewegung. [...] Bewegung gehört ganz der formalen Seite unsres Denkens an, hat mit der Empfindung nichts zu schaffen. Die Bewegung muß erst verschwinden d. h. zu einer statischen Wirkung führen, ehe sie unsre Empfindung angeht. Empfindung ist das Zeichen einer statisch wahrnehmbar gemachten d. h. aufgehobenen Bewegung. Die gewöhnliche Vorstellung, daß die Empfindung der direkte Ausdruck einer in uns erregten Bewegung sei, ist falsch. Die Bewegung als solche empfinden wir nicht.

Also: in den stetigen Zuständen der Empfindung ist ein elementarer Rhythmus. Aber in den unterbrochenen Empfindungen? Gibt es da ebenmäßig periodischen Wechsel? Innerhalb jeder Classe von Empfindungen ist Hebung und Senkung ganz offenbar. [...] Die Höhepunkte des Lebens haben das Aussehen vereinzelter Gipfel.

Eine gewisse Disharmonie d. h. eine Mischung von Einstimmigkeit und Widerstreit scheint die thatsächliche Form des Lebens zu sein. Die Bewegung unterhalb des völlig Harmonischen ist es, was dem Spiele seinen Reiz verleiht. Hier entnimmt Dühring viel aus der Analogie von Musik und Leben; seine Lehre ist übrigens symbolisch-mythologisch auch in meiner Auffassung des Dionysischen und Apollinischen enthalten. Das Dionysische ist dann der disharmonische Untergrund, welcher nach dem Rhythmus, der Schönheit usw. verlangt. Der Rhythmus des organischen Lebens - wie weit paßt er sich der Form der andringenden Reize an? Es kann zunächst der Gegensatz empfunden werden, bis zur völligen Vernichtung der Empfindung, andererseits kann, wenigstens für Zeiten, der Rhythmus des organischen Lebens ganz den andringenden Reizen nachgeben, in sie übergehen - dies alles ist das dionysische Phänomen. Dagegen ist das maßvolle Verhalten gegen die andringenden Reize, das Festhalten des eigenen Rhythmus, das Einordnen von zwei Rhythmen-gestaltungen in einander, endlich die Übertragung des eigenen Rhythmus auf die andringenden Reize (Schönheit) das apollinische Phänomen.“ (KGW IV/1:221 f)

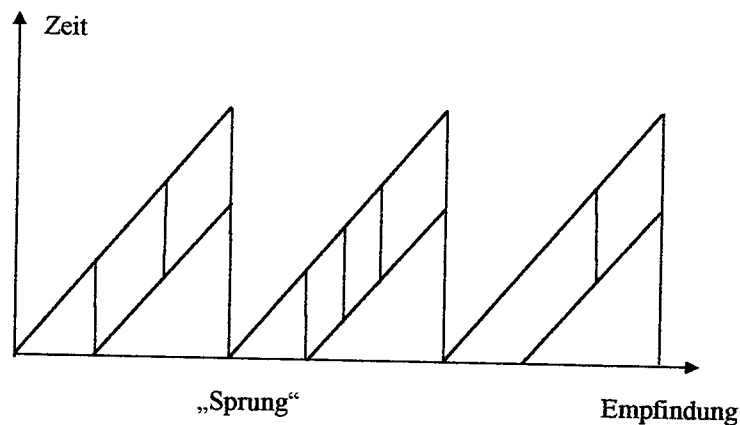
Die „unterbrochenen Empfindungen“, also die Unstetigkeitsstellen, die nicht statisch und damit nicht empfunden werden können, werden in Nietzsches Metaphorik der Nahrungskette der Willen zur Macht mit „Einverleibung“ und „Abscheidung“ bezeichnet und kennzeichnen das „explosionartige“ (KGW V/2:462) Platzen und Reorganisieren der Willen, die außerhalb unserer eigenen Perspektive und Maß in einem anderen, verschobenen Bezugssystem liegen.

In der Metaphorik des Psychologen und Physiologen werden die Unstetigkeitsstellen als Rausch- und Phantasiezustände bezeichnet und als Ausdruck der griechischen Mythologie hochstilisiert und mystifiziert.

Das Gleichmachen erfordert ein Wiedererkennen, in dem sich der Mensch oder die Willen neu wiederfinden und reidentifizieren können, dafür werden Formen und Motive entsprechend vereinfacht, und zwar so lange bis diese Antigeometrisierung zu neuen Phantasieproduktionen führt. Die konvulsivische Formzermalmung der ornamentalen Formenkette beschreibt den von Nietzsche oben, anhand der dionysischen und apollinischen Rhythmen, geschilderten Vorgang, umfassend und allgemein gültig.

Anschaulich läßt sich die Dynamik der sich wiederholenden Motive der ornamentalen Formenkette, beziehungsweise das Zusammenspiel von dionysischen und apollinischen Rhythmen, mit Hilfe eines Schaubildes von einer Wellenfunktion, und zwar nicht mit einer simplen sinusförmigen Funktion, sondern anhand einer Stoßwelle demonstrieren.

Aufgrund der rotierenden Lokalisierung des Rezipienten in bezug auf die Motive und Formen ist der Rezeptionsvorgang des Gleichmachens vor allem durch die Geschwindigkeit, beziehungsweise durch die Dynamik der Einverleibung und Phantasieproduktion vorgegeben. Bleibt man im Bild der Wellenbewegung, so führt der vorhandene Geschwindigkeits- und Harmoniengradient in dem System Rezipient-Form zu einer anwachsenden Formverschiebung und -verzerrung, so daß der sinusförmigen Grundwelle eine disharmonische Welle überlagert wird, um sich dann als Sägezahnform abrupt zu ändern, und sich neu aufbaut und damit wiederkehrt.



Die wesentliche Bedingung für die Entstehung der Stoßwellen ist das Vorhandensein unterschiedlicher Rhythmen, die miteinander verknüpft werden, so wie

das Dionysische als disharmonischer Grund für den apollinischen Rhythmus fungiert, den es zu integrieren gilt:

„[...] das Einordnen von zwei Rhythmen-gestaltungen in einander [...]“ (KGW IV/1:222).

Das statisch-empfindbare, apollinische Element entspricht der Form, die sich aber im disharmonischen Untergrund bewegt und so eine abrupte, nicht empfindbare Unterbrechung der Empfindung herbeiführt.

Es ist genau diese Unstetigkeitsstelle, quasi dieses Loch mit seiner nicht greifbaren Dynamik, die Nietzsche als „Zeitfigur“ umschreibt:

„Das Wesen der Empfindung bestünde darin, allmählich solche Zeitfiguren immer feiner zu empfinden und zu messen; die Vorstellung konstruiert sie als ein Nebeneinander und erklärt jetzt diesem Nebeneinander gemäß den Fortgang der Welt: reine Übertragung in eine andere Sprache, in die des Werdens.“ (KGW III/4:179).

Die Zeitfiguren werden wie die Motive und Formen auf einem langen unendlichen<sup>179</sup> Band aneinander gereiht, nämlich auf der ornamentalen Formenkette und die verwischten Formen der konvulsivischen Formzermalmung werden aufgrund ihrer nicht empfindbaren Unstetigkeitsstellen und Feinheit als eine Einheit interpretiert, die im Rezipienten ein Werden imaginiert.

Die dem Werden inhärente Eigenschaft der Dynamik wird von Nietzsche quasi in einen diffusen Zwischenraum manövriert, der eigentlich nicht existiert und eine rein theoretische Hilfskonstruktion abgibt:

„Die Bewegung laboriert an einem Widerspruch, daß sie nach Raumgesetzen konstruiert und durch Annahme einer Zeit wieder diese Gesetze unmöglich macht: d. h. zugleich ist und nicht ist. Hier ist durch die Annahme zu helfen, daß entweder Zeit oder Raum = 0 ist.“ (KGW III/4:178).

Nietzsche behilft sich mit der zweiten Möglichkeit und idealisiert den Raum auf eine Nullpunktslokalisierung:

„Nehme ich den Raum als unendlich klein, so werden alle Zwischenräume zwischen den Atomen unendlich klein, d. h. alle punktuellen Atome fallen zusammen in einen Punkt. [...] Die Realität der Welt bestünde dann in einem verharrenden Punkte.“ (KGW III/4:178 f).

Die punktuelle Raumstruktur ist nach Nietzsche ein starres Gebilde, deren Dynamik an der eigenen Struktur festgemacht ist; sie ist ins Große und Künstlerische gedacht, analog einem Vexierbild, das trotz derselben, unveränderten Strukturgegebenheit einen Konturwechsel aufweisen kann.

Dennoch stellt der Vorgang des Umschlagens des Konturwechsels, beziehungsweise der Bewegung der fixierten Struktur, genauer gesagt des Fixpunktes, keine

<sup>179</sup> „[...] das Unendliche in der Natur: sie hat keine Grenze, nirgends. Nur für uns giebt es Endliches. Die Zeit in's Unendliche theilbar.“ (KGW III/4:50) oder: „[...] zur unendlichen Thätigkeit in der Zeit [...]“ (KGW V/2:443).

Bewegung im Sinne Nietzsches dar, da sie nicht empfindbar ist und erst ins „Räumliche zurückübersetzt“ (vgl. KGW III/4:180 oder III 777) werden müsste, um empfunden werden zu können. Denn dann wäre die statische, zeitlose<sup>180</sup> Voraussetzung der Empfindung wiederum gegeben:

„Empfindung überhaupt kann nicht aus Bewegung hervorgehen“ (III 874)<sup>181</sup>

Will der Rezipient den Konturwechsel des Vexierbildes nachvollziehen können, beziehungsweise sich entlang der ornamentalen Formenkette weiterbewegen, so bedeutet das, daß die Unstetigkeitsstelle überwunden werden muß. Doch wie, wenn ihr die Dynamik und Empfindung derselben abgesprochen wird?

Obwohl Nietzsche den Raum auf den Nullpunkt fixiert, muß dieser dennoch in irgendeiner Art und Weise eine gewisse Dynamik in bezug auf das Weltgeschehen aufweisen können, da Nietzsche vor dieser Gegebenheit nicht die Augen verschließt und sie sogar als ein ewiges Werden fordert:

„Daß eine Gleichgewichtslage nie erreicht ist, [...]. Die *Gestalt* des Raumes muß die Ursache der ewigen Bewegung sein und zuletzt aller »Unvollkommenheit.«“ (III 446).

Die Gestalt des Raumes entspricht, nach Nietzsche, ihrer Essenz nach einem „verharrendem Punkt“ (KGW III/4:179), einem atomo, so daß sich die gesamte „vorhandene Welt auf punktuelle Raumatomistik zurückführen läßt.“ (vgl. KGW III/4:181).

Die „Unvollkommenheit“ dieses in sich begrenzten und abgeschlossenen<sup>182</sup> Raumes von einem einzigen Punkt(volumen), das ein in sich ruhendes System ohne Relationen nach außen darstellt, ist zu erweisen, da Nietzsche doch meint, daß ein Gleichgewichtszustand

„Aber in einem unbestimmten Raum erreicht sein müsse. Ebenfalls in einem kugelförmigen Raum.“ (vgl. III 446), und damit auch das Punkt-System einen Finalzustand im Bewegungsgleichgewicht erreicht haben müßte.

Was wird dann aus Nietzsches dynamischem Gedanken der ewigen Wiederkehr, der als Kreis-Lauf, beziehungsweise als Kreis-Ring „dem hochzeitlichen Ring der Ringe - dem Ring der Wiederkunft!“ (vgl. den Refrain der „Sieben Sigel“, II

<sup>180</sup> Anm.: Da Nietzsche verlangt, daß die Bedingung  $t=0$  oder  $x=0$  erfüllt sein muß, bedeutet das, daß bei räumlicher Gegebenheit zugleich  $t=0$  sein muß. „Die ganze Welt in einem Schlage. Dann aber giebt es keine *B e w e g u n g*.“ (KGW III/4:178)

<sup>181</sup> Anm.: Dieses Zitat stammt aus dem Nachlaß der Achzigerjahre, doch schon in den frühen Siebzigerjahren findet sich in den Nachgelassenen Fragmenten derselbe Gedanke wieder: „Es ist unsinnig zu glauben, daß je Empfindung erklärt werden könne aus Bewegung, [...]“ (KGW III/4:202), und beweist die durchgehende Aktualität dieses Gedankenganges für Nietzsches Philosophie.

<sup>182</sup> „Nötig noch: die Leugnung des leeren Raumes; der Raum bestimmt und begrenzt zu denken; [...]“ (GA, Bd. XIII, 86)

473-76), verstanden wird und damit unter die oben skizzierte Problematik der bewegungslosen, starren Kugelraumgestaltung fällt?

Berücksichtigt man zudem noch die Mannigfaltigkeit<sup>183</sup> der Welt, so muß man sie sich als Duplikat des einen, vorgegebenen Raum-Punktes vorstellen, beziehungsweise aus einer langen Reihe von Multiplikaten desselben, die sich alle auf der Zeitachse manifestieren.

Damit es überhaupt zu den Multiplikationen und Manifestationen kommen kann, muß ein irgendwie gearteter räumlicher Zeitsprung erfolgen. Nietzsche versieht deshalb die räumlichen Koordinaten des Raum-Punktes mit einer Zeitkoordinate, die die Komponente der Unvollkommenheit bezüglich des Gesamtsystems des Raum-Zeit-Punktes erfüllt. Diese Raum-Zeit Kombination des Raumes muß den Axiomen und Forderungen Nietzsches genügen, die zugleich verlangen, daß die Raumkoordinaten gegen Null gehen und ein verharrendes, starres Gebilde abgeben, sowie, daß die Zeitachse ins Unendliche fortgesetzt werden kann. Die Welt verliert damit fast ganz ihre räumliche Dimension, und damit ihre Vollkommenheit, sie wird zu einer unvollkommenen Zeit-Welt, einer potentiellen Bewegungswelt.

„Da aber die Zeit unendlich theilbar ist, so ist die ganze Welt möglich rein als Zeitphänomen, weil ich jeden Zeitpunkt mit dem einen Raumpunkt besetzen kann, somit ihn unendlich mal setzen kann. [...] Die Zahl und die Art der Aufeinanderfolge jenes einen oft gesetzten Punktes macht dann den Körper aus.“ (KGW III/4:178 f)

Zwar kann Nietzsche die Vorstellung vom reinen Raum<sup>184</sup> durch die Einführung einer, mit dem Raum selbst verbundenen lokalisierten Zeitkoordinate aufweichen und relativieren<sup>185</sup>, und durch diese Relativität Körper und Bewegung<sup>186</sup> einführen, indem er den ursprünglichen Raumpunkt multipliziert, aber er kann

<sup>183</sup> „[...] und die »Welt« ist nur ein Wort für das Gesamtspiel dieser Aktionen. Die *Realität* besteht exakt in dieser Partikular-Aktion und -Reaktion jedes Einzelnen gegen das Ganze...“ (III 706)

<sup>184</sup> „Alle Raumgesetze sind also *z e i t l o s* gedacht, das heißt müssen gleichzeitig und sofort sein.“ (KGW III/4:178).

<sup>185</sup> Anm.: Durchaus im Sinne der physikalischen Relativitätstheorie verstanden (vgl. dazu auch Günter Abel: Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr, S. 420 ff), deren Riemann Geometrie den Raum und die Zeit miteinander als einheitliche Raumzeitpunkte verknüpft. Daraus ergibt sich dann 1. die Relativität des Raumes und 2. die Relativität der Zeit:

„Also Relation entfernter Zeitpunkte ist Langsamkeit: alle Langsamkeit ist natürlich relativ.“ (KGW III/4:180)

Nietzsche wendet sich hiermit gegen Newton und den Euklidischen Raum.

<sup>186</sup> Anm.: Wenn die „Welt als reines Zeitphänomen“ möglich ist, heißt das konsequenterweise auch, daß das Werden, die Bewegung von Nietzsche als Zeitphänomen verstanden wird: „Übersetzung aller Bewegungsgesetze in Zeitproportionen.“ (KGW III/4:179).

noch nicht erklären, wieso die Raum-Zeit-Punkte, aus denen sich die Körper und die Welt zusammensetzten, so unterschiedlich und mannigfaltig, anstatt monoton und einheitlich, zusammengefaßt und auch bewegt werden.

### 3. Der dynamische Empfindungspunkt

Dazu bedarf es eines weiteren Faktors innerhalb des Zeitphänomens, der dasselbige strukturiert.

Dieser Faktor stellt ein „reproduzierendes“, beziehungsweise „vorstellendes Wesen“ (vgl. KGW III/4:179) dar, daß die Funktionsweise eines Spiegels innehat, der die multiplen Raum-Zeit-Punkte gleichzeitig festhält, und damit als gleichartig widerspiegeln kann:

„Jetzt ist nur

·  
·  
·  
·  
·

ein reproduzierendes Wesen nötig, welches frühere Zeitmomente neben den gegenwärtigen hält. Darin sind unsere Körper imaginirt.

Es giebt dann kein Nebeneinander, als in der Vorstellung. Alles Nebeneinander wäre erschlossen und vorgestellt. Die Gesetze des Raumes wären sämtlich konstruiert und verbürgen nicht das Dasein des Raumes. [...] Die Vielheit entstünde dadurch, daß es vorstellende Wesen gäbe, welche diesen Punkt in den kleinsten Zeitmomenten wiederholt dächten: Wesen, welche den Punkt auf verschiedenen Zeitpunkten als nicht identisch annehmen und jetzt diese Punkte gleichzeitig nehmen.“ (KGW III/4:178 f)

Die vorstellenden Wesen kann man auch als Subjekte bezeichnen, deren Existenz nur in Korrelation mit dem Zeitphänomen gesehen werden darf, es ist die *Conditio sine qua non*.

Das Subjekt kann sich selbst nicht ohne die multiplizierten Punkte manifestieren, die für das Subjekt wiederum eine Art Spiegel bilden:

„Damit es überhaupt ein *S u b j e k t* geben könne, muß ein Beharrendes da sein und ebenfalls viele Gleichheit und Ähnlichkeit da sein. Das *u n b e d i n g t* *V e r s c h i e d e n e* im fortwährenden Wechsel wäre nicht festzuhalten, an nichts festhaltbar, es flösse ab wie der Regen vom Steine, Und ohne ein Beharrendes wäre gar kein Spiegel da, worauf sich ein Neben- und Nacheinander zeigen könnte: der Spiegel setzt schon etwas Beharrendes voraus.“ (KGW V/2:441)

Die raumsetzenden Subjekte, beziehungsweise die subjektsetzenden Raumpunkte, werden von Nietzsche anschaulicher gemacht, auch als die Willen zur Macht

charakterisiert; die Ähnlichkeit mit dem ebenfalls anschaulich gemachten, physikalischen Atom<sup>187</sup>, beziehungsweise einem Quantum (vgl. III 778), aufweisen. Jedoch werden diese von Nietzsche praktisch belebt, indem er sie untrennbar mit der Doppelleigenschaft eines Spiegels verknüpft:

„Sie [die Physiker, A. v. V.] haben vergessen, diese Perspektiven-*setzende* Kraft in das »wahre Sein« einzurechnen - in der Schulsprache geredet: das Subjektsein. [...] Als ob eine Welt noch übrig bliebe, wenn man das Perspektivische abrechnet! Damit hätte man ja die *Relativität* abgerechnet!“ (III 705).

Die Erkenntnis des eigenen Spiegelbildes wird sofort verworfen und durch Verdrängung und Täuschung derart ersetzt, daß die ursprünglich zusammengehörende Einheit von Bild und Spiegelbild aufgehoben und in eine Zweiheit gespalten wird. Durch diesen Bruch entsteht ein eigens Maß, von dem aus perspektivisch gewertet wird.

Wenn man in den „Spiegel schaut“, verläuft nach Nietzsche „Diess nach dem allgemeinen Gesetze, dass der Mensch das Unveränderlich-Hässliche *n i c h t e r t r ä g t*: es sei denn auf einen Augenblick; er vergisst es oder leugnet es in allen Fällen.“ (vgl. S. 79 oder KSA 2, 692 f (316.)).

Die Relativität, die die Mannigfaltigkeit der Welt ermöglicht, ist eine Konsequenz der Spiegeleigenschaft, die „Zeitfiguren“ derart schafft, daß eine (optische) Täuschung entsteht, die sowohl ein Sein als auch einen Schein, beziehungsweise sowohl ein *ego* als auch ein *alter ego* vortäuscht, indem sie „[...] ein Nebeneinander konstruiert und erklärt jetzt diesem Nebeneinander gemäß den Fortgang der Welt: reine Übertragung in eine andere Sprache, in die des Werdens.“ (vgl. KGW III/4:179).

Da das „vorstellende Wesen“ nichts Unveränderliches ertragen kann, weil das Unveränderliche von Nietzsche zugleich als das Häßliche bezeichnet wird, wird der starr verharrende Raum-Punkt verändert, beziehungsweise metamorpho-

<sup>187</sup> „Aber damit verirren sie sich. Das Atom, das sie ansetzen, ist erschlossen nach der Logik jenes Bewußtseins-Perspektivismus - ist somit auch eine subjektive Fiktion. Dieses Weltbild, das sie entwerfen, ist durchaus nicht wesensverschieden von dem Subjektiv-Weltbild: es ist nur mit weitergedachten Sinnen konstruiert, aber durchaus mit *unsern* Sinnen ... Und zuletzt haben sie in der Konstellation etwas ausgelassen, ohne es zu wissen: eben den notwendigen *Perspektivismus*, vermöge dessen jedes Kraftzentrum - und nicht nur der Mensch - die ganze übrige Welt konstruiert, [...]. *Der Perspektivismus ist nur eine komplexe Form der Spezifität.*“ (III 705), oder: „[...] es muß ihm noch ein innerer Wille zugesprochen werden, welchen ich bezeichne als »*Willen zur Macht*« [...]. Es hilft nichts: man muß alle Bewegungen, alle »Erscheinungen«, alle »Gesetze« nur als *Symptome* eines *innerlichen* Geschehens fassen [...].“ (III 455).



siert<sup>188</sup> und quasi verzeitlicht, indem er zum einen multipliziert und „als nicht identisch angenommen wird“ (vgl. KGW III/4:179), um so Körper und Bilder zu kreieren, und zum anderen wird die Multiplikation des Raum-Punktes auf die Zeitpunkte, als deren „Entfernungsrelation der Langsamkeit“ (KGW III/4:180) interpretiert, um das „Nebeneinander der Zeitpunkte als Werden“ (vgl. KGW III/4:178), und damit als weitere Täuschung des einen verharrenden, starren Punktes zu begreifen.

Nietzsche gibt dem Willen zur Macht, dem vorstellenden Wesen einen allgemeinen Namen: Empfindung.

Die Empfindung, beziehungsweise ihr „Wesen Zeitfiguren zu empfinden und zu messen“ (vgl. KGW III/4:179), ist das kleinste, elementare Quantum, von dem ausgehend Nietzsche seine Philosophie konstruiert, und ihr Wesen legitimiert zugleich - für Nietzsche - in anschaulicher Weise, daß der Mensch sprichwörtlich das Maß aller Dinge ist, das Nietzsche auch durch Apollon, „dem Gott der Rhythmen“ (vgl. II 94 (85)) mystifiziert.

„Ich habe nichts als Empfindung und Vorstellung. [...] Alle jene Kosmogonien usw. sind erschlossen aus den Empfindungsdaten. Wir können uns nichts denken, das nicht Empfindung und Vorstellung wäre. Somit auch nicht Zeit, Raum Welt existierend, [...] Das Seiende ist Empfindung und Vorstellung. Das Nichtseiende wäre etwas, was nicht Empfindung und Vorstellung wäre.<sup>189</sup> [...] Denn es giebt gar nicht diesen Gegensatz von Materie und Vorstellung. Die Materie selbst ist nur als Empfindung gegeben. Jeder Schluß hinter sie unerlaubt.“ (KGW III/4:176 f)<sup>190</sup> Und:

„Empfindung ist die einzige kardinale Thatsache, die wir kennen, die einzige wahre Qualität. Alle Naturgesetze sind auf Bewegungsgesetze zurückzuführen: durchaus ohne Stoff. Wenn man am Ende damit ist, wird man nur die Empfindungsgesetze festgestellt haben. [...] Man kann nicht Empfindung aus etwas anderem erklären, da man gar nichts Anderes hat.“ (KGW III/4:202)

Trotz der Rückführung der Dynamik auf Empfindungsgesetze, fragt sich, ob und wie ein dynamisches Moment in die Empfindung selbst kommen könne, da es nicht sehr befriedigend zu sein scheint, daß mit der Multiplikation des starren Raum-Zeit-Punktes, der ja auch nur starre Formen abgeben kann; und der theo-

<sup>188</sup> „Der Mensch als Maaß der Dinge ist ebenfalls der Gedanke der Wissenschaft. Jedes Naturgesetz ist zuletzt eine Summe von anthropomorphen Relationen. Besonders die Zahl: die Auflösung aller Gesetze in Vielheiten, ihr Ausdruck in Zahlenformeln ist eine μεταφορά, [...]“ (KGW III/4:82).

<sup>189</sup> Anm.: In den Achzigerjahren, also ungefähr zehn Jahre später, finden sich diese Aussagen immer wieder, z. B.: „Das Seiende wird als Empfindung zu denken sein, welcher nichts Empfindungsloses mehr zugrunde liegt.“ (III 875).

<sup>190</sup> Anm.: „Erstens: die gewöhnlichste Form des Wissens ist die ohne Bewußtheit. Bewußtheit ist Wissen um ein Wissen. Empfindung und Bewußtheit haben alles Wesentliche gemeinsam und mögen dasselbe sein.“ (KGW V/1:768)

retischen Feststellung, daß dieses projizierte Nebeneinander von starren Punkten nun als ein Werden bezeichnet werde, alles in bezug auf das Werden gesagt und erklärt sei.

Es muß noch ein weiteres Gesetz für die Empfindungsgesetze geben. In der Tat stellt Nietzsche noch ein entscheidendes Axiom auf, das für die Empfindungsgesetze Gültigkeit hat und den starren Raum-Zeit-Punkt als eine echte Unstetigkeitsstelle zu lokalisieren und zu kennzeichnen berechtigt:

Betrachtet man die Multiplikation des Raum-Zeit-Punktes genauer, so sieht man ein Kontinuum, daß die Formen bildet. Das Neben- und Nacheinander der Punkte besteht aus einer konstanten, regelmäßigen Anordnung der Zeitfiguren, die durch wirkende Kräfte verbunden werden; wobei diese eine Funktion der Zeit<sup>191</sup> darstellen müssen:

„Die Ordnung der Welt wäre die Regelmäßigkeit der Zeitfiguren: doch müßte man dann jedenfalls die Zeit mit einer constanten Kraft wirkend denken, nach Gesetzen, die wir uns nur aus dem Nebeneinander deuten können.“ (KGW III/4:179)

Nimmt man aber nun für die Erklärung des Kontinuums der dargestellten Zeitfiguren und Formen auch konstante Kräfte an, so fehlt die Maß-Einheit und das Bezugssystem, um diese unveränderlichen Kräfte zu messen, das bedeutet, daß: „An sich haben wir gar kein Mittel ein Zeitgesetz hinzustellen.“ (KGW /4:179). Nietzsche skizziert diesen heiklen Fall, indem er das Nacheinander der Zeitfiguren einmal als kontinuierliches, und das andere Mal als diskretes Spektrum auffaßt, wobei er diesen inhaltlichen Sachverhalt begrifflich mit „continuum“ und „Nacheinander“ unterscheidet:

„Erst das Nacheinander bringt die Z e i t Vorstellung hervor. Gesetzt, wir empfänden nicht Ursache und Wirkung, sondern ein continuum, so glaubten wir nicht an die Zeit.

Denn die Bewegung des Werdens besteht n i c h t aus r u h e n d e n Punkten, aus gleichen Ruhestrecken. ☉

Die äußere Peripherie eines Rades ist ebenso wie die innere Peripherie, immer bewegt und, obschon langsamer, doch im Vergleich zur schneller bewegten inneren, n i c h t r u h e n d. Zwischen langsamer und schneller Bewegung ist mit der „Zeit“ nicht zu entscheiden. Im absoluten Werden kann die Kraft nie ruhen, n i e Unkraft sein: „langsame und schnelle Bewegung derselben“ mißt sich n i c h t an einer Einheit, welche da fehlt.“ (KGW V/2:447).

Nach dieser modernen, relativistischen Zeitmessungsmethode und -begründung, kommt Nietzsche zu dem Schluß, daß es kein Zeitkontinuum geben kann, und er fährt an selbiger Stelle wie folgt fort:

<sup>191</sup> „Alle Kräfte sind nur Funktion der Zeit.“ (KGW III/4:180)

„Ein continuum von Kraft ist ohne Nacheinander und ohne Nebeneinander (auch dies setzte wieder menschlichen Intellekt voraus und Lücken zwischen den Dingen). Ohne Nacheinander und ohne Nebeneinander giebt es für uns kein Werden, keine Vielheit - wir könnten nur behaupten, jenes continuum sei eins, ruhig, unwandelbar, kein Werden, ohne Zeit und Raum.“

Um die Zeitfiguren voneinander unterscheiden zu können, oder anders gesagt, um das Bild vom gleichartigen Spiegelbild zu unterscheiden, wird ein Moment des dionysischen Vergessens dazwischen geschoben, ein Bruch in der Wahrnehmung und Empfindung, also eine Art Zeitsprung, der aber als Gedächtnis- und Bezugspunkt<sup>192</sup> zum neuen Meß- und Ausgangspunkt wird.

Um diese Unstetigkeitsstellen zu ermöglichen nimmt Nietzsche sich ändernde Kraftverhältnisse<sup>193</sup> zwischen den Zeitpunkten an, die aber als „Bewegungsgesetze in den Zeitproportionen“ (KGW III/4:179) enthalten sind.

Somit wird der entscheidende Ansatz Nietzsches zur Erklärung der Unstetigkeitsstellen die Annahme eines Zeitsprungs.

Den Zeitsprung selbst charakterisiert Nietzsche nicht näher - genauso wenig wie die Rauschzustände im dionysischen „Ur-Einen“ - und erklärt seine Notwendigkeit folgendermaßen:

„1.) Eine Wirkung von aufeinanderfolgenden Zeitmomenten ist unmöglich: denn zwei solche Zeitpunkte würden in einander fallen. Also ist jede Wirkung actio in distans, d. h. durch Springen.

2.) Wie eine Wirkung dieser Art in distans möglich ist, wissen wir gar nicht.“ (KGW III/4:180)

Mit der Forderung nach einem existierenden Sprung zwischen den einzelnen Punkten geht auch die Aussage einher, daß das Wesen der Empfindung nur „Zeitfiguren messen“ (KGW III/4:179) kann, wenn sie ihre „Wirkung“ getrennt von einander empfinden kann. Oder anders formuliert: zwei Raum-Zeit-Punkte eines Objekts sind in ihrer „Wirkung“ nicht gleichzeitig getrennt voneinander scharf meßbar, sondern ihre Lokalisierung und Bestimmung wird durch einen Unschärfefaktor, den Sprung, bestimmt, genauer unbestimmt und begrenzt. Durch die axiomatische Einbringung eines Sprungs in seine Philosophie rückt Nietzsche in die Nähe der modernen relativistischen Quantenphysik. Kombiniert

<sup>192</sup> „Das Ähnliche erinnert an das Ähnliche und vergleicht sich damit: das ist das Erkennen, das schnelle Subsumieren des Gleichartigen. Nur das Ähnliche percipiert das Ähnliche: ein physiologischer Prozeß. Dasselbe, was Gedächtniß ist, ist auch Perception des Neuen. Nicht Gedanke auf Gedanke - - -“. (III/4:63)

<sup>193</sup> „Sondern nur absolut veränderliche Kräfte können wirken, solche die keinen Augenblick dieselben sind. Alle Kräfte sind nur Funktion der Zeit.“ (KGW III/4:180).

man nämlich die Heisenbergsche Unschärferelation der Quantentheorie und ihre gequantelten Spektren mit den relativistischen Überlegungen der Raumzeitpunkte, so lassen sich viele Übereinstimmungen finden.<sup>194</sup>

Die Unschärfe birgt für Nietzsche den Kern der Nichtgleichzeitigkeit von Empfindungen und damit des Perspektivismus in Nietzsches Philosophie, die durch einen, alle Erkenntnisebenen durchlaufenden Riß zwischen dem allgemeinen Komplement: Zeitsprung und Starrsein, gekennzeichnet ist.

Die Relation von Zeitfigur und Zeitsprung, von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, von Sein und Werden wird durch die Empfindung selbst gegeben, die von ihrem Wesen her den Zeitpunkt des Zeitsprungs, den „dynamischen Zeitpunkt“ (vgl. KGW III/4:181) bestimmt und damit neue Zeitfiguren schafft:

„[...] das, was Empfindung ist, projiziert zugleich Formen, die dann wieder neue Empfindungen erzeugen.“ (KGW III/4:36)

Die Messung und Empfindung der Zeitfiguren ist also nicht unabhängig von der messenden Empfindung selbst, die quasi die Grenzen und Randbedingungen der Messung und Empfindung bestimmt.

Die Empfindung und ihre Zeitfiguren können nicht unabhängig voneinander gedacht werden, sie bilden ein in sich selbst messendes Meß- und Bezugssystem.

Als Zusammenfassung dieses fundamentalen Sachverhalts, sei nun die Zusammenfassung von Nietzsche selbst angeführt: (s. Abb. S.158)

<sup>194</sup> Anm.: Doch diese detailliert aufzulisten und zu kennzeichnen, würde den Rahmen dieses Themas sprengen und zu weit führen, allerdings mußte dieser Sachverhalt kurz erwähnt werden, weil er an späterer Stelle dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem Surrealismus eine Rolle spielt.

Statt dessen sei auf ein gutes, interessantes Buch verwiesen, wo diese Punkte, auch in ihrem historischen Kontext in bezug auf Nietzsche, u. a. angesprochen werden, Günter Abel: Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr, de Gruyter 1984.

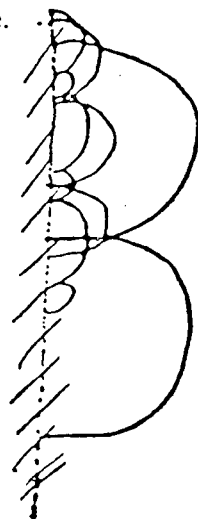
”

Zeitlinie.  
Real: ein Raumpunkt.

Relationen seiner verschiedenen Zeitlagen.

Wo bestehen die Relationen.

Keine Bewegung in der Zeit ist stetig.



Wir messen an etwas Räumlichbleibendem die Zeit und deshalb setzen wir voraus, daß zwischen Zeitpunkt A und Zeitpunkt B eine stetige Zeit sei. Die Zeit ist aber gar kein continuum, sondern es giebt nur

total verschiedene Zeitpunkte, keine Linie. Actio in distans.

Es ist nur von Zeitpunkten zu reden, nicht mehr von Zeit.  
Der Zeitpunkt wirkt auf einen anderen Zeitpunkt, also dynamische Eigenschaften voraussetzen. *Zeitatomlehre*.

Es ist möglich, 1.) die vorhandene Welt auf punktuelle Raumatomistik zurückzuführen,

2.) diese wieder auf Zeitatomistik zurückzuführen,

3.) die Zeitatomistik fällt endlich zusammen mit einer Empfindungslehre.

Der dynamische Zeitpunkt ist identisch mit dem Empfindungspunkt. Denn es giebt keine Gleichzeitigkeit der Empfindung.“ (KGW III/4:181).

Welche Folgerungen lassen sich schließlich aus diesen Worten außerdem noch entnehmen?

Rückblickend läßt sich die Gedankenentwicklung zum Begriff der Bewegung, beziehungsweise des Werdens, abschließen und in das Gesamtkonzept der ewigen Wiederkehr des Gleichen integrieren; das letztendlich die Ästhetik Nietzsches abrundet und von Grund aus bestimmt.

Zudem läßt sich der Kunstbegriff an sich besser fassen und bis zu seiner letzten und radikalen Konsequenz weiterentwickeln.

Die Empfindung ist der letzte nicht hintergeh- und fragbare Punkt in Nietzsches Labyrinth, weil einzig und allein ihr dynamischer Zeitpunkt den weiteren Weg anzeigt.

Der dynamische Zeitpunkt ist somit der Evolutionspunkt der Bewegung und er bestimmt auch die Rahmenbedingungen und den Verlauf der Entwicklung des Werdens, indem die Empfindung Zeitfiguren mißt und aus ihnen Formen und Motive erstellt und erfindet; und damit anhand der ornamentalen Formenkette, quasi automatisch dem dedalus'schem Ariadnefaden nachgeht.

So wie Nietzsche „die Empfindungsgesetze - als Kern der Naturgesetze“ (vgl. KGW III/4:233) bezeichnet, so charakterisiert er sie etwas (räumlich und agierend) anschaulicher, auf einer anderen Sprachebene, als Wille zur Macht. Der Wille zur Macht ist, wie die Empfindung, nicht weiter hinterfragbar<sup>195</sup>.

Aufgrund des soweit dargestellten Sachverhalts, läßt sich nun eine der berühmtesten Zitatstellen Nietzsches verstehen, in der er klar und deutlich ausspricht, was der Wille zur Macht ist, und wie er zu verstehen ist:

„Der Wille zur Macht nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein *Pathos* - ist die elementarste Tatsache, aus der sich erst ein Werden, ein Wirken ergibt ...“ (III 778).

Das ist kein wortverliebter, pathetischer Satz-Gestus Nietzsches, sondern eine Kernaussage in Nietzsches Philosophie.

Der Wille zur Macht ist eine „Oszillation“, „relativ“ und „Einheiten übergreifend“ (vgl. III 778) und beschreibt mit diesen Eigenschaften genau die Eigenschaften der ornamentalen Formenkette und der konvulsivischen Formzermalmung. Aus dem subjektiven Empfinden heraus werden Zeitfiguren erstellt, sowie Formen und Motive phantasiert. Diese subjektiven Phantasmen sind starre Gebilde die einen Moment lang festgehalten werden, damit sind, und somit auch wahrnehmbar, um dann in einen nichtwahrnehmbaren Zustand hinüber zu oszillieren. Allein der einheitenschaffende Wille zur Macht überblickt und überbrückt diese Unstetigkeitsstelle im „Sprung“ sozusagen und schafft aus der Distanz heraus nun neue Zeitfiguren, die ihn aber zugleich zwingen sein subjektivi-

<sup>195</sup> „Denken und Sein muß dasselbe sein: denn sonst würde es das Sein nicht erkennen. Im Denken gibt es also keine Bewegung: eine starre Seinsanschauung.“ (KGW III/4:139) und „[...] man kann das, was die Ursache ist, daß es überhaupt Entwicklung gibt, nicht selbst wieder auf dem Wege der Forschung über Entwicklung finden; man soll es nicht als »werdend« verstehn wollen, noch weniger als geworden ... Der »Wille zur Macht« kann nicht geworden sein.“ (III 690) und „Das Denken ist *unableitbar*, ebenso die *Empfindungen*: aber damit ist es noch lange *nicht* als ursprünglich oder »an sich seiend« bewiesen! Sondern nur festgestellt, daß wir nicht *dahinter* können, weil wir nichts als Denken und Empfinden *haben*.“ (III 909).

ves Wesen, seinen Empfindungspunkt voll miteinzubringen und an seiner eigenen Leidenschaft zu sich, zu leiden.

Der dynamische Zeitpunkt, der identisch mit dem Empfindungspunkt ist, ist somit in der Tat ein Pathos, ohne den es kein Sein und kein Werden gibt, da er beides ist und durch seine „Sprung“eigenschaft ein Werden der punktuellen Raum-Zeit-Dimension imaginiert.

Kraß gesagt: gibt es keine Welt, wenn der Rezipient fehlt.

Der Kosmos kann nur solipsistisch sein; allerdings enthält er alles dem Menschen Mögliche und ist somit äußerst weit gefaßt.<sup>196</sup>

#### 4. Die ewige Wiederkehr des Gleichen

Was bleibt ist die Metamorphose des Empfindungspunktes.

„Die Metamorphosen des Seienden (Körper, Gott, Ideen, Naturgesetze, Formeln usw.)“ (III 895).

Da es nach Nietzsche keine Gleichzeitigkeit der Empfindung gibt, besteht eine unendliche Kette an werdenden, sich neu bildenden Metamorphosen, die aber zugleich nicht sind, da ihr starrer, werdender Zustand, keine Wahrnehmung und keine Erkenntnis zuläßt, es sei denn, als retardiertes oder avanciertes Moment des Erkennens, beziehungsweise nur in der relativierenden Perspektive, also in der Täuschung:

„Erkenntnis an sich im Werden unmöglich; wie also ist Erkenntnis möglich? Als Irrtum über sich selbst, als Wille zur Macht, als Wille zur Täuschung.“ (III 895 f).

Das Seiende<sup>197</sup> ist eine pathetische Seinsbetrachtung, die sich zu ihrem eigenen Täuschungswillen stets parodistisch verhält:

<sup>196</sup> Anm.: „Die Welt kann gar nicht besser sein als der Mensch: denn wie existiert sie, nur als menschliche Empfindung.“ (KGW III/4:421), oder „Wenn es »nur ein Sein gibt, das Ich« und nach seinem Bilde alle andern »Seienden« gemacht sind - [...]“ (III 895).

In der Metaphorik des Willen zur Macht ausgedrückt, liest sich das folgendermaßen, z. B. an der Stelle (III 777): „Es giebt kein Gesetz: jede Macht zieht in jedem Augenblick ihre letzte Konsequenz. Gerade, daß es kein Anderskönnen gibt, darauf beruht die Berechenbarkeit. [...]: jedes Atom wirkt in das ganze Sein hinaus - es ist weggedacht, wenn man diese Strahlung von Machtwillen wegdenkt. Deshalb nenne ich es ein Quantum »Wille zur Macht«: damit ist der Charakter ausgedrückt, der aus der mechanischen Ordnung nicht weggedacht werden kann, ohne sie selbst wegzudenken. Eine Übersetzung dieser Welt von Wirkung in eine *sichtbare* Welt - eine Welt fürs Auge - ist der Begriff der Bewegung.“

<sup>197</sup> „Sein und Schein, psychologisch nachgerechnet, ergibt kein »Sein an sich«, keine Kriterien für »Realität«, sondern nur für Grade der Scheinbarkeit, gemessen an der Stärke des *Anteils*, den wir einem Schein geben.“ (III 897).

„NB. Zarathustra, sich beständig parodisch zu allen früheren Werten verhaltend, aus der Fülle heraus.“ (III 896).

Aus der zwanghaften Phantasiefähigung und -produktion des Empfindungspunktes heraus, entsteht ein „Kampf des Werdenden miteinander, „[...]“; keine konstante Zahl des Werdenden.“ (III 896).

Die beständigen Phantasmagorien, lassen sich gerade durch die inkonstante Zahl ihrer Produktion, und damit unterschiedlich möglich definierbaren Seinszuständen ihrem Phänomen nach, in zwei komplementäre Kategorien unterscheiden, nämlich in die des Werdens und in die Kunst, die Nietzsche folgendermaßen charakterisiert:

„Werden als Erfinden, Wollen, Selbstverneinen, Sich-selbst-über-winden: kein Subjekt, sondern ein Tun, Setzen, schöpferisch, keine »Ursachen und Wirkungen«.

Kunst als Wille zur Überwindung des Werdens, als »Verewigen«, aber kurzsichtig, je nach der Perspektive: gleichsam im Kleinen die Tendenz des Ganzen wiederholend.“ (III 896).

Die Definition und Ansiedlung der Kunst entspricht auf der ornamentalen Formenkette den Bereichen zwischen den „Sprüngen“, die als starr angesehen werden, obwohl sie schon in die konvulsivische Formzermalmung eingehen.

Die Formzermalmung ist für den Rezipienten nicht wahrnehmbar, da seine Sinnesorgane nicht dafür eingerichtet sind: „Sähest du feiner, so würdest du alles *b e w e g t* sehen: wie das brennende Papier sich krümmt, so vergeht alles fortwährend und krümmt sich dabei.“ (KGW V/2:549).

Die Formen und Motive zerfließen. Genauso die Zeit.

„[...] in Bezug auf diesen Zeitraum [...]: er war immer viel zu kurz oder viel zu lang, unsere Zeitempfindung fühlt eine Anomalie.“ (KGW V/2: 437).

Nietzsche präzisiert noch, indem er meint: „Wahrscheinlich ist die wirkliche Zeit unsäglich viel *l a n g s a m e r* als wir Menschen die Zeit empfinden: [...]. Sodann empfinden wir und wahrscheinlich als *v i e l z u g r o ß* und haben darin unsere Überschätzung, daß wir ein zu großes Maß in den Raum hineinempfinden. Es ist möglich, daß alles viel kleiner ist. Also die wirkliche Welt *k l e i n e r*, aber *v i e l l a n g s a m e r* bewegt, aber unendlich *r e i c h e r* an *B e w e g u n g e n* als wir *a h n e n*.“ (KGW V/2:411).

Alles krümmt sich im Empfindungspunkt zusammen und auseinander.

Das bedeutet konsequenterweise auch, daß es keine geraden Linien geben kann, genausowenig einen Kreis. Alles was der Rezipient erkennen kann, ist eine Asymptote, eine Einhüllende, die die Fluktationen der Bewegung und damit der Linien, verbirgt:

„Bewegung können wir nicht ohne Linien uns denken: ihr Wesen ist uns verhüllt.“ (KGW V/2:429) und:

„Die Bewegung aber hebt die Linie auf!“ (KGW V/2:427).

Die Täuschung des Starrwerdens erfolgt so langsam und so fluktuierend, daß der langsame Bewegungsreichtum auf kleinstem Raum als Sein und Substanz wahrgenommen wird:

„Unsere Annahme, daß es Körper Flächen Linien Formen giebt, ist erst die Folge unserer Annahme, daß es Substanzen und Dinge, Beharrendes giebt. [...] - wir können eine Fläche, einen Kreis, eine Linie ebenso wenig verwirklichen als einen Begriff. Die ganze Unendlichkeit liegt immer als Realität und Hemmnis zwischen 2 Punkten.“ (KGW V/2:397).

Dennoch entwickelt Nietzsche den Begriff des „Mehr-Sehens“ mit dem er, trotz der physiologischen Unzulänglichkeit des Rezipienten und des Fatums, davon ausgeht, daß man die ornamentale Formenkette überblicken und sich über die „Sprünge“ hinwegsetzen kann, indem man

„[...] gleichsam im kleinen die Tendenz des Ganzen wiederholt“ (s.o. oder III 896)

und bejaht, indem man „Um des Erkennens willen das Leben lieben und fördern, um des Lebens willen das Irren Wähnen lieben und fördern. Dem Dasein eine ästhetische Bedeutung geben, unseren Geschmack an ihm mehr en, [...]“ soll.

Der Geschmack an der Täuschung, liegt darin, daß man das Leben und die Erkenntnis betreffend, seherische Fähigkeiten erlangt und dadurch seinen Willen zur Macht stärkt und mehrt, indem man die Fülle der Bewegungen vereinfachen kann:

„[...] das Gebiet ihrer Macht mehr en und innerhalb desselben immer wieder vereinfachen: der Imperativ *wachsend*.“ (III 895).

Das Kunstverständnis Nietzsches läßt sich mit Blick auf seine Funktionsweise und seine Bedeutung im kleinen und großen, vom Mikrokosmos bis zur gesellschaftlichen Attitüde, klar und deutlich zusammenfassen:

„Die Kunst als Pflege des Wahnes - unser Cultus.“ (KGW V/2:402).

Die Kultivierung und Mystifizierung der phantastischen Wahngelbde im Kontext ihrer von Nietzsche zugeschriebenen Funktionsweise, die in der Thematik des Raum-Zeit-Empfindungspunktes verwurzelt und verankert ist, entspricht zugleich auch einer Kultivierung und Mystifizierung des *ego*, da es dem Empfindungspunkt entspricht, der die fluktuierenden Phantasmagorien produziert und daher, konsequenterweise, selbst fluktuiert:

„[...] w enn andererseits das Ich sich als etwas *Werdendes* erweist: so -“. (III 895).

Dem *ego* als „springender“ Punkt<sup>198</sup> eines Dramas im Sinne Nietzsches:

<sup>198</sup> „Egoismus ist das *perspektivische* Gesetz der Empfindung, [...]“ (II 141 (162)).

„Es ist ein wahres Unglück für die Ästhetik gewesen, daß man das Wort Drama immer mit »Handlung« übersetzt hat. [...] Das antike Drama hatte große *Pathos*sz enen im Auge - es schloß gerade die Handlung aus (verlegte sie *vor* den Anfang oder *hinter* die Szene). Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es »Ereignis«, »Geschichte«, beide Worte im hieratischen Sinne. Das älteste Drama stellt die Ortslegende dar, die heilige Geschichte, auf der die Gründung des Kultus ruhte (- also kein Tun, sondern ein Geschehen: *δρᾶν* heißt im Dorischen gar nicht »tun«).“ (II 921 (9)), widerfährt folgende tragische Entwicklung, die Ähnlichkeit mit der fotografischen, verschleiern-d-beschönigenden Belichtungs- und Entwicklungstechnik eines Photonegatives aufweist; oder auch der Opalisierung:

„[...] das Drama, [...] von innen heraus sichtbar und verständlich [...] das apollinische Lichtbild gerade bei der inneren Beleuchtung [...]. Wir schauten das Drama an und drangen mit bohrendem Blick in seine innere bewegte Welt der Motive - [...]. Die hellste Deutlichkeit des Bildes genügte uns nicht: denn dieses schien eben sowohl Etwas zu offenbaren als zu verhüllen, während es mit seiner gleichnissartigen Offenbarung zum Zerreißen des Schleiers, zur Enthüllung des geheimnisvollen Hintergrundes aufzufordern schien, hielt wiederum gerade jene durchleuchtete Allsichtbarkeit das Auge gebannt und wehrte ihm, tiefer zu dringen. Wer dies nicht erlebt hat, zugleich schauen zu müssen und zugleich über das Schauen hinaus sich zu sehnen, wird sich schwerlich vorstellen, wie bestimmt und klar diese beiden Prozesse bei der Betrachtung des tragischen Mythos nebeneinander bestehen und nebeneinander empfunden werden: während die wahrhaft ästhetischen Zuschauer mir bestätigen werden, dass unter den eigenthümlichen Wirkungen der Tragödie jenes Nebeneinander die merkwürdigste sei.“ [...], und man wird die Genesis des *tragischen Mythos* verstanden haben.“ (KSA I, 150 f (24)).

Das *ego* wird, indem es ist. Seine nicht wahrnehmbare, aber latent vorhandene Sprunghaftigkeit spiegelt dem wahrnehmbaren, jedoch langsam fluktuierendem Starr-Sein einen egoistischen Doppelcharakter vor. Dieser Doppelcharakter ist derart, daß das Nebeneinander des irisierend-transparenten Charakters eine Spaltung in *ego* und *alter ego* vortäuscht, beziehungsweise im Bilde der ornamentalen Formenkette verdeutlicht, das Nebeneinander der fluktuierenden Formen und Motive ein Sein und ein Werden vorgaukelt.

Die Sinnes- und Erkenntniswahrnehmung des Rezipienten von seinem eigenen Spiegelbild so zu optimieren und zu gestalten, daß Sein und Werden, sowohl bewußt als auch unbewußt, in ihrem komplementären, oszillierenden Doppelcharakter gesehen werden, zeugt von höchster ästhetischer Befähigung und Perspektive.<sup>199</sup>

<sup>199</sup> „[...] ist jeder Künstler [...] zugleich Rausch- und Traumkünstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung, einsam und abseits [...] und wie sich ihm nun, durch apollinische Traum-

Das verbindende Band des Komplementärs ist der ontologische Zwang zu Phantasmagorien und der bei Nietzsche damit verknüpfte Aspekt der Selbsttäuschung und Verzauberung<sup>200</sup>, das zugleich die Spaltung von Bild und Spiegelbild, von Sein und Werden, von Empfindungspunkt und „Sprung“, als eine Vollkommene imaginiert, die den vergangenen Seinszustand separiert und fast vergißt. Das „Ich als etwas Werdendes“ (s.o., oder III 895) verstanden, also als „dynamischer Zeitpunkt“, beziehungsweise als „Empfindungspunkt“ (vgl. KGW III/4:181), ist bestrebt seine Unstetigkeitsstelle in den Seinszustand zu transzendieren:

„Dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen – das ist der höchste Wille zur Macht.“ (III 985)

Dies geschieht, indem der Doppelcharakter der Empfindung zugleich empfunden wird, und dies wiederum geschieht dadurch, daß die Spaltung des Doppelcharakters durch einen langsamen<sup>201</sup> Prozeß der konvulsivischen Formzermalmung nivelliert wird. Entscheidend dabei ist die vereinfachende, sich wiederholende Antigeometrisierung der Formen und Motive.<sup>202</sup>

Durch diesen Automatismus<sup>203</sup> wird die Authentizität der Empfindung gewährleistet, beziehungsweise wie Nietzsche es ausdrückt, der Wille zur Macht wächst (vgl. III 895), weil das Werden, durch das Pathos geschaffen, als Pathos des Seins empfunden wird.

---

wirkung sein eigener Zustand d. h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem gleichnissartigen Traumbilde offenbart.“ (KSA I, 30 f(2))

<sup>200</sup> „Dieser Prozess des Tragödienchors ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre.“ (KSA I, 61 f(8)). Oder s. S. 60, bzw. III 576 f.

<sup>201</sup> Anm.: Immer wieder betont Nietzsche die Wichtigkeit der Langsamkeit des Gestus, z. B. „[...] ihr Tempo ist langsamer, aber der Takt selbst ist viel reicher. Die *Gesundheit* nimmt zu, die wirklichen Bedingungen des starken Leibes werden erkannt [...]“ (III 894), oder: „Der Sinn und die Lust [...] im Erfassen des *Typischen* [...] gleich dem griechischen Geschmack der besten Zeit. [...], jene *Ruhe* der starken Seele liegt zugrunde, welche sich langsam bewegt und einen Widerwillen vor dem Allzu-Lebendigen hat. Der allgemeine Fall, das Gesetz wird *verehrt* und *herausgehoben*: [...]“ (vgl. III 892)

<sup>202</sup> Anm.: Zur Erinnerung: es ist von Antigeometrisierung die Rede, obwohl es sich im Prinzip um geometrische Formen und Motive handelt, weil diese „zugleich *hart* und *weich* sind“ (vgl. III 538), beziehungsweise, weil sie sich dadurch im Zustand der Auflösung befinden.

<sup>203</sup> „Das, was eine Moral, ein Gesetzbuch schafft: der tiefe Instinkt dafür, daß erst der *Automatismus* der Vollkommenheit möglich macht in Leben und Schaffen.“ (III 697)

Das Zentrum des solipsistischen Kosmos wird nicht verlassen, beziehungsweise nur so langsam, daß die „Sprünge“ leicht einzuverleiben und verdaulich sind.

Die Haltung des Pathos von Sein und Werden verwischt, weil der langsame Automatismus die seherische Fähigkeit ausbildet, und damit die naheliegenden, nächsten Formen und Motive der ornamentalen Formenkette automatisch vorwegnimmt und erkennt, und als wahrnehmbares Sein empfinden kann. Dem nicht wahrnehmbaren Werden wird damit ein wahrnehmbares Sein aufgeprägt.

An diesem Punkt der Betrachtung angelangt, zieht Nietzsche die letzte Konsequenz aus seiner Theorie des Raum-Zeit-Punktes, beziehungsweise des Empfindungspunktes oder auch des Willen zur Macht bezeichneten:

„Daß alles wiederkehrt, ist die extremste Annäherung einer Welt des Werdens an die des Seins - Gipfel der Betrachtung.“ (III 895).

Kurze Rekapitulation der Raum-Zeit-Punkt-Theorie, beziehungsweise der Empfindungslehre:

Das Nebeneinander als Phänomen der Tragödie entspricht genau dem Nebeneinander von „Zeitfiguren“, die aus einem einzigen „verharrenden Raumpunkt wiederholt gedacht werden“, indem er „auf verschiedene Zeitpunkte als nicht identisch angenommen wird und dann als gleichzeitig genommen wird“ (vgl. KGW III/4:179). So entsteht „Vielheit“ und das so konstruierte „Nebeneinander wird in einer anderen Sprache als Werden erklärt“ (vgl. KGW III/4:179). Daraus folgt nach Nietzsche, daß es keine echte „Gleichzeitigkeit der Empfindung geben kann“ (vgl. KGW III/4:181). Die verbindende „Wirkung“ besteht allein in der „actio in distans, d. h. also durch Springen.“ (vgl. KGW III/4:181)

Das heißt, daß allein schon die Multiplikation des Punktes eine ständige Wiederholung des Gleichen ist.

Aus diesem Gleichen besteht nicht nur die Vielheit, sondern auch das sogenannte Werden.

„Zeit“ an sich gibt es bei Nietzsche nicht (vgl. KGW III/4: 181), nur Raum-Zeit-Punkte.

Die Dynamik kommt allein aus dem dynamisch gedachten Wesen der Empfindung, die willkürlich und ihrer zwanghaften Tätigkeit der Phantasieproduktion gemäß, die Punkte multiplizierend zusammensetzt.

Da es keine Gleichzeitigkeit der Empfindung gibt, weil immer ein willkürlicher, nicht näher bestimmbarer Sprung dazwischen ist, kann Nietzsche sagen, daß der „Willen zur Macht in jedem Augenblick seine letzte Konsequenz zieht“, das heißt der Raum-Zeit-Punkt, die Zeitfiguren werden gemäß dem Phantasievermögen des jeweiligen Empfindungszustandes vollkommen verarbeitet; die jeweilige Perspektive und der dazugehörenden Kosmos sind in sich geschlossen. Das Pathos setzt die Perspektive, sowie die Koordination des multiplizierten Punktes.

Die Wiederkehr der gleichen Konstellation des einen multiplizierten Punktes, beziehungsweise von gewesenen Relationen und Perspektiven, in der ganz konkreten Art und Ausprägung wie Nietzsche es z. B. in der Sprachmetaphorik des Rätsel-Gleichnisses von Sein und Werden in „Also sprach Zarathustra“ in der bekannten Torwegbegegnung (II 406 ff), oder in „Ecce homo“ zu veranschaulichen pflegt:

„Aber ich bekenne, dass der tiefste Einwand gegen die „ewige Wiederkunft“, mein eigentlich abgründlicher Gedanke, immer Mutter und Schwester sind.“ (KSA 6, 268 (3)), kann sein oder kann auch nicht sein.

Was bedeutet die vage Formulierung: kann sein oder kann auch nicht sein? Zuerst einmal spielt es keine Rolle, ob sich die ewige Wiederkehr des Gleichen exakt so manifestiert oder nicht. Zum anderen greift bei der Klärung dieser Frage noch eine andere Sprachebene und Metaphorik in die Diskussion um Nietzsches Zeitbegriff ein, die den Nietzsche-Interpreten viel Stoff zu Interpretationen bot und bietet.

Die in Nietzsches Werk immer wieder auftauchende, verhängnisvolle Aussage lautet zum Beispiel in (KGW:V/2:396):

„Dein ganzes Leben wird wie eine Sanduhr immer wieder umgedreht werden und immer wieder auslaufen, bis alle Bedingungen, aus denen du geworden bist, im Kreislaufe der Welt, wieder zusammenkommen.“

Die Analogie des Kreis-Laufes und des Ringes<sup>204</sup> findet ihre Zuspitzung in der Aussage. „[...] die Zeit selber ist ein Kreis.“ (II 408 (2)).

Somit stehen sich die Begriffe von (Raum-Zeit-)Punkt und Kreis gegenüber.

Vermischt man nun die verschiedenen (z. B. mathematischen oder philosophischen) Begriffsverständnisse des einzelnen Begriffes, als auch der beiden Begriffe untereinander, was leicht möglich ist, weil Nietzsche selbst auf verschiedenen Begriffsebenen argumentiert, so kommt es

bei einer Nietzsche unterstellten Inkonsistenz seiner Gedankenkette, und auch resultierend aus einer dichterischen Wortverliebtheit, leicht zu Mißverständnissen.

Erschwerend kommt hinzu, daß der Gedanke der ewigen Wiederkehr des Gleichen ein wenig oft Gedachter ist.<sup>205</sup> Wie J. Stambaugh richtig feststellte, kann es

<sup>204</sup> Zum Beispiel an den Stellen: II 473 ff, oder III 917 usw.

<sup>205</sup> Vgl. dazu auch: Joan Stambaugh: Untersuchungen zum Problem der Zeit bei Nietzsche, Den Haag MARTINUS NIJHOFF 1959, S. 195: „Die ewige Wiederkunft ist schwer zu denken, weil sie wenige Vorgänger in der Tradition hat. Diejenigen Vorgänger, die sie hat, sind nicht zu einer ausgeführten „Philosophie“ entwickelt worden. Von Heraklit oder den Pythagoreern hat man keine systematische Ausführung eines „Begriffes“ der ewigen Wiederkunft. Die „Seelenwanderung“ etwa bei Platon, Origenes oder Johannes Eriugena

sich bei dem Kreisbegriff nicht um ein mathematisches Begriffsverständnis handeln: „Hieraus ergibt sich, daß Nietzsches „Kreis“ kein geometrisch gedachter Kreis sein kann, [...]“ (op. cit., S. 205).<sup>206</sup>

Genausowenig handelt es sich ja bei dem (Raum-Zeit-) Punkt um einen mathematisch definierten Punkt, als vielmehr um einen Empfindungspunkt.

Ausgehend von dem Empfindungspunkt lassen sich Schlüsse auf das Verständnis des nunmehr zeitlichen Kreisbegriffes herleiten.

Zu beachten ist Nietzsches Aussage: „An sich haben wir gar kein Mittel ein Zeitgesetz hinzustellen.“ (KGW III/4:179), die im Kleinen für den Empfindungspunkt gilt, als auch im Großen für das gesamte Leben; die Nietzsche nun aber in andere, folgende Worte kleidet:

„[...] für das All. – Hüten wir uns, das Gesetz dieses Kreises als geworden zu denken, nach der falschen Analogie der Kreisbewegung innerhalb des Ringes: [...] vielmehr alles ist ewig, ungeworden: [...] und kehrt in jedem Ringe wieder. Der Kreislauf ist nichts Gewordenes, er ist das Urgesetz, so wie die Kraftmenge Urgesetz ist, ohne Ausnahme und Übertretung. Alles Werden ist innerhalb des Kreislaufs und der Kraftmenge; also nicht durch falsche Analogie die werdenden und vergehenden Kreisläufe z. B. der Gestirne oder Ebbe und Fluth Tag und Nacht Jahreszeiten zur Charakteristik des ewigen Kreislaufs zu verwenden.“ (KGW V/2:400) - wie Nietzsche es dennoch meistens zu belieben pflegt. (z. B. III 916)

Die Zeit ist also nicht eine echte, starr-absolute Kreisbewegung, im Sinne einer kreisförmigen (periodischen) Drehung, sondern sie bezieht ihr Zeitmaß aus dem Begriffsverständnis des Ringes, beziehungsweise sogar aus mehreren Ringen.

Doch wie hängen die Begriffe Kreis und Ring zusammen?

1.) Auf Nietzsches Erklärungsebene der Empfindungspunkte geben Nietzsches eigene Zeichnungen (KGWV/2:447, bzw. KGW III/4: 181) Hinweise für die Kreisbewegung im Großen:

---

deckt sich nicht mit der ewigen Wiederkunft. (Vgl. KGW-Werke XIV, 125, „Die Seelenwanderung als umgekehrter Darwinismus“).

<sup>206</sup>Anm.: Eine gute Erörterung dieser Problematik findet sich in dem obig genannten Werk von J. Stambaugh, auf das ich verweisen möchte, da im Rahmen meiner Erörterung von Nietzsches Ästhetik und dem Surrealismus, hier nicht der richtige Ort gegeben ist, um die physikalisch-mathematische Kreis-Problematik der ewigen Wiederkehr des Gleichen in allen Einzelheiten zu beleuchten.

So bleibt unbenommen stehen, wie der zwei-dimensionale Kreis mit konstantem Radius dennoch periodisch-oszillierend sein kann, beziehungsweise wieso die drei-dimensionale Kugel als Raum von Nietzsche zurückgewiesen wird und wie aus der Unausdehnbarkeit eines (Raum-Zeit-)Punktes im Kleinen, das Analogon eines ausgedehnten Kreises im Großen entstehen kann.

Die gezeichneten Rundungen (Kurven) entsprechen den oben bezeichneten Ringen; und die Kreisbewegung selbst wäre dann nicht sichtbar, da sie im Dunkeln des „Sprunges“ verborgen bleibt und dafür sorgt, daß es keine Geraden, sondern nur Krümmungen gibt.

Diese Krümmungen an sich machen die nicht wahrnehmbare Kreisbewegung an sich aus, so daß, jede Bewegung eine Kreisbewegung darstellt.

Und diese Kreisbewegung krümmt sich um die (pathetischen) Kurven-Ringe.

Einschub: 1.) Der Rezipient hat seinen wahrnehmbaren Standpunkt auf dieser curva, in seinem relativen Bezugssystem und seine Kreisbewegung, seine für ihn wahrnehmbare Rotation auf den von Nietzsche beschriebenen Positionen auf der drehenden Scheibe erzeugt für ihn das Nebeneinander der Zeit(punkt)vorstellungen. Egal in welcher Abstandsentfernung er sich vom Mittelpunkt der Scheibe befindet, in welchem Ring sozusagen, immer bleiben dieselben auf ihn wirkenden und wahrnehmbaren Urgesetze der drehenden Scheibe die gleichen.

2.) Betrachtet man die Darlegungen der Empfindungslehre im Gesamtzusammenhang von Nietzsches Philosophie und in einer Zusammenschau, der anderen ihm wichtigen Eckpunkte, wie die der Tragödie, des Labyrinths und der ewigen Wiederkehr des Gleichen, so öffnet sich die eigentliche Tür zu einer konsistenten Interpretationsmöglichkeit von Nietzsches Gesamtphilosophie, indem man die Begriffsbedeutungen von Kreis und Ring auf ihren ursprünglichen Gehalt hin verschiebt - und damit ganz nebenbei Nietzsches eigener philologischer Vorgehensweise folgt, wie er es selbst zum Beispiel im Vorwort zur

„In die Geburt der Tragödie“ ausspricht (KSA 1, 19 (5)) und auch beherzigt. Einige seiner eigenen<sup>207</sup>, philologischen Begriffsbestimmungen seien als Beispiele angeführt:

Dionysus (KSA 1, 19 (5)), Drama (KSA 6, 32 (9)), oder esse (verstanden als „atmen“, vgl. III 391), Hybris (III 376 (6)), oder zu beachten ist der Mensch (verstanden als der „Messende“ (vgl. KSA 2, 554 (21))).

<sup>207</sup> Anm.: Manchmal folgen seine Bestimmungen mehr folgendem Gesichtspunkt als dem exakt etymologisch-philologischen: „Wer keinen Sinn für das *Symbolische* hat, hat keinen für das Altertum: diesen Satz wende man auf die nüchternen Philologen an.“ (III 328).

## VI. DAS LABYRINTH ALS INBEGRIFF DER KUNST

Der Begriff des Kreises hat ursprünglich Geltung im ‚magisch-religiösen‘ Bereich und die Bedeutung eines ‚Zauberkreises‘ inne. Der Kreis wird auch im Sinne von ‚Bezirk, Gebiet‘ und ‚abgegrenzter Kampfplatz‘ verstanden.

Der Begriff Ring hat ähnliche an den Begriff Kreis anknüpfende Bedeutungen: sei es als ‚Kreis‘ oder auch als ‚kreisförmig versammelte Menschenmenge‘, als ‚ringförmige Gerichtsversammlung‘. Der Begriff des Ringes wird am klarsten von seinem Verb her erfaßt: ringen bedeutet ‚kämpfen‘, ‚sich im Kreis, oder hin und her bewegen‘.

Interessant ist auch die wahrscheinliche, nicht sicher geklärte Bedeutung des Wortes ‚laufen‘, das ‚[im Kreise] hüpfen, tanzen‘ bedeutet; und das für die Klärung des Kreis-Laufs bei Nietzsche Hinweise geben kann.

Von dieser Sachlage ausgehend, hätte man eine Art magischen Kampf- und Tanzplatz, der das „Urgesetz des Kreislaufs“, beziehungsweise des Kreis-Laufs repräsentiert, und auf magischen Gesetzen und Bewegungen, beziehungsweise auf nicht hinterge- und fragbaren „Sprüngen“ ruht.

Auf diesem Platze ringt man quasi im Ringe. In Ring-Kämpfen und magisch-rituellen Tanz-Kämpfen kämpft man um sich, beziehungsweise um die richtende Richtung.

In jedem neuen „Ringe“ und Kampf wiederholt sich der „Kreis“, seine Magie, und seine ausrichtende Richtung.

„Und wißt ihr auch, was mir »die Welt« ist? Soll ich sie euch in meinem Spiegel zeigen? [...], sich selber segnend, als das, was ewig wiederkommen muß, als ein Werden, [...]: diese meine *dionysische* Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens, [...], wenn nicht im Glück des Kreises ein Ziel liegt, ohne Willen, wenn nicht ein Ring zu sich selber guten Willen hat.“ (III 916 f)

Der Ring hat zu sich, zu seinem eigenen Tanz und Kampf den bejahenden Gestus und Pathos, der sich rhythmisch wiederholt in der Schrittfolge des Tanzes und Kampfes:

„Alle Dinge sind verkettet, verfädel, verleibt, - [...]. Alles von neuem, alles ewig, alles verkettet, verfädel, verliebt, oh, so *liebtet* ihr die Welt, -“. (II 557 (10)).

So ist die „Zeit selber ein Kreis“ (II 408 (2)), da jeder Schritt sich auf dem magischen Kreis-Platze wiederholt und quasi von Zeit-Ring zu Zeit-Ring, beziehungsweise Kreis-Ring zu Kreis-Ring ‚springt‘ und damit ewig derselbe Kreis und Raum-Zeitpunkt, und dasselbe Spiel wiederkehrt:



„[...] sie will *sich*, sie beißt in *sich*, des Ringes Wille ringt in ihr, -“ (II 557 (11))<sup>208</sup>.

An einer Stelle im Zarathustra kommt der Gedanke des Kreis-Ringens-Platzes, des Ringes-ringens, besonders deutlich heraus:

„Ich schließe Kreise um mich und heilige Grenzen; [...].  
Was ist die höchste Art alles Seienden [...] [...] Die Seele nämlich, welche die längste Leiter hat und am tiefsten fallen kann: [...] - die umfänglichste Seele, welche am weitesten in sich laufen und irren kann; die notwendigste, welche sich aus Lust in den Zufall stürzt: - [...] - die sich selber fliehende, die sich selber im weitesten Kreise einholt, [...] - die sich selber liebendste, in der alle Dinge ihr Strömen und Wiederströmen und Ebbe und Flut haben: [...]“ (II 454 f (19))

Die Zeit ist ein ‚Ort‘, ein Empfindungsort, der im Menschen selber lokalisiert ist. Der antike Sprachgebrauch des Kreises im Sinne des Archimedischen Spruches: „Noli tangere circulos meos. [Störe meine Kreise nicht]“, wird von Nietzsche soweit abgezirkelt, daß er zu einem solipsistischen Kosmos erweitert wird:

„Für mich - wie gäbe es ein Außer-mir? Es gibt kein Außen! Aber das vergessen wir bei allen Tönen; wie lieblich ist es, daß wir vergessen!“ (II 463 (2)).<sup>209</sup>

Das Vergessen mag unterschiedlich stark ausgeprägt sein, je nach dem jeweiligen Zustand des „Mehr-Sehen“-Können, aber die Kreisringe umkreisen sich immer konzentrisch selbst, so daß Nietzsche sagen kann: „Die Mitte ist überall.“ (ebd.).

Die Konzentration auf das Kreisringende *ego*, beziehungsweise auf die Metapher des Rades, „ein aus sich selbst rollendes Rades“ (II 332), das sich, anschaulich gesprochen, selbst antreibt, als auch in einer Art Jojo-Bewegung sich um sich selbst dreht und wiederkehrt<sup>210</sup>, schafft die Bedingungen der ewigen Wiederkehr des Gleichen: „Aber der Knoten von Ursachen kehrt wieder, in den ich verschlingen bin, - der wird mich wieder schaffen! Ich selber gehöre zu den Ursachen der ewigen Wiederkunft.“ (II 466 (2))

<sup>208</sup> Anm.: Nietzsche meint hier mit „sie“ die „Lust“, die Lust am Leben und damit der ewigen Wiederkehr: „Lust will *aller* Dinge Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ (ebd.)

<sup>209</sup> Anm.: Nietzsche drückt dies Sachverhalt gerne umschreibend aus: in der Metapher des Kreises, beziehungsweise auch in der mit ihm verwischten Bedeutung des Ringes, z. B. an der Stelle (II 463 (2)): „[...] ewig bleibt sich treu der Ring des Seins.“, oder auch in der Metapher des Willen zur Macht: „Diese Welt ist der Wille zur Macht und nichts außerdem! Und auch ihr selber seid dieser Wille zur Macht - und nichts außerdem!“ (III 917).

<sup>210</sup> Anm.: Eine andere beliebte, immer wieder auftauchende Metapher Nietzsches ist die Sanduhr, zum Beispiel: „[...] einer Sanduhr gleich, immer wieder von neuem umdrehn, damit es von neuem ablaufe und auslaufe: -“ (II 466 (2))

Die Ursache im *ego* liegt in der ontologischen Gegebenheit des Sich-selbst-Vergessens<sup>211</sup> und der Verzauberung<sup>212</sup> und rührt mit diesen Eigenschaften zugleich auch an die Ursprünge und Wesensmerkmale der Tragödie, der „Selbstbespiegelung des dionysischen Menschens“ (vgl. KSA 1, 60 (8)). Die Ringe des Kreises ringen sich hier in steter Selbstverwandlung des *ego*, jetzt als Tragödienchor bezeichnet, ineinander, von sich selbst als Verwandelte verzaubert und angetrieben. Der Schauplatz dieses Masken-Spiels ist, aufgrund seiner architektonischen Besonderheit „bei dem in concentrischen Bögen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraums,“ zu einem „überschaubaren“ Kreis-Platz geworden, der es ermöglicht „sich selbst als Chorent zu wähnen.“ (vgl. KSA 1, 59 (8)).

Der dithyrambische Chorent verherrlicht sich gleich seinem Gott Dionysus selbst und handelt nicht, da er Visionen aus sich heraus erzeugt, „eine gleichsam aus ihrer eigenen Verzückerung geborenen Visionsgestalt“ (vgl. KSA 1, 62 f (8)), die „apollinischen Erscheinungen, in denen sich Dionysus objectivirt“ (vgl. KSA 1, 64 (8)).

Der Schauplatz dieses Geschehens, der Kreis-Platz, tritt dabei in den Hintergrund und der leidvolle und schreckliche<sup>213</sup> Kampf zwischen Dionysus und Apollo im Ringen um die Selbstverwandlungen beginnt.

Der Kreisplatz bleibt jedoch ewig der gleiche und bildet die gegebene, nicht hinterfragbare magisch-mythische<sup>214</sup> Grundlage des dionysischen Ur-Einen, das richtungsweisend und richtend<sup>215</sup> auf dem Kampf- und Tanzplatz des *ego* erscheint und das Ringen des *ego* um sich selbst ewig sich wiederholen läßt.

<sup>211</sup> Zum Beispiel an folgender Stelle: „Dieser Prozess des Tragödienchors ist das dramatische U rphänomen: sich selber vor sich selbst verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre.“ (KSA 1, 61 (8)).

<sup>212</sup> Zum Beispiel an folgender Stelle: „Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst. In dieser Verzauberung sieht sich der dionysischen Schwärmer als Satyr, und als Satyr wiederum schaut er den Gott d.h. er sieht in seiner Verwandlung eine neue Vision ausser sich, als apollinische Vollendung seines Zustandes. Mit dieser Vision ist das Drama vollständig.“ (KSA 1, 61 f (8))

<sup>213</sup> Zum Beispiel: „der wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillen verstrickt.“ (KSA 1, 72)

<sup>214</sup> Vergleiche dazu z. B.: „[...] die Mysterienlehre der Tragödie [...]“ (KSA 1, 72-75) oder auch „[...] im tragischen Künstler, und man wird die Genesis des tragischen Mythos verstanden haben.“ (KSA 1, 150-154).

<sup>215</sup> Z. B.: „Dionysus ist ein Richter!“ (III 463)

Der Kreisplatz ist mit dem Ringplatz verschmolzen, da das dionysische Element nach Nietzsche das Werden symbolisiert, beziehungsweise die inhärierte Phantasiefähigung des Empfindungspunktes.

Der sich ringende Kreisplatz ist zudem ein Kreis-Lauf im wahrsten Sinne des Wortes, da das Ringen sich in der „leiblichen Symbolik“, insbesondere der Tanzsymbolik, „der alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde.“ (KSA 1, 33 f (2)), ausdrückt.

Die dionysische Bühne des Kreis-Ringes stellt also einen Tanzplatz, beziehungsweise einen Kreis-Tanz dar.

Daß dieser Gedanke nicht abwegig ist, sieht man auch daran, daß Nietzsche im 7. Kapitel in „Die Geburt der Tragödie“ einen Bogen zu Zarathustra, dem „dionysischen Unhold“ schlägt, der die dionysische Eigenschaft des Tanzes besitzt: „Zarathustra, der Tänzer“ (KSA 1, 22) würde „nur an einen Gott glauben, der tanzt“ (III 838), und er „weiß auch nur im Tanze der höchsten Dinge Gleichnis zu reden -“ (vgl. II 369).

Genau das macht er auch in „Das andere Tanzlied“ (II 470 ff), das starke Parallelen und Anklänge an die „Dionysus-Dithyramben“, genauer gesagt an die „Klage der Ariadne“ (KSA 6, 398-401) aufweist.

Der griechische Tragödienchor, eigentlich der ‚chorós‘, ist was nicht verwundert, ursprünglich ein ‚engehelter Tanzplatz‘, ein ‚Tanz, Reigen‘, eine ‚tanzende Schar‘.

Aber er ist noch mehr: Das Wort ‚chorós‘ ist, doppeldeutig und meint auch die Tanzform, -bewegung.<sup>216</sup>

Durch die Doppeldeutung des Wortes ‚chorós‘, wird die Vorstellungskraft auf eine geometrische Figur gelenkt, die eine Bewegungsfigur, auf einem ebenen architektonischen Grundriß irgendwie choreographisch fixiert.

Das entspräche der Funktion von einer „Form des griechischen Theaters [...], einer Architektur der Scene [...] die das Bild des Dionysus offenbaren“ kann (vgl. KSA 1, 60 (8)), und die eine plastische Vision<sup>217</sup> realiter hervorrufen und choreographieren kann.

<sup>216</sup> Vgl. dazu: Herman Kern: Labyrinth, Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. Prestel-Verlag 1923, S. 49.

Anm.: Siehe dazu auch die interessante Diskussion unter Heranziehung der antiken Quellen zur Feststellung und Deutung der Doppelbedeutung des Wortes chorós ab S. 9 ff.

<sup>217</sup> „Von den Träumen der Griechen [...]: bei der unglaublich bestimmten und sicheren plastischen Befähigung ihres Auges, sammt ihrer hellen und aufrichtigen Farbenlust, wird man sich nicht entbrechen können, zur Beschämung aller Spätgeborenen, auch für ihre Träume eine logische Causalität der Linien und Umrisse, Farben und Gruppen, eine ihren besten Reliefs ähnelnde Folge der Scenen vorauszusetzen, deren Vollkommenheit

Die dem tanzenden Dionysos angemessene Bühne und Tanzplatz, der zugleich eine Bewegungsfigur beinhaltet, ist in der geometrischen, kreisförmigen Figur des Labyrinths gegeben.

Hermann Kern formuliert diesen Sachverhalt zusammenfassend in der Frageform:

„Einen solchen kunstvollen >chorós< soll Daidalos in Knossos für Ariadne geschaffen haben, wie Homer berichtet. Und was liegt näher, als in diesem Wunderwerk die Fixierung der kunstvoll gefügten Bewegungsspuren auf dem Boden zu sehen, also in gewisser Weise doch ein (ebenes) Bauwerk, das aber gleichzeitig den Tanz inkorporiert?“ (op. cit., S. 49)

Der Gegenpart zu Dionysus wird von Ariadne gespielt - nicht von Apollon, der in das Wesen des Dionysos hineingehört<sup>218</sup> - ‚die Dionysos zuallererst bejaht und authentifiziert.<sup>219</sup>

Der Tanzplatz der Ariadne, als „mythisches Bauwerk“ (op. cit., S. 46, 271 f) verstanden, bildet zuallererst den Rahmen und die Grundlage des Kreis-Laufs überhaupt, an dem sich die Phantasie- und Visionsbefähigung materialisieren läßt.

Der Tanzplatz gleicht dem Empfindungspunkt, der seine Phantasmagorien anhand der ornamentalen Formenkette strukturiert und konvulsivisch auflöst; - und der auch nicht weiter hinterfragbar ist.

Die Strukturierung, die Choreographie des Kreis-Laufs ist die von den Deliern als *Geranos* (=Kranich) benannte. „Über die delische Geranos wissen wir Genaueres. [...] Bericht des Plutarch [...]. Hinzuweisen ist zunächst auf den >Rhythmus<, der auf musikalisch fixierte Regel- und Gesetzmäßigkeit der Bewegung (und ihrer Wiederholung) schließen läßt. Die >Abwechslungen< (paralaxeis) sind so zu verstehen, daß die oben erwähnten Teile der Tänzerkette >sich wechselseitig verwickeln<, und in den >Evolutionen< (anelixeis) darf wohl ein

uns [...]“ (KSA 1, 31 (2)). Weiteres im Zusammenhang der Tragödie an der Stelle: KGW III/4:168 f).

Anm.: Auch Nietzsches Forderung: „in der Tragödie schauen und zugleich sich über das Schauen hinaus zu sehnen“ (vgl. KSA 1, 153 (24)) geht hier mit ein.

<sup>218</sup> Z. B.: „Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben!“ (KSA 1, 40 (4)). Zudem wird nicht nur Dionysos in direkte Verbindung mit Ariadne gebracht sondern, wie H. Kern zeigt (op. cit., z. B.: S. 54 u. S. 28), auch Apollon, dem man opferte und dabei den Labyrinth-Tanz zu Ehren Ariadnes tanzte.

<sup>219</sup> Siehe z. B.: „Klage der Ariadne“ (KSA 6, 398-401)

Hinweis auf den Wechsel im Radius der durchtanzten Kreis-Segmente gesehen werden.“ (op. cit., S. 52)<sup>220</sup>

Der Verlauf des Tanzes markiert zugleich die für Nietzsche wichtigen Begriffe der Oszillation beziehungsweise des Rhythmus sowie der stereotypen Wiederholung als auch der „Ringe“-bewegung innerhalb des Kreises der Wiederkehr: alles Begriffe, die auch schon aus den vorherigen Kapiteln bekannt sind.

Die wechselseitige Verwicklung kann zum einen aus einem Ringen und Überwinden der Bewegungs-Ringe resultieren, anlehrende an antike Quellen, die den Labyrinth-Tanz von „Kriegern“ (op. cit., S. 19) getanzt darstellen; oder zum anderen auch an andere antike Quellen anlehnend, resultieren aus der Annahme, daß es „an beiden Enden der Tänzerkette einen Chorführer gab.“ (op. cit., S. 53) In beiden Fällen wird die für Nietzsche wichtige Thematik des Überwindens und Kämpfen angesprochen. Das Um-sich-selbst-kreisende-Ringen, erfährt durch die beiden Chorführer, die ich zur Veranschaulichung und um im Bilde von Nietzsches Metaphorik zu bleiben, als Dionysos und Apollon symbolisierend bezeichnen möchte<sup>221</sup>, die von Nietzsche geforderten Wesensmerkmale des Vergessens (des Rückweges, des einen Ringes der Wiederkehr) und des Gegensätzlichen (von Apollon und Dionysos, bzw. der eigenen Wesensstruktur).

„Wenn es zwei Führer gibt, dann läßt dies auf einen Wechsel der Bewegungsrichtung schließen; und zwar dergestalt, daß der vordere Weg in das Labyrinth hinein anführt, der hintere den Weg hinaus. [...], während der Rest der Tänzerkette sich auf der letzten Bahn so um ihn herumwindet, daß der Weg zurück nach außen angeschnitten wird. [...]. Diese Situation gibt aber erst dem Begriff des Ariadnefadens einen Sinn: Aus allen antiken Berichten geht hervor, daß Theseus den Ariadnefaden nur brauchte, um aus dem Labyrinth herauszufinden, nachdem er zuvor problemlos bis ins Zentrum vordringen konnte. [...], bei der Tanzbewegung, wird deutlich, daß Theseus aus dem Labyrinth-Gefängnis nicht enttrinnen kann, wenn die ihn einschließende Tänzerkette (Ariadnefaden) sich nicht wieder rückwärts einzieht. [...]. Alle diese Umstände machen es für mich

<sup>220</sup> Anm.: Wie Plutarch unter Berufung auf den Aristoteles-Schüler und Kulturhistoriker Dikaiarchos berichtet. Vergleiche op. cit., S. 51 f, sowie die anderen antiken Berichte über die Rekonstruktion und den Namen des Tanzes, z. B. Pollux, usw.

<sup>221</sup> Das griechische Wesen wird von Nietzsche anhand den beiden Götter-Pole vollständig dargestellt, z. B. „[...] wie das Dionysische und das Apollinische in immer neuen auf einander folgenden Geburten, und sich gegenseitig steigernd das hellenische Wesen beherrscht haben: [...]“ (KSA 1, 41 (4)).

wahrscheinlich, daß der Rückweg aus dem Labyrinth nicht von eigentliche Führer, sondern vom bisher letzten Tänzer angeführt wird.“ (op. cit., S.53).<sup>222</sup>

Der Ariadnefaden ist im wesentlichen eine Spiegelung: des Weges und der Chorführer, allerdings im umgekehrten Sinne, so wie sich die beiden Kunstarten und -gewalten des Apollinischen und des Dionysischen entgegensetzen. Der Weg ins Labyrinth, in den mythischen Bereich des Ur-Einen und Dionysischen hinein ist leicht, aber der aktive, leidvoll-ahnende Weg zur Individuation und Illusion, ist nicht so leicht.

Der Tanzplatz der Ariadne ist kein Irrgarten-Labyrinth<sup>223</sup>, sondern durch seinen geometrischen Grundriß wohl definiert, indem der „ausgesparte Weg als Bewegungsfigur wesentlich ist“ (vgl. op. cit., S. 14), und den Choreuten in sich wiederholenden Kreis(-Ringen) im Kreis herumführt, also in den von Nietzsche

<sup>222</sup> Anm.: Die anderen denkbaren Fälle finden sich ebd., wobei ich mich selbst obiger Meinung von H. Kern anschließen möchte, da sie mir plausibel scheint.

<sup>223</sup> „Schließlich sei darauf hingewiesen, daß das eigentliche Labyrinth - im Gegensatz zum Irrgarten - kaum verbalisiert werden kann, so daß sich also Labyrinth-Metaphern meist auf Irrgarten-Vorstellungen beziehen.“ (op. cit., S. 26)

Anm. 1.):

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß Nietzsche den Figuren des Theseus und des Minotaurus keine große Beachtung schenkt, also ihre historisch und mythische Bedeutung richtig einschätzt (s. dazu op. cit., z. B.: S. 46 od. S. 54), und die Aufmerksamkeit von ihnen weg auf das wesentliche, nämlich auf das Labyrinth an sich und seine Funktion als der von Nietzsche charakterisierten dionysisch-apollinischen Oszillation, lenkt.

„Theseus wird absurd, sagte Ariadne, Theseus wird tugendhaft [...], Ariadne, sagte Dionysos, du bist ein Labyrinth: Theseus hat sich in dich verirrt, er hat keinen Faden mehr, was nützt es ihm nun, daß er nicht vom Minotaurus gefressen wurde? Was ihn frißt, ist schlimmer als ein Minotaurus. ‚Du schmeichelst mir‘ antwortete Ariadne, aber ich bin meines Mitleidens müde, an mir sollen alle Helden zu Grunde gehen: das ist meine letzte Liebe zu Theseus: ‚ich richte ihn zu Grunde‘.“ (KGW VIII 9 [115]).

Anm. 2.):

Nietzsche läßt in seinem Werk nur eine einzige Möglichkeit zur Bewältigung der geometrischen Bewegungsfigur des Labyrinths und des Lebens zu, nämlich die aus der Vogelperspektive, die des „Mehr-Sehens“, die einzig eine Geometrisierung und damit eine Vereinfachung des Gesehenen erlaubt. Dieser daidalos'sche Ausweg erfordert beim Überfliegen und Überblicken der geometrischen Figur des Labyrinths eine wiederholte Geometrisierung der gleichen geometrischen Figuren (der Kreis-Ringe), jedoch mit sich änderndem Radius.

Es ist also wiederum die ornamentale Formenkette gegeben, die eine konvulsivische Formzermalmung verlangt, und die sich elementar und radikal aus dem Labyrinthgedanken herleiten lassen; und der auch Nietzsches Vorliebe für englische Gärten sowie seine Gedanken, die Kultur betreffend, besser verstehen läßt.

geforderten rhythmischen Pendelbewegungen, die das labyrinthische Gefühl vermitteln<sup>224</sup> - gerade durch die maskierte Konzentration der Oszillation - und sich ewig wiederholen.

Auf dem Tanzplatz, beziehungsweise im Tanze selbst, wird der Choreut selbst zum „Kunstwerk“ (vgl. KSA 1, 30 (1), indem er sich in das Labyrinth begibt; das selbst als „Inbegriff der Kunst“ gilt. (vgl. op. cit., S. 50).

Damit wird auch die eigentliche Bedeutung und Wichtigkeit der Kunst insgesamt für Nietzsche ersichtlich und herleitbar, da sich seine ganze Philosophie, die im Grunde genommen Ästhetik ist, auf den labyrinthischen Gedankenzusammenhängen der Antike aufbauen läßt und von ihnen durchdrungen ist. Der >choros< des Daidalos, geschaffen für Ariadne<sup>225</sup>, ist, wie Homer schrieb „kunstvoll gefügt“ und ein „künstliches Wunderwerk“ (vgl. op. cit., S. 49-51), in

<sup>224</sup> Anm.: Sogar die Metrik der Sprache wird ‚labyrinthisch‘ gemessen und gesetzt und damit tragisch, dem Tragödiengedanken gemäß, erhöht. Selbst die passende Szenerie und Architektur muß nach Nietzsche diesen tragischen Gedanken widerspiegeln.

Dazu Kern: „Eine eindeutige Interpretation der Geranos, des labyrinthförmigen Kranichtanzes auf Kreta und Delos, in diesem stark pythagoreischen Sinne finden wir in einer Schrift über Metrik, die dem römischen Grammatiker und Philosophen Marius Victorinus zugeschrieben wurde, der um die Mitte des vierten nachchristlichen Jahrhunderts in Rom als Rhetor wirkte. Das dichtungsgeschichtliche Fragment über >Die Strophe, die Gegenstrophe und den Abgesang< endet mit einem atiologischen Bericht über den angeblichen Erfinder dieser poetischen Form. [...]“ (siehe dazu op. cit., S. 31).

Dazu Nietzsche: „Der Tragödiendichter muß jedenfalls auch für die plastischen Gruppen und Bewegungen seiner Schauspieler Vorschriften gegeben haben: und daß er dies that, erkennen wir aus der Symmetrie der Verszahlen, die sich nur an plastischen Bewegungen verdeutlichen lassen. [...] gehört sein ganzes Gebahren unter den Begriff der Orchestik, [...] als plastischen Komponisten zu verstehen, sowohl in der plastischen Bewegung einer einzelnen Scene, als in der Gesamtfolge der plastischen Composition im ganzen Kunstwerk. Dabei wäre das Hauptproblem, die plastische Benutzung des Chors zu verstehen, sein Verhältniß zu den Bühnenpersonen: sodann die Beziehung der plastischen Gruppe zur umgebenden Architektur.“ (siehe dazu KGW III/4: 167-169)

<sup>225</sup> Anm.: Eventuell resultiert aus dieser Kompetenzfrage: Ariadne als Herrin des Labyrinths oder Daidalos als Schöpfer und Überwinder des Labyrinths, beziehungsweise die Kunst oder die Wissenschaft, der Zweispalt Nietzsches, ob der Gewichtung und Zuordnung derselben zueinander. So scheint mir das folgende Zitat am ehesten auf seinen schwankenden Bestimmungsversuche zu passen und zu gelten: „Die Wissenschaft kann durchaus nur zeigen, nicht befehlen (aber wenn der allgemeine Befehl gegeben ist, „in welche Richtung?“ dann kann sie die Mittel angeben) den allgemeinen Befehl der Richtung kann sie nicht geben! Es ist Photographie. Aber es bedarf der schaffenden Künstler: das sind die Triebe!“ (KGW V/1:684)

So kann Daidalos den choros, also die Tanzbewegung und die ‚Architektur‘ bestimmen, aber das heißt noch nicht, daß er ihre Wirkung erfahren kann, da er quasi „begierdefrei“

Anlehnung an den Namen Daidalos, der soviel wie „kunstfertig“ heißt. (op. cit., S. 271). Als Personifizierung von Kunst und Architektur wird Daidalos in der Metapher des Labyrinths zusammengefaßt und als Architekten-Signet verwendet. (vgl. op. cit., S. 271-279).

Der bei Nietzsche hohe Stellenwert der Architektur resultiert aus der Annahme Nietzsches, daß die Architektur den Menschen prägt und ein Spiegelbild seiner selbst ist.

Der Mensch will in sich spazieren gehen. Er will in seinem Labyrinth-Garten-Gebäude tanzen und die Tragödie zelebrieren.

Die enge Verknüpfung von Nietzsches Ästhetikgedanken mit dem Labyrinth erfaßt in seiner umfassenden Symbolik der Labyrinth-Metapher alle Aspekte der Kunst und Ästhetik, und geht sogar noch darüber hinaus, indem das wissenschaftliche Fundament der Ästhetik vollwertig mit hinein integriert wird und zur ästhetischen Funktion erhoben wird. Durch die bewußte Miteinbeziehung der daidalischen Labyrinth-Metapher in die Labyrinth-Überlegungen, wird der Schwerpunkt auf den Menschen selbst verstärkt.

Der „Leibgedanke“ wird unterstützt durch die Choreuten, die (singende) Tänzerschar, die nur tanzend ihren Weg finden kann, in einer Kulisse von (architekto-

auf den choros hinabblickt: „Vermehrung der Gleichgültigkeit! Und dazu Übung mit anderen Augen zu sehen: Übung, ohne menschliche Beziehungen, also sachlich zu sehen! Den Menschen-Größenwahn kurieren! Woher kommt er? Von der Furcht: alle geistige Kraft mußte immer schnell zum persönlich-Sehen zurückspringen. [...]. Die höchste Selbstsucht hat ihren Gegensatz nicht in der Liebe zum Anderen!! Sondern im neutralen sachlichen Sehen! Die Leidenschaft für das trotz allen Personen-Rücksichten, trotz allem „Angenehmen“ und Unangenehmen „Wahre“ ist die höchste - darum Seltenste bisher!“ (KGW V/2: 342) und „Es gibt keine aparte Philosophie, getrennt von der Wissenschaft: dort wie hier wird gleich gedacht. Das ein unbeweisbares Philosophieren noch einen Werth hat, mehr als meistens ein wissenschaftlicher Satz, hat seinen Grund in dem aesthetischen Werthe [...]. Es ist als Kunstwerk noch vorhanden, wenn es sich als wissenschaftlicher Bau nicht erweisen kann. Ist das aber bei wissenschaftlichen Dingen nicht ebenso? [...]. Der Erkenntnißtrieb wird also gebändigt durch die Phantasie in der Kultur eines Volkes. Dabei ist der Philosoph vom höchsten Wahrheitspathos erfüllt: der Werth seiner Erkenntniß verbürgt ihm ihre Wahrheit. Alle Fruchtbarkeit, und alle treibende Kraft liegt in diesen vorausgeworfenen Blicken.“ (KGW III/4:32).

Also kann das labyrinthisch-mythische Gefühl nur von Ariadne vermittelt werden, da sie die totale, absolute Selbst-Einbringung des Menschen in die dionysisch-apollinischen Gefühlsschwankungen fordert. Ganz deutlich wird das zum Beispiel in der „Klage der Ariadne“ (KSA 6, 400): „Verlange Viel - das rät mein Stolz! [...]. Haha! Mich - willst du mich? Mich - ganz? ...“.

nisch-dädalischer) Wissenschaft und Tragödien-Pathos, die die verbleibenden Aspekte des Lebens und der Ästhetik in dem Szenario auffängt, da die Zuschauer mit den Akteuren verschmelzen - sie durch ihre Imagination sich einverleiben, und durch die so erfolgte Metamorphose sich Ausdruck verschaffen in beliebigen Masken und künstlerischen Stilmitteln, als da seien die Malerei, Musik, die Moral, die Politik usw., also den gesamten solipsistisch-ästhetischen Kosmos umfassen.

Die Aufnahme eines Architekten in das *Maison de >Dédalus<*, oder schlicht *>Dédalus<*, bedeutet die Anerkennung einer großen staunenerregenden Leistung des Architekten, der als Zeichen seines eigenen Stolzes dieser sein eigenes Labyrinth-Siegel aufdrückt. (vgl. op. cit., S. 272)

Durch das Labyrinth-Siegel anerkennt er das labyrinthische Selbstverständnis als sein eigenes Selbstverständnis und macht es zugleich zu seiner Berufung und Passion.

Das labyrinthische Sein als Ausdruck des eigenen Seins impliziert die Anerkennung eines mythisch-magischen Untergrundes in der Gestalt der Ariadne, die das eigene labyrinthische Sein erst legitimiert und forciert. - Und damit nimmt die Tragödie ihren Verlauf:

In einer Art Teufelskreis dreht das ego sich um sich selbst und sein Schicksal. Da er diesem Kreislauf der Ariadne nicht enttrinnen kann und will, formuliert er ein *amor fati*. Und somit überläßt er sich dem Spiel der beiden Kunstgewalten des Dionysos und des Apollon, die ihn abwechselnd vorantreiben und ihn sich immer tiefer in das Labyrinth verstricken lassen, da er vergißt.

Er vergißt den Weg, er vergißt Ariadne, er vergißt die bereits getragenen Masken und Metamorphosen, er vergißt sich.

Da er aber, nach Nietzsche, selbst der Schöpfer des Labyrinths ist, weist ihn die labyrinthische Eigenschaft selbst zu dem Ariadnefaden: Das Maß aus den Pendelbewegungen, der Rhythmus gibt ihm ein Gefühl für die Standortbestimmung, beziehungsweise ein Maß für sich selbst und den eigenen Gestus.

Diese relative Maßeinheit<sup>226</sup> und ihr Perspektivismus kann nur durch das eigene Pathos bestimmt werden.

<sup>226</sup> Anm.: Die alleinige Bewußtwerdung des dionysischen oder des apollinischen Empfindens ergibt für sich alleine noch kein Maß, sondern es braucht Kontraste, Maßeinheiten um Unterschiede, genauer gesagt Quantitäten, denn nach Nietzsche gibt es nur Quantitäten, also auch das Dionysische und das Apollinische, messen zu können. Die Unterscheidung des Gleichartigen führt Nietzsche durch unetliche Raum-Zeit-Setzungen, beziehungsweise durch Sprünge, des Gleichartigen selbst, durch.

Diese Setzung ist im Labyrinthgedanken durch die wechselnden Radien der Kreise vorgegeben, und birgt damit die Maßeinheit des Gleichartigen, nämlich der Kreis-Segmente, automatisch schon in sich und ermöglicht somit eine Messung, beziehungsweise eine

„[...] mit dem Maßstabe der *richtigen* Perception, das heißt mit einem *nicht vorhandenen Maßstabe*, [...] es gibt höchstens ein *ästhetisches* Verhalten, [...]“ (III 317).

Die labyrinthische Bestimmung liegt im Pathos und seiner Besiegelung.

Einzig der größere Rhythmus, die größere Überschaubarkeit der labyrinthischen Radien im eigenen pathetischen Gestus, läßt die gleichartigen Radien als Wiederkehrende deuten und erkennen:

„Der vollständig gleiche Verlauf, aber die höhere Ausdeutung des Verlaufs.“ (KGW XIII/62)

Die ewige Wiederkehr des Gleichen wird durch das Sein selbst, beziehungsweise durch das ego, höher gedeutet. Aber nicht nur im moralischen Sinne, sondern vor allem im Sinne von geographisch höher, als Mehr-überblickend, als größerer Perspektivenwinkel. Der Verlauf der labyrinthischen Radien ist der gleiche, nämlich ein Kreis-Ring, aber der Radius ist im Wert höher, beziehungsweise größer.

„Die Form gilt als etwas Dauerndes und deshalb Wertvolleres; aber die Form ist bloß von uns erfunden; und wenn noch so oft »dieselbe Form erreicht wird«, so bedeutet das nicht, daß es *dieselbe Form ist*, - sondern *es erscheint immer etwas Neues* - und nur wir, die wir vergleichen, rechnen das Neue, insofern es dem Alten gleicht, zusammen in die Einheit der »Form«.“ (III 525)

Die Eigenmessung des Werdens und der Bewegung, beziehungsweise der Ortungsversuch im Labyrinthgang, hebt dieselbe auf, indem „die Bewegung die Linie aufhebt“ (vgl. KGW V/2:427) und der Interpretation durch den Pathos preisgibt.

Die Form des Labyrinths an sich läßt immer Neues und Gleiches erscheinen, gaukelt durch seine labyrinthische Form Sein und Werden vor und genügt damit, als einer möglichen Raumgestalt, der Aussage Nietzsches, daß „die Gestalt des Raumes die Ursache der Bewegung sein muß“ (vgl. III 446)<sup>227</sup>. Die ewige

---

relatio, eine Berichterstattung des per-spiciere, des ‚Durchblickten‘ Gleichartigen, also eine Perspektive.

<sup>227</sup> Anm.: Man weiß nur, was für Nietzsche nicht in Frage kommt, zum Beispiel eine Kugel.

Von dieser Aussage herkommend, verliert man sich leicht in einer physikalisch-mathematischen Untersuchung und Suche nach dem passenden ‚Raum‘. Dennoch ist an dieser Zitatstelle und auch an vielen anderen (z. B. III 778) von „Oszillationen“, „Unvollkommenheit“ und „übergreifenden Einheiten“ die Rede.

Dazu kommt folgende Aussage: „Man kann das, was die Ursache dafür ist, daß es überhaupt Entwicklung gibt, nicht wieder auf dem Wege der Forschung über Entwicklung finden; man soll es nicht als »werdend« verstehn wollen, noch weniger als geworden ... Der »Wille zur Macht« kann nicht geworden sein.“ (III 690; s. auch die analoge Aussage die Empfindung betreffend: III 909 ). So daß bisher eine präzise physikalische Aussage

Wiederkehr des Gleichen bedeutet unter Beachtung der Aussagen Nietzsches, daß dem Werden das Sein aufgeprägt wird; der Empfindungspunkt, beziehungsweise der Wille zur Macht, die einzige kardinale Tatsache ist, sowie der tragischen Verschmelzung von Zuschauer und Choreut, daß mit dem Gleichen nur authentische Empfindungen gemeint sein können, die wiederkehren und das Gleiche als Täuschung vorgaukeln. Diese Täuschung kann so weit gehen, daß es zum Beispiel zu einer erneuten Torbegegnung kommen kann, weil die Empfindung derselben genau als die gleiche empfunden wird.

Dabei ist nach der Wahrscheinlichkeitstheorie à la Nietzsche (vgl. KGW V/2: 433), die Wahrscheinlichkeit der identischen Wiederholung der Empfindung größer als die der Nichtwiederholung. Trotz allem mathematischen Anschein dieser Überlegung Nietzsches, bedingt durch sein Vokabular, zum Beispiel der Begriffe: Wahrscheinlichkeiten, Wurf, Zufall; meine ich, daß es sich bei diesen Überlegungen nicht um eine reine mathematische Überlegungen Nietzsches handelt - das wäre auch nicht mit dem unphysikalisch-unmathematischen Empfindungspunkt zu vereinbaren - sondern um eine Verdeutlichung der labyrinthischen Eigenschaft, daß der Mensch seine Kreise nicht verlassen, sondern nur rhythmisch wiederholen kann.

Die Begriffe des Wurfs und Zufalls sind weniger wahrscheinlichkeitstheoretisch gemeint, als vielmehr durch den Begriff des „Springens“ charakterisiert.

So gehört „zur Vernatürlichung des Menschen die Bereitschaft auf das absolut Plötzliche und Durchkreuzende. Die plötzlichen Dinge haben die Menschen an einen falschen Gegensatz gewöhnt, sie nennen es dauernd regelmäßig usw. - aber Plötzliches ist fortwährend im Kleinsten da, in jedem Nerv; und es ist eben regelmäßig, ob es auch in der Zeit uns unberechenbar erscheint.

Dauernd ist das, dessen Veränderung wir nicht sehen, weil sie zu allmählich und zu fein für uns sind.“ (vgl. KGW V/2:427)

An der Beschreibung eines Weisen verdeutlicht Nietzsche die Notwendigkeit des Zufalls, der Wahrscheinlichkeit, als Mittel der Konzentration auf seine eigenen Kreise, zu denen man immer nur durch „Springen“, beziehungsweise durch

---

über die Raumgestalt als unmöglich und als zu diffus von Nietzsche charakterisiert, zurückgewiesen wurde. Meines Erachtens nach, meint Nietzsche auch nicht einen physikalischen Raum, sondern eher eine Gestalt, - setzt er doch auch den kursiven Akzent auf Gestalt und nicht auf Raum (vgl. III 446) - die aufgrund einer Gestaltungstheorie seinen oben genannten Anforderungen genügt.

Die besondere Gestalt des Labyrinths, obwohl zwei-dimensional realisiert, erfordert die drei-dimensionale Betrachtungsweise, ist ohne einen lebendigen Kraft-Punkt „mit flüssigem Wesen“ (vgl. III 446), dem *ego*, oder anders ausgedrückt dem Empfindungspunkt, nicht denkbar.

Das Labyrinth verschmilzt mit dem Empfindungspunkt und gestaltet dadurch den Raum.

dionysisches Vergessen und dionysisch-apolinische Oszillation, wiederkehren kann.

„Der weiseste Mensch wäre der *reichste an Widersprüchen*, der gleichsam Tastorgane für alle Arten Mensch hat: und zwischeninnen seine großen Augenblicke *grandiosen Zusammenklangs* - der hohe *Zufall* auch in uns! Eine Art planetarische Bewegung -“ (III 441).

Der „grandiose Zusammenklang“ versinnbildlicht die Angabe der Wahrscheinlichkeit dafür, daß eine authentische Empfindung wiederkehrt.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> Anm.: Nietzsche hat in seinem Werk nirgendwo, eine prozentuale oder sonstige genaue Angabe über Wahrscheinlichkeiten selbst geäußert, es sei denn in dieser, oben als Beispiel (KGW V/2: 433) genannten, beschreibenden, allgemeinen Art.

## VII DER KÜNSTLERTYPUS

Welche konkreten Grundeigenschaften ergeben sich aus der Ästhetik Nietzsches für den Künstler selbst, der diese Ästhetik ja verkörpern und ihr Ausdruck verleihen soll?

Die beiden elementaren Grundvoraussetzungen eines Künstlers lassen sich in jeweils einem Zitat zusammenfassen:

„Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler »Form« nennen, als *Inhalt*, als »die Sache selbst« empfindet. Damit gehört man freilich in eine *verkehrte Welt*: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloß Formalem - unser Leben eingerechnet.“ (III 691)

Von entscheidender Bedeutung ist also das Gestalten und Formen von Formen, da sie ihrem Inhalt nach gleich bleiben<sup>229</sup>, und er dem ewigen Kreis-ringen der Empfindung entspricht. Der Inhalt läßt sich nur durch die Metamorphose der Form erfassen, beziehungsweise anhand der konvulsivischen Formzermalmung der ornamentalen Formenkette im Gestus des Pathos und der Phantasiegestaltung.

Was ein Künstler zum Ausdruck bringen kann und will, ist die ‚Verpackung‘ des ewig gleichen Inhalts.

Warum? In der Möglichkeit der Formvariabilität bringt er zum einen seinen Stil und zum anderen das Gesetz des Lebens und Werdens zum Ausdruck, die beide auf „Einverleibung“ zielen; und durch die stereotype Formwiederholung einen „Wachstum des Willens zur Macht“ bewirken.

Die Frage nach dem ‚wie‘, beziehungsweise nach der künstlerischen Eigenheit und ihrem ästhetischen Empfindungsvermögen, beantwortet Nietzsche so:

„*Der Widerspruch leibhaft und beseelt*. - Im sogenannten Genie ist ein physiologischer Widerspruch: es besitzt einmal viele wilde, unordentliche, unwillkürliche Bewegung und sodann wiederum viele höchste Zweckmäßigkeit der Bewegung, - dabei ist ihm ein Spiegel zu eigen, der beide Bewegungen nebeneinander und ineinander, aber auch oft genug widereinander zeigt. Infolge dieses Anblicks ist es oft unglücklich, und wenn es ihm am wohlsten wird, im Schaffen, so ist es, weil es vergißt, daß es gerade jetzt mit höchster Zweckmäßigkeit etwas Phantastisches und Unvernünftiges tut (das ist alle Kunst) - tun muß.“ (I 1179 (263)).

<sup>229</sup> Anm.: Sogar das betrachtende Publikum wird anhand der Formenlehre ästhetisiert. „*Artistische Erziehung des Publikums*. - Wenn dasselbe Motiv nicht hundertfältig durch verschiedene Meister behandelt wird, lernt das Publikum nicht über das Interesse des Stoffes hinauszukommen; aber zuletzt wird es die Nuancen, die zartesten, neuen Empfindungen in der Behandlung dieses Motivs fassen und genießen, wenn es also das Motiv längst aus zahlreichen Bearbeitungen kennt und dabei keinen Reiz der Neuheit, der Spannung mehr empfindet.“ (I 558 (167)).

Das Wesen des Künstlers produziert aus sich heraus einen kritisch-paranoischen Vorgang, der sich in einer künstlerischen Bilderwelt entfaltet.

Die vorgespiegelten Formen ergeben erst durch den Spiegelungsvorgang ihren Sinn. Jede neue Perspektive stellt eine neue Sehweise dar, die einer *perspectiva ars*, einer ‚durchblickenden Kunst‘ entspricht, und zwar in dem Sinne, daß erst der Spiegel selbst dem ‚Blick ein Durchdringen‘ und ‚deutliches Sehen‘ der dargestellten Formen und Verhältnisse ermöglicht, da er durch die Reflexion ‚ein sich zurechtfinden‘ in den neuen (labyrinthischen) Formen, kurz gesagt dem Bewußtsein, hervorbringt.

„Das Bewußtsein erscheint erst gewöhnlich, wenn das Ganze sich wieder einem höheren Ganzen unterordnen will - als Bewußtsein zunächst dieses höheren Ganzen, des Außer-sich. Das Bewußtsein entsteht in Bezug auf das Wesen, dem wir Funktion sein könnten - es ist das Mittel, uns einzuverleiben. So lange es sich um Selbsterhaltung handelt, ist Bewußtsein des Ich unnöthig.“ (KGW V/2:461).

Bewußtsein bedeutet ‚sich zurechtfinden‘, und nach Nietzsche ist damit die Erweiterung des Seh winkels im Labyrinth gemeint. Dieser Perspektivismus der Form-Motive setzt allerdings zuerst eine künstlerische Empfindung voraus, nämlich die zufällige, unbewußte Assoziation, die dann danach zu einer bewußten und rationalen Geordnetheit und Formgebung verfestigt wird.

„Werte umwerten was wäre das? Es müssen die *spontanen* Bewegungen alle da sein, die neuen, zukünftigen, stärkeren: nur stehen sie noch unter falschem Namen und Schätzungen und sind sich selbst noch nicht *bewußt geworden*.

Ein mutiges Bewußtwerden und *Ja-sagen* zu dem, was *erreicht* ist - ein Losmachen von dem Schlendrian alter Wertschätzungen, die uns entwürdigen im Besten und Stärksten, was wir erreicht haben.“ (III 547)

Die Spontaneität der Phantasie und ihre unbewußte Ausgestaltung ist der wichtigere Part, nicht der Bewußtseinsbildende, in Nietzsches Spiel - das dem Würfelspiel der beiden Kunstgewalten zwischen Apollon und Dionysos gleicht.

Diese Lehre Nietzsches vom Verlauf des ästhetischen Rezeptionsvorgangs an sich, ist nicht ohne Problematik und „Explosiv-Stoffe“, da er fordert, daß die „Umwertung der Werte“ nur erfolgen kann, wenn man „an den alten Werten leidet, ohne daß sie zum Bewußtsein kommen.“ (vgl. III 546).

Damit entzieht Nietzsche dem Rezipienten zum Teil den systematisierenden, sinnstiftenden Spiegel, der ihm als Grundlage der Individuation gegeben ist.

Es entsteht ein Zwiespalt zwischen Leiden und Bewußtsein - und das um so mehr, als Nietzsche behauptet, daß es keinen Schmerz an sich gäbe und aller Schmerz nur erdichtet und geschaffen werde (vgl. III 714 f) - beziehungsweise zwischen Unbewußtsein und Bewußtsein.

Welcher Teil der spiegelnden Grundlage wird dem Rezipienten denn entzogen?

Also: ein Leiden ohne Bewußtsein desselben ist keines. Und dennoch und gleichzeitig vertritt Nietzsche den Gedanken des Leidens als den „heiligen Weg“ (vgl. II 1031 (4)) zur Kunst und des Werdens.

Nietzsche entwirft damit die Gedanken von einem Verlust des inneren Zusammenhangs und der Persönlichkeit; von einer physiologischen Erregtheit mit gleichzeitiger Bewußtseinseintrübung und von der Notwendigkeit von halluzinogenen Wahrnehmungen und Wahnideen.

Um auf dem Spiegel bewußt etwas erkennen zu können, wo das unbewußte Leiden jedoch nicht sichtbar ist, in Analogie zum „Sprung“, bedarf es der ahnenden, seherischen Täuschung, um die Lücken des Bildes aufzufüllen. Dies geschieht mit Hilfe des Gedächtnisses, das aber seinerseits gleichfalls, auf dem Prinzip der ornamentalen Formenkette beruhend, auf der vorhergehenden Täuschung aufbaut.

„[...] - es ist ein Tasten auf Grund der ehemaligen »inneren Erfahrungen«, d. h. des Gedächtnisses. Das Gedächtnis konserviert aber auch die Gewohnheit der alten Interpretationen, d. h. der irrtümlichen Ursächlichkeit - so daß die »innere Erfahrung« in sich noch die Folgen aller ehemaligen falschen Kausal/Fiktionen zu tragen hat.“ (III 804).

Es handelt sich hierbei eigentlich um das Phänomen der Bedeutungsausbreitung<sup>230</sup>, das heißt, eine bestimmte Bedeutung wird vielen Dingen zugeschrieben, weil die Umwelt so uninterpretiert wird, daß sie dem Grundgedanken des eigenen ego entspricht. Die Wahnvorstellungen werden systematisiert.<sup>231</sup>

Das System der Wahnvorstellungen erlaubt nun eine fortschreitende Neu-Interpretation der Täuschung - geradewegs durch die unbewußten Lücken des Systems hindurch.

Was Nietzsche beschreibt ist ein Delirium, das er passend zum Erscheinungsbild einer Bewußtseinsspaltung, der Schizophrenie, konzipiert, die man zum paranoiden Typus zählt.

<sup>230</sup> Anm.: Hierbei handelt es sich um einen Begriff aus der Psychiatrie. Vergleiche: Silvano Arieti; Schizophrenie, Piper München 1989, S. 66-68.

<sup>231</sup> „Und so geht vielleicht das Schönste immer noch im Dunkel vor sich [...] - nämlich das Schauspiel jener Kraft, welche ein Genie nicht auf Werke, sondern auf sich als Werk, verwendet, das heisst, auf Ordnung und Auswahl im Zuströmen von Aufgaben und Einfällen.“ (KSA 3, 319 (548)).



## VIII. DER TRAUM

Ausgangspunkt dieser Spaltung ist für Nietzsche der Traum:

„Ohne den Traum hätte man keinen Anlass zu einer Scheidung der Welt gefunden.“ (KSA 2, 27 (5)).

Wie nahe Nietzsche mit dieser Einschätzung des Traumes den Fundamenten der modernen Psychiatrie kommt, mag ein Satz von C.G. Jung aufzeigen, dem „ersten Psychiater, dem eine umfassende psychologische Deutung schizophrener Wahnvorstellungen gelang. Er schrieb sinngemäß: »Man lasse den Träumer umhergehen und handeln, als ob er wach wäre, und es ergibt sich sofort das klinische Bild der *dementia praecox* [Schizophrenie].«“ (Arieti, op. cit., S. 68).<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> Anm. 1: Schon L. Klages schrieb 1930: „[...] daß mit Nietzsche die Seelenforschung (=Psychologie) im allereigensten Sinne überhaupt erst begonnen habe, [...]“ (In: Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches, S.10).

Aus der darauf folgenden Flut der wissenschaftliche Auseinandersetzungen zwischen Nietzsche und S. Freud,

der trotz seines „Freundes Josef“ Paneth (verewigt in seinem Werk „Traumdeutung“), einer Nietzsche-Bekannschaft, die ihm die ersten Eindrücke von Nietzsche vermittelte, wie er am 11.Mai 1934 an S. Zweig schrieb und der engen Bekanntschaft zu Lou Andreas-Salomé seit Dezember 1912 (vgl. z. B.: C. P. Janz: „Friedrich Nietzsche Biographie“, 2. Teil, S. 257) - also zu Nietzsches großer, unerfüllter Liebe und Kennerin seiner auch „verschwiegenen“ Philosophie (vgl. z. B.: III 1179, 1191, 1193, 1203 usw.) - stets bemüht war seinen geistigen Ursprung zu verleugnen, wie F. Tramer sehr ausführlich vor allem anhand von biographischen Indizien und Briefen nachweist,

sowie zwischen Nietzsche und Freuds Schüler C. G. Jung, dem bekennenden Nietzscheaner und Lehrer L. Binswangers, „one of Jung's assistants at the Burghölzli clinic who helped him carry out his experiments on word-association, was the nephew of Otto Binswanger (1852-1929), the Professor of Psychiatry and head of the psychiatric clinic at the university of Jena (where he treated Nietzsche after his breakdown in 1889-1890), [...]“ (P. Bishop: Jungs's Annotations of Nietzsche's Works, in: Nietzsche-Studien, Bd. 24, de Gurret 1995, S. 276),

sei nur auf diejenige Literatur hingewiesen, die im Diskurs auf den Begriff des Surrealismus wenigstens hinweist:

„Nietzsche beginnt [...] mit dem Irrationalismus, der Instinkt, Intuition, Triebe und das Unbewußte für die grundlegenden Erkenntnisquellen, ähnlich, wie der Surrealismus, hält, zu liebäugeln.“ (F. Tramer: Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud; In: Jahrbuch für Psychologie Psychotherapie und Medizinische Anthropologie, K. Alber Verlag Freiburg/München 1960, S. 325-351)

Einige Bemerkungen über Nietzsche und den Surrealismus findet man bei T. Meyer:

Für Nietzsche ist die Verknüpfung, ja sogar Gleichsetzung der Begriffe Traum und Unbewußtsein unhinterfragt gegeben; genauso wie die der Begriffe Wachen und Bewußtseins.

Der einzige Argumentationsstrang, der diesbezüglich erhellend wirken kann, wird aus dem ‚Wahnsinnskult‘ der Antike und einem ‚sensualistischen‘ Argument, gesponnen und läuft wie folgt ab:

„Unsere Sinnenwelt ist gar nicht wirklich vorhanden, sie widerspricht sich: sie ist ein Trug der Sinne. Aber was sind dann die Sinne? Die Ursachen des Betrugens müssen real sein. Aber wir wissen von den Sinnen nur durch die Sinne, und das gehört mithin in die Welt des Truges. Somit trägt etwas, was wir nicht kennen, und sein erster Trug sind die Sinne. Unsere Vielheit gehört dazu: aber wie könnten wir Trugbilder zum Wissen um den Trug kommen? Wie könnte ein Traumbild wissen, daß es zum Traume gehöre? - Wir müssen folglich auch das sein, was trägt: d. h. wir müssen auch real sein, und zwar muß dorthin unser Bewußtsein stammen, daß die Welt ein Trug ist, im rein Logischen: dies sind wir selber irgendwie. Also: wie kann das Wahre Wahrhafte die Ursache der Trugwelt sein? - Es muß sie nötig haben. [...] Vielleicht aber auch ist das Wahre voller Lust und strömt über in Phantasien wie ein Künstler (Geburt der Tragödie). Die Welt ein ästhetisches Phänomen, eine Reihe von Zuständen am erkennenden Subjekt: eine Phantasmagorie [...], das das Subjekt sich selber spielt: es ist ein Wahn.“ (KGW V/2:764 f).

Nietzsche verknüpft damit ohne Bedenken den für ihn wichtigen Begriff des Traumes mit der Phantasie und dem Wahnsinn, wie folgende Stellen nochmals in aller Deutlichkeit zeigen sollen:

„Die Phantasie ist an die Stelle des „Unbewußten“ zu setzen: [...]“ (KGW V/2: 344), beziehungsweise

---

„Die Surrealisten beziehen sich kaum noch ausdrücklich auf Nietzsche. Aber sie beziehen sich auf Freud. Dessen für die Surrealisten so wichtige Theorie des Unbewußten ist aber ohne Nietzsches Entdeckung des Trieblebens nicht denkbar.“

(vgl.: Nietzsche und die Kunst, Francke Verlag Tübingen, 1993, S. 300-6), allerdings scheint der Autor S. Dalí, den Erfinder der paranoisch-kritischen Methode, nicht beachtet zu haben.

M. Fleischer erwähnt in ihrem „Spektrum der Nietzsche-Rezeption im geistigen Leben seit der Jahrhundertwende“,

„Max Ernst, der Philosophie studierte, sich intensiv mit Schriften Nietzsches beschäftigte und besonders *Die fröhliche Wissenschaft* schätzte.“

(vgl. In: Nietzsche-Studien, Bd. 20, de Gurre 1991, S. 46f).

Anm. 2: W. Schmid weist richtigerweise darauf hin, daß „Nietzsches physiologische Aussagen als philosophische verstanden werden müssen.“ (vgl.: Die Grundlegung der Bildung im Denken des jungen Friedrich Nietzsche, Diss. Köln, S. 40). Die paranoide Spaltung findet sich auch dementsprechend in den Komplementären Sein - Werden, Apollon - Dionysos, Bewußtsein - Unbewußtsein wieder.

„[...] fast überall ist es der Wahnsinn, welcher dem neuen Gedanken den Weg bahnt, welcher den Bann eines verehrten Brauches und Aberglaubens bricht. Begreift ihr es, wesshalb es der Wahnsinn sein musste? [...], es auch ein Korn Genie und Weisheit gäbe, [...], wenn sie nicht wirklich wahnsinnig waren, Nichts übrig, als sich wahnsinnig zu machen oder zu stellen - und zwar gilt diess für die Neuerer auf allen Gebieten, [...] - selbst der Neuerer des poetischen Metrums musste durch den Wahnsinn sich beglaubigen. [...] „Wie macht man sich wahnsinnig, wenn man es nicht ist und nicht wagt, es zu scheinen?“ diesem entsetzlichen Gedankengänge haben fast alle bedeutenden Menschen der älteren Civilisation nachgehungen; [...]. „Ach, so gebt doch Wahnsinn, ihr Himmlischen! Wahnsinn, dass ich endlich an mich selber glaube! Gebt Delirien und Zuckungen, [...]“ (KSA 3, 26-28 (14)).

Nietzsche vertritt hier quasi eine Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit.

Ganz deutlich sagt Nietzsche: „Die Träume üben eine Macht aus wie das Wirkliche, ihre Schatten liegen über dem Tage; sie überbieten oft noch die Empfindung des Wirklichen.“ (KGW V/1: 239).

Der eigentliche künstlerische Vorgang, beziehungsweise das Leben findet im Traum statt: „Wir verbrauchen im Träumen zu viel Künstlerisches - und sind deshalb am Tage oft zu arm daran.“ (KSA 2, 639 (194)), und fördert damit (unbewußt) das Traumbild vom eigenen Leben zutage:

„[...] - wie sollte der Mensch solcher Traum-Erfahrungen und Traum-Gewohnheiten nicht endlich auch für seinen wachen Tag das Wort „Glück“ anders gefärbt und bestimmt finden! Wie sollte er nicht anders nach Glück - verlangen?“ (KSA 5, 115 (193)).

Das Traumbild wird zum Traumbild, zum einen weil es eine unendliche Kette an Assoziationen anbietet:

„Das wache Leben hat nicht diese Freiheit der Interpretation wie das träumende, es ist weniger dichterisch und zügellos, - [...]“ (KSA 3, 113 (119)), zum anderen weil, es ein Maximum an physiologischer Gesamt-Erregtheit bietet:

„Auf die Gesamtheit von Affektionen kommt es an, auch die durch Träume hervorgebrachten sind in Anschlag zu bringen. Überhaupt ist gleichgültig, ob eine Affektion auf Wahrheit oder Irrthum beruht.“ (KGW V/1:213).

Dieser von Nietzsche so beschriebene Begriff des Traumes beinhaltet mehr als das reine Träumen, er meint vielmehr die Summe aus der dionysischen und apollinischen Erregung. Das heißt, Nietzsches Traum ist sowohl Traum als auch Rausch. Diese Zustände verlaufen beide im unbewußten, wahren Kern des Menschen ab und lassen den Menschen quasi wie im Traume empfinden und handeln. Dabei spielt es keine Rolle, daß diese Zustände dem Menschen wahrnehmbar werden, solange er nicht versucht diese in alt bekannten Formeln zu interpretieren, anstatt sie neu zu definieren:

„Die »innere Erfahrung« tritt uns ins Bewußtsein, erst nachdem sie eine Sprache gefunden hat, die das Individuum *versteht* - d. h. eine Übersetzung eines Zustandes in ihm *bekanntere* Zustände -: [...]. Das nenne ich den *Mangel an Philologie*; einen Text *als* Text ablesen zu können, ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen, ist die späteste Form der »innere Erfahrung« - vielleicht eine kaum mögliche ...“ (III 805).

Somit wird der bewußte Wachzustand zu einem Mangel-Zustand, der ein „phantastischer Commentar über einen ungewussten, vielleicht unwissbaren, aber gefühlten Text ist?“ (KSA 3; 113 (119)), da ihm die physiologische Grundbedingung der Erregung des Rausches, bzw. Traumes entzogen ist, und damit die Fähigkeit des „Dichtens“ (vgl. KSA 5, 115 (193)); und er wird sich damit seiner eigenen Unzulänglichkeit mehr oder weniger bewußt.

Aufgrund dessen führt Nietzsche den psychologischen Begriff der Kompensation ein, der diesen bewußten Wach-Zustand kennzeichnet:

„[...] - wenn meine Vermuthung erlaubt ist, dass unsere *T r ä u m e* eben den Werth und Sinn haben, bis zu einem gewissen Grade jenes zufällige Ausbleiben der „Nahrung“ während des Tages zu *c o m p e n s i r e n*.“ (KSA 3, 112 (119)). Wie kann es bei einer solchen Konstellation und Ungleichgewicht zwischen Traum- und Wachzustand zu einer gleichwertigen Kommunikation derselben kommen?

Wie also kann die Kompensation unnötig gemacht werden?

Wie ist eine kritische und bewußte Reflexion der kommunizierenden Zustände möglich und nötig?

Nietzsche beschreibt an einer bekannten Stelle, deshalb sei sie auch zitiert, die Ausgangssituation dieser Problematik:

„Was weiß der Mensch eigentlich von sich selbst! Ja, vermöchte er auch nur sich einmal vollständig, hingelegt wie in einen erleuchteten Glaskasten, zu perzipieren? Verschweigt die Natur ihm nicht das allermeiste, selbst über seinen Körper, um ihn, abseits von den Windungen der Gedärme, dem raschen Fluß der Blutströme, den verwickelten Fasererzitterungen, in ein stolzes gauklerisches Bewußtsein zu bannen und einschließen! Sie warf den Schlüssel weg: und wehe der verhängnisvollen Neubegier, die durch eine Spalte einmal aus dem Bewußtseinszimmer heraus und hinab zu sehen vermöchte und die jetzt ahnte, daß auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend. Woher, in aller Welt, bei dieser Konstellation der Trieb zur Wahrheit!“ (III 310 f, s. auch III 271))

Der Trieb zur Wahrheit, zur Erkenntnis, beziehungsweise anders formuliert, die Notwendigkeit einer kritischen und bewußten Reflexion über die „Spalte des Bewußtseinszimmers“ und ihrer kommunizierenden Funktion, beantwortet Nietzsche damit, daß er zum einen den Wahrheitstrieb genauer definiert, näm-

lich als „Eigenliebe ist die Liebe zur Wahrheit“ (vgl. III 270), und zum anderen fordert er:

„[...] das *Bewußtsein*, in zweiter Rolle, fast indifferent, überflüssig, bestimmt vielleicht zu verschwinden und einem vollkommenen Automatismus Platz zu machen -“ (III 732).

Dem Bewußtsein kommt in dem Moment eine gleichwertige Position zu, indem es die physiologischen Affekte automatisch richtig ausführt. Richtig heißt, im Sinne des eigenen ego. Die kritische Aufgabe des Bewußtseins liegt darin, die Auslotung des ego voranzutreiben, indem es von Wahngelbde zu Wahngelbde weitergeht und dabei Tabus bricht und Werte für sich umwertet. Das Bewußtsein ist von einer Art „intelligente Sinnlichkeit“ (vgl. III 755) und Suggestionkraft, die um das ego kreisend und ringend im Idealfall mit dem Unbewußten zusammenfällt.

„Dieses spontane Spiel von phantasirender Kraft ist unser geistiges Grundleben: die Gedanken *erscheinen* uns, [...]“ KGW V/2: 760).

Die kaleidoskopartigen Täuschungen, und nicht der für Nietzsche fiktive Begriff einer absoluten Wahrheit an sich, sind für Nietzsche Grund genug, den „auf dem Rücken des Tigers hängenden“ Menschen zu erlösen:

„»Laßt ihn hängen«, ruft die Kunst. [...] Die Kunst ist mächtiger als die Erkenntnis, denn *sie* will das Leben, und jene erreicht als letztes Ziel nur - die Vernichtung. -“ (III 271).

Dann kann man auch mit Nietzsche sagen:

„Wir denken nicht nur innerhalb des Traumes, sondern der Traum selber ist das Resultat eines Denkens.“ (KGW IV/2:485).

Somit schließt sich der Kreisring einer paranoisch-kritischen Methode.

## I. KOMMUNIZIERENDE RÖHREN

„Wann werden wir schlafende Logiker,  
schlafende Philosophen haben?“

André Breton<sup>233</sup>

„Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*.“<sup>234</sup>

Woher bezieht André Breton, der Verfasser der Manifeste der surrealistischen Bewegung diese Überzeugung, die als Glaubensbekenntnis, über alle Differenzen hinweg, die Gruppenmitglieder zusammenhielt und einigte?

Die Aufgabe, die sich Breton zu anfangs stellt, ist die Frage zu lösen, „wie das Intelligible aus dem Sinnlichen herauszulösen [...] und zur Verwirklichung zu verhelfen“ ist.<sup>235</sup>

Von der Psychiatrie herkommend, werden für Breton seine Erfahrungen, während des Krieges 1916/17 bei der Behandlung von psychisch Geschädigten und Geisteskranken, mit Hilfe von Aufzeichnungen und Interpretation von Träumen sowie unkontrollierten Gedankenassoziationen<sup>236</sup>, zum gegebenen Experimentierfeld, um obige Frage zu lösen.

Dabei geht es nicht um die psychologischen Fragen nach der Bedeutung der Symbole innerhalb der Träume und ihrer Motivation. Vielmehr rechnet Breton mit der Traumdeutungsforschung seiner Zeit in „*Die kommunizierenden Röhren*“ ab; und verschont auch S. Freud dabei in keiner Weise<sup>237</sup>. Breton kommt es

<sup>233</sup> A. Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S. 27; In: Als die Surrealisten noch Recht hatten: Texte und Dokumente, hrsg. Günter Metken, Reclam, Stuttgart 1976

<sup>234</sup> A. Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, op. cit, S. 29

<sup>235</sup> A. Breton: Les Vases communicantes, dt.: Die kommunizierenden Röhren, übersetzt von E. Lenk u. F. Meyer, München 1973, Verlag Rogner & Bernhard, S. 103.

<sup>236</sup> Anm.: Die Entwicklung des ‚vor-surrealistischen‘ Bretons anhand seiner Dienstzeit als Assistenzarzt im Krieg und seinen (Gedanken-)Begegnungen mit Paul Valéry, Jacques Vaché und Arthur Rimbaud, sind sehr interessant dargestellt bei Andreas Vowinkel: Surrealismus und Kunst, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 44, Georg Olms Verlag, 1989 S. 64-75.

<sup>237</sup> Anm.: Interessant ist das Breton in „Die kommunizierenden Röhren“, den bekannten „Gedächtnisverlust“ Freuds, seine Quellen betreffend - nicht nur gegenüber Nietzsches Werk - ankreidet: „Freud selbst, der bezüglich der symbolischen Traumdeutung einfach

einzig und allein auf die methodische Vorgehensweise an, die den Weg zu philosophischen Fragestellungen und Erkenntnissen eröffnen soll:

„Was wir in dieser Hinsicht einzig aus Freuds Werk zurückbehalten brauchen, ist, so scheint mir, die Methode der Traumdeutung, [...] sie ist eine [...] ganz und gar praxisbezogene Hypothese [...]. Es besteht nicht die geringste Notwendigkeit sich, wenn man den Wert dieser Methode prüfen will, die vorschnellen Verallgemeinerungen zu eigen zu machen, an die der Autor, dem es an philosophischer Bildung fehlt, uns in der Folge gewöhnt hat.“<sup>238</sup>

Von fundamentaler Bedeutung wird ihm die philosophische Frage:

„Was wird im Traum aus Zeit, Raum und Kausalität?“<sup>239</sup>

die ihm zur „Lösung grundlegender Lebensfragen dienen“ soll.<sup>240</sup> Wobei mit der grundlegenden Lebensfrage an sich die „Menschwerdung“ gemeint ist.<sup>241</sup>

Das Experimentierfeld ist der Mensch der Affekte, zwischen den komplementären Polen des „Todestriebes und des Eros“<sup>242</sup> gefangen, der durch seine Traumtätigkeit zu einer „radikalen Umkehrung der Werte“<sup>243</sup> getrieben wird, da diese wie folgt verstanden werden:

„[...] ich habe jenen Zustand im Auge, in dem das Bewußtsein auf den höchsten Gipfel der Wahrnehmung getragen wird: die jeder einschränkenden Kontrolle entzogene Einbil-

---

Volkelts Ideen übernommen zu haben scheint - die Bibliographie am Ende seines Buches erwähnt bezeichnenderweise diesen Autor nicht - [...]“ (op. cit., S. 14); und der klägliche Rechtfertigungsversuch Freuds in einem abgedruckten Briefwechsel am Ende des Buches.

Auch gravierend fachliche Diskrepanzen treten zwischen Breton und Freud auf (z. B. S. 18, 24), die aber außer einer einzigen mit philosophischer Reichweite hier nicht interessant sind. Dabei dreht es sich um den für Nietzsche wichtigen Aspekt des apollinischen Vorher-Sehens - entlang der ornamentalen Formenkette:

„Und ganz sicher irrt Freud auch, wenn er zu dem Schluß gelangt, es gäbe keine prophetischen Träume - worunter ich Träume verstehe, die die unmittelbare Zukunft betreffen - ,denn vom Traum lediglich Aufschlüsse über die Vergangenheit erwarten, heißt den Faktor Bewegung leugnen.“ (op. cit., S. 15 f).

<sup>238</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 22

<sup>239</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 14

<sup>240</sup> Vgl.: A. Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, op. cit., S. 28

<sup>241</sup> Vgl.: A. Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, op. cit., S. 14

<sup>242</sup> Vgl. A. Breton: Der politische Standpunkt der heutigen Kunst, in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 181

<sup>243</sup> A. Breton, in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 394

dungskraft, [...] - unbestreitbar die einzige des Menschen wahrhaft würdige Existenzform - das völlig selbstvergessene Verströmen des Gemütes.“<sup>244</sup>

Dieser unschuldige, auf sich selbst bezogene und gleichzeitig sich selbstvergessene Zustand gleicht dem des Beziehungswahns, den die Surrealisten zu erreichen suchen, da seine Delirien und Imaginationen, eine Steigerung von positiven Lebensaffekten verursacht:

„Und tatsächlich sind Halluzinationen, Illusionen usw. keine geringzuachtende Quellen des Genusses.“<sup>245</sup>

Der Traum der Surrealisten entspricht nach diesen Beschreibungen eigentlich eher dem, was Nietzsche einen Rauschzustand nennen würde. Der dionysische Zustand reizt alle Sinne und Nerven derart, daß er unbewußt Neues evoziert.

Die folgende Aussage von Louis Aragon beschreibt einen idealen surrealistischen Zustand, der die Relativität des Wahrheitsbegriffes aufzeigen soll, da er ständig im Werden begriffen ist, und er faßt damit eigentlich alle Kriterien eines dionysischen Zustandes nochmals zusammen:

„Jedem Irrtum der Sinne entsprechen wunderliche Blüten der Vernunft. Wunderbare Gärten absurder Überzeugungen, Ahnungen, Obsessionen und Wahnvorstellungen. Da nehmen unbekannte und wechselnde Götter Gestalt an. Ich will mir diese fahlen Gesichter, diese Hanfkörner der Phantasie einmal betrachten. [...] Es ist eine Wissenschaft vom Leben, an der nur jene beteiligt sind, die von ihr keine Ahnung haben. Es ist eine lebendige Wissenschaft, die von selbst entsteht und sich selber den Tod gibt.“<sup>246</sup>

Das Ein- und Auftauchen in das (dionysische) Ur-Eine erschafft den Prozeß des Lebens, den es näher zu verstehen gilt. Dementsprechend charakterisiert Breton eine „konfusionelle Philosophie“:

„[...] Versöhnung der beiden Momente, die in einer konfusionellen Philosophie Anlaß genug sind, die Welt der Realität der Welt des Traumes entgegensetzen, eine Möglichkeit also, diese beiden getrennten Welten voneinander zu isolieren und aus ihrer Unter- oder Überordnung eine rein subjektive Frage zu machen, wobei die Entscheidung der Affektivität vorbehalten bleibt; [...]“<sup>247</sup>

Breton beschreibt ein pendelartiges Wechselverhältnis zwischen einem möglichst rezeptiven und passiven Zustand, gemeint ist der Traumzustand und einem besinnlich und anschaulichen Zustand, genannt Realität. Die Entscheidung darüber, welcher der beiden Zustände, der selbstvergessene oder der selbst-

---

<sup>244</sup> Pierre Reverdy: Der Träumer - von Mauern umgeben, in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 74

<sup>245</sup> A. Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, in: Als die Surrealisten..., op. cit., S. 24

<sup>246</sup> Louis Aragon: Vorwort zu einer modernen Mythologie; in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 203

<sup>247</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 8

bewußte, momentan vorherrscht, wird der Physiologie und den Empfindungen überlassen.

Das entscheidende Moment ist die Auslösung einer „systematischen Entfesselung der Sinne“<sup>248</sup>.

Das System der Entfesselung enthält schon in sich ein reflektives Moment, das die Entfesselung gleichsam wieder einfesselt. Die Entfesselung selbst entspricht der immer gleichen Methode, dem Automatismus, der aber innerhalb eines vorgeschriebenen Rahmen abläuft. In diesem Sinne faßt Breton die konfusionelle Philosophie mit dem von ihm wie folgt definierten Begriff einer Philosophie der Immanenz zusammen, die auch besser bekannt ist unter dem surrealistischen Slogan „*les vases communicantes*“ (die kommunizierenden Röhren):

„Alles, was mir lieb ist, alles, was ich denke und fühle, zieht mich zu einer Philosophie der Immanenz hin, bei der die Surrealität bereits in der Realität enthalten ist, ihr weder übergeordnet noch außerhalb ihrer, und umgekehrt, den das Gefäß ist zugleich das Gefaßte. Es ist gleichsam eine kommunizierende Röhre, die das Gefäß mit dem Gefaßten verbindet.“<sup>249</sup>

Unter den surrealistischen Sprachgebrauch der „kommunizierenden Röhren“ fallen nicht nur die „Antinomien“ Realität und Traum, sondern auch „Vernunft und Wahnsinn, Objekt und Subjekt, Wahrnehmung und Vorstellung, Vergangenheit und Zukunft, Gemeinschaftsgeist und Liebe, Leben und Tod.“<sup>250</sup>

So wie die Surrealisten die Vernunft und den Wahnsinn nur als die zwei Seiten ein und derselben Medaille verstehen, so verstehen sie analog auch den Schlaf und den Traum als eine Art Wachtraum.

Wie die Beziehung, sprich Formel für diesen Automatismus, der kommunizierenden Röhren zwischen den Antinomien - Paaren, in Abhängigkeit ihrer sie bestimmenden ‚Dichte‘-Eigenschaften, lautet, um die jeweils vorherrschende ‚Höhe‘ des jeweiligen Partners des Paares zu erkennen, wird später gezeigt. Das entscheidende dabei ist bei Breton, die auswechselbare ‚Dichte‘-Eigenschaft zwischen den beteiligten Partnern innerhalb des Paares. - Was natürlich zu unterschiedlichen ‚Höhen‘ führt.

Das heißt, allein die Subjektivität jongliert nach Belieben mit den Antinomien und gewichtet ihre Komplementartät entsprechend beliebig und austauschbar.

Das Gefäß und das Gefaßte sind nicht unabhängig voneinander, sondern durch den Reibungskoeffizienten miteinander verbunden, so daß das Prinzip der kommunizierenden Röhren nicht ohne das eine oder das andere funktionieren kann.

<sup>248</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 7

<sup>249</sup> A. Breton: Der Surrealismus und die Malerei; in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 303

<sup>250</sup> A. Breton: Das Weite suchen, Reden und Essays; übersetzt von Lothar Baier, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M. 1981, S. 13

In der Schrift „*Les Vases communicantes*“ zitiert Breton F. Nietzsche und zeigt damit auf, wie er das menschliche Wesen - nämlich als kommunizierende Röhre - versteht:

„Nichts ist mehr euer Eigen als eure Träume«, ruft Nietzsche aus, »Stoff, Form, Dauer, Schauspieler, Zuschauer - in diesen Komödien seid ihr alles ihr selber!«<sup>251</sup>

Der Verweis auf die gleichzeitige Funktion des Menschen als Zuschauer und Schauspieler zu fungieren, enthält im Ansatz schon die Antwort auf das Kausalitätsproblem im Traum.

Zum einen ist das Prinzip der kommunizierenden Röhren schon die Voraussetzung sine qua non, die der Surrealismus zuallererst setzt:

„Sofern die Voraussetzung gilt, daß die Welt des Traumes und die wirkliche Welt eins sind, [...]“<sup>252</sup>.

Darauf baut der Surrealismus dann zum anderen seine eigentliche Argumentation der Kausalitätsproblematik auf - die nur eine subjektivistische Kausalitätsauffassung sein kann:

Ausgehend von einer philosophisch-traditionellen Spaltung zwischen einem erkennenden Subjekt und einem zu erkennenden Objekt, wird diese Dualität verteuft, da sie ihren philosophischen Wurzeln verhaftet bleibt, statt sie mit Hilfe der Dynamik des Denkens zu überwinden.

„Unfähig, das Ich in seiner ganzen Weite zu verwirklichen, weil sie nur das gegen die Außenwelt gekehrte Ich im Hinblick auf die Erkenntnis studierten [...]“<sup>253</sup>

Was fehlt ist also der Weg des Erkennens nach Innen; weil, wie gesagt, das Ziel des Surrealismus die Mensch-Werdung ist. Das Kausalitätsprinzip muß daher auf Empfindungen und Assoziationen beruhen, die eine Kommunikation zwischen den Röhren, beziehungsweise den Antinomien, erlaubt. Es ist ein *actio = reactio* Prinzip vonnöten, das keine Einseitigkeit darstellt, sondern entgegengesetzt wirksam wird, beziehungsweise dialogischen Charakter hat.

„Die positiven Ergebnisse, welche die Philosophie gezeitigt hat, beruhen auf der empirischen Beobachtung von Verwirklichung des Denkens. Das Kausalitätsprinzip - Ausdruck der Möglichkeit, die Entwicklung des Denkens umzukehren und ebensogut von der Wirkung zur Ursache wie von der Ursache zur Wirkung schreiten - [...]. Das Kausalitätsprinzip selbst führt uns also an die Grenzen der Philosophie und zur Aufhebung der Subjekt-

<sup>251</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 24

<sup>252</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 49

<sup>253</sup> Zdenko Reich: Vorwort zu einer Studie über die Metapher; in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 261

Objekt-Spaltung. Das Objekt enthält das Subjekt, wie das Subjekt das Objekt enthält. Von dem einen ausgehend, gelangt man zum anderen und umgekehrt.<sup>254</sup>

Roger Caillois faßt diesen Sachverhalt so zusammen:

„[...] daß in einer Philosophie, die dem Geistigen keine Sonderstellung zugesteht, die Begriffe »Erscheinung« und »Subjektivität« keinen Sinn haben können.“<sup>255</sup>

Das surrealistische Kausalitätsprinzip erzwingt die Kausalität im surrealistischen Subjekt selbst zu suchen. Das surrealistisch definierte Subjekt läuft nun Gefahr, das subjektivistische Kausalitätsprinzip der reinen Willkür zu unterwerfen, und es damit ad absurdum zu führen.

Oder aber das surrealistische Subjekt schafft es, eine Art Regel in sich zu finden, die verallgemeinernde und vorhersehbare Aussagen zuläßt.

Gegeben ist Breton Aussage: „Was zählt ist einzig die allgemeine, ewige Wirkung, ich existiere nur insoweit, als sie auf mich zurückwirkt.“<sup>256</sup>

Da die Wirkung alles sein kann, insbesondere die Palette der irrationalen Elemente, wie zum Beispiel: Halluzinationen, Phantasmagorien und auch der Traum, liegt Breton viel daran, anhand von Traumdeutungsanalysen zu zeigen, daß es sogar im Traum Bewegung gibt, und zwar „Bewegung im höchsten Sinne des Wortes, nämlich im Sinne des realen Widerspruches der weitertreibt.“<sup>257</sup>

Da nach Bretons Meinung „alles zum Bilde wird, noch das geringste Objekt“<sup>258</sup>, erklärt er die Art des Bewegungsvorgangs anhand der „Verdichtung“, „[...] von der dem Traum innewohnenden Tendenz zur Übertreibung und zur Dramatisierung, mit anderen Worten, von der Tendenz, in theatralischer, ungemein spannender, frappierender Form darzustellen, was sich in Wirklichkeit ziemlich langsam, ohne allzu spürbare Brüche, herausgebildet und entwickelt hat, so daß das organische Leben seinen Lauf nehmen kann. Vielleicht läßt sich hieraus, da nun schon einmal vom Theater die Rede ist, in gewisser Weise eine Rechtfertigung für die Regel der drei Einheiten ableiten, wie sie sich, seltsam genug, der klassischen Tragödie aufgedrängt hat, und jenes Gesetz der äußersten Verkürzung, die eines der hervorstechendsten Merkmale der modernen Poesie ist.“<sup>259</sup>

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> Roger Caillois: Zur näheren Bestimmung der Dichtkunst; in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 253

<sup>256</sup> A. Breton: L'Amour fou; übersetzt von Friedhelm Kemp, Suhrkamp, München 1975, S. 106

<sup>257</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 41

<sup>258</sup> Ebd., S. 94

<sup>259</sup> Ebd., S. 42f

Auf einen Nenner gebracht, läuft also immer folgendes Schema ab: „Verdichtung, Verschiebung, Vertauschung, sekundäre Bearbeitung.“<sup>260</sup>

Der Verdichtungsprozeß spiegelt immer einen subjektiven Wertemaßstab wider, der sich an subjektiven, schon vorhandenen Empfindungen und Eindrücken orientiert, die er subjektiv und beliebig systematisiert, vereinfacht und stilisiert. Somit wird nur der eigenen Stil beständig pathetisch metamorphosiert.

„Diese Verdichtungsarbeit findet übrigens in jedem Moment des wachen Lebens statt: [...]“<sup>261</sup>, wie Breton meint, und damit holt er zum Schlußstreich aus, indem er die letzten Zweifel an der Realität des Traumes beseitigt, und ihm die gleichen Existenzbedingungen wie der Realität selbst zuspricht, nämlich Raum und Zeit:

„Zeit und Raum des Traumes sind also durchaus die wirkliche Zeit und der wirkliche Raum.“<sup>262</sup>

Raum und Zeit unterliegen im Surrealismus der Verdichtungsarbeit und sie verschmelzen beide zu einer relativen Einheit, die sich über ihre inhärenten ‚Brüche‘ hinwegsetzt und als Kontinuum erscheint. Auch die ‚Brüche‘ zwischen der Realität und dem Traum werden nivelliert und dem Entscheidungskriterium der „Sinne“<sup>263</sup> anheimgestellt, die eine Unterscheidungsgrenze ziehen mögen.

Diesen Zustand nennt Breton „universelles Bewußtsein“ (conscience universelle)<sup>264</sup> einer absoluten Wirklichkeit, beziehungsweise Surrealismus, da die Grenze zwischen Außen- und Innenwelt verwischt ist.

Nachdem die traditionelle „Idee der Kausalität dabei in Trümmer“<sup>265</sup> ging, bleibt die Frage zurück, inwieweit die Ideen von Raum und Zeit wirklich, das heißt im traditionellen Sinne, bestehen bleiben.

Da die Zeit also in das (relative) Zeitempfinden des Subjekts gelegt wird, bleibt der Raum bestehen und wirft die Frage nach der „Gleichzeitigkeit“ auf, die im Surrealismus eine entscheidende Rolle spielt.

Für die Surrealisten ist:

„[...] - unter dem Gesichtspunkt der Erkenntnis die Ortsangabe das Wichtigste - [...]“<sup>266</sup>.

<sup>260</sup> Ebd., S. 95

<sup>261</sup> Ebd., S. 43

<sup>262</sup> Ebd., S. 43

<sup>263</sup> Ebd., S. 57

<sup>264</sup> A. Breton: Entrée des mediums; in: LITTÉRATURE, N.S., NO 6, Nov. 1922, S. 1-16. Reprint in: Les Pas Perdus (1924), 1969, S. 122-131, S. 125

<sup>265</sup> A. Breton: L'Amour fou; op. cit., S. 63

<sup>266</sup> Vgl. A. Breton: Das Weite suchen, Reden und Essays; op. cit.,

Die Lokalisierung zweier Orte, die sich, das ist Voraussetzung des Surrealismus, möglichst weit entfernt voneinander befinden, zur Koinzidenz zu bringen, entspricht der surrealistischen Vorgehensweise und seinem Ziel, da es einer surrealen Bewußtseinsweiterung entspricht, beziehungsweise zu einer Steigerung aller Wahrnehmungskräfte führt, die ein „Mehr-Sehen“ im Sinne Nietzsches ermöglicht.

Das Koinzidenzgeschehen, ist ein „Zu-Fall“, beziehungsweise ein „Zufall, das heißt also eine mehr oder weniger spontane Manifestation der *Notwendigkeit*“.<sup>267</sup>

Um das Wesen des Zufalls zu erfassen, wie ihn die Surrealisten verstehen, das heißt, daß seine Spontaneität unter dem Gesetz der Not etwas „zum Bilde“ bringt, läßt die Surrealisten den Begriff des „objektiven Zufalls“ (*Hasard objectif*) erschaffen, der durch seine Begrifflichkeit schon auf die, von ihm gemeinten Antipoden (der Orte und Motive) verweisen soll.

Der objektive Zufall ist „das Zusammentreffen einer äußeren Kausalität und einer inneren Finalität“, und zwar derart verstanden, daß „das Naturnotwendige mit dem menschlich Notwendigen auf sehr außergewöhnliche und aufregende Weise derart übereinstimmt, daß die beiden Determinationen sich als ununterscheidbar erweisen.“<sup>268</sup>

Bei einer Definition des objektiven Zufalls (*Hasard objectif*) geht es nicht um die Natur-Notwendigkeit der Außenwelt, sondern um ein Spiel, - ganz wie es das französische Wort *hasard* in seiner Begriffsbedeutung auch enthält<sup>269</sup> - mit

S. 12

<sup>267</sup> Ebd., S. 28

<sup>268</sup> Vgl. A. Breton: *L'Amour fou*, op. cit., S. 24

<sup>269</sup> Anm. 1a.): Die französische Etymologie verweist auf den arabischen Ursprung des Wortes *az-zahr*, das keine Verbindung von *le hasard* mit *le destin* (Schicksal) zuläßt, sondern sich auf den Aspekt des Würfelspiels beschränkt, genauer gesagt auf den Würfel (von dem zwei desselben im Spiel zusammen geworfen werden).

Vgl. dazu: 1.) *Altfranzösisches Wörterbuch*, Tobler-Lommatzsch, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden 1955.

2.) *Etymologisches Wörterbuch der Französischen Sprache*, Ernst Gamillscheg, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1966.

3.) *Dictionnaire des Synonymes*, Henri Bénac, Librairie Hachette, 79, Boulevard Saint-Germain, Paris-VI e, 1956

Anm. 1b.): Die zwei zusammengewürfelten Würfel stehen zudem symbolisch für das surrealistische *objet trouvé*, dessen Antinomie durch die surrealistisch Kausalitätsbeziehung zu ihrer Komplementarität gelangt.

200

sich selbst, mit seinem eigenen Gesetz, das die eigene Notwendigkeit diktiert und dem surrealistischen Subjekt auf-nötigt und quasi zu-fällt.<sup>270</sup>

Das surrealistische Spiel des objektiven Zufalls wird am Ort ‚Ich‘ und der Zeit ‚Eigen-Zeit‘ ausgetragen mit der Spielregel ‚Kausalität‘, die sich auch das „lyrische Verfahren“ nennt:

„Einzig und allein schließlich durch die nachdrückliche Betonung der fortwährenden, vollkommenen Koinzidenz zweier bis auf weiteres als voneinander gänzlich unabhängig geltenden Reihen von Fakten möchte ich, immer entschiedener, das *lyrische Verfahren* rechtfertigen und empfehlen, wie es jedem, ob auch nur für eine Stunde in der Liebe, sich aufdrängt und wie es, zu allen möglichen Zwecken der Ahnung und Deutung, der Surrealismus zu systematisieren versucht hat.“<sup>271</sup>

So wie die Liebe, die höchste Steigerung der Affekte auslöst, so soll das lyrische Verfahren zur rauschhaften Verdichtung des Objekts durch die Koinzidenz führen. Der objektive Zufall gebiert ein neues Objekt durch die Verdinglichung, die zum äußersten Punkt getrieben wurde.<sup>272</sup>

Die Verdinglichung wird nur auf systematischem Wege erreicht, indem man seine gegebenen Werte und Symbole aus ihrem ursprünglichen Kontext herauslöst und neu zusammensetzt und bewertet. Wie gesagt, man „verdichtet, verschiebt, vertauscht und bearbeitet sekundär“. Das heißt, man läuft nur sein Band der gegebenen Möglichkeiten und „Wahl-Empfindungen“<sup>273</sup> ab, ohne es jemals zu verlassen.

Sie sind gleich den „den Individuen eigentümlichen Spiegelungen“<sup>274</sup>.

Das lyrische Verfahren, beziehungsweise der Automatismus, bezweckt folgendes:

„Zwei denkbar weit voneinander entfernte Objekte vergleichen, oder sie, auf welche Weise immer, brüsk und frappierend aneinanderhalten, bleibt der höchste Ehrgeiz der

<sup>270</sup> Anm.: Salvador Dalí führt dies ganz radikal vor Augen indem er in seinen Schriften von sich nicht mit *je* (ich) spricht, sondern *jeux* (Spiele) sagt. (S. dazu auch das Vorwort zu: *Memoiren*, S. 7)

<sup>271</sup> Ebd., S. 63

<sup>272</sup> Anm.: A. Vowinckel stellt fest: „Damit wird die autonome ästhetische Dimension im Kunstwerk zu Gunsten der Verdinglichung eines Denkmodells, von Erfahrungs- und Wahrnehmungsfakten aufgegeben, die im Leben selbst verankert sind. In diesem Funktionswandel des Kunstwerks aber ist die Formulierung eines neuen Kunstbegriffs enthalten: an die Stelle der Nachahmung ist die Setzung von Wirklichkeit getreten, die bis zu einem äußersten Punkt der Verdinglichung getrieben wird.“ (*Surrealismus und Kunst*, op. cit.; S. 28)

<sup>273</sup> Vgl. A. Breton: *Nadja*; in: *Als die Surrealisten noch recht hatten*, op. cit.; S. 223

<sup>274</sup> Ebd., S. 222

201



Poesie. [...] Es gilt, den formalen Gegensatz dieser beiden Glieder aufzubrechen; es gilt ihres augenfälligen Mißverständnisses Herr zu werden, das nur aus der unvollkommenen, kindischen Vorstellung stammt, die man sich von der Natur, von Zeit und Raum als bloße Bestimmungen der Außenwelt macht. Je stärker das Element unmittelbarer Verschiedenheit in Erscheinung tritt, desto entschiedener muß es aufgehoben und negiert werden. Es geht um die Bedeutung des Objekts schlechthin. Zwei verschiedene Körper gelangen so, wenn man sie aneinander reibt, durch den Funken zur höchsten Einheit im Feuer, [...]. Diese Weise zu sehen, zu fühlen, läßt sich auch durch die äußerste Absonderlichkeit nicht stören: wie denn auch die ornamentale Architektur sich innig mit der Butter vermählt im tibetanischen *Torma*, etc.<sup>275</sup>

Die surrealistischen Bildmotive stellen eine Dechiffrierung von (alten) Formen dar, und zwar in der Weise, daß sie die Formen aufweichen, und ihnen methamorphisierend neue Chiffren zuweisen. Diese neuen Chiffren umfassen und vereinen eine größtmögliche Gegensätzlichkeit und Spannung in sich. Es geht dabei aber nicht um die Inhalte der Formen, sondern um die Form selbst, die es zu formen und auszuhalten gilt.

Es ist analog zu Nietzsche, der Werte umwertet, und sie dann aus ihren Spannungsbogen heraus bewertet, sowie künstlerisches Verhalten in der Formen- ausbildung erblickt.

Die den Surrealisten wichtige Lokalisierung von Objekten, beziehungsweise die Kenntnis des Ortes, stellt sich genaugenommen als ein einziger Raum-Punkt heraus, der die beiden Objekte zugleich beherbergt, nämlich die subjektive Empfindung des surrealistischen Ich. Dieser Punkt besteht aus einer komplementären Gegensätzlichkeit, aus der sich die Dynamik des Punktes, der Empfindung, entzündet und entwickelt.<sup>276</sup>

„Zuerst einmal hat er überhaupt nichts bewußt erfaßt. An der sozusagen zufälligen Annäherung der beiden Ausdrücke hat sich ein besonders Licht entzündet, ein *Licht des Bildes*, für das wir unendlich empfänglich sind. Der Wert des Bildes hängt ganz von der Schönheit des erzielten Funkens ab; ist also folglich die Funktion des Spannungsunterschieds zwischen den beiden Leitern. [...] Man muß also wohl oder übel zugeben, daß die beiden Begriffe, die das Bild ausmachen, vom Geist nicht etwa *mit Absicht* auf den zu produzierenden Funken voneinander abgeleitet wurden, sondern daß sie das Ergebnis eines Vorgangs sind, den ich surrealistisch nenne, wobei die Vernunft sich darauf beschränkt, das Licht-Phänomen festzustellen und zu würdigen.“<sup>277</sup>

Diese Textstelle zeigt nochmals deutlich, daß die Objekte nicht wirklich an getrennten Orten zu finden sind, sondern sich an einem Ort, dem Ort des Zu-falls,

<sup>275</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 95

<sup>276</sup> Anm.: Auf die Dynamik wird später eingegangen.

<sup>277</sup> A. Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, in: Als die Surrealisten..., op. cit., S. 43

dem Subjekt nämlich, entzünden. - Und, sie werden auch am gleichen Empfindungspunkt sichtbar gemacht, beziehungsweise zum statischen Bilde verbunden, und damit bewußt.<sup>278</sup>

Somit ist das Ich der Ort der räumlichen Lokalisierung und des zeitlichen Ablaufs. Innerhalb des Subjekts umkreisen die surrealistischen Objekte das Subjekt, um sich dann und wann, einen Moment lang, blitzartig zu treffen; die bewußte Phantasie des Subjekts wird entzündet und nach deren Erlöschen, beginnt das anfangs unbewußte Spiel von vorne. Es ist demnach kein kontinuierliches, son-

<sup>278</sup> Anm.: Die scheinbare Durchmischung der Begrifflichkeiten aus der Sprach- und Bildebene, ist von Breton bewußt vorgenommen worden. Er geht in seiner Schrift „Der Surrealismus und die Kunst“ schon von dem, von ihm zu beweisenden, Anfangsatz „Das Auge lebt im Urzustand.“ aus, und gelangt demnach auch zu folgender, in den Worten von A. Vowinkel ausgedrückt, der dieses Thema untersucht, Schlußfolgerung: „Das Auge registriert die äußeren Erscheinungen und übermittelt sie dem Gehirn, das sie mit aller Klarheit aufnimmt. Hierin liegt für Breton der besondere Wert des Wahrnehmungsvorgangs. Die Klarheit und Eindringlichkeit der vom Auge aufgenommenen ‚Bilder‘ verleiht ihnen in gewisser Hinsicht eine Sprachfähigkeit, die der gesprochenen, geschriebenen Sprache vergleichbar ist. [...] André Breton vergleicht das visuelle wahrgenommene Bild nicht nur mit einem der Sprache entnommenen Wort, Begriff, sondern setzt diese einander gleich. [...] Wort und Bild werden von Breton derselbe Wirklichkeitswert beigemessen, ja bewußt zugewiesen.“ (vgl. Kap.2d, S. 35-39, op. cit.)

Bild, poetisches Bild oder Metapher sind in den Augen der Surrealisten gleichbedeutend, weil das lyrische Verfahren ein allgemeines Erkenntnisverfahren darstellt. Das surrealistische Bild ist also eine magische Praxis. Das bedeutet, da der Surrealismus sich als eine geistige Haltung versteht, daß alle Überlegungen z. B. die der *écriture automatique*, wechselseitig und austauschbar, sowohl für die Poesie als auch für die Malerei, ja sogar für jede ästhetisch-menschliche Handlung, dem Prinzip nach Gültigkeit besitzen und anwendbar sind. So entstand z. B. auch das *Poème-objet*, in dem Breton in diesem Sinne dichterische und bildnerische Mittel kombinierte, das der Vorläufer der modernen visuellen Poesie wurde.

Und weiter gehend kann man auch sagen, daß die heutigen Kreativitätstechniken in Werbung und Design, die auf Konzepte der Neukombination basieren, in ihrer Art der divergenten und konvergenten Kombination der Realisierung, der surrealistischen Methode der spontanen Assoziationsverkettung („Prinzip der Ideenassoziation“; vgl. Breton: Erstes Manifest, op. cit., S. 43) entsprechen, da das „paranoisch-kritische Vorgehen eine organisatorische und produktive Fähigkeit des objektiven Zufalls ist.“ (vgl. Breton: Salvador Dalí, in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 376).

„Im übrigen sollten die surrealistischen Mittel erweitert werden. Alles ist geeignet, um von bestimmten Assoziationen den erwünschten Überraschungseffekt zu erlangen.“ (A. Breton, Erstes Manifest, op. cit., S. 45).

dem ein spontanes Spiel, das in „Zeitsprüngen“ à la Nietzsche, spontane Assoziationsketten entfacht.<sup>279</sup>

Der Traum hat die Eigenschaft solche, lustvollen, weil ohne moralische und normative Schranken, Assoziationsketten hervorzurufen.

Die Realität erfüllt dieselbe Eigenschaft in bezug auf das *objet trouvé*.

„Der gefundene Gegenstand erfüllt hier in strenger Entsprechung die gleiche Aufgabe wie der Traum, insofern als er [...], den Finder kräftigt und ihn begreifen läßt, daß die Schranke, die er für unübersteigbar halten mochte, bereits überwunden ist.“<sup>280</sup>

Das *objet trouvé* wirkt auf das Subjekt physiologisch positiv, da es die Affekte steigert, sowie das Machtgefühl, das durch das Brechen der Schranken und Werte lustvoll auf das Subjekt zurückwirkt und als Machtsteigerung empfunden wird; und damit zur Bestätigung des ego, beziehungsweise des egoistischen Willens wird.

Bei dem *objet trouvé* handelt es sich, wie Ginka Steinwachs richtig bemerkt, um einen Sonderfall:

„Die *trouvaille* (Fundsache), [...] ist das >objet surréaliste<, der surrealistische Gegenstand schlechthin, ein Sonderfall dessen, was Breton als >hasard objectif<, als objektiver Zufall bezeichnet, [...].“<sup>281</sup> So schreibt denn auch Breton:

„Sehr viel interessanter ist es zu beobachten, wie seltsam der nach Erfüllung drängende Wunsch auf der Suche nach seinem *Objekt* mit den Gegebenheiten der Außenwelt umspringt, wobei er die egoistische Neigung hat, nur das zu vermerken, was seiner Sache dienlich sein kann.“<sup>282</sup>

Das interessante dieser Aussage ist, daß das *objet trouvé*, nur einen Beitrag zur Bewußtseinsweiterung, beziehungsweise zur Bewußtseinsaufbrechung und -formung leisten soll, und nichts Neues an sich. Ganz offensichtlich ist das Objekt nichts wesensfremdes, sondern Mittel und Ausdruck einer Selbstanalyse, die von den Surrealisten als legitime Interpretationsmethode benützt wird und damit andererseits den Perspektivismus ihrer Interpretationen rechtfertigt.

<sup>279</sup> Anm.: „Statt dessen muß man das Kunstwerk als Ereignis schaffen, das die Zeit fühlbar spaltet, ja sogar deutlich durchbricht, [...]“ (vgl. Breton: André Masson, in: Als die Surrealisten, op. cit., S. 394)

<sup>280</sup> A. Breton: *L'Amour fou*, op. cit., S. 35f

<sup>281</sup> G. Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus*, Stroemfeld/Roter Stern Verlag, Basel/Frankfurt 1985, S. 41. Anm.: G. Steinwachs unternimmt eine konkrete Analyse solch einer *trouvaille*, wie sie Breton in „*L'amour fou*“ in „*le cendrer Cendrillon*“ (der Aschenbecher Aschenputtel) findet und entwickelt. Sie (op. cit., S. 37 ff) mit Hilfe eines linguistischen Verfahrens, genauer gesagt anhand des Strukturalismus, die sehr interessant ist.

<sup>282</sup> A. Breton: *Die kommunizierenden Röhren*, op. cit., S. 90

„[...] der Fund spielt die Rolle eines *Katalysators*, [...]“<sup>283</sup>, der die Phantasie beflügelt, den sie ist es, auf deren Untergrund sich die Assoziationskette ausbildet.

„Das Bewundernswerte am Phantastischen ist, das es nichts Phantastisches daran mehr gibt: es gibt nur noch das Wirkliche.“<sup>284</sup>

Die Phantasie, von Breton auch mit *Imagination* synonym verwendet, ist das Ur-Eine, das letzte nicht hinterfragbare Faktum des menschlichen Seins. Sie ist der Urgrund für die „großen Lebenskonstanten des Eros, des Todestriebes sowie der körperlichen Erfahrung des Raumes als Rätsel.“<sup>285</sup>

Die Phantasie macht die Lebenskonstanten sichtbar, beleuchtet sie quasi von unter her, aus dem Untergrund heraus, sowie die „Lichtbögen“<sup>286</sup> zwischen den Antinomien, den *objets trouvés*, diskontinuierlich, beziehungsweise konvulsivisch, erscheinen.

„Alles ist bedingt durch Phantasie, und Phantasie offenbart alles.“<sup>287</sup>

Die Phantasie trägt durchaus eine „visionäre Kraft“<sup>288</sup> in sich, da sie am gleichen Ort, an „der tiefsten Empfindung des Seins“<sup>289</sup> operiert, und sich quasi selbst erahnt, da der „Mensch ein Anfang und ein Ende ist“<sup>290</sup>, wie Breton durch Kafka, oder Nietzsche durch Zarathustra: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch“ (vgl. II 281 (4)), verlauten läßt.

„Einzig die Imagination zeigt mir, was *sein kann*.“<sup>291</sup>

Die Antizipation geht so weit, muß so weit gehen, daß sie dem „ewigen Reiz der Mythen erliegt“<sup>292</sup>, das heißt durch den Rückbezug auf das ego muß eine ego-

<sup>283</sup> Vgl. A. Breton: *L'Amour fou*, op. cit., S. 36

<sup>284</sup> A. Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*, in: *Als die Surrealisten...*, op. cit., S. 29

<sup>285</sup> Salvador Dalí: *Der Surrealismus*; In: S. Dalí, *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*. Hrsg. Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann, München 1975, S. 74

<sup>286</sup> A. Breton: *Das Weite suchen, Reden und Essays*, op. cit., S. 13

<sup>287</sup> Louis Aragon: *Rede der Phantasie*, in: *Als die Surrealisten...*, op. cit., S. 204

<sup>288</sup> A. Breton: *Das Weite suchen, Reden und Essays*, op. cit., S. 86.

Anm.: Max Morise stellt den direkten Zusammenhang zwischen der Bewunderung der Orakel und dem Wahnsinn her: „Bewundern wir die Verrückten, die Medien, denen es gelingt, ihre flüchtigsten Visionen einzufangen, [...]“ (*Die Zauber-Augen*; In: *Als die Surrealisten*, op. cit., S. 306)

Wobei Breton noch weiter geht und direkt auf die „Antike“ zugreift, die solch „psychischen Anomalien verehrte“. (vgl. *Das Weite suchen*, op. cit., S. 108)

<sup>289</sup> Ebd., S. 14

<sup>290</sup> Ebd., S. 79

<sup>291</sup> A. Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*, in: op. cit., S. 23

<sup>292</sup> A. Breton: *Das Weite suchen, Reden und Essays*, op. cit., S. 14

zentrische Umwertung der Werte erfolgen, die sich einen eigenen, passenden Mythos erfindet. Die Voraussetzung dafür ist, daß Gott abgeschafft wird, und es Lautréamont wie folgt ausdrückt: „Meine Subjektivität und der Schöpfer, das ist zuviel für ein Gehirn“<sup>293</sup>; oder wie Nietzsche es sagt: „[...] wenn es Götter gäbe, wie hielte ich's aus, kein Gott zu sein! Also gibt es keine Götter.“ (II 344) Die Imagination schafft sich ein „Jenseits der Kunst“ (vgl. KSA 2, 180 (220)), indem sie den religiösen Boden verläßt und sich eigene Werte und Motive erschafft.

„Die reine Phantasie«, sagt Poe »sucht sich im Schönen oder Häßlichen nur solche Elemente, die noch nie miteinander verknüpft waren, die am geeignetsten für ihre Kombinationen scheinen.“<sup>294</sup>

Die Schönheitsurteile sind individuell und subjektiv. Es gibt keine Ideale des Schönen an sich, oder des Häßlichen an sich. Einzig und allein maßgeschneiderte Lösungen, die „unserem Fleisch angemessen“<sup>295</sup> sind, führen zur Befreiung des Menschen von allen Konventionen und Normen. Für den Prozeß der Auflösung führt Paul Éluard u. a. „als Anfang eures Unheils: Nietzsche [...]“<sup>296</sup> an.

Am Anfang ist also der Leib, an dem Maß genommen wird und auf den maßgeschneiderte Schönheitsurteile zugeschnitten werden. Das bedeutet, daß die Physiologie die Urteile bestimmt, sie als *décadent*, also den Leib schwächend aburteilt, oder sie als den Leib stärkend aufwertet. Entscheidend dabei, ist das Krite-

<sup>293</sup> A. Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 123.

Breton zitiert auch an anderer Stelle durch Georges Braque diesbezüglich: „Von Gott sprechen, an Gott denken, da heißt, allem sein Maß aufprägen, und wenn ich das sage, ist klar, daß ich mir diese Idee nicht zu eigen mache, nicht einmal, um sie zu bekämpfen. [...] So lächerlich gering auch der Einsatz war - mein Leben -, ich bin mir voll bewußt, voll und ganz gewonnen zu haben. Alles, was es an wankelmütigem, Verdächtigem, Unverschämten, Schamlosen und Grotesken gibt, liegt für mich in einem Wort: Gott.“ (A. Breton: Der Surrealismus und die Malerei; in: op. cit., S. 280).

<sup>294</sup> A. Breton: Der Surrealismus und die Malerei; In: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 298.

Anm.: Die Surrealisten sahen u.a. ihre literarischen Vorgänger im Werk der ‚schwarzen‘ Romantiker (vgl. Vorwinckel, op. cit., S. XVII), da sie den (schwarzen) Humor als eine wichtige Komponente des objektiven Zufalls ansahen. So stellte Breton eine Sammlung von ihm bemerkenswerten Geschichten in der „Anthologie des Schwarzen Humors“ zusammen.

<sup>295</sup> Vgl. Paul Éluard: Zunächst und immer Revolution; In: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 92

<sup>296</sup> Vgl. ebd.

rium der Kombination. Die dem leibgerechte, angemessene Kombinationsfähigkeit zeichnet die „Begabung für Identifikation und Hellsehen“<sup>297</sup> aus.

Im Zweiten Manifest des Surrealismus charakterisiert Breton diese wichtigen surrealistischen Eigenschaften mit dem Begriff der Wahrscheinlichkeitsrechnung:

„[...] eine *positive* Vorstellung von der Wahrscheinlichkeitsrechnung zu machen. Diese Berechnung hat man tunlichst bei jeder Gelegenheit selbst vorzunehmen, statt es jemand anderem zu überlassen.“<sup>298</sup>

Breton kann mit dieser Definition - wie Nietzsche - keine mathematische Definition im Sinne haben, obwohl er mit einem Begriff derselben hantiert.

Die surrealistischen Wahrscheinlichkeitsergebnisse verfälschen sich in dem Moment, wo man sich um Objektivität bemüht, d. h. um eine von jedermann zu jeder Zeit nachvollziehbare Ergebnis. Das Gesetz der Wahrscheinlichkeit kann nur subjektiv aufgestellt werden und führt damit zu positiven Ergebnissen, weil es Wiederholungen durch die Identifikationen mit sich selber zum Ergebnis macht und ins Konkrete holt<sup>299</sup> und übersetzt:

„Wiedererkennen, oder nicht wiedererkennen, bedeutet alles. Zwischen dem, was ich wiedererkenne, und dem, was ich nicht wiedererkenne, da ist mein Ich. Und das, was ich nicht wiedererkenne, werde ich auch in Zukunft nicht wiedererkennen.“<sup>300</sup>

Das Ergebnis einer Wiederkehr ist demnach nicht von äußeren Faktoren bestimmt, sondern an innere, anthropologische Seinsbedingungen gebunden.

Die wiederholte Identifikation des Ich verläuft entlang einer Kette von „Metamorphosen“<sup>301</sup> und „den Individuen eigentümliche Spiegelungen“<sup>302</sup>, in einer Welt, die im „Werden ist“<sup>303</sup>.

Diese Form- und Motivwiederholungen entsprechen der bei Nietzsche beschriebenen ornamentalen Formenkette und ihrer Antigeometrisierung.

„[...] daß die Aufeinanderfolge von Bildern, die Flucht von Vorstellungen eine Grundbedingung jeder surrealistischen Äußerungen sind.“<sup>304</sup>

<sup>297</sup> Vgl. A. Breton: Zweites Manifest des Surrealismus 1930; In: A. Breton: Die Manifeste des Surrealismus, dt. von R. Henry, Rowohlt 1968, S. 93)

<sup>298</sup> Ebd., vgl. S. 92

<sup>299</sup> „Es gibt nur Poesie des Konkreten.“ (Louis Aragon: Der Traum des Bauern; in: op. cit., S. 212)

<sup>300</sup> A. Breton: Der Surrealismus und die Malerei; in: op. cit., S. 302.

<sup>301</sup> A. Breton: André Masson, in: op. cit., S. 394

<sup>302</sup> A. Breton: Nadja; op. cit., S. 222

<sup>303</sup> A. Breton: Der Surrealismus und die Malerei; in: op. cit., S. 303.

<sup>304</sup> Max Morise: Die Zauber-Augen; in: op. cit., S. 305

Die Wahrscheinlichkeit der Wiederkehr des gleichen Ereignisses ist also von Anfang an gegeben und Voraussetzung. Die Wiederkehr des Gleichen liegt im surrealistischen Prozeß an sich begründet.

Da es sich nicht um ein Erkennen, sondern um ein Wieder-Erkennen handelt, also um einen Prozeß des Vergessens und Sichtbarmachens, oder auch um eine „systematische Konfusion und »Verwirrung aller Sinne« (Rimbaud)“ und hellseherische Konkretisierung des „Ereignisses einer unerwarteten Annäherung“<sup>305</sup> bleibt noch zu klären, von welcher Art die beiden Pole des diskontinuierlichen Prozesses beschaffen sind. Doch dazu später, im Moment ist eher interessant die hellseherische Befähigung festzuhalten.

Die von Breton charakterisierte Wahrscheinlichkeit entspricht dem objektiven Zufall und stellt nur, wie bei Nietzsche, ein Mittel zur Veranschaulichung der ewigen Wiederkehr dar, die auf der Selbst-begegnung basiert.

Max Ernst dagegen, benützt als Anschauungsmittel die Worte Humes, die er mit dem objektiven Zufall und der Wahrscheinlichkeit in Verbindung bringt: „Zufall hier im Sinne von Hume als »Äquivalent für Unwissenheit, in der wir uns hinsichtlich der Ursachen von Ereignissen befinden.«“<sup>306</sup>

Der objektive Zufall kehrt immer wieder, indem er in das Vergessen eintaucht und ahnend neu schafft. Diese Ursprünglichkeit des Schaffensprozesses bildet die Grundlage der positiven Wahrscheinlichkeit, die durch das Eintauchen in das Ur-Eine verbindende Seinsbedingungen schafft:

„Und wir glauben, mit solchen Experimenten eine seltsame Fähigkeit des Denkens aufgedeckt zu haben - die zu seiner *Vergemeinschaftlichung*.“<sup>307</sup>

Die Kommunikationsfähigkeit beruht auf einer Wahrnehmungs- und Bewußtseinsweiterung, die allen Menschen gemeinsam ist und damit möglich, wie Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont sagt: „Die Poesie muß von allen gemacht werden [...]“<sup>308</sup>

Die bis ans äußerste getriebene Suggestionskraft à la Nietzsche (vgl. III 754) zwingt den Menschen sich als ein Anderer zu fühlen und zu handeln; sie ist

<sup>305</sup> Max Ernst: Jenseits der Malerei, in: op. cit., S. 332

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Breton: Zweites Manifest des Surrealismus, op. cit., S. 93.

Anm.: Breton bringt als Beispiel die Kryptästhesie, oder parapsychologische Versuche, bei denen hermetisch voneinander getrennte Personen sich gegenseitig ihre Gedanken, Zeichnungen usw. übertragen, bzw. „gedanklich lesen“ können.

Surrealistische Experimente dieser Art wurden z. B. mit „Le cadavre exquis“ in: *La Révolution Surrealiste*, Nummer 9-10; *Variétés*, Juni 1929), oder „Jeux surréalistes“ in: *Variétés*, Juni 1929) durchgeführt.

<sup>308</sup> Salvador Dalí: Der Surrealismus; in: Unabhängigkeitserklärung, op. cit., S. 73

unmißverständlich und unmittelbar, weil sie nicht durch Chiffren und Symbole verdeckt und verfälscht ist, sondern eine physiologische Urkraft ist.

Éluard kennzeichnet diesen dionysischen Zustand wie folgt:

„Alle Menschen werden sich verständigen mittels der *Vision*, die sie von den Dingen haben werden, und diese Version der Dinge wird ihnen dazu dienen, das auszudrücken, was ihnen gemeinsam ist; ihnen und den Dingen, ihnen als Dingen, den Dingen als ihnen. An jenem Tag wird das wahre Sehtum das Universum dem Menschen einverleibt haben, das heißt: den Menschen dem Universum.“<sup>309</sup>

Was Éluard hier beschreibt ist die Suggestionskraft des paranoischen Deliriums, das durch sein spontanes Assoziations- und Identifikationsvermögen in viele Rollen und Masken schlüpfen kann.

Am bekanntesten Beispiel „*le cendrier Cendrillon*“ wird ganz deutlich darauf hingewiesen, was die entscheidenden surrealistischen Momente der Assoziation sind.

Zum einen ist es die Verzauberung durch die Stereotypie, „weil in der Tat von dem kleinen Absatz-Schuh die ganze Verzauberung abhing, weil in ihm das eigentlich *auslösende Moment der Stereotypie* lag (der Absatz dieses Absatz-Schuhs hätte ebenfalls ein Schuh sein können, dessen Absatz seinerseits wieder ... und so fort).“<sup>310</sup>, und zum anderen wird deutlich, daß die Assoziationskette nur in selbstvergessenen Rauschzuständen außerhalb eines Denkdiktats stattfinden kann:

„der wunderbare Pantoffel war seiner Möglichkeit nach schon in dem armseiligen Löffel vorhanden. Mit diesem Gedanken rundet sich aufs vollkommenste der Kreis der Vergleiche. Es stellte sich heraus, daß der Gegenstand, den ich ehemals zu betrachten gewünscht hatte, sich außerhalb meiner gebildet hatte, sehr verschieden, weit über meine möglichen Vorstellungen hinausentwickelt, und unter Mißachtung mehrerer unmittelbarer Gegebenheiten, die mich getäuscht hatten. Um diesen Preis also, und um diesen Preis allein, war es abermals gelungen, vermittelt seiner die vollkommene organische Einheit zu bewirken.“<sup>311</sup>

Die seitenlang beschriebene Verirrung Bretons bei seiner Suche nach diesem, seinen imaginären, phantastischen Gegenstand, zeigt aber noch mehr als den surrealistischen Prozeß, nämlich seine Grenze.

Durch Bretons bewußte, starr-vorgefestigte Suche behindert er die Suggestionskraft. Im Ersten Manifest des Surrealismus stellt er jedoch unmißverständlich klar:

<sup>309</sup> Paul Éluard: Physik der Poesie; in: op. cit., S. 379

<sup>310</sup> A. Breton: L'Amour fou, op. cit., S. 38 f.

<sup>311</sup> Ebd., S. 39

„Teure Phantasie, was ich vor allem an dir liebe, ist, daß du nicht verzeihen kannst.“<sup>312</sup>

Was die Phantasie nicht verzeiht, ist ein Suchen des *objet trouvé* außerhalb des unbewußten Rauschzustandes, wenn er nicht die Keimzelle der Individuation bildet. Die Phantasie diktiert ihr eigenes Gesetze, das den Rezipienten quasi passiv überfällt und lenkt. Die Phantasie weist den Weg vom dionysischen, vereinheitlicht-vereinnahmenden Ur-Einen, als Objektivität verstanden, zur zerrissenen Vereinzelung der apollinischen Individuen, verstanden als Subjektivität. Und - sie weist den Weg zurück. Das heißt, sie führt zum Untergang des Individuums.

Der Untergang des Individuums entspricht zugleich seiner höchsten Kommunikationsfähigkeit. Im Empfinden und Drängen seiner Begierde und Leidenschaften waltet sein Wille zur Macht, der sich aus dem unbewußten dionysischen Ur-Einen nährt und verzehrt. Das Überschneiden der dionysischen, unbewußten Willen zur Macht, der Begierden, beziehungsweise der apollinisch, bewußten „optischen Restbestände“<sup>313</sup> führt zu dem Wunsch ihrer nietzscheschen „Einverleibung“ (z. B. III 874), oder nach der surrealistischen „Eßbarkeit“<sup>314</sup>.

Diese Art der Nahrungsaufnahme ist ein höchst egoistischer Akt, die Komponente der Kommunikation ist dabei der gemeinsame Wunsch nach ein und der selben Nahrung. Das Aufgeben der Individuation und damit das Eingehen in die Nahrung selbst entspricht dem dionysischen Zustand der Einheit.

Somit zeigt die Identifikation mit dem geeigneten Anderen die Begierde indikativ an und verstärkt sie:

„aus der Betrachtung der Linien, aus denen die allergebräuchlichsten [Gegenstände, A. v. V.] bestehen, ergibt sich - [...] - ein bemerkenswertes *Rätsel-Bild*, mit dem der Gegenstand eins ist und das uns unmißverständlich über den einzig *wirklichen*, uns angehenden Gegenstand, über unsere *Begierde*, unterhält.“<sup>315</sup>

Die Funktionsweise der Phantasie, die surrealistische, paranoische Methode lehnt sich an Leonardo da Vinci an, um den Übergang von der Subjektivität zur Objektivität zu lösen beziehungsweise den Vorgang der Kommunikation, der nur über die eigenen Begierde führt:

<sup>312</sup> Op. cit., S. 23

<sup>313</sup> Vgl. ebd., S. 110

<sup>314</sup> Auf Seiten der Surrealisten sei für diese Behauptung z. B. Salvador Dalí angeführt, dessen kannibalistische Gelüste von Gilbert Lascault in „Eine Scheherazade des Klebrigen.“ sehr gut zusammengefasst werden. (In: Salvador Dalí, Retrospektive 1920-1980, Ausstellungskatalog, Prestelverlag, München 1993, S. 239 ff). Später wird näher auf diese Thematik eingegangen werden.

<sup>315</sup> A. Breton: L'Amour fou, op. cit., S. 110

„Die Lehre Leonardos, der seine Schüler dazu anhält, in ihren Bildern das nachzuahmen, was sich (bemerkenswert Einheitliches und jedem einzelnen Eigentümliches) bei längerer Betrachtung auf einer alten Mauer abzeichnet, ist noch längst nicht verstanden worden. Das ganze Problem des Übergangs von der Subjektivität zur Objektivität ist darin *implicite* gelöst, und die Tragweite dieser Lösung übertrifft bei weitem die einer bloßen Technik, und wäre es die Technik der Inspiration selber. Und eben darum hat sie den *Surrealismus* beschäftigt. Der Surrealismus ist nicht von dieser Lehre ausgegangen, er ist ihr auf seinem Wege wiederbegegnet und hat mir ihr die Möglichkeit entdeckt, sie auf alle übrigen Bereiche auszudehnen, die nicht der Malerei angehören. Das Gemeinsame, das uns erlaubt, die neuen Bildassoziationen des Dichters, des Künstlers, des Gelehrten miteinander zu vergleichen, liegt darin, daß sie, um aufzutreten, eines Bildschirms von besonderer Beschaffenheit bedürfen, mag es sich konkret um eine verfallenen Mauer, eine Wolke oder einen beliebigen anderen Gegenstand handeln: ein fort klingender Ton und, als unbestimmter, durch nichts zu ersetzender Träger, der Satz, den singen zu hören uns ein Bedürfnis war. Das Merkwürdigste ist, daß ein solches Tun, das notwendigerweise die rückhaltlose Bereitwilligkeit zu einer Passivität von kürzerer oder längerer Dauer voraussetzt, sich keineswegs nur auf die sinnliche Welt beschränkte, sondern darüber hinaus in die Tiefen der Seele hinab reichen konnte. Die Chance, das Glück des Gelehrten, des Künstlers, wenn sie *finden*, kann nur als ein Sonderfall des menschlichen Glücks verstanden werden, von dem es sich seinem Wesen nach nicht unterscheidet. Von dem Tage an wird der Mensch sich zu lenken verstehen, an dem er wie der Maler bereit ist, ohne irgend verändernd einzugreifen, das nachzubilden, was ein geeigneter Schirm ihm im voraus von seinen Handlungen zu erkennen gibt. Dieser Schirm ist vorhanden. In jedem Leben gibt es solche homogenen Komplexe, die etwas Rissiges, Wolkiges haben und die jeder nur unverwandt zu betrachten braucht, um in der eigenen Zukunft zu lesen. Er überlasse sich dem Wirbel, er verfolge zurückschauend die Spur jener Geschehnisse, die ihm vor allen anderen flüchtig und dunkel erschienen sind, jener, die ihn zünnerst zerrissen haben. Dort - wenn die Befragung der Mühe wert ist - werden, nachdem alle logischen Prinzipien in die Flucht geschlagen sind, die Mächte des *objektiven Zufalls* ihm entgegenkommen, die der Wahrscheinlichkeit spotten. Auf diesem Schirm steht, was der Mensch wissen möchte, in phosphoreszierenden Buchstaben geschrieben, in Buchstaben der *Begierde*.“<sup>316</sup>

Das glückliche Finden, im *hasard*, der Buchstabenkombinationen der *Begierde*<sup>317</sup> gelingt nur in dionysischer Passivität, indem man visionär seine Begierde

<sup>316</sup> Breton: L'Amour fou, op. cit., S. 108 f

<sup>317</sup> Anm.: Für Breton kann der Sinn, der die beiden Pole dieser so entstehenden Metapher und Begierde verbindet nur ein aufsteigender sein. Er ist ein *signe ascendent*, ein aufsteigendes Zeichen. (vgl. Du Mont's kleines Lexikon des Surrealismus, 1974, S. 145). Der Surrealismus übernimmt hierbei den von Arthur Rimbaud in „*Une Saison en Enfer*“ im Kapitel *Délires II*, geprägten Begriff der Alchimie des Wortes (*alchimie du verbe*). Das Wort «verbum» will Breton, wie er sagt, nicht in einem einengenden Sinn gebraucht wissen, sondern „[...] man verstehe recht, daß es sich nicht um ein bloßes Neugruppieren von Worten oder um eine kapriziöse Wiederverteilung visueller Bilder handelt, sondern

zum Worte kommen läßt. Das Wort, die Begierde, das ego an sich bleibt immer authentisch, „bemerkenswert Einheitlich“, und entwickelt sich in sich selbst durch seine Möglichkeiten der Buchstaben-Neukombinationen, durch konvulsive Formzertermalmung.

Der ontologische Schlüssel und Antrieb dieser Dynamik ist die Phantasie, die in einer ewig wiederkehrenden Bewegung den Weg von der subjektiven Zusammenstellung und Modifikation der Buchstaben, ihrer Begierde, ihrer Willen zur Macht zur objektiven, gegebenen zusammenfassenden Einheit des Wortes, der Willen zur Macht, der egoistischen Grundbegierde an sich, führt.

Die surrealistische Methode ist untrennbar mit dem Gedanken des notwendigen Untergangs verbunden: „alles wird am Maßstab des Untergangs gemessen“.<sup>318</sup>

Der Mensch ist, wie Nietzsche sagt, „ein Übergang und ein Untergang.“ (vgl. II 523 (3)), beziehungsweise wie Aragon es formuliert:

„Treibt den Gedanken der Zerstörung der Menschen bis an seine äußerste Grenze, und überschreitet sie.“<sup>319</sup>

Die Zerstörung für den Untergang erscheint dem Surrealismus nötig, da es sich bei der surrealistischen Geisteshaltung um ein Spiel handelt, eigentlich um ein

---

um eine Wiederherstellung eines Zustandes, welcher dem Wahnsinn in nichts nachsteht; [...] Das Wort ist weit mehr, und es ist für die Kabbalisten zum Beispiel nichts Geringeres als das Bild, nachdem die Menschenseele geschaffen ist; bekanntlich hat man in ihm die prima causa gesehen; [...]“ (vgl. Breton: Zweites Manifest des Surrealismus 1930; in: Die Manifeste des Surrealismus, op. cit., S. 89-91).

Das in Nietzsches Schriften propagierte geistige Nomadentum wird deutlich durch den von Nietzsche selbst verwendeten Begriff des *az-zahr* (vgl. S. 219, Fußnoten-Nr. 268, bzw. auf den noch folgenden Seiten) veranschaulicht, der eine Alchimie des *ego* nach der kabbalistischen Art der Buchstabenmystik und -kombinationen hervorbringt. In Bezug auf den *az-zahr* schreibt G. Deleuze folgendes, daß sich ohne weiteres auch auf kabbalistisches Gedankengut anwenden läßt: „um einen einzigen Wurf handelt es sich, dem es, der Zahl der herbeigeführten Kombinationen wegen, gelingt, sich als solcher immer wieder hervorzubringen. Nicht die große Zahl von Würfeln erzeugt die Wiederholung der Kombination, vielmehr ist es die Zahlenkombination, die die Wiederholung des Würfelwurfes hervorbringt.“ (Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie, S. 31). In einer anderen, künstlerischen Wortwahl ausgedrückt, handelt es sich hierbei um die Technik der ‚freien Assoziationskette‘ oder der surrealistischen Auffassung von ‚konkreter Poesie‘, die in ewiger Wiederkehr auf sich selbst rekurriert. Dies entspricht auch der oben beschriebenen ornamentalen Formenkette und ihrer konvulsivischen Formzertermalmung.

<sup>318</sup> Vgl. Pierre Naville: Besser und weniger gut; in: op. cit., S. 39

<sup>319</sup> Loius Aragon: Der Traum des Bauern; in: op. cit., S. 214

*jeux de hasard*, bei dem es sich um einen glücklichen, zufälligen Zufalls-Treffer von Objekten handelt.<sup>320</sup>

Um das Spiel in Gang zu halten muß es ‚Sprünge‘ geben, genauer ‚Zeitsprünge‘, um die Konformität des ego zu überwinden und zu finden. Am Beispiel Napoleon Bonaparte<sup>321</sup> weist Breton diese wichtige surrealistische Fähigkeit auf und faßt zusammen:

„[...] damit der Spieler die Idee der Zeit zu wahren vermag, der Zeit, aus der alles kommt und in die hinein alles verschwindet; denn wäre diese Idee in ihm vernichtet, so müßte er den Sinn für sein Geschick verlieren und für die ihm eigene Notwendigkeit, er müßte zum Stillstand kommen in einer Art Ekstase. Diese ganz intuitive Fähigkeit zur unmittelbaren Bestimmung durch das Negative [...] wacht darüber, daß selbst eine Folge von besonders farbigen und aufregenden Erlebnissen innerhalb der Grenze des natürlichen Zusammenhangs verbleibt. (Ein übernatürliches Ereignis, angenommen einmal, es könnte stattfinden, würde dem Geist seine Disponibilität rauben, indem es ihn außerstande setzte, dialektisch sein Gegenteil zu realisieren.“<sup>322</sup>

Der Gedanke des individuellen Untergangs und seine Reindividuation durch den ‚Zeitsprung‘ hindurch, bleibt durch die Dynamik, der durch die Vision geschauten und angestrebten metamorphotischen Form, gewährleistet, die sich in der einzig gegebenen, „natürlichen“ Bandbreite des ego bewegt.

Die in der „natürlichen“ Bandbreite befindlichen und zu findenden *objets trouvés*, ergeben die „Poesie“, die die surrealistischen Bildmotive ausmacht.

So wie Nietzsche es sagt:

„Ein zufälliges Zusammentreffen zweier Worte oder eines Wortes und eines Schauspiels ist der Ursprung eines neuen Gedankens.“ (KGW V/1:347)

Das Spiel des *hasard* erschafft durch willkürlich verbindende Gemeinsamkeiten der unterschiedlichsten Objekte die Metamorphosen des ego:

„Verweisen wir noch einmal darauf, daß der Surrealismus einfach danach strebt, unser gesamtes psychisches Vermögen zurückzugewinnen auf einem Wege, der nichts anderes ist als der schwindelnde Abstieg in uns selbst, [...], bewahre die surrealistische Idee davor, jemals ohne Metamorphosen auskommen zu wollen.“<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Wie zum Beispiel das bekannte Beispiel von Lautréamont von der „zufälligen Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf einem Seziertisch“ (vgl. z. B. bei M. Ernst: Was ist Surrealismus; in: op. cit., S. 324).

<sup>321</sup> Anm.: Auch Nietzsche hat eine offenkundige Sympathie für Napoleon (z. B. II 797 (16)) und er beschreibt den von Breton beschriebenen Sinn für das eigene Geschick und Notwendigkeit, anhand Napoleons in dem Aphorismus: „Feinheit des Machtgefühls“ (I 1173 (245)).

<sup>322</sup> Breton: Die kommunizierenden Röhren, op. cit., S. 113 f

<sup>323</sup> Breton: Zweites Manifest des Surrealismus, op. cit., S. 65

Da sich die Motive und Formen der Metamorphosen nicht außerhalb des „natürlichen Zusammenhangs“ bewegen können, der Mensch sich bei seinem Untergang selber treu bleiben muß, stellt Breton fest:

„Meiner Meinung nach sind alle Internierungen willkürlich. [...], sie haben Nietzsche eingesperrt; [...]“<sup>324</sup>

Da nach der Auffassung der Surrealisten, „jede Handlung ihre Rechtfertigung in sich selber trägt“<sup>325</sup>, gleich dem „Spiel des großen Weltenkindes Zeus“ (III 380), kommt zum *hasard objectif* die Komponente des Humors hinzu, ob ihrer gelungenen Destruktion.

Das Prinzip der Ideenassoziation, der fortlaufenden Metamorphosen bedingt zudem bei den Surrealisten, als auch bei Nietzsche, einen Standpunkt außer sich, der zum Lachen über sich selbst befähigt.<sup>326</sup> Somit ist der surrealistische Mensch ein „Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher *lachte!* Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie *er lachte!*“ (II 410 (2)).

Das Lachen ist nicht nur für Nietzsche ein Kennzeichen von aller höchstem philosophischen Range (vgl. II 753 (294) und I 18(7)), sondern es ist auch für die Surrealisten „eine philosophische Handlung ersten Ranges“<sup>327</sup>, da es „das Nichts in Gelächter auflösen kann ..., das Lachen, diese Prachtvolle, ja geradezu lasterhafte Verschwendung, der der Mensch fähig ist, grenzt an das Nichts, gibt uns das Nichts als Unterpfand.“<sup>328</sup>

Die Konstruktion und Destruktion, die im Vorgang des Lachens zum Ausdruck kommt, entspricht der *trouvaille* (Fundsache) im *hasard*:

„Objektiver Humor, objektiver Zufall: die sind, genaugenommen, die beiden Pole, zwischen denen der Surrealismus, wie er glaubt, die längsten Lichtbögen erzeugen kann.“<sup>329</sup>

Objektivität bedeutet in beiden Fällen die Anpassung und Aneignung von äußeren Formen und Objekten an die eigenen Bedürfnisse und innere Form. Sie unterstreicht die von den Surrealisten gesetzte Voraussetzung von der Ver-

<sup>324</sup> Breton: Nadja; op. cit., S. 105

<sup>325</sup> Vgl. Breton: Erstes Manifest des Surrealismus; in: Als die Surrealisten, op. cit., S. 26

<sup>326</sup> Anm.: „Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs.“ (Breton: Vorrede zur »Anthologie des Schwarzen Humors«; in: Als die Surrealisten..., op. cit., S. 270.). Die Metamorphosen garantieren die Authentizität des ego und demonstrieren zugleich das tragische Schauspiel der ewigen Wiederkehr und des *amor fati*: „Über sich selbst lachen, wie man lachen mußte, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen, [...]“ (II 34 (1))

<sup>327</sup> Louis Aragon: Der Schatten des Erfinders; in: Als die Surrealisten, op. cit.; S. 53

<sup>328</sup> Breton: Vorrede zur »Anthologie des Schwarzen Humors«; op. cit., S. 268

<sup>329</sup> Breton: Das Weite suchen Reden und Essays, op. cit., S. 12 f

schmelzung und Gleichsetzung von Subjektivität und Objektivität, beziehungsweise von Innen- und Außenwelt.

Die vereinte Gegensätzlichkeit und ihr Spannungsbogen entsprechen den Anforderungen des surrealistischen Poesiebegriffs; und damit ist der „Humor eine Determination der Poesie.“<sup>330</sup>

Das surrealistische Begriffsverständnis von Humor, läßt sich nicht ohne den *hasard objectif* denken. Beide stellen eine untrennbare Einheit dar, wie Max Ernst darlegt: „Ferner ist der Zufall der Meister des Humors - ein sehr diffiziler Aspekt, den man beim Forschen nach den »Gesetzen des Zufalls« übersehen hat.“<sup>331</sup>

Der Humor ist ein Gesetz des Zufalls, weil er eine surreale Beziehung derart vollendet, daß er Antinomien lachend destruiert.

„Zweifellos kennzeichnet dieses Merkmal eine Erfindung als surrealistisch.“<sup>332</sup>

Die surrealistische Erfindung ist kein willkürliches Spiel, sondern ein philosophisches Spiel der Perspektiven. Der surrealistische Spieler ist sich der Gleichwertigkeit der Werte bewußt und handelt darum lachend. Dies ist die Situation, für die Nietzsche den Begriff der „Fröhlichen Wissenschaft“ geprägt hat:

„Vielleicht wird sich dann das Lachen mit der Weisheit verbündet haben, vielleicht gibt es dann nur noch »fröhliche Wissenschaft«. Einstweilen ist es noch ganz anders, einstweilen ist die Komödie des Daseins sich selber noch nicht »bewußt geworden« - einstweilen ist es immer noch die Zeit der Tragödie, die Zeit der Moralen und Religionen.“ (II 34 (1)).

Falsch betriebene und verstandene Wissenschaft und Lebensweisheit kommt einem „Spiel mit falschen Würfeln gleich.“ (vgl. II 381).

Die Metapher des Würfels und des Würfelspiels hat bei Nietzsche eine immense Bedeutung bei der Erfassung seines Verständnisses von labyrinthischem Leben und ewiger Wiederkehr: „wenn ich je am Göttertisch der Erde mit Göttern Würfeln spielte, [...], - denn ein Göttertisch ist die Erde, und zitternd von schöpferischen neuen Worten und Götterwürfen: - o wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und [...], - dem Ring der Wiederkunft?“ (II 474 (3)).

Der Würfel-Wurf Nietzsches entspricht in seiner Bedeutung dem surrealistischen Verständnis von Zufall, beziehungsweise von *hasard*.

*Le hasard* wurzelt, wie gesagt, etymologisch in dem arabischen Begriff *az-zahr*<sup>333</sup>, von dem es seine weitere surrealistische Interpretation her erfährt. Wie nahe dieser Interpretationsansatz dem Nietzsches kommt, sieht man schon dar-

<sup>330</sup> Vgl. Louis Aragon: Der Schatten des Erfinders; in: op. cit.; S. 52

<sup>331</sup> Max Ernst: Jenseits der Malerei; in: op. cit., S. 332

<sup>332</sup> Louis Aragon: Der Schatten des Erfinders; in: op. cit.; S. 52

<sup>333</sup> Anm.: Vergleiche auf S. 219 die Fußnoten-Nummer: 268.

an, daß der in Orientalistik firme Nietzsche, seiner Gestalt des Zarathustra, die Verwirklichung seines Anliegens „Werde, der du bist!“ (II 479) durch den *Hazar* verdeutlichen läßt:

„Unser großer *Hazar*, das ist unser großes fernes Menschen-Reich, das Zarathustra-Reich [...]“ (II 480)<sup>334</sup>.

Das Reich des nietzsche'schen *Hazar* umfaßt den Menschen als Würfelspieler, der sich als Würfel wirft - und zwar auf seinem eigenen Würfeltisch. Diese Konstellation ist nicht frei von Ironie. Der *Hazar* und das „höhere“, philosophische Lachen gehören für Nietzsche untrennbar zusammen:

„[...] also, ihr höheren Menschen, sah ich oft euch beiseite schleichen. Ein *Wurf* mißriet euch. Aber, ihr Würfelspieler, was liegt daran! [...]. Sitzen wir nicht immer an einem großen Spott- und Spieltische?“ (II 528 (14)).

Was den Spott und das Gelächter hervorruft, ist der Wurf selber, da er einen surrealistischen, objektiven Zufall darstellt, dergestalt, „[...] daß du mir ein Tanzboden bist für göttliche Zufälle, daß du mir ein Göttertisch bist für göttliche Würfel und Würfelspieler! -“ (II 416).

Die Poesie dieses Vorgangs und seine surreale Erfindung im *objet trouvé* der Selbstfindung, ist ein Würfel-Wurf des ego:

„Wirf dich umher, wirf dich hinaus, zurück, [...]“ (II 476 (7)).

Der Würfel fällt immer auf geschüttelten, „krummen“ Bahnen auf den Tisch. Der Weg des ego ist nie der kürzeste, sondern der labyrinthische, der mit der größten Reibung und den meisten Hindernissen, wie Nietzsche in „Das andere Tanzlied“ ausführt.<sup>335</sup>

Die Metapher des *Hazar*, des Zufalls, wird mit der des Tanzes verknüpft und austauschbar. Nietzsches Gedanke des Labyrinth-Tanzes spiegelt mit einer Pendelbewegung des vor und zurücks, der Umwege und Wiederholungen des eigenen gleichwertigen Gestus im Rhythmus, den zufälligen, ewig sich wiederholenden Würfel-Wurf auf dem Spieltisch wieder.

<sup>334</sup> Anm.: Die Wichtigkeit der Bedeutung des *Hazar* bei Nietzsche wird auch von Gilles Deleuze bemerkt und betont, vgl.: Nietzsche und die Philosophie, übersetzt von Bernd Schwibs, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 19991, S. 31-35

<sup>335</sup> Anm.: Genaugenommen handelt es sich um ein Würfelspiel mit zwei Würfeln, so wie es sich bei Nietzsche immer um symbolische Polaritäten wie z. B. Dionysos und Ariadne, oder wie in diesem Tanzlied um Zarathustra und das „Leben“ handelt. Die Weiterentwicklung entzündet sich immer an Antinomien, die man sich durch den eigenen Willen verbindet und einverleibt.

## II. EINVERLEIBUNG

Die Metapher des *Hazar* korrespondiert außerdem genauso zu Nietzsches Metaphorik der Diätik und Arzneiheilkunde, indem er zum Beispiel von „schäumenden Würz- und Mischkrüge, in dem alle Dinge gut gemischt sind: [...] - denn es gibt ein Salz, das Gutes mit Bösem bindet; [...]“ (II 475 (4)) redet.

Der Zufall, der *Hazar* ist etwas, daß man seiner äußeren Kausalität und Finalität entheben, und der eigenen Kausalität und Finalität überführen muß.

Der objektive Zufall wird quasi zu einer inneren Notwendigkeit eines *amor fati* umfunktioniert, indem man den *hasard objectif* subjektiviert und perspektivisch für sich wertet, und ihn damit sich regelrecht einverleibt. Der *Hazar* und die Leibmetaphorik Nietzsches mit ihren sich gegenseitig verdauenden und verwertenden Willen zur Macht-Punktationen, hängen auf das engste miteinander zusammen, wie Nietzsche anschaulich beschreibt:

„Und alle sind meinesgleichen, die sich selber ihren Willen geben [...]. Ich bin Zarathustra, der Gottlose: ich koche mir noch jeden Zufall in *meinem Topfe*. Und erst, wenn er da gar gekocht ist, heiße ich ihn willkommen, als *meine* Speise. Und wahrlich, mancher Zufall kam herrisch zu mir: aber herrischer noch sprach zu ihm mein *Wille*, [...]“ (II 420f (30)).

Was Nietzsche in diesem Zitat beschreibt und anwendet, ist die kritisch-paranoische Methode *par excellence*.

Desweiteren wird aufgezeigt, wie ego-zentriert Nietzsches Verständnis von *Hazar* ist; nämlich so sehr, daß er dem ego selbst zugerechnet wird, beziehungsweise das ego als eine Summe von surrealistischen Erfindungen angesehen werden kann. Der *Hazar* wird zum eigenen Fleisch und Blut des ego. Der Leib und seine Physiologie stehen im Mittelpunkt von Nietzsches Interesse, und dementsprechend stellt sich ihm die Welt, von Nietzsche z. B. auch nur als „Apfel“ (II 435 (1)), „Lebensbrot“ (355), „Excremente“ (III 703) bezeichnet, als eine Verdauungs- und Ernährungsproblematik dar, die für „göttliche Nüsseknacker erratbar ist“ (vgl. II 435 (1)).

Nicht labyrinthische Menschen, also Nietzsches Gegner „beißen“ (II 417 (2)) nach ihm. Ihre Methode ist folgende:

„[...] hier werden große Gedanken lebendig gesotten und klein gekocht. Hier verwesen alle großen Gefühle: hier dürfen nur klapperdürre Gefühlchen klappern! Riechst du nicht schon die Schlachthäuser und Garküchen des Geistes?“ (II 425).

Kochkunst, die nicht beherrscht wird, verkocht die Nahrung zu weichen, knochenlosen Kadavern, die nicht die nötige Bißfestigkeit zum „Wahr-Beißen“ aufweisen.

Die fleischliche Zersetzung und die Auflösung der festen Körperstrukturen gehen mit einer Instabilisierung des „Knochengerüsts“ einher, das aus den „flei-



schernen Herzen“ (II 446 (4)) saft- und kraftlose Materie macht. Diese Art der Biomorphose raubt dem Menschen seinen Wesens-Kern und degradiert ihn zu einem Menschen der *décadence*. Dekadente Eß- und Lebensgewohnheiten, im Sinne Nietzsches, bestehen aus weichlichen „Bläh-Gemüsen“ (II 545 (1)). Nietzsche verlangt eine, sozusagen, koschere Speise, von der keine „Unsauberen mitessen dürfen“ (II 356), da seine Speise aus biß- und reißfester „Krieger-Kost, Eroberer-Kost“ (II 545 (1)) nur eines „Adler-Magens“ (II 439 (1)) würdig ist. Leicht verdauliche Kost verführt den Menschen aus Bequemlichkeit zu einem falsch verstandenen Kannibalismus, nämlich zu der eigenen Selbstverzehrung und -opferung, anstatt zu einer kannibalistischen Einverleibung des Anderen und damit erreichbaren Stärkung für neue Erstlings-Taten:

„Wir bluten alle an geheimen Opfertischen, wir brennen und braten alle zu Ehren alter Götzenbilder. Unser Bestes ist noch jung: das reizt alte Gaumen. Unser Fleisch ist zart, unser Fell ist nur ein Lamm-Fell: - wie sollten wir nicht alte Götzenpriester reizen! *In uns selber* wohnt er noch, der alte Götzenpriester, der unser Bestes sich zum Schmause brät. Ach, meine Brüder, wir sollten Erstlinge nicht Opfer sein!“ (II 447 (6)).

Zugleich erwartet Nietzsche aber auch die Selbstopferung, eine Selbstopferung in dem Sinne, daß man sich nicht selber opfert, sondern dem Anderen, ihm sich als Adler-Speise anbietet<sup>336</sup>, um damit „mit eigenem Blute sich das eigne Wissen zu mehren!“ (vgl. II 490), indem man sich selbst und andere „zerreißt“ (vgl. II 535 od. auch II 1264-7).

Auf diese Art und Weise wird zum Beispiel das fehlende „abgenagte, abgeknabberte Bein“ (vgl. II 543) einer dionysischen Zerstückelungsangst zugeordnet. Die gekochten Teile und „Bruchstücke“ (vgl. II 445 (3)) des Dionysos können nur in einem Topfe, beziehungsweise in einem Wurf, im Hazar wieder zur Einheit gelangen. Die Speise, der Wurf mißlingt, wenn ein Teil der Stücke verkocht, also zerstört wurde. Dann kann man zum Beispiel kein Tanz-Bein mehr auferstehen lassen, beziehungsweise keinen höheren Menschen mehr zubereiten und kreieren. Mit anderen Worten: der Kannibalismus kann nur vollständig sein oder er kann nicht sein.

Das Objekt der Begierde kann nach Art der Willen zur Macht nur einverleibt werden, indem es ganzheitlich neu interpretierbar wird, sich abgrenzt, sich selbst neu gebiert, und damit als neue Einheit begreift. Es spielt keine Rolle, ob

<sup>336</sup> Anm.: Insbesondere das Lammfleisch umfaßt für Nietzsche alle symbolischen Eigenschaften einer Krieger-Mahlzeit, die er auf seinen neuen Gesetzestafeln predigt (vgl. II 451 (13)). Zum einen entspricht es der „Unschuld“ (vgl. II 439 (1)) des Werdens, zum anderen fungiert es in einer doppelten Bedeutung des „Abendmahls“: als Opferlamm, und in der ursprünglichen Bedeutung eines (orientalisch), dionysischen Gast- und Festmahls. (vgl. II 518 und das Kapitel: Das Abendmahl, II 520-2).

dabei das ego oder das alter ego verzehrt wird und im Anderen ein- und aufgeht, sondern das Ausscheiden der ‚weichen‘ Teile ist entscheidend.

Den Wettstreit des Kannibalismus verstärkt Nietzsche durch die Einführung eines wahren kulinarischen Kultes, der sich vor allem sehr deutlich in seinen gedichteten Werken niederschlägt. Dort wimmelt es geradezu von kulinarischen Empfehlungen und Leckerbissen, als da zum Beispiel sind: Lammfleisch, Austern (II 441 (2)), alle Arten von Meeresfrüchten, Honig (II 477), usw., garniert mit erlesenen Düften von Weihrauch und Pinien-Zapfen (II 546 (2)), usw.

Nietzsche betreibt den kulinarischen Kult soweit, daß er in kannibalistischer Manier, Zarathustra selbst mit einer „Dattel“ (II 541) vergleicht, seine Lehren als „Feigen“ (II 343) betrachtet, oder die Seele des Dionysos in den Dionysos-Dithyramben mit einer umher „leckenden Zunge“ (vgl. II 1265) vergleicht.<sup>337</sup>

Die Quintessenz dieses kulinarischen Repertoires gipfelt in der Aussage, daß im Prinzip die Zusammensetzung der Ingredienzen die Qualität der Nahrung und damit den Menschen selbst bestimmen:

„Denn wahrlich, meine Brüder, der Geist *ist* ein Magen!“ (II 452 (16)).

Der Geist entsteht aus einem Mischmasch an zu Verdauendem, und besteht durch den Verdauungsvorgang, das heißt der Ausscheidung oder der Einverleibung, fort. Der Geist wird in sinnliche und physiologische Vorgänge verwurzelt, und zwar so radikal, daß er seiner Geistigkeit enthoben ist:

„Wagt es doch erst, euch selber zu glauben - euch und euren Eingeweiden!“ (II 379).

<sup>337</sup> Anm.: Nietzsche selbst scheint ein Gourmet gewesen zu sein - soweit es seine gesundheitsbedingten Diäten zuließen - wie z. B. ein Brief an Carl von Gersdorff vom 28. 6. 1883 zeigt: „Im Hotel *Edelweiß*, einem ganz vorzüglichen Gasthofe, esse ich: allein natürlich, und zu einem Preise, der nicht gänzlich im Mißverhältnis zu meinen kleinen Mitteln steht.“ (III 1208), oder in einem Brief an seine Schwester Franziska im Nov. 188: „Man lebt nicht umsonst im Lande der allerberühmtesten Viehzucht, und zwar in dessen königl. Residenz. Die Zartheit des *Kalb*fleisches ist einfach für mich etwas Neues, insgleichen das von mir hochgeschätzte delikate *Lamm*fleisch. Und welche Zubereitung! Welche solide, saubere, sogar raffinierte Küche! [...]“ (III 1329)

Nach Nietzsches Überzeugung gehört der Genuß und die Genußfähigkeit zu den auszeichnenden Eigenschaften eines höheren Individuums, da es damit einen Sinn, für die ihm guttuenden Dinge besitzt, die zugleich als deliziös empfunden werden: „Genuß und Unschuld nämlich sind die schamhaftesten Dinge: beide wollen nicht gesucht sein. Man soll sie haben - , [...]“ (vgl. II 446 (5)).

„Für mich kommt die Geistigkeit aus den Eingeweiden.“<sup>338</sup>

Dieser Satz des Surrealisten Salvador Dalí hätte genauso gut ein Satz von Friedrich Nietzsche sein können, der die Person Dalís wesentlich prägte:

„Ich würde der Nietzsche des Irrationalen werden.“<sup>339</sup>

Dalís gastronomische, verdauungsbetonte Metaphorik kommt schon bei der Charakterisierung des Werkes „Also sprach Zarathustra“ und der Person Nietzsches selbst zum Tragen:

„In drei Tagen hatte ich den ganzen Nietzsche verschlungen und verdaut. Nach Abschluß des reißenden Mahls blieb mir nur noch ein einziges Detail der Persönlichkeit des Philosophen, ein einziges Knöchelchen zu zernagen: sein Schnurrbart.“<sup>340</sup>

Die schwierige Einverleibung des harten Widerstandes, beziehungsweise des Knochens, bringt Dalí dazu, der „vom »nietzscheschen Willen zur Macht« be-seelt war“<sup>341</sup>, sich diesen genießbar zu machen und damit zu überwinden, indem er als ‚gewissenhafter Wissensuchender‘, wie Nietzsche sagen würde ihm „bis auf die letzten Gründe nachgeht“ (II 489), und den Schnurrbart Nietzsches in seine eigene Philosophie miteinbezieht.

Der Schnurrbart, ganz allgemein, als eine „tragische Komponente im Gesicht des Mannes“<sup>342</sup> erkannt, führt Dalí zu der Überwindung des nietzscheschen Tragödiengedankens (inklusive seiner persönlichen Krankheitstragödie), indem er seinem eigenen Bart forthin folgende, bekannte Form verleiht:

„Sogar schnurrbärtlich würde ich Nietzsche übertreffen! Der meine würde nicht trübsinnig, unheilschwer sein, niedergedrückt von Wagnerscher Musik und Nebelschwaden. Nein! Er würde hochgezwirbelt sein, imperialistisch, ultra-rationalistisch und himmelwärts gerichtet, wie der vertikale Mystizismus, [...]“<sup>343</sup>

Desweiteren leitet Dalí eine soziale Gesellschaftsordnung ab, bei der die Rechte und das Ansehen der einzelnen Schichten durch das Privileg des Bart-Tragens gekennzeichnet sind, und der Ausdruck „»Poilu« - d. h. »Haariger« als Ehrenname“ gilt: „In einer Gesellschaft, die sich selbst achtet, ist es wesentlich, eine Schnurrbart, einen Kinnbart oder lange Haare zu tragen. [...] Tatsächlich ist es auch sinnlos, einen Bart oder lange Haupthaare wie aggressive Antennen zur Schau zu tragen, wenn man nichts zu sagen, zu verteidigen oder aufzufangen

<sup>338</sup> S. Salvador Dalí: *Memoiren*, Verlag Fritz Molden, Wien-München-Zürich 1973, S. 175

<sup>339</sup> S. Salvador Dalí: *DALI SAGT...Tagebuch eines Genies*, Verlag Kurt Desch, 1968, S. 19

<sup>340</sup> Ebd., S. 16

<sup>341</sup> Vgl., ebd., S. 29

<sup>342</sup> Vgl. ebd., S. 16

<sup>343</sup> Ebd. S. 16 f und S. 50

hat. Mein Schnurrbart hatte mir bis dahin meinen Zahn (das heißt mein Rhinoceroshorn) verborgen.“<sup>344</sup>

Die Legitimation für die Bissigkeit und kämpferische Einstellung bezieht Dalí, wie auch Nietzsche; aus der Naturordnung:

„Weckt die Individuen, dann weckt ihr die Monarchie. [...] Nichts ist monarchischer als ein Molekül der DNS. Es ist eine königliche Leiter. [...], und das Leben selbst ist das Ergebnis einer absoluten desoxyribonukleischen Regierung.“<sup>345</sup>

Die Individuation erfolgt also auf der „Wendeltreppe der Strukturen der Vererbung“<sup>346</sup> schrittweise, und auf ihrem obersten Treppchen stehen nach Dalís eigener, bescheidener Meinung, natürlich er selber, und Nietzsche:

„[...] daß es in diesem Jahrhundert keine heroischere, erstaunlichere Persönlichkeit gibt als mich, und abgesehen von Nietzsche (der allerdings im Wahnsinn endete), wird man auch in anderen Jahrhunderten nicht meinesgleichen finden.“<sup>347</sup>

Der Weg zum höheren, heroischen Menschen wird von Dalí durch das Zitieren von Nietzsche selbst, zuallererst begründet. Darauf aufbauend argumentiert Dalí, die Leibphilosophie Nietzsches in eigenen Worten umschreibend, für einen kulinarischen Kultus:

„Man wird mich nicht dazu bringen, mich über die Ungleichheit der Lebensumstände der Menschen aufzuhalten, die eine offenkundige Folge der psychologischen Ungleichheit und der natürlichen Rangordnung ist, aber eine Gesellschaft ohne hochentwickelte Gastronomie kann ich mir nicht vorstellen. [...] In meinem Wertesystem steht die Gastronomie [...] ganz oben, aber die Güte steht auf Null.“<sup>348</sup>

Die physiologische und psychologische Determiniertheit des Menschen-Leibes, führt Dalí nicht nur zu einer wissenschaftlichen, geometrischen Analyse von Nahrungsmitteln, wie zum Beispiel dem Brot oder dem Blumenkohl (doch dazu später), sondern auch zu einer kritisch-paranoischen Bestimmung von einzelnen, isolierten Körperteilen.

<sup>344</sup> S. Dalí, *Memoiren*, S. 292.

Anm.: Die zentrale Bedeutung des Rhinoceroshorns in Dalís surrealistischer Theorie, wird später aufgezeigt.

<sup>345</sup> S. Salvador Dalí, *Meine Leidenschaften*, Bertelsmann Sachbuchverlag, Gütersloh 1969, S. 127

<sup>346</sup> Vgl. ebd.

<sup>347</sup> S. Dalí, *Memoiren*; S. 303

Anm.: Die gesellschafts-politische Theorie Nietzsches, die nicht Thema dieser Arbeit ist, deckt sich im übrigen auch mit Dalís Theorie derselben. Damit wird insbesondere die Theorie des Surrealisten Dalí mit der Nietzsches deckungsgleich. Die anderen Surrealisten waren meist Anhänger des sozialistischen Kommunismus, den Nietzsche, genauso wie Dalí, aufgrund seiner Gleichmacherei verabscheute (z. B. III 604).

<sup>348</sup> Ebd., S. 297

Eine gute, ausführliche Systematisierung der einzelnen von Dalí verwendeten Nahrungsmittel und Gerüchen findet sich in der „Scheherazade des Klebrigen“ von Gilbert Lascault<sup>349</sup> wieder, auf die aber hier nicht eingegangen werden soll, da es in diesem Diskurs reicht, auf die Wichtigkeit von Nahrungsmitteln im allgemeinen und deren individuelle Bedeutung, hinzuweisen.

Bei der Beurteilung des gesamten Speisezettels läßt sich heraus extrahieren, daß die für die Individuation des höheren Menschen geeignete Speise den Rezepten Nietzsches entspricht: Sie soll nicht wabbelig und weich sein, sondern bißfest.

Dalí schreibt: „schwärme ich für die Meeresfrüchte, die Krebse, [...], aber ich verabscheue ausgelöste Austern und die Schlaffheit des Spinats.“<sup>350</sup>

Dementsprechend zählt Dalí unter anderem das Kauwerkzeug zu den bevorzugten Körperteilen:

„Mit den Kiefern ergründe ich die metaphysischen, ästhetischen und moralischen Werte. Ich erkläre, daß das erste philosophische Instrument des Menschen der Kiefer ist, der die bewußte Wahrnehmung der Wirklichkeit gestattet. Ich bin den Menschen meiner Zeit voraus, weil mein ganzer Körper in unmittelbarer Verbindung mit der Wirklichkeit steht. Daher besitze ich auch die Gabe der Vorausschau, [...]“<sup>351</sup>

Die Symbiose und untrennbare Einheit von Leib und verdaut-unverdauten Nahrungsmitteln, führt zu bekömmlichen ästhetischen Werten. Je nach Konstitution erschafft sich das Individuum sein Wertesystem und seine persönliche Tragödie, beziehungsweise Schicksal.

Dalís Auffassung der Werte läßt sich auf die ästhetischen Werte im Sinne Nietzsches zurückführen, da seine moralischen (gesellschafts-politischen) Werte und die metaphysischen Werte mit denen Nietzsches korrespondieren, und sich dementsprechend analog zu Nietzsche, reduzieren lassen.

Das instinktsichere Ergreifen von wohltuenden und gesundheitsfördernden Nahrungsmitteln und Werten, entspricht dem visionären Sehertum, das die sogenannte Nahrung schon von weitem erwittern, beziehungsweise erahnend sehen kann.

Dalí spricht von „magischer Speise“<sup>352</sup>, und davon, daß er jede „neue Bewußtseinserweiterung in Gefräßigkeit übersetzt.“<sup>353</sup>

Der Mystizismus des Surrealismus beruht auf der „Vergeistigung“, gemeint ist damit die Dechiffrierung des bereits Bewußtgewordenen, indem man die Werte umwertet und gemäß der erfolgten Bewußtseinserweiterung mit einer neuen

<sup>349</sup> S. Salvador Dalí: Retrospektive 1920-1980, Prestel-Verlag, München 1980, S. 235-243.

<sup>350</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 20

<sup>351</sup> Ebd., S. 303

<sup>352</sup> Vgl. ebd., S. 20

<sup>353</sup> Vgl. ebd., S. 278

Symbolik versteht. Der Grundgedanke der Mystifizierung, sind die Zutaten der Speise, die nach dem Gesetz der Alchimie verrührt werden:

„[...] die Substanz, die man sucht, ist dieselbe wie die, aus der man sie ziehen muß. [...] und der Mensch ist für mich die vornehmste Materie der Alchimie.“<sup>354</sup>

Da im Surrealismus, wie auch bei Nietzsche, der Mensch auf sich selbst konzentriert bleibt und jeglicher Dualismus, wie zum Beispiel der, der Subjekt-Objekt Spaltung, abgeschafft wurde, bedeutet diese Aussage im Klartext das, was Nietzsche so ausgedrückt hat:

„Die Welt [...]... Sie lebt von sich selber: ihre Exkreme sind ihre Nahrung.“ (III 703).

Dalí formuliert den gleichen Sachverhalt so:

„Ich fühle mich lebendiger, wenn ich einen Toten verschlinge. Die Kiefer sind übrigens wunderbare Werkzeuge der Erkenntnis unseres eigenen Lebenstriebes und der Beschaffenheit der Wirklichkeit, die nichts anders darstellt als ein gigantisches Nahrungsreservoir, dessen Friedhöfe unsere Tische sind. Zwischen den Zähnen liegt die Wahrheit. Jede Philosophie findet ihre Bestätigung in der Kunst des Essens.“<sup>355</sup>

Die verdauungsbetonten und skatologischen Metaphern des Surrealismus, insbesondere von Dalí, gleichen ihrem Symbolgehalt genauso der „Gottesanbeterin“ von Roger Caillois<sup>356</sup>, oder der Beziehung von Nietzsches Götterpaar Ariadne und Dionysos. Allen gemeinsam ist die Forderung nach einer radikalen Einverleibung des Anderen, der Kannibalismus.

Da zum ganzheitlichen Menschen „sein Geschlecht, seine Gerüche, seine Exkreme, die Gene seines Blutes, sein Eros, seine Träume und sein Tod [...] wesentliche Bestandteile seiner Existenz“ gehören, „verbirgt jedes einzelne Element einen Schatz“<sup>357</sup>, der Gold wert ist und aus dem man Gold gewinnen kann. Dalí belegt dies durch den Nachweis einer „verdauungsbetonten Ikonographie aller Epochen und Kulturkreise“<sup>358</sup>, und setzt daher ohne weiteres die „Exkreme dem Gold gleich“<sup>359</sup>.

Nachdem Dalí also in aller Deutlichkeit vor Augen geführt hat, was unter einer radikalen Einverleibung zu verstehen ist, läßt sich das Verhältnis von Ariadne und Dionysos besser verstehen, die sich gegenseitig ihre Labyrinth sind. Trotz scheinbar bestehender Gegensätze der beiden Götter, können sie nicht unabhän-

<sup>354</sup> Vgl. ebd., S. 206

<sup>355</sup> Vgl. ebd., S. 20

<sup>356</sup> S. Salvador Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, Hg. von A. Matthes und T. D. Stegmann, übers. von B. Weidmann, München 1974, S. 338-352

<sup>357</sup> Vgl. Dalí, Memoiren, S. 206

<sup>358</sup> Vgl. Dalí, Tagebuch, S. 20

<sup>359</sup> Vgl. Dalí, Memoiren, S. 206

gig voneinander existieren, weil sie sich gegenseitig ihre Nahrung sind, die es zu verdauen gilt. Die Aussage Nietzsches, daß niemand außer ihm wisse, - nicht wer - sondern „was Ariadne ist“ (vgl. II 1138 (8)), symbolisiert, die eigene labyrinthische Speise im Anderen, der zugleich das eigene begrenzte Nahrungsreservoir des ego darstellt.

Dalí verfällt erstaunlicherweise (zufällig?) in die gleiche Wortspielerei wie Nietzsche, indem er fragt:

„Rhinozeros, Rhinozeros, wer bist du?“<sup>360</sup> Und er symbolisiert damit ganz analog zu Nietzsche eine Götterbeziehung, nämlich, den „Gala-Dalíischen Mythos“<sup>361</sup>, beziehungsweise er fängt auch den labyrinthisch-kannibalistischen Rückverweis von dem Anderen auf sich selber auf, indem er deutlich sagt: „Ich bin ein Rhinozeros, [...]“<sup>362</sup>

Der Vorgang der Verdauung bedingt eine ständige Perspektivenverschiebung, da der Mensch sich ständig neu zusammensetzt:

„[...] und machte mir die geringfügigsten Zwischenfälle meiner Verdauung, die zartesten Leuchterscheinungen zunutze: so gelang es mir, mich zu erforschen, mich zu zergliedern, mich auf eine ultragelatinöse Korpuskularwelle zu reduzieren, um mich in der Ekstase und in der Freude um so besser wieder zusammensetzen zu können.“<sup>363</sup>

Das Zerreißen und das Zusammensetzen sind die beiden wichtigen Eckpfeiler der dionysischen Philosophie Nietzsches als auch des Surrealismus.

Das Austarieren zwischen apollinischem Erkennen und dionysischem Rausch bei Nietzsche, beziehungsweise zwischen bewußten Wachen und unbewußtem Traum beim Surrealismus, wird zur bestimmenden Gratwanderung der philosophischen Betrachtungen der beiden Theorien. Beide treffen sich im Begriff des *Hazar*, bzw. *hasard*, der zum einen das Labyrinthverständnis von Nietzsche als auch Dalí verdeutlicht:

„Wir befinden uns mitten in einem Labyrinth und können unseren Weg finden, indem wir selbst Labyrinth werden.“<sup>364</sup>

und zum anderen den labyrinthischen Würfel-Wurf des Schicksals (*amor fati*), bzw. des Zufalls verdeutlicht, indem er als Speise in *einem* Topf als physiologische Leib-Speise symbolisiert wird.

Dementsprechend bemüht sich auch Dalí die im Spiel des *hasard* befindlichen, schwerverdaulichen Begriffe: Subjekt, Spontaneität und Zufall zu erklären, indem er seine kritisch-paranoische Methode sozusagen ‚verbrennen‘ läßt:

<sup>360</sup> S. Dalí, Tagebuch, S. 58

<sup>361</sup> Vgl. Dalí, Memoiren, S. 309

<sup>362</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 291

<sup>363</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 274

<sup>364</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 188; und: „Klage der Ariadne“ (II 1256 ff)

„Wenn ich mich kurz über die Fragen des »Sujets«, der »Spontaneität« und des »Zufalls« im gemalten Bild äußern soll, würde ich sagen, daß [...] - das »Sujet« für den Maler nichts als ein saftiger, gallertiger »überbackener Schweinsfuß« wäre, bei welchem bekanntlich das weiche superfeine Fleisch mit seinen »Delirien nahrhafter Zartheit« den wirklichen, echten, blanken Knochen der Objektivität nur verhüllt. Doch [...]. Wie sollte der fragliche Schweinsfuß heute noch da sein, da man doch weiß, daß die Surrealisten den Kannibalismus des Fleisches hinter sich ließen und zu demjenigen der Knochen übergegangen sind, um schließlich dahin zu kommen, Objekt und Gegenstandswesen zu verschlingen? Damit ist genügend gesagt, daß für mich das Sujet allein in der Eigenschaft einer Darmmetapher vorhanden sein könnte. Nicht nur das Sujet, sondern auch die Objektivität selbst ist verspeist worden. Ich kann also nur noch nach gewissen Wahnsystemen der Verdauung malen.

Was die Spontaneität angeht, möchte ich sagen, daß sie ebenfalls ein Schweinsfuß ist, doch ein umgekehrter Schweinsfuß, das heißt eine Languste, [...] - wobei die fragliche »Spontaneität« nicht mehr nach der *unauffindbaren Objektivität* strebt, um so mehr als diese vorausgehend, wie die Languste dargetan hat, zerstört worden ist, doch im Gegenteil jene zusätzliche Zartheit einbeschließt, die feinste von allen, die dem Geschmack und selbst der Berührung des Fleisches innewohnt, das noch zu finden ist, das im Innern der Knochen zu finden ist, wenn der Augenblick kommt, wo man den Knochen angenagt hat und dieses Innere in Angriff nimmt. Genau im eisigen Augenblick, wo man ins Mark der Phantasie vorstößt, nimmt man rechtens an, daß man die Lage beherrscht (und man beherrscht sie in der Tat).

Ist das »Sujet« ein überbackener Schweinsfuß und die Spontaneität eine Languste, müßte der Zufall eigentlich ein ernsthaftes, gewichtiges, vor Saft und biologischen Hintergedanken zischendes Kotelett vom Grill sein; ich sage daß, weil dem Zufall genau jener mittlere Zartheitsgrad zwischen »Sujet« und »Spontaneität«, das heißt zwischen dem überbackenen Schweinsfuß und der Languste auf amerikanische Art zukommt. [...] die Knochen halb innen, halb außen sind, das heißt koexistente, und daß Knochen und Fleisch, Objektivität und Wahn, die sich augenblicklich gleichzeitig sehen lassen, einzig jene Wahrheit ausdrücken, die ich unentwegt wiederholen werde, nämlich daß der Zufall nichts anderes ist, als das Ergebnis einer systematischen (paranoischen) irrationalen Aktivität; [...] muß so heiß gegessen werden, daß man sich die Zähne verbrennt, [...] so heißt das: die Phantasie verbrennt.“<sup>365</sup>

Die *activité paranoïaque-critique* von Dalí, klärt durch dieses Beispiel, daß der Zufall, *le hasard*, das Ergebnis einer systematischen Annäherung an die eigene Phantasie ist. Der Surrealismus verwendet sinngleich auch die Adjektive aktiv, spontan, interpretierend und assoziativ. ‚Kritisch‘ wird die Methode erst in dem Moment, wo sie ins „Mark der Phantasie vorstößt“, und sich damit ihrer Lage und Authentizität bewußt wird: „wobei die »Identität« immer *a posteriori* auftritt, als eine Folge der »interpretativen Assoziation«.“<sup>366</sup>

<sup>365</sup> S. Dalí: Unabhängigkeitserklärung, S. 243-245

<sup>366</sup> S. Dalí: Unabhängigkeitserklärung, S. 204 oder auch S. 271

Kritisch bedeutet demnach nur ein apollinisches Gewahrwerden der eigenen Individualität während eines starren Sein-Moments, bevor sie wieder in einen dynamischen Zustand eines unkritischen, paranoiden, dionysischen, irrationalen Rausches eingeht, und ein neuer Würfel-Wurf beginnt.

Das „Verbrennen der Phantasie“ ist ein absolut notwendiges Erfordernis, damit sich der Funken automatisch neu entzünden kann. Die Neu- und Selbstentzündung der Phantasie ist dadurch gewährleistet, daß der Surrealismus diesen Prozeß an sich, als eine menschliche Seinsbedingung, vorausgesetzt hat.

### III. WAREN- UND KONSUMÄSTHETIK

Das Ingang-Halten der Assoziationskette ist das Primat des Surrealismus. Zur Erreichung dieses Ziels werden alle nur denkbaren Zufallskombinationen und Wahrscheinlichkeiten zugelassen, die sich miteinander verknüpfen lassen, - und es läßt sich bei den Surrealisten auch alles miteinander sinnstiftend verbinden; die einzige Einschränkung bleibt das individuelle Phantasievermögen.

Mit dieser Prämisse wurden die Surrealisten bekanntermaßen auch zum Wegbereiter und Credo der modernen Werbe- und Designindustrie, die versucht ihre Produkte in eine entfremdet-assoziative Umgebung zu betten, um dem Konsumenten ein positives Schock- bzw. Aha-Erlebnis zu entlocken.

Ausgehend von der surrealistischen Basisidee des Kannibalismus, beziehungsweise des Zerreißens und Wiederaussetzens, liegt es nahe beim menschlichen Körper zu beginnen, und dann diese Idee auf sämtliche menschliche Gebrauchsgegenstände zu übertragen.

„Ich stelle mir einen zerlegbaren Körper vor, [...], daß jeder Teil der Anatomie für sich allein konsumiert werden [...] und genossen werden kann. [...] Schon 1928, als die funktionalistische Anatomie ihren Höhepunkt erreichte, habe ich vorausgesagt, daß sich das neue sexuelle Vergnügen an der Frau aus der Nutzenanwendung ihrer spektralen Fähigkeiten ableiten wird, das heißt aus der möglichen Auflösung und Zergliederung des Fleisches. In der Holographie und Laserfotografie wird diese Hypothese eine nahezu vollkommene Lösung finden.“<sup>367</sup>

Die surrealistische Ästhetik der *corps démontable* will den neu (zusammen)gesetzten und neu chiffrierten Körper(teil) erhöhen, indem dieses *objet trouvé* nun stilisiert wird. Man verleiht seinem Stil Ausdruck.

Das Klischieren des *objet trouvé* zu einem Gebrauchsgegenstand führt zu einer Verinnerlichung desselben, bis es schließlich seinen höchsten Grad der Perfektion erreicht hat. Die Vorstellung von Perfektion beinhaltet für den Surrealismus die gleichen Attribute wie für Nietzsche, was vor allem ‚Vereinfachung‘ bedeutet:

„[...] einfache und hinreißende Schönheit [...] heitere und präzise Klarheit der einzigen Objekte, denen Ebenmaß und Vollendung unzweifelhaft zugesprochen werden müssen. [...]... Alles Gegenstände authentischer und reinsten Poesie.“<sup>368</sup>

Die Authentizität verbürgt die Schönheit und Vollkommenheit der Objekt-Erfindung und auch des Erfinders, da beide identisch geworden sind. Die dadurch bedingte Verkürzung und Verdichtung auf das Wesentliche, kommt einer

<sup>367</sup> Vgl. Dalí: Memoiren, op. cit., S. 298

<sup>368</sup> S. Dalí: Unabhängigkeitserklärung, op. cit., S. 34  
Nietzsche: siehe z. B. I 187 (10) oder III 755

„geometrischen Vereinfachung“ gleich, die insbesondere Dalí zu einer „Poesie des Massenverbrauchsgegenstandes“ führt:

„Wenn Poesie die erotische Verflechtung des Entferntesten und Verschiedensten ist, dann hat sich der Mond niemals lyrischer mit irgendeinem Gewässer vereinigt, als mit der verwickelten Mechanik und dem schlafwandlerischen Sichdrehen der Schallplatte. Anti-künstlerische Welt der Werbepлакate! Großartige Einladung an die Sinne [...].“<sup>369</sup>

Alleine die Sinneseindrücke können den Schönheitsbegriff erfassen, da er „reiner Ausdruck unseres kristallisierten Deliriums ist. Eine einfache Sekretion.“<sup>370</sup>

Die Forderung: „Man muß zu den Sinnen zurückkehren“<sup>371</sup> heißt soviel, wie sich auf die Physiologie zu besinnen, insbesondere auf das Auge, als den Primaten unter den Sinnesorganen:

„Ich betrachte mein Auge, das der einzige Beweis ist, [...]... Aber was ist dieses Auge? Eine Ansammlung von Säften, ein Muskelknoten, eine dünne Schicht Fleisch und Nerven, von einem Säurestrom befeuchtet; unter dieser äußeren Erscheinung wimmelt es von mikroskopisch kleinen Elektronengalaxen, [...]“<sup>372</sup>

Die Wichtigkeit des Auges beeinflusst Dalís gesamte Philosophie und ist nicht zu unterschätzen, da der organische Aufbau des Auges, nämlich die flüssige Sekretkomponente und zugleich die geometrisch, harte Atomkomponente, die Grundlage für die gesamte Komplementarität bildet und erklären kann, die im Grunde genommen eine Bändigung und „Spannung der Gegensätze“ (vgl. III 595) anstrebt.

Die Vorrangstellung des Auges schließt den Kannibalismus mit ein, da das Auge seine Objekte der Begierde ‚abtastet‘, Geschmack an ihnen findet und sie ‚verschlingt‘, das heißt, einen Wunsch nach ihrer Eßbarkeit auslöst und assoziiert. Nietzsche meint dazu:

„Unser Auge und unsre Ästhetik sitzen auch an der Tafel, und viele feine Leckerbissen bleiben uns vorenthalten, weil das Auge sagt „dies sieht abscheulich aus“, „diese Linien sind meinem Geschmack fremd“. Bei der Auster - [...] ist es die edle Arbeit der Schale, welche für die ekle schlüpfrige Masse Fürsprache einlegt [...]. - Vielleicht bleiben uns aus dem gleichen Grunde die besten Frauen vorenthalten, die wahren Leckerbissen an Güte und Kraft der Seele. Ein Paar andere Linien [...]“. (KGW V/2: 545), beziehungsweise:

„Der Geschmack ist stärker als alle Moral; [...]“. (ebd., S. 546)

<sup>369</sup> Ebd., S. 35

<sup>370</sup> Vgl. Dalí: Memoiren, op. cit., S. 181

<sup>371</sup> Ebd., S. 291

<sup>372</sup> Ebd., S. 181

Die Bedeutung des Geschmacks wird somit zu einer Frage der „sinnlichen Intelligenz“<sup>373</sup>, beziehungsweise der „intelligenten« Sinnlichkeit“ (III 755).

Höchste Ausdrucksform der sinnlichen Intelligenz innerhalb der Künste ist deshalb die Architektur, weil sie, wie Nietzsche sagt:

„Also: der Mensch will alles Geschehen sich als ein *Geschehen für Auge und Getast* zurechtlegen, folglich als Bewegungen: er will *Formeln* finden, die ungeheure Masse dieser Erfahrungen zu *vereinfachen*.“ (III 902).

Für Dalí verkörpert die Architektur genau diese Synthese von Materie und Bewegung sowie von Sehen und Tasten, die auf den menschlichen Urzustand verweist.<sup>374</sup>

Aus diesem Grunde entsteht folgende Reihenfolge:

„Tatsächlich teile ich die Ansicht Bretons, für den die Musik eine geringe Kunst war. Ich setze die Architektur an die erste Stelle, an die zweite die Malerei, an die letzte die Musik, die das konkrete Denken des Menschen nicht zu vermitteln vermag. [...] Und die Bemühung, mit Hilfe von Tönen eine Kosmogonie auszudrücken, ist absolut unmöglich; es ist eine Katastrophe; [...]“<sup>375</sup>

Die Negativität der Musik liegt letztendlich an ihrem Abstraktionsgrad, der den Menschen hindert sie zu dechiffrieren. Der einfache, unkomplizierte Kommunikationsfluß ist gestört, da er sich zu weit von den menschlichen Gebärden und

<sup>373</sup> S. Dalí: Leidenschaften, op. cit., S. 157

<sup>374</sup> Anm.: Vgl. dazu auch Peter Gorsen: Salvador Dalí, der »kritische Paranoiker«, in: Unabhängigkeitserklärung, op. cit., Kap. 12, S. 218-227.

<sup>375</sup> S. Dalí, Leidenschaften., S. 155

Anm.: Die Musik die Dalí mag ist so: „Ich liebe nur schlechte dröhnende Musik oder aber Musik, die verworren, übersteigert, paroxystisch ist, wie beispielsweise *Tristan und Isolde*. [...] Das knattert so, daß man sehr wohl sagen könnte, da werden Sardinien gebraten.“ (Leidenschaft, S. 155).

Außerdem besitzt Dalí außer für Wagner auch eine Vorliebe für Bizet - genau wie Nietzsche - und, wenn wundert es, für Nietzsche selbst:

„[...] und mein bestes, noch nie aufgeführtes Ballett, betitelt *L'angélus de Millet*, für das ich Bizets Musik zur Arlésienne und die unveröffentlichte Musik Nietzsches haben wollte. Er, Nietzsche, hatte diese Partitur am Rande des Wahnsinns geschrieben, während einer seiner antiwagnerianischen Krisen. Graf Etienne de Beaumont hatte sie, glaube ich, in einer Baseler Bibliothek aufgestöbert, und ohne sie jemals gehört zu haben, stelle ich mir vor, daß sie die einzige zu meinem Werk passende Musik sein muß.“ (Tagebuch, S. 84). Nicht nur für das Tanz-Stück muß Nietzsche herhalten, sondern auch für Dalís Film „*Fleisch-Schubkarren*“: „Nicht zu vergessen die Gesangsszene, in der Nietzsche, Freud, Ludwig II von Bayern und Karl Marx ihre Doktrin mit unvergleichlicher Virtuosität vorsingen werden, im Wechselgesang einander respondiend, begleitet von einer Musik von Bizet.“ (ebd., S. 102).

der Mimik entfernt hat, die nur durch das Auge abgetastet, begriffen und verstanden werden können. So greifen Nietzsche und Dalí auf das Sehen zurück:

„Auf welcher Ebene liegt die Wirklichkeit? Für mich, Dalí, ist die Wahrheit in der Lupe, die ich auf die Welt richte und die Augen heißt - [...] Für mich ist das, was ich projiziere, wahrer als wahr und das einzig Wahre. Real ist daher gleich irreal.“<sup>376</sup>

Die Projektion des eigenen ego durch die Lupe, verzerrt die Perspektiven und demonstriert deutlich die Relativität des ego. „Ein simpler Wechsel des Maßstabs bringt ungewohnte Ansichten und Analogien hervor, von denen keiner geträumt hätte und die doch existieren.“<sup>377</sup>

Die durch die surrealistische Paranoia, beziehungsweise Poesie entstandenen Objekte und Analogien existieren deshalb, weil sie ja vorhanden waren, und lediglich neu vermessen und bewertet werden:

„Jeder wird Gewissen und Maß der Welt.“<sup>378</sup>

Immer wieder das Maß-halten-können, bedeutet ein apollinisches Gefühl zu besitzen, das der „Gott der Rhythmen“ durch ein „seherisches“ Empfinden von „Formeln“ (vgl. II 94 (84)) vorgibt. Dalí ist sich dieses Sachverhalts bewußt, indem er bei seinen eingehenden Studien der äußeren Proportionen und der inneren Geometrie, insbesondere seines symbolträchtigen Rhinoceros, zu folgendem Schluß kommt:

„Nein, das Rhinoceros ist bestimmt nicht romantischen oder dionysischen Ursprungs. Es ist im Gegenteil apollinisch, [...]“<sup>379</sup>

Somit kann im Surrealismus die apollinische Komponente ganz allgemein gesehen werden als:

„Sehen zu können, ist ein vollkommen neues System geistiger Feldvermessung. Sehen zu können, ist eine Art des Erfindens.“<sup>380</sup>

Die Entdeckungsreise der poetischen Erfindungen, führt nicht nur über die konkrete, moderne Technik der Fotoapparatobjektive<sup>381</sup> zu neuen Sehweisen, sondern auch über die alltäglichen Gebrauchsgegenstände, indem „Verknüpfungen zweckfreier Naturformen mit zweckorientierten Zivilisationsformen“<sup>382</sup> entstehen:

„All diese keimfreie Präzision, die anti-künstlerisch und heiter ist, Produkt einer erstaunlichen mechanischen Epoche, wo zum ersten Mal in der Menschheitsge-

<sup>376</sup> S. Dalí, *Memoiren*, op. cit., S. 181 f

<sup>377</sup> S. Dalí, *Unabhängigkeitsklärung*, op. cit., S. 27

<sup>378</sup> S. Dalí, *Memoiren*, S. 296

<sup>379</sup> S. Dalí, *Tagebuch*, S. 142

<sup>380</sup> S. Dalí, *Unabhängigkeitsklärung*, S. 27 oder S. 34

<sup>381</sup> Vgl. ebd., S. 27 und *Katalog*, S. 391-402

<sup>382</sup> Gorsen, P. *Salvador Dalí, der »kritische Paranoiker«*, Frankfurt 1983, S. 75

schichte die rechnerische Perfektion der Gebrauchsgegenstände erreicht wird, indem man einfach die Logik der praktischen und ökonomischen Notwendigkeiten wirken läßt.“<sup>383</sup>

Die Massenware und ihre Ausprägungen werden durchaus für wichtig erachtet, da sie menschliche Kultur und damit ein Stück Individuum repräsentieren. Ebenfalls dazu gehören der „äußere Habitus“<sup>384</sup>, die „Haute Couture“, die „Gastronomie“ sowieso, und das „Dandytum und der Heroismus als oberste Werte.“<sup>385</sup>

Die Kommerzialisierung und der Eingeweide-„Humanismus“ des Goldes<sup>386</sup> des Salvador Dalí, dem Breton das Anagramm *avida dollars*<sup>387</sup> gab, bezieht seine gesamte Interpretationsbasis aus dem Begriffsverständnis von Tradition.

„Die Tradition ist das Tor, durch das man der Geschichte entkommt.“<sup>388</sup>

Betrachtet man die Tradition unter dem surrealistischen Blickwinkel einer ikonographischen Geschichtsschreibung des Goldes, dann dreht es sich dabei immer wieder um das gleiche Spiel von Zerstören und Aufbauen der alchimistischen Struktur des Goldes. Das bedeutet:

„Die Intelligenz und die Imagination erfinden nichts. Sie erinnern sich nur, indem sie entziffern. Ihre Funktion besteht nicht darin, die Wirklichkeit neu zu erfinden, sondern darin, die Abstände zu verringern.“<sup>389</sup>

Alleine die Bereitschaft zur fortwährenden Metamorphose, schützt das Individuum davor, daß die Tradition, beziehungsweise „die Geschichte, ein Gefängnis des Geistes“ ist, deren „Bedeutung sich zum Formalismus verflüchtigt.“<sup>390</sup>

Die Metamorphosen unterliegen einer strengen Selbstkontrolle um die Authentizität des Individuums zu wahren. Darum plädiert Dalí dafür, daß im „Alltagsleben jede Bewegung rituell“ wird, um die „Wohnstatt“ des ego zu „pflegen“, und sich „dieser heiligen Inquisition zu unterwerfen.“<sup>391</sup>

Die Ritualisierung dient zur Verstärkung und Formung der eigenen individuellen Ausprägung und folgt den Regeln: der Langsamkeit, der ständigen Wiederholung und dem Wille zur Perfektionierung.

<sup>383</sup> S. Dalí, *Unabhängigkeitsklärung*, S. 34

<sup>384</sup> S. Dalí, *Tagebuch*, S. 58

<sup>385</sup> S. Dalí, *Memoiren*, S. 297 f

<sup>386</sup> Vgl. S. Dalí, ebd., S. 203 f

<sup>387</sup> Vgl. z. B. ebd., S. 205

<sup>388</sup> S. Dalí, *Leidenschaften*, S. 131

<sup>389</sup> S. Dalí, *Memoiren*, S. 188

<sup>390</sup> S. Dalí, *Leidenschaften*, S. 131

<sup>391</sup> Vgl. ebd., S. 82

Unter anderem im Jargon der Militärs<sup>392</sup>, fordert Dalí die Einverleibung von „Zeremonien, Ritus und Sakralem“<sup>393</sup>, kurz der Tradition, bis hin zur letztendlich luxurierenden Einschreibung und damit Heraustreibung der Schönheit.

„Die Schönheit ist immer der äußerste Spasmus eines langen, unerbittlich strengen inquisitorischen Prozesses. Die Freiheit ist eine Uniform. Jede Rose wächst in einem Gefängnis. Die schönsten Architekturen der menschlichen Seele sind das Tempelchen von San Pietro, das an den göttlichen Bramante in Rom erinnert, und das Kloster El Escorial in Spanien: Beide entstanden nach dem gleichen »unbestechlichen Muster der Ekstase.« »Die Ekstase ist das unbestechliche Muster«, [...] Sie wagen es nicht mehr, der Perfektion und Schönheit ins Gesicht zu sehen; [...] zur mystischen Ekstase gelangt man auf dem Weg der Perfektion, [...], und durch das langsame Eintauchen in die Wohnungen des geistigen Schlosses. Durch die grausame Auto-Inquisition [...] durch die tägliche Inquisition [...]. Die mystische Ekstase ist [...] das ästhetische Aufblühen des größten paradisi-schen Glücks, das ein Mensch auf der Erde finden kann. Als Frucht seiner inquisitori-schen Tugend, [...]«<sup>394</sup>

Nur durch das Überwinden von Widerständen und das Hinwegsetzen über Hürden, gelingt es dem Individuum den Weg zur Schönheit zu finden. Der Weg des Leidens à la Nietzsche bildet und erzwingt den Willen nach eigenem Wollen formen zu können.

Über den Weg einer „authentischen Tradition“ werden „in ihrem Wollen leidenschaftlich ekstatischen Versuche“<sup>395</sup> und damit eine Kette von ewigen Form-Wiederholungen erreicht, die eine Kontinuität verbürgen, indem, sozusagen mit Nietzsche, das Werden dem Sein aufgeprägt wird:

„Ekstase ist der kritische geistige Zustand schlechthin, den das unwahrscheinliche gegenwärtige, hysterische, moderne, surrealistische und phänomenale Denken kontinuierlich machen will.“<sup>396</sup>

Die Ekstase ist die Versinnbildlichung eines Musters, nämlich eines automatisch ablaufenden Vorgangs im Moment des paranoisch-kritischen Deliriums:

„Ekstase begründet den »reinen Zustand« eines anspruchsvollen, hyperästhetischen, vitalen Scharfsinns, eines vor Verlangen blinden Scharfsinns.“<sup>397</sup>

<sup>392</sup> Vgl. z. B. Katalog, S. 404

Anm.: Auch Nietzsche war dem militärischen Gedanken stets zugetan, so schreibt er z. B. in „Ecce homo“: „Wer zweifelt eigentlich daran, dass ich, der alte Artillerist, der ich bin, [...]“ (KSA 6, 357)

<sup>393</sup> Vgl. S. Dalí, Tagebuch, S. 208

<sup>394</sup> S. Dalí, Katalog, S. 372 f

<sup>395</sup> Vgl. ebd., S. 372 f

<sup>396</sup> S. Dalí: Unabhängigkeitserklärung, S. 227, oder vgl. auch; Dalí: Leidenschaften, S. 134

<sup>397</sup> Ebd., S. 227

Die Ekstase ist sozusagen der Höhepunkt einer formgebenden Kraft, da die Wahnidee vollkommen erkannt wird. Diese Art der Phantasiebefriedigung bereichert das Individuum zusätzlich durch den Gewinn einer vorhersehenden Befähigung, die aus ihrem eigenen Phantasiereservoir geschöpft werden kann und zur nächsten Phantasmagorie, geboren im Delirium, überleitet.

Die Überfülle und der innere Reichtum des Individuums, der ein Überströmen an Wille zur Macht und gestaltende Kraft ist, sieht Dalí durch die Anregungen der Konsum- und Luxuswelt gewährleistet. In diesem Sinne meint Dalí auch folgende Aussage:

„Es wird höchste Zeit, daß die Maschinen den Überfluß vergeistigen, Genuß, Traum und Luxus verteilen, damit man endlich begreift, daß es das Ideale ist, viele Passionen zu haben und viele Möglichkeiten, sie zu befriedigen!“<sup>398</sup>

Der Luxus spiegelt die Vielfalt der Möglichkeiten wieder, die zur möglichen Assoziation- und Phantasiebildung gegeben sind. Auf der Grundlage der eigenen Individualität wirkt der Luxus nur als eine Art fotografischer Entwickler, der die eigenen, authentischen Bedürfnisse sichtbar machen kann.

Da es sich im Surrealismus um den Weg der Selbstverwirklichung handelt, ist bei einem wahrhaft surrealistischen Menschen die Fremdbestimmung, aber nicht der werdende Irrtum, ausgeschlossen.

Aus dem reichhaltigen Angebot des Konsums kristallisiert sich nun klar und deutlich die eigenen Begierde heraus - im Idealfall so, wie bei Dalí, dessen Namensbedeutung im Katalanischen „Begierde“ bedeutet und auch als Identifikation des ego mit seiner Begierde gilt.<sup>399</sup>

Das Plädoyer für die Individualität und deren Erhaltung im Massenwareneinerlei, stützt sich, für den Surrealismus in augenfälliger Weise, auf ihre Auffassung von der Nichtexistenz von gleichen Dingen.

Es gibt nur Ähnliches. Und es gibt nur ein „ewiges Werden“<sup>400</sup>.

„Gerade aus der Gewalt und der traumatischen Natur der Trugbilder gegenüber der Wirklichkeit und aus dem Fehlen auch der leichtesten Osmose zwischen dieser und den Trugbildern schließen wir auf die (dichterische) Unmöglichkeit jeder Vergleichs-Ordnung.“<sup>401</sup>

Durch die physiologische Determiniertheit der Anatomie des Auges und der delirienhaften Schau der Körper-Sinne „erscheint in der Ekstase eine Welle des Werdens.“<sup>402</sup>, die ähnlich dem Fluß des Sehens im Vexierbild der Fähigkeit des

<sup>398</sup> S. Dalí: Leidenschaften, S. 130

<sup>399</sup> Vgl. z. B.: Dalí: Memoiren, S. 183 oder Leidenschaften; S. 18

<sup>400</sup> Vgl. Dalí: Memoiren, S. 182

<sup>401</sup> S. Dalí: Leidenschaften, S. 212

<sup>402</sup> Vgl. Dalí: Memoiren, S. 182



Mehr-Sehens folgt. Dem Surrealismus kommt es auf die Perspektivenerweiterung an, und seine Parole, die er sich auf die Fahne schrieb, ist ja gerade und letztendlich das Werden:

„[...] von dem, was man gewohnheitsmäßig Wirklichkeit nennt (das heißt vom Schmutzigsten, vom Erstarrtesten) zur Surrealität (das heißt zum Edelsten, Beweglichsten) fortzuschreiten. Wobei, das möchte ich bitten, die Surrealität nicht als noumenales Refugium aufzufassen wäre, von dem aus die Welt der Erscheinungen verachtet werden könnte.

Man kann die Surrealität folgendermaßen definieren:

„Realität, die ihrem Werden zurückgegeben ist, Realität, die über sich selbst hinausgeht und deren Bestimmung es ist, unausgesetzt über sich selbst hinauszugehen. Der Mensch muß, wie man so sagt, imstande sein, aus sich herauszugehen: wie sollte er, wenn nicht dadurch, daß er die Dinge veranlaßt, aus sich herauszugehen? Man kann die Heftigkeit der Surrealität, der Mehr-als-Surrealität als Erweckung des Statischen zur Dynamik auffassen, nachdem schon so lange nur die Dekadenz des Dynamischen zum Statischen geherrscht hatte, [...].“<sup>403</sup>

Das Sehen beruht also auf einer werdenden, metamorphisierenden Kette von Ähnlichem, die zwar ihren Entwicklungspunkt und Ursprung aus identischen Massenprodukten beziehen mag, sich aber aufgrund des angewandten Gesetzes der „Dialektik der Analogien, und nicht der Dialektik der Identitäten“<sup>404</sup> eigen-dynamisch, automatisch von den anderen metamorphosierenden Seh-Ketten auseinander entwickelt und damit die Individualität schützt.

Die Verfeinerung des Sehens, das Gewährwerden des ständigen Werdens, führt auf der anderen Seite zu einem Leiden an dem Nichtidentischen. Eine tragische Begierde nach dem Sein entsteht:

„Die Anerkennung der Trugbilder, deren Realität krampfhaft darauf abzielt, die Scheinbilder zu imitieren, führt uns zur *Begierde* nach den *idealen* Dingen.“<sup>405</sup>

Das surrealistische Ideal ist keine platonische Idee, wie der Surrealismus immer wieder betont, da Platon mit seinen „meteorischen Ideen an der Uhr der Kultur die volle Stunde des »plastischen Denkens«“ schlagen ließ.<sup>406</sup>

Damit wird dem Gegenstand eine Form zugewiesen, er wird zu einer „bloßen Skulptur“.<sup>407</sup> Der Fauxpas Platons liegt in der Nichtbeachtung der „arithmetischen“, „antiplastischen“ und „hochgradig irrationalen“ Gegenstände, die er auch allgemein als „fetischistischen Gegenstand schlechthin“<sup>408</sup> bezeichnet:

<sup>403</sup> S. Dalí: Unabhängigkeitserklärung, S. 389

<sup>404</sup> S. Dalí, Tagebuch, S. 210

<sup>405</sup> S. Dalí, Leidenschaften, S. 213 oder Katalog, S. 134

<sup>406</sup> Vgl. Katalog, S. 225

<sup>407</sup> Vgl. ebd.

<sup>408</sup> Vgl. ebd., S. 226

„So hat dieser Philosoph, nachdem er die antigeometrischen Körper der Bildhauerei mit Füßen getreten und über die Pforte des Freudenhauses der Kunst das wohlbekannte »Eintritt für Nichtgeometer verboten« geschrieben [...].“<sup>409</sup>

Die strikte Trennung von Gegenständen und Licht, beziehungsweise „die Idee, die sich bedingungslos dem Licht ausliefert“<sup>410</sup>, macht jede Interaktion zwischen Geometrie und Antigeometrie, beziehungsweise zwischen Antinomien unmöglich.

Was Platon nicht beachtet hat, ist auch den „Gegenstand zu ehren“<sup>411</sup>. Ein surrealistischer Gegenstand stellt ein „Emblem der Quadratur des Kreises“ dar, der eine „höchst statische Vorstellung anstrebt, sich aber andererseits gerade die fortwährende Bewegung zum Ziel setzt, die, da man wünscht, daß die Extreme sich berühren, durch das Paradoxon der statischen Dynamik verkörpert würde, [...], weil es einen herrlichen biologischen Schwung eines narzißtischen, heftig delirierenden Kannibalismus erzeugt, der frisch ist wie eine Rose.“<sup>412</sup>

Der fortwährende Prozeß des Kannibalismus, der ein Verschmelzungsprozeß von Subjekt und Gegenstand, von Sein und Werden ist, involviert beide Seiten derart, daß ein interesseloses Wohlgefallen an ihnen, beziehungsweise an einer Idee nicht möglich ist:

„Der surrealistische Gegenstand ist felsenfest entschlossen, sich nichts mehr gefallen zu lassen. Der surrealistische Gegenstand beansprucht seine paranoisch-kritische Vormachtstellung und wird sie durchzusetzen wissen.“<sup>413</sup>

Die Einverleibung des ambivalenten, sich ‚wehrenden‘ und damit sich ständig entwickelnden Gegenstandes, wird durch die enge Verschmelzung mit dem selbst ge- und erfundenen Gegenstand zu einer narzißtischen Sich-Selbst-Einverleibung.

Das ist auch der Grund des tragischen Elements bei der Begierde nach dem Ideal und dessen Einverleibung. Anders formuliert bedeutet das Leben und die Kunst folgendes:

„Für einen Maler kommt jeder Pinselstrich einer erlebten Tragödie gleich.“<sup>414</sup> Dalí signiert deshalb, wie er im übertragenen Sinne meint, „Mit Blut, ganz wie Nietzsche es wollte!“<sup>415</sup>

<sup>409</sup> Vgl. ebd., S. 225

<sup>410</sup> Ebd., S. 201

<sup>411</sup> S. Dalí, ebd., S. 225-227

<sup>412</sup> Vgl. Katalog, S. 226 f

<sup>413</sup> S. Dalí, Katalog, S. 227

<sup>414</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 285

Die Formzermalmung des ähnlichen Gegenstandes zur besseren Aufbereitung für die Einverleibung, als scheinbar Gleiches und dem ego Wesenverwandtes, gelingt am besten im Moment des Werdens selbst.

„Ich fühle einen wilden dionysischen Drang, das Leben zu verherrlichen, [...]“<sup>416</sup>, sagt Dalí, und schlägt vor, die Maschinerie der Konsum- und Werbeindustrie für dionysische, beziehungsweise „dalísche Feste“<sup>417</sup> zu nutzen:

„Schließlich würden die Maschinen, diese Fontänen der Leidenschaft, genutzt für die Ausschmückung und Beschleunigung kollektiver Delirien, riesiger Happenings, paroxysmischer Feste, [...]“<sup>418</sup>

Auch Nietzsche sieht die Kunst des Festefeierns als Höhepunkt der Anwendung von Kunstwerken ganz allgemein, an:

„Was liegt an aller unsrer Kunst der Kunstwerke, wenn jene höhere Kunst, die Kunst der Feste uns abhanden kommt! [...]. Jetzt will man mit den Kunstwerken die armen Erschöpften und Kranken von der großen Leidensstraße der Menschheit beiseite locken, [...]“ (II 98 (89) s. auch KGW V/2: 404)

Dalí dreht mit dieser Argumentation den Spieß um, in die Richtung, daß er mit zunehmender „Technokratisierung“ einen „desto stärkeren Druck der subjektiven Bestrebungen und der Ausdehnung des Irrationalen sieht.“<sup>419</sup>

Die Massenproduktion wird mitsamt ihren Ausläufern von Luxus und Kitschartikeln für die eigene Produktion von Phantasie ausgebeutet. Der Gipfel der Ausbeutung der Industrie- und Werbeproduktionen durch das Individuum, wird durch eine Orgie und Kultfeier besiegelt, die durch ihren rauschhaften Charakter die Einverleibung der Industrieproduktionen begünstigt.

Die Berausung an den Industrieproduktionen wird zu einer Berausung an sich selber. Die Ausschweifung und Verschwendung von Sinneseindrücken und von Phantasmagorien, wird zum wahren Luxus, und wird damit von Dalí in seiner ursprünglichen Begriffsbedeutung verstanden, so wie Nietzsche es auch schon tat.

Der Kult der Einverleibung von Massengebrauchsgegenständen, oder allgemeiner von Kultur und Tradition, wird zu einem Spiel mit sich selbst: „Ein Spiel

<sup>415</sup> S. Dalí, Tagebuch, S. 46. Anm.: Nietzsche bekennt für sich persönlich: „Ich habe meine Schriften jederzeit mit meinem ganzen Leib und Leben geschrieben: ich weiß nicht, was „rein geistige“ Probleme sind.“ (KGW V/1: 500)

<sup>416</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 284

<sup>417</sup> S. Dalí, Tagebuch, S. 209

<sup>418</sup> S. Dalí, Leidenschaften, S. 129

<sup>419</sup> S. Dalí, Leidenschaften, S. 128

ohne Ende!“<sup>420</sup>, das den Sinn hat, sich selbst eine Form geben zu können und sich den eigenen luxurierenden Gedanken damit einzuschreiben.

Das Fest der Phantasmagorien, des Deliriums wird zu einer Orgie zu Ehren des Lebens und zur Erhöhung des Individuums, das im Delirium das Werden dem Sein annähert, und ihm durch sich wieder begegnet.

„Leben heißt vor allem teilhaben. Seit Dionysius von Aeropagita hat in der ganzen westlichen Welt niemand, weder Leonardo da Vinci noch Paracelsus, Goethe oder Nietzsche, innigeren Kontakt mit dem Kosmos gehalten als Dalí. Die Rolle des Künstlers besteht darin, dem Menschen Zugang zum Schöpfungsprozeß zu verschaffen, das kosmische und soziale Leben zu nähren, und es ist zweifellos das größte Verdienst der italienischen Fürsten der Renaissance gewesen, daß sie diese Tatsache begriffen und die Organisation ihrer Feste Leonardo oder Brunelleschi anvertraut haben.“<sup>421</sup>

Die individuelle Beschränkung auf die eigene Form und Stärkung derselben nimmt, zum Beispiel bei Dalí, folgende Ausprägung an:

„Ihr Haus ist ein Dalísches Labyrinth! [...]. Wie könnte Dalí ermüdet werden durch Dalí, der sich immer wieder erneuert und sich immer wieder verwundert und dessen Imagination keine Grenze kennt? [...]. Es ist [...] das Geheimnis eines Deliriums. [...] Ich gehe darin in meiner Luft umher, ich atme darin meine Luft. [...] Und wenn ich in diesem Haus umhergehe, sehe ich mich an, erlebe ich meine Konzentration.“<sup>422</sup>

Es versteht sich von selbst, daß dieses ‚Eigen-Wohn‘-Labyrinth, in der surrealistischen Philosophie eßbar sein sollte, damit es dem surrealistischen Schönheitsbegriff genügt, der auf dem Fundament einer authentischen Einverleibung basiert:

„[...] den nahrhaften, eßbaren Charakter dieser Art Häuser [...] so notwendige »Formation« aufweist: den Gegenstand des Verlangens ganz real verzehren können.“<sup>423</sup>

Theoretischer, allgemeiner formuliert, bedeutet diese Aussage, daß der Inhalt nur noch eine reine Formsache geworden ist und die Form der Inhalt selber. Der Surrealist Tzara drückt es so aus:

„Der moderne Maler, der von dieser Basis ausgeht, hat das Prinzip verstanden und ausgearbeitet, nach dem der Inhalt und die Form eines Werkes gleichgesetzt werden können, denn die Ausdrucksmittel und der Ausdruck selber fallen zusammen. Das Subjekt und das Objekt lassen, indem sie sich gegenseitig negieren, einen dritten Begriff entstehen, der etwas ganz Neues zum Ausdruck bringt - bedeutungsreicher als das, was mit der ursprünglichen Bedeutung verbunden war und an dem auch dieser dritter Begriff gleichwohl immer noch teilhat. Hieraus folgt mit Notwendigkeit, daß ein solches Werk sich

<sup>420</sup> Ebd., S. 130

<sup>421</sup> S. Dalí, Tagebuch, S. 209 f

<sup>422</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 348

<sup>423</sup> S. Dalí Unabhängigkeitserklärung, S. 222

selber genügt, und zwar in dem Sinne, daß es keinerlei figurative Rechtfertigung durch die äußere Welt braucht, denn, da es gleich der Poesie einen Erkenntnisakt darstellt, kann es entweder die ganze Weltsicht verändern oder es kann sie nach eigenen Gesichtspunkten modifizieren, [...].<sup>424</sup>

Diese Verbundenheit mit der Tradition, ermöglicht eine Entwicklung. Das Gedächtnis formt den Inhalt, beziehungsweise die Form, und wird mit Hilfe der Phantasie langsam modifiziert. Und zwar so lange, bis der äußerste Horizont der Phantasie erreicht wird. Daraus resultiert, daß der neue ‚Gegenstand‘ ‚konstruktiv und destruktiv zugleich‘ ist.<sup>425</sup>

Die langsame Entwicklung der Formen und Motive entlang der ornamentalen Formenkette und ihre konvulsivische Formzermalmung, ermöglicht durch das (perspektivische) Überblicken derselben, ihre Handhabung und Gewöhnung. Hand in Hand damit geht die wichtige surrealistische Fähigkeit der Verstellung. Bei der Unterscheidungs- und Modifikationsmöglichkeit von Luxus bis hin zum Kitsch, zum eigenen Besten, wird das dem eigenen Wesensfremde und Gegensätzliche als Maskierung benützt.

Gorsen schreibt mit Blick auf die Vorreiterrolle der surrealistischen Bewegung hin zur kapitalistischen Ästhetik: „Dabei setzt sich Dalí gegen die gesellschaftliche Nivellierung des ästhetischen und künstlerischen Hedonismus auf überraschende Weise zur Wehr: nicht, um auf diesen Entwicklungsprozeß kritisch und abweisend zu reagieren, sondern durch kalkulierte Unterwerfung.“<sup>426</sup>

Insbesondere das Paradebeispiel Dalí scheint diese Unterwerfung zu übertreiben, indem er sich zum Trendsetter und Performance-Künstler der Warenästhetik hoch stilisiert und diese Entwicklung vorantreibt.

Diese Argumentation wird der surrealistischen Theorie jedoch nicht ganz gerecht, da die surrealistische Unterwerfung nicht unkritisch, sondern kalkulierte Maskierung ist. Vor allem und gerade Dalí ist sich dieses Sachverhalts bewußt:

„In meiner Kunst gehorche ich dieser Passion für den verborgenen Schatz. Wegen meiner Neigung, mich zu verstellen, male ich Bilder in klassischer Manier und rühme die kitschige Kunst. [...]. Ebenso ist es mit meinem Exhibitionismus, der meine wahre Persönlichkeit maskiert.“<sup>427</sup>

Was Dalí hier mit Kitsch (*pompierisme*) bezeichnet ist das, was für ihn persönlich ein Abfallprodukt und der Einverleibung nicht zuträglich zu sein scheint. Die Unterscheidung zwischen Kitsch und Luxus besteht in ihrem Authentizitätsanspruch. Beides läßt sich miteinander vereinbaren, und ist letztendlich objektiv

<sup>424</sup> Tristan Tzara: Max Ernst und die umgekehrten Bilder, in: Als die Surrealisten noch recht hatten, Texte und Dokumente, op. cit., S. 321 f

<sup>425</sup> Vgl. ebd., S. 322

<sup>426</sup> S. Peter Gorsen: Salvador Dalí, der »kritische Paranoiker«, op. cit., S. 93

<sup>427</sup> S. Dalí: Leidenschaften, S. 85 f

nicht unterscheidbar, wenn es dem surrealistischen Schönheitsanspruch genügt, der fordert:

„Das Leben [...] als Kunstwerk betrachtet.“<sup>428</sup>

Und dieses Kunstwerk ist nur dann vollständig, wenn es eine kalkulierte Oberflächlichkeit gibt:

„[...] ein echter Narr zu sein, ein lebendiger und organisierter Narr, von pythagoräischer Präzision im nietschesten Sinne des Wortes, [...] vom »nietscheschen Willen zur Macht« beseelt [...].“<sup>429</sup>

Das die Verstellung wirklich als Kunstfähigkeit verstanden und ausgeübt werden soll, demonstriert Dalís allgemeiner Hinweis auf den esoterischen Teil von Nietzsches Lehre:

„Es gefällt mir, wie Nietzsche, eine Schranke um meine Lehre zu ziehen, damit die Schweine nicht hinein können.“<sup>430</sup>

Wiederholt weist Dalí, diesmal mit gepflegter Wortwahl als sonst üblich, an einer wichtigen Stelle indirekt auf die Wichtigkeit der Maskierung und damit einer esoterischen Lehre hin:

„Genauer möchte ich nicht verstanden werden. Meine Geheimnisse sind zu tief und einer nietscheschen Elite vorbehalten.“<sup>431</sup>

Inwiefern die Maskierung organisiert werden muß und esoterisch wirkt, klärt Nietzsche selbst auf:

„Alles was tief ist, liebt die Maske; die allertiefsten Dinge haben sogar einen Haß auf Bild und Gleichnis. Sollte nicht erst der *Gegensatz* die rechte Verkleidung sein, in der die Scham der Götter einhergeht? [...] - es gibt so viel Güte in der List. Ich könnte mir denken, daß ein Mensch, der etwas Kostbares und Verletzliches zu bergen hätte, grob und rund wie ein grünes altes schwerbeschlagenes Weinfäß durchs Leben rollte: [...]. jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwäh-

<sup>428</sup> Vgl. Dalí, Tagebuch, S. 36

<sup>429</sup> Ebd., S. 29

<sup>430</sup> S. Dalí, Leidenschaften, S. 103

<sup>431</sup> S. Dalí, Menoiren, S. 282

Anm.: Nietzsche selbst unterscheidet zwischen einem esoterischen und exoterischen Teil seiner Lehre, weil: „Unsere höchsten Einsichten müssen - und sollen! - wie Torheiten, unter Umständen wie Verbrechen klingenn, wenn sie unerlaubterweise denen zu Ohren kommen, welche nicht dafür geartet und vorbestimmt sind. Das Exoterische und das Esoterische, wie man ehemals unter Philosophen unterschied, bei Indern, wie bei Griechen, Persern und Muselmännern, kurz überall, wo man eine Rangordnung [...] glaubte - [...]. Was der höheren Art von Menschen zur Nahrung oder zum Labsal dient, muß einer sehr unterschiedlichen und geringern Art beinahe Gift sein.“ (II 595 (30), s. auch II 1182 (23)).

rend eine Maske, dank der beständig falschen, nämlich *flachen* Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er gibt.“ (II 603f (40))

Nebenbei sei bemerkt, daß die Maskierung ein wichtiger Aspekt des surrealistischen Lachens, beziehungsweise Humors, darstellt, und damit auf keinen Fall als „unkritische“ Reflexion aufgefaßt werden sollte.

Unter Heranziehung von Heraklit, dem antiken Lieblingsphilosophen Nietzsches, und folgendem (nietzscheschen) Naturverständnis:

„[...] mißlungen. Wie alles, was von der Natur herkommt, die gänzlich phantasielos ist.“<sup>432</sup>, bemerkt der Surrealist, daß die Paranoia mit der sonst gewohnten „Klarheit der physikalischen und alltäglichen Scheinwelt“ aufzeigt, daß wir diese „gerne mit dem Wesen der Natur selbst verwechseln, die sich laut Heraklit zu verbergen liebt.“<sup>433</sup>

Die Konzentration auf den Menschen, beziehungsweise das Individuum führt zwangsläufig zu einem Versteckspiel, da es eine „auf sich selbst bezogene Scham“ gibt, „die diese dazu bringt sich zu bedecken, [...]“.<sup>434</sup> Der surrealistische Mensch verliert, je mehr er erkennt, seine Kleider und metaphysischen Gebilde. Seine Vorliebe für den platonischen Ideenkosmos fällt in sich zusammen. Was bleibt ist das eigene Maß und das heraklitische Spiel mit sich selbst:

„Heraklit sagt uns in einem Fragment, das Themistios überliefert, daß es der Natur gefällt, sich zu verstecken. Alberto Savinio glaubt, daß dieses Sich-selbst-Verstecken ein Zeichen von Scham ist. Hierbei handelt es sich wohl um eine ethische Begründung, denn diese Scham entsteht beim Zusammentreffen von Natur und Mensch. Und dieser entdeckt darin den ersten Ansatz von Ironie. [...], dann würde er in seiner Vorliebe für das Abbild den Beginn der Ironie sehen können. Ironie, wie wir schon sagten, ist Nacktheit; sie ist der Athlet, der sich hinter dem Schmerz des heiligen Sebastian versteckt. Und sie ist zugleich dieser Schmerz, weil man ihn *berechnen* kann.“<sup>435</sup>

<sup>432</sup> S. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 218

Zu Nietzsche: siehe z. B.: I 401 (7) oder II 1175 (15)

<sup>433</sup> Vgl. Dalí, Leidenschaften, S. 209

<sup>434</sup> Vgl. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 77

<sup>435</sup> S. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 52 f

#### IV. KONVULSIVISCHE SCHÖNHEIT

Die surrealistische Bemühung, Gegensätze zu bändigen, mündet in den Versuch sie zu demaskieren und berechenbar zu machen, und zwar in dem ekstatischen Augenblick, indem der neue Gegenstand, das *objet trouvé* „aus sich und seiner Form herausgeht“. Die Erweckung des Statischen zum Dynamischen muß anschaulich gemacht werden, indem sie wieder in die Erstarrung fällt.

Dieser Moment des höchsten Werdens ist zugleich der Moment des höchsten Seins. Die vollkommene Annäherung der Gegensätze ist ein „echt surrealistischer Vorgang - die Formen und Farben lösen sich vom Gegenstand, ordnen sich nach einem Gesetz, das jedem Vorbedacht entwischt, das im selben Moment entsteht und vergeht wie es sich bildet.“<sup>436</sup>, wie Morise sagt, und damit vor allem deutlich machen will, daß es sich beim Surrealismus „erstmal um die bis dahin unbekannte fotografische Bemühung um Augenblicklichkeit“<sup>437</sup> handelt.

Die Augenblicklichkeit festhalten zu wollen, bedeutet so viel, wie „ausserplastischen Konkretisierungsbestrebungen“<sup>438</sup> nachzukommen. Und das wiederum bedeutet konkret gesagt, die feststehenden platonischen Ideen zu verlassen und zur realen Lebenswirklichkeit zu wechseln, deren einzige Idee das (surrealistische) Prinzip der Metamorphose ist. In diesem Sinne fordert Dalí:

„Man muß meine Gemälde lesen wie die archetypischen Projektionen einer neuen platonischen Höhle. Von mir, Dalí, ausgehend könnte ein neues Humanitätsbewußtsein entstehen. [...] eine existentielle, wunderbare Reise im Sinne des Heideggerschen Wortes: „Sein heißt in der Welt explodieren.“<sup>439</sup>

Und so wird Dalí nicht müde, immer wieder auf Bildern Atom-Explosionen zu verewigen und sich selbst als „Atom“<sup>440</sup> zu bezeichnen.

Der Augenblick des Explosionsvorgangs entspricht zugleich dem Schönheitsbegriff des Surrealismus, den Breton unter dem Etikett ‚das konvulsivisch Schöne‘ populär machte.

„La beauté, ni dynamique ni statique. [...]. La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.“<sup>441</sup>

Der dem Surrealismus wichtige Aspekt der Bedeutung der Dynamik wird hier sozusagen auf den Punkt gebracht, da sie eingefroren, sichtbar, und voraussagbar gemacht werden soll: „Die Schönheit weder dynamisch noch statisch.“

<sup>436</sup> Max Morise: Die Zauber-Augen, in: Als die Surrealisten noch recht hatten, op. cit., S. 307

<sup>437</sup> Vgl. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 221

<sup>438</sup> Ebd., S. 223

<sup>439</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 311

<sup>440</sup> S. z. B.: ebd. oder Tagebuch, S. 12

<sup>441</sup> André Breton: Nadja, Éditions Gallimard, Paris 1963, S. 189 f

Sie folgt einem Gesetz, daß eine Haltung, einer „*attitude*“ entspricht, die sich nur ruckweise äußert:

„[...] elle est comme un train [...]. Elle est faite de saccades, [...]“<sup>442</sup>

Die Schönheit durchläuft keine kontinuierliche Entwicklung, sondern sie entwickelt sich sprunghaft. Explosionsartig erkennt und strebt sie in die Richtung ihrer „Leidenschaft“ (*des fins passionables*).<sup>443</sup>

So lange, bis sie quasi den einen großen Würfel-Wurf, beziehungsweise „une Saccade, qui en a“ erreicht, der die Entwicklung besiegelt.

Besiegelt in einem amor fati zur ewigen Wiederkehr, wie Nietzsche sagen würde: „Das alles wiederkehrt, ist die extremste Annäherung einer Welt des Werdens an die des Seins - Gipfel der Betrachtung.“ (III 895)

Breton formuliert die Pendelbewegung des ego so:

„Mit Vergnügen beuge ich mich jeder Möglichkeit, von ihr zurückzunehmen, was ich ihr hier aufs neue gebe.“<sup>444</sup>

Das Verschmelzen von Sein und Werden ist ein konvulsivischer Zeugungsvorgang, der sich durch das dionysische Symbol Nietzsches veranschaulichen läßt: „die Wehen der Gebärenden“ (II 1031 (4)).

Die medizinisch-psychiatrische Vorbildung Bretons, legt es meines Erachtens nahe, die Schönheit „*convulsive*“ nicht nur einfach mit ‚zuckend‘ oder ‚Beben‘ zu übersetzen, sondern sie durchaus in ihrem medizinisch-surrealistischen Kontext zu verankern, indem sie mit dem deutschen Fremdwort ‚konvulsivisch‘ wiedergegeben wird<sup>445</sup>. Denn es ist ja gerade die Epilepsie, die Zuckungen des Deliriums, der Wahnsinn allgemein, der in der Antike verehrt wurde und an den die Surrealisten - und Nietzsche - anknüpfen wollen, und darauf ihre psychologisch-physiologische surrealistische Interpretationsmethode, beziehungsweise die *activité paranoïaque-critique* aufbauen.

Die konvulsivische Augenblicklichkeit wird am besten an dem angewandten Beispiel der Architektur eingefangen und erläutert:

„Gerade in der Architektur können wir staunend feststellen, daß jedes Element, und sei es das angeborenste, am meisten von der Vergangenheit ererbte, in seinem innersten funktionalistischen Wesen zutiefst erschüttert wird. Mit dem Jugendstil werden die Architekturelemente der Vergangenheit - abgesehen davon, daß sie einer wiederholten,

<sup>442</sup> Ebd.

<sup>443</sup> Ebd.

<sup>444</sup> André Breton: *Nadja*, übersetzt von M. Hölzer, Pfullingen 1960, S. 118

<sup>445</sup> Anm. In dieser deutschen Ausgabe von „*Nadja*“ steht zum Beispiel „Beben“ (S. 125), während in der „Unabhängigkeitserklärung, op. cit.“ von Dalí, die aus dem Katalanischen übersetzt wurde, das deutsche Wort „konvulsivisch“ verwendet wurde, um genau den gleichen Sachverhalt auszudrücken. (Siehe S. 225)

völlig konvulsivischen Formzermalmung anheimfallen, die zu einer neuen Stilisierung führen - zur Erneuerung, zum Weiterleben in ihrer wirklichen, ursprünglichen Erscheinungsform aufgerufen, so daß sie, wenn sie sich verbinden und ineinander verschmelzen (trotz ihrer geistig ganz unversöhnlichen, ganz unaufhebbaren Antagonismen), einen höchsten Grad ästhetischer Entwertung erlangen und in ihren Beziehungen jene schreckliche Ungereintheit an den Tag legen, die keine Entsprechung kennt und nichts, was ihr ebenbürtig wäre, außer der unbefleckten Reinheit der onirischen Verflechtung.“<sup>446</sup>

Gemeint sind Verflechtungen, die ihre Spuren und Strukturen, gleich denen zum Beispiel eines Brotkorbs<sup>447</sup>, eines Rhinozeroshorns<sup>448</sup> oder eines Fliegen-Facettenauges<sup>449</sup>, in folgender, allgemeiner Weise visualisieren lassen:

„[...] steigen sie aus vielfarbigen Reliefs, deren immaterielle Ornamentik die konvulsivischen Übergänge schwacher Verkörperlichungen flüchtigster Rauchmetamorphosen erstarren läßt [...]“<sup>450</sup>

Was hier geschildert wird, ist der Ablauf der bei Nietzsche behandelten ornamentalen Formenkette mit der konvulsivischen Formzermalmung, die in „Sprüngen“ erfolgt.

Die surrealistische Umwertung der Werte geschieht in Analogie zu Nietzsche durch die Erstellung einer neuen Plastizität und Ornamentierung. Die neuen Formen und Motive, beziehungsweise chiffrierten Symbole reliefieren die Begierde durch das Ein- und Auftauchen in die Sprungstelle, beziehungsweise das Ur-Eine. Das dadurch entstehende Profil und seine weitere, vorherbestimmte Verflechtung in der Dynamik der Formenkette, ist ein Pathos. Es ist zugleich ein tragischer Stil und Gestus, der von der Verhaftung an den Leib-Gedanken diktiert wird. Diktat des Denkens.

Die Leibhaftigkeit des Surrealismus kommt in der Modifizierung von Bretons Parole: „Die Schönheit wird konvulsivisch sein, oder sie wird nicht sein“ durch Dalí vollkommen zum Tragen:

„Das neue surrealistische Zeitalter des »Kannibalismus der Gegenstände« rechtfertigt auch diese Schlußfolgerung: Die Schönheit wird eßbar sein oder gar nicht sein.“<sup>451</sup>

Dalí ersetzt ‚*convulsive*‘ durch ‚*comestible*‘ oder auch durch ‚*ondulante*‘. Die Kennzeichnung ‚*ondulante*‘ will darauf verweisen, daß es sich bei der Schönheit um einen „ausserplastischen Charakter“ handelt, beziehungsweise um einen

<sup>446</sup> S. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 220 f

<sup>447</sup> Vgl. z. B.: Katalog, S. 17

<sup>448</sup> Vgl. z. B.: Katalog, S. 293 ff

<sup>449</sup> Vgl. z. B.: Katalog, S. 397

<sup>450</sup> S. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 221

<sup>451</sup> S. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 225

metamorphen Vorgang, der „konvulsivisch-wogend“<sup>452</sup> in den Formen des Jugendstils verdichtet ausgedrückt ist.

Die Bewegungsästhetik wird durch die Verdichtung der Gegensätze zum Rätsel, zum Vexierbild. Sie ist die Inkarnation eines (surrealistischen) plastischen Paradoxons. Dalí macht sie zudem noch eßbar und damit zu einem gastro-erotischen Happening:

„Verherrlichung der Begierde, [...]. Als Kunst der Metamorphose und Materialisation des Rauches, der Welle, des Immateriellen ist der Jugendstil zugleich gemeißeltes Wasser und ein ungemein eßbarer Kuchen. Er verbindet die beiden Pole der Existenz, und sein erotischer Ausdruck ist geradezu kannibalisch. [...] und fordert uns auf, unsere eigenen Begierden zu verschlingen. [...], er verherrlicht die Wahrheiten des Ichs. Man muß zu seinen Quellen zurückgehen, um wieder einzutauchen [...]. Wenn ich von Lebenskraft spreche, meine ich allerdings weder die Albernheiten Bergsons mit seinem élan vital noch die primitive Ästhetik der in die Negerkunst vernarrten. Ich will sagen, daß das Mysterium, das Pathos, die Erotik und der Wahnsinn in den barbarischen Fetischen ebensowenig zu finden sind wie in den Säulen des Parthenon. Der Mensch muß die Kraft des Ausdrucks in seinen biologischen und psychologischen Tiefen finden, und der Jugendstil ist das Zeichen dieser Explosion. [...], und die Paranoia ist die Kraft, durch die wir uns die Welt aneignen.“<sup>453</sup>

<sup>452</sup> Vgl. ebd, S. 219

<sup>453</sup> S. Dalí: Memoiren, S. 184

## V. FARBEN

„Der große Mensch, auf dem das Leuchten höchster Meisterschaft wie der Glanz flüssigen Goldes liegt“!

Dieses Zitat ist nicht von Dalí, sondern von Nietzsche, der damit, an selbiger Stelle fortfahrend, folgendes erläutern will:

„so steigt sein Weitblick in die Tiefe, nochmals, und jetzt hinab bis zum Grunde: dort sieht er das Leiden im Wesen der Dinge und [...], tritt ganz ins künstlerische Schaffen über; er spricht durch seine Kunst nur noch mit sich, [...].“ (vgl. I 407 (8))

Der Nimbus der Goldes verhüllt das geschaute Leiden, es wird bejaht und vergoldet, indem Nietzsche versucht die dunklen Dinge des Grundes zu Gold zu machen, zu transformieren und zu ästhetisieren. Die so neu geschaffene Mythologie versteckt das Tiefe und Leidvolle derart, daß nur der Schöpfer dieser Mythologie sie versteht.

Das Goldene ist die Farbe Gottes:

„Und um jetzt über die Farbe Gottes zu sprechen, [...] ein »holländisches Gelb« [...], könnte man auch sagen, ein etwas nußbraunes Gelb, wie die Farbe eines fliehenden Hammels - in der Mythologie der Moment, an dem Jason dem Vlies eine quantische Bewegung gab. Und wenn das alles nicht so ist, was am wahrscheinlichsten ist, dann macht das auch nichts.“<sup>454</sup>

Der Einblick in die Tiefe des Menschen, kann nur durch den Aus- und Überblick eines Quantensprunges, bewältigt werden. Das heißt durch einen konvulsivischen Schönheitsbegriff. Entweder man schafft den Sprung in den ästhetischen Zustand oder man schafft es nicht, egal wie. Das Ergebnis der Metamorphose ist individuell und maskiert, der Weg ist surrealistisch, beziehungsweise à la Nietzsche.

Die Symbolfarbe Gold „kommt aus den Eingeweiden, es ist verwandelte schmutzige Materie, eine Verherrlichung des Exkremments. [...]. In Wirklichkeit ist es Ausdruck einer dunklen Angst vor dem Tragischen und vor der Großartigkeit des individuellen Lebens, vor dem Schmerz und der Herrlichkeit des Seins. Das Gold ist eine Feier für die Seele.“<sup>455</sup>

Diese Mystifikation, entspricht der Transfiguration Nietzsches, der schreibt:

„Diese Woche habe ich dazu benutzt, »Werte umzuwerten«. - Sie verstehen diesen Tropus? - Im Grunde ist der Goldmacher die verdienstlichste Art Mensch, die es gibt: ich meine der, welcher aus Geringem, Verachtetem etwas Wertvolles und sogar Gold macht. Dieser allein bereichert, die anderen wechseln nur um. Meine Aufgabe ist ganz kurios

<sup>454</sup> S. Dalí, Katalog, S. 414

<sup>455</sup> S. Dalí, Leidenschaften, S. 94 f

diesmal: ich habe mich gefragt, was bisher von der Menschheit am besten gehaßt, gefürchtet, verachtet worden ist - und gerade daraus habe ich mein Gold gemacht ...“ (III 1295).

Es verwundert nicht, wenn Dalí eine Mythologie der Farben aufbaut, die ihre Bedeutung im wesentlichen vom menschlichen Sein, dem Leib und der Physiologie her bezieht. Analog zu Nietzsche lehnt er eine Vermenschlichung der Natur ab:

So muß man zum Beispiel den Anblick von „grünem Rasen vermeiden, denn die »biologischen Schreie des Chlorophylls zum Sauerstoff« werden ihn ewig verfolgen.“<sup>456</sup>

Eine ganz andere Bewertung kommt in der Farbskala der Grünabstufungen dem Smaragdgrün zu, nämlich „Stolz, steif und fast aufrecht auf seinem Pferd.“<sup>457</sup>

Außer der positiven Ausnahmewertung dieses grünen Farbtons, verläuft die weitere Farbinterpretation regulär surrealistisch. Das „venezianische Rot besitzt das Geheimnis alles Biologischen“<sup>458</sup>.

Die ausschließliche Verwendung von ‚warmen‘ Farben, läßt sich unter dem symbolvollen Stichwort: „magische Exkrementpalette, an die Dalí glaubt“<sup>459</sup>, subsumieren. Denn, „die gesamte große Malerei kommt aus den Eingeweiden. [...] Für die Darstellung des Goldes und der Speisen kann man nur Terra di Siena, Ocker, Gelb, Braun und Kastanienbraun, das heißt die Exkrementfarben, verwenden.“<sup>460</sup>

Dalí treibt die Farbenmythologie mit ernstester Miene so weit, daß er glaubhaft zu machen sucht, daß durch die richtige Pflege des Goldes, beziehungsweise der Exkremente ein ewiges, unsterbliches Leben zu erlangen sei.<sup>461</sup>

Die Verwendung der ‚warmen‘ Farbtöne soll die Verwurzelung des Individuums im menschlichen Sein aufzeigen und zugleich den Weg zur Individuation, der nicht ohne die dunklen Seiten des Menschseins auskommt:

„Das Gold entsteht wie bei Moreau aus dem Finsteren, aus den Tiefen der dunklen Materie, und deshalb ist unsere Zivilisation, der die Größe fehlt, eine Zivilisation heiterer, heller Farben, das heißt unmenschlicher und nicht göttlicher Farben.“<sup>462</sup>

Als Beispiel für seine Abneigung gegen grelle Farben führt Dalí den Geschmack der Amerikaner vor:

<sup>456</sup> S. Dalí, Katalog, S. 404

<sup>457</sup> Ebd., S. 243

<sup>458</sup> Ebd.

<sup>459</sup> Vgl. Dalí, Memoiren, S. 207

<sup>460</sup> Ebd.

<sup>461</sup> Ebd., S. 355 ff

<sup>462</sup> S. Dalí, Leidenschaften, S. 95

„Die Amerikaner haben sich große Mühe gegeben, um die fundamentalen Elemente zu pasteurisieren und die Exkremente und den Tod aus ihrem Denken zu verbannen. [...] sie haben eine Dekoration in Bonbonrosa und Pistaziengrün aufgebaut, um die Wirklichkeit dahinter zu verstecken.“<sup>463</sup>

Was ihn aber nicht daran hindert, selbst in der bunten Reklame- und Werbewelt Amerikas aktiv zu werden, sogar als Trendsetter derselben, weil hier der esoterische Teil seiner Philosophie zum Tragen kommt, nach dem es gilt, sein innerstes Wesen zu maskieren und zugleich durch die Täuschung den surrealistischen Plastizitätsgedanken zu reliefieren. Beides verbindet sich hervorragend im Ausdruck des Vexierbildes, das je nach Betrachtungsperspektive eine andere Raumgeometrie entstehen läßt, und damit auch ein anderes Farbenspiel.

Dieser Charakter des Vexierbildes rekurriert direkt auf die, den Surrealisten wichtige Grundproblematik der Lokalisierung von Objekten, beziehungsweise des Raumes, wie Breton anführte. Die Aufweichung der festen Raum- und Zeitstrukturen wird bildlich im Vexierbild<sup>464</sup> aufgezeigt, und als Plausibilitätserklärung für den Relativismus und Individualismus angeführt.

<sup>463</sup> S. Dalí, Memoiren, S. 207.

Anm.: Auch Nietzsche sieht „das Laster der neuen Welt“ darin begründet, daß durch eine „atemlose Hast der Arbeit“ die menschliche Wirklichkeit übergangen wird: „Und so wie sichtlich alle Formen an dieser Hast der Arbeitenden zugrundegehen: so geht auch das Gefühl für die Form selber, das Ohr und Auge für die Melodie der Bewegungen zugrunde. Der Beweis liegt in der jetzt überall geforderten *plumpen Deutlichkeit*, [...] - man hat keine Zeit und keine Kraft mehr für Zeremonien, für die Verbindlichkeit mit Umwegen, für allen Esprit der Unterhaltung und überhaupt für das *Otium*.“ (II 190 f (329))

<sup>464</sup> Anm.: Oder auch durch die Holographie und ihrem „glänzenden Netz der Interferenzen“ (vgl., Dalí, Katalog, S. 393). Dasselbe Phänomen erreicht man auch mit Fliegenaugen: „Später habe ich mich in New York zusammen mit Dr. Oster von der >Scientific American< intensiv mit den *patterns* (Modellen) von Metallglanz beschäftigt. Ich habe alle Möglichkeiten gesehen, die man erhält, wenn man gewisse Strukturen von Fliegenaugen übereinanderlegt. Auf diese Weise sind außergewöhnliche Bilder in drei Dimensionen entstanden.“ (ebd., S. 397)

Durch die Beschäftigung mit der Stereoskopie (vgl. ebd., S. 399-402), auch der Computergestützten, und der Herstellung von 3-D Bildern, gelingt Dalí eine tiefe Einsicht in die Farben, die nicht statisch wirken, sondern vibrieren.

Dalí erzeugt Bilder, deren „Relief nur durch den direkten Blick entdeckt werden kann, indem sich die Augenachse kreuzt, ohne Hilfe eines Stereokops, [...]. Nach und nach gelangt Dalí zu dieser stereoskopischen Unabhängigkeit des Raumes; die Farbe wird durch ihre vibrierende, gegenseitige Ergänzung immer wichtiger.“ (Vgl., ebd., S. 402).

Das Flimmern der Computerbildschirme und ihre Macht der grafischen Animationen und Illusionen, wäre wahrscheinlich u. a. auch ein interessantes Aufgabengebiet der Surrealisten, würde man Spekulationen über die Haltung der surrealistische Bewegung im multimedialen Zeitalter anstellen.

Die einzige surrealistische Wahrheit, nämlich ihre paranoisch-kritische Methode, kann zwar erkannt werden, muß aber immer wieder angewandt werden, da sie die Wirklichkeit ist.

Daraus folgt: „Wenn alles zu klar, zu blendend wird, dann versucht man, die Ideen (oder Bildvorstellungen) zu verschleiern und so den dunklen Heraklit und Tantalus zu ehren, wenn die Leser durch das, was zu klar oder zu dunkel ist, ermüden.“<sup>465</sup>

Die Verschleierung wird am besten bewerkstelligt, indem man den Anschein von sich selbst aufblitzenden und verdunkelnden Farben erweckt, eine Art gequantelte Vibration der Farben, so daß die surrealistischen Objekte atmosphärisch wirken, beziehungsweise genauer gesagt „psycho-atmosphärisch-anamorphotisch.“<sup>466</sup>

Durch den Mund von Richard Wagner, erläutert Dalí, an dem angewandten Beispiel einer Perle, was er mit dieser Charakterisierung von Objekten meint.

Das „Schillern! das gespenstische Spektrum!“<sup>467</sup> der Perle sei nun aber allgemeingültig erklärt:

„Von diesem Licht essen wie nicht«. Nichts kommt mir so stumpfsinnig vor wie das Licht, das einfach um den Körper einer gestalteten Idee herumstreicht. [...] Denken Sie an die moderne Vorliebe für stumpfe oder glatte Oberflächen, [...] Dieses ganze eintönige Aufblühen rund um die Ästhetik des Eies, diese ganze Banalität, die sich kindischen intellektuellen Ekstasen der platonischen Beleuchtung anpreist und hingibt, diese ganze moderne Plastik, ob konvex oder konkav!

Dem Volumen Ei setzen wir das »Volumen Perle« entgegen. Während sich beim Ei bekanntlich die Idee bedingungslos dem Licht ausliefert, geschieht bei der Perle (wie wir gleich sehen werden) genau das Gegenteil. Hier gibt sich das Licht bis zum letzten schillernden Tropfen, bis zur Gespenstigkeit, bis zum Spektrum mit Leib und Seele der Idee hin, wodurch sie glänzend wird und Feuer hat. Und wir spielen die Perle gegen das Ei aus, weil wir damit die dalísche paranoisch-kritische Idee des Gespenst-Objekts der kontemplativen, platonischen Idee der Skulptur entgegensetzen. [...].

Bekanntlich haben Perlmutter und Perle sozusagen keine eigene Farbe. [...] Der Unterschied besteht in einer dichteren Rillenbildung der Perle, [...] Ein Bündel weißes Licht wird >zerlegt< und erzeugt wie durch ein Glasprisma hindurch mittels Reflexion ein >farbiges< Spektrum - die Farben des Perlmutter und der Perle. [...], und man kann das Schillern nach Wunsch vom lebhaften Glanz des Perlmutter bis zum sanften Schimmern der Perle variieren. [...] IMMER NOCH VERDUMMT DIE SONNE DEN MENSCHEN. [...] Wie jeder mann weiß, fliehen die Surrealisten vor dem schrecklichen Sonnenlicht in finstere Tiefenregionen, die den phosphoreszierenden Glanz des Perlmutter

<sup>465</sup> S. Dalí, Katalog, S. 393

<sup>466</sup> S. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 174

<sup>467</sup> S. Dalí, Katalog, S. 202

aufblühen lassen, denn es steht fest, daß in der Finsternis des Geistes die wahren »glänzenden Ideen« aufgehen - [...].“<sup>468</sup>

Der Glanz der surrealistischen Objekte beruht auf der „Unstetigkeit der Materie“<sup>469</sup>, wie Dalí ausführt, und damit insbesondere auf die quantenmechanische Unschärferelation von Heisenberg<sup>470</sup> verweist, die eine gleichzeitige Beobachtung von Observablen nicht zuläßt. Damit wird in den Augen Dalís die Fixierung von Objekten auf eine statische Idee hinfällig:

„Aus allem, was wir soeben geschrieben und glasklar dargelegt haben, müssen wir folgern, daß das Licht, daß selbst das Licht nicht mehr bereit ist, sich gehenzulassen, ja es will sich auch nicht mehr betrachten oder berühren lassen vom »plastischen Denken«, wie Platon es gewünscht hätte. [...] Beim heutigen Stand der Dinge (der wissenschaftlichen Dinge) wäre es unanständig, das ekelhafte Schauspiel des Lichtes, das platonisch um die plastischen Ideen herumstreicht und sie streichelt, weiter zuzulassen.“<sup>471</sup>

In der Praxis angewandt - was Dalí auch nachweislich tat - läuft die malerische Methode auf Leonardo da Vincis Empfehlungen hinaus.

Das Spektrum des Lichts wird quasi aufgebrochen und transparent zerlegt, so daß es einer „philosophischen Versenkung und Betrachtung“<sup>472</sup> zugänglich wird und mit dem dazugehörigen Objekt verschmelzen kann.

Da Vinci erläutert in seinen „Tagebüchern“ und Dalí in seinen „50 secrets magiques“, den richtigen Gebrauch von Linsen und anderer optischer Phänomene, wie zum Beispiel der Himmelslichtwirkungen oder auch des Spiegels.

Für die Erzeugung der Opaleszenzeffekte benutzt Dalí, die von ihm bezeichnete Methode des *esfumeratura*<sup>473</sup>, und er plädiert für die Verwendung der konträren Farbtöne schwarz und weiß, da sie sich in vielfältiger Weise in sich selbst abstufen und variieren lassen, bis hin zu ihrem Umschlagen in den jeweils anderen Farbtönen.<sup>474</sup>

<sup>468</sup> S. Dalí, Katalog, S. 201 f

<sup>469</sup> Vgl. ebd., S. 363

<sup>470</sup> Vgl. ebd., S. 204 oder z. B. S. 366: „[...] denn ich war zu den gleichen Schlüssen gekommen wie der Wissenschaftler. Das ist der Grund dafür, daß ich, der ich nur Dalí bewundere, nun begann, diesen Heisenberg zu bewundern, der mir ähnelt.“

<sup>471</sup> Ebd., S. 204 f

<sup>472</sup> Ebd., S. 406

<sup>473</sup> S. Dalí, Leidenschaften, S. 172

<sup>474</sup> Vgl. Dalí, Katalog, S. 407



## VI. GEQUANTELTE REALITÄT - EWIGE WIEDERKEHR

Die ‚gequantelte Vibrationseigenschaft‘ des Lichtes, beziehungsweise die surrealistisch definierte Verschmelzung von Raum und Zeit, hat nicht nur Auswirkungen auf der mikroskopischen-atomistischen Betrachtungsebene, sondern auch auf der makroskopischen und allgemeingültigen Ebene.

Dalí prägt dafür den Begriff des „gequantelten Realismus“, bei dem „jedes Bildelement aus sich selbst existiert und dennoch dazu beiträgt, ein kosmogonisches Ganzes zu schaffen, das es transzendiert.“<sup>475</sup>

Die surrealistische Kosmogonie entspringt dem Grundgedanken der Dissonanz und der ewigen Wiederkehr.

Die Abkehr des Surrealismus von der gesellschaftlichen Normativität, verlangt einen „Eingriff in die Mythen“<sup>476</sup>, der nur in der Methode selbst liegen kann und nicht im Mythos an sich, da er die Bedingung des Perspektivismus erfüllen muß. Da sich die surrealistische Philosophie quasi ‚jenseits von Gut und Böse‘ befindet, verbleibt ihr die Aufgabe „der Schönheit ein neues Gesicht zu geben.“<sup>477</sup>

Die Methodik der Schönheit, ist die Methode des Lebens an sich, die auf einer ontologisch bedingten Dissonanz beruht. Somit lautet die vollständige Definition des surrealistischen Schönheitsbegriffs:

„Die konvulsivische Schönheit wird erotisch-verhüllt, berstend-starr, magisch und umstandsbedingt sein, oder sie wird nicht sein.“<sup>478</sup>

Die allgemeine Quantelung, der „Sprung“, beziehungsweise die Konvulsion ist im rauschhaften Ur-Einen verborgen, einem Zustand, den die Surrealisten Traum nennen, und mit dem „LSD Erlebnis“<sup>479</sup> vergleichen.

Das Kennzeichen dieses Zustandes ist, daß „die Spaltung zwischen Mensch und Welt verschwindet“, sowie daß „der erotische Akt in seiner ganzen Wirklichkeit dargestellt wird.“<sup>480</sup>

Dieser Zustand ist dem identisch, den Nietzsche den Dionysischen nennt:

„[...] das Wesen des D i o n y s i s c h e n, das uns am nächsten noch durch die Analogie des R a u s c h e s gebracht wird. Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränks, [...]“ (KSA I; 28 (1)), oder „[...] als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, [...]“ (KSA I, 58 (8)).

<sup>475</sup> Vgl. Dalí, Memoiren, S. 275 f

<sup>476</sup> Vgl. Breton; Das Weite suchen, op. cit., S. 66

<sup>477</sup> Ebd., S. 67

<sup>478</sup> Breton, L'Amour fou, dt, op. cit., S. 22

<sup>479</sup> Vgl. Dalí, Leidenschaften, S. 128; Siehe auch: Kohtes, M: Der Rausch der Worte, Jonas Verlag, Marburg 1987

<sup>480</sup> Vgl. Zdenko Reich, Als die Surrealisten noch Recht hatten, in: op. cit., S. 262

Im dionysischen Ur-Einen werden die Gegensätze vereint und unkenntlich gemacht, indem sie sich gegenseitig in der Maske des Anderen darbieten. Dieser Bruch in der Darstellung, die Unstetigkeitsstelle, die den Perspektivenwechsel und die Täuschung erst ermöglicht, wird in dem Wort konvulsivisch zum Ausdruck gebracht:

„Das Wort »konvulsivisch«, dessen ich mich bediene, um die Schönheit zu kennzeichnen, der allein man, meiner Überzeugung nach, dienen sollte, verlöre in meinen Augen jeden Sinn, wenn es in der Bewegung begriffen würde, und nicht genau in dem Augenblick, in dem eben dieses Beben zum Stillstand kommt. Meiner Überzeugung nach kann Schönheit - konvulsivische Schönheit - sich nicht anders manifestieren als in der Bejahung des wechselseitigen Verhältnisses, das den betreffenden Gegenstand in der Ruhe wie in der Bewegung bestimmt.“<sup>481</sup>

Die erotische Fähigkeit des surrealistischen Schönheitsverständnisses, liegt in dem Paradoxon der Bejahung des *objets trouvé*, das heißt in dem Wille zur Vereinheitlichung der Gegensätze. Dies kann nur auf einem einzigen Wege geschehen:

„Der Eine muß sich von sich selbst trennen, zurücktreten, sich verurteilen, sich auslösen zugunsten der Anderen, um sich in seiner Einheit mit ihnen wiederherzustellen. [...] Heraklit schreibt: »Harmonie des Auseinanderstrebenden, wie bei Bogen und Leier.«“<sup>482</sup>

Die Surrealisten greifen zur Veranschaulichung ihrer Theorie auf die Symbolik und Mythologie der Antike zurück, vor allem auf Heraklit, auf den Nietzsche auch immer wieder als seinen antiken Vordenker verweist. Eine andere, indirekte Quelle, ist Nietzsches Interpretation der Antike und seine Präferenz für den dionysisch-apollinischen Kult.

Dalí vertritt direkt die Meinung, daß nur Nietzsche die Antike richtig verstanden habe:

„[...] hat sein ganzes Leben lang Griechenland studiert, ohne zu begreifen, was es für die Antike bedeutete. Wie übrigens alle Humanisten unserer Zeit. [...] Mir kommt ein dalischer Gedanke: das einzige, wovon die Welt niemals genug haben wird, ist die Übertreibung. Das war die große Lehre des alten Griechenland, eine Lehre, die uns zum ersten Mal, wie ich glaube, von Friedrich Nietzsche enthüllt worden ist. Denn wenn es auch stimmt, daß in Griechenland der apollinische Geist das höchste universelle Maß erreichte, so stimmt es mindestens ebenso, daß der dionysische Geist über jedes Unmaß und jede Übertreibung hinausging. Man braucht nur ihre tragische Mythologie anzuschauen.“<sup>483</sup>

<sup>481</sup> Breton, *L'Amour fou*, dt. op. cit., S. 14

<sup>482</sup> Breton, *Die kommunizierenden Röhren*, op. cit., S. 114 f

<sup>483</sup> Dalí, *Tagebuch*, S. 116 f

Zur Übertreibung zählt auch die surrealistische Methode der „Paranoia, daß heißt durch stolze Selbstverherrlichung, [...]“<sup>484</sup>, gelingt ein Zeugungs- und Schöpfungsprozeß eines ‚höheren‘ Menschen. Im Ur-Einen ist der Anfang der Individuation gegeben, die durch das Maß des Apollon das dionysisch Unmäßige begrenzt und formt. So wird dem weiterstrebenden, dynamischen Dionysos, etwas Statisches entgegengesetzt, das für einen Moment beide Gegensätze vereint, um dann wieder dionysisch voranzuschreiten und auseinanderzustreben.

„Die Schönheit erreicht zu dieser Stunde ihre höchste Vollendung, sie wird eins mit der Unschuld; sie ist der vollkommene Spiegel, in dem alles, was war, alles, was zu sein berufen ist, auf wunderbare Weise in das taucht, was *dieses Mal* sein wird. Die absolute Macht der universellen Subjektivität, die das Königreich der Nacht ist, [...]“<sup>485</sup>

Die Unschuld des Werdens ist magisch.

Sie ist das Spiegelbild der Begierde, die sich im *objet trouvé* manifestiert, beziehungsweise sie ist der (dionysische) Wille zur Macht, der sich objektiveren und sich selbst im (apollinischen) Bilde anschauen will.

„handelt es sich um zwei Kurven, deren zeichnerische Darstellung uns mit der Entwicklung einer bis zum Gipfel getriebenen Anstrengung Erkenntnis vermittelt; in diesem Fall ist der Gipfelpunkt jene Einzelheit, die uns unserm Instinkt genügt, um ihm die genaue Vorstellung eines ganzen Rhythmus zu vermitteln - ich habe von Rhythmus gesprochen, und da liegt die Harmonie, da liegt der Schmutz, da liegt das reine Gebiet der Schande.“<sup>486</sup>

Das Leiden des Ur-Einen wird durch die „Schönheitsspiegelung“ (KSA 1, 38 (3)) verursacht, genauer gesagt, durch den Rhythmus - den dissonanten Rhythmus zwischen Sein und Schein, dem Willen zur „Selbstverherrlichung“. (vgl. KSA 1, 37 (3)).

Nach Meinung der Surrealisten repräsentiert die surrealistische Methode, den für jedes Individuum passenden Rhythmus und damit den Weg zur Selbstverwirklichung:

„des *Automatismus*. Er ist »die einzige graphische Ausdrucksweise, die das Auge vollständig befriedigt, indem sie die *rhythmische Einheit* verwirklicht (die in der Zeichnung ebenso wirksam ist wie in der Methode und der Struktur des Nestes)“<sup>487</sup>

Der Automatismus ist der Stil des Individuums, der rein und unverfälscht im Delirium, beziehungsweise bei „authentischen Wahnsinnigen“ zutage tritt, und die „Rolle der Intensität, des Rhythmus und des Maßes“<sup>488</sup> nahe bringt.

<sup>484</sup> Dalí, *Memoiren*, S. 11

<sup>485</sup> Breton, *Die kommunizierenden Röhren*, S. 122

<sup>486</sup> Dalí, *Leidenschaften*, S. 218

<sup>487</sup> Breton, *Das Weite suchen*, S. 86

<sup>488</sup> Vgl. ebd., S. 106

„Die heilige Krankheit, das unheilbare Leiden, entsteht aus dem Gefühl und wird immer aus dem Gefühl entstehen. [...], die funkelnde Dissonanz, in der es sich gefällt, ein wenig zu organisieren.“<sup>489</sup>

Der Rhythmus der Menschwerdung hängt von der Schaffung und Konstruktion eines eigenen Bildes ab, die an die vexierhafte Fähigkeit des Auges gebunden ist. Das Auge bestimmt die Maße des Bildes, sowie die Intensität der Farben, die beide nach dem eigenen Sehrhythmus modelliert werden. Ganz wesentlich dabei, ist die ‚Sprung‘-Technik, die Unstetigkeit der Quanten-Optik, die erst das Nebeneinander von Bildpunkten in ihrer perspektivischen, wechselnden Vexier-Optik erzeugen kann.

„Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken - und was ist sonst der Mensch? - so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eigenes Wesen decke. [...], dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, 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 strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind.“ (KSA I, 155 (25))

Die Bejahung des eigenen Rhythmus wird von Nietzsche anhand der beiden Kunstgewalten des Apollinischen und des Dionysischen veranschaulicht. Er verlangt einen fortwährenden Prozeß der Ver- und Entschleierung des eigenen Wesens, gerade so, als ob eine blinkende Beleuchtung an wechselnden Stellen einer fotografischen Platte erscheint und sie belichtend beschreibt. Doch nie wird man alles auf einmal erblicken können, so daß „das Leben ein unaufhörlicher Prozeß des Bildens und Zerstörens ist.“<sup>490</sup>

Die authentische Kunst liegt im Rhythmus der Verwandlungen, der über die dissonanten und unstetigen Stellen hinweghilft, indem er sie erahnend und überblickend integriert, und damit seiner eigenen Dynamik des Gestus einverleibt.

Die Quintessenz von Nietzsches Philosophie, faßt Dalí so zusammen:

„Ich bin ein Magier der wahnhaften Erkundung und ein Weiser, dessen Geheimnisse zu den Schätzen der Menschheit gehören. Und diese Geheimnisse, diese vertraulichen Mitteilungen sind ein geistiges Testament, das imstande sein könnte, die zukünftigen Nietzsches auf den Weg der großen Verwandlung zu schicken. [...]. Vor allem aber muß man *wahr* sein. Der Wahnsinn ist ein künstliches Delirium ohne Wurzel, ein Delirium nach der Art der Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt. Ich gehe von der Wirklichkeit aus und kehre mit meinem vollen Korb zur Wirklichkeit zurück. Bei diesem Spiel wird man ein Medium, das imstande ist, seine Phantasmen zu projizieren und ein großartiger

<sup>489</sup> Breton, Die kommunizierenden Röhren, S. 120

<sup>490</sup> Vgl. Breton, L'amour fou, dt, S. 17

Berechner aller seiner Gesten, die unaufhörlich vor dem Gewissen geprüft und verglichen werden. Ich existiere in der Gesamtheit meines Seins, und jede Zelle steht für das Ganze, aber diese wunderbare Energie ist vollkommen orchestriert und zusammengefaßt unter dem Blick meiner Hellsichtigkeit. [...]. Der Raum und die Zeit, die nur durch die Formen der Welt in Erscheinung treten, wollen unsterblich gemacht werden durch das menschliche Genie.“<sup>491</sup>

Da man sich nach Dalí praktisch im Kreise dreht, und dabei immer wieder den gleichen rhythmischen Gestus vollführt, schließt Dalí daraus:

„Ich bin der ewig Wiedergeborene, der aus jedem Hinabtauchen in die Abgründe des Unbewußten stärker und lebendiger hervorgeht.“<sup>492</sup>, sowie:

„Und ich glaube letzten Endes, daß die Wirklichkeit nur ein ewiges Werden ist.“<sup>493</sup>

Das ewige Werden in einer Formenkette der Metamorphosen, entspringt der „einzig kardinalen Tatsache“, nämlich der „Empfindung“ (vgl. KGW III/4:202) und der „Phantasiefähigkeit“ (vgl. KGW V/1:760) - und es gibt uns ein Beispiel, indem es die Philosophie Nietzsches im Gewande des Surrealismus präsentiert, - und kehrt damit immer wieder.

Breton formuliert die subjektive, auf sich selbst bezogene Aussage Dalís, allgemeiner, indem er die ewige Wiederkehr so beschreibt:

„[...] die ewige Wiederkehr im unaufhörliche Wechsel der Formen kündigt, im Flügel-schlag der Neigungen, der Leidenschaften, die Menschen und Dinge bald hoch emporheben, bald wider fallen lassen, [...].“<sup>494</sup>

<sup>491</sup> Dalí, Memoiren, S. 171

<sup>492</sup> Ebd., S. 170

<sup>493</sup> Ebd., S. 182

<sup>494</sup> Breton, Die kommunizierenden Röhren, S. 118

## VII LABYRINTH

Wenn folgendes gelten soll: „Die „Wirklichkeit“ des Doppelbildes schaffen, das ist der Beweis für die korrekte Anwendung der paranoia-kritischen Methode. [...]. Die Einsteinsche Relativität existiert nicht nur auf dem Gebiet der physikalischen Geometrie, sondern auch in der Welt der Ideen und der Poesie. Allein das paranoia-kritische Delirium ist imstande, von der Disharmonie der Wirklichkeit Zeugnis abzulegen. Man beurteilt einen Künstler nach dieser Weltanschau.“<sup>495</sup>, dann folgt daraus, daß der Begriff der Geometrie neu definiert werden muß.

Der Grundriß von geometrischen Figuren allgemein beruht auf der Raumaufteilung des verwendeten Bezugssystems. Die Surrealisten lehnen das euklidische und cartesianische Koordinatensystem ab, weil es „passiv“ ist, und nur als „Behälter des Fleisches“ dient:

„Dem Raum gelang es bei Euklid, [...] nicht, eine Konsistenz zu erreichen, die diejenige einer vollkommen utopischen, abgestandenen dünnen Tapiokabrühe übertraf. Mit Descartes wird infolge der Auffassung des Raumes als eines dreidimensionalen Inhaltes die fade Brühe allmählich dicker [...].“<sup>496</sup>

Wird die Konsistenz des Raumes immer fester, sozusagen zum „Raumfleisch“, dann gelangt die Relativität der Zeit in den Raum hinein, und macht diesen zu einem sich selbst bewegenden „Apfel“, was so viel heißen soll, wie Raum und Behälter werden zu einem dynamischen Ganzen vereinheitlicht. Die starre Fixierung der Raum-Geometrie wird durch die Zeitkomponente aufgeweicht. Das geht so weit, daß man sagen kann: „»Diese Dynamik gehört mir.«“<sup>497</sup>

Die „Zeit ist gerade die eigentlich wahnhaft, surrealistische Dimension.“<sup>498</sup>

Die Wahnhaftigkeit liegt gerade in der Eigendynamik des Komplexen, das dadurch ‚weich‘ und zerfließend wird. Dabei entstehen „stromlinienförmige“ Objekte, sogenannte „»Mitesser«“, die sich aus dem Raumfleisch herausdrücken: „[...] die ursprünglich eigentümlichen Körper, die als die eigentlichen „»Mitesser«, die über und über glatt, feierlich, atmosphärisch und apotheotisch aus der Raumnase, aus dem Raumfleisch selbst herausgeflitzt sind.“<sup>499</sup>

Ein anders Bild für die Bewegung der Objekte der Begierde, denn nichts anderes repräsentieren die „»Mitesser«, ist die Dellenbildung und die Ausbeulungen

<sup>495</sup> Dalí, Memoires, S. 334 f

<sup>496</sup> Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 262 f

<sup>497</sup> Ebd., S. 263

<sup>498</sup> Vgl., ebd.

<sup>499</sup> Ebd.

durch „die Gänsehaut der Raum-Zeit, die „nach Belieben“ sein kann oder nicht sein kann - [...]“<sup>500</sup>

Die Raum-Zeit Geometrie bleibt in ihrer Grundform fest, sie wird jedoch fluktuierend modifiziert. So entsteht ein Rätsel um die „Grenze des Zerfließens - oder der Dekadenz.“<sup>501</sup>

Die weiche und zugleich feste Begrenzung und Form der Geometrie, veranlaßt Dalí dieses Gebilde durch Krücken abzustützen: „[...]“, meine schwache Vorstellung von der Wirklichkeit zu stützen, die mir ständig durch die Löcher entflieht, [...]“. Die Krücke ist nicht nur eine Stütze: ihre Gabelung ist auch ein Beweis für die Ambivalenz. Das Rätsel der Gabelung [...]“<sup>502</sup>

Das Rätsel der Gabelung entspricht einer „Torwegs“-Begegnung mit dem „Namen: ‚Augenblick‘“ (vgl. II 408 (2)). Das bedeutet, daß „alle Dinge miteinander verknotet sind“ und ewig wiederkehren, da „die Zeit selber ein Kreis ist.“

In den surrealistischen Löchern, verbirgt sich die „Sphinx des Mitessers“<sup>503</sup>, der nicht im Widerspruch zum Raumfleisch stehen kann, da er mit ihm verbunden ist, beziehungsweise aus seinem Fleische besteht, also ein Teil von ihm selber ist. Die Gabelung der Krücke stützt jeden Weg und jede Kurven-Form gleichmäßig - treffen sie doch am gleichen (Schwer-)Punkt wieder zusammen. Unterstützend kommt hinzu, daß „die Krücke ein Gefäß ist, das »gleichzeitig durch den Inhalt gehalten wird.«“<sup>504</sup>

Solchermaßen schließt sich der Kreis, und es bleibt das Rätsel der Schrittweite, beziehungsweise der Verteilung der Mitesser, oder auch allgemeiner, des Rhythmus zu lösen, denn die Krücke verkörpert auch „das Symbol des Todes und das Symbol der Auferstehung.“<sup>505</sup>

Die Vermessung der surrealistischen Geometrie ergibt ein Netz. Es ist ein Netz mit ungleichen Abständen, die aber alle in ihren pendelartigen Wegführungen ähnlich sind, und in Analogie zueinander stehen. Zusammenfassend gesehen, hat es eine labyrinthische Struktur.

Um diese zu verwirklichen, greift Dalí zu folgendem Mittel:

„[...]“, daß er den äußeren Schein des rechten Winkels, der Logik und des Ästhetizismus beseitigt hat, die die Wirklichkeit in Käfige sperren, und daß er der Wirklichkeit die organischen, dehnbaren, weichen Formen zurückgegeben hat, mit deren Hilfe ein ganzes Netz von Übereinstimmungen errichtet werden kann. Meine weichen Uhren, zum Bei-

spiel, sind ein Symbol dafür. [...]“. Wir befinden uns mitten in einem Labyrinth und können unseren Weg finden, indem wir selbst Labyrinth werden.“<sup>506</sup>

Wichtig ist die Strukturierung und Ordnung des surrealistischen Labyrinths, nach dem eigenen Maß, daß „weich“ und relativ ist. Um das Zentrum des *ego* herum, wie um einen geometrischen Mittelpunkt herum, werden weitere geometrische, gekrümmte Linien gezogen:

„Das Zweckfreie würde etwas wie einen geometrischen Punkt darstellen, [...]“. Dieser zweckfreie Punkt [...], würde streng konkret und so bedeutsam sein, daß er sich in der im allgemeinen nur für eine schwache Anwendung gehaltenen Gebärde der Person deutlich ausdrückt, [...]“<sup>507</sup>

Das mit sich selbst spielende *ego* drückt sich in jeder Gebärde selbst aus und nimmt sie als allgemeinen Maßstab. Die Strenge dieses Vorgehens wird von Breton unterstrichen, indem er die ‚weiche‘, regelmäßige Anordnung des Maßstabes mit der Kristallisation von „Kuben aus Steinsalz“ veranschaulicht:

„Das Kunstwerk, nicht minder übrigens als irgendein Fragment des menschlichen Lebens, das man um seine tiefere Bedeutung befragt, scheint mir gänzlich wertlos, wenn es nicht die Härte, die Strenge, die Regelmäßigkeit und, auf allen äußeren, inneren Flächen, den Glanz des Metalls darbietet. [...]“. Es drängt mich vielmehr heute wie je, das schöpferische, das unwillkürliche Tun zu verherrlichen, und zwar in dem Maße, als der seiner Definition nach nicht verbesserungsfähige Kristall dessen vollkommener Ausdruck ist. [...]“, daß es der Einbildungskraft frei steht, endlos mit diesem dem Anschein nach völlig mineralischen Formen zu spielen [...]“<sup>508</sup>

Durch den ewig gleichen Kristallisationsprozeß, beziehungsweise der Bildung von Assoziationsketten, ist der Weg der Entwicklung und seiner Eigendynamik fixiert.

Es dreht sich allein um die Choreographie des Gebärdenausdrucks und des Stils. Deshalb zählt im Grunde genommen bei Dalís berühmter „weicher Uhr“ auch nur die Präzision des Uhrwerks:

„»Ob eine Uhr weich oder hart ist, spielt keine Rolle, wenn sie nur die genaue Zeit angibt.« [...] in ein deutlich mystisches Element verwandelt.“<sup>509</sup>

Die Mystik bezeichnet einen ‚heiligen Weg‘, der mit ‚unerbittlicher, ekstatischer Strenge‘ befolgt werden muß; die Choreographie-Einübung wird zu einem leidvollen Ausprobieren des richtigen Körperausdrucks, das Individuum ringt mit sich selbst auf einem Tanzplatz, um die richtige Schrittfolge und den eigenen Rhythmus, der mit einer magisch-rituellen Atmosphäre erfüllt wird.

<sup>500</sup> Dalí, Memoiren, S. 304

<sup>501</sup> Vgl. Dalí, Leidenschaften, S. 129

<sup>502</sup> Dalí, Memoiren, S. 307

<sup>503</sup> Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 264

<sup>504</sup> Vgl. Jean Bobon, In: Unabhängigkeitserklärung, S. 184

<sup>505</sup> Vgl., Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 180

<sup>506</sup> Dalí, Memoiren, S. 188

<sup>507</sup> Dalí, Leidenschaften, S. 219

<sup>508</sup> Breton, L'amour fou, dt., S. 16

<sup>509</sup> Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 305; oder: Tagebuch, S. 142

„[...] die auf eine ganz abstrakte Weise die rituelle Atmosphäre herzustellen vermögen, wollen sie sich um keinen Preis der Absurdität und der Lächerlichkeit schuldig machen, die mit dem Versuch verbunden wären, mit eigenen Händen einen Mythos zu schaffen. [...] das Labyrinth auszumessen. Ich weiß, daß diese Erforschung im Dunkel vonstatten geht und daß sie nicht dagegen gefeit ist, in Fallen zu laufen. Doch scheint mir die überragende Ehre der *Dichter und Künstler* darin zu gründen, dieses Experiment zu wagen.“<sup>510</sup>

Mystik wird als ein Ästhetik-Konzept verstanden, das sich in sich selbst zurück ringt, und mit dem Attribut ‚weich‘ ausreichend charakterisiert wird. Das Kreis-Geschehen durchläuft konvulsivisch eine Kette von Metamorphosen, die durch das wechselweise Eintauchen ins (dionysische) Vergessen, beziehungsweise ins Delirium und durch das (apollinische) Auftauchen, Werden und Sein simuliert, jedoch aber den Kreisplatz nie verlassen hat. Auf diese Weise werden Raum und Zeit überwunden, zurück bleibt nur ein ‚springender‘ Zeitpunkt, der labyrinthisch Kreise durchhüpft.

„Die Mystik ist wie Käse! [...] Seit den göttlichen Anfängen des unsterblichen Griechenlands machten die Griechen aus Angst vor Raum und Zeit ihre psychologischen Götter, und aus den sublimen und tragischen Regungen der menschlichen Seele den ganzen mythologischen Anthropomorphismus. Und wie die Griechen ist Dalí nur zufrieden, wenn er aus der Angst vor Raum und Zeit und aus den quantifizierten Regungen der Seele einen Käse herstellt! Einen mystischen, göttlichen Käse!“<sup>511</sup>

Der Mythos fängt beim Menschen an und er endet beim Menschen:

„Für den Mystiker, der ich bin, ist der Mensch eine alchemistische Materie, zum Goldmachen bestimmt, ein versteckter Schatz, der verdient bis in die Eingeweide durchwühlt zu werden.“<sup>512</sup>

Das Durchwühlen des Menschen soll alle Aspekte und Bereiche des menschlichen Seins zutage fördern. Vor allem die Assoziation mit den ‚Weich‘-Teilen des menschlichen Körpers, lädt den Surrealismus zur mythischen Erhöhung ein. Die Möglichkeit der Deformierbarkeit, beziehungsweise der Transfiguration des ‚weichen‘ Deliriums, des ‚weichen‘ Nahrungsaufnahmeprozesses oder auch der ‚weichen‘ relativistischen Raum-Zeitstruktur, führt zu deren Überhöhung:

„Ich vertiefe meinen Mystizismus durch das erotische Delirium. Polymorph pervers übersetze ich jede neue Bewußtwerdung in Gefräßigkeit. Die Erotik ist der Königsweg der Seele Gottes. Sie fließt in den Molekularstrukturen. [...] Indem ich meine Begierde erforsche, ergründe ich mein Leben.“<sup>513</sup>

<sup>510</sup> Breton: *Das Weite suchen*, S. 89 f

<sup>511</sup> Dalí, *Tagebuch*, S. 206 f

<sup>512</sup> Dalí, *Leidenschaften*, S. 93

<sup>513</sup> Dalí, *Memoiren*, S. 278

Die Begierde, beziehungsweise der Wille zur Macht bestimmt den Weg durch das Labyrinth der eigenen Erforschungsreise. Der Einverleibungs-Wille, der in der DNS fatalistisch festgelegt und strukturiert ist, gibt die Happen, beziehungsweise Etappen vor. So bildet sich ein labyrinthisches Gebilde, dessen Ästhetik auf dem Fundament des Willen zur Macht, beziehungsweise der Begierde ruht. Überspitzt formuliert gilt:

„Das Schöne und der Eros sind eins.“<sup>514</sup>, beziehungsweise das Schöne und das Labyrinth sind eins.

Das das entstehende geometrische Gebilde auch wirklich ‚kunstvoll zusammengefügt‘ wird, garantiert das (dionysische) Ur-Eine, beziehungsweise das Delirium:

„Das Delirium ist selbst eine Systematisierung. [...], die Wirklichkeit um seine Kraftlinie herum zu orientieren.“<sup>515</sup>

Das Kunstwerk, die perfekte ‚Architektur der menschlichen Seele‘ organisiert sich selbst und seine Form:

„Leonardo da Vinci glaubte wie Euklid, daß die vollkommenste Form das Ei sei. Für Ingres war das Ideal die Kugel. Cézanne schwor auf Würfel und Zylinder. Die Wahrheit ist jedoch nicht in der Form, sondern an einem geometrischen Ort zu finden, der für alle gekrümmten Formen des menschlichen Körpers derselbe ist.“<sup>516</sup>

In Analogie zu Nietzsche findet Dalí die perfekte geometrische Form, die das ewige Werden, die rhythmischen Metamorphosen und die Wiederkehr symbolisiert und umfaßt, nicht in den traditionellen mathematische-physikalischen Modellen. Die Kugel wird zum Beispiel von Nietzsche total abgelehnt, weil sie ein Gleichgewicht der Kräfte bedeuten würde. Aber die Welt ist eine Disharmonie. Und diese drückt sich in den menschlichen Maß-Empfindungen aus, die unsterblich und un-einheitlich sind. So wird das labyrinthische Maß das geeignetste für die Relativmessungen.

Der labyrinthische Maßstab biegt und schmiegt sich direkt an den Leib und seine Gebärde an, so daß, ganz nach surrealistischer, beziehungsweise nietzschescher Art, die auszumessende Form und Geometrie mit dem Maßstab identisch wird.

Das Labyrinth beherbergt seine Wahrheit nicht in der Form, sondern in seiner Ausdrucksgestaltung durch die Gebärde, die dadurch den geometrischen Ort des Geschehens auf-weicht und statisch-dynamisiert, gemäß der Begierde, beziehungsweise dem Willen zur Macht des Individuums.

<sup>514</sup> Ebd., S. 294

<sup>515</sup> Ebd., S. 177

<sup>516</sup> Ebd., S. 330; oder *Tagebuch*, S. 51

Das Individuum selbst ist das Labyrinth. Das Individuum gibt der geometrischen Form eine „philosophische Identität“.

Die gekrümmten Formen des menschlichen Körpers spiegeln sich deswegen zum Beispiel in den bekannten dalischen Motiven des „neuplatonischen“ Rhinoceros, der Sonnenblume, des Blumenkohls, der Vermeerschen »Spitzenklöpplerin«<sup>517</sup>, sowie des Quecksilbers oder des Brotkorbes, wider.

Alle surrealistischen Objekte haben folgendes gemeinsam:

„Und es ist ja gerade die charakteristische Eigenschaft des Quecksilbers, auf seiner Oberfläche »ein Netz ineinander verschlungener Linien« zu bilden - wie das Geflecht von Weidenkörben. Diese geometrischen Figuren sind um so sichtbarer und ausdrucksvoller, je reiner das Material ist, und ein Produkt des allmächtigen Willens des Geistes oder des Lichtes. Durch diesen Willen erhält das Element die überkreuzte Form, das Quecksilber seine »philosophische Identität«.<sup>518</sup>

Die Verflechtungen allgemein, sind das entscheidende Charakteristika.

Keine einzige Linienbildung ist gerade und einfach, sondern „geodätisch“ und damit den Menschen „ins Fleisch schneidend“<sup>519</sup>, weil ihre Linienführung krumm, kompliziert und schwer zu durchschauen ist. Hinter den surrealistischen Verflechtungen und Objekten „verbergen sich blendende Authentizitätsschätze, [...] Schätze, die - vielleicht oder nicht - in immer höheren Maße außerkünstlerisch werden.“<sup>520</sup>

Wenn dieser Fall eintritt, befindet man sich „Jenseits der Kunst“ (vgl. KSA 2, 180 (220)), weil die Werte so umgewertet wurden, daß sie allein aus der kritisch-paranoischen Methode, beziehungsweise dem authentischen Urgrund des Individuums geschaffen wurden.

Jenseits der Kunst, beziehungsweise außerkünstlerisch sind insbesondere folgende surrealistische Objekte, die zum einen das Merkmal der Verflechtungen und topographischen ‚Ausbeulungen‘ aufweisen, und zum anderen das nietzschesche Pathos äußerst deutlich herausstreichen, das kein Sein und kein Werden ist (vgl. III 778): der Bahnhof von Pernignan<sup>521</sup>, Galas Ohr<sup>522</sup>, und nicht zu vergessen, die ‚weichen Uhren‘ und die ‚Spiegeleier ohne Spiegel‘.

Der Surrealist René Crevel erklärt am klarsten, was es damit auf sich hat, indem er den von Dalí geschätzten Jacques Lacan<sup>523</sup> zu seiner Interpretation heranzieht:

„Die weichen Uhren waren Vorläufer der *Spiegeleier ohne Spiegel* [...], da die paranoische Psychose die ganze Persönlichkeit beeinflusst und sie nicht nur erweitert, entwickelt und lebendig macht, sondern auch ihr zugleich vergrößernd und präzisierender Spiegel ist, der sie selbst und mit ihr auch die Umgebung, in der sie aufgewachsen ist, reflektiert.“<sup>524</sup>

Anhand des französischen Originalausdrucks *des œufs sur le plat sans le plat* und der Vorstellungskraft - des geneigten Lesers - wird die Relativität des Standortes veranschaulicht; und die vexierhaften Betrachtungsweisen fallen durch die Doppeldeutigkeit des Begriffs zusammen. So wird der surrealistische Mensch „Zuschauer und Schauspieler zugleich“ - wie Nietzsche sagen würde (vgl. KSA 1, 59 (8))<sup>525</sup>. Die Spiegelfunktion der Grenzfläche erweitert die Selbsterkenntnis, indem man quasi wie Daidalos einen Überblick über die labyrinthische Struktur erlangt, der sowohl rückwärts als auch vorwärts blicken kann. Seine Kunstfertigkeit besteht darin diese Gegensätze zusammenzuführen, indem er aus ‚Bruch‘-Stücken ein Ganzes zusammenfügt.

Die ‚Bruch‘-Stücke sind Bestandteil des Handwerkzeugs, weil ihr ‚Bruch‘, beziehungsweise ‚Sprung‘ genauso wie der dissonante Rhythmus oder das Vexierhafte, erst den Anlaß für die Annäherung und Angleichung derselben geben. Zugleich wird das Labyrinthische zum ständigen Leiden am dionysischen Ur-Einen, zum Willen zur Überwindung und zum nietzscheschen Pathos, indem man Dalís „esoterischer Auffassung“ nach, „Alles-Berührt-indem-man-nicht-

<sup>523</sup> Anm.: Nachzulesen zum Beispiel im Artikel von Patrice Schmitt, der kurz und prägnant die Beziehung Lacans zum Surrealismus, insbesondere zu Dalí aufzeigt:

„Jacques Lacan hat regelmäßig die surrealistische Gruppe besucht. Diese Tatsache, die oft außer acht gelassen, wenn nicht vergessen wird, muß wieder in das Gedächtnis zurückgerufen werden. Diese völlige Negation lastet schwer auf der surrealistischen Vergangenheit. Nur wenige Autoren beschäftigen sich mit Lacan und noch weniger mit dessen Einfluß auf das Denken des Meisters. [...] Dalí, Lacan: zwei Namen, deren Annäherung für immer mit dem Begriff Paranoia verbunden ist. [...] Dalí verdankt also Lacan die Anerkennung seiner Meinung durch einen Wissenschaftler.“ (In: Dalí, Katalog, S. 262-6).

<sup>524</sup> René Crevel, in: Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 388

<sup>525</sup> Vgl. auch Breton: Die kommunizierenden Röhren, S.24.

Anm.: Breton attestiert Dalí genau diese Fähigkeit: „Die besondere Einmaligkeit von Salvador Dalí besteht darin, daß er an diesen Vorgängen gleichzeitig als Schauspieler und als Zuschauer beteiligt ist, [...]. Darin zeichnet sich die paranoisch-kritische Aktivität aus, so wie sie Dalí definiert hat: [...]“ (Als die Surrealisten noch Recht hatten, op. cit., S. 375)

<sup>517</sup> Ebd., oder z. B.: Dalí, Tagebuch, S. 142

<sup>518</sup> Dalí, Katalog, S. 16 f

<sup>519</sup> Vgl. Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 233

<sup>520</sup> Dalí, Katalog, S. 17

<sup>521</sup> Siehe z. B.: ebd., und: Dalí, Memoiren, S. 198-201

<sup>522</sup> Siehe z. B.: Dalí, Memoiren, S. 190 f

berührt, mit einem Wort, das ist die Funktionsweise des „Spiegeleis ohne den Spiegel.“<sup>526</sup>

„Eine einzige Bemerkung: niemals Amen, und besonders nicht für die Erotik, die in meinem Leben vor allem »der Teller mit den Spiegeleiern« [\*]»Le plat de œufs sur le plat« ist. Diese Teller müssen übereinandergelagerte Muster, psychedelische, kybernetische, hysterische, esoterische Moirés erlauben. Ihre Ornamente müssen sich labyrinthisch ineinander verschlingen. Diese Teller dürfen vor allem nicht platt sein, sondern müssen zu Basreliefs gewölbt, mit Buckeln, exzentrisch, konzentrisch, konvergent, divergent sein. Diese Teller - Sie sehen, wo ich hinaus will - müssen bis aufs höchste entmaterialisiert und vergeistigt sein. Meine Erotik: Spiegeleier ohne Spiegel. (\*\*»Des œufs sur le plat sans le plat.«)<sup>527</sup>

Das surrealistische Objekt ist ein Labyrinth, weil nur das labyrinthische Ornament durch seine täuschenden Verflechtungen einen ‚weichen‘ Platz für die Begierde und den Willen zur Macht anbieten kann.

Es wirkt ornamental, das heißt durch seine Form.

Die spiegelnde Form, beziehungsweise die vexierhafte Geometrie wird in ihrem Spiegelungsvorgang zwar durch die „Schönheitsspiegelung“ (vgl. KSA 1, 38 (3)) von Dionysos und Apollon symbolisiert, aber die Form selber, die die Spiegelung erst rechtfertigt und bejaht, wird durch Ariadne, die Herrin des Labyrinths, symbolisiert, und zum mystischen Fundament.

Die Spiegelung an sich, kann ohne die Form des Labyrinths nicht sein; und das Labyrinth nicht ohne die Spiegelung.

Diese Weisheit der wechselseitigen Bejahung findet ihre Bestätigung durch die „Ohren Ariadnes“ (vgl. II 1001 (19)), beziehungsweise durch „Galas Ohr“, die jeweils, sozusagen, die „neuplatonische“<sup>528</sup>, „innerste Geometrie“<sup>529</sup> an sich verkörpern.

Die innerste Geometrie ist immer „geschlossen“ und die „Details gefährden nicht den Anblick großer Massen“ aufgrund ihrer Authentizität, und somit wird sie als „schöne Form“<sup>530</sup> empfunden. Der allgemeine Oberbegriff dafür ist: Ornament.

Der Begriff des Ornaments charakterisiert den Stil, durch den man wirken will und seiner Gebärde Ausdruck verleiht.

Dalí nimmt den Begriff der Ornamentik sehr ernst, wenn er folgendes verkündet, das zugleich auch als kurze Zusammenfassung dienen soll:

<sup>526</sup> Vgl., Dalí, Leidenschaften, S. 87

<sup>527</sup> Ebd., S. 172

<sup>528</sup> Vgl. Dalí, Tagebuch, S. 142

<sup>529</sup> Vgl. Dalí, Memoiren, S. 191

<sup>530</sup> Vgl. Dalí, Katalog, S. 38

„[...]“, wenn das Denken seine ausgefeilteste Ornamentik wiedergefunden haben wird; Wörter wie »Monarchie, Mystizismus, Morphologie, nukleare Phönixologie« von neuem die Welt bewegen werden.“<sup>531</sup>

<sup>531</sup> Dalí, Tagebuch, S. 92



## VIII. DER MYTHOS DES NARZISS

„Die wertvollsten Einsichten werden am spätesten gefunden: aber die wertvollsten Einsichten sind die *Methoden*.“ (III 808)

Diese Erkenntnis von Nietzsche wird von Dalí geteilt und noch präzisiert, indem er den Aspekt des perspektivischen Individualismus mit anklingen läßt:

„Übrigens teile ich mit keinem Menschen etwas. Ich weiß nur, daß ich von der gleichen Methode ausgehe. Hoch! Alles aufwärts! Integrieren wir uns und erheben wir uns! Reformieren wir nach oben!“<sup>532</sup>

Desweiteren nimmt Dalí indirekt auf Nietzsche Bezug, da er mit der aufwärts gerichteten Hoch-Bewegung, nicht nur die Umwandlung der Ausrichtung des nietzscheschen Schnurrbarts von unten nach oben meint, sondern, wie es das von Dalí gemalte Bildnis Nietzsches ‚Nietzschéens vers le haut‘<sup>533</sup> zeigt, das Nietzsche mit himmelwärts gerichteten Rhinozeroshörnern schmückt, dem bedeutungswichtigsten Symbol Dalís, das wie ein innerster Geometriepunkt als genetischer Ausgang- und Kondensationspunkt des principii individuationis fungiert.<sup>534</sup>

Die Methode des Surrealismus, ist die *méthode paranoïaque-critique*, und sie soll das *principium individuationis* beschreiben.

Sie korrespondiert Nietzsches Methode, da der „dionysische Strom zu apollinischen Leistungen transformiert wird, die ich mir immer vollständiger wünsche. Meine Methode, die ich die paranoisch-kritische genannt habe, ist die ständige Eroberung des Irrationalen.“<sup>535</sup>

Um diese Methode zu veranschaulichen, hat Dalí das Vexierbild ‚*La Métamorphose de Narcisse*‘ gemalt und durch ein dazu passendes Gedicht ‚*Poème paranoïaque*‘ erklärt.<sup>536</sup>

<sup>532</sup> Dalí, *Leidenschaften*, S. 120

<sup>533</sup> Vgl. Titelbild

<sup>534</sup> Anm.: Genetisch wird in folgendem Sinne verstanden:

„[...] die Befreiung des Menschen *in jeder Beziehung* ist, verstehen wir uns richtig, *nach den Fähigkeiten, über die der einzelne verfügt*, die einzige Sache bleibt, der man würdigerweise dienen kann.“ (Breton, *Nadja*, S. 107). Beziehungweise bei Nietzsche:

„Wie sind in unserem Netze, wir Spinnen, und was wir auch darin fangen, wir können gar Nichts fangen, als was sich eben in u n s e r e m Netze fangen läßt.“ (KSA 3, 110 (117)). Dazu gehört auch die oft falsch verstandene Bewertung der *décadence*: „Die *décadence* selbst ist nichts, *was zu bekämpfen wäre*: sie ist absolut notwendig und jeder Zeit und jedem Volk eigen. *Was* mit aller Kraft zu bekämpfen ist, das ist die Einschleppung des Kontagiums in die gesunden Teile des Organismus.“ (III 820)

<sup>535</sup> Vgl. Dalí, *Leidenschaften*, S. 47

<sup>536</sup> Siehe beides auf S. 284-288, Katalog, op. cit.

Der Zusammenhang zwischen dem Mythos des Narziß und dem Dionysos/Apollon-Mythos wird im Gedicht evident. Nicht nur bei Dalí besteht solch ein Zusammenhang, sondern auch im ursprünglichen Text von Ovids *Metamorphosen*, wie zahlreiche Autoren zeigen.

Besonders interessant ist die Rückführung von Nietzsches Dionysos/Apollon Mythos auf Ovids *Metamorphosen*, dargestellt in dem Artikel von Anthony Stephens *Nietzsche und Narziss: die Verarmung der Fiktionen*<sup>537</sup>, der sich zur Aufgabe macht, die strukturalistischen Parallelen zwischen Lacan und Nietzsche aufzuzeigen. Dabei zeigt sich, daß diese „frappant sind“ und als „Vorwegnahme der Lacanschen »fonction de méconnaissance« gelten“ kann.<sup>538</sup> Dem ‚Ich‘ als Ort der Verkenntung, wird ein ‚Spiegel-Ich‘ gegenüber gestellt, und eine Spiegelsituation geschaffen, das sogenannte ‚Stade du miroir‘ (Spiegelstadium). Diese Theorie wird aus dem Mythos des Narziß abgeleitet.

Die Bedeutung von Lacans Theorie für die Surrealisten, insbesondere Dalí ist hinreichend bekannt<sup>539</sup>, so daß es genügt, allein diese Tatsache zu erwähnen und festzuhalten.

Trotz der gegebenen Parallelen von Lacan zu Nietzsche, darf man aber nicht außer acht lassen, daß es sich hierbei letztendlich um eine psychoanalytische Zielsetzung handelt, die, wie der „junge Lacan sagt: nur »die Wiederherstellung der Einheit des Bildes« verfolgt.“<sup>540</sup>

Aber - welche ‚Einheit‘ verfolgt Dalí, respektive Nietzsche?

Dalí beschreibt die Metamorphose des Narziß und kommentiert diese so:

„Genau in diesem Augenblick findet die Metamorphose des Mythos statt, [...]“<sup>541</sup>

<sup>537</sup> In: Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, hrsg. W. Gebhard, J. Riesz, R. Taylor, Verlag Peter Lang, Frankfurt a. M., Bd. 11, S. 131-169

<sup>538</sup> Vgl. ebd., S. 152 und 142

<sup>539</sup> Anm.: Zwei besonders interessante Arbeiten dazu sind, P. Gorsen (op. cit.) und H. Gekle, die u. a. schreibt:

„Den Grundstein für seine Theorie des Imaginären legte Lacan bereits in seiner Doktorarbeit *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, veröffentlicht 1932. Diese Arbeit begründete seinen frühen Ruhm, wurde sie doch von den Surrealisten, unter anderem von Salvador Dalí, sofort rezipiert. [...] Dalí hat indes seine Theorie nachweislich früher als Lacan entwickelt. In seiner aufschlußreichen Arbeit legt Peter Gorsen dar, daß die surrealistische Bewegung und besonders Dalí regelrecht auf der Suche nach wissenschaftlich ernst zu nehmenden Vertretern ihres Faches waren, die sich dafür gewinnen ließen, die traditionellen Bahnen psychiatrischen Denkens zu verlassen.“ (Hanna Gekle: *Tod im Spiegel*, zu Lacans Theorie des Imaginären, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1996, S. 78 f.)

<sup>540</sup> Ebd., S. 76

<sup>541</sup> Dalí, Katalog, S. 285

Also findet keine Metamorphose des Narziß statt, sondern die Metamorphose des Mythos an sich - dargestellt an der Metamorphose des Narziß.

Desweiteren legt Dalí Wert auf eine philosophische Betrachtungsweise der Metamorphose: „Der Lyrismus poetischer Bilder ist philosophisch nur von Bedeutung, wenn er in seinem Wirkungsfeld so genau ist wie die Mathematik in dem ihren.“<sup>542</sup>

Die Beschreibung der Methode der Metamorphose hat also nur einen Wert, wenn sie mit derselben Genauigkeit durchgeführt wird, wie in der Mathematik - oder bei Stendhal. Der gleichzeitige Verweis auf Stendhal scheint mal wieder eine der unpassend, willkürlich gewählten Begriffe zu sein, die Dalí so gerne in seine Texte einstreut, die aber bei genauerem Hinsehen sehr wohl überlegt sind. So trifft er mit der Namensnennung Stendhals (zufällig?) mal wieder eine der Vorlieben Nietzsches, der sich mit Stendhal „wesensverwandt fühlt“ (vgl. z. B. III 1250 und 1254) und in ihm einen „tiefen Psychologen“ vgl. z. B. II 1150 (30)) sieht.

Tiefe Psychologie zu betreiben, bedeutet die Griechen zu durchschauen, - so wie Nietzsche nach Dalís Meinung - denn:

„Beiläufig gesagt: diese *Griechen* haben viel auf dem Gewissen - die Fälscherei war ihr eigentliches Handwerk, die ganze europäische Psychologie krank an den griechischen *Oberflächlichkeiten*; [...]“ (III 1250)

Der Verweis auf die Mathematik - von Dalí gesehen als die Urheberin der relativistischen Raum-Zeit und damit als der Wegbereiterin des innersten geometrischen Punktes - und Stendhal in diesem Zusammenhang, unterstützen die Aussage, daß es sich bei der Metamorphose des Narziß in erster Linie um die Metamorphose des antiken Mythos handelt.

Doch warum taucht bei Nietzsche der Begriff des Narziß nicht explizit auf, obwohl er sich mit dem Spiegelungsmechanismus an sich ständig beschäftigt hat<sup>543</sup>, und in ‚Die Geburt der Tragödie‘ der Mechanismus des Narzißmus deutlich zutage tritt?

Wohl ganz einfach deshalb, weil es sich nicht um den antiken Mythos des Narziß handelt, sondern um eine Metamorphose dieses Mythos, die dann zur Methode erhoben wurde.

Geht man zum Beispiel von Friedrich Kreuzer, oder einem anderen Antikenforscher aus, den Nietzsche gelesen hat<sup>544</sup>, dann kann man voraussetzen, daß

<sup>542</sup> Dalí, Katalog, S. 285

<sup>543</sup> Anm.: Dieses Motiv findet sich in allen möglichen Variationen vor allem in den nachgelassenen Fragmenten Nietzsches wieder.

<sup>544</sup> Luca Crescenzi, Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869-1879); In: Nietzsche-Studien; hrsg. E. Behler, E. Heftrich, W. Müller-Lauter, Walter de Gruyter Verlag 1994, Bd. 23, S. 388-443, insbesondere S. 418

sich Nietzsche bewußt war, daß sich der Symbolgehalt von Mythen wandelt, und daß ihre Handlungsträger nicht isoliert von einander betrachtet werden können. So verbindet gerade Kreuzer den Mythos des Narziß aufs engste mit dem des Dionysos und kommt dem Nietzsches sehr nahe:

„[...] ,deren Spiegel sein Bild zurückwirft, nach dem er sich liebend sehnet, in welchem Schauen und Sehnen er sich selber verlieret, so dass er mehr und mehr herabgezogen wird in die feuchte Tiefe, aus der nun, wie aus dem Kelch die täuschende Blume, die betäubende Blume, aufsteigt, dass dieser Narcissus und die von ihm benannte Blume in dasselbe Gebiet der Mysterienlehre gehöret, in welchem wir oben den Dionysusspiegel gefunden haben, der uns durch unser eigenes Bild schmeichelt und die Lust erregt zu dieser niederen, feuchten Unterwelt herabzusteigen, in jenes Gebiet, wo wir den Becher gefunden haben, der uns in den Rausch der Sinne stürzt, dass wir unserer selbst vergessen, und herabfallen aus dem Ort der Götter.“<sup>545</sup>

Die Methode der Metamorphose drückt sich in der Geisteshaltung aus, die man gegenüber dem Mythos einnimmt, und Nietzsche „taufte sie, nicht ohne einige Freiheit – [...] die dionysische.“ (vgl. KSA I, 19 (6)).

Der narzißtische Kern liegt im Widerspruch an sich begründet, der sich im Spiegelbild bejaht und legitimiert:

„[...] ,als die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidensten, Gegensätzlichsten, Widerspruchreichsten, der nur im Schein sich zu erlösen weiss: diese ganze Artisten-Metaphysik [...], das Wesentliche daran ist, dass sie bereits einen Geist verräth, [...] ,jenseits von Gut und Böse“ [...].“ (KSA I, 17 (5)).

Der Moment des höchsten Widerspruchs wird zum Moment des höchsten Seins und Werdens. Der Widerspruch als Pathos, als Bedingung des Lebens, führt zur Metamorphose und Transfiguration, der, welches Spiegelbild auch immer, bejaht.

Wesentlich ist der Moment der narzißtischen Spiegelung, der die „Verknotung“ (vgl. III 834) quasi einfriert, also das „lethargische Element“ (KSA I, 566 (3)), das Narziß empfindet, wenn er sich über sein Spiegelbild beugt und in es versinkt. Kreuzer beschreibt diese friedvoll-ruhige Situation recht anschaulich, die Nietzsche gern mit dem abwartenden „milden, stolzen, wunderlichen und wehevollen Zustand der Schwangerschaft“ (vgl. I 1271 f (552)) vergleicht. Die gleichzeitige Verkettung der Eigenschaften des Maßes und des Unmaßes, also der apollinischen Begrenzung und der dionysischen Begierde nach dessen Einverleibung und damit Auflösung desselben, ist ein Moment der höchsten

<sup>545</sup> Dies, und mehr in Verbindung zum Narzißmus bei: L. Vinge: The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19<sup>th</sup> Century, Skånska Centraltryckeriet, Lund, 1967, S. 318

Gegensätze des Apollinischen und des Dionysischen, wobei „beide als Arten des Rausches verstanden“ (KSA I-13, 425) werden:

In diesem Moment nimmt die eine Art des Rausches die andere an, und ahmt sie nach:

„Diese beiden mit einander verflochtenen Elemente werden zu einem Kunstwerk vereint, das den Rausch nachahmt, das mit dem Rausche spielt. [...] Wir haben in ihnen also eine Mittelwelt zwischen Schönheit und Wahrheit: in ihr ist eine Vereinigung von Dionysos und Apollo möglich. [...] er [der dionysische Mensch, Anm. d. V.] geht über die Schönheit hinaus und er sucht doch die Wahrheit nicht. In der Mitte zwischen beiden bleibt er schwebend. Er strebt nicht nach dem schönen Schein, aber wohl nach dem Schein, nicht nach der Wahrheit, aber nach Wahrscheinlichkeit. (Symbol, Zeichen der Wahrheit).“ (KSA I, 567 (3))

Die Wahrscheinlichkeit wird am ehesten erreicht und gefunden, wenn sie sich aus zufälligen, beliebigen Bereichen und Elementen zusammensetzt, weil somit am ehesten garantiert wird, daß die gegensätzlichen Sphären gestreift und verknotet werden.

Also handelt der Mensch oder Narziß beim Betrachten seines Spiegelbildes wie folgt:

„[...] und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, [...]“ (III 321)

Der Weg zu einem solchen *objet trouvé* verläuft rein passiv, in reiner Selbstvergessenheit und Versunkenheit in das Spiegelbild und in sich. Aus dieser Verflechtung ergibt sich eine Neukombination, die einem zu-fällt, indem ein „explorierender Zustand“ entsteht, der „als eine Art Automatismus“ (vgl. III 716) die Gegensätzlichkeiten verbindet:

„Ich erkannte die aktive Kraft, das Schaffende inmitten des Zufälligen: - Zufall ist selber nur das Aufeinanderstoßen der schaffenden Impulse.“ (II 912)

Diese Impulse können nur in dem entscheidenden Moment entstehen, wo es keine „Wechsel von Besonnenheit und Rausch“ gibt, „sondern im Nebeneinander zeigt sich das dionysische Künstlerthum.“ (vgl. KSA I, 555f (1))

Narziß steht vor einem Rätsel und löst es dadurch, daß er sich gerade mit ihm identifiziert:

„Versöhnung mit der Wirklichkeit, weil sie räthselhaft ist! Abneigung gegen die Enträthselung, [...] Höchste Selbstentäußerung des Menschen in seiner höchsten Äußerung!“ (KSA I, 570 (3)).

Was Nietzsche hier betreibt, ist reinste surrealistische Poesie, die von der Vereinigung der Gegensätze lebt, die Nietzsche gerne mit dem heraklitischen Bilde des „Mischkruges“ beschreibt, in dem sich „fortwährend eine Qualität mit sich selbst entzweit und sich in ihre Gegensätze scheidet: fortwährend streben diese Gegensätze wieder zueinander hin. [...] in Wahrheit ist in jedem Augenblick

Licht und Dunkel, Bitter und Süß beieinander und aneinandergeheftet wir zwei Ringende, [...]“ (vgl. III 371(5)).

Dementsprechend charakterisiert Nietzsche seine dionysische getaufte Philosophie nur in ringende Gegensatzpaare, wie zum Beispiel: „mein Henker-Gott“ (II 493 (2)), oder: „Wenn die Lust sehr groß werden soll, müssen die Schmerzen sehr lange und die Spannung des Bogens ungeheuer werden.“ (III 449), oder: „Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysus: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“ (KSA 1, 140 (21)), usw.

Die Quintessenz dieser poetischen Verquickungen zielt auf die Menschwerdung hin, die nur durch eine narzißtische Spiegelung erfolgen kann, die dissonant und unharmonisch ist. Durch das Vorhandensein von Gegensätzen wird nämlich erst die Möglichkeit zur Täuschung und Assoziationen bezüglich des Spiegelbildes gegeben, da die Gegensätze ein Maßstab für die „Wahrscheinlichkeit, also die Grade des Scheins“ (KGW V/1:642) abgeben.

„Alles Erkennen ist ein Messen an einem Maßstabe. Ohne einen Maßstab, d. h. ohne Beschränkung, gibt es kein Erkennen.“ (KGW III/4:55), oder: „Alles Wissen entsteht durch Separation, Abgrenzung, Beschränkung; kein absolutes Wissen eines Ganzen!“ (ebd., S. 52)

Die Widerspiegelung ist nur durch den Anderen möglich, der sich im Abbild mit dem ego eint:

„Die apollinischen Erscheinungen, in denen sich Dionysus objectiviert, [...]“ (KSA 1, 64 (8)).

Das ist dann so, als ob man „die Augen drehn und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, [...]“ (KSA 1, 48 (5)).

Das ist das *objet trouvé* wieder, das die Gegensätze, in diesem Fall die Subjektivität und die Objektivität ineinanderverschlingt und vereint. Der Mensch ist ein „Doppelwesen“ (ebd., S. 71 (9)), das sich selbst spiegelt; und spiegelnd erkennt. Nietzsche meint:

„Ich glaube, daß aus dem Vorhandensein der Gegensätze und aus deren Gefühle gerade der große Mensch, *der Bogen mit der großen Spannung*, entsteht.“ (III 449 f)

Aber: „Jener allgemeine *Spannungszustand*, vermöge dessen eine Kraft nach Auslösung trachtet, - ist kein »Wollen«.“ (III 675).

Das kann es auch gar nicht sein, da die aktive Kraft des Schöpferischen, wie Nietzsche sagt, im Zufälligen liegt, an den Impulsen, die quasi in einer surrealistisch-poetischen Verbindung aufeinandertreffend zum *objet trouvé*, zum Objekt der Begierde werden.

„Das Subjekt springt umher, wahrscheinlich empfinden wir die Grade der Kräfte und Triebe, wie Nähe und Ferne und legen uns wie eine Landschaft und Ebene aus, was in Wahrheit eine Vielheit von Quantitätsgraden ist. Das Nächste heißt uns „ich“ mehr als das Entferntere, und gewöhnt an die ungenaue Bezeichnung „ich und alles andere, tu“, machen wir instinktiv das *Überwiegende* momentan zum *ganzen ego*, und alle schwächeren Triebe stellen wir perspektivisch *fern* er und machen daraus ein *ganzes Du* oder „Es“. [...] Was will also Egoismus sagen! [...] wie die Triebe im Kampfe sind, ist das Gefühl des Ich immer am stärksten dort, wo gerade das Übergewicht ist.“ (KGW V/1:542 f)

Die eigene Begierde nährt sich aus dem Zufälligen, dem Zusammengesetztgewürfelten Gegebenen des ego, das immer einer optischen Täuschung des eigenen Spiegelbildes erliegen muß, da „der Ausgangspunkt die Täuschung des Spiegels ist, wir sind *lebendige Spiegelbilder*.“ (vgl. KGW V/1: 641)

Das bedeutet, daß die Gegensätze immer vereint nebeneinander wirken und keine absoluten „Bedürfnisse“ existieren. Der Mensch „erhält sich lebend“, indem er selber mit in die Optik hineingehört; und mit seinem Auge phantasiert und eine „optische Täuschung von Ringen um uns, die *gar nicht existieren*, [...]“ (vgl. KGW V/1: 642) legt:

„Du Mensch selber, mit deinen fünf bis sechs Fuß Länge - du selber gehörst in diese Optik hinein, du bist auf die Schwäche deiner Sinnesorgane hin von dir konstruiert - [...], daß eine Gesamtconstruction des Menschen für den Menschen selber unmöglich wäre -“ (KGW III/4:535).

Die Reflexion des Spiegelbildes spiegelt die Lebendigkeit des Narziß-Bildes wieder, das sich ständig bewegt, und der wechselnden Optik (der Begierde) folgt. Aufgrund des Werdens, das heißt aufgrund der Bewegung der Gegensätze und der optischen Täuschung, verselbstständigt sich das Spiegelbild in ein alter ego, damit das ego die Wahrscheinlichkeit, beziehungsweise die komplette Bandbreite des Scheins und der ‚Würfel-Würfe‘ zu seiner Icherkenntnis und -konstitution als Maßstab zur Seite hat.

„Saugt eure Lebenslagen und Zufälle *a u s* - und geht dann in andere über! Es genügt nicht *E i n* Mensch zu sein! Das hieße euch auffordern, beschränkt zu werden! Aber von einem zum Anderen!“ (KGW V/2:516)

Diese Aussage läßt sich analog zu Rimbauds: „Ich ist ein anderer“ („Je est un autre“) zuspitzen, wenn Nietzsche sagt:

„[...] - du bist immer ein Anderer -, [...]“ (KSA 3, 544 (307))

Was Nietzsche hiermit zum Ausdruck bringen will, ist die Situation des doppelten und gespaltenen Narziß. Die narzißtische Zerstückelungsphantasie korrespondiert zu der Situation des zerrissenen Dionysos, der sich durch seine abgespaltenen, vereinzelt Ich-Stücke individualisiert und dadurch objektiviert.

„[...] der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillen verstrickt. [...] In Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, [...], dass diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische *L e i d e n*, [...] In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur [...], die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit. -“ (KSA 1, 72 f (10)).

Nietzsche meint weiter: „Der Mythos sagt, daß Apollo den zerrissenen Dionysos, wieder zusammengefügt habe.“ (ebd., S. 559 (1))

Doch da der „innerste Zweck nur die Verschleierung der Wahrheit sein kann“ (vgl. KSA 1, 564.), werden die Impulse zu neuen Assoziationen und Begierden weiter fortbestehen, und in einem ewigen konvulsivischen, dionysischen Werden zusammengefaßt und neugeordnet, sowie apollinisch maskiert.

Die Unvollständigkeit, das heißt das Nicht-Tautologische der Spiegelung ist ein Indiz für eine „Schönheitsspiegelung“ (vgl. KSA 1, 38 (3)), das heißt einer Spiegelung die ‚dissonant‘ verhüllt, beziehungsweise perspektivisch verzerrt.

Aus diesem Grunde findet man bei Nietzsche die narzißtische Befindlichkeit, zum Beispiel, wie folgt charakterisiert:

- Im Jargon der traditionellen, dualistischen Philosophie:

„Das Subjekt als Vielheit.“ (III 473)

- Im Jargon der Naturwissenschaft:

„Die Prozesse als »Wesen«. Die fortwährenden Übergänge erlauben nicht von »Individuum« usw. zu reden; die »Zahl« der Wesen ist selber im Fluß.“ (III 457)

- Im Jargon der ‚Willen zur Macht‘-Metaphysik:

„Gelingt diese Einverleibung nicht, so zerfällt das Gebilde; und die *Zweiheit* erscheint als Folge des Willen zur Macht: [...]“ (III 522)

Mit folgendem allgemeinen Satz bringt Dalí den Narzißmus ganz gut auf einen Nenner:

„Mein Ich ist Dalí, das heißt eine Raum-Zeit, die unaufhörlich modifiziert werden kann nach meinen Launen, meiner Begierde, meinem Stolz, meiner Kraft.“<sup>546</sup>

Die zerfließende, weiche Raum-Zeit des ego, beherbergt viele ‚Mitsesser‘, beziehungsweise Begierden, die sich ihr Mahl teilen und je nach Appetit verteilen. Das heißt, daß das ego ein Ort mit vielen Begierden darstellt, die sich alle ihren Platz erkämpfen können, und auch das Schwergewicht erlangen können. Der Haupttrieb setzt sich in Relation zu den anderen Trieben und definiert das *ego*, indem er es aufs neue modifiziert.

<sup>546</sup> Dalí, Memoiren, S. 312

„Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, liess auch [...] einen verklärenden Spiegel entstehen, den er sich vorhielt.“ (vgl. KSA 1, 36 (3)).

Dies eigentümliche Nebeneinander der Triebe und Begierden kommt dem „Zufall“ gleich, da sie sich dem eigenen „Einfluß entziehen“ und in eine „fast verbotene Welt einführt: die der plötzlichen Annäherungen ‚der versteinernden Gleichzeitigkeiten, der den Individuen eigentümlichen Spiegelungen, [...]“<sup>547</sup>

Diese surrealistisch, poetischen Spiegelungen von Gegensätzlichkeiten findet ihre volle Entsprechung im Symbolgehalt der Narzisse, die zugleich Rausch- und Erstarrungszustände hervorrufen kann. Die krampfauslösende, narkotische Wirkung der Narzisse erinnert an die epileptischen Zustände von Wahnsinnigen, die Nietzsche, respektive dem Surrealismus als ideale Wahrnehmung- und Ausgangszustände ihrer jeweiligen Philosophien gelten.

Dieselbe Gleichzeitigkeit von verschiedenen Bedürfnissen und Zuständen findet man bei Narziß, der sich in eine Narzisse verwandelt, und damit seinen ‚zerrissenen‘ Zustand auf einen anderen ‚zerrissenen‘ Zustand transfiguriert, indem er sein ego modifiziert: „ein neuer Narziß, [...]“<sup>548</sup>

Wenn sich Narziß erblickt, ähnelt er laut Ovid, Apollon oder Dionysos<sup>549</sup>, analog zu Dalí, dessen Narziß das reinste Abbild der apollinischen Vision der Pro-

<sup>547</sup> Breton, Als die Surrealisten noch Recht hatten, op. cit., S. 222

<sup>548</sup> Dalí, Katalog, op. cit., S. 288

Anm.: Dalí transfiguriert Narziß und sich selbst in: „Gala - mein Narziß“ (Katalog, S. 288), die „der Abschluß seiner eigenen Struktur ist“. (Leidenschaften, S. 48). Nietzsche transfiguriert sich zeitweise in Wagner: „dass wenn ich die dionysische Musik beschrieb, ich das beschrieb, was i c h gehört hatte, - dass ich instinktiv Alles in den neuen Geist übersetzen und transfigurieren musste, den ich in mir trug. [...]: an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede, - man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort „Zarathustra“ hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt.“ (KSA 6, 313f (4)).

Ganz allgemein ist es der Rausch, dem Nietzsche die „Transfigurationskraft“ zuspricht: „Der Rausch wird hier mit der Realität in einer Weise fertig, daß im Bewußtsein des Liebenden die Ursache ausgelöscht und etwas anderes sich an ihrer Stelle zu finden scheint - ein Zittern und Aufglänzen aller Zauberspiegel der Circe ...[...]: ein Fieber, das Gründe hat sich zu transfigurieren, ein Rausch, der gut tut, über sich und über uns zu lügen ...[...]: man scheint sich transfiguriert, stärker, reicher, vollkommener, man *ist* vollkommener ....“ (III 752)

Vor allem die Hysteriker „setzen in Erstaunen durch ihre Virtuosität der Mimik, der Transfiguration, des Eintretens in fast jeden *verlangten* Charakter.“ (vgl. III 830).

<sup>549</sup> Anm.: In der deutschen Ausgabe und Übersetzung von Ovid (Reclam, op. cit., 3. Buch, S. 421), heißt es „oder“, aber im Originaltext steht unzweideutig, genauer, ein ‚sowohl

portionen des principii individuationis verkörpert: „Wenn die klare, göttliche Anatomie des Narziß“, und sich zugleich in seinem dionysischen Spiegelbild spiegelt: „die kalte, dionysische Sirene seines Ebenbildes“.<sup>550</sup>

Das Nebeneinander der Gegensätze Apollon und Dionysos führt zu einer Art lethargischen, eingefrorenen Zustand, der von den Surrealisten mit dem Begriff der konvulsivischen Schönheit umschrieben wird, die einen Zustand kennzeichnet, der „erotisch-verhüllt“ und „berstend-starr“ ist.

Dies veranschaulicht Dalí am Rand der narzißtischen Befindlichkeit so:

„wenn sein vorgebeugter weißer Torso  
in der hypnotischen Silberkurve seines Verlangens  
eisig erstarrt  
und die Zeit verfließt  
auf der Sandblumenuhr seines eigenen Fleisches,

vergeht Narziß im kosmischen Raumel, in dessen Tiefen die kalte, dionysische Sirene seines Ebenbildes  
singt. [...]

durch die transparente Hypnose ihrer Leidenschaften.

Narziß, reglos bist du,

[...],

du schläfst wie eine Wasserblume.“<sup>551</sup>

Es ist zugleich ein Zustand der höchsten Gegensätze, indem genau wie bei Ovid<sup>552</sup>, ein „merkwürdigstes Nebeneinander“ von „zugleich schauen zu müssen und zugleich über das Schauen hinaus sich zu sehnen“ (vgl. KSA 1, 150 f (24)) besteht.

Jetzt ist man „Über den Dingen“, das heißt, „nicht in den Dingen - also nicht einmal in sich! Das letztere kann sein Stolz sein.“ (KGW IV/2:399)

Um diesen Zustand zu überwinden, der einem Rezipienten als ein quälendes Vexierbild erscheint, wird versucht eine Perspektive zu schaffen, die fixierbar ist:

„Es handelt sich um systematisch-interpretierendes Ordnen des sensationellen, unzusammenhängenden und narzißtischen surrealistischen Versuchsmaterials.“<sup>553</sup>

---

als auch (,et dignos Bacco, dignos et Apolline crines“). Narziß sieht also aus, wie Dionysos oder auch Apollon.

<sup>550</sup> Ebd., S. 287

<sup>551</sup> Ebd., S. 287 f

<sup>552</sup> „[...] der Liebende ist der Geliebte, Und der Ersehnte der Sehrende, [...]“ (Ovid, Metamorphosen, Reclam, Stuttgart 1990, S. 105)

<sup>553</sup> Dalí, Unabhängigkeitserklärung, S. 273

Das *ego* relativiert und modifiziert sich, indem es die Zeit spaltet und mit ihrer Hilfe seine dazu komplementäre Raum-, beziehungsweise Körperstruktur spiegelt.

Dies geschieht mit Hilfe der ‚Mitesser‘:

„[...] einschließlich der Zeit, welche gerade die eigentlich wahnhaft, surrealistische Dimension ist. Aus allen diesen Gründen ist der Raum heutigentags dieses gute, kolossal verlockende, gefräßige und persönliche Fleisch geworden, das jeden Augenblick aus seiner selbstlosen, weichen Begeisterung die glatten, feinen »eigentümlichen Körper« und auch die Körper der »Gegenstandswesen« drückt - welche ebenfalls mehr oder weniger eigentümliche Körper sind.“<sup>554</sup>

Wenn sich Narziß also in seinen ‚Mitessern‘ spiegelt: „Betrachtet ihn, er beugt sich in derselben fossilen Reglosigkeit über seinen Dorn, wie Narziß, der ebenfalls über den silbrigen Mitesser seines Todes gebeugt ist.“<sup>555</sup>, bedeutet das, daß er sich in ihm, beziehungsweise in sich selber auflöst, da der Mitesser ein Teil seines Fleisches ist.

Die Spaltung der Zeit, beziehungsweise des Raumes als Prinzip der Individuation will Dalí als philosophisches Konzept betrachtet wissen, da er in seinem *Poème paranoïaque* der eigentlichen Metamorphose des Narziß eine allgemeine Metamorphose der Natur voranstellt, in der das „Eigengewicht“ der Begierde ganze Armeen von Narzissen“ erschafft, indem sich die Natur verschiebt, einem „artesischen Springbrunnen gleich, der sie als „betäubende, keimende Narzissenarmeen emporhebt.“<sup>556</sup>

Die Spaltung folgt dem strengen Gesetz des Rhythmus und der Dissonanz, das nach Nietzsche eine ewige Wiederholung beinhaltet.

Dalí spricht da so aus: „Die Symmetrie, göttliche Hypnose der Geometrie des Geistes, [...]“<sup>557</sup>

Das Individuum ist die Dissonanz selber, in dem sie sowohl dionysisch als auch apollinische Rauschzustände nebeneinander spiegelt, die nach der „reinsten Geometrie der emotionalen Ästhetik reflektiert“<sup>558</sup> werden.

Das ‚Hin und Her Spiegeln‘ des ‚mathematischen‘ innersten geometrischen Wesens-Punktes des *ego*, also der Gesamtoptik an sich, wirft die wiederholte, anfangs dieser Arbeit gestellte Frage auf, was geschieht, wenn das Kunstwerk der Rezipient ist.

---

<sup>554</sup> Ebd., S. 263

<sup>555</sup> Ebd., S. 264

<sup>556</sup> Dalí, Katalog, S. 286

<sup>557</sup> Ebd., S. 287

<sup>558</sup> Vgl. Dalí, Verborgene Gesichter, Fischer Verlag 1985, S. 7

„Narziß, der reglose, von seinem Spiegelbild mit der verdauungsfördernden Langsamkeit fleischfressender Pflanzen aufgesaugt, wird unsichtbar.“<sup>559</sup>

Nietzsche formuliert so:

„Bleiben wir in uns hängen, woran sollten wir wachsen und reicher werden! Zur Nahrung haben wir die Lust am Fremden, eben an der Nahrung nöthig. Die Lust am Menschen ist unserer Nahrung wegen nöthig.“ (KGW V/1:645)

Der Zeitsprung brachte das Vexierbild zum Kippen, die gleiche räumliche Struktur erscheint, und produziert eine andere Perspektive und Modifizierung des Ichs. Narziß wird kein Anderer, weil das Fremde das *ego* ist, wie Nietzsche in seiner „Religion nouvelle“ anführt:

„6) das Schöne empfunden als das sich opfernde Ich [...]. 10) nicht als Opferung für Andere verehrt, sondern als der volle Sieg des einen Affektes über den anderen, [...]“ (KGW V/1:732)

Narziß wird Narziß: die entstehende Narzisse ist ein neuer Narziß. Wenn das „Leben als Kunstwerk betrachtet wird“<sup>560</sup>, dann ist das Ich ein Anderer, insofern es mit dem Kunstwerk verschmilzt und sich nun selber, mit den neuen Augen, dessen, des Kunstwerks betrachten kann.

„[...] der Erkennende verlangt nach Vereinigung mit den Dingen und sieht sich abgesehen - dies ist seine Leidenschaft. Entweder soll sich alles in Erkenntniß auflösen oder er löst sich in die Dinge auf - dies ist seine Tragödie (letzteres sein Tod und dessen Pathos. Ersteres sein Streben, alles zu Geist zu machen -: Genuß die Materie zu besiegen, zu verdunsten, zu vergewaltigen usw. Genuß der Atomistik der mathematischen Punkte. Gier!“ (KGW V/2:365 f)

Welche Auflösungsart der Erkennende auch wählt, die Begierde an der Raumstruktur bleibt bestehen. Sie kann nur durch einen Zeit-Sprung, beziehungsweise eine Achsenspiegelung bezwungen werden.

Der surrealistische Mythos des Narziß ist frei von Bewertungen, genauso wie bei Nietzsche. Der antike Frevel-Gedanke wird gänzlich weggelassen:

„Eine Schuld giebt es kaum, nur einen Mangel der Erkenntniß über den Werth des Menschen und seine Grenzen.“ (KSA I, 569), so daß Nietzsche eine Metamorphose des Mythos des Narziß dahingehend unternahm, daß er ihn in einen Mythos des Dionysos umwandelte, in dem selbst Echo, nun als modifi-

<sup>559</sup> Dalí, Katalog, S. 288

<sup>560</sup> Vgl. Dalí, Tagebuch, S. 36

Anm.: Nietzsche meint: „Man muß das künstlerische Grundphänomen verstehen, welches »Leben« heißt - den bauenden Geist, [...]“ (III 425).

ziertes Symbol, in der Person der Ariadne, mitspielt, die die vexierhafte, labyrinthische Struktur des Erkenntnisvorgangs bestätigt und ermöglicht.<sup>561</sup>

Die Gleich-Wertigkeit des menschlichen Perspektivismus, der nur eine Erkenntnis über die Methode der Erkenntnis und ihrer Grenzen zuläßt, wird in einer surrealistischen Metamorphose des Mythos des Narziß besonders deutlich, den Dalí so ganz anders erzählt und verdeutlicht:

Narziß als Herr der Fliegen.

Ausgangspunkt ist die Kirche, beziehungsweise Statue des Hl. Narziß in Gerona, die die paranoisch-kritische Methode verdeutlicht.<sup>562</sup> Wesentlich dabei, ist:

„Ehre den Fliegen des heiligen Narziß, den Facetten ihrer parabolischen Augen, die den Laserstrahl des Wunders eindringen lassen, [...]. Ich liebe die Fliegen, das paranoisch-kritische Insekt par excellence!“<sup>563</sup>

Gerade das Facettenauge symbolisiert das stereo-skopische und mehrdeutige Sehen, das aus vielen Augen sieht und doch der eigenen Optik verhaftet bleibt.

Nichtsdestotrotz, Nietzsche bringt den modifizierten Mythos des Narziß auf einen kürzeren und allgemeineren Nenner:

„Die zwei Richtungen - Versuchen wir den Spiegel an sich zu betrachten, so entdecken wir endlich nichts als Dinge auf ihm. Wollen wir die Dinge fassen, so kommen wir zuletzt wieder auf nichts als auf den Spiegel.- Dies ist die allgemeinste Geschichte der Erkenntnis.“ (I 1172 (243)).

<sup>561</sup> Anm.: Natürlich läßt sich die Konstellation Narziß/Echo nicht so wiederfinden, wie sie z. B. A. Stephens beschreibt: „Bei Nietzsche findet man [...] schwerlich einen Punkt, der etwa der Begegnung im Walde zwischen Echo und Narziß in der Ovidschen Fassung gleichkäme.“ (Nietzsche und Narziss, op. cit., S. 149), da der Aspekt der Begegnung, auch bei Ovid (s. 3. Buch, 493-507), im Wesentlichen auf der Funktion des Echos während der Spiegelung, und nicht in der verkannt-verschmähten Liebe, liegt. Echo perfektioniert die Täuschung und die Illusion des Spiegelbildes, indem sie ihm durch ihre Stimme ‚Leben einhaucht‘ - und Narziß damit bestätigt.

Echo ist einfach da, wie Ariadne, um quasi aus dem unsichtbaren, unbewußten Grunde heraus, das Leben zu ermöglichen und zu bejahen. Diese ‚stumme Echolalie‘, das einfache, unvollständige Wiederholen und Bestätigen von Worten und Sätzen (analog bei Ovid, 3. Buch, 360-368) ermöglicht Nuancen und Differenzierungen zum eigenen ego zu erkennen, so daß das Erkennen durch ein alter ego möglich und zugleich verschleiert wird.

Es ist ein labyrinthischer Vorgang, wie Nietzsche ihn beschreibt.

<sup>562</sup> Anm.: Nachzulesen in: Memoiren, S. 123, insbesondere S. 342 f.

<sup>563</sup> Ebd. S. 343

## Anhang A: Musiknoten

Aufzeichnung Nietzsches aus der Klinikzeit (undat.), Überliefert  
von Dr. Sandberg



(entnommen aus: P. Volz: N. im Labyrinth seiner Krankheit, op. cit., S. 416)



Anhang B: Zeichnung



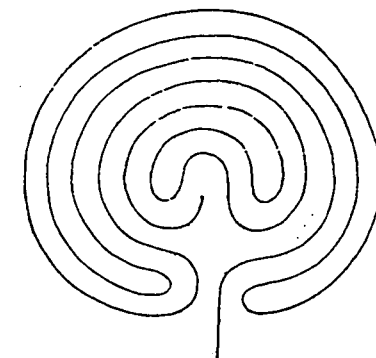
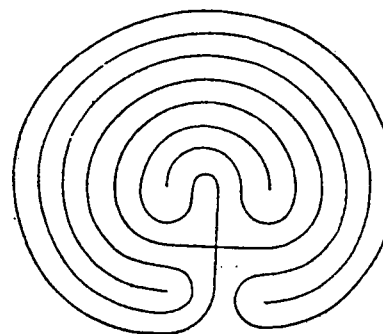
Zeichnung von Friedrich Nietzsche  
(angefertigt in d. Nervenklinik Basel)  
von mir selbst entnommen

✓  
X

(entnommen aus: C. P. Janz: F. N. Biographie, 3. Teil, op. cit., Abb. 45  
© Carl Hanser Verlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung)

Anhang C: Labyrinth

Links das Labyrinth vom kretischen Typ mit sieben Gängen, rechts der »Ariadnefaden« als Weg durch das Labyrinth.



(entnommen aus: H. Kern: Labyrinth, op. cit., S.34)

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur zu Nietzsche

I,II,III= Werke in 3 Bänden

(=Friedrich Nietzsche, Werke, hrsg. Karl Schlechta, Carl Hanser Verlag, München 1965, und ein Index-Band)

KSA=Kritische Studienausgabe

(=Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, in 15 Bänden, de Gruyter, Berlin/New York und München 1980)

KGW= Kritische Gesamtausgabe Werke

(= Nietzsche, F.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, ca. 33 Bände in 8 Abteilungen, de Gruyter, Berlin/New York 1967 ff.)

GA=Großoktav-Ausgabe

(=Werke, 19 Bde und 1 Register-Band (Großoktav-Ausgabe), 2. Aufl., Naumann/Kröner, Leipzig 1901-1913)

KGB=

(Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe (=KGB), hg. von G. Colli und M. Montinari, 22 Bde in 4 Abteilungen, Berlin/New York 1975 ff.)

: Friedrich Nietzsches Briefe an Peter Gast, hg. von P. Gast Leipzig, 1908

### Sekundärliteratur zu Nietzsche

Abel, G.: *Nietzsche, Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, Monographie und Texte zur Nietzsche-Forschung, Bd. 15, Walter de Gruyter, Berlin/New York 1984

Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*, hg. von G. Adorno und R. Tiedemann, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1974

Andreas-Salomé, L.: *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, Wien 1894; und Insel Verlag 1983 mit Anm. v. E. Pfeiffer (Hg.)

*Ariadne, Jahrbuch der Nietzsche Gesellschaft*, hrsg. von E. Bertram, H. v. Hofmannsthal, T. Mann, u.a.; Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein, München 1979

Arieti, S.: *Schizophrenie*, Piper München 1989

Aschheim, S. E.: *The Nietzsche legacy in Germany von 1890-1990*, Berkeley, Univ. of California Press, California 1992

Baccei, Tom: *Das Magische Auge. Dreidimensionale Illusionsbilder*. ArsEdition, München 1994.

- Bauer, M.: *Zur Genealogie von Nietzsches Kraftbegriff. Nietzsches Auseinandersetzung mit J. G. Vogt*, in: Nietzsche - Studien, Bd. 13 (1984), Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 211-228
- Becker, O.: *Nietzsches Beweise für seine Lehre der ewigen Wiederkehr*, (1936), in: Ders.: *Dasein und Dawesen. Ges. philos. Aufsätze*, Pfullingen 1963
- Behler, E.: *Derrida-Nietzsche, Nietzsche-Derrida*, Schöningh, München 1988
- Bertram, E.: *Nietzsches Goethebild*, in: Festschrift für B. Litzmann, Bonn 1920
- Böning, T.: *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, de Gruyter, Berlin 1988
- Borsche, T.: *Was etwas ist*, W. Fink Verlag, München 1990
- Bullhoff, J.: *Apollo Wiederkehr. Eine Untersuchung der Rolle des Kreises in Nietzsches Denken über Geschichte und Zeit*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1969
- Buschendorf, B.: *Die Geburt der Lyrik aus dem Geist der Parodie*, ein Vortrag gehalten aus Anlaß des 150. Geburtstages von Friedrich Nietzsche beim Nietzsche-Kongreß in Naumburg am 12.-15. Okt. 1994
- Buschendorf, B.: *Goethes mythisches Denken zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften“*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1986
- Colli, G.: *Dopo Nietzsche*, dt von R. Klein, *Nach Nietzsche*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M. 1980
- Commengé, B.: *La danse de Nietzsche*, Gallimard, Paris 1988
- Crescenzi, L.: *Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869-1879)*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 23 (1994), Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 388-443
- Danckert, Werner: *Musik und Weltbild, Morphologie der abendländischen Musik*. Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, Bad Godesberg 1979. Band 27 der Orpheus-Schriftreihe
- Danuser, H.: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, Laaber Verlag 1984
- Del Caro, A.: *Dionysian Aesthetics. The role of destruction in Creation as Reflected in the Life and Works of F. Nietzsche*, Cirencister, U.K.: Lang, Frankfurt am Main/Bern 1981
- Del Caro, A.: *Symbolizing Philosophy, Ariadne and the Labyrinth*, in: Nietzsche-Studien, Internationales Jahrbuch für die Nietzsche Forschung, Bd. 17 (1980), Hg.: E. Behler, M. Montinari, W. Müller-Lauter, H. Wenzel, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York, S. 125-158
- Bishop, P.: *Jung's Annotations of Nietzsches Works: An Analysis*, in: Nietzsche - Studien, Bd. 24 (1995), Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 271-315
- Bishop, P.: *The Dionysian self*, de Gruyter, Berlin/New York 1995
- Blunck, R.: *Friedrich Nietzsche. Kindheit und Jugend*, Basel 1953
- Cassirer, E.: *Philosophie der symbolischen Formen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1964
- Deleuze, G.: *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962; (dt. *Nietzsche und die Philosophie*, übers. Von B. Schwibs, eua-Taschenbuch, Bd.70, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1991

- Deleuze, G.: *Nietzsche*, Presses Universitaires des France, dt. von R. Voullié, *Nietzsche, ein Lesebuch*, Merve, Berlin 1979
- Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik II, 1965 -1985*. Serie Musik, Verlag Piper Schott, München 1988.
- Djuric, M.: *Die antiken Quellen der Wiederkehrlehre*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 8 (1979), S. 1-16
- Eichberg, Ralf: *Friedrich Nietzsche in Mitteldeutschland*, mdv Mitteldeutscher Verlag GmbH, Halle 1994
- Fietz, R.: *Medienphilosophie*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1992
- Figal, G.: *Die ästhetisch begrenzte Vernunft. Zu Nietzsches Geburt der Tragödie*, ein Vortrag gehalten aus Anlaß des 150. Geburtstages von Friedrich Nietzsche beim Nietzsche-Kongreß in Naumburg am 12.-15. Okt. 1994. Ausführlicher in: *Für eine Philosophie von Freiheit und Streit, Politik-Ästhetik-Metaphysik*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 1994
- Figal, G.: (Hg.) *Selbstverständnisse der Moderne, Formationen der Philosophie, Politik, Theologie und Ökonomie*, Stuttgart, Weimar 1991
- Figl, J.: *Interpretation als philosophisches Prinzip. Friedrich Nietzsches universale Theorie der Auslegung im späten Nachlaß*, Berlin/New York 1982
- Figl, J.: *Biographisch orientierte Analysen eines Philosophen. Zu neueren Ansätzen in der Nietzsche Forschung*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 23 (1994), Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 273-285
- Fleischer, M.: *Der „Sinn der Erde“ und die Entzauberung des Übermenschen*, Wissenschaftl. Buchges., Darmstadt 1993
- Foucault, M.: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1969
- Froitzheim, E.-M.: *Körper und Kontur*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1994
- Gast, L.: *Libido und Narzissmus*, Ed. diskord, Tübingen 1992
- Gerhardt, V.: *Pathos und Distanz*, Reclam, Stuttgart 1988
- Giesz, L.: *Phänomenologie des Kitsches*, 2. Aufl., München 1971
- Goch, K. (Hg.): *Nietzsche. Über die Frauen*, Insel Verlag, Frankfurt a.M./Leipzig 1992
- Grassi, E.: *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Neuausgabe Köln 1980
- Hadot, P.: *Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin*, in *Nouvelle revue de psychanalyse* 13 (1976)
- Heidegger, M.: *Nietzsche*, 2 Bde, Pfullingen 1961
- Heidegger, M.: *Wer ist Nietzsches Zarathustra?*, in: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Teil I, Tübingen 1967, S. 93-118
- Holzhausen, P.: *Nietzsche als Student*, in: *Hochschulwarte* 11 (1931)
- Höpfner, F.: *Wissenschaft wider die Zeit. Goethes Farbenlehre aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht*. C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1990
- Janz, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche Biographie*. 3 Bände. Carl Hanser Verlag 1978, 1979
- Janz, Curt Paul: *Nachträge zur Nietzsche-Biographie*, in: Nietzsche-Studien 18 (1989), S. 426-431

- Kaulbach, F.: *Nietzsche und der monadologische Gedanke*, in: Nietzsche - Studien, Bd. 8 (1979), S. 127-156
- Kaulbach, F.: *Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie*, Köln/Wien 1980
- Kern H.: *Labyrinth, Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, Prestel-Verlag 1983
- Klages, L.: *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, (3. Aufl.), Bouvier u. Co Verlag, Bonn 1958
- Kim, J.-S.: *Hermeneutik als Wille zur Macht bei Nietzsche*, Europäische Hochschulschriften, Bd. 20, Frankfurt 1991
- Knodt, R.: *Friedrich Nietzsche. Die ewige Wiederkehr des Leidens*, Studien zur Bewußtseinsphilosophie, Bd. 14, Bouvier Verlag H. Grundmann, Bonn 1987
- Kofman, S.: *Nietzsche et la métaphore*, Paris 1963
- Kuhmann, W.: *Die Rückkehr des täuschenden Scheins der Dinge*, Pahl-Rugenstein, Köln 1986
- Kunnes, T.: *Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche*, Edition Wissenschaft und Literatur, (Hg.) F. Flade, München 1982
- Lechler, W.: *Philippe Pinel*, (Diss.), München 1959
- Lenk, H.: *Philosophie und Interpretation*, Suhrkamp, 1993
- Lenk, H.: *Kritik der kleinen Vernunft*, Suhrkamp, 1990
- Longo, S.: *Die Aufdeckung der leiblichen Vernunft bei F. Nietzsche*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1987
- Löwith, K.: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Stuttgart 1956
- Mehring, F.: *Nietzsche gegen den Sozialismus*, in: Die Neue Zeit, Nr. 15 (1897)
- Meyer, T.: *Nietzsche und die Kunst*. Francke Verlag Tübingen und Basel 1993.
- Meyer, T.: *Nietzsche: Kunstauffassung und Lebensbegriff*, Francke Verlag, Tübingen 1991
- Meysenbug, von M.: *Nietzsche*, Wiss. Verl., Schutterwald/Baden 1996
- Montinari, M.: *Nietzsche lesen*, de Gruyter, Berlin/New York 1982
- Müller-Lauter, W.: *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, Berlin/New York 1971
- Müller-Lauter, W.: *Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 3, (1974), S. 1-60
- Müller-Lauter, W.: *Das Willenswesen und der Übermensch*. Ein Beitrag zu Heideggers Nietzsche-Interpretationen, in: Nietzsche-Studien, Bd. 10/11 (1981/82), S. 132-192
- Müller-Lauter, W.: *Der Geist der Rache und die ewige Wiederkehr*. Zu Heideggers später Nietzsche-Interpretation, in: F. W. Korff (Hg.): *Redliches Denken*, Festschrift für G.-G. Grau, Stuttgart 1981, S. 92-113
- Naumann, G.: *Zarathustra-Commentar*, Haessel, Leipzig 1899
- Nitsch, H.: *Orgien, Mysterien, Theater*, März, Frankfurt/M. 1969
- Oehler, M.: *Nietzsches Bibliothek*, Weimar 1942
- Oldemeyer, E.: *Ebenen der Schönheitserfahrung und des Sprachgebrauchs*, „schön“, „Schönes“, „Schönheit“, in: Schmidt, S. J. (Hg.): „schön“, München 1976

- Oldemeyer, E.: *Wertvermittlung durch ästhetische Heraushebung. Anthropologische Gedankenkette über ihre Grundlagen, Arten und Folgen*, in: Großklaus, G. und E. Oldemeyer (Hg.): *Werte in kommunikativen Prozessen*, Stuttgart 1980
- Orlosky, U. und R.: *Narziß und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*, W. Fink Verlag 1992
- Otto, W. F.: *Der junge Nietzsche*, Klostermann, Frankfurt/M. 1936
- Pfeiffer, E. (Hg.): *F. Nietzsche, P. Réé, Lou von Salomé. Die Dokumente ihrer Begegnung*. Auf der Grundlage der einstigen Zusammenarbeit mit K. Schlechta und E. Thierbach, Insel Verlag, Frankfurt/M. 1970
- Podach, E. F.: *Gestalten um Nietzsche. Mit unveröffentlichten Dokumenten zur Geschichte seines Lebens und seines Werkes*, Weimar 1932
- Prêtre, I.: *Mein Wahnsinn ist meine Insel*, aus dem Franz. v. A. Lallemand, Benzinger Verlag, Braunschweig 1993
- Reschke, R.: *Ein Zustand ohne Kunst ist nicht zu imaginieren. F. Nietzsches frühe Skizze zu einer Ästhetik der Moderne*, in: Nietzsche -Studien, Bd. 24 (1995), Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 1-17
- Reuber, R.: *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*, Fink, München 1989
- Rorty, R.: *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979
- Roser, A.: *Nietzsches Bemerkungen über die Farben. Ein hermeneutisches Abenteuer*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, hrsg. von L. Dittmann u. a., Bouvier Verlag, Bonn, Bd. 36 (1991), S. 35-53
- Ross, W.: *Der ängstliche Adler. F. Nietzsches Leben*, dtv, München 1984
- Ross, W.: *Der wilde Nietzsche oder die Rückkehr des Dionysos*, Stuttgart 1994
- Roth, H.-J.: *Narzissmus. Selbstwertung zwischen Destruktion und Produktivität*, Juventa-Verl., Weinheim/München 1990
- Salaquarda, J.: *Mythos bei Nietzsche*, in: H. Poser (Hg.), *Philosophie und Mythos*, Berlin/New York 1979, S. 174-198
- Salaquarda, J.: (Hg.) *Nietzsche*, in: Wege der Forschung, Bd. 521, Darmstadt 1980
- Schiller, F.: *Sämtliche Werke*, 12 Bde, Gotta'sche Buchhandlung, Stuttgart/Tübingen 1838
- Schipperges, H.: *Am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart 1975
- Slechta, K.: *Der Fall Nietzsche*. Aufsätze und Vorträge, München 1958
- Slechta, K.: *Nietzsche Chronik. Daten zu Leben und Werk*, München/Wien 1975
- Slechta, K., Anders, A.: *Friedrich Nietzsche. Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962
- Schmid, H.: *Nietzsches Gedanke der tragischen Erkenntnis*, Königshausen&Neumann 1984
- Schmid, W.: *Die Grundlegung der Bildung im Denken des jungen Friedrich Nietzsche*, (Diss.), Köln
- Schmidt, H. J.: *Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche*, Teil I-III, IBDK Verlag, Berlin/Aschaffenburg 1991
- Schmidt, B.: *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und die Wiener Klassische Musik*, Würzburg 1991

- Schmied, W.: *Im Namen des Dionysos. Friedrich Nietzsche und die Bildende Kunst*, in: Im Namen des Dionysos. Friedrich Nietzsches Philosophie als Kunst, eine Veranstaltungsreihe zum 150. Geburtstag des Philosophen 1994, hrsg.: Bayerische Akademie der Schönen Künste, Waakirchen 1995
- Schopenhauer, A.: *Sämtliche Werke*, 5 Bde., hg von W.v. Löhneysen, Darmstadt 1968
- Schott, C.: *Das Böse bei Nietzsche*, (Diss.), Heidelberg 1981
- Schulz, W.: *Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 12 (1983)
- Schütt, H.-P. (Hg.): *Die Vernunft der Tiere*, Keip, Frankfurt 1990
- Schütt, H.-P. (Hg.): *Substanzen, Subjekte und Personen*, Heidelberg 1990
- Schütt, H.-P.: *Selbstverständnisse der Moderne, Formationen der Philosophie, Politik, Theologie und Ökonomie*, Stuttgart, Weimar 1991
- Stuttgart 1991, S. 11-14
- Sémelaigne, R.: *Philippe Pinel et son œuvre de vue de la médecine mentale*, Paris 1888
- Silber, E.: *Friedrich Nietzsche als Diätetiker*, in: Archiv für physikalisch-diätetische Therapie in der ärztlichen Praxis 11 (1909), S. 68-74
- Solomon, R. C. (Hg.): *Nietzsche. A collection of critical essays*, New York 1973
- Sprengel, K.: *Beiträge zur Geschichte der Medizin*, Bd. 1,1, Halle 1794-3 (1796)
- Stambaugh, J.: *Untersuchungen zum Problem der Zeit bei Nietzsche*, Den Haag 1959
- Stambaugh, J.: *Nietzsche's Thought of Eternal Return*, Baltimore/London 1972
- Stelzer, S.: *Der Zug der Zeit, Nietzsches Versuch der Philosophie*, Verlag A. Hain, Meisenheim am Glan 1979
- Stephens, A.: *Nietzsche und Narziss: Die Verarmung der Fiktionen*, in: W. Gebhard (Hg.), Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 11 (1985) Verlag P. Lang, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris, S. 131-169
- Stirner, Max: *Der Einzige und sein Eigentum*, Reclam, Stuttgart 1981
- Suren, P.: *Nietzsche und der Hedonismus*, (Diss.) München 1982
- Swassjan, K.: *Labyrinth Ariadne. Der Gekreuzigte*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 21 (1992), de Gruyter, Berlin/New York, S. 254-266
- Theisen, B.: *Die Gewalt des Notwendigen. Überlegungen zu Nietzsches Dionysos-Dithyrambus „Klage der Ariadne“*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 20 (1991), Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 186-210
- Tramer, F.: *Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud*, in: Jahrbuch für Psychologie, Psychotherapie und medizinische Anthropologie, 7. Jahrgang Heft 1/2 (1960), K. Alber, Freiburg/München, S. 325-351
- Treiber, H.: *Zur „Logik des Traumes“ bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traumaphorismen aus „Menschliches, Allzumenschliches“*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 23 (1994), Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 1-42
- Vermeil, E.: *Nietzsche und Frankreich*, in: Antares, Nr.2, Baden-Baden 1954
- Vinge, L.: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19<sup>th</sup> Century*, Lund 1967
- Vivarelli, V.: *„Vorschule des Sehens“ und „stilisierte Natur“ in der ‚Morgenröthe‘ und in der ‚Fröhlichen Wissenschaft‘*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 20 (1991), Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 134-152

- Vogel, M.: *Apollinisch und Dionysisch*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1966
- Volz, P.: *Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit. Eine medizinisch-biographische Untersuchung*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1990
- Waganowa, A. J.: *Die Grundlagen des klassischen Tanzes*, dt. v. J. Scheibe, Leningrad 1948
- Warin, F.: *Nietzsche et Bataille: la parodie à l'infini*, PUF, Paris 1994
- Weisshaupt, K.: *Maske und Gehalt. Stufen des Esoterischen bei Nietzsche*, in: H. Holzhey, W. Zimmerli, Hg.: *Esoterik und Exoterik der Philosophie*, Basel/Stuttgart 1977, S. 191-205
- Widengren, G.: *Die Religionen Irans*, in: *Die Religionen der Menschheit*, Bd. 14, Hg. C. M. Schröder, Kohlhammer Stuttgart 1965
- Wohlfart, G.: *Fragen zur Aktualität der Ästhetik Nietzsches. Die Rezeption der Antike in Nietzsches ästhetischer Metaphysik und deren bedeutung für die gegenwärtige Philosophie der Kunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, hrsg. von L. Dittmann u. a., Bouvier Verlag, Bonn, Bd. 31/1 (1986), S.44-58
- Zelle, C.: *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1997

#### zu Delacroix:

- Correspondance générale d' Eugène Delacroix*. 5 Bände, Paris, Plon 1935-38.
- Baudelaire, C.: *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in: *Curiosités esthétiques*. In: *Œuvres*. Paris, Pléiade 1932.
- Burty, P. (Hg.): *Lettres d'Eugène Delacroix*. 2 Bände, G. Charpentier, Paris 1880.
- Journal d'Eugène Delacroix*. 3 Bände. Paris, Plon, 1950.
- Silvestre, T.: *Eugène Delacroix*, in: *Documents nouveaux*, Paris, M. Frères, 1864
- Silvestre, T.: *Les Artistes français*, Paris 1855
- Kunstkatalog: *Eugène Delacroix*, Kunsthau Zürich, DuMont, Köln 1988
- Lauster, M.: *Nietzsches Übermensch und Baudelaires Giganten: ein motivischer und struktureller Vergleich*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 24, 1995, Walter de Gruyter, Berlin/New York, S. 184-204

#### zu Leonardo da Vinci:

- Codex Atlanticus 155 v. B.*; Übersetzung v. T. Lücke, *Leonardo da Vinci, Tagebücher und Aufzeichnungen*, Paul List Verlag, München 1952
- Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei*, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270 ital.-deutsch ed. H. Ludwig, 3 Bde, Wien 1882 (Quellenschrift für Kunstgeschichte 15-17; Neudruck Osnabruck 1970
- Brizio, A./Brugnoli, M./Chastel, A.: *Leonardo der Künstler*, Belser, Stuttgart/Zürich 1981
- Jaspers, K.: *Lionardo als Philosoph*, Bern 1953

## Primärliteratur zum Surrealismus

- Aragon, L.: *Le paysan de Paris*, 1926; dt. *Pariser Landleben*, München 1969
- Breton, A.: *Nadja*, Gallimard, Paris 1928, dt. v. M. Hölzer, Neske, Pfullingen 1960
- Breton, A.: *Die Manifeste des Surrealismus*, dt. v. R. Henry, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1968  
Originalausgabe: *Manifests du Surréalisme*, J.-J. Pauvert, Paris 1962 (Neuauf.).
- Breton, A.: *Die kommunizierenden Röhren*, dt. v. E. Lenk u. F. Meyer, Rogner&Bernhard, München 1973  
Originalausgabe: *Les Vases communicantes*, des Cahiers libres, Paris 1932
- Breton, A.: *L'Amour fou*, dt. F. Kemp Suhrkamp, 1975, bzw. Gallimard, Paris 1937
- Breton, A.: *Das Weite suchen. Reden und Essays*, dt. von F. v. L. Baier, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M. 1981  
Originalausgabe: *La clé des champs*, J.-J. Pauvert, Paris 1967
- Breton, A.: *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Brüssel 1934
- Breton, A./Éluard, P.: *L'immaculée conception*, Paris 1930
- Breton, A./ Soupault, P.: *Les champs magnétiques*, Paris 1930
- Cailliois, R.: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, A. Langen/G. Müller, München/Wien 1964, dt. von S. v. Massenbach  
Originalausgabe: *Les jeux et les hommes*, Librairie Gallimard, Paris 1958
- Dalí, S.: *Meine Leidenschaften*, Bertelsmann Sachbuchverlag, Gütersloh 1969, dt. von J. und T. Knust  
Originalausgabe: *Les passions selon Dalí*, Editions Denoël, Paris 1968
- Dalí, S.: *Memoiren*, Verlag Fritz Molden, Wien/München/Zürich 1974, dt. von F. Mayer  
Originalausgabe: *Comment on Devient Dalí*, Opera Mundi, Paris 1973
- Dalí, S.: *Dalí sagt...Tagebuch eines Genies*, Verlag K. Desch, München 1968, dt. von R. und H. Soellner  
Originalausgabe: *Journal d'un genie*, La Table Ronde, Paris, 1964
- Dalí, S.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften*, hrsg. v. A. Matthes und T. D. Stegmann, übers. Von B. Weidmann, München 1974
- Dalí, S.: *La conquête de L'irrational*, Paris 1935
- Dalí, S.: *Oui. Méthode paranoïaque-critique et autre textes*, Denoël, Paris 1971, dt.: *Die Eroberung des Irrationalen. Oui. Essays*, übers. V. B. Weidmann, Frankfurt/M. 1973
- Dalí, S.: *Verborgenen Gesichter*, dt. v. R. Hermstein, Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1973  
Originalausgabe: *Visages cachés*, Paris 1973
- Dalí, S.: *50 Secrets magiques*, Paris 1974
- Dalí, S.: *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet. Interpretation paranoïaque-critique*, Pauvert, Paris o. J.
- Katalog:** *Salvador Dalí, Retrospektive 1920-1980. Gemälde, Zeichnungen, Grafiken, Objekte, Filme, Schriften*, Prestel-Verlag, München 1993

- Ernst, M.: *Œuvres*, Paris 1937
- Rimbaud, A.: *Une Saison en Enfer/Eine Zeit in der Hölle*, Franz./Dt., Reclam, Stuttgart 1970

## Sekundärliteratur zu Surrealismus

- Bader, A.: *Zugang zur Bildnerie der Schizophrenen vor und nach Prinzhorn*, Confin. Psychiat. 15 (1972). S. 101-115
- Balakian, A.: *André Breton today*, Locker&Owens, New & Owens, New York 1989
- Bechem, M.: *Vom »anderen« zum »Anderen«*, Europäische Hochschulschriften, Reihe VI, Bd. 260, P. Lang, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris
- Bédouin, J.: *André Breton*, Paris 1961
- Benjamin, W.: *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, (1929), in: Angelus Novus. Ausgew. Schr. 2, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1966, S. 200-215
- Binswanger, L.: *Wahn. Beiträge zu seiner phänomenologischen und daseinsanalytischen Erforschung*, Neske Pfullingen 1965
- Bohrer, K.: *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror*, München 1970
- Bosquet, A.: *Surrealismus 1924-1949, Texte und Kritik*, Karl H. Henssel, Berlin 1950
- Bürger, P.: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt 1991
- Chertok, L.: *Hypnose. Theorie, Praxis und Technik eines psychotherapeutischen Verfahrens*, dt. v. H. Künzel, Fischer, Frankfurt/M. 1984
- Cowles, F.: *Der Fall Salvador Dalí*, Frankfurt am Main/Berlin 1971
- Descharnes, R.: *Salvador Dalí*, DuMont, Köln 1974
- Duplessis, Y.: *Der Surrealismus*, dt. von G. Metken, Alexander-Verlag, Berlin 1992
- Feldmann, H.: *Die magisch-mythischen Wahngedanken Schizophrener*, Conf. psychiat. 9 (1966), 20-92
- Fischer, L.: *Max Ernst*, Hamburg 1969
- Freud, S.: *Ges. Werke*, hrsg. Von A. Freud u.a., Fischer Frankfurt a. M. 1961
- Fürnkäs, J.: *Surrealismus als Erkenntnis*, Metzler, Stuttgart 1988
- Gekle, H.: *Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996
- Gorsen, P.: *Salvador Dalí. Der »kritische Paranoiker«*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt 1983
- Gorsen, P.: *Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt 1980
- Holländer, H.: *Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode*. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXII, Köln 1970
- Hozzel, M.: *Bild und Einheitswirklichkeit im Surrealismus: Éluard und Breton*, Lang, Frankfurt/M. 1980
- Kothes, M./Ritzmann, K.: *Der Rausch in Worten. Zur Welt- und Drogenerfahrung der Surrealisten und Beatniks*, Jonas Verlag Marburg 1987

- Lacan, J.: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Le François, Paris 1932. Nachdruck Ed. du Seuil, Points No. 115, Paris 1980
- Lacan, J.: Motive des paranoischen Verbrechens. Das Verbrechen der Schwestern Papin, (übers. Aus *Minotaure* 1933), in: S. Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie, op. cit.
- Lacan, J.: *Das Problem des Stils und die psychiatr. Auffassung paranoischer Erlebnisformen*, (übers. Aus *Minotaure* 1933), in: S. Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie, op. cit.
- Lacan, J.: *Écrits*, Gallimard, Paris 1966, dt.: *Schriften I-III*, ausgewählt und hg. von N. Haas, Olten und Freiburg i. B. 1973, 1975, 1980
- Lacan, J.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. (1964). *Das Seminar von Jacques Lacan*, Bd. XI, Olten und Freiburg i. B. 1978
- Lacan, J.: *Aimée*, (Auszug aus Dokorthese von 1932) *L'Arc* 58 (1975) 4-14
- Lecherbonnier, B./Durozoi, G.: *Le Surréalisme. Théories, Thèmes, Techniques*, Paris 1972
- Lenk, E.: *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, München 1971
- Lindau, U.: *Max Ernst und die Romantik: unendliches Spiel mit Witz und Ironie*, Wienand, Köln 1997
- Mattheus, B.: *Jede wahre sprache ist unverständlich. Über Antonin Artaud und andere Texte zur sprache veränderten bewußtseins*. Matthes und Seitz, München 1977
- Metken, G.: *Als die Surrealisten noch recht hatten: Texte und Dokumente*, hrsg. und eingel. von Günter Metken. Reclam Stuttgart 1976
- Navratil, L.: *Schizophrenie und Kunst*, München 1972
- Otto, W. F.: *Dionysos: Mythos und Kultus*, Klostermann, Frankfurt/M. 1989 (5. Aufl.)
- Ovid: *Metamorphosen*, Reclam, Stuttgart
- Paul, G. S.: *Die Kantische Geschmacksästhetik als Philosophie der Kunst, dargestellt und erörtert insbesondere in einer Anwendung auf surrealistische Malerei*, (Diss.), Mannheim 1976
- Paul, G. S.: *Der Mythos der modernen Kunst und die Frage nach der Beschaffenheit einer zeitgemässen Ästhetik*, Steiner-Verlag-Wiesbaden, Stuttgart 1985
- Paul, G. S.: *Psychiatrie und ästhetische Theorien: Prinzhorn, die surrealistische Malerei und die Prinzhorn Diskussion 1980.*, in: *Japanese Bulletin of Art Therapy*, Vol. 14, Tokyo 1983 (b)
- Pauwels, L.: *Salvatore Dalí*, Gütersloh 1969
- Picon, G.: *Der Surrealismus*, aus dem Franz. v. K. Lambrecht, Wasmuth, Tübingen 1988
- Hazan, F.: *Le Surréalisme*, dt. von H. Schuldt, *DuMont's kleines Lexikon des Surrealismus*, Köln 1974
- Prinzhorn, H.: *Bilderei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Neudruck der 2. Aufl., Berlin, Heidelberg und New York 1968
- Rubin, W. S.: *Surrealismus*, Stuttgart 1979
- Scheerer, T.: *Textanalytische Studien zur „Ecriture automatique“*, Bonn 1974

- Schröder, V.: *Memoiren eines Surrealisten. Erg. Durch eine Chronik des französischen Surrealismus*, Heliopolis, Tübingen 1987
- Schneede, U. M. (Hg.): *Malerei des Surrealismus*, Köln 1973
- Siepe, T. (Hg.): *Surrealismus*, Verlag Die Blaue Eule, Essen 1987
- Steinwachs, G.: *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Stroemfeld/Roter Stern Verlag Basel/ Frankfurt/M. 1985
- Vowinckel, A.: *Surrealismus und Kunst. Studien zur Ideengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919-1925*, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 44, G. Olms Verlag, Hildesheim/Zürich/New York 1989
- Waldberg, P.: *Der Surrealismus*, Köln 1965
- Wyss, D.: *Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei*, Schneider, Heidelberg 1950

Es gilt, die einseitige Nietzsche-Rezeption aufzubrechen, die von der musikalischen Präferenz der Nietzschebiographen geprägt wurde. Nietzsches Schriften weisen eine konsistente und moderne kunstgeschichtliche Ästhetik auf, die von ganz konkreten Fragen ausgeht: Welche Bildmotive, Farbpalette, Maltechnik bevorzugt Nietzsche? Wie ist seine Einstellung zur Sexual-, Waren- und Konsumästhetik bis hin zu ihren konsistenten Verknüpfungen mit so zentralen Gedanken wie der „ewigen Wiederkunft“ oder dem „Labyrinth“? Es zeigt sich, daß der Surrealismus, als philosophisches System interpretiert, konsistent ist und tatsächlich die Verkörperung von Nietzsches Philosophie darstellt. Den Anforderungen Nietzsches entspricht insbesondere Salvador Dalí.

Miriam Ommeln wurde 1966 in Johannesburg/Südafrika geboren. Nach dem Abschluß ihres Doppelstudiums in Karlsruhe als Diplom-Physikerin und Magister der Philosophie folgte eine mehrjährige Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der Theoretischen Physik. Anschließend und promotionsbegleitend arbeitete sie in der freien Wirtschaft im Bereich des strategischen Marketing. Die Promotion in Philosophie erfolgte 1999.