

Der Surrealismus und Salvador Dalí im Spiegel von Nietzsches Philosophie

PD Dr. Miriam Ommeln, Institut für Philosophie am KIT (Karlsruher Institut für Technologie)

Abstract

Die Rezeption von Nietzsche in den Künsten, im Folgenden auf die Malerei und Kunstgeschichte bezogen, zu untersuchen, bedeutet nicht nur, wie üblicherweise verstanden, die Auseinandersetzung der einzelnen Künstler mit Nietzsche und seine individuelle, ganz persönliche Verarbeitung in ihren jeweiligen Werken zu betrachten, sondern darüber hinaus das Potential und die Wirkung solcher kunst-philosophischen Zusammentreffen für und auf außerkünstlerischen Gebiete, wie etwa die Technik oder Wissenschaften, zu erschließen und fruchtbar zu machen. Es handelt sich darum, die vielmals unterschätzte Innovationskraft von Philosophie und Ästhetik sichtbar zu machen. Alle Sichtweisen der unterschiedlichen Rezeptionsarten werden im Folgenden behandelt.

Wer sich dafür interessiert, wird also in dem Beitrag, u.a. ein interessantes von Dalí gezeichnetes Portrait von Nietzsche finden oder die Antwort auf die Frage, wie Salvador Dalí zu seinem Schnurrbart, seinem Markenzeichen, kam. Im vorliegenden Beitrag über Friedrich Nietzsche und Salvador Dalí wird darüber hinaus den nachstehenden Fragestellungen nachgegangen: 1.) ob und inwieweit Dalís Rezeption aus der Sicht von Nietzsches Denkweise überhaupt zutreffend ist. 2.) welche übergeordneten, zukunftsweisenden Ergebnisse sich erzielen lassen können.

Das Resultat der Denkleistungen von Nietzsche und Dalí führt über die Erkenntnistheorie geradewegs in Richtung Virtual Reality und Augmented Reality, also zu den Technologien der virtuellen Realität. Die gedankliche Vorarbeit wird dabei transparent und ist durchaus aufschlussreich für künftige Entwicklungsschritte.

Wenn Nietzsche malen würde, welche Gemälde und Bilder würde er selbst malen und zeichnen? Welche Bildmotive, Farbpalette und Maltechniken würde er selbst bevorzugen? Und warum wäre dem so, d.h. wie bestimmt und begründet Nietzsches Philosophie selbst die Gestaltung seiner Kunst?

Mein Forschungsinteresse startete von diesem Fragebündel, um von da aus, also hernach, zu eruieren, ob es eine künstlerische Richtung oder einen Künstler gab oder gibt, die oder der Nietzsches philosophische Vorstellungen von Gemälden annähernd oder weitestgehend zu repräsentieren vermag. Da die Fülle, der mir bekannten und unbekanntem Maler, beinahe riesig und meine Kenntnisse wohl nie vollständig zu sein vermögen, bietet sich als erstes Unterscheidungsmerkmal die Zeitspanne vor und zu bzw. nach Nietzsches Lebzeiten an, da die eine Gruppe, falls sie will, explizit auf Nietzsches Philosophie Bezug nehmen kann und die andere nicht. Das Resultat meiner Schlussfolgerungen, die Gruppe der Nietzsche-Kenner betreffend, favorisiert den Surrealismus und als Einzelperson den Künstler Salvador Dalí.¹

Kunstrichtungen kommen und gehen, sie üben ihren Einfluss aus und sie alle wirken jeweils auf ihre eigene Art und Weise durch jeden gesellschaftlichen und kulturellen Wandel hindurch bis heute nach. Ebenso der Surrealismus, wengleich ihm über die kunsthistorische Wirkung hinaus gerne einmal das pauschale Etikett ‚gescheitert‘ zugeschrieben wird. Fernab von gesellschaftspolitischen Erwägungen, möchte ich deshalb im Folgenden das besondere philosophische Augenmerk auf die *Epistemologie* bei Nietzsche und Dalí lenken, da ihre beiderseits bisher noch unterschätzten *Erkenntnistheorien* zukunftsweisendes Potenzial

¹ Umfassende Untersuchungen dazu, sowie zu der philosophischen Einstellung Nietzsches zur Sexual-, Waren- und Konsumästhetik, und einen ausführlichen Abgleich mit Dalís Schriften mitsamt den Verknüpfungen zu den Zentralgedanken von Nietzsches Philosophie, findet man in: Ommeln, Miriam: *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*, Frankfurt/Main 1999.

besitzen, dessen Strahlkraft sich vorwiegend *außerkünstlerisch*, u.a. in solchen Alltagstechnologien wie der *Virtuellen Realität (Virtual Reality)* und der *Augmented Reality* manifestiert.

1. Eine Porträtzeichnung zur Einleitung: *Nietzschéens vers le haut!*

Bemerkenswerter Weise entspricht schon das von Salvador Dalí gezeichnete Porträt von Nietzsche keiner der üblichen Porträt Darstellungen. In der Zeichnung *Nietzschéens vers le haut!* (1956)² befindet sich komplementär zum Bildnis eine handschriftliche Beschriftung (Abb. im Internet s. Link in der Fußnotenr. 2). Sie erinnert assoziativ an eine Porträtbüste, der eine Inschrift, wie ein epigrammatisches Epigraph innewohnt, welches die Werk-Bausteine wie eine nukleare, korpuskulare Punkteverteilung auf und oberhalb Nietzsches Philosophielinie ansammelt und kondensiert interpretiert, dem Betrachter zu seiner eigenen Deutung übergibt. Der Fundort und die Widerspiegelung dieser Dalischen künstlerischen Umsetzung der Umwertung von Werten könnte in Nietzsches Schriften dem Vorwort zur *Götzen-Dämmerung* entnommen worden sein, geschrieben an dem „Tage, da das erste Buch der Umwerthung aller Werthe zu Ende kam.“ Hier schreibt Nietzsche:

„Eine andere Genesung, unter Umständen mir noch erwünschter, ist Götzen aushorchen... Es giebt mehr Götzen als Realitäten in der Welt; das ist mein „böser Blick“ für diese Welt, das ist auch mein „böses Ohr“... Hier einmal mit den Hammer Fragen stellen und, vielleicht, als Antwort jenen berühmten hohlen Ton hören, der von geblähten Eingeweiden redet – welch ein Entzücken für Einen, der Ohren noch hinter den Ohren hat, – für mich alten Psychologen und Rattenfänger, vor dem gerade Das, was still bleiben möchte, laut werden muss...“³

Man beachte das auf der Zeichnung gut definierte, ausmodellerte Ohr Nietzsches, hinter dem sich schräg versetzt zwei passende Rhinozeroshörner Matrizengleich abformen, welche zugleich eine ohrmuschelförmige Haarlocke ausbilden. Die Gesamtkonstruktion eines *Nietzscheschen Rhinozeros* mit dem Horn als einem der wertvollsten Symbole bei Dalí, hat die Funktion inne, durch Doppelungen sich selbst bestätigende Bejahungen zu erzeugen, ähnlich wie man sie bei der Nietzscheschen labyrinthischen Verbindung von Ariadne und Dionysos vorfindet, oder entsprechend von Dalí und Gala, oder ebenfalls auch hier von Dalí und Nietzsche.⁴

So verwundert es auch nicht, dass die Götzen, in der Zeichnung die Ratte des Existenzialismus, am *labyrinthischen Strick* bzw. dem Rattenschwanz *aufgehängt* und über der psychologisch aufgeladenen Freud'schen Schubladen-Falle kopfüber baumelnd, amüsiert und genüsslich dabei betrachtet werden, wie sie die „ätzende Wirkung“ der surrealistischen Wahnbilder trifft oder sie, in Nietzsches Formulierung, von „genug Geist, Säure und Wissenschaft [...] „zersetzen““ werden.⁵ Die Ratte wird verdreifacht und zusätzlich ihr

² Die Zeichnung wurde u.a. als Einband für den folgenden Katalog verwendet: Dalí, Salvador/Pauwels, Louis /Casino Knokke-Heist: Salvador Dali [Exposition] Knokke-Le Zoute-Albert Plage. Casino Communal. 1 juillet-10 septembre 1956, Bruxelles 1956. Die Zeichnung findet sich mit Provenienz und Ausstellungshistorie u.a. auch im Internet unter: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/impressionist-modern-day-sale-120004/lot.214.html>

This work is recorded in the Robert and Nicolas Descharnes Archives under the number D0313_1956.

³ KSA 6, 57f. Edition: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, (Hgg.) Colli, Giorgio/Montinari,azzino, de Gruyter u. dtv, München, Berlin 1967-77. Sigle: KSA.

⁴ Nietzsche bezeichnet sich u.a. selbst als Rhinozeros „Wir Hyperboreer. [...]. Wozu geht Unsereins denn abseits, wird Philosoph, wird Rhinozeros, wird Höhlenbär, wird Gespenst?“ (KSA 13, 601f.)

⁵ Dalí Salvador: «Der Eselskadaver», in: Matthes, Axel/Stegmann, Tilbert Diego (Hgg.): Salvador Dalí. Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. Übers. von Brigitte Weidmann, München 1974, 131. Und: KSA 11, 525.

unentschiedenes, ewig wiederkehrendes Hinaus und Hinein in die Schublade dargestellt. Einer möglicherweise erträumten kompletten kannibalistischen Einverleibung von Werten durch den Willen zur Macht wird sowohl seitens dem Ratten-Götzen als auch dem Dalischen Nietzsche-Portrait eine Absage erteilt, da sie gesellschaftlich und individuell nur partiell gelingen kann und durch die ewige Wiederkehr des Gleichen begrenzt ist. Einige Nietzscheaner, das heißt Personen, die Dalí als geeignete höhere Menschen erachtet, werden rechts oben in der Zeichnung namentlich genannt und umrissen. Die Legitimation für ihre ätzende Bissigkeit und kämpferische Einstellung zugunsten einer Rangordnung und gegen jeglichen Herden-Konformismus beziehen 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.“⁶ Die in der Literatur oftmals auftauchende und zumeist unzureichend oder mutmaßend beantwortete Frage nach der Herkunft von Dalís Markenzeichen, seinem Schnurrbart, kann an dieser Stelle adäquat beantwortet werden, zumal er im Zusammenhang mit der Rangordnung und, ganz wesentlich, mit seiner Gesamtphilosophie steht:

„Sogar schnurrbärtlich würde ich Nietzsche übertreffen! Der meine würde nicht trübsinnig, unheilschwer sein, niedergedrückt von Wagnerscher Musik und Nebelschwaden. Nein! Er würde hochgezwickelt sein, imperialistisch, ultra-rationalistisch und himmelwärts gerichtet, wie der vertikale Mystizismus, [...]“⁷

Die außerordentliche Bedeutung des Schnurrbarts und seine Relevanz für Dalís Philosophie wird gerade auf der Zeichnung *Nietzschéens vers le haut!* nochmals abschließend besonders deutlich, wenn Dalí über sich sagt: „Ich bin ein Rhinoceros, aber eins mit einem Schnurrbart.“⁸

Im weiteren Fortgang möchte ich einen Schritt von Dalís und Nietzsches wortgewaltiger Sprachmetaphorik zurücktreten und allgemeinverständlicher darlegen, dass die surrealistische Bewegung den Anforderungen von Nietzsches Ästhetik entspricht. Dies werde ich in weiteren drei Teilen tun, gegliedert in einen allgemeinen, der eine grobe Übersicht über die Parallelen und Übereinstimmungen zwischen dem Surrealismus und Nietzsche gibt, und einen spezielleren, der die tiefgründige, philosophische Fundierung und Basis beider Theorien aufzeigt. Schlussendlich wird im letzten Teil der reale und zukunftsfähige Bedeutungsgehalt der beiden konvergierenden Philosophien zusammengeführt.⁹ Als Ariadnefaden durch den Beitrag soll folgende wichtige Aussage Nietzsches dienen: Ich habe es jetzt in der Hand, ich habe die Hand dafür, Perspektiven umzustellen: erster Grund, weshalb für mich allein vielleicht eine ‚Umwertung der Werte‘ überhaupt möglich ist.–¹⁰

⁶ Dalí, Salvador: *Meine Leidenschaften*. Übers. von Jutta und Theodor Knust, Gütersloh 1969, 127.

⁷ Dalí, Salvador: *DALI SAGT...Tagebuch eines Genies*. Übers. von Rolf und Hedda Soellner, München 1968, 16f. Ausführlicheres zur Herkunft des Schnurrbarts und seiner Bedeutung findet man bei Ommeln, Miriam: *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*, a.a.O., insbesondere S. 212ff.

⁸ Dalí, Salvador: *Memoiren*. Übers. von Franz Mayer, Wien/München/Zürich 1974, 291.

⁹ Die Kapitel 2 und 3 sind eine leicht modifizierte Fassung meiner folgenden Beiträge: Ommeln, Miriam: «Die Aufnahme von Nietzsches Philosophie in die surrealistischen Ideen», in: Pornschlegel, Clemens/ Stingelin, Martin (Hgg.): *Nietzsche und Frankreich*, de Gruyter, Berlin 2007. Und: Dies.: «Perspektivenwechsel als Methode», in: Vogel, Beatrix/Seubert, Harald (Hgg.): *Die Auflösung des abendländischen Subjekts und das Schicksal Europas*, Allitera, München 2005. Zu dieser Thematik sowie zu anderen Themengebieten sind Publikationen von Miriam Ommeln verfügbar unter: <https://www.philosophie.kit.edu/347.php>

¹⁰ KSA 6, 266 (1).

2. Die Parallelen von Nietzsches Philosophie mit dem Surrealismus

Eine erste Umwertung der Werte geht von Frankreich aus, als der Psychiater Philippe Pinel als erster die Geisteskranken von ihren Ketten und Käfigen befreit. So befindet sich Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts – Nietzsche hält sich übrigens zeitgleich in Italien auf, bzw. befindet sich schon in der Irrenanstalt – in seiner Glanzzeit der Medizin. Themenkomplexe wie Hypnose, Traum, Unbewusstes und die Psychiatrie selbst werden untersucht und neu definiert. Diese Epoche der sogenannten „Schlafzustände“ wird von den Surrealisten mit Begeisterung aufgenommen, und sie übernehmen die historische Avantgardefunktion für die ästhetische Emanzipation der psychopathologischen Ausdrucksformen. Wahnsinn und Vernunft sind, genauso wie Traum und Wachzustand, polare Gegensätze, bzw. die Surrealisten sagen dazu Antinomien, die im surrealistischen Sprachgebrauch als „kommunizierende Röhren“ zusammengefasst werden. Die Gleichberechtigung von Gefäß und Gefasstem, bei der das eine ohne das andere nicht sein kann, bezieht sich auf sämtliche Gegensätze, wie z.B.: Subjekt und Objekt, Vergangenheit und Zukunft, oder schlicht auf Realität und Surrealität. Dass die Surrealität in der Realität bereits enthalten ist, sieht nicht nur André Breton, einer der Gründer der surrealistischen Bewegung, sondern auch Nietzsche, der wie die Surrealisten den antiken Kult der Wahnsinnigen wiederentdeckt. Nietzsche ist der Überzeugung, dass „fast alle bedeutenden Menschen wahnsinnig waren, und er überlegt sogar, *wie* man sich wahnsinnig machen, bzw. stellen könne. Beschwörend schreibt er: „Ach, so gebt doch Wahnsinn, ihr Himmlischen! Wahnsinn, dass ich endlich an mich selber glaube! Gebt Delirien und Zuckungen, [...]“.“¹¹ Auch der Traum hat für Nietzsche eine wichtige Bedeutung, da man „ohne den Traum keinen Anlass zu einer Scheidung der Welt gefunden hätte.“¹² Die Kritik, die Nietzsche an diesem selbst geschaffenen Dualismus übt, ist die, dass man vergisst, dass es nur auf die „Gesamtheit von Affektionen ankommt, [...] gleichgültig, ob sie auf Wahrheit oder Irrthum beruhen.“¹³ Der Traum und die Wirklichkeit sind für Nietzsche komplementär, da nur die Rolle der Phantasie, die man nach Nietzsche an die „Stelle des Unbewußten zu setzen hat“¹⁴ wichtig ist, da die Phantasie die Empfindung und damit die Affekte beeinflusst. Mit dieser Auffassung könnte Nietzsche ohne weiteres die surrealistische Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit unterschreiben. Doch was ist es, was die Kunst der Geisteskranken und ihr paranoides Verhalten kennzeichnet, sodass Nietzsche es in den Affekten wiedererkennen kann? Es kann nach Jacques Lacan mit dem „Ausdruck der wiederholten Identifizierung mit dem Objekt umschrieben werden. Der Wahn zeigt sich an zyklisch wiederholten Trugbildern, an einer endlosen, periodischen Wiederkehr der gleichen Geschehnisse und zuweilen der Verdopplung der Person.“¹⁵ Den Paranoiker zeichnet einen Wiederholungszwang aus, der mit einem Identifikationswunsch nach dem menschlichen Körper verbunden ist, und damit zu einer individuellen Typisierung seines Stils beiträgt. Genau diese Bestimmung nimmt Nietzsche vorweg, wenn er von dem Charakter der höheren Menschen verlangt, dass sie ein „typisches Erlebnis haben, das immer wiederkommt.“¹⁶, bzw. das sie am „einfachen Aufbau und das erfinderischen Ausbilden und Ausdichten Eines Motivs oder weniger Motive leicht zu erkennen seien.“¹⁷

¹¹ KSA 3, 28 (14).

¹² Vgl. KSA 2, 27 (5).

¹³ Vgl. KSA 8, 137.

¹⁴ Vgl. KSA 9, 446, 11[13].

¹⁵ Vgl. Lacan, Jacques: «Das Problem des Stils und die psychiatrische Auffassung paranoider Erlebnisformen», in: Dalí: Unabhängigkeitserklärung, a.a.O., 355.

¹⁶ Vgl. KSA 5, 86 (70).

¹⁷ Vgl. KSA 3, 203 (245).

Nietzsche definiert sein Begriffsverständnis von Ästhetik über den Begriff der Wiederholung bzw. der Periode, so meint er z.B.: „alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde.“¹⁸ Die Bedeutung der Periode in Nietzsches Philosophie erkennt man auch daran, dass sie alle wichtigen Begriffe seiner Philosophie bestimmt, so ist z.B. „der Wille zur Macht eine Oszillation zwischen einem Ja und einem Nein“¹⁹, Dionysos und Apollon unterscheiden sich, obwohl beide einen „Rauschzustand darstellen, in ihrer Tempoverschiedenheit, der eine Zustand ist explosiv, der andere eine Verlangsamung des Zeit- und Raumgefühls, und beide überlagern sich zu einem dissonanten Rhythmus. Der Begriff der ewigen Wiederkehr ist selbstredend. Dazu kommt noch, dass Nietzsche meint: „Alle Kunst wirkt tonisch.“²⁰ Dasselbe meint übrigens auch André Breton, wenn er sagt, dass das *objet trouve* (Fundsache), ein Sonderfall des *hasard objectif* (objektiven Zufalls) „die gleiche Aufgabe erfüllt wie der Traum“, nämlich den „Finder zu kräftigen und Schranken zu überwinden.“²¹ Die Bezugnahme auf die Physiologie verweist den Künstler zuallererst auf seinen eigenen Leib und seine Affekte. So schaut der Mensch in seinen Kunstwerken und „der Welt, die er sich selber geschaffen hat“ sich selbst und seinen eigenen Gebärdenausdruck an. Sowohl Nietzsche als auch dem Surrealismus geht es um die Menschwerdung, um ein „Werde, der du bist!“, wie Nietzsche gerne formuliert.²² Doch was empfindet der Mensch, wenn er sich selber, quasi wie im Spiegel betrachtet? Sein Spiegelbild wird ihm von einer starren Fläche zurückgeworfen und „er erträgt es nicht“. Was er zu sehen bekommt ist etwas „Unveränderlich-Hässliches“, und das wird sofort „vergessen oder geleugnet.“²³ Dieses starre, hässliche Abbild wirkt auf den Rezipienten, bzw. seine Physiologie schwächend, oder mit einem populären Wort Nietzsches ausgedrückt: *décadent*. Dieser Zustand ruft nach Nietzsche den „tiefsten Hass, den es giebt“ hervor – aber, „um seinetwillen ist die Kunst tief...“²⁴ Das bedeutet u.a. dass der Mensch überwunden bzw. dass ein höherer Leib geschaffen werden soll. Die tonische Wirkung der Kunst bedingt, dass der Rezipient instinktiv und dynamisch auf diesen Zustand reagiert, indem er sich lustvolle Illusionen und Wahnvorstellungen schafft – selbstverständlich unter Ausschluss jeglichen Denkdiktats. Hat der Rezipient also diesem Rauschzustand – *der ja sowohl dionysisch als auch apollinisch sein kann*²⁵ – nachgegeben, d.h. er folgt jeglicher Suggestion wie Nietzsche sagt, bzw. ist bereit in jede Rolle und Verkleidung zu schlüpfen, dann hat eine „Schönheits-Bejahung“ stattgefunden und folgender „Automatismus“²⁶ wird in Gang gesetzt:

„[...] 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 überhäuft den Gegenstand, der es erregt, mit einem Zauber, der durch Association verschiedener Schönheits-Urtheile bedingt ist – aber dem Wesen jenes Gegenstandes ganz fremd ist. Ein Ding als schön empfinden heißt: es nothwendig falsch empfinden . . .“²⁷

Diese Methode der spontanen Assoziation und Identifikation von wahnhaften Phänomenen im sinnstiftenden Gesamtzusammenhang entspricht der *paranoisch-kritischen Methode* der Surrealisten. André Breton veranschaulicht diese Assoziationskette z.B. an einem Kristall, der kristallisiert und durch seinen stereotypen Wachstumsprozess Assoziationen hervorruft und

¹⁸ KSA 6, 304 (4).

¹⁹ KSA 13, 260, 14[80].

²⁰ Ebd., 296, 14[119].

²¹ Breton, André: *L'amour fou*, Paris 1937. Übers. von Friedhelm Kemp, Frankfurt/Main 1975, 35.

²² Bei Nietzsche: KSA 4, 297. Und bei Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. von Ruth Henry, Reinbeck 1968, 14.

²³ Vgl. KSA 2, 693 (316).

²⁴ Vgl. KSA 6, 124 (20).

²⁵ Vgl. z.B.: KSA 1, 71 (9.).

²⁶ Vgl. z.B.: KSA 13, 356, 14[170].

²⁷ KSA 12, 555, 10[167].

zugleich systematisiert. Übrigens sieht auch Nietzsche im Kristall „künstlerische Kräfte am Werke“²⁸. Nicht zu vergessen ist außerdem, dass die Paranoia nach Salvador Dalí auch eine „stolze Selbstverherrlichung“²⁹ darstellt, die in Analogie, das geschaute Spiegelbild bei Nietzsche mit einem Zauber überhäuft. Die Verzauberung ist nach Nietzsche die Grundvoraussetzung aller dramatischen Kunst.³⁰ Dazu kommt, dass die erste und einzige Wahrheit, auf der alle Ästhetik beruht, nach Nietzsche folgende ist: „Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön.“³¹

So kennzeichnet Nietzsche den tragischen Künstler auch als einen, der „das Leiden als Lust empfindet“³² und bejaht! Das bedeutet nach Nietzsche und dem Prinzip der kommunizierenden Röhren, dass man „die Kraft zum Einen von der zum Anderen nicht trennt... Damit die Moral nicht zur Giftmischerin des Lebens wird.“³³ Nietzsche stellt hier die Perspektiven um, indem er die gesellschaftlich normativierte Moral zugunsten der Ästhetik eliminiert. Und er bezeichnet sich damit als den „ersten *Immoralisten*“. Es ist vom menschlichen Körper auszugehen, der von außen und von innen zu studieren ist. Nietzsche fordert, dass man zugleich mit „jenem fruchtbaren und furchtbaren *Doppelblick* in die Welt sieht, welche alle grossen Erkenntnisse an sich haben.“³⁴ Dazu gehört nach Nietzsche z.B. das eine „Gesellschaft von Weisen, also die Aesthetiker höchsten Ranges, sich wahrscheinlich das Böse und das Verbrechen hinzuerschaffen würden.“³⁵ Das Rätsel des Lebens, bzw. des Leibes löst man nach Nietzsche nur, indem man die „heiligsten Naturordnungen zerbricht“³⁶ bis hin zur Selbstzerstörung, oder wie der Surrealist Louis Aragon es formuliert: „Treibt den Gedanken der Zerstörung der Persönlichkeit bis an seine äußerste Grenze, und überschreitet sie.“³⁷ Das kann man nach Nietzsches Überzeugung erreichen durch: Kreuzigungen, Tierkämpfe, insbesondere der Stierkampf, den er auch selber besuchte, des Weiteren Orgien und Feste, die nach Nietzsche durch die „drei Elemente des Geschlechtstriebes, des Rausches und der Grausamkeit“ gekennzeichnet sind, bis hin zur Selbstvergewaltigung als Gefühl der Macht über sich, „eine Mischung dieser zarten Nuancen von animalischem Wohlgefühl und Begierde ist der ästhetische Zustand. Die Kunst ist ein Überschuss und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche.“³⁸ Des Weiteren gehört für Nietzsche auch der Inzest dazu, wie es der persische Volksglaube sagt, und er damit auf seinen Zarathustra anspielt, oder auch das griechische Beispiel der Ödipusschicksale, dieses im Plural genannt, weil es nur *eine* der Masken des Dionysos darstellt. Diesen extremen Aneignungswillen, das Überwinden von Hindernissen durch den Willen zur Macht, bezeichnet Nietzsche als Einverleibung. Der Begriff der Einverleibung ist umfassend und bezieht sich auf die konkrete Auswahl von Nahrungsmittel, die bissfest und fleischlich sein sollte, mit einem Wort eine Krieger-Kost, wie z.B. Lammfleisch. Des Weiteren betrifft die Einverleibung die gesamte Umwelt, bis hin zum Kannibalismus, denn wie Nietzsche sagt: „Die Lust am Menschen ist unserer Nahrung wegen nöthig –.“³⁹ Ist der oder das Andere aber unverdaulich – in Nietzsches Augen eine Schwäche des eigenen Magens und des Willens zur Macht – bleibt eine Zweiheit übrig, die man Scheinheiligerweise mit Nächstenliebe bezeichnet, oder als das

²⁸ Vgl. KSA 7, 465, 19[142].

²⁹ Dalí: Memoiren, a.a.O., 11.

³⁰ Vgl. z.B.: KSA 1, 61 (8).

³¹ KSA 6, 124 (20).

³² KSA 12,556.

³³ Vgl. KSA 13,112, 11 [287].

³⁴ Vgl. KSA 6, 328 (6).

³⁵ Vgl. KSA 9, 586, 12[58].

³⁶ Vgl. KSA 1, 66 (9).

³⁷ Aragon, Louis: «Der Traum des Bauern», in: Metken, Günter (Hg.): Als die Surrealisten noch recht hatten, Texte und Dokumente, Stuttgart 1976, 214.

³⁸ Vgl. KSA 12, 393f., 9[102].

³⁹ KSA 9, 315, 6[450].

Hässliche, das Eklige und die Exkrementen. An dieser Stelle ist Nietzsches Doppelblick der Perspektive wieder wichtig, da er das Unverdauliche aufwertet und sogar allgemein behauptet: „Die neue Weltkonzeption: [...] sie lebt von sich selber: ihre Exkrementen sind ihre Nahrung.“⁴⁰ Nietzsche bezieht sich einzig auf den Leib des Menschen an sich, der nur über seinen Leib verstanden werden kann. So betont Nietzsche, dass der „Geist ein Magen *ist*“, bzw. Salvador Dalí formuliert: „die Geistigkeit kommt aus den Eingeweiden.“⁴¹

Für Nietzsche und den Surrealismus gibt es nur eine „intelligente“ Sinnlichkeit⁴², zu deren vollen Entfaltung sich das „das Fremdeste paaren und das Nächste trennen“⁴³, müssen, bzw. allgemein: die Gegensätze sich verdichten müssen. Dies ist der Weg der Menschwerdung, den die Surrealisten mit den folgenden Begriffen bezeichnen: Koinzidenz, lyrisches Verfahren, auch als *hasard objectif* oder einfach als die surrealistische Methode, deren gemeinsamer Nenner der Königsweg der Erotik ist, wie Salvador Dalí sagt. Die Vereinigung der Gegensätzlichkeiten ist bei Nietzsche schon in der Empfindung selbst, die eine gegebene Urtatsache ist, angelegt, da sie aus „Anziehung und Abstoßung“⁴⁴ zugleich besteht, außerdem meint Nietzsche: „Ich habe nichts als Empfindung und Vorstellung.“⁴⁵ Die Bändigung der Gegensätze mythologisiert Nietzsche in dem Wort Dionysos, das folgendes bedeutet: „ich kenne keine höhere Symbolik als diese griechische Symbolik, [...] – der Weg selbst zum Leben, die Zeugung, als der heilige Weg . . .“⁴⁶ Nietzsche sagt klar und deutlich: „Der Schönheitssinn zusammenhängend mit der Zeugung“⁴⁷. Der Schönheitssinn ist aber ein extremer, allumfassender Einverleibungswille, der dabei eine Umwertung der Werte vornimmt. Ganz analog zum Surrealismus, der sich als ein „neues Zeitalter des Kannibalismus der Gegenstände“ versteht und mit Salvador Dalí formuliert: „Die Schönheit wird eßbar sein, oder gar nicht.“⁴⁸

Aber wie gesagt, der Schönheitsbegriff geht so weit, wie der Begriff des Menschen selbst. So gibt es zwei Seiten desselben: das *Innere* des Menschen muss umgewertet werden, um einverleibbar gemacht zu werden: Nietzsche sagt: „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 doch heraustritt, erregt Scham (Koth, Urin, Speichel, Same) [...]. Also: es giebt Ekel-erregendes; je unwissender der Mensch über den 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. –“⁴⁹. Deswegen fordert Nietzsche: „Wir lernen den Ekel um !“⁵⁰

Das würde auch ganz gut zu den skatologischen Bildmotiven Salvador Dalís passen. Auch das *Äußere* des Menschen muss umgewertet werden, indem der Oberflächlichkeit, dem schönen Schein und der Maske mehr Bedeutung geschenkt wird. Denn zum apollinischen *principium individuationis* gehört die Wichtigkeit der Äußerlichkeiten, da diese verinnerlicht, bzw. die Innerlichkeiten sozusagen veräußerlicht werden. So kommt der Ausbildung eines schönen, bzw. höheren Körpers eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu.

⁴⁰ KSA, 13, 374, 14[188].

⁴¹ Bei Nietzsche, vgl. KSA 4, 258 (16) und KSA 4, 158: „Wagt es doch erst, euch selber zu glauben – euch und euren Eingeweiden!“ Und bei Dalí: Memoiren, a.a.O., 175 (Anm. 22).

⁴² KSA 13, 294.

⁴³ Vgl. KSA 1 888.

⁴⁴ Vgl. KSA 7, 466.

⁴⁵ Ebd., 674, 26[11].

⁴⁶ KSA 6, 159f. (4).

⁴⁷ KSA 7, 467, 19[152].

⁴⁸ Dalí: Unabhängigkeitserklärung, a.a.O., 225 (Anm. 8). Das ist auch der Grund, warum im Wertesystem des Salvador Dalí die Gastronomie ganz oben steht und der Friedrich Nietzsches ähnelt, weil Dalí auch alle weichen, verkochten Stücke, wie die Schlaffheit des Spinates verabscheut.

⁴⁹ KSA 9, 460, 11[53].

⁵⁰ Ebd.

An dieser Stelle sei zu den vorher, bisher nur implizit in meinem Beitrag angedeuteten *Bildmotiven*, noch ein anderes mögliches Bildmotiv Nietzsches hinzugefügt, nämlich das Aktbild – und zwar verstanden in seiner ursprünglichen Bedeutung des lateinischen *actus*, das auf den Körper übertragen „Bewegung“ oder auch „Gebärde“ bedeutet. Nietzsche verlangt: „die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde.“⁵¹ Der Körper muß in Bewegung sein, mehr noch, in der Metamorphose inbegriffen sein, weil Nietzsche das Seiende als eine „Phantasmagorie“⁵² bezeichnet, sowie als Metamorphosen. An einer berühmten Stelle sagt er: „Die Metamorphosen des Seienden (Körper, Gott, Ideen, Naturgesetze, Formeln, usw.)“ und weiter: „dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen – das ist der höchste Wille zur Macht.“⁵³

Die Prägung des Seins in die ontologische Gegebenheit der Metamorphose hinein, stellt sich Nietzsche ganz konkret im Alltag so vor, dass z.B. sämtliche Gebrauchsgegenstände mit einem Band an Musterwiederholungen geschmückt sind. Wichtig ist ihm eine „logische und geometrische Vereinfachung“⁵⁴, die das „Typische“⁵⁵ eines „Gebärdenausdrucks“ erkennen lässt. Solch eine *ornamentale Formenkette*, in ihrer ewigen Wiederkehr, sieht Nietzsche am Paradebeispiel des Teppichs verwirklicht. Des Weiteren an Vasen, ehernen Geräten usw. Die Formwiederholungen spiegeln sich außerdem wieder in der Einhaltung von Conventionen, Riten und Zeremonien, die in der Kunst des Festefeierns gipfeln. Die Kleidung des Menschen soll nach Nietzsche „modisch“ sein wie in „Frankreich“, und nicht „bummelig-incorrekkt“, weil die „Kleider selbst Götter machen“.⁵⁶ Nicht zuletzt ist die Wiederkehr der Schrittfolge beim Tanzen, wie z.B. dem griechischen Labyrinth-Tanz (auch *Kranichtanz* genannt) von Bedeutung; sowie das Labyrinth selbst, ein zentraler Begriff Nietzsches, gesehen von oben als Graffiti-Zeichnung, dessen Formelemente sich ständig wiederholen. Selbst die Gärten, Häuser und die Architektur des Menschen soll labyrinthisch sein, da der Mensch in sich selber spazieren gehen will.⁵⁷ Genau diesen Denkansatz verfolgt auch der Surrealismus, insbesondere Salvador Dalí, wenn er das Dandytum, die Haute Couture, oder als Krönung der technischen Produktion und der Konsumgüterindustrie die Möglichkeit und den Luxus des Feste-feierns preist. Dalí's Symbolik der Rhinozeroshörner, der Spiegeleier, der Brotkörbe, usw. verweisen auf eine labyrinthische Ornamentierung, die nicht dionysischen Ursprungs ist, wie Salvador Dalí sagt, sondern apollinischen, was so viel heißt wie, als neuen Maßstab des Sehens, seinen eigenen zu verwenden. Das Prinzip der Waren- und Konsumgüterästhetik beider Philosophien beruht im Grunde auf dem Kannibalismus, der eine gewollte Nivellierung des Fremdartigen darstellt. Das Gleichmachen erfordert ein Wiedererkennen, in dem sich der Mensch neu wiederfinden und reidentifizieren kann, dafür werden Formen und Motive entsprechend vereinfacht und zwar solange, bis diese Antigeometrisierung zu neuen Phantasieproduktionen führt. André Breton sagt kategorisch: „Wiedererkennen, oder nicht wiedererkennen, bedeutet alles. Zwischen dem, was ich wiedererkenne, und dem, was ich nicht wiedererkenne, da ist mein Ich. Und was ich nicht wiedererkenne, werde ich auch in Zukunft nicht wiedererkennen.“⁵⁸

Dasselbe gilt für die *Farbgebung* der Bilder bei Nietzsche, der erst eine Meisterschaft in einer Farbe verlangt z.B. des Weißen oder des Schwarzen, und eine Auslotung sämtlicher Schattierungen und Opalisierungseffekte fordert. Also eine langsame Metamorphosenkette der

⁵¹ KSA 1, 33f. (2).

⁵² Vgl. KSA 9, 435, 10[E93].

⁵³ KSA 12, 312, 7[54].

⁵⁴ KSA 13, 294, 14[117].

⁵⁵ Z.B.: KSA 12, 289.

⁵⁶ Vgl. KSA 7, 686f., 29[121–123], und KSA 9, 475, 11[95].

⁵⁷ Vgl. z.B.: KSA 3, 525 (280).

⁵⁸ Breton: «Der Surrealismus und die Malerei», in: Als die Surrealisten noch recht hatten, a.a.O., 302 (Anm. 28).

Farbe an sich. Dabei ist von den dunklen Farbtönen auszugehen. Von der Methode des *sfumato* – so wie L. da Vinci malte. Von *den* Farbtönen, die ganz allgemein dem Menschen entsprechen; Salvador Dalí sagt dazu „Ekxrementenpalette“, die z.B. kein Grün, wie das der Natur zugehörige, enthält. Allgemein gesagt: Die *konvulsivische Formzermalmung* der *ornamentalen Formenkette* geht in Metamorphosen vor sich, die eine sich ständig neu bildende Funktions-Einheit von Zerreißen und Zusammensetzen ist. Dies liegt ursprünglich in der Vorrangstellung des Auges und dem Vorgang des Sehens selbst begründet, so wie der Surrealismus und Nietzsche es annehmen. Der Surrealismus spricht von einer „gequantelter Vibrationseigenschaft“ und davon, dass es ein „Leiden am Nicht-identischen“ gibt, weil es nichts Gleiches gibt, nur Ähnliches. Und daraus leitet sich das surrealistische Postulat des ewigen Werdens ab. Das ewige Werden, die Metamorphosen sieht Nietzsche in der Strukturbeschaffenheit des Sehnervs selbst begründet, der uns bei geschlossenem Auge Muster vorgaukelt. Er meint: „Wir ertragen die Leere nicht. [...]. Wir begnügen uns keinen Augenblick mit dem Erkannten (oder Erkennbaren!) Das spielende Verarbeiten des Materials ist unsere fortwährende Grund-Thätigkeit, Übung also der Phantasie. [...]. Dieses spontane Spiel von phantasirender Kraft ist unser geistiges Grundleben.“⁵⁹

Ein Beispiel dafür ist für Nietzsche auch „das zufällige Zusammentreffen zweier Worte [...] die der Ursprung eines neuen Gedankens sind.“⁶⁰ – entsprechend zum sogenannten lyrischen Verfahren der Surrealisten. Doch wie kommt es zu der spontanen Verbindung von irgendwelchen Phantasieobjekten? Also zu einer Verdichtung der Gegensätze, wie es die Vexierbilder der Surrealisten verdeutlichen wollen? Oder philosophischer ausgedrückt: Wieso sprechen die Surrealisten von einer „gequantelten Realität“? Nietzsche, der die Quantenphysik nicht mehr erlebte, kennzeichnet diese Quanteneigenschaft interessanterweise als „Sprung“eigenschaft. Nietzsche, als auch der Surrealismus stellen sich die Frage nach Raum, Zeit und Kausalität. Die Kausalität wurde vorher schon als kommunizierende Röhre, als Phantasie, als Unbewusstes oder als Perspektivismus definiert. Bleiben also Raum und Zeit übrig. Beide werden zu einer Raum-Zeit verknüpft, indem die Zeitkoordinate in einem Raumpunkt lokalisiert wird. Das bedeutet aber auch, da es die Annahme einer Welt des Werdens gibt, dass nur noch die Zeitkoordinate übrig bleibt – mit der man die Welt und den Menschen messen kann. Die Parolen des Surrealismus lauten deswegen: „Erweckung der Statik“, „Die Zeit ist die eigentlich wahnhaft surrealistische Dimension“, „Diese Dynamik gehört mir.“⁶¹ Nietzsche selbst spricht von „Zeitfiguren“ oder auch von „dynamischen Empfindungspunkten“⁶², und bringt damit den perspektivistisch-subjektivischen Kern der Zeit zum Ausdruck. Das Phänomen *Zeit* ist in Nietzsches Philosophie ein nicht zu unterschätzender Faktor – er ist der Faktor überhaupt! Warum? Weil man mit ihm die scheinbar unterschiedlichen Aspekte in Nietzsches Philosophie mühelos zu einer konsistenten Einheit integrieren kann.⁶³

Deswegen – und weil das Phänomen *Zeit* im Surrealismus auch eine zentrale Rolle innehat – möchte ich jetzt gerne den allgemeinen Teil verlassen, und mich auf das nächste Kapitel meines Beitrags konzentrieren, das ich im Wesentlichen dem Phänomen der *Zeit* widmen möchte. Dabei werde ich vor allem die nachgelassenen Fragmente von Nietzsche hinzuziehen. Seitens des Surrealismus werde ich zur Klärung des *Zeit*phänomens die surrealistische Erkenntnis- und Interpretationsmethode, nämlich die *activité paranoïaque-critique*, ins Felde führen, – obwohl sie auf den ersten Blick nicht viel mit dem surrealistischen *Zeit*verständnis zu tun zu haben scheint. Ich werde jetzt so tun als, ob ich von dieser paranoisch-kritischen Methode noch nie etwas gehört hätte, um bei Nietzsche unbelasteter und klarer seine

⁵⁹ KSA 9, 430, 10[D 79].

⁶⁰ Vgl. KSA 9, 17 (51).

⁶¹ Dalí: Unabhängigkeitserklärung, a.a.O., Anm. 8, 263 u. 389.

⁶² Vgl. KSA 7, 579, 26[12].

⁶³ Eine umfassende, die verschiedensten Aspekte verbindende Interpretation findet man bei: Ommeln, Miriam: Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus, a.a.O.

Erkenntnis- und Interpretationsmethode darstellen zu können, die sowohl Nietzsches eigene Vorgehensweise bei der Bildrezeption betrifft, als auch seine allgemeine ästhetische Herangehensweise. Da ich aber doch etwas von der paranoisch-kritischen Methode gehört habe, werde ich unbemerktbar – einige surrealistische Wortbilder mit einfließen lassen. Unbemerktbar insofern, weil Nietzsches Zitate sich oft nicht nur inhaltlich, sondern auch begrifflich und metaphorisch mit surrealistischen Aussagen decken. Vor allem Salvador Dalí ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, der in seinen Schriften einige von Nietzsche beinahe wörtlich übernommen zu haben scheint.

3. Das Phänomen der Zeit und ihre Rolle für die Erkenntnistheorie

Wir wollen uns jetzt dem nächsten Teil widmen und selbstverständlich unser Ausgangsmotto vom *Perspektivenwechsel* nicht ganz vergessen. Nietzsches Bildmotive sind keine naturalistisch-realistischen Darstellungen, sondern Vexierbilder. Die Bildelemente des Rätselhaften, des Labyrinthischen, der Anamorphose, der Anthropomorphose und der Metamorphose sind für Nietzsche eine ästhetische Notwendigkeit und zugleich ontologische Bedingung. Ich erinnere in diesem Zusammenhang nur kurz an die symbolträchtigen Stichwörter, wie: Ariadne, Maske, Täuschung, Perspektivismus, Umwertung der Werte, Spiel – und lasse diese Aussage somit für sich stehen. 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 Sinnen her und vom Geiste her, um eine Welt des Seienden zu erhalten, des Verharrenden, Gleichwertigen usw.“⁶⁴ 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 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 ganze 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 Spiel 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 Bewußtwerden, die Spiegelung des Prozesses im Prozeß ist nur eine verhältnißmäßige Ausnahme – vielleicht ein Brechen am Contraste.“⁶⁵

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, spontanaktiven 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 Wahngedanken und Täuschungen. Die Phantasiegebilde – also das Erkannte und mögliche Erkennbare – sind

⁶⁴ KSA 12, 312, 7[54].

⁶⁵ KSA 9, 430, 10[D 9].

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 aktive Spontaneität produziert keine Phantasiegebilde, sondern arbeitet sie aus dem vorhandenen Material des Erkennbaren heraus:

„Ein 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 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 Formen an ihm ab, so weit er sie annehmen kann, und er weiß nichts von ihnen, als durch die Veränderung seiner Form.“⁶⁶

Die Interpretationsmethode der aktiven Spontaneität wirkt wie der Belichter eines unsichtbaren Bildes, etwa eines Photonegativs, 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 den 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!“⁶⁷ 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 ‚geistige Thätigkeiten‘ ganz und gar als Wirkung ansehen, welche Objekte auf uns üben. Das Erkennen ist nicht die Thätigkeit 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. Aber auch das Wort Passiv-activ ist gefährlich!“⁶⁸

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“⁶⁹ verlangt eine zweifache Täuschung bezüglich seines kontemplativen Daseins, die ihn über die Bedeutung und Gewichtung der komplementären Gegensatzpaare passiv-aktiv und Sein-Werden illusionär hinweghilft und diese Illusionen wiederum apologisiert. Die lustvolle Rezeption nötigt den Menschen zu einem Verkennen der Wirklichkeit. Da es kein Sein gibt, nur ein Werden. „Von den Werthen aus, die dem Seienden beigelegt werden, stammt die Verurtheilung und Unzufriedenheit im Werdenden: nachdem eine solche Welt des Seins erst erfunden war. [...] ‚Das Seiende‘ als

⁶⁶ Ebd., 305, 6[419].

⁶⁷ Ebd., 354, 7[179].

⁶⁸ Ebd., 429, 10[D76].

⁶⁹ KSA 12, 89, 2[66].

Schein; [...].⁷⁰ und da die „Erkenntniß an sich im Werden unmöglich“⁷¹ ist, muss es durch ein Wahngelbilde konstruiert (*Entstehung der Abstraktion und der Wissenschaften*) und verinnerlicht (*Moral*) werden, denn „alle Lust will aller Dinge Ewigkeit“⁷² und dabei „ist die Kunst der Wille zur Überwindung des Werdens, als ‚Verewigen‘, [...].“⁷³ 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 apollinischen 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 gewalttätige Akt nötigt den Menschen zur Wahrung seiner Identität und Authentizität, eine Bejahung seiner selbst ab, und damit eine Verkennung des Wirkautomatismus: der in sich komplementär gefassten Einheiten des Apollinisch-Dionysischen, den Willen zur Macht: „Alle ‚Zwecke‘, ‚Ziel‘, sind nur Ausdrucksweisen und Metamorphosen des Einen Willens, der allem Geschehen inhärrt: der Willen zur Macht.“⁷⁴ Was dem Menschen als Zweck, Ziel und Sinn erscheint, ist nur Ausdruck seiner eigenen perspektivisch begrenzten Phantasie, und nach Nietzsche nichts anderes als: „Zwecke-, Ziel-, Absichten-haben, wollen überhaupt, ist so viel wie Stärker-werden-wollen, Wachsenwollen – und dazu auch die Mittel wollen.“⁷⁵ Solchermaßen bildet und durchwebt der Wille zur Macht durch seine Definition, beziehungsweise sein Charakteristikum der Metamorphose, die ganze menschliche Begriffs- und Vorstellungswelt, mithin seine Kultur, Kosmogonien und Mythen: „Der Prozeß aller Religionen und Philosophie und Wissenschaft gegenüber der Welt: er beginnt mit den größten Anthropomorphismen und hört nie auf sich zu verfeinern. [...]. Die Metamorphosen sind das Spezifische.“⁷⁶ 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, thun wir immer noch, was wir sind... Man muß die Absurdität dieser daseinsrichtenden Gebärde einsehen; und sodann noch zu erraten, was sich eigentlich damit begiebt. Es ist symptomatisch.“⁷⁷ Die Absurdität dieses sich selbst erschaffenden lebendigen Vexierbildes vom Menschen selbst, eröffnet durch den metamorphen Vorgang neue Werte und Perspektiven – neben dem Aspekt des ständigen Verwerfens und der Zerstörung. Nietzsche meint:

„Je tiefer man hineinsieht, um so mehr verschwindet unsere Werthschätzung – die Bedeutungslosigkeit naht sich! Wir haben die Welt welche Werth 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 – was Gott war „Alles ist falsch! Alles ist erlaubt!“. Erst bei einer gewissen Stumpfheit des Blicks, einem Willen zur Einfachheit stellt sich das „Schöne“, das „Wertvolle“ ein: an sich ist es, ich weiß nicht was.“⁷⁸

So weit Nietzsches Bekenntnis.

⁷⁰ Ebd., 312, 7[54].

⁷¹ Ebd., 313.

⁷² KSA 4, 403.

⁷³ Vgl. KSA 12, 313, 7[54].

⁷⁴ Vgl. KSA 13, 44, 11[96].

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ KSA 7, 456, 19[115].

⁷⁷ KSA 13, 45, 11[96].

⁷⁸ KSA 11,146f., 25[505].

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 umdefiniert: der Mensch ist schön. Nietzsches Sumpf der Bedeutungslosigkeit, in dem er zu versinken drohte, wird von ihm zum Bedeutungsvollen umdefiniert 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.“⁷⁹ 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 aesthetisches Phänomen, eine Reihe von Zuständen am erkennenden Subjekt: eine Phantasmagorie nach dem Gesetz der Causalität. [...] jenes Theaterspiel, das das Subjekt sich selber spielt: es ist ein Wahn. Die Geschichte ist eine Vermeintlichkeit – nichts mehr; die Causalität das Mittel, um tief zu träumen, das Kunststück, um über die Illusion sich zu täuschen, der feinste Apparat des artistischen Betrugers.“⁸⁰

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

„Ich vermuthe, daß wir nur sehen, was wir kennen; unser Auge ist in der Handhabung zahlloser Formen fortwährend in Übung: – der größte Theil ist nicht Sinneneindruck, sondern Phantasie-Erzeugniß. Es werden nur kleinen Anlässe und Motive aus den Sinnen genommen und dies wird dann ausgedichtet. Die Phantasie ist an die 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).“⁸¹

Dieser Vorgang 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“⁸², beziehungsweise nennt sie Moral. Wird die Grenze unbegrenzt, und räumt damit den Instinkten einen größeren Raum ein, so spricht Nietzsche von einer höheren Moral. Das Unbewusste 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.“⁸³ Die totale Ausschöpfung der menschlichen Fähigkeiten, das heißt seine Vervollkommnung, kann nur durch einen automatischen Mechanismus erlangt werden. Die Vollkommenheit selbst wiederum, ist dynamisch und ein Phantasieprodukt – aber ein konsequent zu Ende Phantasiertes. Bei Nietzsche beruht eine der großen anthropologischen Konstanten und Voraussetzungen auf der Täuschung, beziehungsweise ihren Wahnideen: „Die Verwechslung ist das Urphänomen“⁸⁴, 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

⁷⁹ KSA 13, 41, 11[87].

⁸⁰ KSA 9, 435, 10[E93].

⁸¹ Ebd., 446, 11[13].

⁸² Vgl. KSA 7, 457, 19[116].

⁸³ KSA 13, 388-398.

⁸⁴ KSA 7, 487, 19[217].

individuellen Zustände. – –⁸⁵ Der konkrete Ausgangspunkt und Katalysator der Phantasmagorien, Illusionen, Metamorphosen und Vexierbilder ist die Form. Die Hülle. Der Schein. Die Oberfläche und die Oberflächlichkeiten, also der sogenannte „schöne Schein“ erlangt bei Nietzsche eine immense Bedeutung, da er die verschiedenen assoziativen Möglichkeiten der wählbaren Wahngelbilde 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).“⁸⁶ Diese Erklärung gipfelt in der Aussage: „Ich habe nichts als Empfindung und Vorstellung.“⁸⁷

Dieses 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.“⁸⁸ 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 gewöhnt, realistisch zu sein!“⁸⁹ 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 Urthatsache aller Materie? Anziehung und Abstoßung?“⁹⁰ 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 herausschält und gewichtet:

„Das Schöne, das 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 Thatsache und das Maaß der Dinge. Reduktion der Moral auf Aesthetik !!!“⁹¹

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 Menschlicherdenkliche miteinschließt, auch das Hässliche, Schreckliche und Abstoßende. Alle Empfindungen und ästhetische Urteile können nur durch ihre ambivalente Struktur entstehen und begriffen werden. Der inhärente Antagonismus der gegensätzlichen Empfindungen führt zu einer permanenten Selbsttäuschung bezüglich der jeweiligen anderen Empfindung, die in den Hintergrund tritt. Es ist die „Vordergrunds-Optik“⁹², wie Nietzsche es nennt, und somit die Empfindung anspricht und „überredet.“⁹³ Der Ebenen- und Sichtwechsel in die Hintergrundoptik, beziehungsweise deren Hervorhebung

⁸⁵ KSA 9, 446, 11 [13].

⁸⁶ KSA 7, 465, 19[146].

⁸⁷ Ebd., 574, 26[11].

⁸⁸ Ebd., 575, 26[11].

⁸⁹ KSA 9, 326, 7[46].

⁹⁰ KSA 7, 466, 19[150].

⁹¹ KSA 9, 471, 11[79].

⁹² KSA 12, 554, 10[167].

⁹³ Vgl. ebd.

entspricht Nietzsches bedeutungsschweren Begriff der Wiederkehr: „Man kann seinen Leidenschaften von einem Augenblick an mißverstehen und umtaufen – Wiedergeburt.“⁹⁴

Warum dem so ist, werde ich jetzt kurz erläutern. Das dadurch entstehende Nebeneinander-Bestehen von gleichberechtigten Leidenschaften und Empfindungen führt Nietzsche auf den Willen zur Macht zurück und identifiziert ihn mit den Empfindungen selbst. Nietzsche sagt: „Diese Empfindungscomplexe, größer oder kleiner, wären „Wille“ zu benennen!“⁹⁵ Das Wesen der Empfindungen begreift Nietzsche durch deren Eingebettetsein in eine (kausale) Raum-Zeit Vorstellung, wobei, wie schon gesagt, das kausale Empfinden durch einen spontanen Automatismus und dessen Verinnerlichung entsteht. Weiterhin meint Nietzsche: „Von der Kausalitätsempfindung hängen Raum und Zeit ab.“⁹⁶ Raum und Zeit sind also bloß Illusion und von uns geschaffene Wahnbilder, die Nietzsche nun in seinen philosophischen Gesamtzusammenhang einbetten kann, indem er folgende Axiome setzt: „[...] daß der Raum = 0 ist, d.h. alle punktuellen Atome fallen zusammen in einen Punkt.“ Dass „die Zeit aber unendlich theilbar ist.“⁹⁷ Daraus folgt für Nietzsche, dass man nun „zwischen jedem Zeitpunkt noch unendlich viele Zeitpunkte Platz haben“⁹⁸, da aber der Raum auf einen Punkt zusammengeschrumpft ist, „gibt es dann kein Nebeneinander, als in der Vorstellung. Darin sind unsere Körper imaginirt.“⁹⁹ Daraus folgt: „Das Wesen der Empfindung bestünde darin, allmählich solche Zeitfiguren immer feiner zu empfinden und zu messen; die Vorstellung konstruiert sie als ein Nebeneinander gemäß dem Fortgang der Welt: reine Übertragung in einen andere Sprache, in die des Werdens.“¹⁰⁰ Da nach Nietzsches Auffassung zwei identische Zeitpunkte zusammenfallen müssen, produziert die Empfindung nur nichtidentische Figuren und hält sie für ähnliche Figurationen. Dadurch entsteht der Eindruck des Werdens und einer fließenden Zeit, die in Wirklichkeit aber „actio in distans temporis punctum“¹⁰¹ ist, wie Nietzsche formuliert. Diese Wirkung durch „Springen“¹⁰² wie Nietzsche es formuliert, hat weitreichende Konsequenzen, da er nun folgende Axiome setzt:

- „1.) die vorhandene Welt auf punktuelle Raumatomistik zurückzuführen,
- 2.) diese wieder auf Zeitatomistik zurückführen,
- 3.) die Zeitatomistik fällt endlich zusammen mit einer Empfindungslehre. Der dynamische Zeitpunkt ist identisch mit dem Empfindungspunkt. Denn es gibt keine Gleichzeitigkeit der Empfindung.“¹⁰³

Nochmals kurz zusammengefasst, was das bedeutet: Was man nach Nietzsche hat, ist ein subjektiv empfindender Punkt der Zeit – und dieser Punkt ist auch das einzige was man hat, sonst gar nichts! Nun besteht die Möglichkeit, diesen einen Punkt zu multiplizieren, bzw. ein Nebeneinander dieses eines Punktes zu projizieren und zu spiegeln – um damit eine Vielfalt an Formen und ein Werden erschaffen zu können. Eigentlich ist es ja ein starres Kontinuum von aneinander gereihten Punkten. Nur wird dieses, wie Nietzsche sagt, „in einer anderen Sprache als Werden erklärt“. Eigentlich „kann es keine echte Gleichzeitigkeit der Empfindung geben“, sondern die verbindende „Wirkung“ beruht allein in der „actio in distans, d.h. also durch Springen“, wie Nietzsche sagt. Die Zeitpunkte mit ihrer „Sprungeigenschaft“ – fast kann man sagen, quantenmechanischen Eigenschaften – konstituieren Zeitfiguren, beziehungsweise Formen, die für die Assoziation notwendig sind. Nach Nietzsche ist es die

⁹⁴ KSA 9, 276, 6[303].

⁹⁵ KSA 7, 469, 19[159].

⁹⁶ Ebd., 469, 19[161].

⁹⁷ Vgl. ebd., 576, 26[12].

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. ebd., 577, 26[12].

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., 578, 26[12].

¹⁰³ Ebd., 579, 26[12].

Wahrscheinlichkeitstheorie, die die Wahrscheinlichkeit für die Wiederkehr der gleichen Formen, der gleichen Assoziationen und Wahngebilde, beziehungsweise der gleichen Empfindungen, höher errechnet als die Wahrscheinlichkeit für die Wiederkehr nichtgleicher Empfindungen. Die Wahrscheinlichkeit hängt entscheidend von unserem Empfinden ab, „das uns von einem Augenblick zum anderen unsere Leidenschaften umbenennen läßt.“ Dieser assoziative, spontan-aktive Mechanismus, beziehungsweise Automatismus, entspricht Nietzsches ewiger Wiederkehr des Gleichen, bei der sich wahrscheinlich Zarathustra, der Zwerg und die Spinne durchaus wieder unter dem Torbogen zu dem gleichen Rendezvous treffen können. Fällt die Wahrscheinlichkeit solcherart mit einem früheren Zeitpunkt zusammen, so entspricht das dem höchsten Empfinden Nietzsches, seinem Willen zur Macht, dann nämlich ist dem „Werden der Charakter des Seins aufgeprägt“ worden. Analog verläuft die Kausalität, beziehungsweise die Verwertung der „hingeworfenen Möglichkeiten“ – wie Nietzsche sagt, oder auch der Wahrscheinlichkeit – durch den assoziativ, spontan-aktiven Automatismus bei den Vexierbildern, die eine ständige Umwertung der Werte erfahren und damit einen Ebenenwechsel der Optik zwischen Sein und Werden durchlaufen. Es ist also ein Perspektivenwechsel nötig, der das Ich, das Werden und die Metamorphosen definiert. Das Werden ist nur über die Unstetigkeitsstelle hinweg möglich, also über den von den Surrealisten so bezeichneten Quantensprung, der die vexierhafte Geometrie des Nebeneinanders kennzeichnet. Der Surrealist nennt es meistens „Gleichzeitigkeit“, manchmal *hasard objectif*, weil diese vexierhafte Geometrie eine Schönheitsspiegelung ist, in der, wie André Breton und Friedrich Nietzsche wortgleich sagen: man „Schauspieler und Zuschauer zugleich ist.“ Nietzsche meint, dass „diese Nebeneinander das merkwürdigste überhaupt ist.“¹⁰⁴

An dieser Stelle wird nochmals ganz deutlich, warum für Nietzsche die Form so wichtig ist, bzw. das surrealistische Objekt ornamental wirkt, weil sie durch die Form wirken. Außerdem sieht man an dieser Stelle deutlich, dass die ewige Wiederkehr auf einer ewigen Wiederkehr dieses einen Raum-Zeit-Punktes beruht, bzw. auf dem Mythos des Narziss, also einer Selbstspiegelung und Selbsttäuschung.¹⁰⁵ Wie Friedrich Nietzsche und André Breton übereinstimmend meinen, ist die Menschwerdung eine Dissonanz. Das Ego modifiziert sich, indem es die Zeit spaltet und seine dazu komplementäre Raum- bzw. Körperstruktur spiegelt. Anders ausgedrückt, der surrealistische Begriff der konvulsivischen Schönheit bedeutet nach André Breton „die Vereinigung im Gegensatz von Ruhe und Bewegung“. Die Schönheit ist weder statisch noch dynamisch. Sie ist eine „attitude“, wie André Breton sagt. Genau dasselbe meint auch Nietzsche, wenn er von der Annäherung des Werdens an des Sein spricht und es „Pathos“ nennt.¹⁰⁶

Die wichtige Erkenntnis des Surrealismus und von Nietzsche liegt darin, zu sehen, dass die „werthvollste Einsichten am spätesten gefunden werden; aber die werthvollsten Einsichten sind die Methoden.“¹⁰⁷ Nietzsche „taufte sie“ – wie er selbst sagt – „nicht ohne einige Freiheit

¹⁰⁴ Bei Friedrich Nietzsche vgl. KSA 1, 152 (24) u. 48 (5). Und bei Breton, André: Die kommunizierenden Röhren. Übers. von Elisabeth Lenk und F. Meyer, München 1973, 24.

¹⁰⁵ Im Altertum war Narziss ein anderer Name für Dionysos. Im pelagischen Mythos führt die Spiegelung zum Zerreißen des Dionysos. Die Doppelnatur und Metamorphose des narzisstischen Mythos wird in *Die Geburt der Tragödie* anhand der Nietzsche'schen Fassung von Apollon und Dionysos in allen Facetten vortrefflich beschrieben. Auch Salvador Dalí bringt mit seinem Gemälde *Metamorphose de Narcisse* (1936) und dem dazu verfassten Gedicht die Gleichstellung von Narziss mit Dionysos deutlich zum Ausdruck. (Vgl. Dalí, Salvador: «Die Metamorphose des Narziß», in: Salvador Dalí, Retrospektive 1920–1980, Prestel, München 1993, 284ff. Französische Originalausgabe: Salvador Dalí – Rétrospective 1920–1980, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne Paris 1997).

¹⁰⁶ Breton formuliert im Original: „La beauté, ni dynamique ni statique. [...] La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.“ Vgl. Breton, André: *Nadja*, Paris 1963, 189f. Übers. von Max Hölzer, Pfullingen 1960. Nietzsche schreibt: „Der Wille zur Macht nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein Pathos – ist die elementarste Thatsache, [...]“ (KSA 13, 259, 14[79]).

¹⁰⁷ Vgl. KSA 6, 179 (13).

als die Dionysische.“¹⁰⁸ Und der Surrealismus nennt sie die paranoisch-kritische Methode, die wie Salvador Dalí sagt „den dionysischen Strom zu apollinischer Leistung transformiert“.¹⁰⁹ Diese Methode ist ein „Automatismus, der den Rhythmus des Auges und der Einheit befriedigt“¹¹⁰, sodass man ohne weiteres den Perspektivenwechsel auch wieder an seinen Ausgangspunkt zurückdrehen und mit Nietzsche sagen kann: „[...] du bist immer ein Anderer.“¹¹¹ Nachdem somit der Anfangs- und Endpunkt im Mythos des Narziss zusammenfällt, und sich solchermaßen auch der Kreis der ewigen Wiederkehr durch den assoziativ, spontan-aktiven Automatismus schließt – den man übrigens an allen Stellen meines Beitrags durch den Ausdruck ‚paranoisch-kritische Methode‘ ersetzen kann, – möchte ich an dieser Stelle ebenfalls einen Schlusspunkt setzen, und nun im folgenden, vierten Kapitel auf die sich daraus ergebenden wichtigen Implikationen eingehen, die sich zum einen aus der *Erkenntnistheorie* selbst und zum anderen aus ihrem – die Wissenschaft *und* den Alltag zunehmend durchdringenden – zukunfts-fähigen Potenzial in den Technologien der *Augmented und Virtual Reality* ergeben.

4. Das Potenzial von Nietzsches und Dalís Epistemologie: Augmented und Virtual Reality

Welche Bedeutung kann diese Methode, die von Dalí und Nietzsche selbst zu ihren wertvollsten Einsichten gezählt wird, erlangen, wenn man sie erkenntnistheoretisch zur Anwendung bringt? In dem prozessualen Mengengelage von Moral und Vernunft, von Deutungshoheit und Ressentiment sowie von allgemeinverbindlicher Objektivität und individueller Subjektivität treten zahlreiche sich einander widersprechende Elemente zu Tage, die sämtliche Lebensbereiche betreffen können. Nietzsche erklärt dieses notwendige Potpourri aus Rationalität und Irrationalität so:

„Jetzt erscheint dir Etwas als Irrthum, das du ehemals als eine Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit geliebt hast: [...]. Dein neues Leben hat jene Meinung für dich getötet, nicht deine Vernunft: du brauchst sie nicht mehr, und nun bricht sie in sich selbst zusammen, und die Unvernunft kriecht wie ein Gewürm aus ihr an's Licht. Wenn wir Kritik üben, so ist es nichts Willkürliches und Unpersönliches, [...]. Wir verneinen und müssen verneinen, weil Etwas in uns leben und sich bejahen will, Etwas, das wir vielleicht noch nicht kennen, noch nicht sehen!“¹¹²

Entgegen der Aristotelischen Naturphilosophie gegen die Nietzsche heftig opponiert, bis hin zu seinem System der Logik mitsamt dem Satz vom Widerspruch¹¹³ bezieht Nietzsche das Nicht-Identische und Seltene, das Zufällige und Widersprüchliche, kurz gesagt, die Figuren der Mehrdeutigkeit, des Offenen und Sich-Entziehenden mit ein. Das Ziel seiner Epistemologie besteht darin: „Daß man die Gegensätze herausnimmt aus den Dingen, nachdem man begreift, daß wir sie hineingelegt haben.“¹¹⁴ Ganz in diesem Nietzscheschen Sinne ist ebenfalls Dalís Methode zu verstehen, wenn er scheinbar widersprüchlich verkündet: „Ich würde der Nietzsche des Irrationalen werden. Ich, der glühende Rationalist [...]“ und sich dezidiert vom Irrationalismus abgrenzt, „wie die anderen ihn praktizierten“, da ihn dieser in seiner

¹⁰⁸ KSA 1, 19 (6).

¹⁰⁹ Es ist Dalí, der schreibt: „[...] 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.“ Vgl. Dalí: *Meine Leidenschaften*, a.a.O., 47.

¹¹⁰ Breton, André, *Das Weite suchen. Reden und Essays*. Übers. von Lothar Baier, Frankfurt/Main 1981, 86.

¹¹¹ KSA 3, 544 (307).

¹¹² Ebd.

¹¹³ Vgl. z.B. KSA 12, 389. Ausführlichere Informationen dazu s. Ommeln, Miriam: «Erkenntnistheorie im Virtuellen», Reschke, Renate/Gerhard, Volkert (Hgg.): *Geschichte, Affekte, Medien*, Berlin 2008. Oder Dies.: *Epistemology in the Virtual Reality. Nietzsche and the Natural Science*, Karlsruhe 2008.

¹¹⁴ Ebd., 406, 9[121]

Einseitigkeit der Betrachtungsweise abstößt.¹¹⁵ Dalí ist sich der allgemeinen Bedeutung des Nicht-Identischen sowie der *gleichzeitig* zu erfassenden Gegensätze und Widersprüche überaus bewusst, wenn er schreibt: „Übrigens teile ich mit keinem Menschen etwas. Ich weiß nur, daß ich von der gleichen Methode ausgehe. Hoch! Alles aufwärts!“¹¹⁶ So ist es auch genau diese Methode, die in der Zeichnung *Nietzschéens vers le haut!* zum Ausdruck gebracht wird, wenn die drei beispielhaft angeführten Übermenschen in Dalischer Ausdrucksweise als die „allerübertriebensten Menschen“ charakterisiert werden, da sie ähnlich dem übertriebenen „apollinischen Geist das höchste universelle Maß“ erreichen und „mindestens ebenso“, wie der „dionysische Geist über jedes Unmaß und jede Übertreibung“ hinausgehen.¹¹⁷

Wenn sich, generell betrachtet, *Kontexte* und *Inhalte* so weit aneinander annähern, dass die Bestimmung ihrer Orte, Ausdehnungen und Bewegungen in Raum und Zeit ineinandergreifen, wird ein gleichwertiges perspektivisches Sehen und umwertendes Bewerten notwendig, um Halbwahrheiten und daseinsbestimmenden Komplexitätsverlusten entgegenzutreten. Die Erfassung von Zeitfiguren oder „die Darstellung eines Gegenstands, die ohne die geringste figürliche oder anatomische Modifizierung gleichzeitig die Darstellung eines andern, völlig verschiedenen Gegenstands ist, auch sie ohne jede Formveränderung oder Anomalität“ wird durch einen „eindeutig paranoischen Prozess“¹¹⁸ ermöglicht. Indem diese Beschreibung über die übliche Erfassung von amüsanten Doppelbildern und Zweideutigkeiten hinausreicht, wird sie zu einer systematischen und erkenntnistheoretischen Methode, die lediglich vom Grad der Aufmerksamkeit, Dalinisch gesprochen von der Begierde, und der Vorurteilsfreiheit abhängt und begrenzt wird. Mit Dalí lässt sich zurecht postulieren, dass „sogar die Darstellungen der Wirklichkeit von dem Grad unserer paranoischen Fähigkeiten abhängen.“¹¹⁹ In dem Gemälde *L'Énigme sans fin* (dt. *Endloses Rätsel*, 1938. Abb. im Internet s. Link in der Fußnote)¹²⁰ veranschaulicht Dalí vorzüglich die Erweiterung von einem bloß vorhandenen Doppelbild hin zu der künstlichen Erschaffung von sechs verschiedenen Wirklichkeiten und deren systematisch interpretierten Weltansichten. Er schreibt, sich vergleichend absetzenden, dazu:

„But the first “systematic research“ oft he problem, I may state, begins with the picture featured in my present exhibiton, *The Endless Enigma*. Therein appear, instead of a double image, six different images – thence to the limits of imminent metamorphoses.

Of a cubist picture one asks: „What does that represent?“ – Of a surrealist picture, one sees what it represents but one asks: „What does it mean?“ – Of a paranoiac picture one asks abundantly: “What do I see?“ “What does that represent?“ “What does that mean?“

It means one thing certainly, – the end of so-called modern painting based on laziness, simplicity, and gay decorativism.“¹²¹

Was sieht man? Das ist die Frage. Vor der Festlegung und Bedeutungsauslegung steht die zuallererst die Beobachtung, gemeint ist jedoch eine Beobachtungsgabe, die das langsame Sehen und die Dinge an sich herankommenlassen nicht verlernt hat und mit den Kontexten spielt. Oder mit Nietzsche formuliert, der die Methode der vieldeutigen Gegensätze am Sehen bzw. Willen verdeutlicht: „Sehen lernen, so wie ich es verstehe, ist beinahe Das, was die

¹¹⁵ Dalí: Tagebuch eines Genies, a.a.O., 19.

¹¹⁶ Dalí: Meine Leidenschaften, a.a.O., 120.

¹¹⁷ Vgl. Dalí: Tagebuch eines Genies, a.a.O., 117.

¹¹⁸ Dalí: Meine Leidenschaften, a.a.O., 210.

¹¹⁹ Ebd., 211.

¹²⁰ Auf der Homepage des *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Madrid, Spanien) verfügbar unter: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/endless-enigma>.

¹²¹ Dalí, Salvador: «Dali, Dali!», in: Salvador Dalí 1939. Julien Levy Gallery 15 East 57 New York (März/April 1939). In diesem Ausstellungskatalog werden mit Hilfe von ausklappbarem Transparentpapier die einzelnen Ansichten rot skizziert und verdeutlicht. Im Internet zum Beispiel verfügbar unter: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/salvador-dali-1939-julien-levy-1912146287>.

unphilosophische Sprechweise den starken Willen nennt: das Wesentliche daran ist gerade, nicht „wollen“, die Entscheidung aussetzen können.“¹²²

Am Grenzgang von Inhalt(en) und Kontexten widerfährt und erlebt man das, was sich im Bereich der modernen Informationstechnologien im Gebiet der Technologie der Virtuellen und Augmented Realität erfahren lässt: dass die Grenze der Realität die (eigene) Phantasie ist. Ironischerweise wäre damit ausgerechnet den Kritikern der Kunstfreiheit ein Mangel an Phantasie und Aufmerksamkeitsdefizite zu attestieren, da sie Ambiguität vermeiden wollen.¹²³ Die metaphorische Verwendung des Dalischen Begriffes Kannibalismus, mitsamt den „Kiefern, als den philosophischste Organen des Menschen“¹²⁴, im Sinne der Nietzscheschen Einverleibung und Aneignung(sprozesse) der Willen zur Macht, wendet sich in der Technologie der Virtuellen Realität zur vereinnahmenden *immersiven* Erfahrung.

Eine der stärksten Komponenten im „Gegensatz-Charakter des Daseins“¹²⁵ und deshalb im Folgenden von besonderem epistemologischen Interesse ist der Spannungszustand in den modernen Informationstechnologien zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Reellem und Virtuellem, zwischen Materie und Entmaterialisierung. Nietzsches durchgängig gestellte Forderung entspricht der heutigen virtuellen, ephemeren Bildauffassung und dem vordergründigen Verständnis der Virtuellen Realität: „Strenger: man darf nichts Seiendes überhaupt zulassen“¹²⁶. Und daraus resultiert: „die Materie ist ein ebensolcher Irrtum.“¹²⁷ Dalí, der sich ebenfalls dem Problem der Materie annimmt und den künstlerischen Spagat erprobt, aktuelle naturwissenschaftliche Erkenntnisse und technologische Neuheiten in sein Werk elementar miteinzubeziehen¹²⁸, sagt über sich selbst: „Ich bin der einzige Maler,

¹²² KSA 6, 108f.

¹²³ Mit Bevormundung und der versuchten Beeinflussung von Kunstschaffenden, Sabotage eingeschlossen, musste sich auch Dalí wiederholt persönlich herumschlagen, weshalb er 1939 in New York nach der *New Yorker Weltausstellung* ein Manifest zur *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit* veröffentlichte (Originaltitel: *Declaration of the independence of the imagination and the rights of man to his own madness*), indem er die „kulturellen Zwischenhändler“ verurteilt, die sich „mit herablassender Schaumschlägerei zwischen den Schaffenden und das Publikum drängen.“ (Dalí: *Unabhängigkeitserklärung*, a.a.O., 290). Dalí hatte somit „den Kräften des Irrationalen ihre amerikanischen Satzungen gegeben.“ (Dalí: *Memoiren*, a.a.O., 236).

Auf das Spektrum der modernen Technologien der Virtuellen Realitäten bezogen, mögen vielleicht folgende weiterführende Beiträge von Interesse sein: Ommeln, Miriam: «Künstliche Intelligenz und Kunstfreiheit: wie programmiert man das Grundrecht auf Kunstfreiheit in die Artificial Intelligence?», in: Franz, Jürgen H./Berr, Karsten (Hgg.): *Menschenrechte und Menschenwürde. Philosophische Zugänge und alltägliche Praxis*, Berlin 2022. Und Dies.: «Der Cyborg, Augmented Reality, Google Glass und ihre Umschriftung als Leinwand: Technikphilosophie auf der Grundlage einer Philosophie des Tanzes», in: (Hg.) *Deutsche Gesellschaft für Ästhetik: Techne – poiesis – aisthesis. Technik und Techniken in Kunst und ästhetischer Praxis*, IX. Online-Kongressband 2015.

¹²⁴ Dalí, Salvador: *Das geheime Leben des Salvador Dalí*. Übers. von Ralf Schieber, München 1990, vgl. 22. Oder siehe auch: „mit den Kiefern ergründe ich die metaphysischen, ästhetischen und moralischen Werte.“ (Dalí: *Memoiren*, a.a.O., 313).

¹²⁵ KSA, 12, 519, 19[111].

¹²⁶ KSA 13, 35, 11[72].

¹²⁷ KSA 3, 468 (109.). In diesem Zusammenhang mag wiederum mit zusätzlichem Blick auf die Technologien der Virtuellen Realität folgender Beitrag von Interesse sein: Ommeln, Miriam: «Augmented Reality. Das Verschwinden der Farbe», in: Ruf, Oliver/Schaffers, Uta (Hgg.): *Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren*, Würzburg 2019.

¹²⁸ Dalí, 1904 geboren, erlebte am Rande die Veröffentlichung der speziellen und allgemeinen Relativitätstheorie (1905 und 1915) mit, während ihn mit voller Aufmerksamkeit und nachhaltig die Heisenbergsche Unschärferelation (1927), die Atomexplosion sowie die Entdeckung der Holographie durch Dennis Gábor (1948) beeindruckten, wobei letzterer sogar 1972 anlässlich einer Ausstellung von Dalís ersten eigenen Hologrammen in der Galerie Knoedler (New York) einen eigenen Beitrag für den Katalog verfasste. (Zu Gábor siehe zum Beispiel: Dalí: *Retrospektive*, a.a.O., 397.)

Dalís ehrgeizigste Holographie bestand, im Gegensatz zu den meisten damaligen Holographen, darin, ein doppeltes Vorstellungsbild zu realisieren: *Holos! Holos! Velázquez! Gabor!* (1972/1973) befindet sich heute im

dessen Kunst das Problem der Dichtigkeit der Substanz löst.“¹²⁹ Das Spannungsverhältnis zwischen Sein und Werden wird bei beiden Denkern keinesfalls negiert oder aufgelöst, indem versucht das Sein zum Verschwinden zu bringen, vielmehr wird es im Falle von Nietzsche kritisch hinterfragt und analysiert, während Dalí zum einen als Nietzschekenner und zum anderen als höchst interessierter Zeitzeuge der atomaren und physikalischen Umbrüche und Entwicklungen darauf reagiert. Dalí schreibt beispielsweise: „Und wenn ich unsichtbare Gestalten male [...], so zwingt ich den Betrachter, sich eine neue Wirklichkeit – Zeit und Raum zusammenhängend und neu – vorzustellen. [...] je nach stereoskopischer Wirkung, aus Antimaterie oder aus [...]“¹³⁰ bestehend.

Wie wird die Virtuelle Realität, die der Materie auf der Grundlage des Informationsbegriffs scheinbar die Substanz entzieht, von den Erfindern und Pionieren der Technologie selbst charakterisiert? William Gibson, der Namensgeber des Cyberspace, formuliert einen paradox erscheinenden Ratschlag: Man solle sich „[...] *nicht* konzentrieren. *Was Sie tun, es ist entgegengesetzt zu der Konzentration, aber wir werden lernen es zu lenken.*“¹³¹ Jaron Lanier, der Pionier der Computerwissenschaften, der die Grundlagen für die Technologie der Virtuellen Realität legte, beschreibt die Vorgehensweise so: „[...] – it’s like going on a hike and being the sculptor of the mountain at the same time.“¹³²

Die Herausnahme von Gegensätzlichkeiten und Dingen, die einem so unmöglich erscheinen, dass sie nicht zugleich sein könnten, geschieht über den größtmöglichen Spannungsbogen, den es notfalls bis zum Zerbrechen auszuhalten gilt, „als ein Übergang und ein Untergang“, das bedeutet für die VR-Nutzer und Denker allgemein „als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden.“¹³³ Diese Denkfigur eines umwertenden Übergangs und wiederkehrenden Kipppunkts sei nochmals verdeutlicht: Nietzsche erwartet von den Menschen bzw. den „Künstlern“ keine „entweder [...] oder“ Entscheidung, sondern „endlich“, dass man „zugleich Rausch- und Traumkünstler“¹³⁴ sei. Man kann es auch so erklären, „Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache des Dionysus: womit das höchste Ziel [...] der Kunst überhaupt erreicht ist.“¹³⁵ Um den wichtigen Aspekt der *Gleichzeitigkeit* hervorzuheben, der für Nietzsche, Dalí und die Virtuelle Realität von so fundamentaler Bedeutung ist, soll nochmalig, diesmal *verallgemeinernd*, herausgestellt werden, wie Nietzsches sich den *erkenntnistheoretischen* Zustand vorstellt: „jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.“¹³⁶

Wie anfangs des Kapitels geschrieben, steht Nietzsche der Logik abwehrend gegenüber, wenn er feststellt: „es giebt keine Gegensätze: nur von denen der Logik her haben wir den Begriff des Gegensatzes – und von da aus fälschlich auf die Dinge übertragen.“¹³⁷, und damit über Moral und Ethik sowie den entsprechenden Erkenntnisgewinn urteilt „die Logik stammt nicht aus dem Willen zur Wahrheit.“¹³⁸ Die Virtuelle Realität ist jedoch eine Technologie und ein Medium, die beide auf dem binären Code beruhen, der sich allerdings, unabhängig vom

Museum *Teatro-Museo Dalí* von Figueras. Vgl.: Descharnes, Robert/ Néret, Gilles (Hgg.): Salvador Dalí. Die Gemälde Bd. II, Taschen, Köln 2004, 673.

¹²⁹ Dalí: *Memoiren*, a.a.O., 305.

¹³⁰ Ebd., 304f.

¹³¹ Gibson, William: *Idoru*. Übers. von Peter Robert, München 1999, 264.

¹³² Lanier, Jaron: «The Virtual Visionary», in: *The Guardian Saturday Review*, 29.12.2001. Verfügbar unter: <http://www.guardian.co.uk/technology/2001/dec/29/games.academicexperts>

Näheres zu dieser Thematik, u.a. unter Einbezug von Nietzsche, findet man bei Ommeln, Miriam: *Die Technologie der Virtuellen Realität. Technikphilosophisch nachgedacht*, Frankfurt/Main 2005.

¹³³ KSA 4, 17.

¹³⁴ Vgl. KSA 1, 30 (2)).

¹³⁵ Ebd., 140 (21.).

¹³⁶ Ebd., 48 (5).

¹³⁷ KSA 12, 384.

¹³⁸ KSA 11, 634, 40[13].

verwendeten Algorithmus, durch die schlussendliche Handhabung, wie oben beschrieben, selbst transzendiert, indem er gleichzeitig alogische Realitäten und Metamorphosen erzeugt.

Wie setzt, der Dritte im zu erörternden Bunde, Salvador Dalí die Gleichzeitigkeit von Gegensätzlichkeiten um? Er erklärt: „Jedes meiner „Sujets“ ist zugleich ein Mineral, das am Pulsschlag der Welt teil hat, und ein lebendiges Stück Uran.“¹³⁹ Ein Mineral ist ein in sich einheitlicher Stoff, der zumeist eine Kristallform ausbildet, also streng geometrisch mit einer gesetzesmäßigen Innenstruktur, dem Kristallgitter, ausgestattet ist. Dieser Normierung und Vereinheitlichung einerseits und der idealisierenden, abstrahierenden, mathematisierenden Geometrie schreibt Dalí zugleich die individuelle, zerstörerisch-chaotische Wucht und nukleare Sprengkraft des Urans ein. Er schreibt unter anderem dazu: „Ich entmaterialisierte bildnerisch die Materie, dann vergeistigte ich sie, um Energie schaffen zu können.“, was so viel bedeutet, dass er an seine „Mystik“ und „sein Schicksal“ glaubt.¹⁴⁰ Es ist also die verknotete Gleichzeitigkeit, die ihn nicht nur befähigt Werte umzuwerten und perspektivische Metamorphosen zu gestalten und zu erkennen, sondern sie und das Dasein nach der Art eines *Amor fati* nach Nietzsche zu bejahen.

Ein anderes, stärker akzentuiertes und vielleicht philosophisch eindrucksvolleres Beispiel für die Herausnahme von Gegensätzlichkeiten und ihre perspektivische Gleichzeitigkeit wäre Dalís Anweisung aus seinem „Mystischen Manifest“: „Pythagoras, der »geheimnisvolle Heraklit«, heute zusammen mit der Einheit des bestärkten Alls, [...], denn das physische Licht der paranoisch-kritische Aktivität Dalís ist ebenfalls gleichzeitig »Welle und Korpuskel.«“¹⁴¹ Heraklit und Pythagoras, in ihrer beiderseitigen Gegensätzlichkeit und mit ihrer beider Anklänge an die Wiederkunft des Gleichen, ergeben, mitsamt der sie begleitenden fließenden Entmaterialisierung der Zeit, die nicht zuletzt durch die allseits bekannten „Weichen Uhren“ symbolisiert wird, ein wunderbares Pendant zu Dionysus und Apollo. Und mehr noch, sie sind konstitutiv durch ihre gegenseitige Bejahung, so wie Ariadne und ihr Labyrinth nicht ohne Dionysus sein kann und Dionysus ohne Ariadne nicht wäre. Erkenntnistheoretisch gilt es hierbei nicht nur eine Seite der mehrdeutigen Vexierbilder oder allgemeiner des Daseins selektiv herauszugreifen, denn das hieße sich über die Lebensbedingungen zu vergreifen, sie zu instrumentalisieren und moralisieren, und am Wichtigsten ihr Wesen selbst zu verkennen, etwa als deren evolutionäre Vorbedingungen. Die Zwecke sind herauszudenken, und somit ihre Gegensätze. Nietzsche betont ausdrücklich:

„Hierzu gehört, die bisher verneinten Seiten des Daseins nicht nur als notwendig zu begreifen, sondern als wünschenswerth: und nicht nur als wünschenswerth in Hinsicht auf die bisher bejahten Seiten (etwa als deren Complementary oder Vorbedingungen), sondern um ihrer selber willen, als der mächtigeren, fruchtbareren, wahren Seiten des Daseins, in denen sich sein Wille deutlicher ausspricht.“¹⁴²

Die Vereinigung von möglichen Gegensätzlichkeiten und ihren Gleichzeitigkeiten kann man, bezogen auf die Technologie der Virtual und Augmented Reality mit ihren Holographieartigen Entwicklungspotentialen, komprimiert und dennoch überaus facettenreich mit den Worten Dalís zum Ausdruck bringen: „Als ich erfuhr, daß ein Atom einer holographischen Emulsion, das vollständige dreidimensionale Bild enthält, rief ich auf der Stelle: ich will es essen!“¹⁴³

Was lässt sich nun am Ende dieses Beitrags zu Dalís eigener Suche nach dem „Aktionsquantum“, wie er es selbst nennt, und welches die „Strukturen der Materie beherrscht“¹⁴⁴ mit Bezug auf die Zeichnung *Nietzschéens vers le haut!* feststellen? Der perfekte elementare geometrische Körper, auf den sich Formen reduzieren lassen, und welcher imstande

¹³⁹ Dalí, Memoiren, a.a.O., 275.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Dalí: «Mystisches Manifest», in: Dalí: Retrospektive, a.a.O., 373.

¹⁴² KSA 13, 493.

¹⁴³ Dalí: Memoiren, a.a.O., 366.

¹⁴⁴ Dalí: Tagebuch eines Genies, a.a.O., vgl. 213.

sein soll, die oben beschriebenen Vorgänge und philosophischen Gedanken widerzuspiegeln oder wiederzugeben, stellt nach Dalí weder eine Kugel dar, wie Ingres sie bevorzugte noch eine Eiform wie Leonardo, welche „laut Euklid die vollkommenste Form sein sollte“, und auch nicht die Würfel- oder Zylinderform des Cézanne, sondern „sämtliche leicht geschwungenen Flächen des menschlichen Körpers haben einen gemeinsamen geometrischen Ort, den gleichen, der sich in diesem Konus mit der abgerundeten, himmelwärts oder erdwärts gebogenen Spitze wiederfindet, im Horn des Rhinoceros!“¹⁴⁵ Dalí ist auf das Äußerste fasziniert von den perfekten logarithmischen Spiralen, die von den Rhinoceroshörnern ausgebildet werden. Es ist das „Rhinoceroshorn, das in einem minimalen Volumen ein Maximum an Energie einschließt, [...]“ und „mir, Dalí gestattet, die Wahrheit der Raum-Zeit existenziell zu erfassen [...] über meine Person und meine Situation in der Welt zu erkennen.“¹⁴⁶ Selbst die fiktive Umstülpung oder Umwendung des Horns in die Raumleere des Horninneren wird mit Gedanken assoziiert, die ein konstitutiv unabtrennbares Gegenstück zur spiralförmigen Außenseite bilden, denn „in der Metaphysik aber ist das Hohle die Antitugend. [...]. Zudem bietet das Rhinoceros eine Art ‚Barmherzigkeit der Macht‘ im Sinne Nietzsches.“¹⁴⁷ Im weitesten Sinne ist sie für Dalí „Symbol und ästhetischer Ausdruck eines großen künftigen Augenblicks.“¹⁴⁸

Während Nietzsches Büste in der Zeichnung *Nietzschéens vers le haut!* von Dalí mit Rhinoceroshörnern gleichsam bekrönt und von sich korpuskular loslösenden Hörnern umgeben wird, verbleibt für uns die offene Frage, wie Nietzsche selbst sich seine eigene perfekte Ausgestaltung der ewigen Wiederkehr des Gleichen, der Gegensätzlichkeiten und Verschiedenheiten vorstellt. Die Denkfigur, nun allgemein zusammengefasst, der Annäherung von Sein und Werden kann nach Nietzsches raumzeitlicher Analyse und Auffassung auf keinen Fall von einer Kugel wiedergegeben werden.¹⁴⁹ Vielleicht lässt sich einer konkreteren Vorstellung und Lösung dieser spannenden, von Nietzsche interpretationsoffen gehaltenen Frage mithilfe von zukünftigen naturwissenschaftlichen Ergebnissen und vereinten *technisch-künstlerisch-philosophischen* Entwicklungen innerhalb der Technologien der Augmented und Virtual Reality nähern. Darüber hinaus ist es vielleicht möglich, die komplexe Epistemologie, die Nietzsche in seinem philosophischen Werk vorlegt, mit Hilfe der Technologien der Augmented und Virtual Reality so anschaulich und fruchtbar zu machen, dass sie bei der Lösung von realen Problemlagen in sämtlichen Bereichen des Lebens methodisch einsetzbar wird, zumal sie die wiederkehrenden einseitigen oder unterkomplexen Betrachtungs- und Herangehensweisen hilfreich zu umgehen weiß.

© Miriam Ommeln 2022

¹⁴⁵ Ebd., vgl. 51.

¹⁴⁶ Dalí, Memoiren, a.a.O., 312.

¹⁴⁷ Ebd., 346.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Zum Beispiel: „Die Gestalt der Welt als Ursache ihres Kreisprozesses. Nicht Kugel!“ (KSA 11, 701, 43[2]) Nebenbei erwähnt: Die (geometrische) Denkfigur des Labyrinths bezieht sich auf einen anderen Kontext innerhalb Nietzsches Philosophie und greift hier nicht tief genug. Sie wird auch von Nietzsche selbst nicht in Erwägung gezogen. Ähnlich ist die Ring- und Kreismetapher in *Also sprach Zarathustra* das, was sie ist, eine vorzügliche, treffende dichterische Metapher, aber dennoch in diesem Sinne für Nietzsches eigene, anderweitigen Untersuchungen ebenfalls unpassend.