



JÖRG H. GLEITER

Nietzsche und die Architektur

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN



TURIN · TORINO

















JÖRG H. GLEITER

Nietzsche und die Architektur

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium. Das Recht, den Inhalt kommerziell zu nutzen, wird vorbehalten. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/> Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek – Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. durchgesehene Auflage 2026
Erschienen 2026 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© Jörg H. Gleiter

Verlag Königshausen & Neumann GmbH,
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Gestaltung: Philipp Heinlein
Umschlagabbildung: Ausschnitt aus dem *piano regolare*
für Turin von 1854 von Alessandro Antonelli
Intro: Spaziergang durch Turin, Fotos von Jörg H. Gleiter ©2009

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany
<https://doi.org/10.36202/9783826097768>
Print ISBN 978-3-8260-9775-1
PDF eISBN 978-3-8260-9776-8
www.koenigshausen-neumann.de

Inhalt

| | |
|-------------------------------------|---|
| | Vorworte 12 |
| <i>Einleitung</i> | „Frage: Wohin die Architektur gehört“ 15 |
| <i>Décadence und Moderne</i> | „Grosser Stil“ und Macht 31 Metaphern und Begriffe 39 Mole Antonelliana 47 „Lauter ganz grossstädtische Probleme“ 59 Décadence-Ästhetik und Nihilismus 69 |
| <i>Mythos und Reflexion</i> | Doppelgängerei der Natur 81 Rückbindung auf den Mythos 91 Experimental-Ästhetik 100 Nietzsche als „philosophischer Flaneur“ 106 Das Unheimlich-Erhabene 114 |
| <i>Ästhetik und Physiologie</i> | Musik und Ekstase 121 Walhall und negative Mythologie 126 Physiologie der Ästhetik 135 Kunst als „Wollen zum Werden“ 140 Die „grosse Vernunft“ des Leibes 144 |
| <i>Rezeptions- geschichte</i> | Nietzsches Philosophie der Architektur im Vergleich 153 |
| | <i>Bibliografie</i> 177 |
| | <i>Personenregister</i> 191 |

Vorworte

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE – Nahezu unverändert ging die zweite Auflage in den Druck, nur der bisherige Untertitel wurde zum Haupttitel. Das bedeutet aber nicht, dass sich seither keine neuen Erkenntnisse ergeben hätten. Ein Sabbatical, das ich dank der großzügigen Unterstützung des Politecnico di Torino in Turin verbringen konnte, hat einige neue Einsichten gebracht, wie auch ältere bestätigt.

Vor gut 25 Jahren, zur Zeit der Niederschrift von *Nietzsche und die Architektur*, war mir nicht bewusst, wie wenig sich Turin seit Nietzsches Aufenthalt verändert hat. Noch heute lässt sich zwischen den vier Plätzen Piazza Carlo Felice, Piazza Statuto, Piazza della Repubblica und Piazza Vittorio Veneto, die die Stadterweiterung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts markieren, jenes Turin erfahren, in dessen langläufigen Arkaden, dem rechtwinkligen Straßennetz und den langen Blickachsen ins quasi Unendliche Nietzsche seine täglichen, ausgedehnten Spaziergänge gemacht hat. Auch heute kann man sich kaum der Intensität der città quadrata entziehen, wie sie auf Nietzsche gewirkt hat und später auch auf Giorgio de Chirico, für den sie zum Auslöser seiner *pittura metafisica* geworden ist.

In Turin war es Nietzsche nach zehn Jahren gelungen, sich endlich vom erdrückenden Einfluss Richard Wagners freizumachen, zu sich zurückzukehren und wieder Souveränität über sich und sein Denken zu erlangen. Hier fiel auch das Leiden von ihm ab. Zu spät. Dennoch, in den Turiner Schriften tat sich eine Humanität auf, wie sie sich Jahre zuvor in seinen Jugendschriften so eindringlich gezeigt hatte.

Turin hat in Nietzsche die tieferen Schichten zum Erklingen gebracht, was das Gegenteil von dem in *Götzen-Dämmerung* beschriebenen hohlen Klang der Götzen war. Umgekehrt hat Nietzsche den

Klang der Steine literarisch hörbar gemacht. *Nietzsche und die Architektur* handelt von der gegenseitigen Anziehung des Philosophen der ewigen Wiederkehr und Turin, der *città metafisica*.

Berlin, Februar 2026

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE – Eine Arbeit von gut zehn Jahren geht zu Ende, die sich nicht der *vollkommenen** Leserschaft rühmen darf, die Nietzsche sich vorstellte. Wenn er sich das Bild eines *vollkommenen* Lesers ausmale, so Nietzsche, werde *immer ein Unthier von Muth und Neugierde daraus, ausserdem noch etwas Biegsames, Listiges, Vorsichtiges, ein geborner Abenteurer und Entdecker*. Tatsächlich entspringt die Arbeit der unmöglichen Begegnung eines intellektuellen mit einem intuitiven Menschen, *der eine in Angst vor der Intuition, der andere mit Hohn über die Abstraction; der letztere eben so unvernünftig, als der erstere unkünstlerisch*. Eine Unmöglichkeit, aber nicht der Sache, sondern den Umständen nach: Denn es gibt dafür nur wenige Orte. Das Resultat ist eine Arbeit, die keine Heimat kennt, dafür umso mehr Perspektive. Sollte es dennoch einen Ort geben, so ist es das Weimarer Kolleg Friedrich Nietzsche, ein Haus für freie Geister. Sein Leiter Dr. Rüdiger Schmidt-Grépály hat die unmögliche Begegnung möglich gemacht. Die Grundlage dagegen hat Prof. Dr. Gerhard Schweppenhäuser gelegt, Prof. Osamu Ishiyama sowie Prof. Dr. Gerd Zimmermann haben die Freiräume geschaffen und Dr. Georg Holländer den Weg zur Veröffentlichung gezeigt. Nietzsche war der Meinung, dass die Gewöhnung an seine Schriften den Geschmack für andere *verderbe*; das kann hier nicht das Maß sein – *und trotzdem oder vielmehr nicht trotzdem...*

Berlin, November 2009

Jörg H. Gleiter

* Die kursiv gesetzten Texte sind Zitate aus Nietzsches Werken, die in den folgenden Kapiteln nachgewiesen werden.

Einleitung

„FRAGE: WOHIN DIE ARCHITEKTUR GEHÖRT“ – Friedrich Nietzsches leidenschaftlicher Appell in seinen schriftstellerisch außerordentlich produktiven Turiner Monaten galt der Aufhebung der Distanz zwischen Denken und Leben. Nietzsche wollte endlich, wie er schon 1872 in *Die Geburt der Tragödie* gefordert hatte, die „Wissenschaft unter der Optik des Künstlers [...], die Kunst aber unter der des Lebens“¹ fassen, also die kritische Erkenntnistätigkeit des Philosophen auf das Leben und die Leiblichkeit zurückbeziehen, unvermittelt und unverfälscht.

Damit rückte 1888 in Turin die Kunst in eine Stellung zwischen Geist und Leib, zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis, zwischen die Überzeugungen und die Instinkte. Dies hatte Nietzsche schon 1887 im Satz von der „Physiologie der Kunst“² formuliert. Dort wollte er von der Kunst eine „Erleichterung des Lebens“ fordern, besonders eine Musik, „bei der man das Leiden vergisst; bei der das animalische Leben sich vergöttlicht fühlt“³. Dies war noch ganz im Sinne von Schopenhauers Metaphysik der Ästhetik formuliert. Doch seine Zweifel brachte Nietzsche schon in überreizter und sich steigender Tonlage vor. Seine Kritik galt zunächst der Musik Richard Wagners, die ihm, wo sie der Ästhetik Schopenhauers folgte, „unmöglich geworden [sei], weil er nicht gehen kann, geschweige denn tanzen“. Er, Nietzsche, verlange dagegen nach einer Musik, „bei der man tanzen möchte; bei der man vielleicht, cynisch gefragt, gut verdaut?“ Schnell schlugen dann die Zweifel an der Metaphysik der Ästhetik in die erlösende Erkenntnis um: „Aber das sind physiolo-

1 *Geburt der Tragödie*, Selbstkritik, S. 14.

2 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 284.

3 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 285.

gische Urtheile, keine aesthetische“⁴. Konsequenterweise forderte Nietzsche später dann eine Ästhetik als „angewandte Physiologie“⁵.

Friedrich Nietzsche bliebe unverstanden, wollte man von seinem Philosophieren den Impuls zum direkten Einwirken ins Leben abziehen. Nietzsche ist der Philosoph, der einerseits die Grenzen zwischen Philosophie, Wissenschaft und Kunst aufzuheben versuchte, andererseits berührt sein Denken, so Giorgio Colli, immer auch das „unmittelbare Gewebe des Lebens und mischt sich mit ihm“⁶.

In seinem letzten aktiven Jahr, in jenem „stürmischen Finale“ in Turin, boten aber der über Jahre hinweg praktizierte souveräne Skeptizismus und die Kritik an der Musik keine hinreichende Befriedigung mehr. So stellte Nietzsche im Mai 1888 ganz offen die „Frage: wohin die Architektur gehört“⁷. Sie sollte in seinem Werk *Der Wille zur Macht* im Zentrum des Kapitels *Zur Physiologie der Kunst* stehen. Kritisch wollte Nietzsche dort Stellung nehmen gegen die drei „unkünstlerischen Zustände“, die er mit „der verarmte Wille“, „die verarmten Sinne“ und „der verarmte Leib“⁸ bezeichnete. Der Vorwurf galt der „Ton-Semiotik“⁹ und der „Theater-Rhetorik“¹⁰ der zwei „Sonder-Künste“¹¹ Musik und Tragödie. Er forderte die „Mitarbeit der künstlerischen Vermögen am normalen Leben“¹² und Wiederherstellung der Künste auf „physiologische[r] Grundlage“¹³. Nietzsches Kritik richtete sich gegen die unkünstlerischen Zustände der Sonderkünste, gegen ihre intellektuelle „Auszehrung, Verarmung, Ausleerung“¹⁴. Während Nietzsches Unbehagen im Frühjahr 1888 noch der physiologischen Unzulänglichkeit der Musik Wagners galt, hatte sich mit der „Frage: wohin die Architektur gehört“ also spätestens im Herbst 1888 eine andere Kunst vor die Musik geschoben: die Architektur.

4 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 285.

5 Nietzsche contra Wagner, Wo ich Einwände mache, S. 418.

6 Colli, Distanz und Pathos, S. 11.

7 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 529.

8 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 530.

9 Fall Wagner, Abs. 7, S. 27 f.

10 Fall Wagner, Abs. 8, S. 30.

11 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 529.

12 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 530.

13 Nachlass 13/1887–89, 14[155], S. 339.

14 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 530.

Unmittelbar nach seiner Ankunft Anfang April 1888 berichtet Nietzsche enthusiastisch, dass Turin eine „capitale Entdeckung“¹⁵ sei. „Was für Sicherheit, was für Pflaster, gar nicht zu reden von den Omnibus und trams, deren Einrichtung hier bis ins Wunderbare gesteigert ist!“ Turin sei wirklich „die Stadt, die ich jetzt brauchen kann“, es sei dies die erste Stadt, die für die „Füße wie für die Augen ein klassischer Ort“¹⁶ sei. Hier seien es die Paläste, die „uns zu Sinnen reden: nicht Renaissance-Burgen“¹⁷. So sei er auch „nirgendwo mit so viel Vergnügen spazieren gegangen als in diesen vornehmen unbeschreiblich würdigen Straßen“¹⁸. Über die folgenden Monate hinweg riss das Lob nicht mehr ab, ja, es steigerte sich Ende September nach seiner Rückkehr aus den in Sils Maria verbrachten Sommermonaten. Er sei von sich selbst überrascht, denn „einen Ort zu haben, wo man nicht heraus will, nicht einmal in die Landschaft, wo man sich freut, in den Straßen zu gehen! – früher hätte ich’s für unmöglich gehalten.“¹⁹ In Turin scheint an die Stelle der „intellektuellen Höhe“ der wagnerischen Musik die „leibliche Symbolik“²⁰ der Architektur getreten zu sein, die Physiologie der Kunst sich in der Physiologie der Architektur konkretisiert zu haben.

Schon im April hatte Turin etwas eigenartig Definitives. Unter den „herrlichen hochräumigen Portici, Säulen- und Hallengänge[n]“ Turins, deren Ausdehnung „10020 Meter (d.h. zwei Stunden gut zu marschieren)“²¹ betrage, könne man „halbe Stunden in Einem Athem“ gehen; „daß man mitten in der Stadt die Schnee-Alpen sieht! Daß die Straßen schnurgerade in sie hineinzulaufen scheinen! Die Luft trocken, sublim-klar. Ich glaubte nie, daß eine Stadt durch Licht so schön werden könnte.“²² Nietzsche selbst wohnte neben einer überdachten Passage, der *galleria subalpina*, auf die er hinabsehen konnte, „wenn ich aus meinem Zimmer heraustrete“; die *galleria subalpina*

15 Briefe 8/1887–89, S. 298.

16 Briefe 8/1887–89, S. 285.

17 Briefe 8/1887–89, S. 294.

18 Briefe 8/1887–89, S. 302.

19 Briefe 8/1887–89, S. 529.

20 Zarathustra, Von den Verächtern des Leibes, Abs. 2, S. 30 und 33.

21 Briefe 8/1887–89, S. 301.

22 Briefe 8/1887–89, S. 294.

bezeichnete er als den „schönsten elegantesten Raum dieser Art, den ich kenne“²³. Gegen die Stadt sei einfach nichts einzuwenden, es sei „eine herrliche und seltsam wohltuende Stadt“²⁴, wie Nietzsche in immer neuen Formulierungen bestätigte.

Nietzsches Beschreibungen von Turin widersprechen daher den Vorstellungen vom „Einsiedler von Sils Maria“²⁵ und dem Klischee vom Philosophen, der die Städte gemieden und nur „auf einsamen Bergen, am Meer“²⁶ sich seine Gedanken ergangen haben soll. Vielmehr ging von Turin, wie Nietzsches Briefe suggerieren, ein äußerst positiver Einfluss aus. Während bisher die Krankheit „ein energisches Stimulans zum Leben, zum Mehr-leben“²⁷ darstellte, fiel in Turin das leidvoll Quälende am Erkenntnisritual von Nietzsche ab. Es stellte sich in Turin ein geradezu heiteres, getragenes Weltverhältnis ein, mit dem sich Nietzsche über die bisher geforderte Einsicht in den tragisch-mythischen Urgrund des Lebens hinwegzusetzen begann. Es gehe ihm, wie er seiner Mutter nach Naumburg berichtete, „ausgezeichnet, kein schlechter Tag bisher“²⁸. Zuvor schon hatte er an Franz Overbeck geschrieben: „Ich bin jetzt der dankbarste Mensch von der Welt [...] Alles wird mir leicht, Alles geräth mir.“²⁹ Und an Georg Brandes: „Ich bin so erleichtert, so gestärkt, so guter Laune, – ich hänge den ernstesten Dingen einen kleinen Schwanz von Posse an. Woran hängt das Alles?“³⁰

Nietzsche verfolgte die Frage nach den Gründen der trügerischen Besserung nicht weiter. Hier verließ ihn der kritische Impuls. Nach Hans Erich Lampl soll er aber aufgrund seiner Lektüre von Charles Férés Buch *Dégénérence et folie* und der Eigendiagnose „fachkundig sicheren Bescheid über das ihm bevorstehende Schicksal“³¹ der Geisteskrankheit erhalten haben. Angesichts des ununterbrochenen

23 Briefe 8/1887–89, S. 528.

24 Briefe 8/1887–89, S. 451.

25 Mann, Nietzsches Philosophie, S. 235.

26 Riehl, Friedrich Nietzsche, S. 21.

27 *Ecce homo*, Warum ich so weise bin, Aph. 2, S. 266.

28 Briefe 8/1887–89, S. 522.

29 Briefe 8/1887–89, S. 453.

30 Briefe 8/1887–89, S. 310.

31 Lampl, *Ex oblivione*, S. 249.

Gesundheits- und Kraftgefühls, das sich seiner in den letzten Monaten bemächtigt hatte, soll er die Zeichen zu interpretieren gewusst haben, wissend um das Ende seines Vaters, der mit 36 Jahren an sogenannter Hirnerweichung verstorben war. Gegen Lampls These der Eigendiagnose spricht jedoch, dass Nietzsche schon in den ersten Tagen in Turin, im April 1888, erklärt hatte, dass er im Winter 1881 in Genua den körperlich und geistig tiefsten Punkt seines Lebens erreicht und überwunden habe. Er sei damals dem Tod am nächsten gewesen, genau im selben Lebensjahr, in dem auch sein Vater seiner Krankheit erlegen war. Doch „von 1882 an ging es, sehr langsam freilich, wieder aufwärts“; am Anfang stand die Krankheit, jedoch „sie hat mich heraus gelöst, sie hat mir den Muth zu mir selbst zurückgegeben ...“³² In Turin sah sich Nietzsche dann am Ende einer stetigen Entwicklung zurück ins Leben, zu sich selbst. Er sei „herbstlich gesinnt in jedem guten Sinne des Wortes: es ist meine große Erntezeit“³³.

Im Frühjahr 1888 hatte Nietzsche bekannt: „Wir Philosophen sind für nichts dankbarer, als wenn man uns mit den Künstlern verwechselt.“³⁴ Welche Kunst er meinte, daran ließ er damals, zu Beginn seiner Turiner Zeit, keinen Zweifel. Es war die Musik. In seiner Schrift *Der Fall Wagner*, die er im Mai fertiggestellt hatte, heißt es dazu mit ironischem Unterton: „Hat man bemerkt, dass die Musik den Geist frei macht? Dem Gedanken Flügel giebt? Dass man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird?“³⁵ Im Frühjahr 1888 sah Nietzsche also Musik und Philosophie in einer Allianz, mit der Erfahrung von Turin am Ende des Jahres Philosophie und Architektur. Spätestens im Herbst 1888, nach seiner Rückkehr aus Sils Maria rückte die Architektur an die Stelle der Musik, der Architekt an die des Musikers.

Der Turiner Mole Antonelliana, dem „genialsten Bauwerk, das vielleicht gebaut worden“³⁶ und bis heute höchstes Bauwerk Turins, kommt hier eine zentrale Bedeutung zu. Es habe Alessandro Anto-

32 Briefe 8/1887–89, S. 290.

33 Briefe 8/1887–89, S. 453.

34 Briefe 8/1887–89, S. 309.

35 Fall Wagner, Abs. 1, S. 14.

36 Briefe 8/1887–89, S. 565.

nelli, ihr Architekt, genau so lange gelebt, „bis Ecce homo, das Buch fertig war. – Das Buch und der Mensch dazu ...“³⁷, so Nietzsche in einem späten Briefentwurf vom Dezember. Nietzsche stellte also sein neuestes Buch und den Architekten des beeindruckenden Gebäudes in eine direkte Analogie, so wie er dies in ähnlicher Weise einige Jahre zuvor, jedoch mit Bezug auf die Musik, schon einmal formuliert hatte. 1883 habe er sein Buch *Zarathustra* genau „in der heiligen Stunde fertig gemacht, in der Richard Wagner in Venedig verstarb“³⁸. Beide Male sah Nietzsche in seinen Büchern jeweils das Vermächtnis eines verstorbenen Künstlers, erst eines Musikers, dann eines Architekten.

In den letzten Tagen vor dem Zusammenbruch erkannte Nietzsche in Antonelli das Idealbild des Künstlers, der im „absoluten Höhentrieb“³⁹ den Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen zu überwinden versucht hatte, während er in der Mole Antonelliana die Konkretisierung der Physiologie der Kunst im „Über-sich-hinaus“⁴⁰ des Rausches zum Werden zu erkennen glaubte. Mit ihrem „absoluten Höhentrieb“⁴¹ war die Mole Antonelliana auch Ausdruck des „Instinkt[s] der *décadence*, der als Wille zur Macht auftritt“⁴². Das zeigte sich in der enormen Höhe wie auch in der gebrochenen Semantik und in ihrem Stileklektizismus. In der „extreme[n] Detail-Belebung“, in der freien Kombination unterschiedlicher, stilistischer Versatzstücke, quasi im „Wechsel der Optik“⁴³, war dieser dem großen Stil der Renaissance entgegengesetzt. Das entsprach Nietzsches Idee einer „absolute[n] Unmoralität der Mittel“⁴⁴. Er begrüßte es als „»extremste« Ästhetik“⁴⁵ der Modernität, sie ersetzte den „großen Stil“ der Renaissance durch den „grossen Stil der Periodik“⁴⁶ und den „grossen Rhythmus“ der Zeichen. Nietzsche sprach hier von

37 Briefe 8/1887–89, S. 566.

38 Ecce homo, Also sprach Zarathustra, Abs. 1, S. 336.

39 Briefe 8/1887–89, S. 565.

40 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 214.

41 Briefe 8/1887–89, S. 565.

42 Nachlass 13/1887–89, 14[137], S. 321.

43 Nachlass 13/1887–89, 16[77], S. 511.

44 Nachlass 13/1887–89, 14[137], S. 321.

45 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 130.

46 Ecce homo, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 4, S. 304 f.

der „rhythmische[n] Überlebensfähigkeit des Kleinsten“. In Antonellis Eklektizismus sah er eine „Beseelung und Belebung der kleinsten Theile“, wie sie auch zum besseren Teil der Musik Wagners gehörten und Bestandteil seiner eigenen literarischen Praxis waren; wo „sich das Leben aus dem Ganzen zurückgezogen hat und im Kleinsten luxuriert“⁴⁷, fallen die Musik Wagners, die Philosophie Nietzsches und die Architektur Antonellis sichtbar in eins.

Darüber hinaus bildet die Physiologie eine der zentralen „Konfliktlinien“⁴⁸, an der entlang sich Nietzsches Denken in immer neuen Wendungen entwickelte. So sieht Helmut Pfotenhauer die Physiologie als „Ariadne-Faden“⁴⁹ von Nietzsches Werk. Im Sinne der dialektischen Doppelwelt des Traumes und des Rausches hatte Nietzsche schon 1872 in *Die Geburt der Tragödie* das Apollinische und das Dionysische als „physiologische Erscheinungen“⁵⁰ bezeichnet. Jedoch, erst mit der *Décadence* als physiologische Degenereszenz gelang es ihm, die Gegensatzpaare des Apollinischen und des Dionysischen, des Traumes und des Rausches, des Geistes und des Leibes unter ein Prinzip zu subsumieren.

Nietzsches Auseinandersetzung mit der *Décadence* setzte 1883 mit der Lektüre von Paul Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* ein. Zum zentralen Begriff seines Philosophierens rückte die *Décadence* jedoch erst mit dem Verzicht auf sein groß angelegtes Werk *Der Wille zur Macht* auf. In ihm wollte er noch einmal die Welt aus einem Prinzip heraus denken, musste sich aber im Spätsommer 1888 sein Scheitern eingestehen. An die Stelle des Willens zur Macht trat nun die *Décadence* als physiologische Degenereszenz. Sie avancierte zum Zentralbegriff seines Philosophierens, womit die Physiologie die ihr bisher fehlende Ambivalenz erhielt. War die Physiologie in seinen ersten Notizen *Zur Physiologie der Kunst* von 1887 noch wesentlich positiv und dem Nihilismus entgegengesetzt, so gelang Nietzsche mit dem *Décadence*-Begriff die Neubewertung der Physiologie als

47 Briefe 8/1887–89, S. 401.

48 Gerhardt, Von der ästhetischen Metaphysik, S. 375.

49 Pfotenhauer, Physiologie der Kunst, S. 400.

50 Geburt der Tragödie, Abs. 1, S. 26.

„physiologische Widersprüchlichkeit“⁵¹, als „Symptom des Niedergangs“ wie auch als lebensbejahende Kraft. *Décadence* bedeutete nun „Zweideutigkeit der Werthe“⁵², was für Nietzsche das zentrale Konzept der Moderne war. Er ließ keine Zweifel daran, dass „Vielseitigkeit und Unruhe“ der Moderne ein „Symptom der *décadence*“⁵³ und ihre Zweideutigkeit die „höchste Form des Bewußtwerdens“⁵⁴ seien. Auch er, Nietzsche, sei selbst Kind seiner Zeit, „will sagen ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte“⁵⁵; es war der Philosoph in ihm gewesen, der sich dagegen wehrte, während der Künstler in ihm dieses begrüßte.

Über das „*Décadence*-Symptom“ näherten sich Philosophie und Kunst – die „Philosophie als *décadence*“ und die Kunst als „ästhetische *décadence*“ – strukturell an, Erkenntnistheorie und praktische Ästhetik wurden füreinander durchlässig. Im „physiologischen Widerspruch“ schlug auch der „passive Nihilismus“⁵⁶ des klassizistischen „grossen Stil[s]“ in den „activen Nihilismus“⁵⁷ einer praktischen Ästhetik um. In *Ecce homo* setzte Nietzsche dann dem „grossen Stil“, den er in der Renaissance als „Macht-Beredsamkeit in Formen“⁵⁸ verwirklicht sah, die „Kunst des grossen Rhythmus“, das heißt den „grosse[n] Stil der Periodik“, entgegen, der gleichsam Symptom der *Décadence* und der Moderne war, „Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher, Leidenschaft“⁵⁹.

So lässt sich festhalten, dass ohne die Reflexion auf Nietzsches Theorie der *Décadence* die Idee der Physiologie der Kunst wie auch Nietzsches Architekturbegriff im Dunkeln blieben. Denn Nietzsche zog keineswegs „bis zuletzt gegen die Dekadenz“⁶⁰ zu Felde, noch war

51 Nachlass 13/1887–89, 14[94], S. 272.

52 Nachlass 13/1887–89, 15[100], S. 466.

53 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 41, S. 143.

54 Nachlass 13/1887–89, 15[20], S. 418.

55 Fall Wagner, Vorwort, S. 11.

56 Nachlass 12/1885–87, 9[35], S. 351.

57 Nachlass 12/1885–87, 9[35], S. 350.

58 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 11, S. 118.

59 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 4, S. 304 f.

60 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 225.

für ihn die *Décadence* allein ein Phänomen der Musik Wagners. Im Gegenteil, die *Décadence* wurde zu jenem zentralen philosophischen Konzept, mit dem sich Nietzsche, nach der Aufgabe seines geplanten Hauptwerks *Der Wille zur Macht*, sein eigenes Werk, die eigene Person und seine Lehrer umwertend neu aneignete. Dieser Absicht dienten die Schriften vom Herbst 1888, vor allem *Götzen-Dämmerung* und *Ecce homo*. Die *Décadence* sei nichts, „was zu bekämpfen wäre“⁶¹; im Gegenteil, es helfe nichts, „man muss vorwärts, will sagen Schritt für Schritt weiter in der *décadence*“⁶². Im Frühjahr 1888 subsumierte Nietzsche dann auch Moral, Religion, Philosophie⁶³ und Wissenschaft unter den Begriff der *Décadence*, auch die Musik sei „*décadence* als Gesellschafts-Ausdruck“⁶⁴. Das Problem, das ihn in seinem Leben „am tiefsten beschäftigt“⁶⁵ habe, so Nietzsches Resümee, sei die *Décadence* gewesen, mit ihr glaubte er den „Weg wiedergefunden zu haben, der zu einem Ja und einem Nein führt“⁶⁶. In der *Décadence* sei „im Jasagen [...] Verneinen und Vernichten“⁶⁷ präsent. Die „Logik der *décadence*“ sei, dass sie die Gegensätze unaufgelöst unter ein Prinzip vereinige, den Leib und den Geist, den Nihilismus und das Jasagen zum Leben; selbst „der »Gute« und der »Schlechte« sind nur zwei Typen der *décadence*“⁶⁸.

Die Physiologie der Kunst konkretisierte sich für Nietzsche in der Turiner Zeit in der Physiologie der Architektur. Mit der Forderung nach „Mitarbeit der künstlerischen Vermögen am normalen Leben“ trat an die Stelle der „intellectuellen Höhe“ der Musik, als der „Sonder-Kunst“⁶⁹ des 19. Jahrhunderts, die „leibliche Symbolik“ der Architektur als Leitkunst der Moderne. In Turin trat so die Leiblich-

61 Nachlass 13/1887–89, 15[31], S. 427.

62 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Abs. 43, S. 144.

63 Nachlass 13/1887–89, 15[20], S. 418.

64 Nachlass 13/1887–89, 14[61], S. 247.

65 Fall Wagner, Vorwort, S. 11.

66 Nachlass 13/1887–89, 15[13], S. 412.

67 *Ecce homo*, Warum ich ein Schicksal bin, S. 368.

68 Nachlass 13/1887–89, 14[86], S. 265.

69 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 529.

keit nicht mehr als „Antagonist der Erkenntnis“⁷⁰ auf, sondern als eine dem Wissen notwendige Bedingung. Mit ihren Arkaden, Passagen und dem rechtwinkligen Straßenraster wurde die Stadt für Nietzsche zum alternativen Erkenntnisinstrument.

Schon in *Die fröhliche Wissenschaft* hatte Nietzsche eine „Architektur der Erkennenden“ als Alternative zu christlichen Kirchenbauten und ihrer *vita contemplativa* gefordert, „stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter“⁷¹. Unklar blieb jedoch, an welche Architektur er gedacht haben mag, als er Bauwerke forderte, welche „als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seitegehens ausdrücken“, wenn wir uns „in Stein und Pflanze übersetzt haben“⁷² und in uns spazieren wollen. Dennoch, es zeichnet sich hier schon die Idee der Physiologie der Kunst ab, so wie sie Nietzsche später als „Fundament aller Aesthetik“ bezeichnet hat; denn die „aesthetischen Werthe [ruhen] auf biologischen Werthen“ und die „aesthetischen Wohlgefühle [sind] biologische Wohlgefühle“⁷³.

Nietzsches Briefe aus Turin dokumentieren einen grundlegenden Wandel, denn mit der Erkenntnis, dass der Mensch von heute mit sich selbst „verhängnisvoll gleichzeitig“⁷⁴ ist, schlug die Distanz des Philosophen zum Leben in unmittelbare Nähe um. Anders als in Genua, Venedig oder Rom stellte sich ein geradezu inniges Verhältnis zu Turin ein. Nietzsche wandelte sich in den Turiner Monaten zu dem, was er gut zwanzig Jahre zuvor schon als „philosophischen Flaneur“ bezeichnet hatte. Nach dem Abschluss des Studiums hatte er 1869 vor, einige Monate mit seinem Freund Erwin Rohde als „ein Paar philosophische Flaneurs“ in Paris zu verbringen und mit „ernstem Auge und lächelnder Lippe, mitten durch den Pariser Strom hindurch [zu] schreiten“⁷⁵. Das Vorhaben scheiterte, einerseits war es Nietzsches frühe Berufung als Professor nach Basel, andererseits die neue

70 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, Kap. 30, S. 475.

71 *Fröhliche Wissenschaft*, IV. Buch, Aph. 280, S. 524.

72 *Fröhliche Wissenschaft*, IV. Buch, Aph. 280, S. 524.

73 Nachlass 13/1887–89, 16[75], S. 511.

74 *Antichrist*, Aph. 38, S. 209.

75 Briefe 2/1864–69, S. 358.

Bekanntschaft mit Richard Wagner, die die Pläne zunichtemachte. Denn Nietzsche sah sich vom „faustische[n] Duft“⁷⁶ Wagners und seiner romantisch inspirierten Moderne angezogen. So gab er Paris zugunsten von Basel auf, nicht zuletzt wegen der Nähe zu Wagner, der in Tribtschen bei Luzern und damit nur wenige Zugstunden entfernt wohnte.

Erst mit der seit 1883 sich vollziehenden Wende zur *Décadence* wurde dann 1888, gut zwanzig Jahre nach den Parisplänen, Turin, die französischste der italienischen Städte und in einigen Punkten Paris vergleichbar, zum Ort der Rückkehr von Nietzsches lebenslanger Frankreichsehnsucht. Auslöser dafür war, dass mit der „capitale[n] Entdeckung“⁷⁷ von Turin die architektonische Metapher des Labyrinths ihr lebensweltliches Pendant fand. Die moderne Metropole sei, wie Walter Benjamin mit Bezug auf *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* feststellte, eben die „Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth“⁷⁸. Dies brauche „Schulung“⁷⁹, es gehöre dazu die leibliche Erfahrung des „monotonen, faszinierend sich abrollenden Asphaltband[es]“⁸⁰ der Großstadt. Nicht in mittelalterlichen Städten, allein in der Monotonie der rationalen Stadtstruktur der modernen Metropole wandle sich mit der „Erreglichkeit des Leibes“⁸¹ dem Flaneur die Stadt zum Labyrinth. Und gerade Turin mit seinem schachbrettartigen Straßensystem besaß eine solche rationale Struktur, die für den Flaneur so wichtige Monotonie der Straße.

Mit dieser Erkenntnis lassen sich jetzt auch einige Notizen Nietzsches vom Herbst 1888 deuten, die der Nietzsche-Rezeption bisher verschlossen geblieben waren. Wie Anweisungen zur Technik des Flanierens liest sich, wenn es im Nachlass heißt: „Nicht Brille in der Straße aufsetzen! Keine Bücher kaufen! Nicht in die Menge gehen!“ Anschließend dann die Beschreibung eines der Spaziergänge; „Abends durch Garten V<alentino> bis Schloß, dann wieder hinein

76 Briefe 2/1864–69, S. 322.

77 Briefe 8/1887–89, S. 298.

78 Benjamin, *Das Passagenwerk*, Bd. 1, S. 541.

79 Benjamin, *Berliner Kindheit*, S. 237.

80 Benjamin, *Das Passagenwerk*, Bd. 1, S. 647.

81 Nachlass 13/1887–89, 14[119], S. 296.

bis Ende piazza Vitt<orio Emanuele I> und ins Café Livorno.“⁸² Dann wieder: „keine Briefe schreiben! keine Bücher lesen! ins Café etwas mitnehmen zum Lesen! Notizbuch“⁸³. Nietzsche beschreibt hier die Technik des Flanierens! Sie ermöglicht, dass im Bezug auf die eigene Körperlichkeit, ohne Bücher und in Distanz zur Menge, die Erfahrung der Stadt in Erkenntnis umschlägt, sie eröffnet einen eigenen Zugang zum Unterbewusstsein. Dazu muss der Flaneur, wie Nietzsche im Nachlass anmerkte, allein bleiben, in „aristokratischer Absonderung von der Menge“; während „die Menge an »Gleichheit« und folglich Ausgleichbarkeit und »Gegenseitigkeit« glaubt“⁸⁴ und die Auflösung der Gegensätze in einer falschen Einheit betreibt, geht es dem Flaneur um das Gegenteil, um die Verschärfung des Gegensatzes; daher: „nicht Brille auf Straße“, „nicht in die Menge gehn!“⁸⁵

Turin wurde Nietzsche zur Zeit der umwertenden Neuaneignung, jedoch nicht allein der ästhetischen Theorie in der Verschiebung von der Semiotik zur Physiologie, sondern darüber hinaus und weit bedeutender der Umwertung der eigenen intellektuellen Biografie und Neuausrichtung seines Denkens. So vollzog Nietzsche in den Turiner Monaten seine Ablösung von der romantisch-idealistischen Konzeption der Moderne und seine Hinwendung zur Décadence, zur französischen Moderne. Nicht zufällig zeigt sich Nietzsches Ästhetik als eine in ihren Grundprinzipien surrealistische Ästhetik. Deren Technik hatte er interessanterweise schon sehr viel früher 1872 in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* skizziert. Dort hatte er den Künstler als Gegensatznatur und gewandelten, intuitiven Intellekt beschrieben, dem die Aufgabe zufällt, die unter dem reinen Intellekt verhärteten Metaphern und „Begriffsgespinnste“ zu zerreißen, sie zusammenzuwerfen, um sie in einem zweiten Schritt wieder zu neuen, künstlerischen, vielschichtigen Begriffsfügungen, Metaphern und Metonymien zu kombinieren. Womit er nichts anderes beschrieben hatte als die zentralen Techniken der Allegorie, so wie sie später mit

82 Nachlass 13/1887–89, 21[2], S. 579.

83 Nachlass 13/1887–89, 21[4], S. 580.

84 Nachlass 13/1887–89, 11[127], S. 61.

85 Nachlass 13/1887–89, 21[5], S. 580.

Blick auf den Surrealismus in Benjamins Theorie der modernen Avantgarde und dann weiter in die Debatten der Postmoderne eingingen. Für Nietzsche war der Ansatz damals aber zu kühn, ratlos brach er den Text an der Stelle ab, an der die Metaphysik der Ästhetik am Gegenpol zum Intellekt, nämlich bei der Physiologie der Ästhetik angekommen war. Dafür gab es 1872 weder eine Vorstellung noch einen Begriff. Gleichwohl, das Konzept der Physiologie der Ästhetik war erstmals am Horizont von Nietzsches Denkens erschienen.

Vor dem Hintergrund der *Décadence* wird nun sichtbar, dass Nietzsches Orientierung auf die Moderne weniger von der italienischen Umgebung ausging, das heißt von *Nietzsches Italien*, als von seiner Lektüre der französischen Schriftsteller der *Décadence* wie Paul Bourget, Pierre Loti, Gyp, Meilhac, Anatole France, Jules Lemaître⁸⁶. Erst durch die Rezeption der französischen Literatur erschloss sich Nietzsche das „*Décadence-Symptom*“⁸⁷. Dieses stand ihm für Modernität. So bezeichnete er Guy de Maupassant, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, Taine, Renan, die Goncourts, Schéerer, Gavarni als die „geistreichste und skeptischste Bande der Pariser Geister“; was an ihnen gefiel, das war ihr „exasperierter Pessimismus, Cynismus, Nihilismus, mit viel Ausgelassenheit und gutem Humor abwechselnd; ich selbst gehörte gar nicht übel hinein – ich kenne diese Herrn auswendig“⁸⁸. Nietzsche sprach vom „modernste[n] Paris“⁸⁹, ein modernes Genua, Venedig oder Rom gab es für ihn dagegen nicht. Genua war die „unmodernste“⁹⁰ Stadt, auch Turin war „gar nicht modern“⁹¹, was Nietzsche beiden allerdings zum Vorteil anrechnete.

In den Turiner Monaten versuchte Nietzsche nicht nur, dem „Symptom der *décadence*“⁹² näherzukommen, sondern darüber hinaus dieses unmittelbar auf das eigene Werk zu projizieren. So arbeitete er an einem eigenen literarischen *Décadence*-Stil, der aus aphoristisch-

86 *Ecce homo*, Warum ich so klug bin, Aph. 3, S. 285.

87 *Ecce homo*, Warum ich so weise bin, Aph. 1, S. 265.

88 Briefe 8/1887–89, S. 192.

89 Briefe 8/1887–89, S. 39.

90 Briefe 6/1880–84, S. 134.

91 Briefe 8/1887–89, S. 285.

92 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Abs. 41, S. 143.

tischen Verkürzungen und gedanklichen Interpolationen im Kleinsten bestand. Seine Schriften zeichnen sich durch immer kürzere Gedankenblitze aus, eine Tendenz, die sich in den Schriften des Herbsts 1888 verstärkte. Die Sätze werden kaum mehr zu Ende geführt, oft nur noch durch Punkte miteinander lose verbunden oder durch lange Gedankenstriche getrennt. Nietzsche machte, analog zu Wagners Komponiertechnik, nur mehr „lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten“, seine Texte sind „in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des *Détails*“ reich an „Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts“, seine Schreibtechnik wird mehr und mehr zum literarischen Gegenstück zur *Décadence* in der Musik, das heißt zur Motivtechnik Wagners, sie ist „litterarische *Décadence*“⁹³.

Nietzsches Orientierung auf Frankreich führte letztendlich zu ernsthaften Zweifeln an seiner Existenz in Italien. Im November 1888 heißt es dazu: „Moral: Nicht Italien, alter Freund! [...] Am besten freilich Paris“, die französische Kultur erschien ihm als eine „Art Recept“, denn für „unsre Leiber und Seelen, lieber Freund, ist eine kleine Vergiftung mit Parisin einfach eine »Erlösung« – wir werden wir, wir hören auf, hornddeutsch zu sein“⁹⁴. Sein *Ecce homo* sei schon „antideutsch bis zur Vernichtung“ und nehme durchweg die „Partei der französischen Cultur“⁹⁵. In Paris spreche man davon, dass er, Nietzsche, „ein geborner Pariser“ sei, denn „noch nie habe ein Ausländer so französisch gedacht wie ich im »Fall«“⁹⁶. Er suche vor allem in Frankreich. Turin dagegen wurde Nietzsche zum Ort der umwertenden Wiedereignung seiner Schriften, seiner Lehrer und seiner selbst zum „*décadent*“, ja zum Franzosen. Die Jahre in Italien waren also weniger Endpunkt einer Entwicklung als Wendepunkt; wie Nietzsche Ende Dezember 1888 bekannte, sei es „an der höchsten Zeit, daß ich noch einmal als Franzose zur Welt komme“⁹⁷.

93 Fall Wagner, Aph. 7, S. 27 f.

94 Briefe 8/1887–89, S. 479.

95 Briefe 8/1887–89, S. 509.

96 Briefe 8/1887–89, S. 531.

97 Briefe 8/1887–89, S. 535.

Décadence und Moderne

„GROSSER STIL“ UND MACHT – In ironischer Umkehrung die Wahrheit auszusprechen, war für Nietzsche das literarisch-rhetorische Pendant zur philosophischen Technik der Umwertung. „Ridendo dicere severum“¹ – lachend das Ernste sagen – stellte er seinem Buch *Der Fall Wagner* voran. Für Nietzsche hieß das, in ironischer Umwertung die existenziellen Oppositionen in den Dingen simultan zum Vorschein zu bringen und die Sachverhalte durch ihr Gegenteil und damit umso schärfer zu benennen. Nietzsche ist ein zutiefst ironischer und parodistischer Autor, dessen Schreiben sich dadurch auszeichnet, dass es „unter vielen Spässen eine Sache vor[bringt], mit der nicht zu spassen“² ist. So stellt sich bei der Lektüre immer wieder die Frage, ob Nietzsches Aphorismen und literarische Miniaturen programmatischer oder historisch deskriptiver Natur sind, ob sie also wörtlich interpretiert werden müssen oder ob sie ironisch-kritischer Art sind und daher einer umwertenden Dechiffrierung bedürfen.

Voraussetzung für jede Nietzschelektüre bleibt die Einsicht, „dass bei Nietzsche nichts als unmittelbar geltend behauptet wird, vielmehr alles auf ein kritisiertes Gegenüber bezogen ist“³. Dies betrifft besonders Nietzsches Aussagen zum Verhältnis von Architektur und Macht in *Götzen-Dämmerung*. Dort heißt es, dass der Architekt unter der „Suggestion der Macht“ stehe, die Architektur sei eine Art „Macht-Beredsamkeit in Formen“⁴, die zur Kunst in ihrer ganzen Ambivalenz strebe und doch keinen Widerspruch gegen sich anerkenne. Sie bediene sich zeichenhaft-rhetorischer Techniken, sei bald überredend,

1 Fall Wagner, Abs. 1, S. 13.

2 Fall Wagner, Vorwort, S. 11.

3 Schmid Noerr, Auf dem Weg zur Kritik, S. 83.

4 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 11, S. 118.

bald schmeichelnd oder befehlend. Die Architektur, in der sich der Wille zur Macht versichtbare, bezeichnete Nietzsche dann als Architektur des „grossen Stils“.

Obwohl Nietzsche im Vorwort anmerkte, *Götzen-Dämmerung* sei sein „erste[s] Buch der Umwerthung aller Werthe“⁵, „heiter und verhängnissvoll im Ton, ein Dämon, welcher lacht“⁶, werden Nietzsches Aussagen zur Architektur in der Regel allzu wörtlich interpretiert. Nietzsches ironisch-kritisches Verfahren der Umwertung kann zum Missverständnis führen, Nietzsche habe die Idee einer Architektur als ein „Herr-Werden über die Zeit“ und einen heroischen „Bauwillen, der die Millennien in Regie“⁷ nehmen wollte, vertreten und habe damit die Architektur der autoritären Staatsformen des 20. Jahrhunderts geistig vorbereitet. Im Aphorismus 11 des Kapitels *Streifzüge eines Unzeitgemässen* führt Nietzsche zur Architektur jedoch Folgendes aus:

„Der Schauspieler, der Mime, der Tänzer, der Musiker, der Lyriker sind in ihren Instinkten grundverwandt und an sich Eins, aber allmählich spezialisirt und von einander abgetrennt — bis selbst zum Widerspruch. Der Lyriker blieb am längsten mit dem Musiker geeint; der Schauspieler mit dem Tänzer. — Der Architekt stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar: hier ist es der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspirirt; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was grossen Stil hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt;

5 *Götzen-Dämmerung*, Vorwort, S. 58.

6 *Ecce homo*, *Götzen-Dämmerung*, Abs. 1, S. 354.

7 *Böhme*, *Architektur im post-religiösen Zeitalter*, S. 19.

die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt; die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als grosser Stil von sich. —⁸

Im Allgemeinen sind die Künstler also durch eine Grundverwandtschaft in ihren Instinkten charakterisiert. Damit es überhaupt ein „ästhetisches Thun und Schauen“ geben könne, so führt Nietzsche in einem der vorhergehenden Aphorismen aus, sei für alle Künste „eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch“, der Quelle für die „Kraft der Vision [und] die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln“ sei; wobei den künstlerischen Zustand des Rauschs wesentlich die „Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit nicht zu reagiren“⁹, auszeichne. Gerade dies sei unter Künstlern, Schauspielern, Mimen, Tänzern, Musikern und Lyrikern der Fall – den Architekten nahm Nietzsche jedoch davon aus. Der Architekt, den Nietzsche als unter der Suggestion der Macht stehend beschreibt, scheint nicht zu den in ihren Instinkten grundverwandten Künstlern zu gehören.

Bei einer kontextualisierten Lektüre, also einer Lektüre, die die vorangehenden und nachfolgenden Aphorismen einschließt, wird sichtbar, dass jede wörtliche Interpretation Nietzsches Intentionen zur Architektur verfehlen muss. Grundlage der Interpretation des Aphorismus zur Architektur muss der von Nietzsche postulierte, heitere *und* verhängnisvolle Ton des Buches und die „ungeheure Aufgabe der Umwerthung“¹⁰ sein, denn *Götzen-Dämmerung* sei, worauf Nietzsche mit Nachdruck bestand, das „erste Buch der Umwerthung aller Werthe“¹¹. Es war das erste der vier von Nietzsche angekündigten Bücher, in die das Material des lange geplanten, aber im Spätsommer 1888 aufgegebenen Hauptwerks *Der Wille zur Macht* einfluss.

Bei der Niederschrift sei vor ihm „Alles auf dem Kopfe“¹² gestanden – Nietzsches Anspielung auf die Arbeit der Umwertung.

8 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 11, S. 118 f.

9 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 10, S. 116 f.

10 *Ecce homo*, *Götzen-Dämmerung*, Abs. 3, S. 355.

11 *Götzen-Dämmerung*, Vorwort, S. 58.

12 *Ecce homo*, *Götzen-Dämmerung*, Abs. 1, S. 354.

Das Buch betrachtete er als „vollkommen“, es sei nicht möglich, „entscheidendere Dinge deutlicher und delikater“¹³ zu sagen, wie er an Heinrich Köselitz schrieb. Mit *Götzen-Dämmerung*, so Nietzsche programmatisch, wolle er „dies Mal keine Zeitgötzen, sondern ewige Götzen“¹⁴ der Umwertung unterziehen. Götzen, so Nietzsche in *Ecce homo*, das sei sein „Wort für »Ideale«“¹⁵. Wie er in einem seiner unverwechselbaren Sprachbilder verdeutlichte, wollte er die „Götzen aushorchen“ und „mit dem Hammer Fragen stellen und, vielleicht, als Antwort jenen berühmten hohlen Ton hören, der von geblähten Eingeweiden redet“¹⁶. Seine Absicht sei, an den ewigen Idealen mit dem Hammer wie mit einer Stimmgabel zu rühren, er wolle die Hohlheit der Dinge zum Klingen bringen. Dazu bedarf es aber der Kooperation mit den Götzen, nicht deren Zerstörung, denn soll etwas zum Klingen gebracht werden, darf es natürlich nicht zerstört werden. Der Hammer ist also kein Vorschlaghammer, sondern der Reflexhammer eines Physiologen, ihn wollte Nietzsche wie eine Stimmgabel gebrauchen. Zu den ewigen Idealen, also den ewigen Götzen, die Nietzsche in ihrer Hohlheit zeigen wollte, gehörten die Philosophie, die Moral, die Religion und die Bildung, aber auch diejenige Macht, die keinen Widerspruch gegen sich duldet und keinen Beweis mehr nötig zu haben glaubt: die Architektur der Macht-Beredtsamkeit in Formen.

Drei Anmerkungen sind es, die einen Hinweis darauf geben, dass Nietzsche in *Götzen-Dämmerung* von der klassischen Architektur des großen Stils als von einem jener ewigen Götzen sprach, die er gerade stürzen und gegen deren „Verlogenheit von Jahrtausenden“¹⁷ er mit der Technik der Umwertung vorgehen wollte. Einerseits skizziert Nietzsche den Architekten als unter der Suggestion der Macht, also außerhalb der Künste stehend. In der Architektur ist es „der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt“¹⁸, aber eben nur nach der Kunst verlangt und nicht oder noch nicht Kunst ist. So ist der große Wille des Architekten auch

13 Briefe 8/1887–89, S. 488 f.

14 *Götzen-Dämmerung*, Vorwort, S. 58.

15 *Ecce homo*, Vorwort, Abs. 2, S. 258.

16 *Götzen-Dämmerung*, Vorwort, S. 57 f.

17 *Ecce homo*, Warum ich ein Schicksal bin, Aph. 1, S. 365 f.

18 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Abs. 11, S. 118.

kein dionysischer sondern ein apollinischer. Als Willensakt, der auf das „höchste Gefühl von Macht und Sicherheit“ aus ist, „versichtbart“ der Rausch des großen Stils den Willen zur Macht und erregt so „vor Allem das Auge“, er steigert aber nicht „die Erregbarkeit der ganzen Maschine“, das heißt „das gesamte Affekt-System“¹⁹. Er ist ein Rausch der Rhetorik und der Symbolik der Formen, die „bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend“ sind. Weil der Architektur des großen Stils das Bewusstsein fehlt, „dass es Widerspruch gegen sie giebt“, weil ihr die Ambivalenzen der Kunst und die Voraussetzungen des dionysischen Rauschs fehlen, ist sie eines jener Ideale, einer jener ewigen Götzen, die Nietzsche aushorchen, deren Hohlheit er mit dem Hammer zum Erklingen bringen wollte.

Nietzsches Vorbehalte gegen die Architektur des großen Stils, gegen die Architektur als Ausdruck des Willens zur Macht, galten demselben Phänomen, das er auch in der Musik Wagners kritisiert hatte: Es sind „physiologische Einwände“²⁰, heißt es in *Nietzsche contra Wagner*. Auch seine Architekturkritik richtete sich gegen die übermäßige Intellektualisierung und Semiotisierung, die Vermehrung des „Sprachvermögen[s] [...] in's Unermessliche“²¹. Wozu, fragte sich Nietzsche dann weiter, wenn der physiologische Aspekt schon fehlt, dies auch noch mit ästhetischen Formeln verkleiden? Die Architekten des großen Stils sind ja kaum mehr als „In-Scene-Setzer irgendwelcher Erinnerung oder Theorie“, unter der Suggestion der Macht stehend sind sie nur Söhne „einer gelehrten, gequälten und reflektirten Generation“²².

In seinem Architekturaphorismus skizziert Nietzsche nicht den modernen Architekten, den Architekten seiner Zeit. Es ist der Architekt in seiner historischen Rolle des „Gewaltmenschen“, wie Filippo Brunelleschi, Architekt des Palazzo Pitti in Florenz, oder es sind die Architekten der Palazzi Genuas, „Abbilder kühner und selbstherrlicher Menschen“, die getrieben seien von einer „allgemeine[n] Lust an

19 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Abs. 9, S. 116 f.

20 Nietzsche contra Wagner, Wo ich Einwände mache, S. 418.

21 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Abs. 8, S. 30.

22 Nachlass 12/1885-87, 7[7], S. 286.

Gesetzlichkeit und Gehorsam“²³. Ihre Leidenschaft erleichtere sich beim „Anblick aller stilisirten Natur, aller besiegtten und dienenden Natur; auch wenn sie Paläste zu bauen und Gärten anzulegen haben, widerstrebt es ihnen, die Natur frei zu geben“²⁴. In ihrem Streben nach Ordnung, Klarheit und Stilisierung seien sie „Verleumder der Natur“²⁵, damit aber auch Verleumder der physiologischen Voraussetzungen der Kunst. Die Architektur des großen Stils kenne die Ambivalenzen, das heißt die widersprüchliche Ordnung der Kunst nicht, die erst mit dem dionysischen Rausch in sie einziehe. Nietzsche setzte daher die Architektur der Macht-Beredtsamkeit in Formen mit der der „apollinischen Griechen“ gleich, mit den „kunstvolle[n] Gebäude[n] der apollinischen Cultur“²⁶. Diese sei eine ausschließlich vergeistigte Kultur, Nietzsche sprach auch von deren „unleibliche[r] Vergeistigung“, der die Ergänzung durch das Dionysische, durch den dionysischen Rausch fehle.

Jede Interpretation der Schriften Nietzsches muss die Frage nach deren spezifischer Architektonik stellen. Gerade im Falle des Architekturaphorismus aus *Götzen-Dämmerung* wird sichtbar, dass Nietzsches Werk ein Netzwerk von kleinen, pointiert zugespitzten, literarischen Miniaturen ist, die methodisch miteinander verbunden sind. Daher ist auch Arthur C. Danto zu widersprechen, dass Nietzsches Schriften in fast jeder Reihenfolge²⁷ gelesen werden könnten, ohne dass dabei das Verständnis seiner Ideen gefährdet würde, Nietzsches Bücher seien mehr Konglomerate denn Kompositionen. Dantos Vorwurf galt dem fehlenden „Gefühl für Strukturen“ und dem „eigentümlichen Mangel an architektonischem Talent“, es sei gerade nichts von „jenem architektonischen Gespür für Gliederungen [zu spüren], wie es etwa Kants Werke in schon fast übertriebener Weise auszeichnet“²⁸. Die permanente Umstellung der Perspektive erlaube es nicht, einen dominanten Gedanken auszumachen, es lasse sich kein System oder Prinzip ableiten, zu dessen Mitteilung die Texte dienen könnten.

23 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 291, S. 531 f.

24 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 290, S. 530.

25 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 294, S. 534.

26 Geburt der Tragödie, Abs. 3, S. 34.

27 Danto, Nietzsche als Philosoph, S. 29.

28 Danto, Nietzsche als Philosoph, S. 33 ff.

Aber im Gegenteil, Nietzsches Aphorismustechnik zeichnet sich *gerade* durch einen eigenen Kontextualismus aus, durch den die vorausgehenden und nachfolgenden Aphorismen einander notwendig ergänzen. Es stellt sich die Frage, ob Nietzsches aphoristische Technik, wo sie eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt, nicht geradezu besonderer Ausdruck eines konstruktiven Willens ist. »Text« ist das Gewebe«, so Volker Gerhardt, »mit dem sich Nietzsche nicht nur zeigt und schmückt, sondern auch verhüllt«²⁹; *Nietzsche lesen*, so ließe sich mit Mazzino Montinari ergänzen, stellt die Leser vor eine besondere Herausforderung.

Nietzsche ging es darum, das »Hintergründige, Doppelbödige, Zwiespältige des Daseins«³⁰, also das durch die Philosophie, die Religion und die Moral Unterdrückte aufzudecken und an die Oberfläche zu bringen. Er war auf der Suche nach einem alternativen Modell philosophischer Klarheit. Dafür brach er nicht nur mit der philosophischen Systematik, sondern auch mit ihren Darstellungstechniken und unterzog selbst die eigenen Begriffe der experimentellen Umwertung. Im Wechsel der Perspektive versuchte er den semantischen Horizont zu erweitern, neue strukturelle Verwandtschaften zu generieren und damit unerwartete Seitenlinien und rhetorische Nebenschauplätze zu eröffnen. Dafür stehen sein Perspektivismus und der Satz von der Umwertung aller Werte. Sein Suchen ist eine Philosophie als »freiwillige[s] Aufsuchen auch der verwünschten und verruchten Seiten des Daseins«³¹, wie er selbst bekannte. Nur wo die Logik »um sich selbst ringelt, und endlich sich in den Schwanz beisst«, am »Grenzpunkte der Peripherie«, wie es in *Die Geburt der Tragödie* heißt, »da bricht die neue Form der Erkenntnis durch«³².

Nietzsches Schriften mangelt es keineswegs an konstruktiver Stringenz. Bei jedem Interpretationsschritt muss mitbedacht werden, was Nietzsche jeweils zuvor und danach geschrieben hat. Mit Nietzsches teils sarkastischer, teils subtiler Ironie erschließt sich der Bedeutungsgehalt einer Passage oft erst durch das zuvor oder nachfolgend

29 Gerhardt, Friedrich Nietzsche, S. 62.

30 Gerhardt, Friedrich Nietzsche, S. 14.

31 Nachlass 13/1887–89, 16[32], S. 492.

32 *Geburt der Tragödie*, Abs. 15, S. 101.

Gesagte, oft in der Negation und Umwertung als ein der wörtlichen Aussage Entgegengesetztes. Ein Ineinander von lebendig erfahrenen Gegensätzen und begrifflich ausgetragenen Widersprüchen, das macht den spezifischen, kontextualisierten Produktionsprozess Nietzsches aus. Nietzsche betonte deshalb auch immer wieder und mit Nachdruck die Kontinuität in seinem Schaffen. So dienten die Vorworte zu den Neuauflagen seiner Werke, besonders aber auch *Ecce homo*, dem Zweck, Brüche, Umwertungen und Perspektivenwechsel in die Entwicklungslinien seines Denkens zu stellen. Viele von Nietzsches Begriffen, wie *Décadence*, Nihilismus, Physiologie, aber auch Architektur und Großer Stil lassen sich nur durch Nachzeichnen der ihnen zugehörigen, kontextualisierten Entwicklungs- oder Konfliktlinien näher bestimmen.

Ein riskantes Unternehmen ist es dagegen, Nietzsche allein aus dem Nachlass zu interpretieren. Denn im Nachlass haben wir es nach Rüdiger Schmidt-Grépalý mit einem „nicht ganz ungefährlichen Labor zu tun, in dem experimentiert wird, in dem auch gefährliche Gedanken bis an ihr radikales Ende gedacht werden“; es werde leicht vergessen, dass es sich im Nachlass „um Experimente handelt, die oft durch andere Experimente wieder aufgehoben werden“³³. So hielten auch nicht alle experimentellen Gedanken, die Nietzsche in seinen Notizheften zu Papier gebracht habe, seiner kritischen Überprüfung stand. Vieles wurde nicht in die zur Publikation vorgesehenen Texte aufgenommen oder fand nur in veränderter Form Verwendung. Dass die aphoristische Technik Missinterpretationen ein weites Feld öffnet, das hatte Nietzsche selbst erkannt. „Ich habe erschreckliche Angst davor, dass man mich eines Tags heilig spricht: man wird errathen, weshalb ich dies Buch vorher herausgebe, es soll verhüten, dass man Unfug mit mir treibt ...“³⁴, heißt es in *Ecce homo*, in jenem Buch, in dem Nietzsche die aphoristische Technik ins Atomistische und gleichsam Labyrinthische getrieben hat.

33 Schmidt-Grépalý, Das Nietzsche-Archiv heute, S. 45.

34 *Ecce homo*, Warum ich ein Schicksal bin, Aph. 1, S. 365.

METAPHERN UND BEGRIFFE — Mit 44 Jahren zog Nietzsche in *Ecce homo* die Bilanz seines Lebens, er betrachte es „dankbar“. Ziel war es aber nicht, einfach über sein Leben und seine Schriften zu berichten, sondern mit den neu gewonnenen Erkenntnissen der Physiologie der Ästhetik und der *Décadence* sich diese umwertend neu anzueignen. „Sehr curios! Ich verstehe seit 4 Wochen meine eignen Schriften, – mehr noch, ich schätze sie“³⁵, schrieb er Mitte Dezember 1888 an Heinrich Köselitz. Für die „Umwerthung“, also das Buch *Götzen-Dämmerung*, sei *Ecce homo* eine „feuerspeiende Vorrede“³⁶. Vor dem Hintergrund der Erkenntnisse der späten Jahre ging Nietzsche in *Ecce homo* auf die bisher veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorgesehenen Schriften ein. Weil Fragment geblieben kommentierte er daher den frühen Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* nicht. Mit seiner Architekturmetaphorik ist aber gerade dieser ein wichtiger Schlüsseltext für Nietzsches Ästhetik, seine Theorie der Künste, besonders aber seine Philosophie der Architektur.

Im Zentrum von *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* steht die anthropozentrisch-logozentrische Unwahrheit der Metaphysik, also die Frage nach der Wahrheit, der Genese der Sprache und den Prozessen ihrer Begriffsbildung. In Analogie zur Idee architektonischer Konstruktion entwickelte Nietzsche dafür ein kritisches Modell der Sprache und bediente sich hierzu vielfältiger architektonischer Metaphern. Mit ihnen versuchte er, seine Theorie der Sprache ins Bildhafte zu übersetzen. So spricht er vom „grosse[n] Bau der Begriffe“, der von der „starre[n] Regelmässigkeit eines römischen Columbariums“ sei, wobei die Begriffe selbst „knöchern und 8eckig wie ein Würfel und versetzbar wie jener“ seien. In Bezug auf die Begriffsbildung bezeichnet Nietzsche dann den Menschen als ein „gewaltiges Baugenie, „dem auf beweglichen Fundamenten und

35 Briefe 8/1887–89, S. 545.

36 Briefe 8/1887–89, S. 467.

gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes gelingt“³⁷.

Einerseits verbildlichte Nietzsche mithilfe architektonischer Metaphern seine Vorstellung von der Struktur der Sprache, während andererseits der spezifische Gebrauch der Architekturmetaphorik umgekehrt wiederum Aufschluss über seine Idee architektonischer Konstruktivität gibt. So lässt sich *Ueber Wahrheit und Lüge im ausser-moralischen Sinne* nicht einfach auf die Frage nach der Genese der Sprache reduzieren. Aufschlussreich ist, dass entsprechend des apollinischen und dionysischen Kunstprinzips Nietzsche ein weiteres Gegensatzpaar einführt, nämlich das der Intuition und des Intellekts. Die Intuition steht für einen unmittelbaren, der Intellekt dagegen für einen mittelbaren, begrifflichen Weltbezug und damit für einen Prozess der Entfremdung vom „natürlichen Zustand der Dinge“³⁸. Während der erste Zugang zu den Dingen bildhaft-metaphorischer Art ist, was Nietzsche physiologisch begründet, ist das Denken, so Nietzsche, wesentlich ein Prozess der Verhärtung der Metaphern zu abstrakten Schemata.

Die wahrgenommene Welt sei ja nichts anderes als ein „Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher.“³⁹ Jede sprachliche Formulierung sei so immer schon eine Übertragung in eine Folgemetapher beziehungsweise in ein Folgezeichen, es verliere so im Übertragungsprozess an Unmittelbarkeit. Wo aber schon die erste Metapher aus Nervenreizungen bestehe, werde darüber hinaus auch deutlich, dass wir, wo wir nur auf Nervenreize reagieren, die Dinge in ihrem Wesen nicht wahrnehmen, von den Dingen also selbst nichts wissen können. Wir glauben, so Nietzsche, von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen zu reden und erfahren doch nicht mehr als physiologische Nervenreizungen, die wir in Bilder übersetzen. Jenseits davon wissen wir von den Wesenheiten und Qualitäten nichts. Die Frage ist dann:

37 Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 882.

38 Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 877.

39 Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 879.

„Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“⁴⁰

Was in diesem Prozess des Hartwerdens der Metaphern übrig bleibt, das ist der „grosse Bau der Begriffe“. Mit den zu kühlen, entfärbten Begriffen gewandelten Metaphern entfernt sich der Mensch von seiner ursprünglichen, intuitiven Welterfahrung und begibt sich direkt unter die intellektuelle „Herrschaft der Abstractionen“, die erlaube, „was niemals unter den anschaulichen ersten Eindrücken gelingen möchte: eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden aufzubauen, eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Gränzbestimmungen“, und zwar als „ein Bau, wie aus Spinnfäden [...] so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden“. Für Nietzsche ist der Mensch als Baumeister des Begriffsdoms sehr zu bewundern, „aber nur nicht wegen seines Triebes zur Wahrheit, zum reinen Erkennen der Dinge“. Denn was können die menschlichen Vernunft-Bezirke und die Begriffsdome für die Erkenntnis der Welt anderes bedeuten, als „nach einer festen Convention zu lügen, schaarenweise in einem für alle verbindlichen Stile zu lügen?“ Die Wahrheit, auf die der Mensch so viel halte, so schließt Nietzsche, sei letztendlich nichts anderes als von anthropomorpher, idiosynkratischer Machart, sie sei nur eine menschliche Übertragungsleistung von Bildern in Begriffe, die der Mensch zu gewaltigen Begriffsgebirgen stapelt. An diese, aber gerade nicht an das Leben als solches, gebe sich der Mensch in seiner Ernsthaftigkeit hin, in seiner konstruktiven Tätigkeit lüge er sich gleichsam eine Weltordnung zusammen.⁴¹

⁴⁰ Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 881.

⁴¹ Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 881 f.

Ging es Nietzsche im ersten Teil des Textes um eine konstruktivistische Idee der Sprache, um die Transformation physiologischer Nervenreize von kühnen Metaphern zu verhärteten Metaphern und weiter zu abstrakten Begriffen, so beschreibt er im zweiten Teil die notwendige Umkehrung dieses Prozesses in der Dekonstruktion der herrschenden Vernunft, die Zerschlagung des „in's Ungeheure aufgethürmte[n] Fachwerk[s]“ und „Thurmbau[s] der Wissenschaft“⁴² durch den schöpferischen Geist und die anschließende Rekonstruktion der Fragmente zu neuen, verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, jene kulturelle Praxis also, mit der es dem intuitiven Intellekt gelingt, aus dem Reich der Abstraktionen und Begriffe auszubrechen und wieder zurück ins Leben zu finden.

Befreit vom Sklavendienste an der Begrifflichkeit gelingt dies dem intuitiven Intellekt, indem er „das starre und regelmässige Begriffsgespinnst“ des „unendlich complicirten Begriffsdomes“ zerschlägt. Grundlage dafür ist der ursprüngliche „Trieb zur Metaphernbildung“, den auch der Turmbau der Wissenschaften und die damit einhergehende Verhärtung der Metaphern zu Begriffen nicht bezwingen können. Dieser „Fundamentaltrieb des Menschen, den man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde“, sucht sich eben andere Wege zu seiner Betätigung und findet sie im „Mythus und überhaupt in der Kunst“. Seine Aufgabe sei es, in subversiver Tätigkeit den Gang der Begriffsbildung, der Verhärtung der Metaphern zu Begriffen, aufzuhalten oder umzukehren. „Fortwährend verwirrt er [der intuitive, befreite Intellekt] die Rubriken und Zellen der Begriffe dadurch, dass er neue Uebertragungen, Metaphern, Metonymien hinstellt“, mit dem Ziel, „die vorhandene Welt des wachen Menschen so bunt unregelmässig folgenlos unzusammenhängend, reizvoll und ewig neu zu gestalten, wie es die Welt des Traumes“ ist. Im intuitiven, befreiten Intellekt sieht Nietzsche den Prototyp des Künstlers.⁴³

Im freien Lauf des Metaphertriebs feiert der befreite Intellekt seine „Saturnalien“. Mit „schöpferischem Behagen“ wie auch in

⁴² Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 886.

⁴³ Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 887.

kritischer Absicht wirft er die Metaphern durcheinander. Er will die „Gränzsteine“ der Abstraktion verrücken, denn er ist das „ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe“ leid. Sie sind für ihn nur Gerüst und Spielzeug für seine verwegeneren Kunststücke. So besitzt er die Kraft, die verfestigten, lebensfeindlichen Begriffe in Metaphern zurückzuverwandeln und diese kraft seines künstlerischen Genies wieder für das Leben zugänglich zu machen. Indem er das „Begriffsgespinnst“ des „unendlich complicirten Begriffsdomes [...] zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, offenbart der befreite Geist, dass er jene Nothbehelfe der Bedürftigkeit nicht mehr braucht, dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird“. Unter dem Einfluss seiner mächtigen, gegenwärtigen Intuitionen redet der Mensch nun in „lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen“. Von ihnen, so Nietzsche, führt dann kein direkter Weg mehr zurück in die Schemata und Abstraktionen.⁴⁴

Nietzsche nimmt hier die Technik des modernen Allegorikers vorweg, so wie sie später Walter Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* als Technik der Avantgarde am Beispiel der Barockliteratur entwickeln sollte. Wie Nietzsches intuitiver Intellekt, der den Begriffsdom zerschmettert und die Fragmente zu verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen zusammensetzt, zeichnet sich auch Benjamins Allegoriker dadurch aus, dass er die Elemente aus der Totalität des Lebens herausreißt, sie fragmentiert und isoliert, ihrer Funktion beraubt und anschließend wieder zu neuen, ungewöhnlichen Figuren zusammensetzt, „das Fremdeste paarend und das Nächste trennend“⁴⁵, wie es bei Nietzsche heißt. Er setzt die isolierten Realitätsfragmente wieder zusammen und stiftet in der „Negation des Sinns“⁴⁶ neuen Sinn, der als „gesetzter Sinn“⁴⁷ sein Pendant in Nietzsches „verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen“ hat. In beiden Fällen, bei Nietzsche wie auch bei Benjamin, wird die neue Sinnsetzung als befremdend erfahren, gesteigert bis zum Schock in der

44 Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 888.

45 Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 888.

46 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 230.

47 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 94.

avantgardistischen Kunstpraxis, wenn der „Akt der Provokation selbst [...] die Stelle des Werks“⁴⁸ einnimmt.

Benjamin nutzte die Erfahrung der künstlerischen Produktion seiner Zeit, der Avantgarde der Moderne, um die Kategorien für seine Theorie der Allegorie zu entwickeln und sich mit ihrer Hilfe der Barockliteratur zu nähern. Benjamins Theorie der barocken Allegorie sei daher umgekehrt eine „Theorie des avantgardistischen (nicht-organischen) Kunstwerks“⁴⁹, wie Peter Bürger feststellte. Wie für Nietzsche steht auch für Benjamin die Moderne weniger in der Tradition der Renaissance oder der Klassik als vielmehr in der des Barocks. Nietzsche versuchte wiederum wie Benjamin den Barock gegen die „Entsinnlichung der höheren Kunst“ der Renaissance zu setzen, gegen den unsinnlichen „klassischen Geschmack“, der alles „gedankenfähiger [gemacht und] die Freude in's Gehirn verlegt“⁵⁰ hat. Kein Zweifel, für Nietzsche steht der Barock auf der Seite des intuitiven Intellekts, der im Versuch der Rückführung auf die physiologischen Grundlagen des Lebens die rationale Ordnung der Renaissance zerschlägt.

Im Unterschied zu Nietzsches ist Benjamins Theorie der Allegorie jedoch von einem geschichtsphilosophischen Interesse geprägt, während Nietzsches allegorisches Verfahren auf psychologischer Grundlage die triebhaft-intuitiven Voraussetzungen der menschlichen Existenz wiedergewinnen will. Nietzsche verstand die Technik der Zerschlagung des Begriffsdomes und das anschließende, ironische Zusammensetzen der Fragmente als Rückkehr vom „Willen zur Verneinung“⁵¹ zu einem „Jasagen zum Leben“⁵². Benjamin dagegen, der das „künstlich Ruinöse“⁵³ des allegorischen Verfahrens betonte, sah in der Allegorie einen Spiegel der „Leidensgeschichte der Welt“, die nur in den „Stationen ihres Verfalls“⁵⁴ bedeutend sei, die Allegorie sei das Totengesicht der Geschichte als „erstarnte Urlandschaft“⁵⁵.

48 Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 77.

49 Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 93.

50 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 217, S. 177.

51 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 5, S. 19.

52 Ecce homo, Die Geburt der Tragödie, Aph. 4, S. 313.

53 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 354.

54 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 343.

55 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 343.

Dem melancholischen Allegoriker Benjamins steht so Nietzsches frei gewordener, intuitiver Intellekt gegenüber, der in ironischer Verfremdung wieder zusammensetzt, was er vorher zerschlagen und durcheinandergeworfen hat. Im Gegensatz zur Melancholie Benjamins wollte Nietzsche mit dem allegorischen Verfahren aus der Spirale der Negativität heraus zum „jasagende[n] Pathos“⁵⁶, zur „höchsten Formel der Bejahung“⁵⁷.

In der Vermittlung durch Benjamins Theorie der Avantgarde erscheint *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* heute als geheimes Manifest der dekonstruktivistischen Theorie der Architektur. So kehrt der frei gewordene Intellekt, dem das ungeheure Gebälk und Bretterwerk der erhärteten Metaphern „nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegensten Kunststücke“⁵⁸ sind, in Jacques Derridas Substitutionsästhetik als Dekonstruktivist zurück. Die Parallele zu Nietzsche besteht dort, wo Derridas dekonstruktivistische Unentscheidbarkeit auf einen Prozess der misslingenden Identifikation des ästhetischen Zeichens zielt. Derridas Substitutionsästhetik versteht sich als eine Theorie des aufgeschobenen Zeichenverstehens, wobei es im Sinne Nietzsches der intuitive Geist ist, der erst das Brettergerüst der Begriffe zusammenschlägt, die Realitätsfragmente aus ihrem Zusammenhang reißt und anschließend in der Rekombination der Teile zu neuen, unverhofften Metaphern wieder zusammenfügt. Beide, Derrida wie Nietzsche, vertrauen auf den performativen Akt von Dekonstruktion und Rekonstruktion.

Derrida geht es jedoch weniger um den Begriff als „Residuum einer Metapher“ als um die Metapher in ihrer „Überfülle der Präsenz“⁵⁹ und Bedeutung. Im Zentrum steht nicht der Übergang zwischen Metaphern und Begriffen, sondern die Metapher in ihrer „Struktur der Substitution“⁶⁰, was Derrida auch als den Prozess der Substitution der Substitution bezeichnet. Er spricht hier von der Kette supplementärer, offener Ersetzungen in einem endlosen Prozess aufgeschobener

56 *Ecce homo*, Also sprach Zarathustra, Aph. 1, S. 336.

57 *Ecce homo*, Also sprach Zarathustra, Aph. 1, S. 335.

58 *Wahrheit und Lüge*, Abs. 2, S. 888.

59 Derrida, *Grammatologie*, S. 250.

60 Derrida, *Grammatologie*, S. 281.

Signifikantenselektionen. Derridas Substitutionsästhetik kann also im Sinne von Nietzsche durchaus auch als eine Experimental-Ästhetik bezeichnet werden. Alles ist Relation, heißt es bei Nietzsche, es verweisen „alle diese Relationen immer nur wieder auf einander und sind uns ihrem Wesen nach unverständlich durch und durch“⁶¹. Daher kann es auch „keine Richtigkeit, keinen Ausdruck“ geben, „höchstens ein ästhetisches Verhalten, [...] eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung“⁶². Nietzsche verknüpft damit die Forderung, mit der „glänzenden Dichterlüge“ der Metaphysik und ihrer begrifflichen Fixierung der Wahrheit zu brechen und zum jasagenden Pathos zurückzukehren, also „dionysisch zum Dasein [zu] stehn“⁶³. Dionysisch heißt, dass alles auf Wirkungen ausgerichtet ist, nicht auf Zeichen; dass die „aesthetischen Werthe auf biologischen Werthen ruhen, dass die aesthetischen Wohlgefühle biologische Wohlgefühle sind“⁶⁴.

Aus der Sicht Nietzsches besteht aber das Defizit der Substitutionsästhetik darin, dass die Signifikantenselektion von Derrida als eine grundlegend misslingende angelegt ist. Es handelt sich damit um eines jener Sprachspiele, denen Nietzsches Opposition galt. Denn im Gegensatz zu Derrida begnügt sich Nietzsche nicht mit dem fortgesetzten Aufschub der Signifikantenidentifikation. Er hofft auf einen positiven, zum Leben jasagenden Abschluss. Wohl nimmt Nietzsches Experimental-Ästhetik die Möglichkeit eines grundsätzlichen Nihilismus vorweg, ohne jedoch „bei einem Nein, bei einer Negation, bei einem Willen zum Nein stehen“ zu bleiben, sie will „vielmehr bis zum Umgekehrten hindurch – bis zu einem dionysischen Jasagen zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl – sie will den ewigen Kreislauf.“⁶⁵

61 Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 885.

62 Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 884.

63 Nachlass 13/1887–89, 16[32], S. 492.

64 Nachlass 13/1887–89, 16[75], S. 511.

65 Nachlass 13/1887–89, 16[32], S. 492.

MOLE ANTONELLIANA — In Turin konnte für Nietzsche die Architektur nicht mehr in ihrem Objektcharakter aufgehen; es rückte die Physiologie der Architektur ins Zentrum seiner Experimental-Ästhetik. Es waren aber nicht die barocken Palazzi Turins⁶⁶, wie der Palazzo Madama oder der Palazzo Carignano, die den Anstoß für Nietzsches Interesse an der Architektur gaben. Nach Nietzsches Ausführungen in *Menschliches, Allzumenschliches I* hätte man dies jedoch erwarten können, denn dort beschrieb er die Entstehung der Architektur aus der Gegenrenaissance⁶⁷, also im Kontext des Barocks. Es war jedoch ein Gebäude, das noch im Bau war, das Nietzsche nachhaltig beeinflusste. Es war die Mole Antonelliana, die 1863 als Synagoge begonnen, ursprünglich nur 47 Meter hoch geplant, aber aufgrund des „Höhentriebs“ ihres Architekten Alessandro Antonelli im Jahre 1889 in 168 Meter Höhe beendet worden war. In Ermangelung einer eindeutigen Funktion und Typologie hat man für die Mole keinen Namen gefunden, bis heute heißt sie nach ihrem Architekten Mole Antonelliana, also: *Großer Bau des Antonelli*.

„Vorhin gieng ich an der mole Antonelliana vorbei, dem genials ten Bauwerk, das vielleicht gebaut worden, – merkwürdig, es hat noch keinen Namen – aus einem absoluten Höhentrieb heraus, – erinnert an gar nichts außer an meinen Zarathustra. Ich habe es Ecce homo getauft und im Geiste einen ungeheuren freien Raum herum gestellt. [...]“⁶⁸

schrrieb Nietzsche am 30. Dezember 1888 in einem Briefentwurf an Heinrich Köselitz. Nietzsche brachte das Gebäude mit seinem *Zara-*

66 Nietzsche zog zweimal, im Frühjahr und Herbst 1888, in dieselbe Wohnung in der Via Carlo Alberto 6 ein. Das Gebäude liegt dem Palazzo Carignano gegenüber. Nach eigenen Angaben hatte er von hier aus nicht nur einen Blick auf den Palazzo, sondern auch auf die Piazza Carlo Alberto und das nahe Hügelland. Vgl. *Ecce homo*, *Götzen-Dämmerung*, Abs. 3, S. 355 f.

67 *Menschliches I*, *Aus der Seele*, Aph. 215–219, S. 175 ff.

68 *Briefe 8/1887–89*, S. 565.

thustra in Verbindung und nannte es *Ecce homo*, nach dem Buch, das er kurz vorher im Herbst beendet hatte. Dann, nur wenige Tage später, kurz vor dem Zusammenbruch am 4. Januar 1889, erwähnte er die Mole Antonelliana noch einmal. Er habe im November am Begräbnis des Architekten Alessandro Antonelli teilgenommen, heißt es im Postskriptum des Briefs an Jacob Burckhardt: „Ich war noch beim Begräbniß des uralten Antonelli zugegen, diesen November. – Er lebte genau so lange, bis *Ecce homo*, das Buch fertig war. – Das Buch und der Mensch dazu ...“⁶⁹ Nietzsche hatte eine ähnliche Verknüpfung zwischen dem Tod eines Künstlers und einem seiner Bücher schon einige Jahre zuvor gemacht. Damals, im Februar 1883, wollte er die Arbeit am Buch *Zarathustra* in jenem Moment beendet haben, als ihn die Nachricht vom Tod Richard Wagners erreichte. *Zarathustra* wurde „genau in der heiligen Stunde fertig gemacht, in der Richard Wagner in Venedig starb“⁷⁰, so Nietzsche. Indem er die „Niederkunft“ mit *Zarathustra* und den Tod Wagners, *Ecce homo* und den Tod Antonellis in einen direkten Zusammenhang brachte, spannte Nietzsche die eigene Existenz in einen Zyklus von Geburt und Wiedergeburt ein. Zweimal wurde so eines seiner Bücher zum Vermächtnis eines Künstlers: *Zarathustra* und der Komponist, *Ecce homo* und der Architekt.

Im Fall von *Zarathustra* und Wagner sprach Nietzsche tatsächlich von einem Wendepunkt, von einer „Wiedergeburt in der Kunst“, er führte dies auf eine „plötzliche und im Tiefsten entscheidende Veränderung meines Geschmacks“ zurück, „vor allem in der Musik. Man darf vielleicht den ganzen *Zarathustra* unter die Musik rechnen.“⁷¹ Ähnliches gilt auch für *Ecce homo* und den Architekten. Denn auch mit diesem Buch verband sich eine umwertende Wiederaneignung der eigenen Person, dieses Mal vor dem Hintergrund der Physiologie der Ästhetik, jedoch nicht mehr bezogen auf die Musik, sondern auf die Architektur.

Ende 1888 vollzog Nietzsche einen Schritt, der sich lange angekündigt hatte – die Verschränkung des kritischen Intellekts des Philosophen mit der ja-sagenden Praxis des intuitiven Geistes des Künstlers.

69 Briefe 8/1887–89, S. 566.

70 *Ecce homo*, Also sprach Zarathustra, Abs. 1, S. 336.

71 *Ecce homo*, Also sprach Zarathustra, Abs. 1, S. 335.

Jacob Burckhardt vertraute er an: „Antonelli war ich selbst.“⁷² Auch in Hinblick auf die Person Richard Wagner hatte er ähnlich argumentiert. In *Ecce homo* erklärt er, dass in seiner Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* an allen psychologisch entscheidenden Stellen nur von ihm selbst die Rede sei, „man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort »Zarathustra« hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt“⁷³. Im Frühjahr 1884 hatte Nietzsche schon festgehalten, dass wir „den Entwurf zu vielen Personen in uns“ enthalten, die „Umstände bringen Eine Gestalt an uns heraus: wechseln die Umstände sehr, so sieht man an sich auch zwei, drei Gestalten“⁷⁴.

So hatte sich Nietzsche zwei Jahre zuvor im Vorwort zur Neuauflage von *Menschliches, Allzumenschliches I* nicht mehr als Philosophen, sondern als Dichter und seine Philosophie als Kunst bezeichnet. Immer dann, wenn er als Philosoph nicht gefunden habe, was er brauchte, habe er es sich künstlich erzwingen müssen, ja im eigentlichen Sinne „zurecht dichten“ müssen, denn: „was haben Dichter je Anderes gethan? Und wozu wäre alle Kunst in der Welt da?“⁷⁵ Als Autor von Büchern, nach deren Lektüre man „einfach andre Bücher nicht mehr aus[hält]“⁷⁶, verstand sich Nietzsche nicht weniger als Philosoph denn als Dichter. Georg Brandes hatte er schon im Mai 1888 anvertraut: „Wir Philosophen sind für nichts dankbarer, als wenn man uns mit den Künstlern verwechselt.“⁷⁷ Jetzt im Herbst, als er die Mole Antonelliana mit seinem Buch *Ecce homo* gleichsetzte, gab Nietzsche dem philosophischen Denken eine Neuorientierung auf die lebensweltliche Praxis, um umgekehrt der lebensweltlichen Praxis die kritische, philosophische Reflexion aufzuzwingen.

Nietzsche überwand in der Begegnung mit der Mole und der Gleichsetzung der eigenen Person mit der ihres Architekten auch die auf die Basler Jahre zurückgehende, künstlerisch-ästhetische Vormundschaft seines Lehrers Jacob Burckhardt. Mit der Mole stellte

72 Briefe 8/1887–89, S. 579.

73 *Ecce homo*, Die Geburt der Tragödie, Abs. 4, S. 314.

74 Nachlass 11/1884–85, 25[120], S. 45.

75 *Menschliches I*, Vorwort, Abs. 1, S. 14.

76 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 3, S. 302.

77 Briefe 8/1887–89, S. 309.

Nietzsche dem in Burckhardts *Cicerone* gefeierten „grossen Stil“ der breit gelagerten Renaissancearchitektur des Florentiner Palazzo Pitti den „absoluten Höhentrieb“⁷⁸ Antonellis entgegen. In Bezug auf den Palazzo Pitti fragt sich Burckhardt in *Cicerone*, „wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der, mit solchen Mitteln versehen, allem bloss Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte?“⁷⁹ Für ihn war der Palazzo Pitti in seiner verwegenen Einfachheit und seinem zyklischen Bossenmauerwerk von einem unheimlichen Vertrauen des Renaissancekünstlers in seine göttliche Mission geprägt. Mit „gutem Instinkt“⁸⁰ habe Burckhardt den Palazzo betrachtet, schrieb Nietzsche, der sich am 26. August 1881 diese Passage⁸¹ aus *Cicerone* exzerpiert hatte. Und doch lag gerade hier der Unterschied, denn *Götzen-Dämmerung* und *Ecce homo* zeigen, dass Nietzsche in Antonelli keinen Architekten in Burckhardts Verständnis sehen konnte. Antonelli war alles andere als ein Künstler der Renaissance, zumal gerade die Mole mit deren Prinzipien brach.

Von Beginn der Arbeit an der Mole hatte sich Antonelli, „grande e contraddittorio progettista“⁸², wie Corrado Gavinelli ihn nannte, über alle ökonomisch-administrativen und gestalterisch-stilistischen Vorgaben hinweggesetzt. Ohne Rechenschaft abzulegen, vorbei am Willen der Bauherren, hatte die *forza entusiastica* Antonellis das Gebäude immer höher getrieben. Als 1869, nach gut sieben Jahren Bauzeit, die finanziellen Mittel aufgebraucht waren und das Gebäude immer noch weit entfernt davon war, fertiggestellt zu sein, wobei es schon doppelt so hoch wie die ursprünglich geplanten 47 Meter war, wurden die Arbeiten in einer Höhe von nahezu 100 Meter eingestellt. Mit der gewagten Kuppelkonstruktion und der enormen Höhe war der Bau aber schon weit über den Punkt der Umkehr hinaus gediehen. Sodass im März 1877, nach der Übergabe der Mole an die Stadt⁸³ Turin, die Arbeiten wieder aufgenommen wurden. Es gab aber nur

78 Briefe 8/1887–89, S. 565.

79 Burckhardt, *Cicerone*, II. Teil, S. 115.

80 Nachlass 11/1884–85, 25[117], S. 44.

81 Nachlass 9/1880–82, 11[197], S. 520.

82 Gavinelli, *Novara e Antonelli*, S. 14.

83 Rosso, *Catalogo critico*, Bd. 1, S. 22 f.

einen Architekten, der das Werk vollenden konnte, nämlich Antonelli selbst.

Aber Antonelli begnügte sich nicht, wie ursprünglich geplant, mit dem Abschluss der Kuppel durch eine Laterne. Mit der Fertigstellung jedes einzelnen Bauabschnitts wurden seine Visionen kühner. Auf der Esposizione generale italiana in Turin stellte Antonelli 1884 neue Pläne vor, von denen er jedoch schon mit dem Neubeginn der Arbeiten 1886 abrückte. Dies wurde aber erst gut ein Jahr später bemerkt. Wieder wurden die Arbeiten eingestellt. Zu diesem Zeitpunkt war die Mole schon auf 146 Meter gewachsen. Die neue, von Antonelli vorgeschlagene Variante sah dann 153 Meter⁸⁴ vor. Schließlich kamen die Arbeiten bei einer Höhe von 164 Meter zum Abschluss.

Immer wieder verschob sich mit der Höhe des Gebäudes dessen Vollendung. In mehrfacher Wiederholung und kurioser Abfolge türmte Antonelli eine Vielzahl von Tempel- und Kuppelmotiven zu einem surreal anmutenden Gebilde in freier Ordnung, das zwar sehr hoch, typologisch aber kein Turm ist und auch bis heute keinen Nachfolger gefunden hat. Antonelli vervielfachte die Elemente und stapelte über der großen, pyramidalen Kuppel zweimal eine Art vierseitigen Peripteros-Tempel. Über die Verbindung durch ein weiteres Kuppelfragment überführte er die so entstandene quadratische, palladianisch anmutende Figur in die Rundform von Bramantes römischem Tempietto. Anschließend dünnte er in fünfmaliger Vervielfältigung das Tempelmotiv zu einer turmartigen Konstruktion aus. Wegen ihrer extremen Verschlanung ließe sich diese als gotische Fiale interpretieren, wäre sie nicht mit einem Rundbalkon bekränzt. In mehrfacher Transfiguration von einer Synagoge über einen hellenistischen Tempel und dessen profane Wiederbelebung im palladianischen Villentypus endet die Mole nicht als gotische Fiale, sondern durch das Motiv des Ringbalkons in der Filigranität eines Minarets. Ihren Abschluss fand die Turmspitze jedoch in der überlebensgroßen Figur eines geflügelten Genius, der in der einen Hand einen Speer, in der anderen einen Palmzweig hielt und auf dem Kopf einen fünfzackigen Stern trug. Als die Figur 1904 während eines Sturms abstürzte, wurde sie anschließend durch einen überdimensionalen Stern ersetzt.

84 Rosso, *Catalogo critico*, Bd. 1, S. 24.

Mit der freien Kombination verschiedener Stilelemente folgt die Mole also nicht der Idee einer strengen, stilistisch-ikonografischen Gesetzmäßigkeit, der Idee des großen Stils. Sie zeichnet sich durch ein eher widersprüchliches Ganzes aus. Dazu gehört auch, dass sich Antonelli einerseits den neuen Techniken des Bauens in Eisen und Stahl widersetzte und an den traditionellen Mauerwerkstechniken festhielt, um sie andererseits über die bisher gesetzten konstruktiven Grenzen in ungeahnte Höhen hinauszutreiben. Interessant ist die Mole weniger in konstruktiver als in ästhetischer, das heißt semiotischer Hinsicht, also im Blick auf das Verfahren der Kombination und Rekombination unterschiedlicher stilistischer Elemente. Antonelli verfolgte eine Strategie der Entsemantisierung und anschließenden semantischen Rekonnotation der historischen Versatzstücke, wobei die lineare Anordnung der Stilelemente dazu führt, dass jedes einzelne Element die Bedeutung des vorhergehenden negiert, wie es selbst vom folgenden neutralisiert wird. Mit der Ent- und Resemantisierung der Stilelemente zeigt sich in der Mole eine Praxis ästhetischer Negativität.

Der gesteigerte Höhentrieb Antonellis und sein Bruch mit den Konventionen des Klassizismus artikulierte, was Nietzsche im Herbst 1887 als „activen Nihilismus“ beschrieben und dem „passive[n] Nihilismus“ entgegengesetzt hatte, „Nihilismus als Niedergang und Rückgang der Macht des Geistes: der passive Nihilismus“⁸⁵ heißt es dazu im Nachlass. Der passive Nihilismus sei ein Nihilismus aus Schwäche, Erschöpfung und Zersetzung. Antonellis Nihilismus dagegen sei ein Nihilismus der Überwindung, des bauenden Geistes, der Höhentrieb ein „Zeichen von Stärke“. Denn die „Kraft des Geistes kann so angewachsen sein, daß ihr die bisherigen Ziele („Überzeugung“, Glaubensartikel) unangemessen sind“, andererseits kann er immer dann ein Zeichen von „nicht genügender Stärke“⁸⁶ sein, wenn er in freier Kombination der Stilelemente mit der geschichtlichen Kontinuität bricht, aber ohne eigentlichen Entwicklungshorizont oder

85 Nachlass 12/1885–87, 9[35], S. 351.

86 Nachlass 12/1885–87, 9[35], S. 350.

teleologische Ausrichtung bleibt. Der aktive Nihilismus ist dagegen nicht nur Sache des Geistes, sondern stellt einen „pathologischen Zwischenzustand“⁸⁷ der physiologischen Degenereszenz dar.

Beide, *Ecce homo* und die Mole, standen für einen aktiven Nihilismus, der Philosoph und der Architekt, Nietzsche und Antonelli. In diesem Verhältnis bezeichnete sich Nietzsche selbst als Zwischenereignis und schickte dem Buch die Mahnung voraus: „Hört mich! Denn ich bin der und der.“⁸⁸ Ausdruck des aktiven Nihilismus war die Mole, wo sie die „Zweideutigkeit des »Modernen«“⁸⁹ in sich trug, den zum Dasein verführenden „physiologischen Selbst-Widerspruch“⁹⁰. In Anlehnung an Georg Simmel, der dem modernen Großstädter des 19. Jahrhunderts eine „großstädtische Blasiertheit“⁹¹ diagnostiziert hatte, sah Manfredo Tafuri in der Maskenhaftigkeit und Stilvielfalt der Mole die Zeichen eines modernen „blasé lexicon[s]“⁹², eine direkte Entsprechung zur Pariser *Décadence*. In der blasierten Oberflächlichkeit der Mole erkannte Tafuri das selbstironische Gelächter oder „self-ironical detachment“⁹³ der Moderne. Dieses hatte Nietzsche „an gar nichts außer an meinen Zarathustra“⁹⁴ erinnert, an den ironisch-polemischen Unterton von *Zarathustra*, an Zarathustras „Krone des Lachenden“⁹⁵.

Damit erscheint *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* wie ein vorweggenommenes architektonisches Manifest zur Mole Antonelliana. Was Nietzsche in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* als den „grosse[n] Bau der Begriffe“⁹⁶ und den Bruch damit beschrieben hatte, scheint mit der Mole Antonelliana seine lebensweltliche, architektonische Konkretisierung erhalten zu

87 Nachlass 12/1885–87, 9[35], S. 351.

88 *Ecce homo*, Vorwort, Abs. 1, S. 257.

89 Nachlass 13/1887–89, 12[2], S. 211.

90 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 41, S. 143.

91 Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 121.

92 Tafuri, *Theories and History*, S. 113.

93 Tafuri, *Theories and History*, S. 113.

94 *Briefe* 8/1887–89, S. 565.

95 *Zarathustra*, IV. Buch, Aph. 18, S. 366.

96 *Wahrheit und Lüge*, Abs. 1, S. 882.

haben – ganz in der von Nietzsche intendierten Ambivalenz. Indem er das Begriffsgespinnst der Stile zerschlagen und deren starre Schranken und Fesseln gesprengt hatte, war Antonelli das „Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes“⁹⁷ gelungen. Antonelli war ein gewaltiges Baugenie ebenso wie dessen Gegenteil. Für ihn war das ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Stile, an das die bedürftigen Künstler des großen Stils sich klammerten, nur noch ein „Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke“. Indem er die Stile in Fragmente zerschlug, diese durcheinanderwarf und ironisch wieder zusammensetzte, das „Fremdeste paarend und das Nächste trennend“⁹⁸, verabschiedete er sich vom klassizistischen Formalismus, der nach Nietzsche sowieso nur „mittelbare Sprache des Gefühls“⁹⁹ sein konnte.

Die Mole zeichnet sich durch eine generelle „Umstimmung“ des „ursprünglich dogmatischen Grundcharakters“¹⁰⁰ der Architektur aus, wie Nietzsche dies schon, in enger Analogie zur Architektur des Barocks, an der neueren Musik exemplifiziert hatte. Am Wendepunkt von der Repräsentationsästhetik zur Wirkungsästhetik stand die Architektur der Mole für Nietzsche am Anfang der Moderne. Wie Richard Wagners Musik war sie für ihn eine dionysische Kunst, eine Kunst der „Erreglichkeit des Leibes“¹⁰¹. Der charakteristische moderne „Funktionswandel der künstlerischen Form“¹⁰² manifestiert sich hier in seiner wirkungsästhetischen Ausrichtung. Modern war die Mole in ihrer Technik der semantischen Entleerung und wirkungsästhetischen Neuausrichtung. Der Einwand von Sokratis Georgiadis, dass die Verwendung der traditionellen Mauerwerkstechnik die „Frucht eines absurden technologischen Gedankens“ und der „néo-quelque-chose-Stil“ der Mole mit ihrem „sinnlosen Anachronismus“¹⁰³ gänzlich unmodern sei, trifft nur einen Aspekt von Modernität, ihren konstruktiven Gehalt. Modern im Sinne von Nietzsche war dagegen, dass Antonelli mit der collageartigen Rekombination der Stilelemente

97 Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 882.

98 Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 888.

99 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 215, S. 175.

100 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

101 Nachlass 13/1887–89, 14[119], S. 298.

102 Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 93.

103 Georgiadis, „Armuth an Erfindung“, S. 12.

den Prozess des Hart- und Starr-Werdens der Stilsymbolik, also das Unsinnlichwerden der Künste umgekehrt hatte.

Antonelli praktizierte eine Technik der Allegorie im Vorgriff auf Walter Benjamins Technik der modernen Avantgarde. Er riss die Stilelemente aus ihrem historischen Zusammenhang, mischte sie und kombinierte sie so, dass sie nicht mehr vom „grossen Stil“ sprachen. Durch das Symbolische hindurch wurde im Höhentrieb ein affektives Erleben möglich, als Fest der Sinne und nicht als symbolisch fixiertes Verstehen. In *Menschliches, Allzumenschliches I* hatte sich Nietzsche schon gefragt, was passiere, „wenn unsere neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken Architektur zusammensetzen?“¹⁰⁴ Er zweifle sehr daran, heißt es anschließend. Alles, was er damals in architektonischen Metaphern für die neuere, uns wahrhaft aussprechende Musik forderte, schien jetzt in der Mole realisiert: „der Affect, die Lust an erhöhten, weit gespannten Stimmungen, [...] die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Ekstase und des Naiven“¹⁰⁵.

Nietzsches Hinweis auf den Höhentrieb Antonellis enthält eine Ahnung, dass zur Monumentalform der Architektur der Moderne nicht der massive und breit gelagerte Palazzotyp werden würde, sondern das Hochhaus, das in der Absage an die Stilsymbolik die Forderung nach einer wirkungsästhetischen Ausrichtung der Architektur einzulösen versucht. Nietzsche erkannte also in der Mole Antonelliana gerade nicht die „endliche Erfüllung aller Hoffnungen auf den »grossen Stil«“¹⁰⁶, sie war auch nicht die Bestätigung einer Architektur der „Macht-Beredsamkeit in Formen“, einer Architektur der „Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat“¹⁰⁷. Nach Nietzsches Definition bedeutet der große Stil ja so viel wie „Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden; Gesetz werden“¹⁰⁸. Nietzsche spricht auch vom großen Stil als der

104 *Menschliches I*, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

105 *Menschliches I*, Aus der Seele, Aph. 219, S. 180.

106 Buddensieg, »Leere Form« und »grosser Stil«, S. 266.

107 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 11, S. 119.

108 Nachlass 13/1887–89, 14 [61], S. 247.

„großen Leidenschaft“¹⁰⁹, die ihre „Lust und Kraft im Erfassen des Typischen“¹¹⁰ findet. Es verbindet sich damit die Idee vom apollinischen Schönheitsideal und der „Renaissancewelt“, die auch das „Reich aller Art Gewaltmenschen“ ist, wo Chaos zur Form gezwungen wird, wofür der Palazzo Pitti exemplarisch steht, nicht aber die Mole. Denn gerade die von Nietzsche für den großen Stil geforderte Unzweideutigkeit in konstruktiver und stilistischer Hinsicht erfüllt die Mole nicht. Als Indiz dafür kann die einfache Tatsache gelten, dass sich das Gebäude weder eindeutig auf den Begriff bringen noch typologisch oder stilistisch klar zuordnen lässt. Sie kennt also nicht die „Ambition der Classicität“. Für Antonelli gilt, was Nietzsche über Wagner sagte, dass er ein „instinktive[r] Widersacher des klassischen Geschmacks, des strengen Stils, – um vom »großen« hier nicht zu reden“¹¹¹ – gewesen sei.

Zentrale Bedeutung für die Interpretation der Mole besitzt jene Passage aus *Ecce homo*, in der Nietzsche gegen den großen Stil der Renaissance den „grosse[n] Stil der Periodik“¹¹² favorisiert. Dieser sei „Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher, Leidenschaft“¹¹³. Dafür brauche es einen „fröhlichen Unterleib“¹¹⁴, überhaupt sei die „Kunst des grossen Rhythmus, der grosse Stil der Periodik“ erst von ihm entdeckt worden. Im August 1888 entfaltete Nietzsche dann in seinen Briefen an Carl Fuchs seine Theorie des „grossen Rhythmus“. In historischer Vertiefung beschreibt Nietzsche hier eine Theorie der modernen Rhythmik, das heißt des „grossen Stil[s] der Periodik“. Während die antike Rhythmik „moralisch und ästhetisch, der Zügel, der der Leidenschaft angelegt“¹¹⁵ gewesen sei, sei die moderne Rhythmik dagegen ein „Ausdrucksmittel des Affekts“¹¹⁶, daher: „unsre Art Rhythmik gehört in die Pathologie“,

109 Nachlass 13/1887–89, 14 [61], S. 246.

110 Nachlass 12/1885–87, 7 [7], S. 289.

111 Nachlass 13/1887–89, 14 [61], S. 248.

112 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 4, S. 304.

113 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 4, S. 305.

114 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 3, S. 303.

115 Briefe 8/1887–89, S. 405.

116 Briefe 8/1887–89, S. 404.

während die der Antike zum „Ethos“¹¹⁷ gehört. Er spricht dann von der „Kunst der Gebärde“¹¹⁸, die immer unter den „Gesetze[n] der Periode“ stünden. Der Rhythmus, das Detail und die im rasenden Stillstand rotierende Periode sind es, die für Nietzsche das spezifisch Moderne, das Leidenschaftliche, das Pathos der Figuren schaffen.

Wie in der Musik Wagners, in der das „Leben aus dem Ganzen [sich] zurückgezogen hat und im Kleinsten luxuriert“, bedeute Rhythmus und Phrasierung so viel wie „Beseelen, Beleben der kleinsten Redetheile der Musik“, denn in dem Maße, wie sich das Auge für die „rhythmische Einzelform (»Phrase«)“ einstelle, werde es „myops“ für die „weiten, langen, großen Formen: genau wie in der Architektur des Berninismus“¹¹⁹. Nur die „Schlechtunterrichteten und Anmaassenden“ hätten, so Nietzsche, für den Barock „sogleich eine abschätzig empfindung“¹²⁰. Anfänglich noch vom Beispiel der Musik ausgehend, wandte sich Nietzsche folgerichtig in *Ecce homo* der Architektur zu, dem Barock. Mit der Favorisierung des Barocks machte sich Nietzsche in einem großen Befreiungsschlag vom Einfluss seines Lehrers Jacob Burckhardt und dessen Buch *Die Baukunst der Renaissance in Italien* frei. Der „Décadence-Geschmack“ befreite ihn von der Antikensehnsucht, die ihn bisher als Philologen und Schüler Burckhardts in den Konventionen der Klassik gefangen gehalten hatte.

Für Nietzsche war die moderne Genussfähigkeit, wo sie sich an den delikaten, kleinen und sublimen Dingen aufhielt, in besonderem Maße von der „rhythmische[n] Überlebendigkeit des Kleinsten“ bestimmt. Aus ihr spricht, was man mit Nietzsche als „Veränderung der Optik“¹²¹ des Architekten benennen könnte, also einen „Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, mitzuteilen“¹²². Die „Phrasierung“ und die moderne Rhythmik seien dann nichts anderes als die „Symptomatik eines Niedergangs der organisierenden Kraft: anders ausgedrückt: der

117 Briefe 8/1887–89, S. 405

118 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 4, S. 304.

119 Briefe 8/1887–89, S. 401.

120 *Menschliches I*, Vermischte Meinungen, Aph. 144, S. 437 f.

121 Briefe 8/1887–89, S. 401.

122 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 4, S. 304 f.

Unfähigkeit, große Verhältnisse noch rhythmisch zu überspannen“. Sie sei eine paradoxe „Entartungsform des Rhythmischen“¹²³, bei der rhythmische Präzision und Eindeutigkeit zugleich Folgeerscheinung der Entartung und deren stärkste und erfolgreichste Werkzeuge seien. Die Kunst der Periode und des Rhythmus sind daher Ausdrucksformen der *Décadence*, Nietzsche sprach von der „rhythmischen *décadence*“¹²⁴. Die rhythmische Reihung der verwendeten Architekturformen, die moderne Rhythmik der Stilfragmente und der große Stil der Periode lösten in der Mole die klassische Statik des „grossen Stils“ ab.

Die entscheidende Qualität der Mole liegt also weniger im Höhentrieb des Architekten als in der Linearität und additiven Reihung der unterschiedlichen Architekturelemente, das heißt im serialisierten wie auch rhythmisierten Entwurfsverfahren. Man könnte mit Nietzsche von einem „radikale[n] Sinnes-Umschlag“¹²⁵ der Ästhetik am Ende des 19. Jahrhunderts sprechen, wo es keine stilistische Thematisierung, symbolische Konnotierung und „Tonalität“ im Sinne des „grossen Stils“ des Klassizismus oder der Renaissance mehr gibt. Mit der Linearisierung und Kombinatorik der Stilelemente steht das Gebäude ganz unter den „Gesetze[n] der Periode“¹²⁶. Für einen, „der viel gedacht hat, [erscheint] jeder neue Gedanke, den er hört oder liest, sofort in Gestalt einer Kette“¹²⁷, heißt es schon in *Menschliches, Allzumenschliches I*. Das gilt besonders für den großen Stil der Periode, in dem sich die Dinge zu Ketten und Reihen fügen, was ein Charakteristikum der „Niedergangs-Culturen“¹²⁸ wie auch Mittel zu deren Überwindung ist. Das Bedürfnis nach einem „weitgespannten Rhythmus“ wird zum „Maass für die Gewalt der Inspiration“¹²⁹ und Selbstüberwindung des Nihilismus. Im Zufall der freien Kombinatorik fremder Stilelemente bricht die Mole mit dem „Gesetz der Kausalität“ des großen Stils, mit der „falschen Ursächlichkeit“ und „Verwechslung von Ursache

123 Briefe 8/1887–89, S. 401.

124 Briefe 8/1887–89, S. 401.

125 Genealogie, 3. Abhl., Aph. 2, S. 340.

126 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 4, S. 304.

127 *Menschliches II*, Vermischte Meinungen, Aph. 376, S. 526.

128 *Der Fall Wagner*, Abs. 11, S. 37.

129 *Ecce homo*, Also sprach Zarathustra, Abs. 3, S. 339 f.

und Folge“. Mit der Mole sind wir „aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen, wie wir der Klangwirkungen der Rhetorik entwöhnt“¹³⁰ sind. In ihrer Widersprüchlichkeit und verwirrend labyrinthischen Vielbezüglichkeit kann die Mole nicht auf den Begriff gebracht werden und steht – wie Nietzsche einmal Wagners Ring-Trilogie kommentierte – als „ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens“¹³¹ da. Mit diesem Bauwerk hatte Antonelli die Architektur der „wissenschaftliche[n] Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung“¹³², der einfachen Identifikation von Signifikanten, dem Griff „des interpretirenden Intellekts“¹³³ und so dem großen Stil entrissen.

„LAUTER GANZ GROSSSTÄDTISCHE PROBLEME“ – Will die dionysische Kunst bis „zum Umgekehrten hindurch – bis zu einem dionysischen Jasagen zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl“¹³⁴, so bedarf es geeigneter Verfahren, um sich den Gesetzen von Ursache und Wirkung der apollinischen Kunst und ihren Automatismen zu entziehen. Um zum Verdrängten, Unberechenbaren und psychologisch Abgründigen vorzustoßen, muss die dionysische Kunst mit dem „Bann eines verehrten Brauches und Aberglaubens“¹³⁵ brechen. Sie muss dazu sichtbar die Zeichen der gesprengten Kausalität, des Hingeworfenen, Zufälligen und Kontingenten tragen und, wie Nietzsche in *Morgenröthe* ausführte, die Zeichen des Wahnsinns, den „Schaum des Epileptischen“; so „gebt Delirien und Zuckungen, plötzliche Lichter und Finsternisse, schreckt mich mit Frost und Gluth, wie sie kein Sterblicher noch empfand mit Getöse und umgehenden Gestalten“¹³⁶.

130 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 218, S. 178.

131 Unzeitgemäße IV, Abs. 9, S. 485.

132 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

133 Fröhliche Wissenschaft, III. Buch, Aph. 127, S. 483.

134 Nachlass 13/1887–89, 16[32], S. 492.

135 Morgenröthe, I. Buch, Aph. 14, S. 26.

136 Morgenröthe, I. Buch, Aph. 14, S. 27 f.

Nietzsches „Gefühls-Ausschweifungen“, die „Zustände des animalischen vigor“¹³⁷ und „Zuckungen“ des Wahnsinns haben ihr Pendant in Maldorors Lust an den verfeinerten Grausamkeiten in Lautréamonts *Les Chants de Maldoror*. Wie Nietzsche verfolgte Lautréamont eine ähnliche Phänomenologie des Bösen, die durch den Nihilismus hindurch das Gute zum Vorschein bringen sollte. So findet Nietzsches Forderung nach der „Gewissensvivisektion“, bei der wir „uns vergnügt und neugierig die Seele bei lebendigem Leibe“¹³⁸ aufschlitzen, ihr sadistisches Echo im Selbstexperiment Maldorors, den Lautréamont bekennen lässt: „Ich [habe] lachen wollen wie die anderen; aber dies, seltsame Nachahmung, war unmöglich. [...] Ich habe ein Federmesser mit scharfer Klinge genommen und mir das Fleisch dort aufgeschlitzt, wo sich die Lippen vereinigen. Einen Augenblick glaubte ich mein Ziel erreicht. [...] Es war ein Irrtum! Das Blut, das reichlich aus beiden Wunden quoll, hinderte mich übrigens festzustellen, ob es sich tatsächlich um das Lachen der anderen handelte.“¹³⁹ Eine Parallele findet dies in Zarathustras heiligem und dissonantem Gelächter, seiner „Krone des Lachenden“, die Nietzsche auch als „Rosenkranz-Krone“¹⁴⁰ des Lachenden bezeichnete. Im Sinne von Maldorors Erkenntnisritual zielt auch der „sich Schmerzen machen[de]“¹⁴¹, lachende Geist Nietzsches auf Erkenntnis, er ist „das Leben, das selber ins Leben schneidet: an der eignen Qual mehrt es sich das eigne Wissen“¹⁴².

Im Spätsommer des Jahres 1869 hätten *Les Chants de Maldoror* erscheinen sollen, die gedruckte Auflage war jedoch vom Verleger aus Angst vor der Zensur zurückgehalten worden. Die *Gesänge des Maldoror* wären also in jenen Monaten erschienen, für die Nietzsche und sein Freund Erwin Rohde ihre Reise nach Frankreich ins „alles verschlingende Paris“¹⁴³ oder in „Lautréamonts Milieu“¹⁴⁴ geplant

137 Nachlass 12/1885–87, 9[102], S. 394.

138 Genealogie, 3. Abl., Aph. 9, S. 357.

139 Lautréamont, Gesamtwerk, S. 14.

140 Zarathustra, IV. Buch, Aph. 18, S. 366.

141 Menschliches I, Aph. 581, S. 336.

142 Zarathustra II, Von den berühmten Weisen, S. 134.

143 Briefe 2/1864–69, S. 254.

144 Benjamin, Das Passagen-Werk, Bd. 2, S. 1015.

hatten, wie Walter Benjamin das Paris der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnet hat. In Paris wollte Nietzsche „großartig gearbeitet, die Bibliothek zerwühlt, eine Revolution mitgemacht“¹⁴⁵ und nebenbei Französisch gelernt haben, wie er Rohde im April 1868 plastisch ausmalte. Ein Jahr wollten sie in Paris, in jenem Laboratorium der Moderne verbringen, zu dem die poetischen Visionsräume der Boulevards, die Passagen und Labroustes Bibliothèque nationale gehörten. Nicht auszuschließen ist, dass Nietzsche in der Bibliothek Lautréamont begegnet wäre, der dort bis zuletzt an seinen Texten arbeitete. Auch Nietzsche schwebte in Paris eine Art von „litterarischer Mission“¹⁴⁶ vor. Rückblickend heißt es dazu in *Ecce homo*: „Als Artist hat man keine Heimat in Europa ausser in Paris; die délicatesse in allen fünf Kunstsinnen [...] die Finger für nuances, die psychologische Morbidität, findet sich nur in Paris.“¹⁴⁷ Auch glaubte Nietzsche sich an eine Bemerkung seines Leipziger Professors Friedrich Ritschl erinnern zu können, dass er, Nietzsche, schon als Student seine philologischen Abhandlungen „absurd spannend“ geplant habe, „wie ein Pariser romancier“¹⁴⁸. Mit dem Pariser Aufenthalt verband sich die Hoffnung, „später würdig an der Spitze der Civilisation marschiren zu können“¹⁴⁹. Und in Vorbereitung auf die Begegnung mit der „geistigsten und raffinirtesten Cultur Europas“¹⁵⁰ wollten Nietzsche und Rohde „die göttliche Kraft des Cancan“ erlernen und „gelbes Gift“, also Champagner, trinken üben.

Wie er in unmittelbarem Anschluss an *Die Geburt der Tragödie* notierte, ermahnte Nietzsche sich schon früh, „durchaus unpersönlich und kalt zu schreiben. Kein »ich« und »wir«“¹⁵¹. Er wolle „die Frage nach dem Werthe der Erkenntniß behandeln wie ein kalter Engel, der die ganze Lumperei durchschaut“¹⁵², oder wie *l'autre amon*, Lautréamonts Engel des Bösen. In Lautréamonts Paris hätte Nietzsche

145 Briefe 2/1864–69, S. 264.

146 Briefe 2/1864–69, S. 311.

147 *Ecce homo*, Warum ich so klug bin, Abs. 5, S. 288.

148 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Abs. 2, S. 301.

149 Briefe 2/1864–69, S. 304.

150 Nachlass 11/1884–85, 38[5], S. 598.

151 Nachlass 7/1869–74, 19[65], S. 440.

152 Nachlass 7/1869–74, 19[234], S. 493.

auf die programmatischen Umrissse jener „genealogische[n] Similarität von Wahrheit und Lüge“¹⁵³ stoßen können, die er wenige Jahre später in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* selbst beschrieb. Wie Nietzsches Denken war auch Lautréamonts literarischer Impuls gegen „das dichterische Gewinsel dieses Jahrhunderts“ gerichtet, darauf, den Blick in die Abgründigkeit und Monstrosität der menschlichen Seele zu senken. Lautréamonts Maldoror kämpft gegen das Böse, gelangt aber zur Einsicht, dass die Revolte dagegen selbst wiederum nur Heuchelei sein kann. Daraufhin versucht Maldoror, die Vernunft dem Instinkt zu unterwerfen und in sadistischer Auflehnung sich selbst dem Bösen anheimzugeben. In *Les Chants de Maldoror*, die Lautréamont unter dem Einfluss von Lord Byrons Satanismus und der morbiden Kunst von Edgar Allan Poe schrieb, schlägt die visionäre Kraft des Geistes ins Groteske um; Lautréamont brach mit den Form- und Sprachkonventionen, sodass in den quälend-apokalyptischen Bildern selbst irrealer Inhalte sinnliche Fassbarkeit gewinnen.

Mit ihrem gesteigerten Sarkasmus beschwören die *Chants de Maldoror* die Atmosphäre des Paris der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, jenes Paris der *Décadence*, in dem französische Spätromantik und ästhetische Moderne amalgamierten. Wie Landschaftsbilder, jedoch in befremdlich unheilvollem Ton, beschreibt Lautréamont die bedeutendsten Pariser Plätze, Straßen und Parks, die Place Royale, die Rue Colbert und den Jardin des Tuileries. Seine Stadtlandschaften haben nichts Humanes, so fehlt seinem beständig die Perspektive wechselnden Ich-Erzähler auch die konsequente Entwicklung aus der Alltagsperspektive. Denn im Gegenstaz zu Baudelaire zog Lautréamont aus seinen Stadtlandschaften den Alltag ab, was Maldorors „sensibilité moderne“ immer wieder in die Stimmung des romantischen *clair obscur* zurückwirft. Darauf bezog sich André Breton, als er die *Chants de Maldoror* als das geheime Gründungsmanifest des Surrealismus bezeichnete. Sie zeichneten sich dadurch aus, dass ihr Autor von seinem luziferischen Protagonisten Maldoror kaum zu unterscheiden sei. Das hat seine Parallele bei Nietzsche, dessen Blick, wie er selbst sagt, sich „immer mehr für jene schwierigste und

153 Dietzsch, Nietzsche und die Gesänge des Maldoror, S. 65.

verfänglichste Form des Rückschlusses, des Rückschlusses vom Werk auf den Urheber, von der That auf den Thäter [...], von jeder Denk- und Werthungsweise auf das dahinter kommandirende Bedürfniss“¹⁵⁴ geschärft habe. Die „Reduktion der philosophischen Systeme auf Personal-Acten ihrer Urheber“¹⁵⁵ war eines seiner zentralen Anliegen.

Dass es 1869 nicht zur Reise nach Paris kam, ist nicht allein auf das Angebot einer Professur in Basel zurückzuführen. Denn unmittelbar zuvor schob sich ein neuer Enthusiasmus vor Nietzsches Begeisterung für die Pariser Modernität, nämlich die Person und Musik Richard Wagners. Spätestens im September 1868 war Nietzsche infiziert: „Mir behagt an Wagner [...] der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft“¹⁵⁶, heißt es im Oktober. Zur Berufung nach Basel ließ Wagner „brieflich grüßen“ und lud Nietzsche zu sich nach Tribtschen in die Nähe von Luzern ein. Dank des modernsten Verkehrsmittels seiner Zeit, der Eisenbahn, rückte mit der Basler Professur auch der Wohnsitz Wagners und damit eine der schillerndsten Persönlichkeiten jener Zeit in erreichbare Nähe. Schon vor seinem Umzug nach Basel war Nietzsche der Verführungskraft Wagners, des „alten Minotaurus“¹⁵⁷, verfallen. „Schließlich freue ich mich darauf [auf die Begegnung mit Wagner] mehr als auf alles, ausgenommen unsre Pariser Reise“¹⁵⁸, schrieb er an Rohde. So tauschte Nietzsche 1869 Paris gegen die Idylle von Tribtschen, die Begegnung mit Lautréamont gegen die mit Wagner. Erst zwanzig Jahre später, in Turin, erhielt Nietzsches Denken dann seinen Fokus auf Paris, der „Cosmopolis der *décadence*“¹⁵⁹.

Paris war die Heimat der französischen Spätromantik, sie hatte, so Nietzsche, eine „hochfliegende und hoch emporreissende Art von Künstlern [hervorgebracht] wie Delacroix, wie Berlioz, mit einem fond von Krankheit, von Unheilbarkeit im Wesen, lauter Fanatiker des Ausdrucks, Virtuosen durch und durch ...“¹⁶⁰ Wesentliche Anregungen erhielt Nietzsche durch Ferdinand Brunetières Buch *Le roman*

154 Fröhliche Wissenschaft, V. Buch, Aph. 370, S. 621.

155 Briefe 6/1880–84, S. 259.

156 Briefe 2/1864–69, S. 322.

157 Fall Wagner, Nachschrift, S. 45.

158 Briefe 2/1864–69, S. 360.

159 Vgl. dazu Montinari, Nietzsche in Cosmopolis, S. 3.

160 Ecco homo, Warum ich so klug bin, Abs. 5, S. 289.

naturaliste. Nietzsche hatte sich auch intensiv mit Brunetières Baudelaire-Exegese beschäftigt, besonders mit dem Kapitel *Le roman réaliste en 1875*. Darüber hinaus belegen viele Anstreichungen und Exzerpte, dass Nietzsche jenen Textstellen erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet hatte, in denen Brunetière Honoré de Balzac als frühesten Vertreter dieser „Zweideutigkeit der tragischen Tendenz“ sah, die er an Wagner beobachtet hatte. Unter anderem unterstrich er sich folgende Passage: „L'intention générale de l'œuvre, et la vaste ambition d'égaliser le roman de mœurs à la diversité de la vie moderne, sans doute encore le procédé de composition, la fatigante accumulation du détail, la description sans trêve, la prétention technique font bien de lui l'ancêtre de nos réalistes modernes“¹⁶¹. Ähnliche Formulierungen – wie „la fatigante accumulation du détail“ und „la prétention technique“ – tauchen bei Brunetière später wieder auf. Hier unterstrich sich Nietzsche „la prétention d'analyse“, „precision du détail“, „vigueur brutale de trait“¹⁶² und „l'ironie méprisante“¹⁶³, Formulierungen, mit denen Brunetière den *réalisme russe* charakterisierte, wie er ihn sich mit der Romanfigur Rachmetow aus N. G. Tschernyschewskis Roman *Was tun?* vor Augen stellte: „Je l'appelle Rakhmétof, et il représente l'idéal non plus de l'homme seulement, mais du nihiliste de l'avenir“¹⁶⁴. Tschernyschewski beschreibt Rachmetow als Vertreter eines neuen Menschentypus, als Asketen ohne Erbarmen für sich und die Zukunft, als einen Revolutionär, der die Grenze zwischen Realismus und Nihilismus überschritt. Um herauszufinden, welchem Maß an Leiden er gewachsen sei, verbringt Rachmetow eine Nacht auf einer mit Nägeln gespickten Decke¹⁶⁵: „l'abdication de la personne“ und „l'abdication du vouloir“¹⁶⁶ bei gesteigerter Leidensfähigkeit zeichnet für Brunetière den neuen Menschen aus.

Bei Brunetière begegnete Nietzsche dem, was er in *Ecco homo* als den „russischen Fatalismus, jenen Fatalismus ohne Revolte“ bezeichnete, dessen Steigerung nur noch der Fakir sei, „der wochen-

161 Brunetière, *Le Roman naturaliste*, S. 7.

162 Brunetière, *Le Roman naturaliste*, S. 40.

163 Brunetière, *Le Roman naturaliste*, S. 41.

164 Brunetière, *Le Roman naturaliste*, S. 43.

165 Tschernyschewski, *Was tun?* S. 342.

166 Brunetière, *Le Roman naturaliste*, S. 48 f.

lang in einem Grabe schläft ... Weil man zu schnell sich verbrauchen würde, wenn man überhaupt reagirte, reagirt man gar nicht mehr: dies ist die Logik.“ Und Nietzsche bestätigte sich selbst einen eigenen „russische[n] Fatalismus“, er bestehe darin, „dass ich beinahe unerträgliche Lagen, Orte, Wohnungen, Gesellschaften, nachdem sie einmal, durch Zufall, gegeben waren, Jahre lang zäh festhielt, – es war besser, als sie ändern, als sie veränderbar zu fühlen, – als sich gegen sie aufzulehnen.“ Es war, wie er mit nachträglichem Schauer zu verstehen gab, jedes Mal „tödlich gefährlich“. Sich selbst wie ein Fatum nehmen, sich, wie Rachmetow, nicht „anders“ wollen, das sei in solchen Zuständen die „grosse Vernunft“¹⁶⁷.

Nietzsches Wende, wenn man so will, ins französische Fach wurde möglich, als er in Gustave Flauberts *Emma Bovary* den Prototyp zu Richard Wagners Heldinnen erkannte und Flaubert mit Wagner auf eine Ebene stellte – es sei aber auch „viel Wagner in Baudelaire“¹⁶⁸. Immerhin sei Baudelaire der erste intelligente Anhänger Wagners gewesen. Nietzsche war sich jetzt sicher: Mögen sich die Pariser noch so sehr gegen Wagner „sperrern und sträuben: zuletzt gehört er nach Paris“¹⁶⁹. Im Frühjahr 1888 wuchs in Nietzsche dann die Überzeugung: „Die Sensibilität Wagner’s gehört nicht nach Deutschland: Man trifft sie wieder unter den Nächstverwandten Wagner’s, den französischen Romantikern.“¹⁷⁰ Daher gehöre Wagner, der Frankreich viel zu verdanken habe, „selbst nach Paris“. Was in Wagner¹⁷¹ lebe, die „Eruption der Kunst“¹⁷², das sei „das Genie Frankreichs!“¹⁷³ Dieser habe sich in seinen Dichtungen für keine anderen Probleme mehr interessiert als die, „welche heute die kleinen Pariser *décadents* interessiren“. Sie hätten den „heroischen Balg“ abgestreift, ihr Inhalt seien „lauter

167 *Ecce homo*, Warum ich so weise bin, Abs. 6, S. 273.

168 Nachlass 11/1884–85, 38[5], S. 601.

169 Nachlass 11/1884–85, 37[15], S. 590.

170 Nachlass 13/1887–89, 15[6], S. 407.

171 Auf die Rezeption Wagners und Schopenhauers in Frankreich ist Nietzsche spätestens in James Sullys *Le Pessimisme* gestoßen. In einer Fußnote im Kapitel *Les sources du pessimisme* merkt Sully an: „De là, peut-être, la supposition d’un lien mystique entre le wagnérisme et le schopenhauérisme.“ Sully, *Le Pessimisme*, S. 426.

172 Nachlass 13/1887–89, 15[6], S. 403.

173 Nachlass 13/1887–89, 15[6], S. 408.

ganz moderne, lauter ganz grosstädtische Probleme!“¹⁷⁴ Nietzsche las in seinem letzten Jahr nicht nur Schopenhauer auf Französisch¹⁷⁵, sondern glaubte sich selbst auf dem Weg zum „großen Feuilletonisten der grande monde“¹⁷⁶.

Über die „litterarische *décadence*“ gelang Nietzsche 1888 die späte Wiederannäherung an Wagner und zwar in dem für ihn empfindlichsten Punkt, in Wagners Rückfall in die katholische Symbolik, seine „Umkehr zu christlich-krankhaften und obskurantistischen Idealen“¹⁷⁷ im Parsifal. Nietzsche begegnete dem Katholizismus bei den französischen Schriftstellern wieder. Er spielte für die *Décadence* als das komplementäre Andere zu Nihilismus und Satanismus eine bedeutende Rolle, wie zum Beispiel bei Joris-Karl Huysmans, der sich nach der Vollendung seines Romans *Là-bas* ganz dem Katholizismus zugewandt und sich im Alter längere Zeit als Laienbruder ins Kloster von Ligugé zurückgezogen hatte. Huysmans' Faszination für Satanismus und Sadismus einerseits und Katholizismus andererseits ähnelte der seines Romanhelden aus *À rebours*¹⁷⁸, Jean des Esseintes. Dem Katholizismus verfiel des Esseintes nämlich nicht seines mythologischen, rituellen Gehalts, sondern seiner schillernden Oberflächenerscheinungen wegen, seiner Künstlichkeit und Nähe zur modernen Warenwelt. Für des Esseintes war der Katholizismus luxuriös und pathetisch zugleich, er erkannte, „daß die Überlegungen des Pessimismus unfähig waren, ihm zu helfen, daß ihn nur der unmögliche Glaube an ein zukünftiges Leben trösten könnte“¹⁷⁹. Als „nihiliste de l'avenir“ und aus ähnlichen Motiven wie Wagner fühlte sich des Esseintes von der unaufgelösten Dialektik zwischen katholischem Heils- und Erlösungsversprechen und schopenhauerischem Pessimismus angezogen. Nicht zufällig liebte des Esseintes gregoriani-

174 Fall Wagner, Abs. 9, S. 34.

175 Zu Schopenhauer heißt es: „Sein Hauptwerk zwei Mal bereits übersetzt, das zweite Mal ausgezeichnet, so dass ich es jetzt vorziehe, Schopenhauer französisch zu lesen.“ Nietzsche contra Wagner, Wohin Wagner gehört, S. 427.

176 Briefe 8/1887–89, S. 578.

177 Nietzsche contra Wagner, Wagner als Apostel, Abs. 3, S. 430 f.

178 Nietzsche hatte das Buch selbst nicht gelesen, war aber nach Montinari aus zweiter Hand mit dessen Inhalt vertraut.

179 „Il s'apercevait enfin que les raisonnements du pessimisme étaient impuissants à le soulager, que l'impossible croyance en une vie future serait seule apaisante.“ Huysmans, *À rebours*, S. 289.

sche Gesänge ebenso wie die Musik Wagners. Über die „litterarische *décadence*“ wurde für Nietzsche Wagners Wende zum Katholizismus interpretierbar, als Entwicklung zur Moderne und nicht als Regression in dunkel-abgründigen Mystizismus. Wagner war jetzt der „moderne Künstler *par excellence*“¹⁸⁰, durch den „die Modernität ihre intimste Sprache“¹⁸¹ sprach.

Während Nietzsche im Jahr 1886 noch anhand von Louis Desprez' *L'évolution naturaliste*¹⁸² eine erste Wende zum Naturalismus vollzog, bahnte sich in der Turiner Zeit ein neuerlicher Wandel zum Sur-Naturalismus an. Er wurde 1918 von Apollinaire in Surrealismus umbenannt. Ausgangspunkt dafür war Nietzsches Lektüre von Paul Bourgets Buch *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, besonders folgende Stelle: „... que la conscience humaine de ce temps-ci est mise dans la nécessité de choisir entre les conclusions du pessimisme et la foi au surnaturel. C'est la crise d'aujourd'hui et celle de demain.“¹⁸³ Nietzsche unterstrich sich „pessimisme et la foi au surnaturel“. Den Surnaturalismus hatte Huysmans in *À rebours* als Verkehrung des klassischen Bildes von der „nachahmenden Kultur“ in das einer „nachahmenden Natur“ beschrieben. So liebt des Esseintes die Orchideen, weil sie den künstlichen Blumen am nächsten kommen, vor allem aber weil die Natur in ihnen die Geschwüre der Syphilis am besten nachahmt. Die Orchideen waren wie „von Syphilis und Aussatz zerfressen“, sie hatten fahles, von Röteln marmoriertes und von Flechten damasziertes Fleisch, andere wiederum „die hellrote Färbung von Wunden“¹⁸⁴. Des Esseintes frohlockte angesichts dieser Blumen, die als natürliche Blumen nichts anderes kannten, als das Falsche und Künstliche nachzuahmen: „Nichts als Syphilis“¹⁸⁵. Ähnlich hatte Lautréamont gut fünfzehn Jahre zuvor die Umkehrung des klassischen Mimesisbegriffes beschrieben, die Schönheit der „fleischige[n], kegelförmige[n] Karunkel [...] auf dem Ansatz des oberen Schnabels des Truthahns“¹⁸⁶.

180 Fall Wagner, Aph. 5, S. 23.

181 Fall Wagner, Vorwort, S. 12.

182 Montinari, Nietzsche in Cosmopolis, S. 11.

183 Bourget, *Nouveaux essais*, S. 77.

184 Huysmans, *Gegen den Strich*, S. 103.

185 Huysmans, *Gegen den Strich*, S. 107.

186 Vgl. dazu Dietzsch, Nietzsche und die Gesänge des Maldoror, S. 70.

Im Surnaturalismus sind in den Worten Nietzsches das Jasagen und das Neintun nicht zu trennen, wofür der *hazard objectif*, der objektive Zufall steht, nach Lautréamont zum Beispiel die unvermutete „Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“¹⁸⁷. Im *hazard objectif* gehen die organische und anorganische Welt die widersprüchlichsten Verbindungen ein. Er erlaubt es, wie in einem „Würfelbecher des Zufalls“¹⁸⁸, so Nietzsches Bild, die traditionellen Zuordnungen der Elemente aufzulösen, diese in aller Zufälligkeit neu zu kombinieren und das klassische Ideal der Ästhetik zu konterkarieren. Miriam Ommeln hat dies zutreffend als ein „Zusammentreffen einer äußeren Kausalität und einer inneren Finalität“¹⁸⁹ bezeichnet. Im Spiel des *hazard objectif* fallen objektiver Humor und objektiver Zufall in eins. „Objektiver Humor, objektiver Zufall sind, genau genommen, die beiden Pole, zwischen denen der Surrealismus, wie er glaubt, die längsten Lichtbögen erzeugen kann“¹⁹⁰, so André Breton. Wie Breton setzte auch Nietzsche in *Morgenröthe* gegen die „vermeintlichen Sonderreiche der Zwecke und der Vernunft“¹⁹¹ die „schauerliche Poesie dieser Nachbarschaft“¹⁹² von Zufall und Lachen, das Lachen und der den guten Geschmack sprengende schwarze Humor dienen der Revolte des Geistes. Nietzsche dachte daher daran, eine „Rangordnung der Philosophen [aufzustellen], je nach dem Range ihres Lachens – bis hinauf zu denen, die des goldnen Gelächters fähig sind“¹⁹³, wie in *Zarathustra*, wo sich mit dem Lachen „unser grosser Hazard, das ist unser grosses fernes Menschen-Reich“¹⁹⁴ ankündigt, das nach Nietzsche von unerschütterlicher Tiefe ist und „von schimmernden Räthseln und Gelächtern“¹⁹⁵ glänzt. Irgendwann werde sich „das Lachen mit der Weisheit verbündet haben“¹⁹⁶ und der mitlei-

187 Lautréamont, Gesamtwerk, S. 250.

188 *Morgenröthe*, II. Buch, Aph. 130, S. 122.

189 Ommeln, Die Verkörperung von Nietzsches Ästhetik, S. 200.

190 Breton zitiert nach Ommeln, Die Verkörperung von Nietzsches Ästhetik, S. 214.

191 *Morgenröthe*, II. Buch, Aph. 130, S. 121.

192 *Morgenröthe*, II. Buch, Aph. 130, S. 120.

193 *Jenseits*, Aph. 294, S. 236.

194 *Zarathustra*, IV. Buch, Das Honig-Opfer, S. 298.

195 Nachlass 10/1882–84, 13[1], S. 416.

196 *Fröhliche Wissenschaft*, I. Buch, Abs. 1, S. 370.

dende Ernst des Metaphysikers sich im „goldnen Gelächter“ des zum Künstler gewandelten Philosophen auflösen.

DÉCADENCE-ÄSTHETIK UND NIHILISMUS — „Was mich am tiefsten beschäftigt hat, das ist in der That das Problem der *décadence*, – ich habe Gründe dazu gehabt“, heißt es 1888 in *Der Fall Wagner*. Nietzsche spielte darauf an, dass ihn mit der *Décadence* die Hoffnung auf Überwindung der selbst verschuldeten, intellektuellen Isolation verband, in die er sich schon zu Beginn seiner akademischen Laufbahn 1872 mit *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* und der distanzlosen Parteinahme für Wagner begeben hatte. In den letzten Monaten in Turin vollzog Nietzsche so eine radikale Neuaneignung der eigenen, intellektuellen Biografie. Er sei ein Kind seiner Zeit, „will sagen ein *décadent*“. Dagegen habe sich – nur – der Philosoph in ihm gewehrt, weil der Philosoph „seine Zeit in sich zu überwinden, »zeitlos« zu werden“ wünsche, nicht aber der Künstler, denn dieser verschreibt sich der Aktualität des Lebens.¹⁹⁷

Im Dezember 1888 blätterte Nietzsche dann in seiner „Litteratur“ und fühlte sich ihr zum ersten Mal gewachsen. An Heinrich Köselitz schrieb er: „Teufel, was steckt da drin! – Über die dritte und vierte Unzeitgemäße werden Sie in *Ecce homo* eine Entdeckung lesen, daß Ihnen die Haare zu Berge stehn – mir standen sie auch zu Berge [...] Ich habe beide Schriften erst seit 14 Tagen verstanden. – Zeichen und Wunder!“¹⁹⁸ Indem er mit „Phönix“ unterschrieb, feierte Nietzsche die Wiederauferstehung seines Werkes in der Umwertung.

Die *Décadence* ist für Nietzsche Ausdruck des Verfalls und zugleich dessen Überwindung, sie ist Wahrheitsbegriff wie auch Modell der Kritik. Welche zentrale Stellung die *Décadence* für den späten Nietzsche einnahm, wird darin sichtbar, dass er sich in ihr nicht nur seinen alten Lehrern Richard Wagner, Arthur Schopen-

¹⁹⁷ Fall Wagner, Vorwort, S. 11.

¹⁹⁸ Briefe 8/1887–89, S. 515.

hauer und Jacob Burckhardt wieder annäherte, sondern diese hinter sich als Führerfigur einer europäischen Moderne zu vereinigen suchte. Schließlich war Schopenhauer im Frankreich des Pessimismus „mehr zu Hause als er es je in Deutschland war“¹⁹⁹. Auch Wagners Verwandtschaft mit der „gesamten europäischen *décadence*“ gehe so weit, „dass er von ihr nicht [einmal] als *décadent* empfunden“²⁰⁰ werde. Für Burckhardts Einschätzung der Mole Antonelliana als eines großartigen Bauwerks zeigte sich Nietzsche dankbar, jedoch „ohne versprechen zu können, Nutzen zu ziehn“²⁰¹, wo er jetzt „in Paris als das geistreichste Thier“²⁰² oder vielleicht noch mehr gelte.

Die Denkfigur, mit der Nietzsche seine intellektuelle Herkunft neu interpretierte, wird in jener Passage aus *Ecce homo* erkennbar, in der er auf das Verhältnis zwischen Wagner und Schopenhauer anspielte, aber sich selbst meinte: „Erst der Philosoph der *décadence*“, so Nietzsche, „gab dem Künstler der *décadence* sich selbst –“²⁰³, denn als Philosoph sei man „für nichts dankbarer, als wenn man uns mit den Künstlern verwechselt“²⁰⁴. In einem anderen Kontext ließ er keinen Zweifel daran, dass er immer dort, wo er Schopenhauer und Wagner schreibe, von sich selbst sprach. Und „ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*, nur dass ich das begriff“²⁰⁵, triumpierte er. Als „Philosoph der *décadence*“, der Perspektiven umzustellen weiß, gab er konsequent die Objektivität zugunsten einer „Verdoppelung der Perspektive“²⁰⁶ auf, die mit der *Décadence* nun wieder Wagner, Schopenhauer oder Burckhardt mit einschloss. Nietzsche vermerkte in diesem Zusammenhang im Jahr 1883: „*Stil des Verfalls* bei Wagner: die einzelne Wendung wird souverän, die Unterordnung und Einordnung wird zufällig, Bourget p 25.“²⁰⁷ Vom ersten Moment an war der Begriff der *Décadence* also von der Person und der Musik Wagners nicht zu trennen.

199 Nietzsche contra Wagner, Wohin Wagner gehört, S. 427.

200 Fall Wagner, Abs. 5, S. 22.

201 Briefe 8/1887–89, S. 579.

202 Briefe 8/1887–89, S. 564.

203 Fall Wagner, Abs. 4, S. 21.

204 Briefe 8/1887–89, S. 309.

205 Fall Wagner, Vorwort, S. 11.

206 Horn, Nietzsches Begriff der *décadence*, S. 322.

207 Nachlass 10/1882–84, 24[6], S. 646.

Erst einige Jahre später, im Kontext der Arbeit an *Jenseits von Gut und Böse*, nahm dann das Konzept der *Décadence* eigenständige Konturen an. Man sieht „das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf, [...] Das aber ist *décadence*“²⁰⁸, schrieb Nietzsche 1886 an Carl Fuchs. Mit dieser Definition übernahm Nietzsche den Begriff der *Décadence* von Paul Bourget, nicht aber ohne ihn zuvor umzuwerten – und dies mit gutem Grund. So heißt es bei Bourget im Kontext seiner „*Théorie de la décadence*“: „Der Stil der *décadence* zeichnet sich dadurch aus, dass er die Einheit des Buches zugunsten der Autonomie der Seite auflöst, dass er die Seite selbst wiederum zugunsten der Autonomie des Satzes und den Satz zugunsten der Autonomie des Wortes auflöst.“²⁰⁹ Nietzsche exzerpierte diesen Satz in eines seiner Notizhefte. Er folgte Bourget dabei insofern, als dieser Théophile Gautiers Definition der *Décadence* als Stilphänomen ablehnte. Nietzsche kannte Gautiers Einleitung zu Baudelaires *Fleurs du Mal*. Zahlreiche Randbemerkungen und Anstreichungen in seinem Exemplar bezeugen die intensive Auseinandersetzung. Nietzsche wie Bourget wandten sich gegen Gautiers Vorstellung des Häßlichen, von „la laideur“ oder „l’horreur“ als lediglich stilistische Formen, die allein einen Effekt des Neuen erzeugen. Beide sahen im Phänomen der *Décadence* weniger eine stilistische Methode denn die „Reizqualitäten der Inhalte“. Nietzsche ging es eben nicht um die *Décadence* als Kontrasterfahrung zum Schönen und Reinen oder gar als „Reinigungsideal“²¹⁰ einer verwahrlosten, degenerierten Kultur, sondern als genuine Erfahrungsqualität und Artikulationsform der Moderne.

Konsequent kehrte daher Nietzsche in seiner eigenen Definition die Reihenfolge von Bourgets Dekonstruktionen um, bei fast wörtlicher Übernahme von dessen Metaphorik. In *Der Fall Wagner* heißt es dann:

208 Briefe 7/1885–86, S. 177.

209 „Un style de *décadence* est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot.“ Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, S. 14.

210 Pfothenhauer, *Die Kunst als Physiologie*, S. 105.

„Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence*?
Damit, dass das Leben nicht mehr ihm Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz heraus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des Individuums«, moralisch geredet [...]“²¹¹

Décadence-Stil hieß für Nietzsche also, dass der übergeordnete Formzusammenhang aus dem Detail heraus aufgelöst, also von innen heraus die strenge Stilform gesprengt wird. Wie für Bourget bestand auch für Nietzsche die literarische *Décadence* darin, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Der Unterschied liegt jedoch darin, *wie* dies geschah, wie die angemästen Autoritäten, der Idealismus als eine „Instinkt gewordne Unwahrhaftigkeit“²¹² entthront werden konnten. Nietzsche hat sich Bourgets Theorie nicht einfach zu eigen gemacht²¹³, wie Bettina Wahrig-Schmidt meint. Denn während Bourget die Auflösung des großen Stils von der übergeordneten Einheit zum Kleinen und Kleinsten wollte, galt Nietzsches Interesse der gegenteiligen Bewegung, nämlich dem Ziel, die falschen Autoritäten, das heißt die großen Stile von innen heraus, also aus dem kleinsten Detail aufzubrechen, was nur konsequent war, denn ein Aufbrechen der großen Stile von außen hieß, diese durch noch *größere* Stile zu ersetzen, also noch *größeren* Autoritäten die Oberhand zu überlassen und damit die Interpolation im Kleinsten unmöglich zu machen, das heißt lediglich einer anderen Form von „Hysterie und Epilepsoidis“²¹⁴ das Wort zu reden.

Nietzsche wertete aber nicht nur Bourget um, sondern auch den eigenen Begriff der *Décadence*, den er viele Jahre zuvor eingeführt hatte. Tatsächlich taucht die *Décadence* schon in einem der nachgelassenen Fragmente von Ende 1876 bis Sommer 1877 auf, jedoch noch

211 Fall Wagner, Abs. 7, S. 27.

212 Briefe 8/1887–89, S. 458.

213 Wahrig-Schmidt, „Irgendwie, jedenfalls physiologisch“, S. 439.

214 Nachlass 13/1887–89, 14[155], S. 339.

in ausschließlich negativer Bewertung. Cervantes' Buch *Don Quixote* sei ein Produkt der „Decadence der spanischen Cultur“²¹⁵, heißt es dort. Noch mit der Ernsthaftigkeit eines Verteidigers der „deutschen Cultur-Werthe“ merkt Nietzsche an, dass Cervantes die Menschen in ihren edelsten Bestrebungen dem Gespött aussetze, in der Preisgabe an die allgemeine Ironisierung sei das Buch daher ein Angriff auf alle höheren Bestrebungen. Gegenüber dem Ideal der griechischen Dionysosfeiern und ihrem durch nichts geminderten „Triumph des Daseins“²¹⁶ schienen die Ironie und mit ihr der Roman selbst ein „nationales Unglück“²¹⁷ und Zeichen der „Decadence der spanischen Cultur“²¹⁸ zu sein.

Erst ab 1883 entdeckte Nietzsche, unter dem Einfluss der französischen Literatur und der französischen Physiologen, „eine Unsumme des Anziehendsten, Werthvollsten, Neuesten, Verehrungswürdigsten“²¹⁹ in der *Décadence*. Als Beispiel nannte Nietzsche „unsre moderne Musik“. In direktem Bezug auf die „Überlebendigkeit des Kleinsten“²²⁰ in der Motivtechnik Wagners, dem „grössten Miniaturisten der Musik“²²¹, heißt es dann im Brief an Carl Fuchs weiter: „Der Theil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit (auch das tempo), das Pathos über das Ethos (Charakter, Stil, oder wie es heißen soll –), schließlich auch der esprit über den »Sinn« [...] Das aber ist *décadence*, ein Wort, das, wie sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen soll.“²²² *Décadence*, das hieß demnach für Nietzsche permanente Veränderung der Perspektive, die Fixierung auf das Momentane, die Aufgabe des großen Stils. Andererseits, wo „die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt [wird], der Rest arm an Leben [ist,] [...] in je höhere Formen der Organisation

215 Nachlass 8/1875–79, 23[140], S. 454.

216 Dionysische Weltanschauung, Abs. 2, S. 559.

217 Nachlass 8/1875–79, 23[140], S. 454.

218 Nachlass 8/1875–79, 23[140], S. 454.

219 Briefe 7/1885–86, S. 177.

220 Briefe 8/1887–89, S. 401.

221 Fall Wagner, Abs. 7, S. 28.

222 Briefe 7/1885–86, S. 177.

man aufsteigt²²³, macht sich die *Décadence* – das ist ihre Kehrseite – der Symptomatologie des Lebens verdächtig. Wo es allein um die Erfindung des Kleinsten geht, lebt das Ganze immer weniger, es ist eben „zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt“²²⁴.

Mit der Begeisterung für das Kleinste wurde für Nietzsche die *Décadence* zum treibenden, ästhetischen Prinzip gegen den großen Stil. So heißt es in jenem ersten Brief an Fuchs noch apologetisch: „Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Decadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der große Stil: zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber nicht die neunte Symphonie.“²²⁵ Beethovens Neunte Symphonie war nicht großer Stil, wie Nietzsche insistierte, sie war keineswegs klassisch, deswegen aber so aktuell, so modern; ein Motiv, das Thomas Mann in seinen Roman *Doktor Faustus* aufgriff. Nicht am Beispiel der letzten Symphonie Beethovens, sondern an dessen letzter Klaviersonate in c-moll op. 111 zeigt Mann den krisenhaften Umschlag vom Formvollender zum Formüberwinder. Dieselbe Stellung wie Beethoven in der Musik nahm für Nietzsche Michelangelo in der bildenden Kunst ein. Ihn, den „Vater oder Grossvater der italiänischen Barockkünstler“, zeichneten die „Dämmerungs-, Verklärungs- oder Feuerbrunstlichter auf so starkgebildeten Formen [aus]: dazu fortwährend neue Wagnisse in Mitteln und Absichten, vom Künstler für die Künstler kräftig unterstrichen“²²⁶.

Wenn „unsere neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken [d. h. klassischen] Architektur zusammensetzen?“, hatte sich Nietzsche schon in *Menschliches, Allzumenschliches I* gefragt, würde sie zu einer Architektur des großen Stils? Nietzsche antwortete sich selbst: „Ich zweifle sehr.“²²⁷ In einer früheren, in der Reinschrift gestrichenen Fassung spitzte er dann diesen Gedanken zu. Dort heißt es, dass wenn die „Musik Beethovens die Steine bewegen würde, so würde sie dies viel eher berninisch thun als antik“²²⁸. Sie täte dies mit dem ihr eigenen Pathos und würde nicht

223 Fall Wagner, Abs. 7, S. 27.

224 Fall Wagner, Abs. 7, S. 27.

225 Briefe 7/1885–86, S. 177.

226 Menschliches II, Vermischte Meinungen, Aph. 144, S. 438.

227 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

228 Montinari, Kommentar 14, S. 137.

„logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden, *Gesetz* werden“, das heißt eine Architektur des „großen Stils“ der Renaissance werden wollen. Denn der große Stil sei „die höchste Steigerung der Kunst der Melodie“²²⁹, das aber sei das Gegenteil von dem, was heute noch gut gemacht werden könne, nämlich die „Beseelung und Belebung der kleinsten Theile“, wie sie in der Musik zur Praxis Wagners gehörte.

Wo der Teil Herr über das Ganze wird, gilt das Interesse der „modernen Rhythmik“²³⁰. Wagners Musik sei, so Nietzsche in *Der Fall Wagner*, schon keine Kunst mehr „von Tönen, sondern von Gebärden“. Zu ihr, zum Rhythmus und zur Periodik, zur „Gebärde“, suche Wagner dann erst die „Tonsemiotik“. Das machte Wagner so aktuell, so modern und zum Musiker der *Décadence*. Nietzsches Kritik an Wagner galt dagegen einem anderen Punkt, nämlich Wagners physiologischer Instinklosigkeit: „Dieses Athem-Anhalten des Wagnerischen Pathos, dies Nicht-mehr-loslassen-Wollen eines extremen Gefühls, diese Schrecken einflössende Länge in Zuständen, wo der Augenblick schon erwürgen will! –“. Nietzsche kreidete dies jedoch nicht der *Décadence* Wagners an, sondern den Resten romantischer Düsterteit und Überinstrumentierung, wo er an lang gedehnten Stimmungen festhielt und nicht seinem eigenen Programm folgte, dem schnellen Wechsel, den Vibrationen im Kleinsten. Wo er dies nicht tat und nicht der *Décadence* folgte, macht Wagners Musik krank.²³¹

Wagners Stärke war, dass er mit den Ambitionen des großen Stils in der Musik gebrochen hatte. Der große Stil ist ja nur die „höchste Steigerung der Kunst der Melodie“²³², während die Musik Wagners gegen die „Bewußtseins-Sache“²³³ eben „im Kleinsten luxuriert“²³⁴ und daher modern ist. Das Brechen des großen Stils, das ist *Décadence* und Musik als „Gegenrenaissance in der Kunst: sie ist auch *décadence* als Gesellschafts-Ausdruck“²³⁵. Nietzsche widersetzte sich dieser Entwicklung nicht, im Gegenteil; „unsere Genußfähigkeit begrenzt

229 Briefe 7/1885–86, S. 177.

230 Briefe 8/1887–89, S. 403.

231 Fall Wagner, Abs. 8, S. 27 ff.

232 Briefe 7/1885–86, S. 177.

233 Briefe 8/1887–89, S. 402.

234 Briefe 8/1887–89, S. 401.

235 Nachlass 13/1887–89, 14[61], S. 247.

sich immer mehr auf die delikatsten kleinen sublimen Dinge ... folglich macht man nur auch noch solche – –“. Mit dem „Beseelen, Beleben der kleinsten Redetheile der Musik“, mit der Favorisierung des Rhythmus über die Melodie, befände man sich, wie Nietzsche im Brief an Fuchs ergänzte, mit der *Décadence* „ganz und gar auf dem »rechten Wege«, auf „dem einzigen nämlich den es noch giebt ...“²³⁶.

Décadence war ästhetisches Prinzip, unaufgelöst ging in sie das Gegensatzpaar des Dionysischen und Apollinischen ein. Denn Nietzsche sah die *Décadence* keineswegs nur als Symptom des Niedergangs, sie war ambivalent, das heißt in der ganzen Widersprüchlichkeit des Lebens definiert. Die Krankheit als „Stimulans des Lebens“²³⁷ war gleichermaßen fühlbares „Symptom des Niedergangs“²³⁸ und Zeichen des Nihilismus, wie sie auch Medium der Reflexion und mögliches Antidot zu dessen Überwindung war. Daher Nietzsches Forderung, dass der psychologische Apparat zur „seelischen Wiederherstellung auf eine physiologische Grundlage zurückgestellt werden“²³⁹ müsse.

Die Physiologie der *Décadence* misst, so Nietzsche, im Gegensatz zu den großen philosophischen Systemen den „Werth der Welt“ nicht an Kategorien, „welche sich auf eine rein fingirte Welt beziehen“²⁴⁰, sondern an der leiblichen und daher nicht weiter hintergehbaren Erfahrung. Die Bilder, die wir uns von der Welt machten, seien dagegen nur „Phantasie-Erzeugniß“ und gründeten größtenteils nicht auf Sinneseindrücken. Unsere „»Außenwelt« ist ein Phantasieprodukt, wobei frühere Phantasien als gewohnte eingeübte Thätigkeiten wieder zum Bau verwendet werden“²⁴¹. Unsere rationale Welt sei nur eine zusammengelogene, idiosynkratische Welt, der wir eine Kausalität unterstellten, von der wir vergessen hätten, dass ihr das Sein „überall als Ursache hineingedacht, untergeschoben“²⁴² ist. Letztendlich seien doch alle „Moralwerthe Scheinwerthe, verglichen

236 Briefe 8/1887–89, S. 401.

237 Fall Wagner, Abs. 5, S. 22.

238 Fall Wagner, Abs. 3, S. 18.

239 Nachlass 13/1887–89, 14[155], S. 339.

240 Nachlass 13/1887–89, 11[99], S. 49.

241 Nachlass 9/1880–82, 11[13], S. 446.

242 *Götzen-Dämmerung*, Die „Vernunft“, Abs. 5, S. 77.

mit den physiologischen²⁴³, also Ausdruck des Nihilismus. Mit der Physiologie der *Décadence* dagegen durchbreche man die „falschen Ursächlichkeiten“²⁴⁴ und stoße zu den „mächtigeren, fruchtbareren, wahren Seiten des Daseins“²⁴⁵ durch.

So erhielt der Nihilismus erst durch die *Décadence* die für Nietzsche charakteristische ambivalente Grundstruktur. In dialektischer Verschränkung von Ursache und Wirkung verstand Nietzsche die *Décadence* als eine Verfallsform der Kultur im Stadium ihrer Einsicht in ihre nihilistische Grundlage, dass alles nur Kopfgeburt, alles nur „Phantasie-Erzeugniß“²⁴⁶ sei. Insofern der Nihilismus nur eine Seite der *Décadence* bezeichnete, deren andere Seite dessen Überwindung war, ordnete Nietzsche in seinem Entwurf für *Der Wille zur Macht* den Nihilismus konsequent dem weiter gefassten Begriff der *Décadence*²⁴⁷ unter. Die *Décadence* wird so zum Instrument gegen die Ursachen des Nihilismus, des „Glaube[ns] an die Vernunft-Kategorien“²⁴⁸ und gleichzeitig zum alternativen Zugang zu den Problemen der Erkenntnistheorie. Sie avanciert zum zentralen Begriff von Nietzsches Theorie der Modernität. „Der corrupte und gemischte Zustand der Werthe entspricht dem physiologischen Zustand der jetzigen Menschen: Theorie der Modernität.“²⁴⁹ Weil es mit der Physiologie keine „Schleichwege zu Hinterwelten und falschen Göttlichkeiten“²⁵⁰ gibt, gelingt die Überwindung des Nihilismus letztendlich nur im physiologischen, das heißt leib-phänomenalen Rückbezug, wobei Nietzsche dies von der Idee eines „Phänomenalismus der »inneren Welt«“, von der „Unwissenheit in physiologicis“²⁵¹ unterschieden haben wollte. Man solle den Phänomenalismus nicht an der falschen Stelle suchen, denn nichts sei so sehr Täuschung wie diese innere Welt, die wir mit dem berühmten „inneren Sinn“ und der „inneren Erfahrung“ bezeich-

243 Nachlass 13/1887–89, 14[105], S. 282.

244 Götzen-Dämmerung, Die vier grossen Irrthümer, Abs. 3, S. 90.

245 Nachlass 13/1887–89, 16[32], S. 493.

246 Nachlass 9/1880–82, 11[13], S. 446.

247 Nachlass 13/1887–89, 14[77], S. 256 f.

248 Nachlass 13/1887–89, 11[99], S. 49.

249 Nachlass 13/1887–89, 14[139], S. 323.

250 Nachlass 13/1887–89, 11[99], S. 48.

251 Nachlass 13/1887–89, 15[89], S. 458.

neten und die doch weiter nichts sei, als die nachträgliche Imagination von Ursachen, nachdem die Wirkungen schon erfolgt sind.

Mit der *Décadence* wurde die Physiologie der Kunst zum Gegenkonzept gegen den Idealismus und die „Falschmünzerei der Transscendenz“²⁵². Die *Décadence* war „eine Organisierung in allem Geschehn und unter allem Geschehn“²⁵³, eine Denkfigur, durch die ein Rückbezug der Erkenntnistätigkeit auf das Leben unmittelbar und unverfälscht, ohne Schein und Trug möglich wurde. Allein mit der Physiologie der *Décadence* konnte der Forderung nach Wertfreiheit entsprochen werden, ohne dabei gleichzeitig dem „Gefühl der Werthlosigkeit“ anheimzufallen. Von 1887 an erweiterte Nietzsche dann die *Décadence* als Symptom für das moderne Leben schlechthin: „Die Philosophen als Typen der *décadence*“, „Religion als Ausdruck der *décadence*“ und „Moral als Ausdruck der *décadence*“²⁵⁴. Der „gute Mensch“ als solcher war ja schon ein „Gebilde der *décadence*“²⁵⁵, weil zu schwach, um die Nachteile des „Feind-seins“ und des „Sich-rächenwollens“ zu begreifen.

252 Fall Wagner, Nachschrift, S. 43.

253 Nachlass 13/1887–89, 11[99], S. 47.

254 Nachlass 13/1887–89, 15[20], S. 418.

255 Nachlass 13/1887–89, 14[218], S. 393.

Mythos und Reflexion

DOPPELGÄNGEREI DER NATUR – Nietzsches dichterische Welt-erfahrung sei, so Manfred Riedel in *Freilichtgedanken*, seinen vielen Wanderungen in der freien Natur zu verdanken. Er habe sich seine Philosophie auf „Serpentinenpfaden hinauf zu Gebirgspässen und im jähem Blick hinab in Tiefen“¹ buchstäblich erwandert, an Meeresküsten und an Ufern von Gebirgsseen, durch Wiesentäler und Wälder spazieren gehend, abseits von Touristenströmen oder sonstigem Verkehr der Menschen. Schon Alois Riehl hatte in seinem Buch *Friedrich Nietzsche. Der Künstler und der Denker*, das 1897 und damit noch zu Lebzeiten Nietzsches erschienen war, die Feststellung gemacht, dass Nietzsche in „plein air“ und „starker körperlicher Bewegung, auf einsamen Bergen, am Meer“ seine Werke „ergangen“² habe. Seither gilt das Klischee, das Thomas Mann auf die Formel des „Einsiedlers von Sils Maria“³ gebracht hat. Nietzsche war an seiner Stilisierung zum einsam philosophierenden Spaziergänger in der Natur nicht ganz unbeteiligt. Er brauche täglich seine „6–8 Stunden Wegs in freier Natur“⁴, schrieb er im Februar 1881 an Heinrich Köselitz. In dasselbe Jahr fällt auch jenes Ereignis, das Nietzsche als göttliche Eingebung beschrieb. Es war der „Ewige-Wiederkunfts-Gedanke“. Auf einem seiner Spaziergänge am Ufer des Silvaplanersees „6000 Fuss jenseits von Mensch und Zeit“ wollte ihn Nietzsche in Form eines „mächtigen pyramidal aufgethürmten“⁵ Felsblocks, des „Stein[s], des Weisen“, empfangen haben.

1 Riedel, *Freilichtgedanken*, S. 142.

2 Riehl, *Friedrich Nietzsche*, S. 21.

3 Mann, *Nietzsches Philosophie*, S. 235.

4 Briefe 6/1880–84, S. 60.

5 *Ecce homo*, Zarathustra, Aph. 1, S. 335.

Wenn Nietzsche versucht haben soll, monologisierend „durch Zwiesprache [mit der Natur] eine menschlich vertiefte Naturbeziehung zu gründen“⁶, so widerspricht dies einerseits seiner Praxis des Exzerpierens zeitgenössischer Literatur, andererseits steht dies im Widerspruch zu seinem Naturverständnis. Schon zur Zeit seiner Begegnung mit dem „Stein des Weisen“, also zur Zeit der Publikation von *Morgenröthe*, galt Nietzsches Kritik der falschen Vermenschlichung der Natur durch die Romantik. Immer schon hätten wir uns „in die Natur“ hineingedichtet, erst unsere „böse und launenhafte Gesinnung“ in sie hineinprojiziert und damit die „böse Natur“ erfunden, später dann mit Rousseau sei diese wieder herausgedichtet und die „gute Natur“⁷ erfunden worden. Ob gut oder böse, wir treiben es mit der Natur, „wie wir es immer getrieben haben, nämlich mythologisch“⁸, so Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse*. Schon in den Jugendschriften von 1863 hatte er mit großer Klarheit, aber noch nicht mit dem späteren kritischen Impuls festgestellt: „Wir kennen die Dinge nicht an und für sich, sondern nur ihre Abbilder auf dem Spiegel unserer Seele.“⁹ Natur sei eine Projektion der menschlichen Innerlichkeit auf ein Äußeres.

Eine Parallele dazu findet sich bei Novalis. In dessen *Die Lehrlinge zu Sais* heißt es unter dem Stichwort Natur, dass „die Zufälligkeit der Natur sich wie von selbst an die Idee menschlicher Persönlichkeit“ anschließe. Die Natur sei am willigsten als „menschliches Wesen“¹⁰ verständlich, während die Kunst der Versuch sei, die Natur dem menschlichen Wesen anzupassen als „Entwilderung der Natur“¹¹. In *Menschliches, Allzumenschliches I* stellt Nietzsche dazu fest, dass wir die Natur kultivierten, indem wir der „Natur ein Gesetz aufzulegen“ versuchten, die Natur sei niemals Natur in ihrer Ursprünglichkeit, sondern immer Natur in der Perspektive von Kultur und Geschichte. Im Gegensatz zu den frühen Zuständen der Völker oder den „jetzigen

6 Riedel, Freilichtgedanken, S. 142.

7 *Morgenröthe*, I. Buch, Aph. 17, S. 29 f.

8 *Jenseits*, Aph. 21, S. 36.

9 Jugendschriften 2/1861–64, S. 255.

10 Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, S. 9.

11 Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, S. 13.

Wilden“ sei gerade der moderne Mensch anfällig für die Idee einer verklärenden Selbstspiegelung der Seele in der Natur. Denn je reicher sich der Mensch innerlich fühle, je polyphoner sein Subjekt sei, „um so gewaltiger wirkt auf ihn das Gleichmaass der Natur“. Durch die „Sehnsucht nach Ruhe, nach Heimisch- und Stillewerden“ werde für die labyrinthische Seele des modernen Menschen die Natur immer mehr zum Ausgangspunkt eines Genusses, das heißt zum Medium des objektivierten Selbstgenusses unserer selbst; denn „wir Alle erkennen mit Goethe in der Natur das grosse Mittel der Beschwichtigung für die moderne Seele, [...] als ob wir dieses Gleichmaass in uns hineintrinken und dadurch zum Genuss unser selbst erst kommen könnten“¹².

In der Natur als Mittel zur Beschwichtigung der modernen Seele witterte Nietzsche dann den Ursprung und den „Sinn des religiösen Cultus“. Dieser versuche, die „Natur zu menschlichem Vortheil zu bestimmen und zu bannen, also ihr eine Gesetzlichkeit einzuprägen, die sie von vornherein nicht hat“¹³. In diesem Sinne ist die Natur lediglich schlecht theologisch, der rousseausche Naturbegriff nur eine „verstecktere Form des Cultus *des christlichen Moral-Ideals*“, die es zu entlarven gilt, als ob Natur „Freiheit, Güte Unschuld, Billigkeit Gerechtigkeit Idyll sei ... immer Cultus der christlichen Moral im Grunde“. Denn immer und überall werde eine „moralisch-christliche »Menschlichkeit«“¹⁴ in die Natur hineingelegt, seien die Landschaften Seelenkunstwerke und damit lediglich menschliche Idiosyncrasien und Anthropomorphismen. In den nachgelassenen Fragmenten heißt es dazu: „Es war Abend, Tannengeruch strömte heraus [...] So etwas sehen wir nie, wie es an sich ist, sondern legen immer eine zarte Seelenmembrane darüber – diese sehen wir dann. Vererbte Empfindungen, eigne Stimmungen werden bei diesen Naturdingen wach.“ Und weiter: „Wir sehen etwas von uns selber – insofern ist auch diese Welt unsere Vorstellung.“¹⁵

In *Menschliches, Allzumenschliches II*, dem Buch, in dessen Vorwort Nietzsche seinen Ekel vor dem „Schwärmerisch-Zuchtlosen

12 *Menschliches I*, Das religiöse Leben, Aph. 111, S. 113.

13 *Menschliches I*, Das religiöse Leben, Aph. 111, S. 115.

14 Nachlass 12/1882–84, 10[170], S. 558.

15 Nachlass 8/1875–79, 23[178], S. 468.

dieser Romantik“ und der „ganzen idealistischen Lügneri“¹⁶ zum Ausdruck brachte, gestand Nietzsche, dass er sich trotz aller Kritik an der Romantik in mancher „Natur-Gegend“ selbst wiederfinden könne. Dies schrieb er vor dem Hintergrund seines Erlebnisses der Hochgebirgslandschaft von Sils Maria. Den Ort zwischen Silsersee und Silvaplanersee im Oberengadin besuchte Nietzsche das erste Mal 1881, seit 1883 dann regelmäßig in den Sommermonaten. Im Juli 1879 schon hatte Nietzsche begeistert aus St. Moritz geschrieben, dass er im Oberengadin seine „Art von Natur“¹⁷ gefunden habe. Vom Oberengadin habe er „Besitz ergriffen“¹⁸; er fühle sich wie im „Lande der Verheißung“¹⁹, er sei „mit dieser Natur verwandt“²⁰. Erst jetzt merke er, was er seit Jahren entbehrt habe, wie arm an Naturerlebnissen er gewesen sei.

In *Der Wanderer und sein Schatten* berichtet Nietzsche dann vom „schalkhaft glücklichen Spielen des Windzuges von früh bis Abend“, schwärmt von der „reinsten Helle und mässigsten Kühle“ und vom „anmuthig ernsten Hügel-, Seen- und Wald-Charakter dieser Hochebene, welche sich ohne Furcht neben die Schrecknisse des ewigen Schnees hingelagert“ habe. „Wie glücklich Der“, so Nietzsche abschließend, „welcher sagen kann: »es giebt gewiss viel Grösseres und Schöneres in der Natur, diess aber ist mir innig und vertraut, blutsverwandt, ja noch mehr«“. Es mag nun den Anschein erwecken, als sei Nietzsche in die zuvor diskreditierte „schönste Doppelgängerei“ der Natur und damit in eine romantische Schwärmerei zurückgefallen. Aber mit der Spiegelmetapher ist nicht die der Romantik gemeint. Nietzsches Doppelgängerei ist negativ konnotiert. Über die Landschaft von Sils Maria heißt es, dass wir uns in manchen Naturgegenden durchaus entdecken könnten, aber „mit angenehmem Grausen“. Die Oberengadiner Gebirgslandschaft ist Spiegelbild der modernen Seele, aber nicht als ein Heimisch- und Stillewerden, nicht als romantischer Ruhepunkt, sondern des „Grausens“ und der Gegensätze wegen, die

16 Menschliches II, Vorrede, Aph. 3, S. 372.

17 Briefe 5/1875–79, S. 426.

18 Briefe 5/1875–79, S. 420.

19 Briefe 5/1875–79, S. 421.

20 Briefe 5/1875–79, S. 420.

unaufgelöst aufeinander stoßen, wo „Italien und Finnland zum Bunde zusammengekommen“ seien.²¹

Was Nietzsche damit gemeint haben könnte, beschreibt Theodor W. Adorno in seinem Prosastück *Aus Sils Maria*. Die Landschaft von Sils Maria strahle in der Tat „keine mittlere Humanität“²² aus, ihre Moränenlandschaften ähnelten eher den Industriebahnen und Schutthaufen des industrialisierten Bergbaus. Die Landschaft erwecke einen Eindruck wie „Narben der Zivilisation“; es sei eine durch und durch moderne Landschaft, da das Unberührte jenseits der Baumgrenze“ konträr zu jeder Vorstellung von Natur als einem „tröstlich, wärmend den Menschen Zubestimmten“²³ stehe. Die Oberengadiner Landschaft von Sils Maria, die Nietzsche auch als die „Heimath aller silbernen Farbentöne der Natur“²⁴ beschrieb, zeichne sich durch eine illusionslose Wahrheit, durch einen gewissen „Imperialismus“ und ein „Einverständnis mit dem Tod“²⁵ aus. Das Oberengadin ist für Adorno das Gegenteil des romantischen Naturideals, seine Natur ist im Sinne Nietzsches morallos und „im Grunde nihilistisch zum Leben“²⁶ eingestellt.

Nietzsche konzipierte seine Naturästhetik in enger Analogie zu seiner Philosophie der Architektur. So hat das „Grausen“ vor der Natur des Oberengadins sein Pendant in dem unter dem Schleier der Schönheit anwesenden „Grauen“ in der griechischen Architektur. Denn die Schönheit kam nur nebenbei in die Architektur hinein, in ihrer apollinischen Klarheit milderte sie „höchstens das Grauen“²⁷ vor der unverständenen Natur. So legt auch der Mensch in die Linien und Massen der Architektur „Bedeutsamkeit“ hinein, die „an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist“²⁸. Wie im „Hügel-, Seen- und Wald-Charakter“ liegt auch über der Architektur eine Bedeutsamkeit „gleich einem zauberhaften Schleier“²⁹.

21 Menschliches II, Wanderer, Aph. 338, S. 699.

22 Adorno, *Aus Sils Maria*, S. 327.

23 Adorno, *Aus Sils Maria*, S. 327.

24 Menschliches II, Wanderer, Aph. 338, S. 699.

25 Adorno, *Aus Sils Maria*, S. 327.

26 Nachlass 12/1885–87, 10[168], S. 557.

27 Menschliches I, *Aus der Seele*, Aph. 218, S. 178.

28 Menschliches I, *Aus der Seele*, Aph. 215, S. 175.

29 Menschliches I, *Aus der Seele*, Aph. 218, S. 178.

Trotzdem liegen die Unterschiede auf der Hand. Das „Grauen“ in der griechischen Architektur und das „Grausen“ in der Naturlandschaft von Sils Maria sind nicht identisch. Sie haben unterschiedliche Ursachen, einmal äußere, das andere Mal innere. So wird in der Ordnung der Linien und in den Maßen des griechischen Tempels gerade das allgegenwärtige Unbehagen an der unverstandenen, den Menschen mit Vernichtung drohenden Natur gebannt, wobei dieses Grauen unter dem Schleier der Schönheit präsent bleibt. Dagegen ist das Grausen vor der Moränenlandschaft des Engadins kein antikes Grauen, sondern ein modernes. Im Zeitalter der technisch-wissenschaftlichen Erforschung der Natur gilt das Grausen nicht der unverstandenen Natur außerhalb, sondern der in uns. Versetzen wir uns selbst in die Landschaft hinein, ist das Grausen vor dem Nihilismus der Moränenlandschaft Sils Marias Spiegelbild der eigenen, unverstandenen Innerlichkeit. Daher Nietzsches Feststellung: „Wie einfach waren in Griechenland die Menschen sich selber in ihrer Vorstellung! [...] Wie labyrinthisch aber auch nehmen sich unsere Seelen und unsere Vorstellungen von den Seelen gegen die ihrigen aus!“³⁰ Labyrinthisch ist unsere Seele als Vermächtnis der Romantik, denn alle „Instinkte, welche sich nicht nach Aussen entladen, wenden sich nach Innen – dies ist das, was ich die Verinnerlichung des Menschen nenne: damit wächst erst das an den Menschen heran, was man später seine »Seele« nennt“, so Nietzsche. „Die ganze innere Welt, ursprünglich dünn wie zwischen zwei Häute eingespannt, [...] hat Tiefe, Breite, Höhe bekommen, als die Entladung des Menschen nach Aussen gehemmt worden ist.“³¹ Gerade diese Innerlichkeit der Romantik entlarvt die Oberengadiner Moränenlandschaft als falsches Spiel.

In die Zeit der Entdeckung der Hochgebirgslandschaft von Sils Maria fällt auch Nietzsches Begegnung mit Genua. Hier verbrachte er seinen ersten Winter in Italien. Die Stadt hatte er einige Jahre zuvor schon als Zwischenstation seiner Reise nach Sorrent kennengelernt, damals aber, 1876, hatte sie noch nicht die magische Anziehung ausgeübt, die sie ab November 1880 haben sollte, als sie für eine

³⁰ Morgenröthe, III. Buch, Aph. 169, S. 152.

³¹ Genealogie, 2. Abh., Aph. 16, S. 322.

gewisse Zeit der ideale Ort von Nietzsches „Dachstuben-Existenz“³² werden sollte. Er wolle, schrieb Nietzsche unmittelbar nach seiner Ankunft, „eine gute Spanne Zeit [...] ohne Menschen und inmitten einer Stadt, deren Sprache ich nicht kenne“³³, verbringen. Seine Übersiedlung nach Italien hatte er mit den Worten angekündigt: „Ich will in den nächsten Wochen südwärts, um die Spaziergehe-Existenz zu beginnen.“³⁴ So meldete er auch seiner Schwester: „Gehen! Ja gegangen wird viel! Auch gestiegen!“³⁵ Trotzdem, es waren weniger die „urbane Lebens- und Wohnform“³⁶, wie Buddensieg meint, sondern die „hohe[n] Bergpfade“³⁷ und die „guten Wege in und um Genova“³⁸, die Nietzsche für die Stadt einnahmen. So ging er auf „hohe[n] Bergpfade[n]“³⁹ spazieren, verbrachte die Nachmittage in der Natur – „jeden Nachmittag sitze ich am Meere“⁴⁰ – und die Abende in einem Weingarten, „mit Meer, Bergen und Villen unter mir“⁴¹.

Es scheint, als ob sich Nietzsche Genua mit demselben Blick erschlossen hatte, mit dem er sich im Sommer davor die Oberengadiner Moränenlandschaft zu eigen gemacht hatte. Im Gegensatz zu Turin 1888 schien Nietzsche in Genua mehr die raue, bergartige Erscheinung der Stadt als die konkrete architektonische Gestalt wahrgenommen zu haben. Mit seiner Hanglage, den steilen Straßen und Gassen war Genua mehr Naturereignis als Stadt. Er habe, um in sein „Dachstübchen zu kommen, im Hause 164 Stufen zu steigen“. Auch liege das Haus sehr hoch, in einer „steilen Palast-Straße, die wegen ihrer Steilheit und weil sie auf eine große Treppe ausläuft, sehr still ist und etwas Gras zwischen den Steinen hat“⁴². Es schienen sich die Berge bis in die Stadt und über die steilen Gassen hinweg bis in die Gebäude hinein zu verlängern. Zur Charakterisierung der Stadt, ihrer

32 Briefe 6/1880–84, S. 48.

33 Briefe 6/1880–84, S. 49 f.

34 Briefe 6/1880–84, S. 4.

35 Briefe 6/1880–84, S. 52.

36 Buddensieg, Nietzsches Italien, S. 31.

37 Briefe 6/1880–84, S. 51.

38 Briefe 6/1880–84, S. 52.

39 Briefe 6/1880–84, S. 51.

40 Briefe 6/1880–84, S. 142.

41 Briefe 6/1880–84, S. 138.

42 Briefe 6/1880–84, S. 52.

herrschaftlichen Villen und Landsitze und der eigenen Wohnsituation benutzte Nietzsche immer wieder Natur- und Gebirgsmetaphern. Die bewohnten Höhen und Hänge Genuas seien „überwachsen“ mit Landhäusern und Lustgärten, die Stadt selbst sei Inbegriff einer „stilisirten Natur, aller besiegt und dienenden Natur“⁴³. Genua war ein „Gesamtkunstwerk aus Landhaus, Garten und der gestalteten Landschaft im Zugriff auf »Stadt, Meer und Gebirgslinien«“⁴⁴. Hier hatten die starken Naturen wie die Nachkommen Christoph Kolumbus’ „sich zu *stilisieren*“ versucht, „in den Künsten, in ihren Gärten“⁴⁵. Als Ausdruck ihrer „Freude am Analogen“ schien Genua in „Lustgärten und den weiten Umkreis ihrer bewohnten Höhen und Hänge“⁴⁶ über setzte erste Natur.

Schon bei seinem ersten Besuch 1876, auf der Rückreise von Sorrent, hatte Nietzsches Interesse der Übersetzung von zweiter zurück in erste Natur geglückt. Damals stand er unter starken Schmerzen und Übelsein im Palazzo Brignole-Sale dem Reiterporträt des Anton Giulio Brignole-Sale gegenüber. An ihm machte er die Entdeckung, dass der „ganze Stolz dieser Familie“ – aber auch allgemeiner die ganze Kultur Genuas – weniger in der Haltung und den Gesichtszügen ihres reitenden Patriarchen zum Ausdruck kam als in der Übertragung des Charakters Brignole-Sales in die Physiognomie des Pferdes. Es schien ihm, als ob allein „in’s Auge dieses gewaltigen Streitrosses der ganze Stolz dieser Familie gelegt [sei] – das war etwas für mein deprimirtes Menschenthum!“⁴⁷ Nachdem Nietzsche anfänglich „sehr leidend“ bei trübem und regnerischem Wetter den Palazzo Brignole-Sale aufgesucht hatte, wurde ihm die Rückübersetzung der Charakterzüge Brignole-Sales zurück in die Natur des Pferdes zu einer Art persönlicher Erlösungsformel. Augenblicklich fiel alles Leiden von ihm ab. Froh gelaunt und frei von Schmerzen sei er anschließend aus dem Palast gegangen – „so kam ich wieder in’s Leben zurück“⁴⁸.

43 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 290, S. 530.

44 Buddensieg, Nietzsches Italien, S. 36.

45 Kommentar 14/290, S. 265.

46 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 291, S. 531.

47 Briefe 5/1875–79, S. 236.

48 Briefe 5/1875–79, S. 236.

Vier Jahre nach seiner Begegnung mit dem Auge des gewaltigen Streitrosses nahm Nietzsche das Motiv der Rückübertragung von zweiter in erste Natur wieder auf. Vor dem Hintergrund seiner Genueser Erfahrung notierte er jenen Aphorismus zur Architektur, an dessen Ende es heißt: „Wir wollen uns in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen in uns spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln.“⁴⁹ Nietzsche stellte fest, dass die Leidenschaft und das gewaltige Wollen der Genueser Adelsfamilien, dieser „starken, herrschsüchtigen Naturen,“⁵⁰ sich nur im Anblick der „stilisierten Natur“ ihrer Gärten erleichtern konnten. In den Gärten schien der Wille zur Macht ihrer Erbauer ins Vegetabile, in erste Natur übersetzt. Die Nachfahren der „drei Genueser Schutzpatrone Columbus, Mazzini und Paganini“⁵¹, so Nietzsche, „wirken am stärksten unter einer halbwilden Umgebung“⁵². Da es ihnen widerstrebt habe, „die Natur frei zu geben“, so musste eben ein „Stück erster Natur“ abgetragen und „eine grosse Masse zweiter Natur“ hinzugetan werden, „bis ein Jedes als Kunst und Vernunft erscheint und auch die Schwäche noch das Auge entzückt“⁵³. In der gegenseitigen Verschränkung von erster und zweiter Natur wurden die Landschaft, die Palazzi und Gärten zu „Abbilder[n] kühner und selbtherrlicher Menschen“⁵⁴ und der „allgemeine[n] Lust an Gesetzlichkeit und Gehorsam“⁵⁵.

Genua war „etwas ganz und gar Unromantisches und doch höchst Ungemeines“⁵⁶, genau so unromantisch wie die Oberengadiner Bergwelt von Sils Maria, ohne dass sich mit Genua schon die Idee einer morallosen, nihilistisch zum Leben stehenden Landschaft verband. Venedig dagegen war ganz anders. Es verhielt sich antipodisch zur robusten Lebendigkeit und zum spröden Charme Genuas. Auch ließ sich Nietzsche beim Anblick des Canal Grande, der Rialtobrücke und der von silbern schimmernden Wellen getragenen Gondeln zu

49 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 280, S. 524.

50 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 290, S. 530.

51 Briefe 6/1880–84, S. 66.

52 Nachlass 9/1880–82, 6[222], S. 256.

53 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 290, S. 530.

54 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 291, S. 531.

55 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 291, S. 532.

56 Briefe 6/1880–84, S. 134.

einem romantischen Gefühlsausbruch hinreißen: „Die letzte Nacht an der Rialto-Brücke brachte mir noch eine Musik, die mich zu Thränen bewegte, ein unglaubliches altmodisches Adagio, wie als ob es noch gar keine Adagio vorher gegeben hätte.“⁵⁷ Diese „elegische Natursentimentalität“⁵⁸, so heißt es an anderer Stelle, habe er sich jedoch abzugewöhnen.

Im Frühjahr 1880 hatte Nietzsche Venedig besucht. Dieses war ein immer wieder erwogener Versuch, gegen den er aber „das Mißtrauen nicht los werde“⁵⁹. Venedig passe „zehnmal weniger“⁶⁰ als Genua, welches das genaue Gegenteil zur „Lagunen- und Sciroccostadt“⁶¹ war. Auch wenn Venedig einen „Schatten wie ein Wald“⁶² und das „beste Straßenpflaster“⁶³ hatte, das hart und ganz glatt war, so war sein Fehler, „keine Stadt für einen Spaziergänger zu sein“⁶⁴. In *Götzen-Dämmerung* stellte Nietzsche später fest, dass jeder Einzelne daraufhin angesehen werden müsse, „ob er die aufsteigende oder die absteigende Linie des Lebens“⁶⁵ darstelle. Für ihn war klar, dass Venedig als „Verfalls-Gebilde“ der absteigenden Linie angehörte, denn wenn „eine gewisse tatsächliche Anähnlichung [...] wesentlich zum Niedergang“⁶⁶ gehört, so traf dies für Venedig zu. Venedig mangelte es an Lebenstrieb, als Verfallsgebilde gehörte es der absteigenden Linie an. Genua dagegen war das Gegenteil, seine Höhen und Hänge waren Zeugnis von „starken, herrschsüchtigen Naturen“⁶⁷, die versucht hatten, ihre Heimat mit „architektonischen Gedanken“⁶⁸ zu überwältigen, deren Häuser waren „gebaut und geschmückt für Jahrhunderte und nicht für die flüchtige Stunde“⁶⁹.

57 Briefe 7/1885–87, S. 61.

58 Nachlass 9/1880–82, 6[222], S. 255.

59 Briefe 6/1880–84, S. 11.

60 Briefe 6/1880–84, S. 55.

61 Briefe 5/1875–79, S. 446.

62 Briefe 6/1880–84, S. 14.

63 Briefe 6/1880–84, S. 14 u. S. 12.

64 Briefe 6/1880–84, S. 60.

65 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Abs. 33, S. 131.

66 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Abs. 37, S. 138.

67 *Fröhliche Wissenschaft*, IV. Buch, Aph. 290, S. 530.

68 *Fröhliche Wissenschaft*, IV. Buch, Aph. 291, S. 532.

69 *Fröhliche Wissenschaft*, IV. Buch, Aph. 291, S. 531.

RÜCKBINDUNG AUF DEN MYTHOS — Nietzsche spürte in der Architektur weniger ihrem formalen, stilistischen als ihrem psychologischen Gehalt nach. Sein Denken besitzt seinen Fluchtpunkt dort, wo die Rationalität zurück an den Mythos verwiesen wird. Daher:

„An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich Alles Etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. 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.“⁷⁰

Der dorische Tempel ist also einerseits Ausdruck apollinischer Klarheit, während andererseits durch die „Weihe des schönen Scheins“⁷¹ hindurch das Dionysische spürbar bleibt, es sei, so Nietzsche, durch die apollinische Schönheit hindurch das dionysisch „ungeheure Grausen“⁷² vor der unverstandenen Natur noch fühlbar. Der dorische Tempel erinnere uns daran, „dass auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andre verborgen liege, dass also auch sie ein Schein sei“⁷³. Dem Schein der apollinischen Schönheit bleibt also der Schrecken und das mythische Grauen als unhintergehbare Voraussetzung des Lebens beigemischt.

Welche Bedeutung das Grauen innerhalb von Nietzsches Philosophie der Architektur einnahm, zeigt ein in der Reinschrift gestrichener Satz in *Morgenröthe*: „Denn wir verkleiden die besten

⁷⁰ Menschliches I, Aph. 218, S. 178 f.

⁷¹ Geburt der Tragödie, Abs. 1, S. 28.

⁷² Geburt der Tragödie, Abs. 1, S. 28.

⁷³ Geburt der Tragödie, Abs. 1, S. 26.

Dinge.“⁷⁴ Das Beste an einem Gebäude ist also nicht die äußere, repräsentative Erscheinung, seine auf Anderes verweisende Zeichenhaftigkeit, sondern das, was durch die Schönheit hindurchschimmert und zugleich ihre Voraussetzung ist, das Grauen. Nietzsche sprach in diesem Zusammenhang vom „geheimnisvollen Ur-Einen“⁷⁵, das unter dem apollinischen Bewusstsein und seinem *principium individuationis* verborgen weiterlebe. Wolle man unter *humanitas* eine von Grund auf gute und würdevolle Natur des Menschen verstehen, die von sich aus jede Rohheit, Maßlosigkeit und Grausamkeit ausschließt, dann solle man sie überall suchen, nur nicht im archaischen Griechenland. Denn hier artikuliere sich die Ästhetik noch in der „Duplicität“ der intellektuellen Höhe apollinischer, unleblicher Vergeistigung und der „fratzenhaft ungeschlachten dionysischen“⁷⁶ Weiterfahrung. Sie zeigt sich als ein durch das apollinische Schönheitsideal hindurch das Leben dynamisierendes Prinzip, als die „zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins“⁷⁷.

Nietzsche sah im mythischen Denken nicht Aberglauben und Unvernunft, sondern prärationale Praktiken im Sinne einer mythischen Kausalität zwischen Magie und Logos am Werk. Zwischen apollinischem Schein und dionysisch Verdrängtem begann für ihn, was Aby Warburg als „Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Ursachensetzung“⁷⁸ bezeichnet hat. Warburg orientierte sich an Nietzsche, wenn er in der Angst vor der unverstandenen und bedrohlichen Natur den Schlüssel zur Kunst sah. Im Schlangenritual der Puebloindianer Nordamerikas sei dies noch nachvollziehbar. Warburg sah sich in den Kulturpraktiken der Hopi-Indianer einer der frühesten Entwicklungsstufen menschlicher Kultur gegenüber, die er mit dem griechischen Mythos auf eine Stufe stellte. Wie er in seinem Kreuzlinger Vortrag von 1923 berichtete, bemächtigen sich die Hopi-Indianer im Schlangenritual der Naturgewalten. Sie identifizieren die mythischen Urkräfte mit

74 Kommentar 14/511, S. 225.

75 Geburt der Tragödie, Abs. 1, S. 30.

76 Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 32.

77 Geburt der Tragödie, Abs. 3, S. 36.

78 Warburg zitiert nach Gombrich, Aby Warburg, S. 343.

der Schlange und setzen diese in einem Prozess protologischer Ersetzung mit Blitz und Donner und dem ersehnten Regen gleich. Warburg wollte über das Schlangenritual der Hopi-Indianer die Genesis des primitiven Denkens verstehen, die vom mythenbildenden Griechen zum modernen, symbolbildenden Menschen führe. In seiner „Kulturgeschichte der (religiösen) Sublimation“⁷⁹ wurde der Schlangentanz der Hopi-Indianer von Oraibi zur Wiederkehr der *Geburt der Tragödie* in Form eines indianischen Satyrspiels.

Nietzsche wie Warburg ließen keine Zweifel am griechischen Mythos und indianischen Schlangenritual als Ausdruck frühester Aufklärung, wobei Nietzsche für Warburg einer der Seismografen der „mnemischen Wellen“ war, die die Geschichte erschüttern. Wie er selbst sei auch Nietzsche zeit seines Lebens der Gefahr ausgesetzt gewesen, von diesen mnemischen Wellen überwältigt zu werden, er sei gerade an „seiner überlegenen Logik des Schicksals“⁸⁰ zugrunde gegangen. „Ich sah auch erst vorgestern“, notierte Warburg am 9. Dezember 1905 bewegt, „daß Nietzsche über die Entwicklung des Stile rappresentativo zum Schluß schreibt. Wenn Nietzsche doch nur mit den Tatsachen der Völkerkunde und Volkskunde besser vertraut gewesen wäre!“⁸¹ Bedauernd stellte er fest, dass Völker- und Volkskunde nicht nur der allgemeinen Erkenntnis des Menschen, sondern auch dem praktisch-menschlichen Dasein Nietzsches höchst hilfreich gewesen wäre. „Sie hätten selbst für ihn durch ihr spezifisches Gewicht regulierende Kraft für seinen Traumvogelflug besessen.“⁸²

In seinem *Versuch einer Selbstkritik* sprach Nietzsche von einem „grosse[n] dionysische[n] Fragezeichen“⁸³, das er im Rückblick hinter *Die Geburt der Tragödie* setzte. Damals habe er versucht, die fremde und neue Konzeption der „Welt als tragische Vision“ mit „Schopenhauerischen und Kantischen Formeln“⁸⁴ auszudrücken, obgleich es ihm um die „Welt der Erscheinungen“, aber nicht um die idealisti-

79 Raulff, Warburg oder die Wiederholung, S. 90.

80 Warburg zitiert nach Gombrich, Aby Warburg, S. 346.

81 Warburg zitiert nach Gombrich, Aby Warburg, S. 244.

82 Warburg zitiert nach Gombrich, Aby Warburg, S. 244.

83 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 6, S. 20.

84 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 6, S. 19.

schen Erscheinungen im schopenhauerischen Sinne gegangen sei. Er zitierte dazu aus Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*: „Was allem Tragischen den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung giebt [...] ist das Aufgehen der Erkenntniss, dass die Welt, das Leben kein rechtes Genügen geben könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist –, er leitet demnach zur Resignation hin“⁸⁵. Nietzsche fährt fort: „Oh wie anders redete Dionysos zu mir! Oh wie ferne war mir damals gerade dieser ganze Resignationismus!“⁸⁶

Schopenhauer sah im Werk des künstlerischen Genius das „unabhängig von aller Relation bestehende, allein eigentlich Wesentliche der Welt“⁸⁷. Im Zentrum seiner Ästhetik steht das „keinem Wechsel Unterworfenen“ und „für alle Zeit mit gleicher Wahrheit Erkannte, mit einem Wort, *die Ideen*, welche die unmittelbare und adäquate Objektivität des Dinges an sich, des Willens, sind“⁸⁸. Für Schopenhauer sind es die Triebe, die mit ihren finster drängenden Begierden die Erkenntnis des wahren An-sich-Seins der Dinge, der Ideen verhindern. Von der Tortur des Triebes werde der Mensch erlöst, wenn die Kunst das Objekt ihrer Kontemplation aus dem Strome des Weltlaufs reiße und in den ästhetischen Zustand einer reinen und interesselosen Anschauung erhebe. Das Schöne existiert so nur in absoluter Distanz zur Unmittelbarkeit des erscheinenden Willens, unabhängig von den physiologischen Grundbedingungen des Lebens.

Gegen Schopenhauers Kunst als ein „für alle Zeit mit gleicher Wahrheit Erkannte[s]“ wandte sich Nietzsches physiologische Ästhetik. Nietzsche erweiterte dafür die Ästhetik des apollinisch schönen Scheins um die widersprüchliche Figur einer Rückkehr zum „tragische[n] Mythos“ und das „ungeheuer Phänomen des Dionysischen“⁸⁹. Durch den rationalen Überbau des Apollinischen hindurch wollte Nietzsche so dem Unheimlich-Erhabenen, den triebhaft irrationalen Grundbedingungen der menschlichen Existenz zum

85 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 6, S. 20.

86 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 6, S. 19 f.

87 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, III. Buch, § 36, S. 265.

88 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, III. Buch, § 36, S. 265.

89 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 1, S. 12.

sichtbaren Vorschein verhelfen. Dionysisch sei das „Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen“, kritisierte Nietzsche Schopenhauers Metaphysik der Ästhetik und stellte der Kunst als Transzendierung des Lebens die Kunst als „Wille zum Leben“⁹⁰ entgegen. Gegen Schopenhauers Verneinung des Willens zum Dasein setzte Nietzsche die tragische Bejahung alles Seienden, wo „selbst der Schmerz noch als Stimulanz wirkt“, aber nicht im Sinne einer Abkehr vom Leben, nicht „um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen – so verstand es Aristoteles –: sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein“⁹¹.

Insofern die Schönheit griechischer oder christlicher Gebäude höchstens das Grauen vor der unverstandenen Natur milderte, dieses aber überall als Voraussetzung anwesend blieb, verstand Nietzsche die dionysische Kunst als eine – in den Worten Sigmund Freuds – die Triebe sublimierende, kulturelle Praxis. Für Freud sind die „zielgemhemnten, gedämpften, von so vielen begleitenden Konstellationen abhängigen Gefühlsregungen“⁹² sowieso der Stoff der Ästhetik. Ihr liegt das Unheimliche als „wiederkehrendes Verdrängtes“⁹³, als das in der ästhetischen Literatur vernachlässigte Gebiet zugrunde. Doch beschäftige sich die klassische Ästhetik „lieber mit den schönen, großartigen, anziehenden, also mit den positiven Gefühlsarten, ihren Bedingungen und den Gegenständen, die sie hervorrufen, als mit den gegensätzlichen, abstoßenden, peinlichen“, über das Ängstliche und Unheimliche in der Kunst sei in der Literatur „so viel wie nichts“⁹⁴ zu finden.

Nietzsches ästhetische Theorie, nach der die eigentliche, uns aussprechende Kunst die Triebe dämpft und doch schleierhaft durchscheinend für diese bleibt, hat in Freuds Theorie der Triebsublimie-

90 Götzen-Dämmerung, Was ich den Alten verdanke, Abs. 5, S. 160.

91 Götzen-Dämmerung, Was ich den Alten verdanke, Abs. 4, S. 160.

92 Freud, Das Unheimliche, Bd. IV, S. 243.

93 Freud, Das Unheimliche, Bd. IV, S. 263.

94 Freud, Das Unheimliche, Bd. IV, S. 243.

rung ihre Entsprechung. So ist auch Freuds Denken „intervallsartig“⁹⁵ von Nietzsche-Anspielungen oder dessen Terminologie durchwoben, was Freud aus eigenen Leseversuchen, aber auch aus dem allgemeinen nietzscheanisch geprägten Zeitgeist zu Beginn des neuen Jahrhunderts geschöpft haben konnte. Aber selbst wenn Freud über gründliche Kenntnisse des Werkes Nietzsches nicht verfügt haben sollte, trotzdem habe bereits 1919 bei der Niederschrift von *Das Unheimliche*, so Reinhard Gasser, „Nietzsches Denken wie ein Schatten über Freud“⁹⁶ gelegen. Wohl hatte Freud 1908 auf einer Sitzung der Psychoanalytischen Vereinigung geäußert, dass „Nietzsches Gedanken auf seine eigenen Arbeiten gar keinen Einfluß“⁹⁷ gehabt hätten, andererseits erklärte er später, dass er Nietzsche nie zu studieren vermocht habe, „zum Teil wegen der Ähnlichkeit, die seine intuitiven Erkenntnisse mit unsern mühseligen Untersuchungen haben“⁹⁸, zum Teil aber auch wegen des inhaltlichen Reichtums seiner Schriften, der ihn bei der Lektüre nie über eine halbe Seite hinauskommen ließ. Freud kannte also seinen Nietzsche, auch wenn der gelegentliche Versuch, Nietzsche zu lesen, immer wieder an einem Übermaß von Interesse erstickte, wie er 1925 erklärte. Es hätten Nietzsches „Ahnungen und Einsichten sich oft in der erstaunlichsten Weise mit den mühsamen Ergebnissen der Psychoanalyse“⁹⁹ gedeckt, gerade deswegen habe er Nietzsche lange gemieden.

Nietzsches Erkenntnis, dass „aus den Ruinen der zerstörten Kunst“¹⁰⁰ die Mystik blühe, hat ihr Pendant in Freuds Feststellung, dass „die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden“¹⁰¹. Die Triebsublimierung betrachtete Freud als eine der entscheidenden Techniken des menschlichen Kulturalisierungsprozesses, dessen weitere Stufen die Triebverdrängung und letztendlich der Triebverzicht sei. Die „durchschimmernde Empfindung“¹⁰² des griechischen

95 Gasser, Nietzsche und Freud, S. 168.

96 Gasser, Nietzsche und Freud, S. 5.

97 Nunberg/Federn, Protokolle, Bd. 1, S. 338.

98 Nunberg/Federn, Protokolle, Bd. 2, S. 28.

99 Freud, Selbstdarstellung, Bd. XIV, S. 86.

100 Nachlass 7/1869–74, 6[12], S. 133.

101 Freud, *Das Unheimliche*, Bd. IV, S. 259.

102 *Geburt der Tragödie*, Abs. 1, S. 26.

Schönheitsideals gehörte demnach der Stufe der Triebsublimierung an, also einem der späteren Triebverdrängung vorausgehenden Stadium der menschlichen Entwicklung. Wie viel einfacher und sehr viel glücklicher, schreibt Nietzsche, „waren in Griechenland die Menschen sich selber in ihrer Vorstellung“¹⁰³ als, um Freud zu paraphrasieren, Objekttrieb und Ichtrieb noch nicht getrennt und auseinandergetreten, also noch ineinander verschränkt waren wie zur Zeit der griechischen Tragödie das Apollinische und Dionysische. Auch für Freud waren die Griechen noch nicht der „verhängnisvolle[n] Unvermeidlichkeit“¹⁰⁴ einer weitergehenden Triebverdrängung anheimgefallen.

Schon in *Die Geburt der Tragödie* hatte Nietzsche eine sublimierte Form des Dionysischen bei den Griechen vom unsublimierten, rohen und orgiastischen Auftreten bei den „dionysischen Barbaren“¹⁰⁵ unterschieden. Diese seien noch ganz von einer „überschwängliche[n] geschlechtliche[n] Zuchtlosigkeit“ geprägt gewesen, die in den dionysischen Festen in Wellen „über jedes Familienthum und dessen ehrwürdige Satzungen hinweg flutheten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit“¹⁰⁶. Die dionysischen Barbaren setzte Nietzsche mit dem Urzustand der Kultur gleich, dem alle künstlerischen Formen und so alle Formen der Triebsublimierung fehlten. Erst die „majestätisch-ablehnende Haltung“ gegenüber dem Dionysischen ließ die dorische Kunst einen ersten Schritt zum Apollinischen machen. Aber maskenhaft war unter ihrer rationalen Oberfläche das Grauen immer präsent, gleichsam durchsichtig für die „Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten“¹⁰⁷.

Wenn Nietzsche von der „majestätisch-ablehnende[n] Haltung des Apollo“¹⁰⁸ sprach, die sich in der archaischen, das heißt in der dorischen Kunst artikulierte, dann fiel dem apollinischen Kunstprinzip

103 Morgenröthe, III. Buch, Aph. 169, S. 151 f.

104 Freud, Das Unbehagen, S. 258.

105 Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 31.

106 Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 32.

107 Menschliches I, Aph. 219, S. 178.

108 Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 32.

die Aufgabe zu, die Triebe der dionysischen Barbaren zu sublimieren. Aber erst wenn im Zustand fortgeschrittener Triebverdrängung – „aus der tiefsten Wurzel des Hellenischen“¹⁰⁹ heraus – sich die Triebe, die den barbarisch-dionysischen ähneln, wieder aus dem Apollinischen frei machten, konnte die höchste Entwicklung der Tragödie beginnen. Für Nietzsche vollzog sich die Geburt der Tragödie keinesfalls direkt aus der Sublimierung der orgiastischen, dionysischen Kultur der griechischen Archaik, sondern vielmehr aus der Wiedererweckung des Dionysischen im Apollinischen. Dazu mussten die Feste der Griechen aufhören, „scheußliche[r] Hexentrunk aus Wollust und Grausamkeit“ noch unleibliche, intellektuelle apollinische Kunst zu sein. Das war Voraussetzung, damit die „dionysischen Orgien der Griechen“ die „Bedeutung von Welterlösungsfesten und Verklärungstagen“ erhalten konnten. In ihnen erst erreichte die Natur ihren „künstlerischen Jubel“. Erst die „Doppelheit in den Affekten der dionysischen Schwärmer“ erinnere daran, dass Schmerzen eben auch Lust erwecken könnten, durch die die Kunst „als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins“¹¹⁰ wirksam werde.

Vom Apollinischen und Dionysischen sprach Nietzsche als „Kunstzuständen der Natur“. Beide Kunsttriebe brechen „ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers“¹¹¹ hervor und werden „auf direktem Wege“ befriedigt, im Traum oder im Rausch. Ihnen gegenüber ist jeder Künstler „»Nachahmer«, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich – wie beispielsweise in der griechischen Tragödie [und ihrer Wiedererweckung in Wagners Musikdrama] – zugleich Rausch- und Traumkünstler“¹¹². Mit der Bestimmung der ästhetischen Grundzustände des Apollinischen wie des Dionysischen als Traum und Rausch, als „physiologische Erscheinungen“, betonte Nietzsche „das Physiologische des ästhetischen Zustandes“¹¹³, mit dem Ziel, die innere Gegensatzlosigkeit und Armut des Klassizismus zu überwinden. Indem Nietzsche die Präsenz des Dionysischen im „großen

¹⁰⁹ Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 32.

¹¹⁰ Geburt der Tragödie, Abs. 3, S. 36.

¹¹¹ Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 30.

¹¹² Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 30.

¹¹³ Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 129.

Stil“ der griechischen Klassik witterte, löste er, so Martin Heidegger, „das »Klassische« wieder aus der Mißdeutung des Klassizistischen und Humanistischen“¹¹⁴, aus dem Missverständnis des Idealismus. In der Kunst wird so das Abgründige, Unterdrückte und Verdrängte und eben nicht das Formale und Lehrbuchhafte des Klassizismus als große Stimulans des Lebens fruchtbar.

Wie Nietzsche sah auch Freud im fortschreitenden Triebverzicht eine Gefahr für die moderne Seele. Wenn das Gewissen, als Resultat des Triebverzichts, selbst wiederum zur Quelle eines weitergehenden Triebverzichts wird, entsteht daraus eine Spirale der Destruktion. Jede Nichtbefriedigung oder jede nicht geglückte Verdrängung führt zur Verfestigung des Über-Ichs. Totaler Triebverzicht wird zu einem durch die Kultur dem Subjekt von außen aufgezwungenen Triebschicksal, zur Quelle der Selbsterstörung, zur Neurose, die in die Enthemmung des Destruktions- und Aggressionstrieb führt. Dies entspricht bei Nietzsche der „Zersetzung der dionysischen Tragödie“¹¹⁵ durch die sokratische Aufklärung: Die Tragödie wird zum Opfer der gesteigerten Triebverdrängung ins Symbolische und Intellektuelle, nur noch Bedeutende. Dem wollte Nietzsche 1876 schon in *Die Geburt der Tragödie* die auf den Mythos zurückgebundene Kraft des wagnerischen Musikdramas entgegensetzen, denn „Musik und tragischer Mythos sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und von einander untrennbar“¹¹⁶. Zugleich warnte er, es solle „von dem dionysischen Untergrund 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 der Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind“¹¹⁷.

114 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 128.

115 Geburt der Tragödie, Abs. 14, S. 96.

116 Geburt der Tragödie, Abs. 25, S. 154.

117 Geburt der Tragödie, Abs. 25, S. 155.

EXPERIMENTAL-ÄSTHETIK — Im Rausch der Beendigung der *Götzen-Dämmerung* notierte Nietzsche sich am 30. September 1888: „Müssiggang eines Gottes am Po entlang“. Er fühle sich wie „Claude Lorrain ins Unendliche gedacht, jeder Tag von gleicher unbändiger Vollkommenheit“¹¹⁸. In Turin stellte sich augenblicklich ein neues Lebensgefühl ein, das Nietzsche zur Grundlage einer Umwertung der „Furcht vor den Sinnen, vor der Macht, vor dem Rausch“¹¹⁹ wurde. Immer schon waren seine Briefe wie Gesundheitsdossiers mit „mikroevangelischen Meldungen“¹²⁰ zum leiblichen Wohlergehen durchsetzt, jetzt aber in Turin erstmals mit positiver Grundhaltung. In den folgenden Wochen rissen die Zustandsbeschreibungen seiner Person nicht mehr ab. In Turin verbrachte Nietzsche anfallfreie Monate. Er verspüre „nicht die geringste Ermüdung noch Beschwerde“¹²¹. Er habe einen „heiteren Frühling“, den ersten seit „zehn, fünfzehn Jahren – vielleicht noch länger“¹²². Wie gut sehe Turin aus, selbst wenn es trüb sei. Alles Zeichen dafür, dass in Turin das in den Jahren zuvor von Nietzsche noch vehement eingeforderte Leiden am Leben in fast ungezügelter Lebenslust umschlug. Von seiner Gesundheit zu sprechen, so Nietzsche, wage er schon nicht mehr, es sei ein „überwundener Standpunkt“¹²³. Als er Ende September erschöpft aus Sils Maria nach Turin zurückkehrte, war sofort alles „wie im Ruck“¹²⁴ wieder in Ordnung. Er passe sich physisch der Stadt an, er „verdaue wie ein Halbgoth, schlafe [...]: alles Zeichen einer eminenten Adaptation von Nietzsche an Torino“¹²⁵.

118 *Ecce homo*, *Götzen-Dämmerung*, Abs. 3, S. 356.

119 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 530.

120 Sloterdijk, *Über die Verbesserung der guten Nachricht*, S. 28.

121 Briefe 8/1887–89, S. 459.

122 Briefe 8/1887–89, S. 312.

123 Briefe 8/1887–89, S. 472.

124 Briefe 8/1887–89, S. 444.

125 Briefe 8/1887–89, S. 298 f.

Die beschwerdelose Turiner Zeit stand in strengstem Gegensatz zu dem von Nietzsche bisher für den Akt der Erkenntnis eingeforderten, körperlichen Leiden. In Turin schien Nietzsches Körper den gewohnten Leidensdienst zu versagen. Während ursprünglich die Krankheit „ein energisches Stimulans zum Leben, zum Mehr-leben“¹²⁶ darstellte, fiel in Turin das bisher leidvoll-quälend sich vollziehende Erkenntnisritual gänzlich von Nietzsche ab. Er sprach von einer „gewisse[n] Fatalität und Unvermeidlichkeit zur Heiterkeit“, die ihn befallen habe, nachdem er Tag für Tag „Werthe umgewerthet“¹²⁷ habe. In Turin machte der ironische Skeptizismus, mit dem Nietzsche bisher in der Verkleidung des „philosophischen Parodisten“¹²⁸ Distanz zum Leben gehalten hatte und der leitmotivisch als „Unzeitgemäßheit“ in sein Denken einging, einer eigenartig geistigen Involution Platz. Es wird die lebenspraktische Seite seiner Philosophie sichtbar. Sie ist Ausdruck seines „geheimen Wunsch[es] zu direktem Eingreifen“¹²⁹ in das Leben, was, so Giorgio Colli, Nietzsches Unzeitgemäßheit so „zeitgemäß“ macht. „Rückschluß vom »Werk« auf den Künstler“¹³⁰, das ist einer der ersten Einträge in der thematischen Gliederung, die Nietzsche für das geplante Kapitel *Zur Physiologie der Kunst* seines Buches *Der Wille zur Macht* gemacht hatte.

Mit der Erkenntnis, dass es der Mensch von heute sei, mit dem er „verhängnisvoll gleichzeitig“¹³¹ sei, schlug in der Turiner Zeit die Distanz zum Leben in unvermittelte Nähe um. Nietzsche überwand nicht nur die Krankheit, sondern ebenso den solipsistischen Selbstbezug auf den eigenen Körper. Die Verschränkung von Körper und Geist wurde zum Ausgangspunkt für die Überwindung des Nihilismus. Und nach all den Jahren der rhetorischen Schwerstarbeit machte sich ein gewisser Überdruß an der Sprache und an deren Unzulänglichkeit Luft. „Wofür wir Worte haben, darüber sind wir auch schon hinaus. In allem Reden liegt ein Gran Verachtung“, heißt

126 *Ecce homo*, Warum ich so weise bin, Aph. 2, S. 266.

127 Briefe 8/1887–89, S. 317.

128 *Unzeitgemässe II*, Abs. 9, S. 313.

129 Vgl. dazu Colli, Nachwort, KSA 6, S. 450.

130 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 284

131 *Antichrist*, Aph. 38, S. 209.

es in *Götzen-Dämmerung*, die Sprache könne nur „Durchschnittliches, Mittleres und lediglich Mittheilsames“¹³² vermitteln, mit der Sprache vulgarisiere sich der Sprechende, es fehle unseren eigentlichen Erlebnissen an Worten.

Es scheint, als ob Nietzsche mit der Entdeckung der Stadt Turin die paradoxen Formulierungen, Oxymora, Katachresen und dialektischen Engführungen der Sprache hinter sich lassen wollte. Wo die Sprache nur mit zu Begriffen verhärteten, abgenutzten und sinnlich kraftlos gewordenen Metaphern arbeitet, konnte sie nur Mittel der Selbsttäuschung sein, mit der „Herrschaft der Abstractionen“¹³³ war in der Sprache der Bezug zu den Dingen verloren gegangen. Voll von allgemeinen Ideen seien wir eben nur Söhne einer „gelehrten, gequälten und reflektirten Generation – Tausend Meilen weit von den alten Meistern, welche nicht lasen, und nur dran dachten, ihren Augen ein Fest zu geben“¹³⁴. Nietzsche ging es darum, zu einer anderen Philosophie hindurchzustoßen, in sinnlicher Vermittlung zu einer „Moral für Taubstumme und andere Philosophen“¹³⁵, dorthin wo im Übergang von Philosophie in Kunst das Denken in sinnliche Praxis mündet. Der Rückzug auf die Leiblichkeit wurde zur Zufluchtsstätte und zum Garanten für das rhetorisch nicht weiter hintergehbare künstlerische Grundphänomen, das Leben.

Gegen die „unleibliche Vergeistigung“¹³⁶ war schon Nietzsches erstes Buch *Die Geburt der Tragödie* gerichtet. Dort hatte Nietzsche von den Kunstwelten des Apollinischen und des Dionysischen, des Traumes und des Rausches als von „physiologischen Erscheinungen“¹³⁷ gesprochen und eine „neue Welt der Symbole“¹³⁸ gefordert, die nicht mehr nur eine „Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes“ sein, sondern die „ganze leibliche Symbolik“¹³⁹ umfassen sollte, ergänzt durch Rhythmus, Dynamik und Harmonie. Darauf griff Nietzsche

132 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 26, S. 128.

133 Wahrheit und Lüge, Abs. 1, S. 881.

134 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 286.

135 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 26, S. 128.

136 *Geburt der Tragödie*, Abs. 3, S. 34.

137 *Geburt der Tragödie*, Abs. 1, S. 26.

138 *Geburt der Tragödie*, Abs. 3, S. 33.

139 *Geburt der Tragödie*, Abs. 3, S. 33.

zurück, als er im Frühjahr 1888 unter dem Titel *Zur Physiologie der Kunst* noch einmal die Leitgedanken zur Neuausrichtung seiner Ästhetik niederschrieb. Er forderte dort ein „Kraft- und Füllegefühl im Rausche“ und die Mitarbeit „der künstlerischen Vermögen am normalen Leben“. Die Physiologie der Kunst sollte drei Ebenen vereinigen: „Kunst als Suggestion“, Kunst als „Mittheilungs-Mittel“ und Kunst als „Empfindungsbereich der induction psycho-motrice“¹⁴⁰. In ihr schien Nietzsche die Bereiche der Psychologie, der Semiotik und der Leibphänomenologie zusammenzufassen, in ihren je wirkungs-ästhetischen, zeichenhaften und tonischen Qualitäten.

Nietzsches Physiologie der Kunst steht unmittelbar im Kontext von Nietzsches Aufgabe seines über Jahre hinweg verfolgten, großen, metaphysischen Entwurfs *Der Wille zur Macht*. Nach Mazzino Montinari fiel das Eingeständnis des Scheiterns des philosophischen Projektes in den Spätsommer¹⁴¹ des Jahres 1888. Am 26. August verfertigte Nietzsche das letzte Kapitelverzeichnis für das geplante Buch. Am 30. August schrieb er dann, dass „eine gut und lange vorbereitete Arbeit, die diesen Sommer abgethan werden sollte, wörtlich »ins Wasser« gefallen ist. Dies war die unersetzbare Einbuße von Seiten dieses entsetzlichen Sommers. –“¹⁴² Das war Nietzsches Anspielung auf den verregneten Sommer, den er zwischen den zwei Turinaufenthalten in Sils Maria verbracht hatte. Mit der „gut und lange vorbereiteten Arbeit“ meinte er das geplante Buchprojekt *Der Wille zur Macht*. In der angestrebten Klarheit hatte sich *Der Wille zur Macht* als begriffliches Trugbild, als zu sehr in Begriffen erstarrte, logozentrische Unwahrheit erwiesen, um die „selbstbetrügerischen Verfahrensweisen des Verstandes“ umwertend aufdecken zu können und dem verwegenen Konzept, über die Unwahrheit die Wahrheit zu sagen, gerecht zu werden.

Der Versuch, die Welt aus einem Prinzip zu erklären, zerfiel endgültig in die Trias der Sätze von der *Umwertung aller Werte*, der *Wiederkunft des Gleichen* und der *Praxis der doppelten Verneinung*. Wie Mazzino Montinari nachweisen konnte, wertete Nietzsche den ursprünglichen Untertitel *Die Umwerthung aller Werthe* zum neuen

140 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 530.

141 Kommentar 14, S. 383–400.

142 Briefe 8/1887–89, S. 406.

Arbeitstitel auf. Aus dem vorhandenen Material entstanden die Werke *Götzen-Dämmerung* und der *Antichrist*, der Rest, so Montinari, blieb Nachlass. Und doch, Nietzsche strich das metaphysische Erbe, also die Idee, die Welt aus einem Prinzip zu denken, keineswegs ersatzlos. Nietzsches philosophische Hauptsätze blieben nicht ohne ein gemeinsames Gravitationszentrum. Mit dem zum Haupttitel aufgewerteten Untertitel rückte auch eines der untergeordneten Kapitel in eine zentrale Stellung, nämlich *Die Physiologie der Kunst*¹⁴³, das zweite Kapitel im dritten Buch *Kampf der Werte*. Einige Jahre zuvor schon hatte Nietzsche die beiden Prinzipien in experimenteller Vorläufigkeit miteinander verschränkt. „Zur Physiologie der Macht“¹⁴⁴ hatte sich Nietzsche ohne weiteren Kommentar notiert.

Damit wird jetzt der „nicht ganz ungefährliche Laborgeist“ Nietzsches sichtbar, wo in den vielfältig umgeschichteten Versuchsanordnungen gerade auch „gefährliche Gedanken bis an ihr radikales Ende gedacht“¹⁴⁵ werden. In *Morgenröthe* hatte Nietzsche beschwörend postuliert: „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“¹⁴⁶ Und weiter: „Wir dürfen mit uns selber experimentirn! Ja, die Menschheit darf es mit sich!“¹⁴⁷ Fast wörtlich berief er sich damals auf *den* Philosophen, den er in seiner frühen autobiografischen Skizze von 1859 in der Liste seiner Lektüre als ersten aufgeführt habe. Es ist der amerikanische Philosoph Ralph Waldo Emerson. Von dessen Aufruf: „Daß doch ein Stoiker wieder aufträte und die inneren Hilfsquellen des Menschen eröffnete [...], daß der Mensch das fleischgewordene Wort ist“¹⁴⁸, sah sich Nietzsche direkt angesprochen. Emersons Buch *Versuche*¹⁴⁹ kommentierte Nietzsche ehrfürchtig: „Ich habe mich nie in einem Buch so zu Hause und in meinem Hause gefühlt [...] ich darf es nicht loben, es steht mir zu nahe.“¹⁵⁰ Emerson selbst wollte als „Experimentator“ und nichts anderes verstanden werden. „Keine Tatsache

143 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 284 ff.

144 Nachlass 12/1885–87, 5[50], S. 203.

145 Schmidt, *Das Nietzsche-Archiv heute*, S. 45.

146 *Morgenröthe*, V. Buch, Aph. 453, S. 274.

147 *Morgenröthe*, V. Buch, Aph. 501, S. 294.

148 Emerson, *Essays*, S. 22.

149 Nietzsche besaß Emersons *Versuche* (1858) und *Neue Essays* (1876).

150 Nachlass 9/1880–82, 12[68], S. 588.

ist mir heilig“, heißt es mit anarchistischem Unterton in *Essays*, „keine halte ich für profan. Ich experimentiere nur – als ein rastloser Sucher, den die Vergangenheit nicht beschwert.“¹⁵¹ Mit der Moderne verbindet sich programmatisch ein „Versuchen und Experimentieren, ein Gefühl der Unverantwortlichkeit, die Lust an der Anarchie!“ Nietzsche griff diesen Gedankengang Emersons auf und bekannte: „Hybris ist unsre Stellung zu uns, – wir experimentirn mit uns, wie wir es uns mit keinem Thiere erlauben würden, und schlitzen uns vergnügt und neugierig die Seele bei lebendigem Leibe auf.“¹⁵²

Emersons uneingeschränkter Glaube an den Experimental-Charakter der Philosophie erfuhr mit Nietzsche, der sich selbst als Philosoph der „verfeinerten sinnlichen Wahrnehmung“¹⁵³ bezeichnete, seine ästhetische Sublimierung. So war das philosophische Experiment für Nietzsche kein nur abstrakt-gedankliches Verfahren, sondern hatte mit der Vivisektion der menschlichen Seele in der Physiologie seinen Dreh- und Angelpunkt. Gerade als moderne Menschen, so Nietzsche, seien wir die Erben der „Gewissens-Vivisektion und Selbst-Tierquälerei von Jahrtausenden“. Darin hätten wir unsere längste Übung. Darin auch bestehe unsere Künstlerschaft und, wie Nietzsche anfügte, „in jedem Fall unser Raffinement, unsre Geschmacks-Verwöhnung“¹⁵⁴. Wenn Nietzsche also die Wissenschaft „unter der Optik des Künstlers [...], die Kunst aber unter der des Lebens“¹⁵⁵ zu fassen versuchte, dann schlägt das philosophische Experiment in das noch „delikatere Problem“ der bisher so „unberührten, so unaufgeschlossenen Physiologie der Ästhetik“¹⁵⁶ und weiter in Psychologie um, die zugleich „ästhetische Theorie“¹⁵⁷ ist. Nietzsche durchbrach damit die Schranken der Philosophie und verschränkte das Denken mit dem Körper und die abstrakt-gedankliche „Experimental-Philosophie“ mit der Sinnlichkeit der „Experimental-Ästhetik“.

151 Emerson zitiert nach Gerhardt, „Experimental-Philosophie“, S. 47.

152 Genealogie, 3. Abh., Aph. 9, S. 357.

153 Gerhardt, Friedrich Nietzsche, S. 14.

154 Genealogie, 2. Abh., Abs. 24, S. 335.

155 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 2, S. 14.

156 Genealogie, 3. Abh., Aph. 8, S. 356.

157 Türcke, Der tolle Mensch, S. 52 f.

Im Kontext jenes allumfassenden Großexperiments am Menschen wird so die Physiologie der Kunst als eine Horizonte öffnende Experimental-Ästhetik sichtbar. Es geht ihr darum, die logozentrischen Unwahrheiten des Denkens aufzubrechen und die selbsttrügerischen Verfahrensweisen des Verstandes aufzudecken und umzuwerten. Sie „will bis zum Umgekehrten hindurch – bis zu einem dionysischen Jasagen zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl – sie will den ewigen Kreislauf“; wo sie die Möglichkeiten des grundsätzlichen Nihilismus vorwegnimmt, „ohne daß damit gesagt wäre, daß sie bei einem Nein, bei einer Negation, bei einem Willen zum Nein stehen bliebe“¹⁵⁸, tritt dann das lebensphilosophische Element in Nietzsches Denken hervor.

Mit der Experimental-Ästhetik löste sich die kategoriale Trennung von Begriffs- und Bilderwelt, von Werk und Künstler, Kunst und Wissenschaften auf. Für die Kunst wie für den Künstler gilt nun gleichermaßen: mitten durch sie hindurch läuft die Demarkationslinie zwischen dem Experimental-Charakter des abstrakten Denkens und der Experimental-Ästhetik der Physiologie der Kunst. In der Verschränkung beider wird der Philosoph zum Künstler umgewertet. Am philosophischen Experimentiertisch wandelt sich, in den Worten von Christoph Türcke, der an den Rändern der Vernunft als Lügner geschmähte Intellekt zum gefeierten Künstler, dessen Umwertung einem „Überspringen von negativer zu positiver Erkenntnistheorie“¹⁵⁹ gleichkommt.

NIETZSCHE ALS „PHILOSOPHISCHER FLANEUR“ — Für das letzte, überaus produktive Jahr in Turin gibt es in den von Nietzsche 1888 veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorgesehenen Schriften keine konkrete Erwähnung der Architektur – mit Ausnahme des Architekturaphorismus in *Götzen-Dämmerung*. Ein anderes Bild

158 Nachlass 13/1887–89, 16[32], S. 492.

159 Türcke, *Der tolle Mensch*, S. 52.

ergibt sich jedoch in den zahlreichen Briefen aus der Turiner Zeit. Durch sie erschließt sich die von Nietzsche beabsichtigte „Mitarbeit der künstlerischen Vermögen am normalen Leben“, deren Übung „tonisch“¹⁶⁰ sei, wie Nietzsche im ersten Turiner Brief an Carl Fuchs schrieb: „Das ist die Stadt nach meinem Herzen.“¹⁶¹ Turin sei eine „honnete und vornehme“ Stadt, deren „klassisches Pflaster, sublime portici“¹⁶² und feierliche Plätze er bewundere. Turin wurde zum „Wendepunkt und Wirbel“¹⁶³, ein Stimmungsumschwung, ja, eine tiefgreifende Erschütterung seines Denkens kündigte sich an, als Nietzsche nur wenige Tage später notierte: „Das Risquirte und Phantomatische in der Existenz – Nachts 27 April“¹⁶⁴.

Turin war eben „ein wahrer Glücksfund“¹⁶⁵. Nietzsche lobte die Sauberkeit der Straßen, die Cafés und die Mahlzeiten. Die Stadt schmeichle seinen „Instinkten“¹⁶⁶; gerade die Paläste, „wie sie uns zu Sinnen reden: nicht Renaissance-Burgen“¹⁶⁷. Im Gegensatz zu Genua, das eine „harte und düstre Stadt“¹⁶⁸ war, auf die er sich 1880 in seinem ersten italienischen Winter nur eingelassen hatte, weil „alle neuen Versuche mit Städten und alle Reisen überhaupt unausstehliche Martern geworden“¹⁶⁹ wären. Turin dagegen war ein „klassisches Land für Fuß und Auge“, ein „gelobtes Land für Augen und Beine“¹⁷⁰. Dafür steht Nietzsches Bekenntnis: „Neulich sagte ich mir: einen Ort zu haben, wo man nicht heraus will, nicht einmal in die Landschaft, wo man sich freut, in den Straßen zu gehen! – früher hätte ich’s für unmöglich gehalten. –“¹⁷¹ Jetzt machte Nietzsche seine Spaziergänge überwiegend in der Stadt, in „diesen vornehmen unbeschreiblich würdigen

160 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 530.

161 Briefe 8/1887–89, S. 293.

162 Briefe 8/1887–89, S. 296.

163 Geburt der Tragödie, Abs. 15, S. 100.

164 Nachlass 13/1887–89, 16[2], S. 483.

165 Briefe 8/1887–89, S. 445.

166 Briefe 8/1887–89, S. 291.

167 Briefe 8/1887–89, S. 294.

168 Briefe 8/1887–89, S. 285.

169 Briefe 6/1880–84, S. 135.

170 Briefe 8/1887–89, S. 304.

171 Briefe 8/1887–89, S. 529.

Straßen“, in denen er „wie nirgendwo mit so viel Vergnügen“¹⁷² spazieren gehe. Unter den „Portici, Säulen- und Hallengänge[n]“, die die Stadt in einer „Gesamtausdehnung von 10020 Meter“ durchzögen, könne man „zwei Stunden gut marschiren“¹⁷³. Dies erinnert an die von Nietzsche schon Jahre zuvor in *Die Geburt der Tragödie* skizzierte, „althellenische Existenz“, das „Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist [...], rings um sich feierlich schreitende oder zart bewegte Menschen, mit harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache“¹⁷⁴. Damals allerdings stand die Architektur nur für den einen der beiden Kunsttriebe, die apollinische Seite. Mit der Erfahrung Turins erweiterte Nietzsche 1888 dann seine Idee der Stadt und der Architektur um die dionysische, tragische Komponente.

Es gingen die „schönsten Hoffnungen“ in Erfüllung, wie sie Nietzsche gut zwanzig Jahre zuvor schon einmal gehegt hatte, als er sich 1869 mit seinem „treuesten und verständnißreichsten“ Freund Erwin Rohde im Laboratorium der Moderne, in Paris, „mit ernstem Auge und lächelnder Lippe, mitten durch den Pariser Strom hindurch schreiten“ sah, wörtlich als „ein paar philosophische Flaneurs“¹⁷⁵. Es war das einzige Mal, dass Nietzsche den Begriff des Flaneurs gebrauchte, dazu in der Kombination als *philosophischer* Flaneur. Hatte die frühe Berufung als Professor nach Basel die Pariser Pläne zunichtegemacht, so wandelte sich Nietzsche, der Spaziergänger der Oberengadiner Bergwelt, in Turin, der französischsten der italienischen Städte, zum Flaneur der modernen Großstadt, mit all seinen Attributen.

Turin war in einigen wichtigen Punkten Paris vergleichbar. Es war ein Paris en miniature, weniger prachtvoll, aber ehemalige Residenzstadt mit „ernste[n] und feierliche[n] Plätzen“¹⁷⁶. Wie Paris besaß es die ganze Ausstattung einer modernen Metropole: einen geras-

172 Briefe 8/1887–89, S. 302.

173 Briefe 8/1887–89, S. 301.

174 *Geburt der Tragödie*, Abs. 25, S. 155.

175 Briefe 2/1874–69, S. 358.

176 Briefe 8/1887–89, S. 286.

terten Stadtgrundriss, Arkaden, Passagen und Boulevards mit weiten Blicken, „nicht zu reden von den Omnibus und trams, deren Einrichtung hier bis ins Wunderbare gesteigert ist!“¹⁷⁷ Mit dem Bau der Mole Antonelliana, die von ihrem Architekten Alessandro Antonelli als steinernes Pendant zum Pariser Eiffelturm geplant war, war Turin sogar in ein unmittelbares Konkurrenzverhältnis zu Paris getreten. Von der rationalen Ordnung der Stadt ging eine „ungeheure Spannung“ aus, „bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird“¹⁷⁸. In *Ecce homo* benannte Nietzsche dann die Empfindungen, die ihren Ausgangspunkt in seiner Erfahrung mit Turin hatten. Er beschrieb diese als ein „vollkommenes Ausser-sich-sein mit dem distinktesten Bewusstsein einer Unzahl feiner Schauer und Überrieselungen bis in die Fusszehen“ und berichtete weiter von einem Instinkt „rhythmischer Verhältnisse“, „das Bedürfnis nach einem weitgespannten Rhythmus“, welches das „Maass für die Gewalt der Inspiration“¹⁷⁹ sei. Ähnlich wie Paris bot sich auch Turin mit seinen Passagen und Arkaden dem „Phantomatischen“, den Phantasmagorien des Flaneurs an. Nietzsche selbst wohnte unmittelbar über einer der Passagen, der *galleria subalpina*¹⁸⁰, und nur „fünf Schritt von den großen portici“¹⁸¹ und Arkaden entfernt.

Wann immer Nietzsche von den Passagen und Arkaden Turins berichtete, klingt dies wie die Erfüllung seiner frühen Vision aus *Die fröhliche Wissenschaft*, als Nietzsche „stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen“¹⁸² gefordert hatte. Sie sollten die Kirchenräume mit ihrer zu pathetischen und zu befangenen Sprache eines „überweltlichen Verkehrs“ ersetzen. In den Arkaden Turins fand für Nietzsche die *vita contemplativa*, die bisher immer zuerst eine *vita religiosa* gewesen war, ihre Deklination ins Säkulare, das heißt ins Lebensweltlich-Alltägliche. In Turin sei selbst auf den Straßen die „Stille [...] noch

177 Briefe 8/1887–89, S. 285.

178 *Ecce homo*, Zarathustra, Abs. 3, S. 339.

179 *Ecce homo*, Zarathustra, Abs. 3, S. 339 f.

180 Zur Zeit Nietzsches gab es in Turin die drei großen Passagen *galleria dell'industria subalpina*, *galleria nazionale* und *galleria natta*.

181 Briefe 8/1887–89, S. 299.

182 *Fröhliche Wissenschaft*, IV. Buch, Aph. 280, S. 524.

die Regel“¹⁸³. Während Nietzsche es anfänglich nur „aushalten“ wollte, sein Aufenthalt nur als „Zwischenzeit bis zum Engadin“¹⁸⁴ geplant war, entdeckte er in Turin jene Räume, in denen „wir Gottlosen hier unsere Gedanken denken“¹⁸⁵ können. Im unmittelbaren zeitlichen Kontext verzeichnete Nietzsche dann in einem seiner Notizbücher: „Abends ins Café Livorno“ und „3–5 Café Florio“. Darauf folgen Anweisungen für sein Auftreten auf der Straße. „Nicht Brille in der Straße aufsetzen! keine Bücher kaufen! nicht in die Menge gehn!“¹⁸⁶ Die Anweisung, keine Brille auf der Straße aufzusetzen, dürfte dabei kaum seiner Eitelkeit zuzuschreiben sein, zumal in jene Zeit eine Notiz fällt, in der Nietzsche sich selbst als „Blindekuh“¹⁸⁷ beschrieb. Seine Augen betrachtete er als „physiologischen Mißstand“, es fehle ihm „vor allem an Augen“, weniger an Zeit, es blieben ihm „von jedem Tage nur eine ganz kleine Zahl Stunden zum Schreiben und Lesen“¹⁸⁸.

Wenn Nietzsche ohne Brille auskommen wollte, ohne Buch und sich nicht in der Menge ergehen wollte, beschrieb er die Kulturtechnik des Flaneurs! Es zeichnet ja den Flaneur vor allen anderen Spaziergängern aus, dass er – gegen einen zutiefst menschlichen Impuls – sich in der Straße von der Masse absondern muss. Um die Stadt im Sinne von Benjamin als phantasmagorisch zu erleben, um jene andere Ebene des Bewusstseins zu erreichen, muss der Flaneur die Stadt ganz auf sich beschränkt durchstreifen, in „aristokratischer Unnahbarkeit“, allein auf sich gestellt und in sich horchend. Etwa zur selben Zeit hatte sich Nietzsche aus Baudelaires *Œuvres posthumes et Correspondances inédites* folgende Passagen exzerpiert: „Le vrai héros s’amuse tout seul.“¹⁸⁹ Und bei Victor Fournel heißt es dazu: „Le simple flâneur observe et réfléchit.“¹⁹⁰ So erfand Nietzsche sich in Turin als Flaneur neu. Ihm kommt es zu, „nur abseits! Nur compromittierend abseits“¹⁹¹

183 Briefe 8/1887–89, S. 451.

184 Briefe 8/1887–89, S. 282.

185 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 280, S. 525.

186 Nachlass 13/1887–89, 21[2], S. 579.

187 Briefe 8/1887–89, S. 444.

188 Briefe 8/1887–89, S. 394.

189 Nachlass 13/1887–89, 11[193], S. 81.

190 Fournel zitiert nach Köhn, Straßenrausch, S. 60.

191 Briefe 8/1887–89, S. 294.

zu stehen, wie Nietzsche im April 1888 bekannte. Eine jener Wanderungen durch die Stadt, die Nietzsche ohne Brille und ohne Buch und in Absonderung von der Masse machte, hielt er dann auch fest: „Abends durch Garten V<alentino> bis Schloß, dann wieder hinein bis Ende piazza Vitt<orio Emanuele I> und ins Cafè Livorno“, und dann noch einmal, quasi zur Bestätigung: „nicht Brille auf Straße“ und „nicht in die Menge gehn!“¹⁹²

Schon in Sils Maria war es der Philosoph im Selbstgespräch gewesen, der monologisierend und gerade nicht im platonisch-schöpferischen Dialog mit Gleichgesinnten seine philosophischen Einfälle empfing. Anders als Platon, der sich aus der Polis in die Stille der Olivenhaine, in den *heros akademos*, zurückgezogen hatte, zog es Nietzsche im Frühjahr 1888 und dann noch einmal im Herbst desselben Jahres unter Arkaden und Portici. Damit warf sich Nietzsche ganz auf die Seite Sokrates', für den auf seinen „kritischen Wanderung[en] durch Athen“¹⁹³ die ganze Polis, der Marktplatz, die Stoa und die Straßen Orte seiner Erweckertätigkeit waren. Und auch für Nietzsche stand die Hinwendung, die Entscheidung für Turin, ganz im Zeichen des „unruhevollen Drang[es] zu sofortigem Handeln“¹⁹⁴ und der Ungeduld zum direkten Eingreifen in die Gegenwart. Die Arkaden und Passagen Turins wandelten sich Nietzsche zum Äquivalent der Säulenhalle der Athener Stoa, so wie er sich schon in *Die Geburt der Tragödie* im Traum in eine „althellenische Existenz zurückversetzt“ fühlte: im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Widerspiegelungen seiner verklärten Gestalt in leuchtendem Marmor“¹⁹⁵.

In *Die fröhliche Wissenschaft* hatte Nietzsche schon den Marktplatz als Ort philosophischer Erkenntnis und Lehre thematisiert. Es ist dort der tolle Mensch¹⁹⁶, der auf den Marktplatz läuft und den Tod Gottes verkündet. Er scheitert jedoch am Unverständnis der Masse,

192 Nachlass 13/1887–89, 21[5], S. 579 f.

193 *Geburt der Tragödie*, Abs. 13, S. 89.

194 Colli, Nachwort, KSA 6, S. 449.

195 *Geburt der Tragödie*, Abs. 25, S. 155.

196 *Fröhliche Wissenschaft*, III. Buch, Aph. 125, S. 480 ff.

die wohl selbst an der Existenz Gottes zweifelt, aber unfähig ist, aus dieser Erkenntnis Konsequenzen für das Leben zu ziehen, das heißt die philosophische Erkenntnis in lebensweltliche Praxis zu übersetzen. Mit Blick auf Sokrates' Scheitern und Tod ist die parodistische Absicht kaum zu verkennen, mit der hinter der Maske des tollen Menschen sich Sokrates als „geheimnisvoller Ironiker“¹⁹⁷ verbarg. Für beide, den tollen Menschen wie für Sokrates wird der Marktplatz zum Ausdruck dafür, dass sie zu früh, also noch nicht an der Zeit waren. Wo die sokratische Aufklärung mit dem Tod Sokrates scheiterte, brachte Nietzsche sich selbst als wiedergeborenen, jetzt aber „künstlerischen Sokrates“¹⁹⁸ ins Spiel. Im Gegensatz zu Sokrates jedoch wollte er den tragischen Aspekt ins Leben aufnehmen, ohne dafür den kritischen Intellekt opfern zu müssen.

Trotzdem war die Bedeutung, die die Stadt, der Markt, die Stoa und die Arkaden für beide Philosophen hatten, kaum unterschiedlicher. Der Unterschied besteht zwischen dem im Dialog mit den Bürgern Athens philosophierenden Sokrates und dem monologisierenden, philosophischen Flaneur in Turin. Insofern Sokrates gegen das mythische Bewusstsein die Vorherrschaft der Vernunft setzte, diente ihm die Stadt als rationaler Hintergrund für seine philosophische Mission. Da bei ihm die „unerhörte Hochschätzung des Wissens und der Einsicht“¹⁹⁹ „excessiv entwickelt“ war, war für Sokrates die Agora Ort des aufklärerischen Intellekts. Nicht so dagegen für den philosophischen Flaneur. Für ihn war die Stadt Ort des physiologischen Rückbezugs des Denkens auf die leibliche Existenz, es sollte die physiologische Erfahrung der Stadt als affektives Moment unmittelbar in die philosophische Reflexion eingehen. Der philosophische Flaneur brach mit der Vorrangigkeit des Intellekts über die Affekte, ihm erschien die Stadt in ihrer ganzen tragischen Dialektik als „Traumwelt eines dionysischen Rausches“²⁰⁰.

Nietzsches Selbsterfindung in der Figur des Flaneurs folgt einerseits dem Vorbild von Sokrates' „kritischen Wanderungen durch

197 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 1, S. 13.

198 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 14, S. 96

199 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 13, S. 89.

200 Geburt der Tragödie, Selbstkritik, Abs. 14, S. 95.

Athen“, andererseits jedoch, ohne Brille, ohne Buch und unter strenger Isolation von der Menge, kehrte er den sokratischen Dialog ins Monologische. Nietzsche suchte jene Vernunft, die über das „ungeheure Triebrad des logischen Sokratismus“ hinaus und gleichfalls vor ihn zurück will. Gleichsam „am Leitfaden des Leibes“²⁰¹ vollzog der philosophische Flaneur die Entdeckung der Stadt als Erkenntnisinstrument. Dadurch dass der Flaneur immer wieder die gleichen Orte, aber unter neuen Konstellationen, anderen Tageszeiten und Lichtverhältnissen passiert, wandelt sich die Architektur vom konkreten Ort wiederholender, identifizierender Erinnerung zu einem offenen Erwartungshorizont. Wo die Wiederholung die aktive Seite des bloßen Erinnerns definiert, wird der Körper des Flaneurs als Wahrnehmungsorgan aktiviert. Es wandelt sich die repetitive Erfahrung des Straßennetzes zum Weg der Differenz und Reflexion. Dem Flaneur bewahrt sich, dass der Stein „mehr Stein als früher“²⁰² ist. *Mehr* heißt aber nicht, dass der Stein etwa steinerner wird, sondern dass die physiologische Erfahrung der steinernen Stadt in Erkenntnisleistung umschlägt, in diesem Sinne ist in Turin der Stein *mehr* Stein; wie der Stein von Surlei am Silvanaplanersee wird die Stadt nun zum „Stein des Weisen“.

Aus Baudelaire's *Œuvres posthumes et Correspondances inédites* hatte sich Nietzsche zuvor schon zwei Stellen exzerpiert, die Bezug auf den großstädtischen Dandy nahmen: „Le vrai héros s’amuse tout seul“ und „Vous figurez-vous un dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer?“²⁰³ Baudelaire ging es jedoch mit dem Dandy um anderes als Nietzsche mit dem philosophischen Flaneur. Für den Dandy steht die Psychopathologie des Alltagslebens im Zentrum, es geht ihm um die Leidenschaft als dem „scheinbar letzten Garanten eines Zugriffs auf das authentische Leben“²⁰⁴, während der philosophische Flaneur ein anderes Interesse an der Stadt hat. Es geht ihm um die Stadt als alternatives Instrument der Erkenntnis. Mit dem „physiologischen Selbst-Widerspruch“²⁰⁵ und dem „Denken in sichtbaren und fühlbaren

201 Nachlass 11/1884–86, 27[27], S. 282.

202 Menschliches I, Aph. 218, S. 178.

203 Nachlass 13/1887–89, 11[198], S. 82.

204 Wahrig-Schmidt, „Irgendwie, jedenfalls physiologisch“, S. 447.

205 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Abs. 41, S. 143.

Vorgängen²⁰⁶ wird dem Flaneur der eigene Leib zum erkenntnistheoretischen Null- und Umschlagpunkt. Mit der Physiologie der Kunst wandelt sich der Dandy in Nietzsche zum philosophischen Flaneur.

In der Figur des philosophischen Flaneurs zwang Nietzsche auf ambivalente Weise die noch in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* als getrennt gedachten Sphären menschlicher Erkenntnisleistung, des intuitiven und des rationalen Menschen, in eine Figur zusammen. Wo die Verhärtungen des Denkens in physiologische Erfahrung und weiter in Erkenntnis umschlug, fand die Erweiterung des vernünftigen Menschen zu einem nun von Intuitionen geleiteten, „freigewordenen Intellekt“²⁰⁷ statt. Die Physiologie wurde so zum integrativen Modell der Überwindung jenes Zustands, den Nietzsche am Ende von *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* beschrieben hatte, in dem „der vernünftige Mensch und der intuitive Mensch neben einander stehen, der eine in Angst vor der Intuition, der andere mit Hohn über die Abstraction; der letztere eben so unvernünftig, als der erstere unkünstlerisch“²⁰⁸.

DAS UNHEIMLICH-ERHABENE — Ästhetische Erfahrung stand Nietzsche für die tragische Weltsicht als „Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen“²⁰⁹. Der „Affect, die Lust an erhöhten, weit gespannten Stimmungen, das Lebendig-werdewollen um jeden Preis, der rasche Wechsel der Empfindung, die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Ekstase und des Naiven“²¹⁰ mache die ästhetische Erfahrung in ihrer Doppelgestalt aus, wie es in *Menschliches, Allzumenschliches I* heißt. So sei schon in die „griechischen oder christlichen Gebäude“ die Schönheit nur nebenbei hineingekommen, „ohne die Grundempfin-

206 Nachlass 8/1875–79, 11[18], S. 203.

207 Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 888.

208 Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 889.

209 Götzen-Dämmerung, Was ich den Alten verdanke, Abs. 5, S. 160.

210 Menschliches I, Aph. 219, S. 180.

dung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten, wesentlich zu beeinträchtigen“²¹¹. Im Unheimlich-Erhabenen sah Nietzsche das eigentliche dynamische Prinzip der ästhetischen Erfahrung, die tragische Weltsicht.

Mit dem Unheimlich-Erhabenen knüpfte Nietzsche unmittelbar an die in der Ästhetik der Aufklärung – bei Moses Mendelssohn, Edmund Burke und Immanuel Kant²¹² – formulierte analytische Opposition des Schönen und Erhabenen an. Nietzsches Anliegen galt jedoch nicht der analytischen Trennung der zwei ästhetischen Kategorien, sondern deren Verschränkung und Dynamisierung, Ziel war die gegenseitige Durchlässigkeit, die Schaffung eines künstlerischen und erkenntniskritischen Kontinuums. Mit dem Unheimlich-Erhabenen verlegte Nietzsche das Erhabene, das bei Burke und Kant noch das Übergroße und Unverständene der äußeren Natur war, ins Innere des Menschen und damit in die Reichweite der menschlichen Selbsterfahrung. Nietzsche erweiterte die rein sensualistische Bestimmung des Erhabenen bei Burke und seine prärationale Fassung bei Kant und machte es zur Instanz kritischer Einsicht in die psychologischen Abgründigkeiten der menschlichen Existenz. Ging Kant davon aus, dass das Erhabene „durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt“²¹³, als Emanzipation vom religiösen Kultus, so wollte Nietzsche mit dem Begriff des Unheimlich-Erhabenen die ästhetische Erfahrung in erkenntniskritischer Absicht wieder an ihren mythischen Urgrund zurückbinden.

Nietzsches Unheimlich-Erhabenes setzt sich von Burkes sensualistischer Definition ab, insofern dieser das Erhabene als eine von außen einwirkende, übergroße Macht betrachtete. Das Erhabene war für Burke noch eine „Leidenschaft, die von dem Großen und Erhabenen in der Natur verursacht wird“²¹⁴, vom Anblick großer Gebirge, tiefer Schluchten oder von Naturgewalten wie Blitz und Donner.

211 Menschliches I, Aph. 218, S. 178.

212 Vgl. Mendelssohn, Über die Empfindungen; Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful; und Kant, Kritik der Urteilskraft.

213 Kant, Kritik der Urteilskraft, § 29.

214 Burke, Vom Erhabenen und Schönen, S. 91.

Von ihnen gehe ein „gewisser Grad von Schrecken“ aus. Wir erzittern erst vor Furcht, dies wandelt sich aber zur lustvollen Bestätigung der eigenen, physischen Existenz, wenn aus sicherer Distanz betrachtet. Dabei erfahren wir unseren Körper neu und überwinden unsere emotionale Indifferenz der eigenen Leiblichkeit gegenüber. Lässt der Schrecken nach, werden wir in einen angenehmen Zustand des Frohseins – das Burke als „delight“ bezeichnete – versetzt. Die Ursachen für Burkes Erhabenes sind Naturereignisse außerhalb des Menschen. In Überschreitung von Burkes Erhabenem verlegte Nietzsche dann die Quelle des Erhabenen ins Innere des Menschen, in die menschliche Subjektivität. Das Erhabene bezieht seine Kraft aus der „Einverleibtheit“²¹⁵ und knüpft damit an die „subjektzentristische Theorie des Erhabenen“²¹⁶ der Romantik an.

Im Zentrum von Nietzsches Interesse stand die anthropologisch-physiologische Basis des Erhabenen, wo Physiologie und Erkenntnistheorie füreinander durchlässig werden. Dabei wirkt das Unheimlich-Erhabene aber nicht als identitätsauflösende Macht, im Gegenteil, es ist auslösendes Moment und damit „Ursprung der Erkenntnis“²¹⁷. So heißt es in *Morgenröthe*: „Solange sich uns die Wahrheiten nicht mit Messern in's Fleisch schneiden, haben wir in uns einen geheimen Vorbehalt der Geringschätzung gegen sie: sie scheinen uns immer noch den »gefiederten Träumen« zu ähnlich [...] als ob Etwas an ihnen in unserem Belieben stünde, als ob wir auch von diesen unseren Wahrheiten erwachen könnten!“²¹⁸ Wahrheit und Erkenntnis können nichts Äußerliches sein, sie müssen sich physiologisch und rauschhaft, wenn nicht gar ekstatisch in uns einschreiben und können nur als das Bestand haben, was „sich in uns zur Leidenschaft verwandelt, die kein Opfer erschrickt“²¹⁹.

Nietzsches Unheimlich-Erhabenes sprengt den von der Ästhetik der Aufklärung geerbten Parallelismus von Sinnen und Verstand, von *cognitio sensitiva* und *cognitio rationale*. Sie steht damit in Opposition

215 Fröhliche Wissenschaft, III. Buch, Aph. 110, S. 469.

216 Böhme, Das Steinernes, S. 139.

217 Fröhliche Wissenschaft, III. Buch, Aph. 110, S. 469.

218 Morgenröthe, V. Buch, Aph. 460, S. 277.

219 Morgenröthe, V. Buch, Aph. 429, S. 264.

zum „grossen Stil“, denn der große Stil gehört zum ontologischen Erbe der Ästhetik der Aufklärung und ihrem im Objekt bestimmten Schönheitsideal, der Stil entsteht, „wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt“²²⁰. In seiner Idealität ist der große Stil daher weit entfernt von Nietzsches Kunst als der dionysischen Einverleibtheit und „zum Weiterleben verführende[n] Ergänzung und Vollen- dung des Daseins“²²¹. Der große Stil existiert nur als Oberflächenphänomen, als „Bilderwelt des Traumes“²²², auf dem „die Weihe des schönen Scheins“²²³ liegt, er ist – im Gegensatz zum Unheimlich-Erhabenen – eine Werkkategorie und wirkt nur von außen ein, als eine von fern herrührende Macht, die nicht in die leibliche Erkenntnis eingeht. Daher ist der große Stil in seiner Idealität – wie der Stil der Renaissance – eine große Illusion, eine Einschüchterung durch gewaltsame Fixierung, womit wir „durch die Oberflächlichkeit unseres Intellekts in einer fortwährenden Illusion“²²⁴ leben.

Der große Stil ist, um mit Freud zu sprechen, mit einem entscheidenden Mangel ausgestattet, er „erschüttert nicht unsere Leiblichkeit“²²⁵. Mit seinem klar kalkulierten Proportionssystem und Harmoniebedürfnis gehört der große Stil lediglich den „gedämpften Gefühlsregungen“²²⁶ an. Nach Freud ist das Schönheitsideal des großen Stils nichts anderes als ein „vorbildliches Beispiel einer zielgehemmten Regung“²²⁷, es ist „psychischer Infantilismus“ und „Massenwahn“²²⁸ und entstellt das Bild der realen Welt illusionistisch. Erst wenn wir durch das Unheimlich-Erhabene Einblick ins Verdrängte, in die furchterregenden Reste animalischer Seelentätigkeit erhalten, wird der Kunst das *Pathos* der Reflexion zuteil. Die Kunst wandelt sich zur Erkenntnistätigkeit im je eigenen Maß. Insofern mit dem Unheimlich-Erhabenen über das Hässliche, Abscheuliche und Unterdrückte

220 Menschliches II, Der Wanderer, Aph. 96, S. 596.

221 Geburt der Tragödie, Abs. 3, S. 36.

222 Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 30.

223 Geburt der Tragödie, Abs. 1, S. 28.

224 Nachlass 7/1869–74, 19[49], S. 435.

225 Freud, Das Unbehagen in der Kultur, Bd. IX, S. 211.

226 Freud, Das Unheimliche, Bd. IV, S. 243.

227 Freud, Das Unbehagen in der Kultur, Bd. IX, S. 214.

228 Freud, Das Unbehagen in der Kultur, Bd. IX, S. 216.

hinaus das psychologisch Verdrängte in die Ästhetik eingeht, ist die Kunst nicht mehr nur ein ästhetisch, sondern ein erkenntnistheoretisch riskantes Unterfangen.

Mit dem Unheimlich-Erhabenen wird die Kunst also empfänglich für den Begriff, es werden Kunst und Philosophie füreinander durchlässig. Damit kommen aber Kunst und Philosophie nicht mehr um die Frage herum, ob sie mehr „eine Kunst oder eine Wissenschaft“²²⁹ sind. Als widersprüchliche Figur zwischen selbstbewusstem Vernunft-Ich und triebgesteuerter Leiblichkeit verbindet sich so mit dem Unheimlich-Erhabenen die Neuausrichtung der menschlichen Vernunfttätigkeit. Nietzsches Unheimlich-Erhabenes steht also nicht einfach für „Rückfall in den Mythos“ im Sinne einer unveränderlichen Letztbegründung des Lebens, es strebt gerade nicht nach der Synthese von Mythos und Ratio. So fragt Nietzsche weder nach dem Woher des Mythos, noch stilisiert er den Mythos zum Urstoff. Nicht rauschhafte Preisgabe der Vernunft an den Mythos sucht er, sondern im Überschuss die „große Stimulans“, durch die das Denken immer wieder aus der Abstraktion zurück in die Anschauung und ins Leben findet. Der Rückgang auf die mythische Bildsprache hat kein anderes Ziel, als die physiologische Reizbarkeit in „extreme Empfänglichkeit“ des Intellekts zu transformieren.

Nietzsche will im Mythos nicht einfach Fuß fassen und die „Vernunft-hülse der Moderne“²³⁰ sprengen. Selbst nach Jürgen Habermas, der Nietzsche zusammen mit de Sade einen „schwarzen Schriftsteller“²³¹ des Bürgertums genannt hatte, weil mit ihm die Kritik der Moderne zum ersten Mal auf die Einbehaltung ihres emanzipatorischen Gehaltes verzichtet habe, sah bei Nietzsche keine einfache Regression oder unvermittelte Rückkehr zum mythischen Ursprung. Denn gerade das Unheimlich-Erhabene stand nach Nietzsche für einen durch den Mythos hindurchgehenden zukunftsorientierten Erneuerungsprozess. Mit dem Unheimlich-Erhabenen wird der Nihilismus zum „Zeichen der gesteigerten Macht des Geistes: als activer

229 Nachlass 7/1869–74, 19[62], S. 439.

230 Habermas, *Der philosophische Diskurs*, S. 107.

231 Habermas, *Der philosophische Diskurs*, S. 130.

Nihilismus²³² und eines positiven Jasagens, der „höchsten Bejahung, ein Jasagen ohne Vorbehalt“²³³. *Amor fati* war Nietzsches Formel dafür. Im *Versuch einer Selbstkritik* von 1886, Nietzsches kritischer Wiederaneignung der *Geburt der Tragödie*, stellte er dann die Frage, ob denn der „Pessimismus nothwendig das Zeichen des Niedergangs, Verfalls, des Misrathenseins, der ermüdeten und geschwächten Instinkte“²³⁴ sei und ob es nicht auch einen Pessimismus aus Stärke gebe. Das Unheimlich-Erhabene steht damit für das „ungeheure Phänomen des Dionysischen“²³⁵, für den dionysischen Rausch, in den sich für den späten Nietzsche die „Duplicität des Apollinischen und Dionysischen“²³⁶ auflöste. Mit dem Unheimlich-Erhabenen wandte sich Nietzsche vom Kunstwerk als einer „versteinerten Spur des Kampfes zwischen Apollo und [Dionysos-]Marsyas“²³⁷ ab und ging auf Distanz zum „erbärmliche[n] Flachkopf-Geschwätz von Optimismus contra Pessimismus“²³⁸.

232 Nachlass 12/1885–87, 9[35], S. 350.

233 *Ecce homo*, *Die Geburt der Tragödie*, Abs. 2, S. 311.

234 *Geburt der Tragödie*, *Selbstkritik*, Abs. 1, S. 12.

235 *Geburt der Tragödie*, *Selbstkritik*, Abs. 1, S. 12.

236 *Geburt der Tragödie*, *Selbstkritik*, Abs. 1, S. 25.

237 Wyss, *Der Wille zur Kunst*, S. 16–20.

238 *Ecce homo*, *Die Geburt der Tragödie*, Abs. 2, S. 311.

Ästhetik und Physiologie

MUSIK UND EKSTASE – Nietzsches Idee der Physiologie der Kunst und ihre Erweiterung zur Physiologie der Architektur entwickelte sich vor dem Hintergrund seiner Kritik an der „Musik als Sonderkunst“; Sonderkunst sei diese, wie Nietzsche mit Bezug auf Richard Wagner formulierte, insofern sie immer intellektueller geworden sei und dabei „eine Anzahl Sinne, vor Allem den Muskelsinn still gestellt“ habe, sodass der Mensch nicht mehr „alles, was er fühlt, sofort leibhaft“¹ nachahmen könne. Nietzsche beklagte die „Entsinnlichung der höheren Kunst“, mit der Musik als Sonderkunst sei man auf dem sicheren Wege zur „Barbarei“². Der Mensch frage immer mehr nach dem „es bedeutet« und nicht mehr nach dem »es ist«³; so trete zunehmend das Symbolische an die Stelle des „Seienden“, und gerade darum ging es Nietzsche: um die Wiedergewinnung der „Leibhaftigkeit“ der Kunst. Als alternative Kunst zur überintellektuell gewordenen Musik bot sich ihm die Architektur an und damit jene Kunst, die in Schopenhauers Hierarchie der Künste auf der untersten Stufe steht, während die Musik die oberste Stufe einnimmt.

Für beide Künste zeichnete Nietzsche eine gemeinsame Entwicklungslinie aus dem Geist der Gegenrenaissance und Gegenreformation. Mit der neuen Musik wie auch mit der Architektur verbindet sich die Vorstellung einer Gegenbewegung. Die „Musik war die Gegenrenaissance im Gebiete der Kunst“, der Geist der „Gegenreformation ist der Geist der modernen Musik“⁴, denn ohne die „tief religiöse Umstimmung, ohne das Ausklingen des innerlichst-erregten Gemüths wäre

1 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Abs. 10, S. 118

2 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 217, S. 178.

3 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 217, S. 177.

4 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

die Musik gelehrt oder opernhaf geblieben“⁵. Zur Gegenrenaissance gehört aber auch „die spätere Malerei des Murillo“ und, wie Nietzsche vorsichtig formulierte, „vielleicht auch der Barockstil: mehr jedenfalls als die Architektur der Renaissance oder des Alterthums“⁶. In der Gegenreformation hat also sowohl die „neuere Musik“ wie auch die Architektur ihren gemeinsamen Ausgangspunkt; beide haben ihre Grundlage in der „tief religiöse[n] Umstimmung“⁷ der Künste. Nietzsche skizzierte so eine „religiöse Herkunft der neueren Musik“ im Kontext des „wiederhergestellten Katholicismus“⁸. Als „seelenvolle Musik“ habe sie die „wissenschaftliche Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung [und] eine zu gelehrt gewordene kalte Musik“⁹ überwunden.

Die neuere Musik entwickelte sich also für Nietzsche aus der Überwindung der vernunftorientierten Determinierung der Künste in der Renaissance, wobei in ihr der „Affect [zurückkehrte], die Lust an erhöhten, weit gespannten Stimmungen, das Lebendig-werdewollen um jeden Preis, der rasche Wechsel der Empfindung, die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Ekstase und des Naiven“; damit kehrte zurück, was schon einmal „in den bildenden Künsten regiert und neue Stilgesetze geschaffen“¹⁰ hatte, aber von der sokratischen Aufklärung im Griechenland der Klassik unterdrückt worden war, das Dionysische. Als er dies schrieb, sah Nietzsche in der Architektur noch kein Äquivalent zur „neueren Musik“. Umso mehr Gewicht erhält seine spekulative Frage nach dem Verhältnis von Musik und Architektur: „[...] wenn unsere neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken Architektur zusammensetzen“; die Antwort war: „Ich zweifle sehr.“¹¹

5 Nietzsche subsumierte selbst die Musik Johann Sebastian Bachs unter die Gegenreformation, denn der „Pietismus in Bach's Musik ist auch eine Art Gegenreformation“; Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

6 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

7 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

8 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

9 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

10 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 180.

11 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

Die neuere Musik, so Nietzsche, sei schon weit über die klassizistisch-antike Architekturpraxis und ihre „Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen“, und weiter: „Wir verstehen im Allgemeinen Architektur nicht mehr, wenigstens lange nicht in der Weise, wie wir Musik verstehen.“¹² Die Freude sei immer mehr ins Gehirn, ins Intellektuelle verlegt worden und damit immer unverständlicher geworden, beklagte Nietzsche. Damit avancierte die Wiedergewinnung des ekstatischen Moments zum Unterscheidungskriterium zwischen der älteren und neueren Kunst. „Kunst nach den Wirkungen und nach den Ursachen beurtheilen – zwei Aesthetiken!“¹³ Für die Idee einer zeitgemäßen, neueren Kunst standen Nietzsche die Wirkungen, die „Ekstasis“ und „Wollust des Intellekts“¹⁴. Die Kunst nach ihrer Wirkung beurteilt, das verlangte die Kurzschließung der Sinnlichkeit mit dem Intellekt, der Leiblichkeit mit der Erkenntnis.

Mit der Auflösung der grundsätzlichen Gegensätze von Intellekt und Gefühl, Geist und Leib, des Apollinischen und des Dionysischen, die die neuere Musik auszeichneten, nahm Nietzsche die zentrale Thematik der *Geburt der Tragödie* wieder auf. Dort hatte er schon 1876 den Unterschied zwischen der Repräsentationsästhetik des kanonisierten „grossen Stiles“ und der von ihm avisierten wirkungsästhetischen Ausrichtung der neueren Kunst beschrieben. Unter dem Begriff des „tragischen Mythos“ der dionysischen Weltansicht ging es ihm damals schon um eine Rekonzeptualisierung der griechischen Tragödie, das heißt um ihre Befreiung aus dem rationalistischen Verständnis und damit aus dem klassizistischen und humanistischen Missverständnis, wie er rückblickend in seinem *Versuch einer Selbstkritik* schrieb. Die Tragödie war für ihn jene Kunstform, in der allein die Gegensätze zwischen dem Dionysischen und Apollinischen, dem Rausch und dem Traum, Sinnlichkeit und Rationalität zur Einheit aufgehoben waren. Im Begriff des „Kunstwerks des Pessimismus“¹⁵ fasste Nietzsche die Idee einer „grundsätzlichen Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens“ zusammen, es ging ihm dabei um die Idee, den „Willen zum

12 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 218, S. 178.

13 Nachlass 8/1875–79, 17[80], S. 310.

14 Nachlass 8/1875–79, 17[81], S. 310.

15 Geburt der Tragödie, Versuch, S. 12.

Tragischen¹⁶ mit dem „Verlangen nach Schönheit“¹⁷, die dionysisch-affektive mit der apollinisch-rationalen Weltsicht in eine neue Einheit zu binden oder: „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens“¹⁸.

Im *Versuch einer Selbstkritik von 1886* nannte Nietzsche *Die Geburt der Tragödie* ein „fragwürdiges“¹⁹ und „unmögliches“²⁰ Buch. Damit war aber nicht die „Optik“ des Buches gemeint, „Dinge, die noch nie einander ins Gesicht gesehn hatten, plötzlich gegenüber gestellt, aus einander beleuchtet und begriffen“²¹ zu haben, sondern die revidierte Stellung zu Wagner. Wagner habe mit der unendlichen Melodie „das Sprachvermögen der Musik in's Unendliche vermehrt“²² und auf rhetorischer Ebene ihre Ausdruckskraft ins Äußerste gesteigert: „Das *espressivo* um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde – das ist das Ende ...“²³ Nietzsche kritisierte, dass Wagner mit der Intellektualisierung der Musik auf das Niveau der Renaissance zurückgefallen sei. Sein Vorwurf galt der ins Ungeheure gesteigerten „Verführungskraft“, mit der Wagner den Gipfel der außerordentlichen „Uebung des Intellects durch die Kunstentwicklung der neuen Musik“²⁴ erreicht habe, sein Unbehagen galt dem grundsätzlichen Intellektualismus der wagnerschen Musik.

Das in *Menschliches, Allzumenschliches I* eingeklagte, sinnliche und „leibhaftige“ Moment der Kunst, das er in *Die Geburt der Tragödie* als dionysischen Impuls der Vereinigung der „intellektuelle[n] Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse“ mit der „leibliche[n] Symbolik“ beschrieben hatte, galt jetzt nicht mehr für Wagner. Wagners Musik zeichne sich durch „jene im Grunde wissenschaftliche Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung“ aus, die das Erbe der Renaissance waren, während sie den durch Palestrina

16 Geburt der Tragödie, Versuch, S. 16.

17 Geburt der Tragödie, Versuch, S. 15.

18 Geburt der Tragödie, Versuch, S. 14.

19 Geburt der Tragödie, Versuch, S. 11.

20 Geburt der Tragödie, Versuch, S. 13.

21 *Ecce homo*, Geburt der Tragödie, Abs. 1, S. 310.

22 Fall Wagner, Abs. 8, S. 30.

23 Nietzsche contra Wagner, Wagner als Gefahr, S. 422.

24 *Menschliches I*, Aus der Seele, Aph. 217, S. 177.

„neu erwachten innigen und tief bewegten Geiste“²⁵ eliminiert habe. Wagner bediene sich eben der „Maasslosigkeit als Kunstmittel“²⁶. Mit der Übersteigerung der Mittel, das heißt in der symbolischen Überhöhung, habe Wagner gleichsam die „physiologische Voraussetzung der bisherigen Musik“²⁷, also der neueren Musik der Gegenrenaissance, verworfen. Das waren „physiologische Einwände“²⁸, Wagner war unmöglich geworden, „weil er nicht gehen kann, geschweige denn tanzen“. Wagners Musik wolle eine „andere Art Bewegung der Seele“²⁹, biete aber gerade eines nicht: „leichte kühne ausgelassene selbstgewisse Rhythmen“³⁰. Die unendliche Melodie, nach der man nur schwimmen, aber nicht mehr gehen und tanzen könne, klinge „dem älteren Ohre wie rhythmische Paradoxien und Lästreden“, woraus eine „grosse Gefahr für die Musik entstehen“³¹ könne. Für Nietzsche liegt aber dagegen das Besondere der älteren Musik gerade in der Spannung zwischen der Einhaltung bestimmter, „gleichwiegender“ Zeit- und Kraftgrade und dem durchwärmten Atem musikalischer Begeisterung.

Mit der Kritik an Wagners musikalischer Moderne, an der gesteigerten Intellektualität von Auge und Ohr und der physiologischen Unmöglichkeit, nahm Nietzsche das Dilemma der Avantgarde der Moderne vorweg. Denn die Auflösung der Harmonie ins Zwölftönige erhöhte die Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwar ins höchst beziehungsweise Abstrakte und damit Intellektuelle, ließ sie aber zugleich ins gesellschaftlich Bedeutungslose, weil Elitäre, abgleiten. Wie es in *Menschliches, Allzumenschliches I* heißt, gibt es „in Deutschland eine doppelte Strömung der musicalischen Entwicklung: hier eine Schaar von Zehntausend mit immer höheren, zarteren Ansprüchen [...], und dort die ungeheuere Ueberzahl, welche alljährlich immer unfähiger wird, das Bedeutende auch in der Form der sinnlichen Hässlichkeit zu verstehen“³². Arnold Schönberg, einer der Expo-

25 *Menschliches I*, Aus der Seele, Aph. 219, S. 179.

26 *Menschliches II*, Vermischte Meinungen, Aph. 154, S. 442.

27 Nietzsche contra Wagner, Wagner als Gefahr, S. 422.

28 *Fröhliche Wissenschaft*, V. Buch, Aph. 368, S. 616.

29 *Menschliches II*, Vermischte Meinungen, Aph. 134, S. 434.

30 *Fröhliche Wissenschaft*, V. Buch, Aph. 368, S. 617.

31 *Menschliches II*, Vermischte Meinungen, Aph. 134, S. 435.

32 *Menschliches I*, Aus der Seele, Aph. 217, S. 178.

zenten der „neueren Musik“, war sich dieser Problematik bewusst. Halb scherzhaft kleidete er das Schaudern vor dem eigenen, künstlerischen Anspruch in den Wunsch, 125 Jahre alt werden zu wollen, um im Jahr 2000 endlich den Durchbruch seiner Kunst zu erleben³³.

Zwischen beiden, Nietzsche und Wagner, bestand eine enge Verwandtschaft, wo Nietzsche in der aphoristischen Kürze seiner Prosa – wie Wagner in der Musik – ein Meister der „kleinen Kostbarkeiten“ war, ein „Lexikon der intimsten Worte [...], lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten“³⁴. Nietzsche erweiterte später die Zweierbeziehung um eine dritte Person, Alessandro Antonelli, um den Architekten der Mole Antonelliana: der Musiker, der Philosoph und der Architekt. Trotzdem, es gehört mit zum eigentümlichen Schicksal Nietzsches, dass er immer wieder in ein allzu einfaches, zwischen fanatisch-naiver Anhängerschaft und absoluter Ablehnung unterscheidendes, polares Verhältnis zu Wagner gebracht wird. Doch gerade Nietzsches Einsicht, dass jedes aus der direkten Negation Erkannte dem Negierten selbst anverwandt bleibt, gilt in besonderem Maße für sein Verhältnis zu Wagner. Dem Prinzip der doppelten Negation folgend, wollte Nietzsche auch bei Wagner nicht bei einer einfachen Negation stehen bleiben, sondern bis „zum Umgekehrten hindurch – bis zu einem dionysischen Jasagen“³⁵.

WALHALL UND NEGATIVE MYTHOLOGIE – Die Nähe von Musik und Architektur bei Nietzsche besitzt eine Parallele bei Wagner, in Wagners Ringtrilogie, wo die Handlung sich aus einem architektonischen Motiv entwickelt, aus dem Konflikt um Walhall, die Burg Wotans. Einen Hinweis darauf, dass Nietzsche sich der zentralen Rolle, die die Architektur in der Ringtrilogie spielt, bewusst war, wird man seinem Kommentar entnehmen können, Wagner sitze „am liebsten still in den Winkeln zusammengestürzter Häuser“³⁶. Tatsäch-

33 Programmheft der 51. Berliner Festwochen 2001, S. 4.

34 Fall Wagner, Abs. 7, S. 29.

35 Nachlass 13/1887–89, 16[32], S. 492.

36 Nietzsche contra Wagner, Wo ich bewundere, S. 418.

lich erhält auch die Burg Walhall nur als zusammengestürztes Haus, als Ruine, ihre dramaturgische Bedeutung. Erst ist die Burg Symbol für Wotans Bemühen, seine Weltherrschaft auf Regeln und Verträge aufzubauen. Sie steht, im Sinne von Nietzsches großem Stil, für das „Feste, Mächtige, Solide, das Leben, das breit und gewaltig ruht“³⁷. Aber unmittelbar zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung wird sie zum Objekt der Entzweiung, als Ruine wird sie zum Symbol für das Scheitern der Idee eines auf Vernunft basierten Herrschaftssystems und zum Anlass der Relegation der Rationalität zurück an den Mythos.

Alles beginnt damit, dass in *Rheingold*, am Vorabend der Trilogie, Wotan zum Zeichen seiner Herrschaft eine Burg erbauen lässt, aber zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung den Baumeistern, den Riesen Fafner und Fasolt, die Bezahlung verweigert. Walhall steht ursprünglich für den Wunsch nach Sesshaftigkeit, gleichermaßen für Wotans Bestreben nach Konsolidierung seiner Macht durch eine auf Vernunft und Gesetze gegründete Weltherrschaft. Auf der Höhe der Macht führen jedoch Kleingeisterei und Geiz unwiderruflich zurück in die unheilvolle Spirale der Gewalt, die Franz Kafka einmal die „Totschlägerreihe“³⁸ der Götter genannt hat. Die Ringtrilogie beginnt so mit der Umwertung der Herrschaftsarchitektur vom Symbol uneingeschränkten Machtwillens zum Symbol der Entzweiung, des individuellen Neides und der materialistischen Gier. Die Architektur wird am Punkt ihrer Vollendung zum korrumpierenden Medium und Medium der Zersetzung der Macht. Zum Zeitpunkt der Vollendung ihres Herrschaftssymbols verkehrt sich die Macht in ihr Gegenteil; was erst Symbol staatstragender, vernunftmäßiger Übereinkunft durch politische Verträge und Symbol aufgeklärter Herrschaft war, kollabiert unter Wotans Vertragsbruch. Nach vier langen Opernabenden ist Walhall Ruine, ausgelöscht und vernichtet wie Wotan, vernichtet wie die Macht der Götter und Halbgötter.

Am Ende ist überall Zerstörung. Die in der Architektur hypostasierte Vernunft schlägt um in Irrationalismus; der konstruktive

³⁷ Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 290.

³⁸ Kafka zitiert nach Frank, Weltgeschichte aus der Sage, S. 20.

Gedanke verkehrt sich in Destruktion. Die Architektur wird sichtbar als Doppelfigur der Macht wie auch ihrer Korruption, als Wendefigur von Rationalität und Mythos. So wird aus der Burg Walhall ein ambivalentes Zeichen: Insignium der Macht wie zugleich auch ihres Scheiterns am Punkt ihrer höchsten Entfaltung. Mit der Zerstörung der Burg im letzten Akt der *Götterdämmerung* fällt der teleologische Fluchtpunkt der menschlichen Geschichte mit ihrem Uranfang zusammen. Dabei wird das Ende selbst transitorisch im Fruchtbarkeitssymbol der über die Ufer tretenden, alles, sowohl Menschen, Götter wie auch ihre Werke, verschlingenden Fluten des Rheins. In der Figur der Rückkehr alles Weltlichen ins Urelement klingt Nietzsches Satz von der ewigen Wiederkehr an. In ihrem symbolischen Ausdruck einer allein auf Gesetz und Vernunft sich berufenden Herrschaftsarchitektur gilt für Walhall die Kritik Nietzsches, die dieser der neueren Musik gegenüber vorgebracht hat: dass das Symbolische ganz an die Stelle des „Seienden“ getreten sei. In Walhall tritt uns die Herrschaftsarchitektur als widerspruchsfreie, reine Versichtbarung des „Willens zur Macht“ entgegen. Sie ist reduziert auf die Symbolik, die „nach der Vernunft [ruft], also nach dem »es bedeutet« und nicht nach dem »es ist«“³⁹.

Wagners Charakterisierung von Wotans Burg besitzt ihre Parallele in zwei von Nietzsches Aphorismen zur Architektur, einerseits in *Die Zeit der Cyklopenbauten*⁴⁰ und jenem Aphorismus, in dem die Architektur als eine „Art Macht-Beredsamkeit in Formen“⁴¹ beschrieben wird. In *Die Zeit der Cyklopenbauten* thematisiert Nietzsche die zyklopenhafte Architektur, die den Anfang einer neuen Zivilisation prägt. Die Cyklopenbauten künden nach Nietzsche von der „Sicherheit der Fundamente“ und der „geistreiche[n] Gesamtvorbereitung“⁴² einer kommenden Kultur. In *Götzen-Dämmerung* verbindet sich damit der „Stolz, der Sieg über die Schwere“ und das „höchste Gefühl von Macht und Sicherheit“⁴³. „Endliche Sicherheit der Fundamente“

39 Menschliches I, Aph. 217, S. 177.

40 Menschliches II, Der Wanderer, Aph. 275, S. 671.

41 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 11, S. 118.

42 Menschliches II, Der Wanderer, Aph. 275, S. 672.

43 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 11, S. 119.

einerseits, „Macht und Sicherheit“ andererseits, beide Male steht die zyklopenhafte Architektur für eine statische, auf die Repräsentation von Macht ausgerichtete, daher unsinnliche Kultur.

Gerade die Starrheit und Sicherheit ist es, durch die in den Cyklopenbauten und der Architektur der „Macht-Beredsamkeit“ nichts vom „Wesentlichen“ des dionysischen Zustands der Künste enthalten ist, also die „Leichtigkeit der Metamorphose“⁴⁴, die „Fülle des Lebendigen“⁴⁵ und die Erregung, die als sicheres Zeichen des dionysischen Zustandes das „gesammte Affekt-System“⁴⁶ erfasst. Architektur aber, die auf der Seite des Lebens steht, müsste Ausdruck der ganzen Fülle des Lebens sein, des „Jasagen[s] zur Realität“⁴⁷. Walhall und die Cyklopenbauten sind davon aber weit entfernt, also vom „Gegensatz-Begriff apollinisch und dionysisch“, das heißt von den zwei „Arten des Rausches“, in denen „sich der Mensch als Vollkommenheit“⁴⁸ selbst genießt, oder, in den Worten Wagners, „durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im allgemeinen zu versöhnen vermag“⁴⁹.

Über Walhall und die Cyklopenbauten hinaus besitzt Nietzsches ästhetische Figur der Umwertung vom passiven zum aktiven Nihilismus, die Doppelfigur von Werden und Vergehen, in Wagners Überwindung des romantischen Kunstideals, das heißt in seiner Wende von der *neuen Mythologie* zur *negativen Mythologie*, ihren Ausgangspunkt, selbst wenn Nietzsche diese später als defizitär betrachtete und umwertend erneuerte. Ausgangspunkt für Wagners Opern- und Musiktheorie war die *neue Mythologie* der Romantik. Bis zur Umwertung zur negativen Mythologie war sie Leitbild für Wagners Idee des Gesamtkunstwerks als „lebendig dargestellte Religion“⁵⁰. Mit der neuen Mythologie sollte der zersplitternden Vernunft die Kraft der „zum Kunstwerk gewordenen religiösen Feier“⁵¹ entgegengesetzt werden. Wagner thematisierte dieses in seinen kunsttheoretischen

44 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 10, S. 117.

45 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 290.

46 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 10, S. 117.

47 Ecce homo, Die Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 311.

48 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 9, S. 117.

49 Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, S. 141.

50 Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, S. 144.

51 Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 3, S. 132.

Schriften *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849/50) und *Oper und Drama* (1851/52). Entsprechend eines von Lessing geforderten „neuen, ewigen Evangeliums“⁵², einer „Mythologie der Vernunft“ verfolgte die neue Mythologie das Ziel, dem zerstörerischen Geist der wissenschaftlichen Analyse die vereinigende Kraft des Kunstwerks entgegenzusetzen. In *Die Kunst und die Revolution* sprach Wagner von „unserem verwilderten, an sich irren und zersplitterten Geiste“⁵³; im Rückbezug auf die griechische Tragödie setzte er dann das „vollendete, dramatische Kunstwerk, der Inbegriff alles aus dem griechischen Wesen Darstellbaren“⁵⁴ mit dem „Kunstwerk der Zukunft“ gleich.

Die These vom Niedergang der Tragödie durch den aufkommenden Geist der Rationalität, die Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* thematisierte, geht in ihren wesentlichen Zügen auf die drei genannten Schriften Wagners zurück. Für das klassische Griechenland beklagte Nietzsche das Absterben der klassischen Bildung durch die analytischen Wissenschaften, so wie Wagner für seine Zeit in *Die Kunst und die Revolution* die „stumpfsinnige, meist nur auf zukünftigen industriellen Erwerb zugeschnittene Erziehung“⁵⁵ kritisierte. Nietzsche führte das Verschwinden der griechischen Tragödie auf den zivilisatorischen Verfall des hellenischen Geistes durch die sokratische Aufklärung zurück. Das habe seine Parallele in der modernen Kultur. Das „ungeheure historische Bedürfniss der unbefriedigten modernen Cultur“⁵⁶ war für Nietzsche eine direkte Reaktion auf die Aufklärung und den Verlust des Mythos. Die Rationalität diene allenfalls, wie er 1873 schon festgestellt hatte, der „kommenden Barbarei“⁵⁷. Das Anliegen der *Geburt der Tragödie* war dagegen die Wiederherstellung des verlorenen Mythos, sie galt der „Wiedergeburt des deutschen Mythos“⁵⁸ in Wagners Musikdrama.

52 Frank, *Der kommende Gott*, S. 189.

53 Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, S. 139.

54 Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, S. 138 f.

55 Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, S. 138.

56 *Geburt der Tragödie*, Abs. 23, S. 146.

57 Nachlass 7/1869–74, 29[222], S. 718.

58 *Geburt der Tragödie*, Abs. 23, S. 147.

Aber mit der Oper *Lohengrin* schlägt die neue Mythologie in negative Mythologie um. Wagner verweigert nun seinem Helden die Erlösung. Die neue Mythologie hatte sich als Illusion gezeigt, es war sichtbar geworden, dass durch das Fehlen einer gemeinsamen axiomatischen Option in der Moderne das Kunstwerk keinen positiven Abschluss mehr haben, sondern nur negativ sein konnte. Der Mythos in der Moderne kann nur als negativer existieren, als Selbstaufhebung von Egoismus und Selbstsucht, als Überwindung des *principium individuationis*. In einer von divergierenden Impulsen getriebenen modernen Kultur kann die Kunst nicht mehr ein verbindliches Ideal vergegenwärtigen, es kann nur in der Negation allgemeine Verbindlichkeit erhalten. Denn nur in der Negativität kann die Mythologie, wie man mit Wagner sagen könnte, „gerechter gegen das Wesen der Individualität“⁵⁹ als gegen die Gemeinschaft sein.

Auch in *Der Ring des Nibelungen* widersetzt sich Wagner in diesem Sinne seinem bisher verfolgten Konzept der neuen Mythologie. Konsequenter zeigt Wagners Operntrilogie die Welt in ihrem Scheitern. In seinem Drang nach Erlösung verstrickt sich Wagners Held Siegfried, wie in den anderen Opern *Tristan und Isolde* und *Parsifal*, in den unauflösbaren Widersprüchen und Antinomien eines selbstbestimmten, modernen Lebens. Der Besitz des Rings des Nibelungen wird zum Wendepunkt, durch den, obwohl er die höchste Macht verleiht, dessen Besitzer dem Untergang geweiht wird. Der zunächst noch archaische Trieb von Wagners Helden nach Erlösung wird konterkariert von der Einsicht, dass die Erlösung von den alten Fesseln kaum mehr als neue Fesseln bedeuten kann. Nietzsche war sich Wagners Wandel zur negativen Mythologie bewusst. Im Nachlass der späten 1880er Jahre notierte er sich, dass zwischen 1830 und 1850 „der romantische Glaube an die Liebe und die Zukunft in das Verlangen zum Nichts“⁶⁰ sich gewandelt hätten. Unter den Deutschen sei das deutlichste Beispiel dafür Richard Wagner, unter den Franzosen dagegen Gustave Flaubert.

Dennoch, Nietzsche ging mit der Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* erstmals auf Distanz zu Wagner wie auch zu dessen Konzept

⁵⁹ Wagner, *Der dramatische Dichter*, S. 162.

⁶⁰ Nachlass 12/1885–87, 5[50], S. 202.

der negativen Mythologie. Mit dieser Schrift wandelte sich Nietzsche, unbemerkt erst für seine Umgebung, vom Preisenden zum Kritiker Wagners. Mit ironischem Unterton stellte er fest, dass die neue Kunst Wagners „nicht nur für Künste den Untergang herannahen sieht“⁶¹. Der Vorwurf war, dass Wagner bei der negativen Mythologie, bei einer einfachen Negation stehen blieb, bei einem leidenschaftlichen „Behagen an beinahe krankhaften hochgespannten Stimmungen“⁶². Mit Wagners negativer Mythologie hatte „das tragische Zeitalter für Europa“ begonnen: der „Kampf gegen den Nihilismus“⁶³, der nach Nietzsche vor allem ein Kampf der „aesthetischen Theorie“ und der Kunst war. So verlangt das „künstlerische Grundphänomen“ nicht nach einer einfachen, sondern doppelten Negation. Das Problem mit Wagners Musik war, dass ihr, wo sie im Negativen stehen blieb, die Steigerung der Ausdruckskraft und die Erhöhung des Geistes wiederum nur auf Kosten der Einheit des Lebens gelang. Wagners negative Mythologie blieb auf der lebensfeindlichen Seite stehen, wodurch Wagners Kunst fruchtlos bleiben musste. Symptomatisch dafür waren Wagners Heldinnen. Dies gehöre mit in die „Ideen-Association“, denn „haben Sie bemerkt [...], dass die Wagnerischen Heldinnen keine Kinder bekommen? – Sie können’s nicht ... Die Verzweiflung, mit der Wagner das Problem angegriffen hat, Siegfried überhaupt geboren werden zu lassen, verräth, wie modern er in diesem Punkte fühlte. – Siegfried »emancipirt das Weib« – doch ohne Hoffnung auf Nachkommenschaft.“⁶⁴

Nietzsche ging es darum zu zeigen, dass Wagners Kunst keineswegs etwa zu weit gegangen war, sondern im Gegenteil nicht weit genug. Wagner fehlte das Entscheidende, das „Jasagen ohne Vorbehalt“, die aus der „Überfülle geborene Formel der höchsten Bejahung [...] zu allem Fragwürdigen und Fremden des Daseins selbst“⁶⁵. Wo Wagner die Welt nur darstellte, wie sie nicht sein sollte, war alles doch nur intellektuelles „Versteckspielen unter hundert Symbolen“,

61 Unzeitgemäße IV, Wagner in Bayreuth, Abs. 1, S. 433.

62 Unzeitgemäße IV, Wagner in Bayreuth, Abs. 2, S. 435 f.

63 Nachlass 12/1885–87, 5[50], S. 202.

64 Fall Wagner, Abs. 9, S. 34.

65 Ecce homo, Die Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 311.

„Wolkenbildung“⁶⁶, „Idee“, einfach: „Hegelsch!“⁶⁷ Letztendlich zeichnete Wagner einen Mangel „zur höchsten Bejahung“⁶⁸ aus. Insofern er es bei einer einfachen, lebensfeindlichen Negation, bei der negativen Mythologie beließ, war er ein Erbe Hegels: „die Musik als »Idee«“⁶⁹.

„Evangelium“ hieß laut Nietzsche das Missverständnis Wagners, religiöse Verschuldung. Es qualme „um ihn von Weihrauch“, was Nietzsche in parodistischer Verfremdung mit Goethes letzten Worten „Luft! Mehr Luft!“⁷⁰ kommentierte. Wagners Verhängnis sei, „»am Wiederkauen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken.« Kürzer: Parsifal – –“⁷¹. Nietzsche verspottete Wagners *Parsifal* dann auch als „Candidates der Theologie, mit Gymnasialbildung“⁷². Aber das Zerwürfnis war keinesfalls grundsätzlicher Art. Nietzsche selbst war an der Verbesserung der „guten Nachricht“ gelegen. So schrieb er über seinen *Zarathustra*, dass es eine „wunderschöne Geschichte“, ein „heiliges Buch“ sei, „in allem Ernste gesagt, es ist so ernst als irgend eines, ob es gleich das Lachen mit in die Religion aufnimmt“⁷³. Gerade weil Nietzsche kein „Evangelienparodist“⁷⁴ sein wollte, lief er nicht einfach zur Gegenpartei über. Ausgerechnet beim *Parsifal* war sich Nietzsche schon 1882 „mit einem wahren Schrecken“ bewusst geworden, „wie nahe ich eigentlich mit W<agner> verwandt bin“⁷⁵.

In *Ecce homo* heißt es dann, dass keineswegs die Rede von einem Bruch mit Wagner sein könne: „Was sich damals bei mir entschied, war nicht etwa ein Bruch mit Wagner – ich empfand eine Gesamt-Abirrung meines Instinkts [...]; ich sah ein, dass es die höchste Zeit war, mich auf mich zurückzubedenken.“⁷⁶ Für Mazzino Montinari war das Zerwürfnis mit Wagner eher eine geistige, eine philosophische

66 Fall Wagner, Abs. 10, S. 37.

67 Fall Wagner, Abs. 10, S. 36.

68 *Ecce homo*, Die Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 311.

69 Fall Wagner, Abs. 10, S. 36.

70 Fall Wagner, Abs. 5, S. 21.

71 Fall Wagner, Abs. 3, S. 19.

72 Fall Wagner, Abs. 9, S. 34.

73 Briefe 6/1880–84, S. 363.

74 Vgl. Sloterdijk, Über die Verbesserung der guten Nachricht, S. 28.

75 Briefe 6/1880–84, S. 231.

76 *Ecce homo*, Menschliches, Allzumenschliches, Abs. 3, S. 324.

Tat, „an der jeder biographische Fund vorbei erläutert, und seien auch die zutage geförderten Einzelheiten edita, inedita oder gar inaudita.“⁷⁷ Montinari sprach von der „bleibende[n] Nähe und Verwandtschaft“⁷⁸ der beiden Antipoden in dreifacher Hinsicht: auf dem Gebiete der Musik, der dichterischen Inspiration und – trotz allem – der persönlichen Beziehung. Gerade dies bestätigt Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft*. Dass wir uns fremd werden müssen, so Nietzsche, „ist das Gesetz über uns: ebendadurch sollen wir uns auch ehrwürdiger werden! Ebendadurch soll der Gedanke an unsere ehemalige Freundschaft heiliger werden! ... Und so wollen wir an unsere Sternens-Freundschaft glauben, selbst wenn wir einander Erden-Feinde sein müssten.“⁷⁹

In seinem Lebensrückblick *Ecce homo* bekannte Nietzsche: „Ich hielt alles Entscheidende in dieser Sache bei mir zurück, – ich habe Wagner geliebt.“⁸⁰ Gleichnishaft steht dafür Nietzsches Offenbarung gegenüber Carl Fuchs aus seinen letzten Tagen als Philosoph: „Das, was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt Bizet Tausend Mal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische Antithese gegen Wagner wirkt es sehr stark.“⁸¹ Für Volker Gerhardt hielt Nietzsche an der Verehrung für Wagner bis „in die letzten Äußerungen fest“⁸². Einige Zeit nach dem Zerwürfnis schrieb Nietzsche an Malwida von Meysenbug: „Ich denke in einer dauernden Dankbarkeit an Ihn, denn ihm verdanke ich einige der kräftigsten Anregungen zur geistigen Selbständigkeit“⁸³ – und für was könnte man seinem Lehrer denn dankbarer sein.

77 Montinari, Nietzsche lesen, S. 45.

78 Montinari, Nietzsche lesen, S. 53.

79 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 279, S. 524.

80 *Ecce homo*, Der Fall Wagner, Abs. 1, S. 357.

81 Briefe 8/1887–89, S. 554.

82 Gerhardt, Friedrich Nietzsche, S. 42.

83 Briefe 6/1880–84, S. 5.

PHYSIOLOGIE DER ÄSTHETIK — „Moralwerthe als Scheinwerthe, verglichen mit den physiologischen“⁸⁴, darauf spitzte Nietzsche 1888 seine Kritik an der Philosophie zu. Mit dem Scheitern seines Hauptwerks *Der Wille zur Macht* avancierte die „Physiologie der Ästhetik“⁸⁵ und in der Erweiterung die Physiologie der Kunst zu einem eigenständigen philosophischen Prinzip. Mit ihr versuchte Nietzsche die bisher getrennten Bereiche der Experimental-Ästhetik und der Experimental-Philosophie zu vereinigen. Schon in *Die Geburt der Tragödie* hatte Nietzsche die Ergänzung der „intellektuellen Höhe“⁸⁶ der Philosophie durch die „leibliche Symbolik“⁸⁷ der Kunst gefordert. Dafür standen die apollinische und die dionysische Weltanschauung, die er mit den „Kunstwelten des Traumes und des Rausches“ assoziiert und als „physiologische Erscheinungen“⁸⁸ bezeichnet hatte. Der Stellenwert, den die Physiologie der Ästhetik für Nietzsche hatte, wird darin sichtbar, dass Nietzsche mit ihr die Umwertung des Transzendentalismus der idealistischen Ästhetik zu einer praktischen Ästhetik vollzog: von der unsinnlichen Symbolik des großen Stils zur „leiblichen Symbolik“ des großen Rhythmus.

Die Physiologie ist eine der zentralen Konfliktlinien und eines der dynamisierenden Prinzipien von Nietzsches Denken. Mit der Physiologie der Kunst versuchte Nietzsche „Ästhetisches und Naturkundliches“⁸⁹ zusammen zu denken. Während bisher eher Kunst und Philosophie in der Ästhetik eine Einheit bildeten, forderte Nietzsche mit der Physiologie der Ästhetik die Kulturgeschichte heraus. Ausgangspunkt dafür waren einerseits die damaligen Pionierwissenschaften der Neurophysiologie und der Experimental-Psychologie,

84 Nachlass 13/1887–89, 14[104], S. 282.

85 Genealogie, 3. Abh., Abs. 8, S. 356.

86 Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 30.

87 Geburt der Tragödie, Abs. 2, S. 33.

88 Geburt der Tragödie, Abs. 1, S. 26.

89 Pfothner, Die Kunst als Physiologie, S. 1.

so wie sie Nietzsche durch die Lektüre von Charles Féré, Leopold Löwenfeld und Alexandre Herzen kannte. Andererseits erhielt die Physiologie der Kunst starke Impulse durch die „litterarische décadence“⁹⁰ von Charles Baudelaire, Paul Bourget, Théophile Gautier und Ferdinand Brunetière. Beide Interessen gingen in gegenseitiger Durchdringung, jedoch in durchaus unterschiedlicher Gewichtung in das Konzept der Physiologie der Ästhetik ein.

Durch die neurologisch-physiologische Literatur fand ein neues Vokabular in die Texte Nietzsches Einlass, wobei die Begriffe wie Neuropathie, Neurasthenie und Nervenschwäche, influx cérébral, Degenereszenz, Disgregation und tonicité, wie Hans Erich Lampl feststellte, weniger zur analytischen Klarheit als zu neuen semantischen Potenzialen und Ausdrucksmöglichkeiten beitrugen. Es dominierte der literarische Einfluss der *Décadence*, insofern das neue Vokabular unmittelbar zur gesteigerten, bildhaft-metaphorischen Überhöhung von Nietzsches Semantik diente. Nach Helmut Pfothenhauer war die Physiologie im Kontext der *Décadence* schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem Gemeinplatz der Literatur, Feuilletons und Tageszeitungen avanciert. In *Physiologie du goût* und *Physiologie du mariage*⁹¹ hatten Autoren wie Jean Anthelme Brillat-Savarin und Honoré de Balzac, aber auch Lautréamont in *Les Chants de Maldoror* und Huysmans in *À rebours* die Physiologie aus der engeren Definition einer Wissenschaft von den Funktionen des menschlichen Organismus herausgelöst. Ihnen diente die Physiologie als literarisches Analyse- und Erklärungsmodell für die zunehmend unübersichtlichen, vielfältigen Artikulationsformen des modernen Lebens. Mit der Physiologie verband sich die Hoffnung auf präzisere Kenntnis der Lebenswelt, aber erst mit Nietzsches Technik der Umwertung und des Perspektivismus erhielt die Physiologie der Ästhetik ihre erkenntnis-kritische Prägung.

Nietzsche handelt die Physiologie auf drei Ebenen ab. Die erste betrifft die leiblich-somatische Zuständlichkeit der eigenen Person.

⁹⁰ Fall Wagner, Abs. 7, S. 27.

⁹¹ Pfothenhauer, *Physiologie der Kunst*, S. 399.

Wie mit mikroevangelischen Botschaften sind Nietzsches Texte und Briefe mit Selbstanalysen und Beobachtungen der eigenen, leiblichen Befindlichkeit durchsetzt. Zweifellos war ihm der eigene Körper sowohl Quelle wie auch Projektionsfläche zur Verifikation beziehungsweise Falsifikation der eigenen, philosophischen Erkenntnis. Krankheit kann „ein energisches Stimulans zum Leben, zum Mehrleben sein“, wie Nietzsche mit Bezug auf sein Leben bekannte. Und weiter, „die Jahre meiner niedrigsten Vitalität waren es, wo ich aufhörte, Pessimist zu sein: der Instinkt der Selbst-Wiederherstellung verbot mir eine Philosophie der Armuth und Entmuthigung“⁹². Am „Leitfaden des Leibes“⁹³, des eigenen Leibes, vollzog sich Nietzsches Denken, seine „unheimliche Reizbarkeit“⁹⁴, seine Krankheiten, ja sein Leben selbst wurde ihm zum Modell der Physiologie der Ästhetik, an der eigenen Person war ihm die Leiblichkeit als Irreduzibles und Konstitutives für das Denken bewusst geworden.

Zweitens verstand Nietzsche die Physiologie im Sinne einer Einzelwissenschaft. Auf wissenschaftlicher Grundlage versuchte er, Erklärungsmodelle für die Funktionsweise des menschlichen Körpers zu erstellen, richtete aber gleichermaßen die Physiologie als Instrument der Kritik gegen den Idealismus und Transzendentalismus. Die Physiologie diente Nietzsche dazu, der metaphysischen Spekulation die unumstößlichen Fakten des Lebens entgegenzuhalten. So heißt es in *Götzen-Dämmerung*, dass es durchaus möglich sei, „die Wirkung des Hässlichen mit dem Dynamometer“⁹⁵ zu messen. Nietzsche war sich sicher, dass es die falsche Erziehung war, die „Unwissenheit in physiologicis – der verfluchte »Idealismus«“, die ihn auf falsche Wege geführt hatten, das erkläre ihm auch die Instinkt-Abirrungen seines Lebens, „zum Beispiel, dass ich Philologe wurde – warum zum Mindesten nicht Arzt oder sonst irgend etwas Augen-Aufschliessendes?“⁹⁶

92 *Ecce homo*, Warum ich so weise bin, Aph. 2, S. 266 f.

93 *Nachlass* 11/1884–85, 27[27], S. 282.

94 *Ecce homo*, Warum ich so weise bin, Aph. 8, S. 275.

95 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 20, S. 124.

96 *Ecce homo*, Warum ich so klug bin, Aph. 2, S. 283.

Drittens kommt der Physiologie ein philosophisch-systematischer Stellenwert im Rahmen des geplanten Hauptwerks *Der Wille zur Macht* zu. In Form der Physiologie der Kunst hatte Nietzsche dort der Physiologie eine Rolle als Umschlagpunkt vom „passive[n] Nihilism“⁹⁷ zum „activen Nihilism“⁹⁸ zugeordnet. In positiver, vermittelnder Absicht wollte er das Kapitel *Zur Physiologie der Kunst* zwischen die Kapitel zur Kritik des Christentums und zum europäischen Nihilismus platzieren. Im Spätsommer 1888, nach dem Scheitern des *Willens zur Macht*, trat dann die Physiologie der Ästhetik als eigenständiger philosophischer Satz an dessen Stelle. Der Physiologie der Kunst subsumierte Nietzsche die drei zuvor genannten Aspekte. Grundlage dafür war, wie Wolfgang Müller-Lauter feststellte, Nietzsches Konzept einer „artistische[n] *décadence* als physiologische *décadence*“⁹⁹. Über die *Décadence* erhielt die Physiologie die ihr bisher fehlende Ambivalenz und Doppeldeutigkeit, nämlich „Symptom des Niedergangs“ wie auch „höchste Formel der Bejahung“¹⁰⁰ zu sein.

Erst durch die *Décadence* wurde die Physiologie nach beiden Seiten hin durchlässig. In den Notizen von 1887 war die Physiologie noch wesentlich positiv und dem Nihilismus entgegengesetzt; sie war als „Erleichterung des Lebens durch leichte, kühne selbstgewisse ausgelassene Rhythmen“¹⁰¹ gedacht, bei denen man das Leiden vergessen, sich vergöttlicht fühlen, triumphieren sollte. So hatte Nietzsche noch die Physiologie der Kunst als ein das Leben ausschließlich steigerndes Prinzip definiert. In Verbindung erst mit der *Décadence* gelang dann ihre Umwertung und die für Nietzsches Denken so charakteristische, ambivalente Neukonzeptualisierung, als Formel für „Degenerescenz“ und Niedergangssymptom wie umgekehrt als Stimulus für die „Selbst-Wiederherstellung“¹⁰² des Lebens. Mit der *Décadence* wurde die Physiologie der Kunst einerseits zum „Wahrheitskriterium“¹⁰³ wie auch zum Medium der Kritik.

97 Nachlass 12/1885–87, 9[35], S. 351.

98 Nachlass 12/1885–87, 9[35], S. 350.

99 Müller-Lauter, *Artistische *décadence**, S. 285 ff.

100 *Ecce homo*, Also sprach Zarathustra, Abs. 1, S. 335.

101 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 285.

102 *Ecce homo*, Warum ich so weise bin, Abs. 2, S. 267.

103 Wahrig-Schmidt, „Irgendwie, jedenfalls physiologisch“, S. 449.

Die erste Konzeptskizze *Zur Physiologie der Kunst*¹⁰⁴, die Nietzsche im Frühjahr 1887 niederschrieb, war bezeichnenderweise nicht an die Philosophen adressiert, sondern *An die Künstler*; denn: „Wir Philosophen sind für nichts dankbarer“, wie er an Georg Brandes am 18. Mai 1888 schrieb, „als wenn man uns mit den Künstlern verwechselt.“¹⁰⁵ Ursprünglich hatte Nietzsche die Physiologie der Kunst noch anhand der Sonderkunst Musik thematisiert, ja, er verstand sie dezidiert als Rettung der Musik vor den „unkünstlerischen Zuständen“, für die er Richard Wagner verantwortlich machte. Die unkünstlerischen Zustände, das war die Intellektualisierung der Musik, ihre gesteigerte Sprachlichkeit und Bedeutungsfähigkeit, die „Gesamtverwandlung der Kunst in’s Schauspielerische“¹⁰⁶; Wagner habe ein Talent zur Verstellung, zur Maskierung, es sei auch das „Talent zu lügen“ Ausdruck allgemeiner, „physiologischer Degenerescenz“¹⁰⁷. Dagegen sei das, was er, Friedrich Nietzsche, nötig habe, Musik, „bei der man das Leiden vergift; bei der das animalische Leben sich vergöttlicht fühlt und triumphirt; bei der man tanzen möchte, bei der man vielleicht, cynisch gefragt, gut verdaut?“¹⁰⁸

Im Kontext der Experimental-Philosophie, wo wir mit uns experimentieren, „wie wir es uns mit keinem Thiere erlauben würden“¹⁰⁹, sprach Nietzsche dann auch von der so noch „unberührten, so unaufgeschlossenen Physiologie der Ästhetik“¹¹⁰. Mit ungeheurer Radikalität trug Nietzsche die Vorstellung eines in der Musik sich vergöttlicht fühlenden, animalischen Lebens vor, bis es am Ende des Selbstgesprächs aus Nietzsche herausbrach: „Aber das sind physiologische Urtheile, keine ästhetische[n].“ Und dann: „habe ich keine Aesthetik mehr!“¹¹¹ Später stellte er dann fest: „Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie.“¹¹²

104 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 284 f.

105 Briefe 8/1887–89, S. 309.

106 Fall Wagner, Abs. 7, S. 26 f.

107 Fall Wagner, Abs. 7, S. 27.

108 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 285.

109 Genealogie, 3. Abh., Aph. 9, S. 357.

110 Genealogie, 3. Abh., Aph. 8, S. 356.

111 Nachlass 12/1885–87, 7[7], S. 285.

112 Nietzsche contra Wagner, Wo ich Einwände mache, S. 418.

Ihre Stärke entwickelt die Physiologie der Kunst jedoch in der Ambivalenz, mit der die damit implizierten künstlerischen Verfahren sich nicht mehr von den Wissenschaften trennen lassen und umgekehrt. So sprach Nietzsche zum Beispiel von der „induction psychomotrice“¹¹³ oder von der „tonischen“ Kunst – denn sie „mehrt die Kraft, entzündet die Lust“¹¹⁴, wobei die physiologische Terminologie weniger wissenschaftlicher als bildhaft-assoziativer Natur war. Es handelte sich im Falle der Physiologie der Kunst, so Pfothenhauer, im wesentlichen um „metaphorische Übertragungen [wissenschaftlicher Erkenntnisse] in eine Rede eigener Ordnung“¹¹⁵. Problematisch, ja verfälschend ist nach Pfothenhauer, wenn man Nietzsches physiologische Gedanken für sich herausgreifen wollte. Die Physiologie der Ästhetik sei nicht als rein physiologisch-naturalistische Aussage über die Kunst zu verstehen, das heißt als bloße „biologistische“ Ästhetik. Zwar habe Nietzsche von einer „ungeheure[n] Synthesis von lebendigen Wesen und Intellekten“¹¹⁶ gesprochen und davon, dass „die aesthetischen Werthe auf biologischen Werthen“¹¹⁷ ruhten, die Physiologie der Ästhetik aber, so Ludwig Klages, darf dennoch nicht als „Kampfplatz des Orgiasten“¹¹⁸ und Medium einer „Verherrlichung des Schmerzes“¹¹⁹ missverstanden werden.

KUNST ALS „WOLLEN ZUM WERDEN“ – Nach Martin Heidegger ist die Physiologie der Kunst mit dem künstlerischen Zustand des Rausches gleichzusetzen, sodass sich mit der Frage nach dem Rausch die Frage nach dem ontologischen Status der Physiologie der Kunst stellt. In welchem Sinne ist der Rausch des Künstlers unumgänglich, so fragt Heidegger, „»damit es Kunst gibt«? Damit sie überhaupt

113 Nachlass 13/1887–89, 17[9], S. 530.

114 Nachlass 13/1887–89, 14[119], S. 296.

115 Pfothenhauer, Physiologie der Kunst, S. 407.

116 Nachlass 11/1884–85, 37[4], S. 577.

117 Nachlass 13/1887–89, 16[75], S. 511.

118 Klages, Errungenschaften Nietzsches, S. 210.

119 Klages, Errungenschaften Nietzsches, S. 211 f.

möglich ist? Damit sie sich verwirklicht?“¹²⁰ Nietzsche habe im Gefühl des Rausches eine „Grundart unseres Daseins“ erkennen wollen, „kraft deren und gemäß der wir immer schon über uns weggehoben sind in das so und so uns angehende und nicht angehende Seiende im Ganzen“¹²¹. Er habe in der Physiologie des Rausches die entscheidende Form der ontologischen Bestätigung des Menschen sehen wollen; durch das Gefühl des Rausches werde die Kunst zu einer „Weise des Seins des Seienden“ als „Einheit des lebenden Gestimmtseins“¹²². Andererseits hat sich, wie Pfothenhauer betont, mit dem Rausch keine „Rückkehr ins »Ur-Eine«“ verbunden, er sei keineswegs als Überantwortung des Schöpferisch-Kreativen an eine „schöpferische Natur“¹²³ zu verstehen; er sei genuiner Ausdruck für die Selbstermächtigung des Seins.

In *Die Geburt der Tragödie* hatte Nietzsche den Traum und den Rausch als Gegensatzpaar der physiologischen Erscheinungen eingeführt und das Apollinische und Dionysische als eine rationale *und* impulsiv-triebhaftige Grundhaltung beschrieben. Ursprünglich, wie Heidegger feststellte, verstand Nietzsche unter dem Rausch affektive „Verzauberung“ oder „Verzückung“¹²⁴. Wie aus den Aufzeichnungen zu *Der Wille zur Macht* und aus *Götzen-Dämmerung* hervorgeht, änderte sich dies. Für den späten Nietzsche war das Wesentliche am Rausch das „Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle“¹²⁵. Der Rausch als künstlerischer Grundzustand ist daher nach Heidegger weniger im älteren, dionysischen Sinne zu verstehen, als vielmehr im Sinne der Leibzuständlichkeit, des Gefühls der Leiblichkeit oder der wechselseitigen Durchdringung „aller Steigerungen aller Vermögen des Tuns und Sehens, des Aufnehmens und Ansprechens, des Mitteilens und Sichloslassens“¹²⁶. Dieser sei nun nicht mehr nur flüchtiger Affekt. Wo der Rausch sich mit einer Kraftsteigerung des Künstlers verbinde, sei er mehr im Sinne von Leidenschaft zu interpretieren, aber, wie Heide-

120 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 125.

121 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 119.

122 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 119.

123 Pfothenhauer, Die Kunst als Physiologie, S. 224.

124 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 122.

125 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 8, S. 116.

126 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 120.

gger einschränkend hinzufügte, keineswegs ausschließlich als Leidenschaft. Denn „Künstler sind nicht die Menschen der großen Leidenschaft, was sie uns und sich auch vorreden mögen“¹²⁷. Die Leidenschaft der Künstler sei eine andere. Heidegger sah sie in Verbindung mit dem Rausch als „wechselseitige Durchdringung aller Steigerungen aller Vermögen des Tuns und Sehens, des Aufnehmens und Ansprechens, des Mitteilens und Sichloslassens“¹²⁸. Im Gegensatz zum Rausch als triebhafter Affekt des Dionysischen, seien im Rausch als Leidenschaft „Zustände in einander verwachsen, die vielleicht Grund hätten, sich fremd zu bleiben“¹²⁹, zu denen auch das Apollinische und das Dionysische gehören. Im Rausch gehen beide Zustände als letzte Kraftsteigerung und als ein „über-sich-hinaus-Vermögen“¹³⁰ des Künstlers ein, als Bestimmung des Verhältnisses zum Seienden, als „Gestimmtsein“, als eine „Weise des Seins des Seienden“¹³¹. Im Sinne von Heidegger ist der Rausch als Leibzuständlichkeit zu verstehen, in den die Gegensätze des Lebens zusammenfließen, also als „Weise, wie wir uns bei uns selbst und dabei zugleich bei den Dingen, bei dem Seienden, das wir nicht selbst sind, finden“¹³².

Als Rausch des Werdens ist die Physiologie der Kunst sowohl künstlerisches Verfahren wie zugleich dessen teleologisches Endziel. Pfothenauer zeigt in diesem Kontext, dass Nietzsche die Physiologie der Kunst als Gegenprogramm zur Idee des Schönen in Position brachte, als eine Erregung des animalischen Daseins, als „Erregung jener Sphären, wo alle jene Lustzustände ihren Sitz haben“¹³³. Diese Mischung sehr zarter „Nuancen von animalischen Wohlgefühlen und Begierden ist der ästhetische Zustand“¹³⁴. „Gott ist tot. Gott bleibt tot!“¹³⁵ und mit ihm alle Metaphysik, nicht zuletzt auch die Metaphysik des Schönen, die klassische Ästhetik. An deren Stelle trat der

127 Nachlass 12/1885–87, 10[33], S. 472.

128 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 120.

129 Nachlass 13/1887–89, 14[117], S. 294.

130 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 120.

131 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 125.

132 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 118.

133 Nachlass 12/1885–87, 9[102], S. 393.

134 Nachlass 12/1885–87, 9[102], S. 393.

135 Fröhliche Wissenschaft, III. Buch, Aph. 125, S. 481.

„Ewige-Wiederkunfts-Gedanke“¹³⁶, der als alternatives Modell ein neues Gegensatzpaar einführte: Das Dasein als Null- und Durchgangspunkt und den Rausch als dynamisches Prinzip der Kraftsteigerung und Moment des Werdens.

Die Physiologie ist Garant dafür, dass die „Art des Seins nicht auf eine *causa prima*“¹³⁷ außerhalb von uns zurückgeführt werden kann, sondern allein auf das, was ist, auf das Leben. Insofern die Physiologie der Kunst eingebunden ist in die Bewegung der ewigen Wiederkehr, verbindet sich mit ihr ein Jasagen wie auch ein Verneinen, die Bewegung eines Auf- und Niedergangs des Lebens oder „das Skandalon unseres Daseins“¹³⁸, durch das wir nicht nur eine Bejahung des Lebens erfahren, sondern auch „entsetzt und uns unserer selbst entfremdet“¹³⁹ werden. Über Heidegger hinausgehend zeigt Pfothner, dass selbst in die ontologische Bestimmung der Physiologie der Kunst als Werden und „Weise des Seins des Seienden“ die Oppositionskategorie des Verneinens und Vernichtens mit partizipiert. In diesem Sinne müsse Nietzsches Physiologie der Kunst als „Physio-Logie“ verstanden werden. Denn sie zeige sich als Gegensatzpaar von „Physio-“ und „-logie“, wobei die „-logie“ synonym für den Nihilismus stehe, was Elisabeth Kuhn das „Illusorischwerden der Wahrheit“¹⁴⁰ nannte. Für die Physiologie der Kunst heißt das, dass mit der „-logie“ ein der Vernunft immanenter Nihilismus dem Rausch des Werdens eingeschrieben ist, dem das Leibliche als ein das Leben bejahendes Prinzip entgegengesetzt ist.

Da das Leben in den Gegensatz von Werden und Vergehen gespannt ist, der Mensch sich im Werden als Subjekt und im Vergehen als Objekt erfährt, erscheint eine Verknüpfung der Physiologie der Kunst, wie sie Pfothner sah, mit einer „Anthropologie der Götter“¹⁴¹ problematisch. Der Begriff der Physiologie der Kunst meint ja nicht nur das in der Kunst sich äußernde Schöpferische, sondern erfasst in doppelter

136 *Ecce homo*, Also sprach Zarathustra, Aph. 1, S. 335.

137 *Götzen-Dämmerung*, Die vier grossen Irrthümer, Aph. 8, S. 97.

138 Pfothner, *Die Kunst als Physiologie*, S. 5.

139 Pfothner, *Physiologie der Kunst*, S. 400.

140 Kuhn, *Friedrich Nietzsches Philosophie*, S. 121.

141 Pfothner, *Die Kunst als Physiologie*, S. 234.

Perspektive das Werden und Vergehen, Schöpfung und „Degenerescenz“. Mit der Physiologie der Kunst ist jene Praxis bezeichnet, mit der Nietzsche das Unmögliche zu vollbringen gedachte: die Dinge mit ihrem Gegenteil zusammenzuzwingen, das heißt in den Worten von Karl Löwith, „den Willen zur Zukunft mit dem zur Vergangenheit“¹⁴², den Intellekt mit dem Leib, das Werden mit dem Vergehen in paradoxer Weise zusammenzufassen.

Löwith sah die Physiologie der Kunst als „Selbstüberwindung des Nihilismus“, jedoch weniger als Figur dialektischen Umschlags von der Negation des Lebens zu seiner Apotheose denn als Umschlag von dem in den „Sternen geschriebenen Fatum Wollen des Müssens“ zum „amor fati“ der „modernen Freiheit zum Wollen-Können“¹⁴³. Will man also in der Physiologie der Kunst ein Moment der Apotheose des Menschen erkennen, so im Sinne einer im Rausch der Kunst sich vollziehenden Apotheose des Werdens. Die Physiologie der Kunst lässt sich eben nicht auf einen „philosophisch-literarischen Impuls“¹⁴⁴ reduzieren. Mit der modernen Freiheit zum Wollen-Können vollzog Nietzsche einen Schritt in die entgegengesetzte Richtung: von der Metaphysik des Schönen zur Physiologie der Kunst als einer praktischen Ästhetik.

DIE „GROSSE VERNUNFT“ DES LEIBES — Auslöser für die Entwicklung der Physiologie der Kunst zu einem eigenständigen ästhetischen Prinzip, wenn auch nicht ursächlich ihr Ausgangspunkt, war Nietzsches langjährige Beschäftigung mit den Pionierwissenschaften seiner Zeit, der Neurophysiologie und Experimental-Psychologie. Sie setzte 1881 ein, also noch vor Nietzsches Interesse für die Décadence. Damals vertraute Nietzsche Franz Overbeck das Geheimnis seiner neuen Passion an: „Im Vertrauen gesagt: das Wenige, was ich mit den Augen arbeiten kann, gehört jetzt fast ausschließlich physiologischen und medizinischen Studien (ich bin so schlecht unterrichtet! – und

142 Löwith, Von Hegel zu Nietzsche, S. 213.

143 Löwith, Von Hegel zu Nietzsche, S. 214.

144 Pfothner, Die Kunst als Physiologie, S. 8.

muß so Vieles wirklich wissen!).“¹⁴⁵ Nietzsche fertigte weitläufige Exzerpte aus den Werken von Charles Féré, Alexandre Herzen und Leopold Löwenfeld an, er übernahm aber nicht einfach deren Befunde. „Veränderung der Werthschätzung – ist meine Aufgabe“¹⁴⁶, notierte er sich im selben Jahr. Neurophysiologie und Experimental-Psychologie wandelten sich dann im Turiner Jahr 1888 zu je eigenen Instrumenten eines alternativen Zugangs zur Erkenntnis.

Nachweislich übten die Werke des Neurophysiologen, Mediziners und Psychiaters Charles Féré einen nachhaltigen Einfluss auf Nietzsches Denken aus. Wie Lampls quellenkritische Studie *Ex oblivione: Das Féré-Palimpsest* zeigt, lassen sich im Nachlass von 1888 zahlreiche Spuren von Férés Büchern *Sensation et mouvement* und *Dégénérescence et criminalité* nachweisen, wobei das Letztere sich in Nietzsches Bibliothek findet. Féré war Diagnostiker, Therapeut und Experimentator unter anderem auf den bahnbrechenden Gebieten des Hypnotismus und der elektrophysiologischen Verfahren¹⁴⁷. Als Nietzsche die Überzeugung formulierte, dass auch bei den Menschen Experimente nötig seien, so dürfte dies nicht nur ein Nachhall seiner frühen Lektüre des amerikanischen Philosophen Emerson gewesen sein, sondern auch der seines Studiums der Schriften Féres zur Experimental-Psychologie. Darüber hinaus wies Bettina Wahrig-Schmidt in ihrem Beitrag „Irgendwie, jedenfalls physiologisch“ noch weitere Spuren physiologischer Literatur im Werk Nietzsches nach. Diese betreffen die Fragmentgruppen 11, 14 und 16 des Nachlasses von 1888. Wahrig-Schmidt benannte hier Leopold Löwenfelds *Die moderne Behandlung der Nervenschwäche, der Hysterie und verwandter Leiden* und Alexandre Herzens *Le cerveau et l'activité cérébrale*. Wahrig-Schmidts Untersuchung stellt eine wichtige Ergänzung zu Lampl dar, schränkt aber dessen Erkenntnisse gleichzeitig ein, indem sie zeigt, dass der Einfluss Féres sich auf weniger Werke beschränkte als von Lampl¹⁴⁸ angenommen.

145 Briefe 6/1880–84, S. 117.

146 Nachlass 9/1880–82, 11[76], S. 471.

147 Vgl. Lampl, *Ex oblivione*, S. 229.

148 Lampl nennt weitere Werke wie *Traité élémentaire d'anatomie médicale du système nerveux* (1887) und *Le magnétisme animal* (1887); Lampl, *Ex oblivione*, S. 228.

Nietzsches Verhältnis zu Féré war von komplexer Art. Wie Lampl zeigte, fand Nietzsche bei Féré „Tatbestände, Kasuistiken, Fallgeschichten, Befunde und auch Theorien“, die er direkt in die eigene Lehre aufnahm, jedoch nicht ohne sie vorher zum Teil umgewertet oder zu „höchstpersönlichen »Gedankenreimen«“¹⁴⁹ verarbeitet zu haben. Mithilfe Férés gelang es Nietzsche, die eigenen Gedanken umwertend zuzuspitzen, vielfach konnte er sich bestätigt fühlen, dass er „mitnichten exzentrisch auf Holzwegen umherirrte, vielmehr auf der richtigen Hauptstraße dem fernen, selbstgesteckten Erkenntnis- und Gesetzgeberziel entgegenging“¹⁵⁰. So dienten Nietzsche die Werke Férés einerseits als Inspirationsquelle, andererseits erfuhren mit Féré präfigurierte, lange schon in Nietzsches Werk angelegte Gedankenformationen ihre Verifikation. Nach Wahrig-Schmidt dürfte Nietzsche in den physiologischen Werken wesentlich Bestätigung dafür gefunden haben, was die Dynamik seiner Reflexion mit großer Wahrscheinlichkeit sowieso zum Ergebnis gehabt hätte. Vermittelt durch die Féré-Lektüre sei oft, wie Lampl feststellte, ein „keimhaft angelegtes substantielles Proprium des Philosophen“¹⁵¹ ans Licht getreten. Lampl spricht von einem „»antizipativen« Moment“, das durch Féré zu Tage getreten sei. Von Ende 1886 ab gäbe es in Nietzsches Aufzeichnungen eine Überfülle von miniaturisierten, molekularen Zuschüssen aus dem Werk Férés. Es lasse sich aber nicht immer eindeutig sagen, ob es sich um Vorweggenommenes, Übernommenes oder um Elemente handelt, die lediglich katalysatorische Funktion besaßen.

Wie fruchtbar die Begegnung mit Féré war, lässt sich über die physiologisch-neurologisch konnotierten Textstellen präzisieren. Die Féré-Lektüre trug wesentlich dazu bei, dass Nietzsches Gedankenwelt die ihr eigene, radikale Modernität erhielt. Einerseits waren es die pathografischen Exkurse und psychopathologischen Einsichten, die Nietzsche aus der damaligen Basiswissenschaft Neurophysiologie gewann und in seine Prosa einbaute. Sie verliehen Nietzsches Argumentation eine fast schon fiebrig-neurotische Aktualität. Andererseits wuchsen Nietzsche durch das klinische Vokabular neue seman-

149 Lampl, *Ex oblivione*, S. 233.

150 Lampl, *Ex oblivione*, S. 233.

151 Lampl, *Ex oblivione*, S. 234.

tische Potenziale und Ausdrucksmöglichkeiten zu. Nietzsche war von metaphorischer Absicht bewegt, wie Lampl und Pfothenhauer feststellten, als er die neue, klinisch-physiologische Begrifflichkeit zu eigenen, durchschlagenden, raffinierten Redefiguren und Begriffsbildern kombinierte; „die jahraus-jahrein verwendeten, unermüdlich verfeinerten, zurechtgeschliffenen Kategorien und Artikulierungen schlüpfen in ein modernes Habit.“¹⁵²

Jedoch nicht nur durch die Erweiterung der rhetorischen Möglichkeiten erhielt Nietzsches physiologische Terminologie ihre Bedeutung. In Bezug auf die lebensweltliche Realität ist entscheidend, dass Nietzsche in den fühlbaren Vorgängen der Physiologie eine reale Möglichkeit zur Überwindung des falschen Scheins der Dinge sah. Die „wahre Welt“ der Vernunft, der Theologie, Psychologie oder Erkenntnistheorie sei ja immer nur „hinzugelogen ...“¹⁵³, heißt es in *Götzen-Dämmerung*, sie sei dem Sein lediglich untergeschoben. Mit der Vernunft verschwände alles „unter der Interpretation“¹⁵⁴; Philosophie und klassische Erkenntnistheorie seien nur unter Abzug des Leibes möglich. Die Physiologie der Kunst dagegen ist Kritik an den Irrtümern der Vernunft, sie steht aber auch für das „Wesen des Organischen“, das sich „irgendwie, jedenfalls physiologisch“¹⁵⁵ nur begründen lässt. Als dessen „unverfänglichste[r] Begriff“¹⁵⁶ weist sie jede falsche „Anmenschlichung“ durch die Vernunft zurück, sie bezeichnet also all das, was ohne Einsicht und so dem Bewusstsein fremd bleiben muss und außerhalb der Verführung durch den reflexiven Geist steht. Das eigentliche Manöver Nietzsches bestand nun darin, die Physiologie gegen die Irrtümer der Vernunft in Anschlag zu bringen, ohne dabei die dialektische Grundposition, den Doppelcharakter der Kunst aufzugeben.

Mit der Physiologie sollte eine andere „Welt der Ursachen“¹⁵⁷ ins Visier genommen werden. Sie setzte das fort, was mit Nietz-

152 Lampl, *Ex oblivione*, S. 235.

153 *Götzen-Dämmerung*, Die „Vernunft“, Aph. 2, S. 75.

154 *Jenseits*, 2. Hauptstück, Aph. 38, S. 56.

155 *Genealogie*, 3. Abh., Aph. 20, S. 389.

156 Nachlass 10/1882–84, 24[7], S. 647.

157 Nachlass 11/1884–85, 34[46], S. 434.

sche die »älteste Mythologie« zu benennen ist. In den Worten von Holger Schmid ist das die „Vermenschlichung des Geschehens als eines Wirkens, als Willens-Kausalität“¹⁵⁸. Mit der „Causalität des Willens“¹⁵⁹, die nicht die Kausalität der Vernunft ist, stellte die Physiologie eine andere Art von *humanum* dar. In ihr artikulierte sich Nietzsches „Grundüberzeugung von der wahren Welt der Kraft“, im Sinne eines „Geschehens als Wirken“, sie ist die auf der Grundlage physiologischer Kausalitäten neu definierte Wirkungskraft des Willens zur Macht, womit eine andere Kausalität gefunden war, die nicht mehr auf dem „*Boden der Wissenschaft*“ stand.¹⁶⁰

Wörtlich heißt es dazu im Nachlass von 1885: „Die wahre Welt der Ursachen ist uns verborgen: sie ist unsäglich complicirter“; das Studium des Leibes gäbe einen Begriff von dieser „unsäghlichen Complication“, die weder mit den Sinnen noch mit der Vernunft zu durchdringen sei, denn: unser „Intellekt und die Sinne sind ein vor allem vereinfachender Apparat“. Die Physiologie steht dann dafür, dass man mit ihr der wahren Welt der Ursachen wohl am nächsten kommt, ohne sich in die Spekulation ihrer Ursächlichkeiten einzulassen. Sie bezeichnet die unbewusste, wissenschaftlich nicht weiter erschließbare und quantifizierbare Instanz des menschlichen Lebens. Sie beschreibt diejenige Einheit, die letztlich nicht weiter hintergebar ist; wie Nietzsche feststellte, „wenn ich etwas von einer Einheit in mir habe, so liegt sie gewiß nicht in dem bewußten Ich und dem Fühlen Wollen Denken, sondern wo anders“. Es sei die Physiologie des Leibes, die gerade diese „Einheit in mir“ bezeichnet und die in der „erhaltenden aneignenden ausscheidenden überwachenden Klugheit meines ganzen Organismus [liegt], von dem mein bewußtes Ich nur ein Werkzeug ist“¹⁶¹.

In der Physiologie artikuliert sich demnach der unauflösbare Widerspruch des menschlichen Lebens. Sie bezeichnet einerseits das Unmittelbarste, das heißt das Menschennächste, wo dieses allerdings nur unbewusst an der Bewusstseinsbildung partizipiert, bezeichnet sie umgekehrt vom intellektuellen Standpunkt aus auch das dem Menschen Fremdste. In Hinblick auf die Ursachenlosigkeit sprach

158 Schmid, Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik, S. 439.

159 Jenseits, 2. Hauptstück, Aph. 36, S. 55.

160 Schmid, Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik, S. 439.

161 Nachlass 11/1884–85, 34[46], S. 434.

Nietzsche davon, dass der Leib „eine große Vernunft [sei], eine Vielheit mit Einem Sinne“, wie es in *Zarathustra* heißt, der Geist dagegen stelle nur eine „kleine Vernunft“ dar, die nur „ein kleines Werk- und Spielzeug“¹⁶² der großen Vernunft des Leibes sei. Klein sei die Vernunft des Denkens, weil sie nach den Ursachen suche, nach den Kausalitäten, dieses aber nur in anthropologischer Zentriertheit möglich sei. Was so erkannt werden könne, bewege sich in den engen Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit, der das Darüber und das Darunter fremd bleiben müsse. Daher sprach Nietzsche von den Idiosynkrasien der philosophischen Erkenntnis. Das menschliche Bewusstsein könne sich ja nur nach den Gesetzen der eigenen Logik modellieren. Und so überrascht es kaum, dass für Nietzsche die Objektivität der kleinen Vernunft des Geistes zu den unkünstlerischen Zuständen von „»Neutralität«, »Spiegelwut«, »Abstraktivität«“ zählte, wobei die kleine Vernunft, so Stephan Grätzel, „eine Ausschließlichkeit der Verständnismöglichkeit geschaffen hat, durch die die Realität der großen Vernunft, weil [in ihrem vorrationalen Leibbezug] unbegreiflich, in den Bereich des Unglaublichen und Unmöglichen verbannt ist.“¹⁶³ Die kleine Vernunft des Geistes ist mittelbar, sie bleibt eine Erfindung des reflexiven Geistes, während umgekehrt die große Vernunft des Leibes eine Realität darstellt. Ihr Medium ist die Kunst.

Insofern sich im Willen zur Macht als Kunst der Wille zum Sein als Werden artikuliert, muss nach Heidegger die Grundfrage nach der Physiologie der Kunst darauf zielen, „vor allem diejenigen Zustände im Wesen der leiblich-seelischen, das heißt lebendigen Natur des Menschen zu zeigen, in denen das künstlerische Tun und Schauen sich gleichsam naturhaft und naturförmig vollzieht“¹⁶⁴. Mit der Physiologie der Kunst betreibe Nietzsche die Abkehr von der traditionellen Vorstellung „seiender Dinge“ und die Hinwendung auf die Herkunft aus dem Bedürfnis des „Schaffens“ und des „Geschehens als Wirken“. Die Physiologie der Kunst beschreibt so den Übergang von der Objekthaftigkeit der Kunst zur Wirkung, das heißt den Übergang zum Verfahrenscharakter und zur Wirkungsästhetik. In sie geht der Künstler als unmittelbar Wirkender ein. Ein Modell dieser neuen Art

162 *Zarathustra*, Von den Verächtern des Leibes, S. 39.

163 Grätzel, *Physiologie der Kunst*, S. 394.

164 Heidegger, *Nietzsche*, Bd. 1, S. 96.

von Künstler hatte Nietzsche zudem schon in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* beschrieben, nämlich den Künstler als intuitiver Mensch und „freigewordene[r] Intellekt“¹⁶⁵. Mit dem frei gewordenen Intellekt setzte Nietzsche den begrifflich-abstrakten Darstellungen und der „falschen“ Objektivität des Intellekts die Idee von deren Überwindung durch die Kraft und Tätigkeit des Künstlers entgegen. Der frei gewordene Intellekt zeichne sich dadurch aus, dass er nicht mehr von Begriffen, sondern von Intuitionen geleitet sei; er sei es, der das hart und starr gewordene Begriffsgespinnst, den „unendlich complicirten“¹⁶⁶ Begriffsdom, die mathematische „Strenge und Unverbrüchlichkeit der Zeit- und Raum-Vorstellungen“¹⁶⁷ spielerisch, das heißt in freier Entfaltung der Kräfte zerschlage und zu neuen starken Bildern zusammensetze. Im frei gewordenen Intellekt wird der Wille „wirklich als wirkend“ sichtbar. In der Formulierung Christoph Türckes wird mit der Physiologie der Kunst der als „Lügner geschmähte Intellekt“¹⁶⁸ zum Künstler umgewertet, es schlägt die negativ-kritische Erkenntnistheorie in künstlerische, bejahende Praxis um.

Von einer „Verlebendigung der Kunst“¹⁶⁹ lässt sich nun im Sinne einer wechselseitigen „Durchdringung aller Steigerung aller Vermögen des Tuns und Sehens, des Aufnehmens und Ansprechens, des Mitteilens und Sichloslassens“¹⁷⁰ sprechen. Nur im physiologischen Grundgefühl des „Rausch[es] als ästhetischer Zustand“¹⁷¹, im „Gefühl der Kraftsteigerung“¹⁷² kann es gelingen, die Dichotomie zwischen dem vernünftigen und intuitiven Menschen und die Gegensatzformel des Apollinischen und Dionysischen aufzulösen, sodass das Dasein in der Fülle seiner Vermögen, „die sich wechselweise erregen und ins Steigen bringen“¹⁷³, zur Entfaltung kommen kann.

165 Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 889.

166 Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 882.

167 Wahrheit und Lüge, Abs. 2, S. 885.

168 Türcke, Der tolle Mensch, S. 52.

169 Türcke, Der tolle Mensch, S. 54.

170 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 120.

171 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 109.

172 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 120.

173 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 126.

Rezeptionsgeschichte

NIETZSCHES PHILOSOPHIE DER ARCHITEKTUR IM VERGLEICH —
 Das Interesse für Nietzsches Philosophie der Architektur setzte erst spät ein, gut 100 Jahre nach seinem Tode. Bis dahin gab es keine fundierte architekturtheoretische Untersuchung, obwohl gerade Nietzsche auf die Entwicklung der Architektur der Moderne einen kaum zu überschätzenden Einfluss hatte. Erst 1999 erschien mit *Nietzsche and „An Architecture of Our Minds“* eine erste Publikation. Der von Alexandre Kostka und Irving Wohlfarth herausgegebene Sammelband dokumentiert die Beiträge einer Konferenz, die 1994 in Weimar unter dem Titel *Abbau – Neubau – Überbau: Nietzsche and »An Architecture of Our Minds«*¹ stattfand. Der thematische Fokus der Konferenz lag jedoch auf der Nietzsche-Rezeption der Protagonisten der Moderne wie Henry van de Velde, Louis Sullivan, Erich Mendelsohn, Le Corbusier oder Giorgio de Chirico.

Die Auseinandersetzung mit Nietzsches Philosophie der Architektur begann im eigentlichen Sinne 2001 mit dem Band *Nietzsches Labyrinth*. Zwei Beiträge diskutieren darin Nietzsches Ästhetik im Umfeld seiner Erfahrung der Architektur und der Stadt. Steffen Dietzsch zeigt in seinem Aufsatz *Nietzsche und die Gesänge des Maldoror* Nietzsches Affinität zur französischen Moderne, zur „literarischen *décadence*“ und zum Surrealismus². Der Beitrag des Autors diese Buches „...bis zum Umgekehrten hindurch...“. *Nietzsches*

1 „Abbau – Neubau – Überbau: Nietzsche and „An Architecture of Our Minds“, Konferenz vom 11. – 13. Oktober 1994 in Weimar, organisiert vom Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

2 Den surrealistischen Spuren im Werk Nietzsches, aber ohne expliziten Fokus auf die Architektur, galt das Interesse des 1999 erschienenen Bandes *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus* von Miriam Ommeln.

„*Experimental-Ästhetik*“ und *die Architektur* war dagegen ein erster Versuch, Nietzsches Philosophie der Architektur im Kontext von „Nietzsches Großexperiment am Menschen“³, seiner „*Experimental-Ästhetik*“ und der „*Physiologie der Kunst*“ zu beschreiben.

Im selben Jahr erschienen dann auch *Der Klang der Steine* und *Der bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur*. Die Autoren Fritz Neumeyer und Markus Breitschmid vertreten darin die Meinung, dass Nietzsche das Ideal einer dorisch-antiken, apollinischen Architektur gesucht habe, als Ausdruck seiner gegen die Moderne gerichteten Sehnsucht nach Wiederherstellung einer klassischen, transzendentalen Ordnung. Neumeyer und Breitschmid argumentieren für eine Interpretation von Nietzsches Baugedanken im Kontext des „grossen Stils“. So ist nach Breitschmid die von Nietzsche imaginierte Monumentalität der Baukunst Ausdruck des „grossen Stils“ als „Versichtbarung des »Willens zur Macht«“⁴. Nietzsche habe eine „neue Monumentalität in der architektonischen Ausdruckssprache“⁵ gefordert, die er sich „»logisch, einfach, unzweideutig«“⁶ vorstellte. Für Neumeyer dagegen bestätigt die Formulierung von der Architektur als „Macht-Beredsamkeit in Formen“⁷ Nietzsches frühere Aussage in *Menschliches, Allzumenschliches I*, in der es in Anlehnung an Schopenhauers Metaphysik der Ästhetik heißt: „*Der Stein ist mehr Stein als früher.*“⁸ Gegen die Moderne und die *Décadence* gerichtet sei für den späten Nietzsche die Architektur die „am stärksten mit der Physis verbundene und damit dem Sein zugehörige, diesseitige Kunst“, sie stehe gleichsam als „höchster Vertreter des »grossen Stils«: eine Ausnahmekunst jenseits von allem Suchen und Wollen [...] sogar jenseits von Nietzsches eigenem fundamentalen Kunstwiderspruch des Apollinisch-Dionysischen“⁹.

Dem widersprach Tilmann Buddensieg in seiner 2002 erschienenen Studie *Nietzsches Italien. Städte, Gärten und Paläste*.

3 Gleiter, „...bis zum Umgekehrten hindurch ...“, S. 36.

4 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 3.

5 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 142.

6 Nachlass 13/1887–89, 14[61], S. 247.

7 *Götzen-Dämmerung*, *Streifzüge*, Aph. 11, S. 118.

8 *Menschliches I*, *Aus der Seele*, Aph. 218, S. 178.

9 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 182.

Buddensieg skizziert dort Nietzsche als Vordenker einer modernen, ornamentlosen Architektur, Nietzsches Höhentrieb und Turmmetaphorik kündige die Idee des modernen Hochhauses an. Buddensieg glaubt, in der Entwicklung des amerikanischen Hochhauses durch Louis Sullivan und die Chicago School direkte Einflüsse Nietzsches erkennen zu können. Kritik an Buddensiegs modern geglätteter Nietzsche-Interpretation äußerte wiederum Hartmut Böhme. In seinem Beitrag *Architektur im post-religiösen Zeitalter*, der im Wissen um Buddensiegs Position schon 2001 erschienen war, versucht Böhme aus philologischer Perspektive zu zeigen, dass Nietzsches „Architektur der Erkennenden“¹⁰ Vorreiter weniger der architektonischen Moderne als der totalitären Architektur Albert Speers gewesen sei. Daher sei sie für die nachfolgende Generation der Moderne „unbeerbbar“ gewesen. Nach Böhme hat Nietzsche in seinem Aphorismus ein heroisches Bauen als ein „Herr-Werden über die Zeit“ skizziert, als einen „Bauwille, der die Millennien in Regie“¹¹ nehmen wolle. Es falle schwer, bei Nietzsches Architekturaphorismus nicht an Speer und die Repräsentationsarchitektur des Dritten Reiches zu denken. Böhme sieht Nietzsche als Wegbereiter der Repräsentationsarchitektur der autoritären Gesellschaftssysteme des 20. Jahrhunderts. Sokratis Georgiadis pflichtete in *Armuth an Erfindung* bei, in der Tat sei „die Vorstellung eines Nietzsche in der Rolle des Anklägers von Albert Speer“¹² nicht vorstellbar.

Unabhängig davon, ob Nietzsche nach Breitschmid oder Neumeyer zu einem klassizistischen Ideal zurückkehren wollte oder ob er nach Buddensieg oder Böhme Vorreiter der Moderne oder ihres Scheiterns war: Die genannten Autoren gehen nicht oder nur unzureichend auf Nietzsches Wende zur Physiologie der Ästhetik und weiter zur Physiologie der Kunst ein, ebenso wie sie die Perspektive der physiologischen Degenereszenz, der *Décadence* und damit die Ambivalenzen der Moderne nicht in den Blick bringen. Selbst in Henning Ottmanns *Nietzsche-Handbuch* von 2000 fehlen entsprechende Einträge zur Physiologie oder zur Physiologie der Ästhetik.

10 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 280, S. 524.

11 Böhme, *Architektur im post-religiösen Zeitalter*, S. 19.

12 Georgiadis, „*Armuth an Erfindung*“, S. 17.

Darüber hinaus haben sich bisher nur wenige Autoren mit Nietzsches Philosophie der Architektur im Rahmen der Physiologie der Kunst beschäftigt. Bernhard Lypp deutet die Physiologie der Kunst im Sinne einer „phänomenalistisch-sensualistische[n] Reduktion“¹³ und eines „eliminativen« Materialismus“¹⁴ und spricht von der „physiologische[n] Bedingung der Transfiguration des Daseins und der Welt“¹⁵. Vivetta Vivarelli dagegen sieht in der Physiologie die Idee einer Humanisierung der Natur in der Tradition von Goethe, Stendhal und Burckhardt. Sie versteht die Physiologie als eine anthropomorphe Spiegelfunktion der Architektur, als „steinernen Ausdruck eines Seelenzustands“¹⁶. Selbst in Helmut Pfotenhauers umfangreicher Studie *Die Kunst als Physiologie* kommt die Architektur nur als Metapher, als Labyrinthmetapher¹⁷ und „Denk-Figur des Willens zur Macht“¹⁸ vor. Ähnlich wie Lypp ist Pfotenhauer der Ansicht, dass in Nietzsches Äußerungen zu realen Bauwerken der „mythologische Ariadne-Faden“¹⁹ der Physiologie sich in der Konkretisierung und Materialisierung der Objektwelt verliere.

Pfotenhauer sieht die wesentlichen Impulse der Physiologie der Kunst in den schöpferischen, das Leben bejahenden Potenzialen. Die Physiologie wirke als Garant für die menschliche Kreativität und so als Bestätigung des „Seins des Seienden“. Während Nietzsche die „dionysische Wollust“ in *Die Geburt der Tragödie* noch mit ambivalenter Intention beschrieben habe, habe diese mit der Physiologie der Kunst eine positive Umwertung im Sinne einer Apotheose des Werdens, als Vergöttlichung des Lebens erfahren. So bezeichne die Physiologie der Kunst den Ort einer „sinnreiche[n] Verbindung der traditionell getrennten Bereiche von Natürlichem und Geistigem“²⁰ und sei demnach Instanz eines widerspruchsfreien Jasagens zum Leben. Pfotenhauer sieht daher die Physiologie der Kunst gänzlich als

13 Lypp, Dionysisch–Apollinisch, S. 358.

14 Lypp, Dionysisch–Apollinisch, S. 360.

15 Lypp, Dionysisch–Apollinisch, S. 368.

16 Vivarelli, „Vorschule des Sehens“, S. 142.

17 Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie*, S. 228.

18 Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie*, S. 9.

19 Pfotenhauer, *Physiologie der Kunst*, S. 407.

20 Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie*, S. 1.

„Gegenbewegung“²¹ zum Nihilismus, zum Nihilismus der Vernunft, zum Nihilismus der Moral und zum Nihilismus der Religion. Damit neutralisiert er gleichsam den Gegensatz von Werden und Vergehen, der für Nietzsche in der Physiologie wie im Satz von der Wiederkunft impliziert war. Mit der Physiologie als göttliche Apotheose oder „übermenschliche Affirmation“²² gerät Pfotenhauer darüber hinaus die von ihm konstatierte, immanente Spannung der „Physio-Logie“, das heißt die Dialektik zwischen dem leibbezogenen „Physischen“ und dem nihilistisch konnotierten „Logischen“ der „Physio-Logie“, aus dem Blick.

Andere Autoren wie Stephan Grätzel, Bettina Wahrig-Schmidt, Volker Gerhardt, Wolfgang Müller-Lauter und Heinrich Schipperges²³ diskutieren zwar die Konfliktlinie der Physiologie der Kunst, aber unter Ausschluss der Architektur. Umgekehrt gilt für Buddensieg, Neumeyer, Breitschmid, Böhme und Georgiadis²⁴, dass sie bis auf den Architekturaphorismus aus *Götzen-Dämmerung* wiederum die für die Physiologie der Kunst so wichtigen späten Schriften Nietzsches nicht hinreichend zur Kenntnis nehmen.

ARCHITEKTUR ALS MODERNITÄTSMETAPHER — Der einzigartige Einfluss Nietzsches auf die moderne Avantgarde ist ohne ein in seinen Ansätzen modernes Kunst- oder Architekturverständnis Nietzsches nicht denkbar, das ist Tilmann Buddensiegs Hypothese zu Nietzsches Philosophie der Architektur. Sein Anliegen ist es, Nietzsche als visio-

21 Nachlass 13/1887–89, 14[119], S. 296.

22 Pfotenhauer, Die Kunst als Physiologie, S. 234.

23 Vgl. dazu Grätzel, Physiologie der Kunst – Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes; Wahrig-Schmidt, „Irgendwie, jedenfalls physiologisch“; Gerhardt, Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst; Müller-Lauter, Artistische *décadence* als physiologische *décadence*; und Schipperges, Am Leitfaden des Leibes.

24 Buddensieg, Nietzsches Italien; Neumeyer, Der Klang der Steine; Breitschmid, Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche; Böhme, Architektur im post-religiösen Zeitalter; Georgiadis, „Armuth an Erfindung“.

nären Wegbereiter der Architektur der Moderne sichtbar zu machen. Die Affinität der modernen Architekten zu Nietzsche ist für Buddensiegs in Nietzsches Modernität begründet.

Zum Verdienst Buddensiegs gehört aufgezeigt zu haben, wie Nietzsches Kontextualismus und Perspektivismus sich nicht allein dem Denken und seiner die Wahrheiten umwertenden Praxis verdanken, sondern in besonderem Maße der kaleidoskopartig von außen sich aufdrängenden Alltagserfahrung. Nicht verwunderlich sei es, dass Nietzsches Texte viele der damals aktuellen ästhetischen, gesellschaftlichen wie auch wissenschaftlich-technischen Debatten enthielten. Die vielfältigen Reiseeindrücke und wechselnden Aufenthaltsorte hätten Nietzsche zu Gedankengängen Anlass gegeben, die direkt in seine Aphorismen einfließen, zum Beispiel der Blick vom Posillipo auf Neapel, die Gärten Genuas oder die Gemälde von Jacopo Tintoretto, Tizian und Raffael. Andererseits sei Nietzsches Perspektivismus eine unmittelbare Reaktion auf die Mechanisierung des Alltags gewesen, auf die Industrialisierung und den Verfall der feudalen Gesellschaftsordnung.

Im Vortrag „*Das Zeitalter der Cyklopenbauten*“. Nietzsche und die Eisenbahn²⁵ belegt Buddensieg einige Quellen für Nietzsches Faszination für die „Maschinen-Cultur“²⁶. Es könne nicht ausgeschlossen werden, dass der Auslöser dafür Nietzsches Fahrten²⁷ mit der Eisenbahn und die Beobachtungen der technischen Bauwerke entlang der Bahnstrecken war. Wie Nietzsches Aphorismus *Prämissen des Maschinen-Zeitalters – Die Presse, die Maschine, die Eisenbahn, der Telegraph*²⁸ zeige, habe er in technischen Bauwerken die Wiederkehr der „Cyklopenbauten“ des archaischen Griechenlands gesehen. Nietzsches Interesse habe sowohl der durch den Eisenbahnbau sich zu einem landschaftlichen Gesamtkunstwerk verändernden Alpenwelt, wie auch der in den Gesichtern der Arbeiter sich abbildenden, neuen sozialen Realität gegolten.

25 Vortrag auf der Konferenz *Nietzsche und die Semiotik der (Massen-)Kultur*, die am 5. und 6. Juni 2003 in Weimar stattfand.

26 Menschliches II, Wanderer, Aph. 220, S. 653.

27 Nietzsche fuhr unter anderem zwischen dem 18. und 20. November 1882 mit der Gotthardbahn, die am 23. Mai desselben Jahres eröffnet worden war.

28 Menschliches II, Wanderer, Aph. 278, S. 674.

Eine Schlüsselstellung nimmt für Buddensieg Nietzsches Italienerfahrung ein. Sie habe für ihn nicht nur eine „neue Erfahrung seiner Existenz“²⁹ bedeutet, sondern auch eine „tiefgreifende Veränderung“ seines Denkens bewirkt. Buddensieg zeigt, wie die Wahrnehmung der Architektur Italiens sich unmittelbar in Nietzsches literarischer Produktion und in dessen philosophischem Denken niedergeschlagen hat. So spricht er von der „produktiv erregenden Geschichtsmalerei“³⁰ und der „inneren Wahrnehmung“ von Kunst und Architektur durch Nietzsche. Sie sei weit entfernt von einer rein kunstwissenschaftlich-ikonischen Bestandsaufnahme. Wie Buddensieg nachweist, entstand zum Beispiel das Gedicht *Nachtlied* als Nachhall von Nietzsches Erlebnis mit Berninis Tritonenbrunnen in Rom, während das Gondellied 1887 in Venedig am Ponte di Rialto aus einer „surreale[n] Symbiose seiner Existenz mit den Künsten und den Elementen“³¹ geschaffen worden sei.

In »Leere Form« und »grosser Stil« wie auch in *Nietzsches Italien* zeichnet Buddensieg eine Entwicklungslinie, die Nietzsche offen für die gesellschaftlichen Veränderungen und symbolischen Repräsentationen in der Architektur zeigt. Beeinflusst von Jacob Burckhardt, seinem „lebenslang geliebten und verehrten“³² Lehrer, sei Nietzsches Beobachtungsgabe der Architektur und der Städte Italiens nie von „antiquarisch-touristische[m]“³³ oder rein kunsthistorischem Interesse geleitet gewesen, sein Interesse habe der Architektur als Ausdruck der Individualität und Widerspiegelung des Willens zur Macht ihrer Erbauer gegolten. Daraus folge auch Nietzsches Zweifel an der tradierten Semantik der Architektur, besonders der Zweifel an der Symbolik der Kirchen. Dass für Nietzsche die Schönheit eines Gebäudes etwas „Maskenhaftes“ gewesen sei und die klassische Symbolsprache der „griechischen und christlichen Gebäude“ für ihn zu schwinden begann, sieht Buddensieg als Zeichen eines „anarchischen“ Impulses. In der Idee der Maskenhaftigkeit und der „leeren Form“ habe Nietzsche den Übergang von der Ikonologie zur

29 Buddensieg, *Nietzsches Italien*, S. 8.

30 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 263.

31 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 267.

32 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 254.

33 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 259.

Abstraktion, das heißt vom Historismus zur Sachlichkeit der Moderne vollzogen. In Nietzsches Idee einer „sinnentleerten Baukunst“ artikuliere sich die Idee einer „ornamentlosen Formenkunst“, was „im Kern schon eine Theorie der modernen Architektur als geometrischer Urform“³⁴ sei. Der emanzipatorische Impuls werde daran sichtbar, dass Nietzsche 1878 bei der Niederschrift von *Menschliches, Allzumenschliches I* die Entdeckung der Leere und der Maskenhaftigkeit der Architektur noch als „schmerzlichen Verlust“ erfahren habe. 1880 dann, zwei Jahre später, habe er aber den Verlust der symbolischen Bedeutsamkeit der Architektur als Befreiung gefeiert.

Für Buddensieg kulminiert Nietzsches Philosophie der Architektur im „absoluten Höhentrieb“³⁵ der Mole Antonelliana. Mit ihr trete neben die Idee der „leeren Form“ die des „grossen Stils“. Bis dahin sei es der Palazzo Pitti gewesen, mit dem sich, orientiert an Burckhardt, für Nietzsche der Begriff des „grossen Stils“ verbunden habe; nun sei die breit gelagerte Masse des Renaissancepalazzos durch die Vertikalität der Mole abgelöst worden. Weit mehr als der Palazzo Pitti sei die Mole für Nietzsche ein eigenständiger Ausdruck des Willens zur Macht gewesen. Buddensieg zitiert dazu einen Brief Nietzsches an Franz Overbeck vom 6. Februar 1884. In ihm habe Nietzsche seinen *Zarathustra* als eine Symphonie bezeichnet, „sehr artistisch und schrittweise, wie man etwa einen Thurm baut“³⁶. In der Mole zeichneten sich Nietzsches Rede vom „absoluten Höhentrieb“ des modernen Menschen und die Idee des modernen Bautypus, des Hochhauses, ab.

In seinem Beitrag *Wir aber machen die Musik dazu. Nietzsche und die italienische Baukunst* bringt Buddensieg dann das amerikanische Hochhaus und seinen Pionier, Louis Sullivan, ins Blickfeld seiner Nietzsche-Interpretation. Sullivans Aufsatz *Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet*³⁷ suggeriere eine große Nähe zu Nietzsches Schriften, der Aufsatz sei nietzscheanisch inspiriert. Buddensieg stellt das amerikanische Hochhaus in eine Linie mit dem „absoluten

34 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 257.

35 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 266.

36 Briefe 6/1880–84, S. 475.

37 Buddensieg, Nietzsches Italien, S. 188 f.

Höhentrieb“ Nietzsches. Er hält es nicht für ausgeschlossen, „dass ein Echo dieses Zarathustra-Traumes von Türmen, die sich »in die Höhe« bauen, auch den großen amerikanischen Architekten Louis Sullivan“³⁸ erreicht hätten. Vermittelt durch den deutschen Auswanderer Johann Michael Edelmann sei Sullivan ein ausgewiesener Kenner von Wagner, Schopenhauer und Nietzsche gewesen. Wenn nicht gerade als Erfinder des Hochhauses, so versucht Buddensieg doch, Nietzsche als „Inspirator des amerikanischen Wolkenkratzers“³⁹ zu zeigen, das Hochhaus sei Ausdruck von Nietzsches Ideal einer Architektur der „Macht-Beredsamkeit in Formen“⁴⁰. Buddensieg sieht im „protestantisch-ikonoklastischen Gedanken des materiellen »Wegthuns«“⁴¹ und in Nietzsches Idee der „Rituellen »Umschmückung« und des »Umbauens« darüber hinaus schon die zerstörerischen Impulse der Avantgarde der Moderne angelegt.

Die Frage ist jedoch, ob eine solche Genealogisierung des modernen Bürohochhauses trägt, denn für die Entwicklung des modernen Hochhauses bedarf es kaum Nietzsches „Höhentrieb“, da sich das Hochhaus im wesentlichen auf die materiellen, konstruktiven und ökonomischen Potenziale der Moderne zurückführen lässt. Darüber hinaus muss gefragt werden, ob Nietzsches Begeisterung für die Mole Antonelliana tatsächlich Ausdruck eines die Moderne vorformulierenden Architekturverständnisses war. Buddensieg scheint sich am falschen Anschauungsobjekt zu orientieren, wo seine Argumentation zum Zwang führt, Nietzsches modernes Architekturverständnis, abgesehen von seinen Eisenbahnfahrten, allein aus seiner Erfahrung der Renaissance- und Barockarchitektur Italiens herleiten zu müssen, zumal Nietzsches Italienaufenthalt zwischen 1880 und 1889 in die Zeit einer zögerlichen, ersten Industrialisierung Italiens fällt. Als spät modernisierende Nation war Italien damals vom Modernisierungsprozess in Europa weit abgeschlagen. Welches hätten dann die modernen Impulse sein können? Gerade auch die Mole Antonelliana war als höchster Turm in traditioneller Mauerwerkstechnik alles

38 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 267.

39 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 267.

40 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 11, S. 118.

41 Buddensieg, Nietzsches Italien, S. 52.

andere als modern – gerade auch im Sinne von Buddensiegs Moderne-Definition. Während sich ihre Erstellung über mehrere Jahrzehnte von 1862 bis 1900 hinzog, entstand dagegen 1889 in Paris in nur wenigen Monaten und Jahren der Eiffelturm als moderne Stahlkonstruktion. Darüber hinaus ist die Mole nicht nur in konstruktiv-technischem Sinne, sondern auch typologisch vom modernen Bürohochhaus weit entfernt.

So bleibt die Frage, was Nietzsche in *Nietzsches Italien* denn zu einer modernen Hochhausarchitektur hätte inspiriert haben können. Vielleicht ist es die scharf gezogene geografische Eingrenzung von Buddensiegs Buch auf *Nietzsches Italien*, dass einer der entscheidenden Einflüsse Nietzsches nicht in den Fokus kommt: die zunehmende Orientierung seines Denkens auf Frankreich. Tatsächlich wendet sich Nietzsche im Laufe des italienischen Aufenthaltes immer weiter von Italien ab und immer mehr der französischen Moderne, der literarischen *Décadence* und den französischen Physiologen zu. So wäre Nietzsches über die Jahre zunehmendes Interesse an der französischen Kultur in Anschlag zu bringen; denn als „Artist hat man keine Heimat in Europa ausser in Paris; [...] die Finger für nuances, die psychologische Morbidität, findet sich nur in Paris.“⁴² Nietzsche in Italien wird erst verständlich durch seine Frankreichrezeption und seine an der *Décadence*-Ästhetik entwickelte Modernekonzeption.

ARCHITEKTUR ALS GESTALTGEWORDENE REFLEXION – Im Zentrum von Hartmut Böhmes Aufsatz *Architektur im post-religiösen Zeitalter* steht Nietzsches Idee einer postmetaphysischen Architektur. Für das postreligiöse Zeitalter habe Nietzsche eine Architektur als „Gestalt gewordene Reflexion“⁴³ gefordert, er habe diese aber im Rückgriff auf das im Idealismus schon überwundene Erhabenheitspathos konzipiert und sei deswegen gescheitert. Nietzsche sei in keiner Weise frei von dem gewesen, wovon er sich abstoßen wollte,

⁴² Ecce homo, Warum ich so klug bin, Aph. 5, S. 288.

⁴³ Böhme, Architektur im post-religiösen Zeitalter, S. 17.

so Böhme, daher habe er „das Projekt einer postreligiösen Architektur gründlich“⁴⁴ verfehlt. Wie zweimal in den Anmerkungen⁴⁵ erwähnt, kann Böhme Buddensieg in seiner Einschätzung, Nietzsche sei ein Vorbereiter der Avantgarde der modernen Architektur gewesen, nicht folgen. Buddensieg nehme Nietzsches Erhabenheitspathos nicht ernst genug. Im Gegensatz zu Buddensieg sieht Böhme in Nietzsches „Bau-Phantasien“ nicht Progression in die Moderne, sondern Regression ins Mythisch-Religiöse. Nach der Kritik der Metaphysik in *Menschliches*, *Allzumenschliches* und *Die fröhliche Wissenschaft* kehre im Spätwerk mit dem Erhabenheitspathos das Heilige und Sakrale in Nietzsches Denken und besonders in seiner Idee der Architektur zurück.

Nach dem Ende des Monopols der Kirche auf das Nachdenken, wie Böhme mit Bezug auf die *Fröhliche Wissenschaft* äußert, habe Nietzsche eine „Architektur der Erkennenden“ gefordert, in der nach dem Tod Gottes „wir Gottlosen hier unsere Gedanken denken“ können und „die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Beiseitegehens“⁴⁶ zum Ausdruck kommen könne. Um zu zeigen, wie Nietzsche sich eine solche Architektur gedacht haben mag, zieht Böhme eine direkte Linie zum Architekturaphorismus aus *Götzen-Dämmerung*. Dort heißt es, dass der Architekt weder einen „dionysischen, noch einen apollinischen Zustand“ darstelle. In der Architektur sei es „der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt“⁴⁷. Gerade weil die Architektur der „grosse Willensakt“ sei, so Böhme, zeige sich Nietzsche als Apologet einer Architektur der Macht. Die Souveränität der Macht, die „keinem Gesetz [unterliege], weil sie selbst für alles andere Gesetz“ sei, könne nicht anders verstanden werden denn als eine neue, nun profane Macht; Architektur nach Nietzsches Façon „wäre die steinerne Kleidung des modernen Ich, auf Augenhöhe mit dem Gott, den es zu stürzen unternimmt“⁴⁸.

44 Böhme, Architektur im post-religiösen Zeitalter, S. 21.

45 Böhme, Architektur im post-religiösen Zeitalter, Anmerkungen 9 und 14.

46 Fröhliche Wissenschaft, IV. Buch, Aph. 280, S. 524 f.

47 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 11. S. 118.

48 Böhme, Architektur im post-religiösen Zeitalter, S. 18 f.

Mit Bezug auf den Religionsphänomenologen Rudolf Otto zeigt Böhme dann, wie über die Idee des Erhabenen der antimetaphysische und postreligiöse Impuls der „Architektur der Erkennenden“ gleichwohl im Bereich des Religiösen verbleibt. Im „Rausch des grossen Willens“⁴⁹ und im „Unheimlich-Erhabenen“⁵⁰ kehre in die postmetaphysische Architektur wieder die „Maiestas des Überirdischen“ und das „*Tremendum* des Heiligen“⁵¹ zurück. Mit dem Erhabenheitspathos schiebe Nietzsche der Reflexionsarchitektur wieder eine sakrale Bedeutung unter. Nietzsches Begriff des Erhabenen greife weit hinter den Kants zurück. Wie Böhme mit Christian Begemann zeigt, ist das Erhabene bei Kant ein Unternehmen, die archaischen Ängste vor der Natur zu überwinden. Das kantische Erhabene ist nach Begemann daher die „teils begleitende, teils vorausseilende (»protoindustrielle«) ästhetische Fassung des neuzeitlichen Programms von Subjektermächtigung und Naturunterwerfung“⁵², bestimmt einerseits von mythischer Angst vor der unverstandenen Natur wie auch von der Zuversicht des wissenschaftlichen Menschen der Neuzeit, dass die Gesetze der Natur bestimmt und die Phänomene beherrscht werden können.

Die im Erhabenen präsenste Dialektik zwischen der Erschütterung des Leibes und der technisch-wissenschaftlichen Erhebung mache, so Böhme, gerade Nietzsches Faszination für das Erhabene aus. In Nietzsches „Architekturphantasien“ schlage jedoch Kants aufgeklärtes Konzept des Erhabenen, in dem das Ich sich denkend über das Chaos und die Macht der übergewaltigen Natur erhebt, in den totalitären Gestus der Ermächtigung einer souveränen, weltlichen Macht um. Mit dem „Rausch des grossen Willens“ und der Forderung nach „Macht-Beredsamkeit in Formen“⁵³ habe Nietzsche die Architektur genau derselben „Doppelmatrix von Materie und Bedeutung“⁵⁴ unterworfen, die er der Sakralarchitektur vorgeworfen habe. Wo die postreligiöse Architektur „als Ganzes“ die Erhabenheit ausdrücken solle,

49 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 11, S. 118.

50 Menschliches I, Aus der Seele, Aph. 218, S. 178.

51 Böhme, Architektur im post-religiösen Zeitalter, S. 17 f.

52 Begemann, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung, S. 126.

53 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 11, S. 118.

54 Böhme, Architektur im post-religiösen Zeitalter, S. 17.

verberge sich hinter Nietzsches „Architektur der Erkennenden“ der Reflex einer „hintergründigen Faszination durch die göttliche Souveränität, die er haßt und [wohl ebenso] verehrt“; nichts könne mythischer sein als eine solche Architektur, so Böhme, sie sei „von pharaonischer Dimension, von der tragischen Größe der Titanen“⁵⁵.

Die Frage ist nun, ob man mit dem Konzept einer postmetaphysischen Architektur, wie sie von Böhme zum Maß für Nietzsches Idee der Architektur gemacht wurde, Nietzsches Denken und Ästhetik gerecht wird, besonders wo Nietzsche der Ästhetik mit der Physiologie eine eigene, ambivalente Ausrichtung zwischen der „großen Vernunft“ des Leibes und der „kleinen Vernunft“ des Geistes gab. Nietzsche ging es darum, die Gegensätze des Denkens nicht hegelianisch aufzuheben, sondern mit den Sätzen der Wiederkehr des Gleichen und der Umwertung aller Werte unaufgelöst in eine neue Einheit einzubinden. Nietzsche wollte sich dem Aktuellen im Durchgang durch das Älteste stellen, dieses mit jenem infizieren. So ist auch das postmetaphysische Zeitalter eine im Durchgang durch den Mythos erneuerte Metaphysik.

Zweifelhaft bleibt, ob Nietzsche mit der Definition der Architektur als „Macht-Beredsamkeit in Formen“⁵⁶ tatsächlich die Selbstermächtigung des bauenden Geistes beabsichtigt hat und ob er mit der Architektur des „grossen Willens“ zur Macht, die ohne „Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt“, tatsächlich jene Architektur beschrieben hat, die seinen Vorstellungen einer „Architektur der Erkennenden“ entsprach. Nietzsches Einleitung zu *Götzen-Dämmerung* suggeriert anderes. Dort schreibt Nietzsche, dass es ihm darum geht, in seinem Buch Götzen zum Klingen zu bringen, mit dem Ohr zu philosophieren, „einmal mit dem Hammer Fragen [zu] stellen und, vielleicht, als Antwort jenen berühmten hohlen Ton hören“⁵⁷ zu können. Nietzsche betont, dass es „dies Mal keine Zeitgötzen, sondern ewige Götzen“ seien, die er aushorchen wolle. Mit der Architektur als Versichtbarung des Willens zur Macht beschrieb er gerade einen jener ewigen Götzen, an die er mit dem Hammer wie mit einer

55 Böhme, *Architektur im post-religiösen Zeitalter*, S. 19.

56 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 11, S. 118.

57 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Vorwort, S. 57.

„Stimmgabel“ rühren wollte, um dessen Hohlheit zu zeigen. Keineswegs hieß für Nietzsche „mit dem Hammer philosophieren [...] mit der Abrißbirne denken“⁵⁸. Das Vorwort zu *Götzen-Dämmerung* legt dagegen den Schluss nahe, dass es sich bei Nietzsches Hammer nicht um einen Vorschlag- oder Abrisshammer handelt, sondern um den Reflexhammer des Physiologen, der in seiner Filigranität und Funktionsweise wie eine Stimmgabel gebraucht wird. Mit dem Hammer zu philosophieren bedeutet, mit den Ohren zu philosophieren, den „bösen Blick“ mit dem „bösen Ohr“ zu vertauschen, wie Nietzsche sagte. Um die Hohlheit der Götzen zum Klingen zu bringen, bedarf es dabei der Kooperation mit ihnen, nicht ihrer Zerstörung.

APOLLINISCHE ARCHITEKTUR ALS MODERNEKRITIK — Im Zentrum von Fritz Neumeyers *Der Klang der Steine* steht die These, dass sich Nietzsches Interesse an der Architektur als Abkehr vom Geist der modernen Musik vollzog. In der Architektur habe Nietzsche die Kunstform erkannt, mit der die Überwindung der Moderne, das heißt des „Problem[s] der *décadence*“⁵⁹, gelingen konnte. Während Buddensieg Nietzsche als Wegbereiter der Moderne skizziert und Böhme das Scheitern von Nietzsches postmetaphysischer Philosophie der Architektur zu zeigen versucht, verbindet Neumeyer mit Nietzsches Baugedanken die Idee einer Revision der Moderne. Das Wort „Bauen“ war für Nietzsche ein „kulturkritischer Begriff“, so Neumeyer. Gegen Wagners *Décadence* in der Musik sei Nietzsches Architekturverständnis vom Verlangen nach einer neuen Klarheit und Rückkehr zum apollinischen Ideal geprägt gewesen. Mit der Architektur habe Nietzsche einen „Feldzug gegen die Dekadenz im Reiche der Musik“⁶⁰ geführt, besonders gegen Wagners Verklärung der Musik zur „mächtigsten der Künste und zum metaphysischen Weltwillen“⁶¹. Dem

58 Böhme, *Architektur im post-religiösen Zeitalter*, S. 20 f.

59 Fall Wagner, *Vorwort*, S. 11.

60 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 211.

61 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 217.

zersetzenden Geist der „Wagnerschen Dionysien“⁶² habe Nietzsche die apollinische Klarheit der Turiner Mole Antonelliana entgegengesetzt. Sie habe für Nietzsche den „Gipfel der Bejahung des Lebens“ dargestellt, jenseits der „appollinisch-dionysischen[n] Opposition“ der Künste.

Ausgangspunkt für Nietzsches Überlegungen zur Architektur als Gegenkunst zur Moderne waren Neumeyer zufolge die Schriften von Gottfried Semper. Neumeyer weist nach, dass Nietzsche ab 1869 im Hause Wagner, in Tribtschen bei Luzern, mit den Schriften Sempers in Kontakt gekommen war. Vor allem sei es Sempers Schlüsselwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* gewesen, das nachhaltigen Einfluss auf Nietzsches Denken ausgeübt habe. Vieles von dem, was Nietzsche aus Sempers Werk exzerpiert habe⁶³, habe Eingang in *Die Geburt der Tragödie*⁶⁴ gefunden. Überhaupt stünden schon die frühesten philosophischen Äußerungen Nietzsches unter dem Einfluss von Sempers Architekturtheorie. Nietzsches Vortrag *Das griechische Musikdrama* nehme sich sogar „über weite Strecken fast wie ein Parallelstück aus“, es scheine so, als habe „lediglich der Gegenstand der Betrachtung gewechselt, als sei die Architektur gegen das Schauspiel ausgetauscht worden“⁶⁵.

Nur aus der Kenntnis von Sempers Werk lasse sich Nietzsches wachsendes Interesse an der Architektur erklären, so Neumeyers zentrale Aussage. Dafür schreibt Neumeyer das „Protokoll einer imaginären Begegnung“⁶⁶ zwischen Nietzsche und Semper im Hause Wagner. Obwohl nicht belegbar, dient Neumeyer die fiktive Begegnung als Matrix, mit der Sempers Schriften zum Schlüsselereignis von Nietzsches Rezeption der Architektur werden. Zwei Punkte aus Sempers Architekturtheorie hätten unmittelbar Eingang in Nietzsches Baugedanken gefunden: Sempers Skeptizismus den neuen technischen Verfahren gegenüber und dessen Neorenaissancestil. So sei, in der Vermittlung durch Jacob Burckhardt, der Stil der Renaissance als

62 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 9.

63 Vgl. das Kapitel *Roter Faden und freie Falte*.

64 Vgl. dazu Barbara von Reibnitz, Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche.

65 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 37 f.

66 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 15.

„grosser Stil“ in Nietzsches Baugedanken eingegangen. In ihm habe Nietzsche das Ideal einer klassisch-apolinischen Kunstform gesehen. Letztendlich sei es Nietzsche mit dem großen Stil gelungen, die in der *Geburt der Tragödie* dargelegte Dialektik zwischen dem dionysischen und apollinischen Prinzip zu sprengen, nachdem diese ohne „dialektische, dramatische Entladung“⁶⁷ in der mittleren Schaffensperiode zunächst unerlöst fortbestanden habe. Erst in *Götzen-Dämmerung*, wo die Architektur für Nietzsche „der grosse Willensakt [war], der Wille, der Berge versetzt“⁶⁸, sei die Architektur des großen Stils aus der „apollinisch-dionysische[n] Opposition“ herausgelöst worden. Als Gesetz unter Gesetzen, ins „Überzeitlich-Fatalistische“ entrückt, sollte die Architektur „außerhalb des Dionysisch-Apollinischen“⁶⁹ stehen.

Darüber hinaus steht laut Neumeyer Nietzsches Architekturverständnis in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bruch mit Wagner. Neumeyer versucht zu beweisen, dass Nietzsche die Klarheit einer apollinischen Architektur der Innerlichkeit von Wagners Musik, die „benebelt und berauscht“⁷⁰, entgegengesetzte und Wagner als Ganzes ablehnte. Dies ist jedoch die Frage, denn Neumeyer bleibt den Beweis für seine These von Nietzsches Feldzug gegen Wagner schuldig, zumal er auf die drei Wagnerschriften *Wagner in Bayreuth*, *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner* nicht näher eingeht⁷¹. Andererseits lässt sich ein definitiver Bruch nicht belegen. Trotz aller Polemik und offen ausgetragener Differenzen schrieb Nietzsche zur Zeit der Uraufführung von Wagners *Parsifal* im Juli 1882 an Heinrich Köselitz: „Ich gestehe: mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewußt geworden, wie nahe ich eigentlich mit W<agner> verwandt bin.“⁷² Neben anderen Äußerungen, auch negativen, heißt es im Lebensrückblick *Ecce homo*: „Ich hielt alles Entscheidende in dieser Sache bei mir

67 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 215.

68 *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge, Aph. 11, S. 118 f.

69 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 217 u. 215.

70 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 233.

71 Neumeyer geht auf *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner* nur dreimal (S. 101, 112, 223) bzw. einmal (S. 211) ein.

72 Briefe 6/1880–84, S. 231.

zurück, – ich habe Wagner geliebt.“⁷³ Die Beziehung der „Antipoden“ Nietzsche und Wagner war bis zum Schluss dialektisch gebunden. So schreibt Nietzsche mit Bezug auf seine Schrift *Wagner in Bayreuth*, dass „an allen psychologisch entscheidenden Stellen [...] nur von mir die Rede [ist], – man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort »Zarathustra« hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt.“⁷⁴ Nietzsche spricht durch Wagner, in gegenseitiger Verschränkung scheint der eine im anderen auf.

Wichtig ist, dass Nietzsche zwar die übersteigerte Tonsemiotik und „Theater-Rhetorik“ Wagners kritisierte, der „das Sprachvermögen der Musik in's Unermessliche vermehrt“⁷⁵ habe, nicht aber die *Décadence* Wagners an sich. Wohl mache „das Convulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärfern Würzen verlangte“⁷⁶, den Hörer und Zuschauer krank, aber nicht deswegen, weil Wagner dekadent ist, sondern weil Wagner bei der Krankheit stehen bleibt, seine Zuhörer nicht wieder herausführt, die Umwertung zum Leben nicht vollzieht, weil sein Kranksein kein „energisches Stimulans zum Leben, zum Mehr-leben“⁷⁷ ist und ihm die Kraft und der „Instinkt der Selbst-Wiederherstellung“⁷⁸ fehlt. Wie Nietzsche in *Der Fall Wagner* im Vorwort feststellte, sei er selbst ja „so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte“. Und weiter: „Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen“⁷⁹, aber nicht der Künstler. Das heißt, Wagner war zu sehr Musiker, zu sehr Künstler, aber zu wenig Philosoph, um das von seiner Musik ausgelöste, krankhafte Unwohlsein in ein Stimulans zum Leben umzuwerten, das ist der Vorwurf.

Dagegen zeichnete Nietzsche sich selbst in der Ambivalenz von Künstler und Philosoph: „Abgerechnet nämlich, dass ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz.“⁸⁰ Dafür steht auch die Lehre von

73 *Ecce homo*, *Der Fall Wagner*, Abs. 1, S. 357.

74 *Ecce homo*, *Die Geburt der Tragödie*, Aph. 4, S. 314.

75 *Fall Wagner*, Abs. 8, S. 30.

76 *Fall Wagner*, Abs. 5, S. 22.

77 *Ecce homo*, *Warum ich so weise bin*, Aph. 2, S. 266.

78 *Ecce homo*, *Warum ich so weise bin*, Aph. 2, S. 267.

79 *Fall Wagner*, Vorwort, S. 11.

80 *Ecce homo*, *Warum ich so weise bin*, Aph. 2, S. 266.

der ewigen Wiederkehr, sie ist der „Doppelblick in die Welt“⁸¹, sie steht für „das Jasagen zu Gegensatz und Krieg, das Werden“. Ohne Auflösung im „Darüberhinaus“ die Gegensätze zusammenzuzwingen, darin bestehen nach Nietzsche die „wahr[e] Ekstasen“⁸² des Daseins. Nietzsche ging es weder um die Überwindung der *Décadence* oder die Überwindung der Musik zugunsten der Architektur, noch um ein „brennendes Verlangen nach Erlösung“⁸³. Den Siegreichen mit dem Schwachen, die Spätlingkultur mit den Erstlingen, das Jasagen mit dem Verneinen, das Denken mit dem Leib, die Krankheit mit der Gesundheit, die *Décadence* mit ihrer Überwindung zusammenzuführen, das ist Nietzsches „höchste Formel der Bejahung“⁸⁴, darin besteht Nietzsches Jasagen zum Werden. Nach Heidegger versuchte Nietzsche die „Kunst einheitlich zu begreifen; also in eins zusammenzudenken, was sich auf den ersten Blick völlig zuwiderläuft“⁸⁵. Nicht Auflösung, sondern das „Ineinander von lebendig erfahrenen Gegensätzen und begrifflich ausgetragenen Widersprüchen“⁸⁶, so Volker Gerhardt, macht das *Décadence*-System Nietzsches aus.

Dem Verständnis des späten Nietzsche steht Neumeyers eigene Geschichtskonstruktion im Weg, jene imaginäre Begegnung zwischen Semper und Nietzsche im Hause Wagner. Der stetige Rückbezug auf Semper und damit auf die frühen Schriften Nietzsches versperren Neumeyer den Zugang zum späten Nietzsche, für den 1883 nach der Fertigstellung der ersten Kapitel des *Zarathustra*, endgültig aber nach der Aufgabe des großen systematischen Werks *Der Wille zur Macht* im Spätsommer 1888, die *Décadence* und die Physiologie der Kunst eine zentrale Stellung einzunehmen begannen. Wie die Schriften zu Wagner, so rezipiert Neumeyer die späten Schriften aus dem Jahr 1888 so gut wie nicht – mit der Ausnahme des Aphorismus zur Architektur aus *Götzen-Dämmerung*. Wie Böhme bezieht Neumeyer diesen Aphorismus nicht auf den philosophischen Kontext von *Götzen-*

81 *Ecce homo*, Menschliches, Allzumenschliches, Aph. 6, S. 328.

82 *Ecce homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe, Aph. 3, S. 302.

83 Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 212.

84 *Ecce homo*, Also sprach Zarathustra, Aph. 1, S. 335.

85 Heidegger, Nietzsche, Bd. 1, S. 110.

86 Gerhardt, *Von der ästhetischen Metaphysik*, S. 375.

Dämmerung, sondern fast ausschließlich auf Sempers *Der Stil*, das in zwei Bänden 1860 und 1863 erschienen ist, Burckhardts *Cicerone* von 1855 und die von Semper beeinflussten frühen und mittleren Schriften Nietzsches.

ARCHITEKTUR ALS IDEALBILD EINES „GRUNDBEGRIFFLICHEN“ SYSTEMS – Auch Markus Breitschmid sieht Nietzsches Baugedanken aus einer antimodernen Haltung heraus motiviert. Sichtbarer Ausdruck seiner Modernekritik sei Nietzsches Orientierung an der dorischen Antike. Das Bauwerk als „reine, gefestigte, verharrende Ausdehnung“ stehe für Nietzsches Sehnsucht nach einem systematischen Denken, sein Interesse an der Architektur beruhe darauf, dass „das architektonische Werk idealerweise [...] etwas Fertiges und Abgeschlossenes ist, während Musik und das gesprochene Wort reine endlose Spannungen sind, also ein ewig Werdendes“, während die Architektur das „Seiende selbst, unter gänzlichem Absehen von seiner Entstehung“⁸⁷ ausdrücke. Nietzsche gehe von einer „Simultanbeziehung von Modernität und Musik“ aus, wobei er für seine Kritik am forcierten „»Lebendig-werden-Wollen« der Musik“ dasselbe Vokabular verwandt habe, mit dem er auch „die Modernität aburteilt“⁸⁸. Daraus folge, dass Nietzsches Hinwendung auf die Architektur als ein statisch in sich Ruhendes, Abgeschlossenes und gerade nicht Bewegtes ein antimoderner Impuls zugrunde liege.

Das Grundmotiv für Nietzsches Interesse an der Architektur bestand nach Breitschmid in seinem Verlangen nach dem Apollinischen und Reinen, das nach Breitschmid im dorischen Stil – und nicht wie bei Neumeyer im großen Stil der Renaissance – seine Vollendung erfahren habe. Wie Neumeyer und Buddensieg geht auch Breitschmid in *Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche* davon aus, dass Nietzsche eine „Affektion für die Baukunst und Baugedanken“⁸⁹ gehabt habe; wie Breitschmid aber zu Recht feststellt, gab es kein „lebenslanges

87 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 50 f.

88 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 44.

89 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 42.

Nachdenken⁹⁰ über die Baukunst. Nietzsche habe erst in der mittleren Schaffensperiode Interesse für die Architektur entwickelt. Mit seiner Übersiedlung nach Italien 1880 und seinem ersten längeren Aufenthalt in Genua habe die eigentliche Rezeption der Architektur eingesetzt und die Affektion für die Baukunst Einfluss auf sein philosophisches Werk genommen. Anfänglich sei Nietzsche erst den „musischen und sprechenden Künste[n]“, wie der Musik und der Tragödie, näher gewesen. Dass die Architektur dann „bevorzugte Kunstgattung“⁹¹ wurde, könne auf Nietzsches Entdeckung des immanenten Charakters der Architektur zurückgeführt werden.

Nach Breitschmid verstärkte die Erfahrung der Architektur und Kunst Italiens eine latent vorhandene, italienische Grundlinie im Denken Nietzsches. Im Gegensatz zu Neumeyer meint Breitschmid, dass das Zerwürfnis mit Wagner keinen Einfluss gehabt habe, auch kann Breitschmid in der Zeit von Nietzsches Italienaufenthalt keinen modernen Impuls in dessen Denken identifizieren. Breitschmid stützt sich dafür wesentlich auf Theodore R. Schatzkis modernekritische Nietzsche-Interpretation und nimmt Vivetta Vivarellis These von Nietzsches „Antithese zwischen klassischer Kunst und modernem Geschmack“⁹² auf. Nach Vivarelli war Nietzsches Interesse an Goethe, Burckhardt und Stendhal der Genueser Jahre in einer antiromantischen und antibarocken, gleichzeitig naturalistischen und realistischen Grundtendenz begründet. Breitschmid sieht darin die Ansätze für eine generelle, antimoderne Haltung Nietzsches. Breitschmid berücksichtigt dabei jedoch nicht, dass sich Vivarellis Abhandlung auf die Schaffensperiode der *Morgenröthe* und *Die fröhliche Wissenschaft* bezieht, die Nietzsche in den Jahren 1881 und 1882 publizierte, womit über den späten Nietzsche nichts ausgesagt ist, zumal auch der Einfluss der Literatur der *Décadence* auf den späten Nietzsche nicht Teil von Vivarellis Untersuchungen ist.

Die These, dass in dem an klassischen Bildungsidealen orientierten Italienbild Nietzsches Modernitätskritik schon angelegt sei, geht an der Tatsache vorbei, dass Nietzsche sich ab Herbst 1883 dem

90 Buddensieg, „Leere Form“ und „grosser Stil“, S. 266.

91 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 42.

92 Vivarelli, »Vorschule des Sehens«, S. 147.

Realismus und Naturalismus der französischen Literatur und damit einem neuen Einfluss geöffnet hatte. Weit entfernt vom „antiken Denken“ der Klassik, begab sich Nietzsche mit der Lektüre von Paul Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* in den Einflussbereich der französischen Kultur. Spätestens im dritten Jahr seines Italienaufenthaltes wurde die klassische Grundlinie, sollte es sie überhaupt gegeben haben, durch die Auseinandersetzung mit der Décadence und der Modernität Frankreichs überlagert. Breitschmid entgeht, dass es schon seit Nietzsches Studentenzeit parallel zur klassischen immer auch eine französische Orientierung gab. Nicht nur wollte Nietzsche nach dem Studium 1869 für ein Jahr mit seinem Freund Erwin Rohde nach Paris übersiedeln; auch später war Paris immer wieder Ziel von Fluchtfantasien, wie im Sommer 1882, als er mit Lou von Salomé und Paul Rée nach Paris ziehen wollte. Sein Aufenthaltsort werde „für die nächsten Jahre Paris sein“⁹³, schrieb er in einem Brief. Selbst nach dem Zerwürfnis mit Rée und von Salomé hoffte Nietzsche noch im November auf eine Übersiedelung nach Paris: „Die Gesundheit sagt »geh nach Süden« – Hoffentlich sagt sie mir im Frühjahr »geh nach Paris«.“⁹⁴

Breitschmid geht mit Günter Abel auf die Physiologie der Kunst ein, jedoch im Sinne einer „zeitlosen Kategorie physiologischer Wertschätzungen“. Breitschmid sieht in der Physiologie der Kunst das Unveränderliche, Gesetzmäßige und Zeitlose. Er versucht, Nietzsches Idee der Physiologie der Kunst mit der Idee einer klassischen Baukunst in Deckung zu bringen. Der bauende Geist verlange nicht nach einer „transformativen veränderlichen Gestalt, sondern nach Konstanz [...] Mit dem Bauwerk wird nicht getäuscht, sondern beschworen und befohlen“, so Breitschmid. „Physiologisch nachgerechnet“ schwäche alles, was nicht vollkommen sei, wie die Musik und das gesprochene Wort, beide seien „reine endlose Spannungen“, „ewig Werdendes“ und „temporale Variabilität“⁹⁵.

Dem habe Nietzsche die Physiologie der Kunst als Gesetzmäßiges entgegengesetzt. In Nietzsches Verlangen nach dem „grossen Stil“ arti-

93 Briefe 6/1880–84, S. 250.

94 Briefe 6/1880–84, S. 277.

95 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 50 f.

kuliere sich die Sehnsucht nach der Transfiguration in ein „dauerhaftes und anschauliches Objekt“. Denn der Mensch brauche doch, so Breitschmid, ein positives „Moment des Fertigen und Abgeschlossenen, einen Zeitabschnitt, in dem er die Wirklichkeit eines komplettierten Werkes erleben“⁹⁶ könne. Daher baue der Mensch, „um Herr über etwas zu werden“⁹⁷. Der *Wille zur Macht* sei Ausdruck des Willens zur Architektur und Ausdruck einer organisierenden Kraft, die weder als „Psychologismus noch als Emotivismus“ zu verstehen sei, sondern als idealisierter Ausdruck, „logisch, einfach, unzweideutig“⁹⁸.

Die These, Nietzsche habe die Architektur als Idealbild eines „grundbegrifflichen Systems“⁹⁹ verstanden und in der Architektur die Idee seines Denkens verwirklicht gesehen, verkennt Nietzsches zentrale philosophische Sätze der Umwertung, der Wiederkehr und des Perspektivismus. Denn der Satz von der Umwertung aller Werte, das Verlangen, das jeweils in den gesetzten Wahrheiten unterdrückte Andere der Vernunft sichtbar zu machen, lässt keine Philosophie als grundbegriffliches System des Denkens mehr zu. Verkannt wird auch die, wie Katrin Meyer formulierte, paradoxe Konstellation einer „modernen Modernitätskritik“¹⁰⁰. Eines der einführenden Kapitel von *Der Wille zur Macht* sollte den Titel *Die Zweideutigkeit des »Modernen«*¹⁰¹ erhalten. Die Kunst, die „Perspektiven umzustellen“, sei seine „längste Übung, meine eigentliche Erfahrung“, sagte Nietzsche, „wenn irgend worin wurde ich darin Meister“¹⁰². So kritisierte er die Irrtümer der Vernunft, die „Verwechslung von Ursache und Folge“¹⁰³, die „falsche Ursächlichkeit“¹⁰⁴ und falsche Kausalität der Wissenschaften, denn „die »wahre Welt« ist nur hinzugehen...“¹⁰⁵. Nietzsches „Kritik der Décadence-Moral“ oder „Kritik

96 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 90.

97 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 139.

98 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 141 f.

99 Breitschmid, *Der Baugedanke*, S. 3.

100 Meyer, *Ästhetik der Historie*, S. 6.

101 Nachlass 13/1887–89, 12[2], S. 211.

102 *Ecce homo*, *Warum ich so weise bin*, Abs. 1, S. 266.

103 *Götzen-Dämmerung*, *Irrthümer*, Abs. 1, S. 88.

104 *Götzen-Dämmerung*, *Irrthümer*, Abs. 3, S. 90.

105 *Götzen-Dämmerung*, *Die »Vernunft«*, Abs. 2, S. 75.

der Modernität¹⁰⁶ sind, wie in den späten Schriften sichtbar wird, als immanente Kritik, als moderne Modernitätskritik angelegt, der keine objektivierende Außenperspektive entsprechen kann. Nietzsches Anliegen war es, aus der „Kranken-Optik“ nach gesünderen Begriffen und Werten zu suchen, „und umgekehrt aus der Fülle und Selbstgewissheit des reichen Lebens hinuntersehn in die heimliche Arbeit des Décadence-Instinkts“¹⁰⁷.

106 Götzen-Dämmerung, Streifzüge, Aph. 35 u. 39, S. 133 u. S. 140.

107 Götzen-Dämmerung, Warum ich so weise bin, Abs. 1, S. 266.

Bibliografie

In Klammern () die in den Fußnoten praktizierte Zitierweise

Friedrich Nietzsche

Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, München 1999 (im Folgenden als Ksa bezeichnet)

Die Geburt der Tragödie (Geburt der Tragödie), Ksa 1
 Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV (Unzeitgemäße I–IV), Ksa 1
 Die dionysische Weltanschauung, Ksa 1
 Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (Wahrheit und Lüge), Ksa 1
 Menschliches, Allzumenschliches I/II (Menschliches I/II), Ksa 2
 Die fröhliche Wissenschaft (Fröhliche Wissenschaft), Ksa 3
 Morgenröthe, Ksa 3
 Also sprach Zarathustra (Zarathustra), Ksa 4
 Jenseits von Gut und Böse (Jenseits), Ksa 5
 Zur Genealogie der Moral (Genealogie), Ksa 5
 Der Fall Wagner (Fall Wagner), Ksa 6
 Götzen-Dämmerung, Ksa 6
 Der Antichrist (Antichrist), Ksa 6
 Ecce homo, Ksa 6
 Nietzsche contra Wagner, Ksa 6
 Nachgelassene Fragmente 1869–74 (Nachlass 7/1869–74), Ksa 7
 Nachgelassene Fragmente 1875–79 (Nachlass 8/1875–79), Ksa 8
 Nachgelassene Fragmente 1880–82 (Nachlass 9/1880–82), Ksa 9
 Nachgelassene Fragmente 1882–84 (Nachlass 10/1882–84), Ksa 10
 Nachgelassene Fragmente 1884–85 (Nachlass 11/1884–85), Ksa 11

Nachgelassene Fragmente 1885–87 (Nachlass 12/1885–87), Ksa 12
 Nachgelassene Fragmente 1887–89 (Nachlass 13/1887–89), Ksa 13
 Kommentar zu den Bänden 1–13 (Kommentar 14), Ksa 14

Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, München 1986 (im Folgenden als Ksb bezeichnet)

Briefe Juni 1850 – September 1864 (Briefe 1/1850–64), Ksb 1
 Briefe September 1864 – April 1869 (Briefe 2/1864–69), Ksb 2
 Briefe April 1869 – Mai 1872 (Briefe 3/1869–72), Ksb 3
 Briefe Mai 1872 – Dezember 1874 (Briefe 4/1872–74), Ksb 4
 Briefe Januar 1875 – Dezember 1879 (Briefe 5/1875–79), Ksb 5
 Briefe Januar 1880 – Dezember 1884 (Briefe 6/1880–84), Ksb 6
 Briefe Januar 1885 – Dezember 1886 (Briefe 7/1885–86), Ksb 7
 Briefe Januar 1887 – Januar 1889 (Briefe 8/1887–89), Ksb 8

Frühe Schriften 1854–1869, 5 Bände, hrsg. v. J. Mette, K. Schlechta u. C. Koch, München 1994 (im Folgenden als baw bezeichnet)

Frühe Schriften 1861–64 (Jugendschriften 2/1861–64), baw 2

Adorno, Theodor W.

Aus Sils Maria; in: Th. W. Adorno, Gesammelte Schriften, hrsg. v. R. Tiedemann, Bd. 10.1, Darmstadt 1997

Andreas-Salomé, Lou

Friedrich Nietzsche in seinen Werken (1894), Frankfurt/M. 1983

Aragon, Louis

Le Paysan de Paris, Paris 1995

Baudelaire, Charles

Richard Wagner und der »Tannhäuser« in Paris; in: Ch. Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bänden, Bd. 7, hrsg. v. F. Kemp u. a., München u. a. 1992

- Der Dandy*; in: Ch. Baudelaire, Werke in deutscher Ausgabe, hrsg. v. M. Bruns, 4. Bd., Abhandlungen zur Ästhetik der Malerei, Minden o. J.
- Begemann, Christian
Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung (Furcht und Angst), Frankfurt/M. 1987
- Benjamin, Walter
Das Passagen-Werk, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1983
Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (Berliner Kindheit), Frankfurt/M. 1996
Ursprung des deutschen Trauerspiels; in: W. Benjamin, Gesammelte Schriften, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt/M. 1991.
- Böhme, Hartmut
Architektur im post-religiösen Zeitalter; in: Der Architekt 3/2001
Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“ (Das Steinerne); in: Das Erhabene, hrsg. v. Ch. Pries, Weinheim 1989
- Bolz, Norbert
Die Verwindung des Erhabenen – Nietzsche; in: Das Erhabene, hrsg. v. Ch. Pries, Weinheim 1989
- Bourget, Paul
Essais de psychologie contemporaine (1883), Gallimard 1993
Nouveaux essais de psychologie contemporaine (Nouveaux essais), Paris 1886
- Breitschmid, Markus
Der bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur (Der bauende Geist), Dissertation an der TU Berlin 2000 u. Luzern 2001
- Brunetière, Ferdinand
Le Roman naturaliste, Paris 1884
- Buddensieg, Tilmann
Nietzsches Italien, Berlin 2002
 „Leere Form“ und „grosser Stil“. *Nietzsche und die italienische Baukunst* (»Leere Form« und »grosser Stil«); in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Bd. 6, Zürich 1999

„Das Zeitalter der Cyklopenbauten“. *Nietzsche und die Eisenbahn*, Vortrag auf der Tagung *Nietzsche und die Semiotik der (Massen-)Kultur*, Weimar 5.–6. Juni 2003 (Manuskript im Besitz des Autors)

Bürger, Peter

Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974

Burckhardt, Jacob

Die Kultur der Renaissance in Italien (1860), hrsg. v. H. Günther, Frankfurt/M. 1989

Der Cicerone, 2 Bd., Leipzig und Berlin 1901

Burke, Edmund

A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful (1770), London 1958

Campioni, Giuliano

Les lectures françaises de Nietzsche, Paris 2001

Colli, Giorgio

Distanz und Pathos. Einleitungen zu Nietzsches Werken (Distanz und Pathos), Hamburg 1993

Danto, Arthur C.

Nietzsche als Philosoph, München 1998

Deleuze, Gilles

Nietzsche und die Philosophie, Hamburg 1991

Derrida, Jacques

Grammatologie, Frankfurt/M. 1983

Derrida, Jacques u. Friedrich Kittler

Nietzsche. Politik des Eigennamens, Berlin 2000

Dietzsch, Steffen

Nietzsche und die Gesänge des Maldoror; in: *Nietzsches Labyrinth*, hrsg. v. G. Schweppenhäuser u. J. H. Gleiter, Weimar 2001

Đjurić, Mihailo u. Josef Simon (Hg.)

Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986

Duplessis, Yvonne

Der Surrealismus, Berlin 1992

Emerson, Ralph Waldo

Essays, Stuttgart o. J.

Förster-Nietzsche, Elisabeth

Der junge Nietzsche, Stuttgart 1922

Frank, Manfred

Der kommende Gott, Frankfurt/M. 1982

Gott im Exil, Frankfurt/M. 1988

Weltgeschichte aus der Sage. Wagners Widerruf der 'Neuen Mythologie' (Weltgeschichte aus der Sage); in: Bayreuther Festspiele 1994, hrsg. v. W. Wagner, Bayreuth 1994

Franke, Ursula

Kunst als Erkenntnis, Wiesbaden 1972

Freud, Sigmund

Das Unbehagen in der Kultur; in: S. Freud, Studienausgabe, Bd. ix, Frankfurt/M. 2000

Das Unheimliche; in: S. Freud, Studienausgabe, Bd. iv, Frankfurt/M. 2000

Selbstdarstellung; in: S. Freud, Gesammelte Werke, Bd. 14, Wien 1924–34

Gabetti, Roberto

Alessandro Antonelli, Milano 1989

Gasser, Reinhard

Nietzsche und Freud, Berlin u. New York 1997

Gavinelli, Corrado (Hg.)

Novara e Antonelli, Ausstellungskatalog, Firenze 1975

Geist, Johann Friedrich

Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts, München 1969

Georgiadis, Sokratis

„*Armuth an Erfindung*“. *Zu Nietzsches Architekturphantasien* (Armuth an Erfindung); in: Arch⁺ 164/165, 2003

Gerhardt, Volker

Friedrich Nietzsche, München 1999

Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst (Von der ästhetischen Metaphysik); in: Nietzsche-Studien 13/1984

„*Experimental-Philosophie*“. *Versuch einer Rekonstruktion* (Experimental-Philosophie); in: Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, hrsg. v. M. Đjurić u. J. Simon, Würzburg 1986

Gilman, Sander L.

Nietzsches Emerson-Lektüre. Eine unbekannte Quelle; in:
Nietzsche-Studien 9/1980

Gleiter, Jörg H.

„...bis zum Umgekehrten hindurch ...“ *Nietzsche und die Architektur* („...bis zum Umgekehrten hindurch ...“); in: *Nietzsches Labyrinth*, hrsg. v. G. Schweppenhäuser u. J. H. Gleiter, Weimar 2001

Nietzsche als philosophischer Flaneur; in: J. H. Gleiter, *Architektur*, Berlin 2008

Die „Physiologie der Ästhetik“. Friedrich Nietzsche und die Architektur; in: J. H. Gleiter, *Architekturtheorie heute*, Bielefeld 2008

Gombrich, Ernst

Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie (1970) (Aby Warburg), Frankfurt/M. 1992

Grätzel, Stephan

Physiologie der Kunst. Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes (Physiologie der Kunst); in: *Nietzsche-Studien* 13/1984

Greif, Hans Jürgen

Huysmans' „À rebours“ und die Dekadenz, Bonn 1971

Günzel, Stephan u. Rüdiger Schmidt-Grépály (Hg.)

Friedrich Nietzsche: Schreibmaschinentexte. Faksimiles und kritischer Kommentar, Weimar 2002

Habermas, Jürgen

Der philosophische Diskurs der Moderne (Der philosophische Diskurs), Frankfurt/M. 1993

Hallman, Frithjof

Das Rätsel der Labyrinth, Ardagger 1994

Heidegger, Martin

Nietzsche (1961), 2 Bd., Pfullingen 1998

Horn, Anette

Nietzsches Begriff der décadence. Kritik und Analyse der Moderne (Nietzsches Begriff der décadence), Frankfurt/M. u. a. 2000

- Huysmans, Joris-Karl
Gegen den Strich (1884), Leipzig u. Weimar 1978
- Janz, Curt P.
Friedrich Nietzsche. Biographie, 3 Bde., München u. Wien 1993
- Kant, Immanuel
Kritik der Urteilskraft (1790), Frankfurt/M. 1996
- Kaufmann, Walter
Nietzsche. Philosoph, Psychologist, Antichrist, Princeton 1974
- Kerényi, Karl
Die Mythologie der Griechen, München 2001
- Kerényi, Karl u. C. G. Jung
Einführung in das Wesen der Mythologie, Zürich und Düsseldorf 1999
- Kern, Hermann
Labyrinth, München 1982
- Klages, Ludwig
Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches (Errungenschaften Nietzsches), Leipzig 1926
- Köhn, Eckhardt
Strassenrausch. Flanerie und kleine Form (Straßenrausch), Berlin 1989
- Kostka, Alexandre u. Irving Wohlfarth (Hg.)
Nietzsche and "An Architecture of Our Minds", Los Angeles 1999
- Krause, Jürgen
„Märtyrer“ und „Prophet“. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin u. New York 1984
- Kürvers, Klaus u. Michael Niedermeier
Wunderkreis, Labyrinth und Troiaspiel. Rekonstruktion und Deutung des »lusus troiae«; in: Kritische Berichte 2/2005
- Kuhn, Elisabeth
Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus (Friedrich Nietzsches Philosophie), Berlin u. New York 1992
- Lampl, Hans Erich
Ex oblivione: Das Féré-Palimpsest. Noten zur Beziehung Friedrich Nietzsche – Charles Féré (1857–1907) (Ex oblivione); in: Nietzsche-Studien 15/1986

- Lautrémont, Comte de
Gesamtwerk, Heidelberg 1954
- Le Rider, Jacques
Nietzsche in Frankreich, München 1997
- Lichtenstern, Christa
Im weiten Schatten von Nietzsche und Heraklit. André Massons Verwandlungsdarstellungen in der Mythologie de la nature und verwandten Zeichnungsalben der Jahre 1938–40; in: Die Erfindung der Natur, hrsg. v. J. Zimmermann u. K. Orchard, Freiburg/Br. 1994
- Löwith, Karl
Von Hegel zu Nietzsche, Hamburg 1995
- Losurdo, Domenico
Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico, Torino 2002
- Lypp, Bernhard
Dionysisch-apollinisch: ein unbaltbarer Gegensatz. Nietzsches ‚Physiologie‘ der Kunst als Version ‚dionysischen‘ Philosophierens (Dionysisch-apollinisch); in: Nietzsche-Studien 13/1884
- Mann, Thomas
Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung (Nietzsches Philosophie); in: Th. Mann, Essays, Bd. 3, hrsg. v. H. Kurzke, Frankfurt/M. 1978
- Martin, Alfred v.
Nietzsche und Burckhardt, München 1947
- Mendelssohn, Moses
Über die Empfindungen, Berlin 1755
- Menke, Christoph
Die Tragödie und die Freigeister. Zum Verhältnis von Kunst und Kultur bei Nietzsche; in: Nach der Postmoderne, hrsg. v. A. Steffens, Düsseldorf u. Bensheim 1992
- Meyer, Katrin
Ästhetik der Historie, Friedrich Nietzsches »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« (Ästhetik der Historie), Würzburg 1998

- Meyer, Theo
Nietzsche und die Kunst, Tübingen und Basel 1993
- Montinari, Giorgio
Nietzsche in Cosmopolis, www.hypernietzsche.org/mmontinari-9
Nietzsche e la Décadence, <http://www.hypernietzsche.org/mmontinari-7>
Nietzsche lesen, Berlin und New York 1982
Nietzsche, Roma 1996
Friedrich Nietzsche. Eine Einführung, Berlin u. a. 1991
- Müller-Lauter, Wolfgang
Artistische décadence als physiologische décadence. Zu Friedrich Nietzsches später Kritik am späten Richard Wagner (Artistische décadence); in: *Communicatio Fidei. Festschrift für Eugen Biser zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. H. Bürkle u. G. Becker, Regensburg 1983
- Mundel, Regina
Bildspur des Wahnsinns. Surrealismus und Postmoderne, Hamburg 1997
- Nadeau, Maurice
Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1997
- Neumeyer, Fritz
Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen (Der Klang der Steine), Berlin 2001
- Neumeyer, Harald
Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne, Würzburg 1999
- Novalis (Friedrich v. Hardenberg)
Die Lehrlinge zu Sais, Stuttgart 1979
- Nunberg, Herman u. Ernst Federn (Hg.)
Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung (Protokolle), Bd. II, 1908–1910, Frankfurt/M. 1977
- Ommeln, Miriam
Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus (Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik), Frankfurt/M. 1999
- Ottmann, Henning (Hg.)
Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2000

Pfotenhauer, Helmut

Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion (Die Kunst als Physiologie), Stuttgart 1985

Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie? Überlegungen zur literarischen und mythologischen Faktur der Texte (Physiologie der Kunst); in: Nietzsche-Studien 13/1984

Programm der 51. Berliner Festwochen

Schönberg, Berlin 2001

Pieper, Jan

Das Labyrinthische, Braunschweig u. a. 1987

Pothast, Ulrich

Die eigentliche metaphysische Tätigkeit, Frankfurt/M. 1982

Raulff, Ulrich

Warburg oder die Wiederholung; in: U. Raulff, Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte, Göttingen 1999

Raulet, Gérard u. Burghart Schmidt (Hg.)

Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments, Wien u. a. 2001

Reck, Hans Ulrich

„Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos“. Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen Films; in: Die Erfindung der Natur, hrsg. v. J. Zimmermann u. K. Orchard, Freiburg/Br. 1994

Reibnitz, Barbara v.

Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche. „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap. 1–12) (Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche), Stuttgart 1992

Riedel, Manfred

Freilichtgedanken. Nietzsches dichterische Welterfahrung (Freilichtgedanken), Stuttgart 1998

Riehl, Alois

Friedrich Nietzsche. Der Künstler und der Denker (Friedrich Nietzsche), Stuttgart 1897

Rosso, Franco

Alessandro Antonelli 1798–1888, Milano 1989

- Catalogo critico dell'Archivio Alessandro Antonelli* (Catalogo critico), Bd. 1, Turin 1975
- Schellong, Dieter
... und im kleinsten luxuriert. 'Zur Bedeutung von Nietzsches *Diagnose der Décadence in der Musikpraxis*'; in: Nietzsche-Studien 13/1984
- Schmid, Holger
Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik; in: Nietzsche-Studien 13/1984
- Schmid Noerr, Gunzelin
Auf dem Weg zur Kritik der Konsumgesellschaft. Nietzsche und die kritische Theorie (Auf dem Weg zur Kritik); in: Nietzsches Labyrinth, hrsg. v. G. Schweppenhäuser u. J. H. Gleiter, Weimar 2001
- Schmidt, Rüdiger
Das Nietzsche-Archiv heute. Eine Werkstatt für freie Geister (Das Nietzsche Archiv heute); in: dtv Nietzsche Magazin, München 1999
- Schmidt-Grépany, Rüdiger u. Steffen Dietzsch
Nietzsche im Exil, Weimar 2001
- Schopenhauer, Arthur
Metaphysik des Schönen, hrsg. v. V. Spierling, München 1985
Die Welt als Wille und Vorstellung I/II/III; in: A. Schopenhauer, Sämtliche Werke, Bd. 1 u. 2, hrsg. v. W. Frhr. v. Löhneysen, Darmstadt 1989
- Schweppenhäuser, Gerhard u. Jörg H. Gleiter (Hg.)
Nietzsches Labyrinth. Perspektiven zur Ästhetik, Ethik und Kulturphilosophie, Weimar 2001
- Semper, Gottfried
Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik, Frankfurt/M. 1860 (Bd. 1) u. München 1863 (Bd. 2)
- Simmel, Georg
Die Großstädte und das Geistesleben; in: G. Simmel, Gesamtausgabe, hrsg. v. R. Kramme u. a., Bd. 7, Frankfurt/M. 1995

- Sloterdijk, Peter
Über die Verbesserung der guten Nachricht. Nietzsches fünftes »Evangelium« (Über die Verbesserung), Frankfurt/M. 2001
- Spielerling, Volker
Materialien zu Schopenhauers »Die Welt als Wille und Vorstellung«, Frankfurt/M. 1984.
- Steinwachs, Ginka
Mythologie des Surrealismus, Basel u. a. 1985
- Straka, Barbara u. Gudrun Gorka-Reimus (Hg.)
Artistenmetaphysik. Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne, Ausstellungskatalog, Berlin 2001
- Stücheli, Peter
Poetisches Pathos. Eine Idee bei Friedrich Nietzsche und im deutschen Expressionismus, Bern u. a. 1999
- Sully, James
Le Pessimisme (Histoire et critique), Paris 1882
- Tafari, Manfred
Theories and History of Architecture (Theories and History), London u. a. 1980
- Thiele, Rita
Satanismus als Zeitkritik bei Joris-Karl Huysmans, Frankfurt/M. u. a. 1979
- Tschernyschewski, N. G.
Was tun? Aus Erzählungen von neuen Menschen (Was tun?), Berlin und Weimar 1974
- Türcke, Christoph
Der tolle Mensch. Nietzsche und der Wahnsinn der Vernunft (Der tolle Mensch), Frankfurt/M. 1995
- Verrecchia, Anacleto
Zarathustras Ende. Die Katastrophe Nietzsches in Turin, Wien u. a. 1986
- Vivarelli, Vivetta
„Vorschule des Sehens“ und „Stilisierte Natur“ in der Morgenröthe und der Fröhlichen Wissenschaft („Vorschule des Sehens“); in: Nietzsche-Studien 20/1991

Vowinkel, Andreas

Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925, Hildesheim 1989

Wagner, Richard

Das Kunstwerk der Zukunft, Die Kunst und die Revolution u.

Der dramatische Dichter; in: R. Wagner, Die Hauptschriften,

Stuttgart 1937

Sämtliche Schriften und Dichtungen (in 12 Bänden), Leipzig o. J.

Wahrig-Schmidt, Bettina

„*Irgendwie, jedenfalls physiologisch*“. *Friedrich Nietzsche,*

Alexandre Herzen (fils) und Charles Féré („Irgendwie, jedenfalls

physiologisch“); in: Nietzsche-Studien 17/1988

Wyss, Beat

Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne

(Der Wille zur Kunst), Köln 1996

Personenregister

- Abel, G. 173
 Adorno, Th. W. 43, 85
 Andreas-Salomé, L. 173
 Antonelli, A. 20, 21, 47–57, 109,
 127
 Apollinaire, G. 67
 Aristoteles 95
 Bach, J. S. 122
 Balzac, H. d. 64, 136
 Baudelaire, Ch. 62, 64, 65, 71,
 110, 114, 137
 Beethoven, L. v. 74
 Begemann, Ch. 164
 Benjamin, W. 25, 27, 43–45, 55,
 60, 110
 Berlioz, H. 63
 Bernini, G. 57, 74, 159
 Böhme, H. 32, 116, 155, 157,
 162–166, 170
 Bourget, P. 21, 27, 67, 70–72, 136,
 173
 Bramante 51
 Brandes, G. 18, 49, 139
 Breitschmid, M. 154, 155, 157,
 171–173
 Breton, A. 62, 68
 Brignole-Sale, G. 88
 Brillat-Savarin, A. 136
 Brunelleschi, F. 35
 Brunetière, F. 63, 64, 136
 Buddensieg, T. 55, 87, 88, 154,
 155, 157–163, 166, 171, 172
 Bürger, P. 43, 44
 Burckhardt, J. 48–50, 57, 70, 156,
 159, 160, 167, 171, 172
 Burke, E. 115, 116
 Byron, Lord 62
 Cervantes M. d. 73
 Chirico, G. d. 153
 Colli, G. 16, 101, 111
 Danto, A. C. 36
 Delacroix, E. 63
 Derrida, J. 45, 46
 Desprez, L. 67
 Dietzsch, St. 62, 67, 153
 Dionysos 94, 119
 Edelmann, J. 161
 Emerson, R. W. 104, 105, 145
 Federn, E. 96
 Féré, Ch. 18, 136, 145, 146
 Flaubert, G. 27, 65, 131
 France, A. 27
 Frank, M. 127, 130
 Freud, S. 44, 95–97, 99, 117

- Fuchs, C. 56, 71, 73, 74, 76, 107,
134
- Gasser, R. 96
- Gautier, Th. 27, 71, 136
- Gavarni, P. 27
- Gavinelli, C. 50
- Georgiadis, S. 54, 155, 157
- Gerhardt, V. 21, 37, 105, 134,
157, 1720
- Gleiter, J. H. 154
- Goethe, W. v. 83, 133, 156, 172
- Gombrich, E. 92, 93
- Goncourt, E. u. J. 27
- Grätzel, St. 149, 157
- Habermas, J. 118
- Hegel, G. W. F. 133, 144, 165
- Heidegger, M. 20, 98, 99,
140–143, 149, 150, 170
- Herzen, A. 107, 136, 145
- Horn, A. 70
- Huysmans, J.-K. 66, 67, 136
- Kant, I. 36, 93, 115, 164
- Klages, L. 140
- Köhn, E. 110
- Köselitz, H. 34, 39, 47, 69, 81,
168
- Kolumbus, C. 88, 89
- Kostka, A. 153
- Kuhn, E. 143
- Lampl, H. E. 18, 19, 136,
145–147
- Lautréamont, C. d. 60–62, 67,
68, 136
- Le Corbusier 153
- Lemaître, J. 27
- Löwenfeld, L. 136, 145
- Löwith, K. 144
- Loti, P. 27
- Lypp, B. 156
- Mann, Th. 18, 74, 81
- Maupassant, G. d. 27
- Mazzini, G. 89
- Meilhac, H. 27
- Mendelsohn, E. 153
- Mendelssohn, M. 115
- Meyer, K. 174
- Michelangelo 74
- Montinari, G. 37, 63, 66, 67, 74,
103, 104, 133, 134
- Müller-Lauter, W. 138, 157
- Neumeyer, F. 22, 154–157,
166–168, 170–172
- Nunberg, H. 96
- Ommeln, M. 68, 153
- Ottmann, H. 155
- Otto, R. 164
- Overbeck, F. 18, 144, 160
- Paganini, N. 89
- Pfotenhauer, H. 21, 71, 135, 136,
140–144, 147, 156, 157
- Platon 111
- Poe, E. A. 62
- Raulff, U. 93
- Rée, P. 173
- Reibnitz, B. v. 167
- Renan, E. 27
- Riedel, M. 81, 82
- Riehl, A. 18, 81
- Ritschl, F. 61
- Rohde, E. 24, 60, 61, 63, 108, 173
- Rosso, F. 50, 51
- Sade, Marquis de 118

- Sainte-Beuve, Ch.-A. 27
 Schatzki, Th. R. 172
 Schipperges, H. 157
 Schmid, H. 148
 Schmid Noerr, G. 31
 Schmidt, R. 38, 104
 Schopenhauer, A. 15, 24, 65, 66,
 69, 70, 93–95, 121, 154, 161
 Semper, G. 167, 170, 171
 Simmel, G. 53
 Sloterdijk, P. 100, 133
 Sokrates 111, 112
 Speer, A. 155
 Stendhal 156, 172
 Sullivan, L. 153, 155, 160, 161
 Sully, J. 65
 Tafuri, M. 53
 Taine, H. 27
 Tschernyschewski, N. G. 64
 Türcke, Ch. 105, 106, 150
 Velde, H. v. d. 153
 Vivarelli, V. 156, 172
 Wagner, R. 15–17, 19–23, 25,
 28, 31, 35, 48, 49, 54, 56–59,
 63–67, 69–76, 78, 98, 99,
 121, 124–134, 136, 139, 161,
 166–170, 172
 Wahrig-Schmidt, B. 72, 113, 138,
 145, 146, 157
 Warburg, A. 92, 93
 Wohlfarth, I. 153
 Wyss, B. 119