



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Der schaffende Leser

verfasst von | submitted by

Magnus Fosså BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt Degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 941
Studienrichtung lt. Studienblatt Degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Philosophie
Betreut von Supervisor:	ao. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Konrad Liessmann

Danksagung

Ich möchte mich bei all denen bedanken, die mir das Schreiben dieser Masterarbeit ermöglicht haben. Für die hilfreichen Beiträge und Kritik bin ich unendlich dankbar.

An erster Stelle bedanke ich mich bei Herrn Prof. Liessmann, der mich geduldig beim Schreiben der Arbeit betreut hat. Aus seiner Vorlesung entsprang der entscheidende Anstoß für die Arbeit, und ohne seine Kritik wäre sie nicht entstanden.

Ich bedanke mich auch bei den Mitstudenten und Mitstudentinnen aus dem Masterseminar. Die Diskussionen und Hinweise haben der Arbeit ihre Form gegeben.

Letztlich bedanke ich mich bei meiner Familie, die mich immer unterstützt. Insbesondere an meine Mutter, die während der Arbeit Korrektur las.

Vielen Dank!

Magnus Fosså

„Künstler ist nur einer, der aus der Lösung ein Rätsel machen kann.“

-Karl Kraus

Inhaltsverzeichnis

Formalia

1. Einleitung	4
2. Der Romantische Begriff der Kunstkritik	10
2.1. Der von Benjamin erarbeitete Begriff	11
2.1.1 Die Offenheit des Kunstwerks	12
2.1.2 Kritik als Veränderung des Kunstwerks	16
2.1.3 Das Moment der Immanenz in der Kritik	17
2.1.4. Untergang und Überwindung des Kunstwerks	20
2.1.5. Kunst und Leben	22
3.1. Die Kunstkritik bei Nietzsche	23
3.1.1. Die Unvollständigkeit	25
3.1.2. Die verändernde Kritik	33
3.1.3. Die Immanenz und die künstlerische Kritik	37
3.1.4. Die Überwindung durch Zerstörung	42
3.1.5. Aneignung als Lebenspraktik	45
3.2. Wie spricht Zarathustra?	46
3.2.1. Der unvollkommene <i>Zarathustra</i>	47
3.2.2. Zarathustra als Nietzsches Socrates	49
3.2.3 Die drei Verwandlungen des Lesers	58
4. Nietzsche zwischen Dogmatismus und Relativismus	64
4.1. Nietzsches Bild der Lehrtätigkeit	66
4.2. Freundschaft statt Gefolgschaft	70
5. Das existentielle Moment	73

6. Konklusion	82
7. Bibliographie	87

Formalia

Schriften Nietzsches werden immer nach der „Kritischen Studienausgabe“, (Kurzangabe KSA) zitiert.

1. Einleitung

Friedrich Nietzsche — in seinem Leben wie im Denken — spielt in vielerlei Hinsicht die Rolle eines Außenseiters in der modernen Philosophie. Bei kaum einer Eigenschaft seines Gesamtwerks ist dies so deutlich, wie in seinem fragmentarischen Stil, der mit Eleganz, Witz, und Bissigkeit den Leser förmlich mitreißt, begeistert oder sogar verführt. Aber in Nietzsches Gesamtwerk ragt sein „bestes Buch“ (Nietzsche 1970 et al, 479), *Also sprach Zarathustra*, hervor als ein Außenseiter unter Außenseitern. Es ist ein Werk, was sich einfacher Einordnung entzieht (vgl. Grätz, 358). Es ist Dichtung, Epos, Evangelium und Roman zugleich. Sogar als Musik (vgl. KSA 6, 334) und als Tanz soll der Autor es selbst bezeichnet haben, ohne dass es sich in einem einzelnen dieser Gattungen ausschöpft. Auch was das Buch durch seine Leitfigur Zarathustra¹ an philosophischen und psychologischen vermeintlichen „Lehren“ oder „Einsichten“ zu bieten scheint, wirft mehr Fragen auf, als es Antworten zu geben bereit ist, und macht es unmöglich, es wie anderes philosophisches Werk zu behandeln. Diese Tatsache hat dazu geführt, dass viele Nietzsche-Interpreten um den *Zarathustra* „einen großen Bogen“ (Niemeyer, 441) machen, und die unterschiedlichsten Erklärungen geben, um ihre Ausklammerung zu rechtfertigen. Damit geht aber die Schwierigkeit einher, dass man von Nietzsches eigener Beurteilung des Werks absehen muss, da er sich dessen Sonderstellung bewusst war, sie sogar hervorhob, aber es trotzdem als einen Teil seines

¹ Mit *Zarathustra* (schräggestellt) ist immer das Werk gemeint, Zarathustra dagegen, bezeichnet die darin vorkommende Leitfigur.

Gesamtbestrebens verstanden hat. Er schreibt: „Dies Buch, [...], kommt mir jetzt wie mein Testament vor. Es enthält in der größten Schärfe ein Bild meines Wesens, wie es ist, *sobald* ich einmal meine ganze Last abgeworfen habe.“ (1970, 300). Es würde auch seinen Überlegungen über und seinem Verhältnis zur Kunst nicht gerecht werden, den Stil nur als Ausschmückung oder Gedankenkleid abzustempeln. So schreibt er nach der Fertigstellung des *Zarathustra*, dass er „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlichen metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt [sei]“ (KSA 1, 24). Wegen dieser Schwierigkeiten wird unter anderem „für den Zarathustra ein[en] Sonderstatus zwischen Dichtung und Philosophie reklamiert“ (Grätz, 358), was zweifellos treffend ist. Welche Funktion aber diese Synthese haben soll, welche Arbeit diese Form für Nietzsches Denken leistet, was er damit ausdrücken will, ist damit noch nicht geklärt.

Genau hier möchte ich mit dieser Arbeit anschließen: an die Frage, wie man diese stilistische Eigenart des *Zarathustras* verstehen soll. Was ist es, dass dadurch Nietzsche gelingt, was er sonst nicht hätte verwirklichen können? Diese Frage soll nicht so verstanden werden, dass ich darauf abziele, eine Kunstinterpretation oder Beurteilung des künstlerischen Gelingens des Werks zu leisten; ich folge Niemeyer darin, dass wenn man „die ästhetische Perspektive auf dieses Werk zur einzig möglichen und sinnvollen erklärt“ (445), keine sinnvolle Lesart daraus resultiert. Denn *nur* als Kunstwerk betrachtet — wie man z.B. bei Schiller die dichterischen von den philosophischen Werken trennt — wäre es sogar fragwürdig, ob der *Zarathustra* ein besonders gelungenes Beispiel davon ist; so meint. z.B. Huddleston (2020): „But in *Zarathustra*, he goes grotesquely overboard and produces what, in my view, is an ill-judged, pompously-inflated, crudely-didactic, and nearly unreadable confection of outlandish mock-biblical mumbo jumbo“ (6). Um „nur“ Kunstwerk zu sein, ist es einfach zu offensichtlich philosophisch Bedeutungsvoll (oder versucht es wenigstens zu sein²). Auch lässt es sich mit anderen Aussagen Nietzsches über dessen Stellung nur schwer vereinbaren. So findet sich am Ende des vierten Buches von *Die fröhliche Wissenschaft*, fast Wort für Wort, der Anfang vom *Zarathustra*, und vom ersten Buch, was er danach geschrieben hat, soll er gesagt haben „[d]ass *Jenseits von Gut und Böse* die gleichen Inhalte habe wie *Also sprach Zarathustra*“

² Ich denke, dass man über den *Zarathustra* als Kunstwerk ähnliches sagen könnte, wie Günther Anders seine Beurteilung über Hermann Brochs *Der Tod des Vergil* abschließt: „So reichhaltig, so vielseitig, so kunstvoll, so tief sinnig das Buch ist — es ist ein Buch für Niemanden.“ (*Mensch ohne Welt*, 1993, 200)

(KSA 4, 411). Er beendet die zweite Abhandlung von *Die Genealogie der Moral* mit dem Ausruf:

„— Aber was rede ich da? Genug! Genug! An dieser Stelle geziemt mir nur Eins, zu schweigen: ich vergriffe mich sonst an dem, was einem Jüngeren allein freisteht, einem „Zukünftigeren“, einem Stärkeren, als ich bin, — was allein Z a r a t h u s t r a freisteht, Z a r a t h u s t r a dem G o t t l o s e n . . .“ (KSA 5, 337)

Auch bis ganz zurück zum ersten Werk, zu *Die Geburt der Tragödie*, lässt sich der Bogen spannen. Am Ende seines „Versuch einer Selbstkritik“ für die neue Ausgabe aus 1886, ein Jahr nach der Veröffentlichung des *Zarathustra*, zitiert er das Werk. Dies macht er, nachdem er kurz davor geschrieben hat: „Sie hätte singen sollen, diese „neue Seele“ — und nicht reden! Wie schade, dass ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt!“ (KSA 1, 15). So wird die Beziehung von diesen zwei Werken z.B. von De Bleeckere so gedacht: „Die [Geburt der Tragödie] beschreibt den Stil der Tragödie, gestaltet ihn aber nicht; Za[arathustra] hingegen verwirklicht diesen tragischen Stil vollkommen.“ (1979, 287) Es scheint, dass Nietzsche hier etwas performativ umsetzt und vorführt, was er in den sonstigen Werken nur beschreibt. Es wird deutlich, dass das Werk kein Abstecher auf einem dichterischen Nebengleis ausmacht, sondern im Zusammenhang mit dem restlichen Oeuvre Nietzsches betrachtet werden muss. Auch lenkt er die Aufmerksamkeit zu der Tatsache, dass er mit dichterischen Mitteln, mit der Figur des Zarathustra, etwas vollbringen kann, was in der Prosa oder in seiner eigenen Person, als der Philosoph Nietzsche, nicht möglich ist, oder ihm zumindest nicht in gleicher Weise gelingen kann. „Man muss vor Allem den Ton, der aus [Zarathustras] Munde kommt, diesen halkyonischen Ton richtig h ö r e n,“ sagt er, „um dem Sinn seiner Weisheit nicht erbarmungswürdig Unrecht zu tun“ (KSA 6, 259). Es muss also für den Stil eine philosophisch sinnvolle Funktion gefunden werden, um das Werk und Nietzsches Intentionen richtig begreifen zu können.

Deshalb schließe ich mich denen an, die im *Zarathustra* eine Synthese von Philosophie und Dichtung betrachten, und werde das Werk deshalb als „philosophische Dichtung“ oder „Dichtung“ bezeichnen. Der Begriff „Dichtung“ ist hauptsächlich deshalb gewählt, weil es rein materiell und medial um ein „Kunstwerk“ geht, das seine Wirkung in erster Linie mittels der Sprache gewinnen will. Die erwähnte Möglichkeit, dass es sich um ein Stück Musik handelt (vgl. KSA 6, 334), bleibt dennoch offen, da sich eine bleibende, unangreifbare

Unterscheidung zwischen Poesie und Musik kaum sinnvoll treffen lässt³. So müssen sich Nietzsches unterschiedliche Bezeichnungen nicht unbedingt widersprechen, und auch ist für den Zweck dieser Arbeit keine nähere Festlegung notwendig. Ebenso möchte ich mich keiner näheren Gattungsbestimmung innerhalb der Dichtung verpflichten. Wenn sich überhaupt diese Bestimmungen, z.B. das Epos von der Tragödie vom Roman, voneinander sauber trennen lassen — was zu bezweifeln ist⁴ — ist die allgemeine Position in der Literatur, dass dies sich beim *Zarathustra* nicht sinnvoll machen lässt⁵. Für die Arbeit genügt es festzustellen, dass das Werk ein künstlerisches Moment in sich hat, mit der sich jede Interpretation auseinandersetzen muss.

Mit der Feststellung, dass eine erfolgreiche philosophische Auseinandersetzung mit dem *Zarathustra* — denn es sollte als philosophisches Werk betrachtet werden — nur gelingen kann, wenn man das dichterische Moment in seiner Lesung produktiv einbringen kann, ergibt sich die Aufgabe dieser Arbeit. Zu diesem Zweck soll die romantische Kunstkritik herangezogen werden. Denn für kaum eine philosophische Bewegung spielt die Kunst eine so bedeutende Rolle, wie für die Romantiker. Ähnlich wie Nietzsche, versuchten sie in unterschiedlicher Form eine Synthese von Dichtung und Philosophie zu leisten, die über beide hinausreichen sollte. Dementsprechend haben diese Denker auch philosophisch ansprechende Gedanken zur Verschmelzung dieser Gattungen angestellt. Dieser Ideen resultieren in einen Begriff der Kunstrezeption, der Kunstkritik, der als Schlüssel zum *Zarathustra* funktionieren kann.

Diese Arbeit soll also den von Walter Benjamin erarbeiteten und systematisierten Begriff der romantischen Kunstkritik als einer schaffenden, das Kunstwerk vollendende Tätigkeit für den Umgang mit Nietzsches dichterischem Werk gewinnen. Natürlich sind die in Benjamins Werk dargestellten Gedanken in einem erkenntnistheoretischen Rahmen eingebettet, die Nietzsche als solcher wohl nicht unterschreiben würde. Wie aber Richard T. Gray (2009) zeigt, lassen sich in seinen Gedanken über die Philologie, über den Umgang mit Texten im allgemeinen, wichtige Ähnlichkeiten mit Friedrich Schlegel aufweisen, den Benjamin als den

³ Man braucht nur an die Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Bob Dylan zu denken.

⁴ Es gibt auch Philosophen, die der Ansicht sind, dass sich dies nie bleibend machen lässt, da der Status eines jeden Kunstwerks durch neue Werke neu ausgehandelt wird, so dass jede Klassifikation rasch überholt ist (Ich denke hier z.B. an die Daniel Martin Feiges Darstellung in *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Suhrkamp 2015).

⁵ So z. B. Grätz: „Dass sich der Text literarischen Gattungen annähert und dennoch zugleich gegen alle bekannten literarischen Formen verstößt, wurde in der Forschung wiederholt konstatiert.“ (2017, 358)

Urheber des Begriffs der Kunstkritik angibt (vgl. 15). Es ist also der Anspruch dieser Arbeit, diesen Begriff der Kunstkritik Nietzsche anzupassen, eine mit seinen Gedanken näher verwandtere Version davon vorzuschlagen, um damit den Stil des *Zarathustra* philosophisch verarbeitbar zu machen. Denn es ist genau diese Form der Kunstkritik, der es gelingt, wesentliche Aspekte von Nietzsches Denken ausdrücken und zusammenzustellen, um daraus eine philosophisch bedeutsame Form der Kunsterfahrung zu entwickeln. Dadurch wird eine interessante Annäherungsweise an den sonderbaren *Zarathustra* gewonnen, die auch viele sinnvolle Beziehungen zu Nietzsches anderen Werken ergeben.

Ich möchte das Vorhaben dieser Arbeit von zwei Fragen abgrenzen, die damit eng verbunden sind. Erstens geht es mir nicht darum, die Auswirkung davon zu erkundigen, wie Nietzsche möglicherweise die Romantiker, insbesondere Friedrich Schlegel, rezipiert hat. Gray weist darauf hin, dass direkte Bezugnahmen auf Schlegel kaum vorhanden sind, dass er aber indirekt, entweder durch seinen Bruder August Wilhelm, den Nietzsche tatsächlich gelesen hat, oder dass Friedrich Schlegel, als Begründer der modernen Philologie, wahrscheinlich Spuren hinterlassen hat (vgl. 40). Der romantische Begriff der Kunstkritik ist hier ein Denkwerkzeug, das angepasst und angewandt werden soll, um den Text Nietzsches besser zu verstehen. Zweitens, soll hiermit noch nicht eine vollständige Interpretation des *Zarathustra* geliefert werden. Das Ziel ist, ein Verständnis des Stils dieses Werkes zu erarbeiten, die Vorarbeit zu leisten, *damit* man überhaupt eine sinnvolle Interpretation leisten kann. Natürlich muss dazu auch auf den Text selbst eingegangen werden, um diese Gedanken zu belegen. Es können nicht nur Nietzsches sonstige Bezüge und Aussagen dazu bewertet werden (Autoren sind selten die besten Interpreten ihrer eigenen Werke). Für dieses Vorhaben wird z.B. die erste Rede Zarathustras „Von den drei Verwandlungen“ als besonders interessant hervorgehoben. Aber auch das dramatische Vorgehen des Werks und seiner Leitfigur werden dadurch bedeutungstragende Teile des Ganzen. Diese direkte Bezugnahme auf den *Zarathustra* soll jedoch nur so weit vollzogen werden, nur so weit darauf eingegangen werden, wie es notwendig ist, um die Frage zu beantworten, wie der Text seinem Leser vorgibt, wie er zu lesen ist, wie man mit seinem Stil umzugehen hat.

Auch möchte ich noch einmal kurz die Wahl begründen, für das Vorhaben dieser Arbeit auf Texte aus dem gesamten Oeuvre Nietzsche Bezug zu nehmen. Denn wie in der Diskussion der romantischen Kunstkritik sich herausstellen wird, sollen die Kriterien dafür immanent aus dem Kunstwerk heraus gewonnen werden, als Anlagen desselben entdeckt und entfaltet

werden, was den Bezug auf „externe“ Werke illegitim erscheinen lassen kann. Wie schon erwähnt, ist es nicht die Ambition dieser Arbeit, eine ausgiebige Interpretation des Werks zu bieten, sondern eher aufzuweisen, *dass* eine sinnvolle Verbindung zwischen dieser Art von Kritik und der beabsichtigten Lesart des Werks existiert, und *wie* diese zu vollziehen ist. Aus der Beantwortung dieser Frage, ergibt sich die weitere, nämlich was Nietzsche in rein formal-medial Hinsicht mit diesem Werk beabsichtigt hat. Wie ich dargestellt habe, ergibt es keinen Sinn, eine rigide Trennung zwischen dem *Zarathustra* und den anderen Werken zu machen, und die Funktion des einzigartigen Stils kann durch diese Verbindung klarer begriffen werden, ohne dass damit dessen Status, als eigenständiges und als in sich verständliches Werk gefährdet wird. Wie ich gezeigt habe, sind Gedanken und Gedankenspuren darin enthalten, die man auch in den anderen Büchern Nietzsches ausfindig machen kann, hier aber in bedeutungstragend anderer Form. So möchte ich argumentieren, dass der *Zarathustra* vielleicht als die von ihm gesuchte „Umsetzung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos“ (KSA 6, 312) zu bezeichnen ist, um es mit den Begriffen anzufassen, die er selbst anderswo eingeführt und diskutiert hat. Im Spätwerk bezieht er sich regelmäßig darauf, wie De Bleeckere in einer Fußnote anmerkt: „Es ist auffällig, daß Nietzsche in diesen Werken öfters auf Za[rathustra] hinweist, oder sogar daraus ausführlich zitiert, jedesmal wenn er den positiven Wert seines Denkens dokumentieren will.“ (290) Gerade in Betrachtung dieser Tatsachen, wird deutlich, dass man sich auch auf sein Gesamtwerk beziehen und es in diesem Umfeld betrachten muss, um zu erkennen, welche konstituierende Rolle der Stil in diesem besonderen Werk spielt. Jaspers fasst es folgendermaßen zusammen (ohne sich spezifisch auf den *Zarathustra* zu beziehen): „Ein wahres Verständnis, wenn es möglich ist, kann daher nur entstehen angesichts des ganzen Nietzsche[.]“ (414)

Für dieses Vorhaben ist also folgende Gliederung der Arbeit beabsichtigt. Im ersten Kapitel nach der Einleitung wird der erwähnte romantische Begriff der Kunstkritik dargestellt und seine für die *Zarathustra*-Interpretation relevanten Aspekte hervorgehoben, bevor sie im nächsten Teilkapitel dem Denken Nietzsches nähergebracht und mit ihnen verbunden und plausibilisiert werden. In den nächsten zwei Kapiteln wird dann gezeigt, wie er mittels des Stils des *Zarathustra* zwei wichtige Aspekte seines Denkens verwirklichen kann, ohne sich in einen Selbstwiderspruch zu verheddern. Davon wird als erstes die Spannung von Kritik und Dogmatik diskutiert, wo er sich — so meine These — auf keine dieser Pole reduzieren lassen,

und sich deshalb einen Raum zwischen ihnen schaffen will. Denn das Buch will doch uns etwas lehren, etwas beibringen, hat aber kein naiv-unschuldiges Bild der Lehrtätigkeit, und ist sich der damit verbunden Schwierigkeiten (oder auch Gefahren) bewusst. Der zweite Aspekt ist die existenzielle Dimension von Nietzsches Denken, inklusive seines Kampfes mit und gegen den Nihilismus. Hier ist es sein Ziel, den vom Menschen angesichts seiner fundamental unbestimmten Natur notwendigen Selbst-Schaffungsakt im Leser zu erzwingen, einen Selbststart in ihm zu bewirken. Im letzten Kapitel wird dann die gewünschte Leseerfahrung des Werks die aus dem erzwungenen schöpferischen Lese-Akt resultiert zusammenfassend dargestellt. Dabei ergibt sich, dass das Werk sich in eine Gruppe philosophischer Werke einreicht, die den Anspruch haben, sich nicht auf eine Zusammenfassung reduzieren zu lassen. Es sind Werke, die nicht nur verstanden, sondern nachvollzogen, auf ihre Leser wirken wollen, die gelesen werden wollen, nicht nur verstanden, und letztendlich über sich hinaus ins Leben wirken wollen.

2. Der Romantische Begriff der Kunstkritik

Eine erste Schwierigkeit besteht darin zu klären, wen man als den Urheber der Theorie des romantischen Begriffs der Kunstkritik anführen soll. Benjamin selbst bezeichnet sie als die Theorie Friedrich Schlegels und auch im Weiteren als repräsentativ für die deutsche Romantik (vgl. 15). Da aber Schlegel einen beabsichtigt fragmentarischen Stil⁶ hat — was übrigens eine Ähnlichkeit mit Nietzsche darstellt — bezieht sich Benjamin zusätzlich auf Schriften von Novalis, der mit Schlegel eng befreundet und von dessen Gedanken geprägt war, um zu einer systematischen Darstellung zu gelangen. Daher muss die daraus resultierende Theorie beiden zugeschrieben werden. Hinzu kommt die weitere Komplikation, dass Benjamin als Dritter zu ihren Gedanken einen Beitrag macht, indem er sie zusammenführt und systematisiert. Und selbst wenn Benjamin geläufig als Autor dieser Theorie der Kunstkritik angeführt wird, weil er ihr die einheitlichste Darstellung gegeben hat, gehört sie letztendlich der Trias dieser Autoren⁷. Es wird im Folgenden aber auch auf andere

⁶ Insbesondere in der Athenäums-Zeit, auf die sich Benjamin häufig bezieht.

⁷ Für die einfachere Übersicht der Quellen, werden Schlegel und Novalis hauptsächlich aus Benjamins Arbeit zitiert.

Gedanken Friedrich Schlegels eingegangen, um sein Verständnis von der Lektüre- oder Leseerfahrung zu verstehen, und die Verbindung der Theorie mit Nietzsches Denken zu erarbeiten.

Als erstes wird diese Theorie dargestellt, wenn auch nicht so ausgiebig, wie es Benjamin tut; die Funktion dieser Theorie, ihre Aufnahme in diese Arbeit, dient nicht in erster Linie, ihr und den Romantikern treu zu bleiben, sondern ihren grundlegenden Gedanken als produktive Lesart für Nietzsches *Zarathustra* zu gewinnen. Die für dieses Vorgehen relevanten Momente der Kunstkritik werden hervorgehoben, während auf das zugrundeliegende, von Fichte stammende philosophische System, dem sie entspringt, nur dort eingegangen wird, wo es als notwendig für das Verständnis dieser erachtet wird. Eine tiefergehende Erläuterung des größeren erkenntnistheoretischen Rahmens, in dem diese Kunstkritik verwurzelt ist, würde sowohl über den Umfang der Arbeit hinausgehen, als auch von der Verbindung zu Nietzsches Werk und seinem Denken zu weit wegführen. Es geht auch nicht darum zu zeigen, wie Nietzsche die Romantiker rezipiert hat, oder worin er mit ihnen übereinstimmt. Es soll ein Begriff der Kunstkritik gewonnen werden, der seinen Ursprung bei Benjamins Lesart der Romantiker hat, und durch diesen eine fruchtbare Lesart von Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, die einen Erkenntnisgewinn über dessen Stil ergibt.

2.1. Der von Benjamin erarbeitete Begriff

Der romantische Begriff der Kunstkritik hat seinen Ursprung in der auf Fichtes erkenntnistheoretischen Systems aufbauenden Theorie der Naturerkenntnis. Es soll wie gesagt nicht ausführlich darauf eingegangen werden, aber sie wird von Benjamin folgendermaßen zusammengefasst:

„Vielmehr faßt die Beobachtung nur die aufkeimende Selbsterkenntnis im Gegenstand ins Auge, oder vielmehr sie, die Beobachtung ist das aufkeimende Gegenstandsbewußtsein selbst. [...] Es wäre also erlaubt, [...] von einer Koinzidenz der objektiven und subjektiven Seite in der Erkenntnis zu sprechen. Simultan jeder Erkenntnis eines Gegenstandes ist das eigentliche Wesen dieses Gegenstandes selbst. Denn die Erkenntnis ist, nach dem Grundsatz der Gegenstandserkenntnis, ein Prozeß, der das zu Erkennende erst zu dem, als was es erkannt wird, macht.“ (66)

Der Gegenstand der Naturerkenntnis lässt sich also nicht ohne den Beitrag des ihn begreifenden Erkenntnisvorgangs denken. Es ist also erst im Moment, wo er erkannt wird, dass er vollbracht oder vollendet wird, zu dem wird, dass er ist und als was er begriffen wird. Was passiert aber, wenn dieser Erkenntnisprozess auf einen Kunstgegenstand angewandt wird, ein Gegenstand, der als „geistiges Gebilde“, bereits erkannt worden ist, dessen Formvorgabe schon existiert? Denn vom Autor ist er sogar schon erkannt oder begriffen worden, bevor er überhaupt in der Welt verwirklicht wird und „objektives“ Dasein erlangt. Novalis erklärt es folgendermaßen: „Ist der beobachtete Gegenstand ein Satz schon und der Prozeß durchaus in Gedanken, so wird das Resultat . . . derselbe Satz nur in höherem Grade sein“ (66). Ein Gegenstand dieser Art wird also in der Kritik nicht nur wie der Naturgegenstand vollbracht, sondern als der vollbrachte wird er auch erhoben, überwunden und perfektioniert. Der Prozess, der dieses mit dem Kunstwerk als Erkenntnisgegenstand vollbringt, ist die anvisierte Kunstkritik.

Die daraus entwickelte Kunstkritik lässt sich in Kurzform so charakterisieren, dass jeder Akt der Kritik nicht ein urteilender, sondern ein künstlerischer, schaffender Akt sein muss. Gray fasst sie so zusammen, dass sie „in der kritischen Entwicklung und Weiterführung der in dem Werk aufgedeckten oder hypostasierten Kerngedanken“ besteht (2009, 42). Die für unsere Auseinandersetzung mit Nietzsche hervorzuhebenden Elemente sind die folgenden: 1) Das Kunstwerk bedarf diese Art von Kritik, da es in fundamentaler Art immer offen ist. 2) Die Kunstkritik ist eine Tätigkeit, die den Gegenstand ihrer Kritik verändert. 3) Die Kunstkritik ist immanent und kann deshalb selbst nur durch einen künstlerischen Akt oder Schaffensprozess vollbracht werden. 4) Die Kunstkritik enthält notwendigerweise durch die Überbietung ihres Gegenstands auch den Verlust durch die Negation desselben. Diese vier Elemente lassen sich nicht völlig losgelöst voneinander behandeln, da sie ineinander übergreifen und auf sich gegenseitig aufbauen, aber diese Reihenfolge und Gliederung ist für die klarere Darstellung gewählt.

2.1.1. Die Offenheit des Kunstwerks

Als Erstes muss hervorgehoben werden, dass das Kunstwerk in Benjamins Arbeit als unvollständig gedacht wird, da jedes Werk „dem Absolutum der Kunst gegenüber mit

Notwendigkeit unvollständig [ist], oder — was dasselbe bedeutet — es ist unvollständig gegenüber seiner eigenen absoluten Idee“ (76). Wie wir gesehen haben, gilt diese Tatsache nicht nur für das Kunstwerk, aber hier in besonderer Weise. Anders als im Beispiel des Naturgegenstands, der erst durch sein Erkannt-werden zu dem Gegenstand wird, der er ist, ist das Kunstwerk schon vor seinem Erkannt-werden durch den Leser schon in diesem Sinne von Künstler begriffen worden. Die Kunstkritik vollbringt oder vollendet also in einem anderen Sinn; indem sie den bisherigen Gegenstand übertrifft oder überbietet. Aus dieser Perspektive betrachtet wird also das Kunstwerk trotzdem noch unvollständig sein, diesmal aber seiner von der Kritik gesteigerten und weitergeführten Gestalt gegenüber. In diesem Sinne muss die Aussage Schlegels, „[n]ur das Unvollständige kann begriffen werden, kann uns weiter führen“ (75), auf die Kunstkritik angewandt werden. Mit ihrer absoluten Idee, ist damit die nächste Steigerung durch die Kritik oder der Endpunkt⁸ der Steigerung gemeint, so dass das Kunstwerk „an-sich“, das noch-nicht kritisierte, immer diesem gegenüber Unvollkommen sein muss.

Das größere romantische System der Erkenntnis mit der absoluten Idee der Kunst, ist nur schwer mit Nietzsche in eine sinnvolle Verbindung zu bringen, aber es soll die Unvollständigkeit der Kunst mit anderen ihm philosophisch sinnvoller vereinbaren Gedanken⁹ gewonnen werden. Denn, dass ein jedes Kunstwerk notwendigerweise ein Moment der Offenheit oder Unabgeschlossenheit in sich trägt, ist schon von unterschiedlichen Denkern gedacht worden. Es wird dadurch ersichtlich, wieso die Kunstkritik als schöpferisch verstanden werden muss: wenn diese, als Erkenntnis des Kunstwerks versucht, seinen unvollständigen Gegenstand zu begreifen, ohne in der Kritik etwas dazuzutun, kann sie die erforderliche Steigerung des Kunstwerks nicht vollbringen. Es wäre dann naiv, es zu erkennen versuchen, ohne sich des Beitrags, des Einflusses dieses Prozesses bewusst zu sein¹⁰. Die Unvollständigkeit oder Offenheit macht somit überhaupt die

⁸ Dieser Endpunkt sollte man vielleicht nicht als statischen, sondern als unerreichbaren, immer wieder neu zu suchenden Punkt denken.

⁹ Dass das Kunstwerk notwendigerweise von einer Offenheit, Unvollständigkeit oder Unabgeschlossenheit gekennzeichnet sein muss, ist ein Gedanke, der in unterschiedlicher Weise mit unterschiedlichen Autoren gedacht werden kann, wie z.B. Sartre, Hegel (ich beziehe mich auf die stark von ihm beeinflusste Theorie in Feiges *Computerspiele. Eine Ästhetik* (2015, Suhrkamp), oder auch den für Nietzsche besonders relevanten Kant. Ich werde mich nicht auf eine dieser Theorien festlegen, sondern nur den Versuch machen, diesen Grundgedanken bei Nietzsche darzustellen.

¹⁰ Ich weise hier z.B. auf die Kant-Kritik Hegels aus der Einleitung von *Die Phänomenologie des Geistes* hin, als eine hilfreiche Gedankenfigur dafür hin.

Kritisierbarkeit eines Werkes aus. Der weiterführende, positive Charakter der Kritik, versteht ihren Gegenstand so, dass sie nicht spurlos an ihm vorbeigeht, sondern dass sie zu ihm etwas beiträgt, so dass der ursprüngliche Gegenstand dem Resultat der Kritik, der Synthese von dem zu Erkennenden und dem Erkennendem, gegenüber unvollständig sein muss. Mit Gegenständen dieser Art, werden die Vollständigen kontrastiert, die „nur genossen“ (75) werden können, ohne dass dieser andere Vorgang genauer erklärt wird. Um den Unterschied zwischen den vollständigen und unvollständigen Kunstgegenständen und der ihnen spezifischen Erkenntnisvorgänge zu plausibilisieren und besser zu verstehen, möchte ich zwei unterschiedliche Arten von Kunsterlebnissen einander gegenüberstellen. Nämlich die Erfahrung, wie man versucht, ein vermeintlich vollkommenes Kunstwerk und ein unvollkommenes zu begreifen¹¹. In einem Gespräch über eines ersterer Art, fällt es uns schwer, etwas Sinnvolles zu sagen, was nicht schon im Werk ausgesprochen worden ist und nur eine Wiederholung ist, aber ohne die bestimmte Form, in der es der Künstler dargestellt hat. Der Austausch mit jemandem, der auch den Kunstgegenstand erlebt hat, begrenzt sich auf die Erinnerung an besondere Momente, deren Besprechung, deren kritische Erörterung sich erübrigt — der andere hat sie ja gleichermaßen in ihrer vollkommenen, ausgiebigen Form schon erfahren. Dem ließe sich das Erlebnis eines unvollständigen Werkes gegenüberstellen, bei dem sich Material zur kritischen Diskussion (in ihrer negativen, negierenden und positiven, produktiven Kapazität) anführen lässt, da das Erlebnis des Kunstwerks noch Fragen offenlässt, einen geradezu zu Fragen auffordert, einen nicht loslässt, sich von unserem Verstand nicht begreifen lässt, da das Kunstwerk in diesem Sinne noch offen, noch unvollständig ist. Diese Eigenschaft verlangt von einem kritischen Rezipienten ein Zu-Ende-Bringen, ein Vollbringen, was beim Vollkommenen nicht möglich ist. Im Sinne der romantischen Kunstkritik könnte man sagen, dass die unvollständigen Kunstwerke die vollendende Kritik vom Rezipienten fordern, während die Vollständigen dafür nicht empfänglich sind.

Hier scheinen die Romantiker also im Bereich der Kunst eine ungewohnte Gleichstellung zu vollziehen; nämlich des Vollkommenen mit dem Unwürdigen und Schlechten, und des Kritisierbaren und Unvollkommenen mit dem Höherstehenden und Würdigen. Für Schlegel

¹¹ Es wäre hier hilfreich, Beispiele für Kunstwerke dieser Art zu geben, gleichfalls ließe sich über selbstverständlich streiten. Die Darstellung des damit einhergehenden Erlebnisses halte ich aber für eine sinnvolle Exemplifizierung dieser Unterscheidung.

muss man diesen Gedanken mit Bezug auf die Idee der Kunst überhaupt denken, da „wahre Kritik gar keine Notiz nehmen [kann] von Werken, die nichts beitragen zur Entwicklung der Kunst“ (86). Es scheint, die „wahre Kunstkritik“ muss immer einen Erkenntnisgewinn hervorbringen, streng gesehen muss sie immer so etwas wie eine neue Erkenntnisproduktion des Kritikers sein, ein Prozess, der sich nicht an jedem Kunstwerk vollbringen lässt. Dies ist, was Benjamin die „Unkritisierbarkeit des Schlechten“ (85) nennt; das daran nichts neues hervorzubringen ist. Und bevor das Kunstwerk dieser bestimmten Form von Kritik ausgesetzt wird, ist es auch überhaupt nicht möglich, es in diesem Sinne zu erkennen. Gerade darin, in der aus Unbestimmtheit stammenden Unverständlichkeit, besteht also ein Vorzug dieser Kunstwerke, und Schlegel opponiert dagegen, dass im „Schlichten und Einfachen [der] Sitz der Wahrheit“ (Gray, 63) zu finden ist. Wenn auch dieser Gedanke nicht in genau dieser Form bei Nietzsche zu finden ist, so sehen wir eine ähnliche Ablehnung von, ja sogar eine Missachtung der statisch, plastischen und verständlichen Perfektion zugunsten der chaotisch, dynamischen Unvollkommenheit — die für ihn kennzeichnende Aufwertung vom Prinzip des Dionysischen.

Auch ist es wertvoll an dieser Stelle die allgemeineren Gedanken Schlegels zu den inhärenten Schwierigkeiten eines philosophischen Systems, zu einer in sich geschlossener Gedankenwelt. Die bekannteste Formulierung hierzu stammt wohl aus Athenäums-Fragment 53, das folgendermaßen lautet: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“ Mit dieser Formulierung — die auch erstaunlich gut auf Nietzsche passt — versucht Schlegel seinen fragmentarischen und aphoristischen Stil zu begründen. Er möchte über die Rigidität und Statik eines abgeschlossenen Systems und dem zusammenhangslosen Chaos hinaus. Die Antwort auf dieses Problem sieht er in der romantischen Poesie, die als Fusion von Dichtung und Philosophie es schaffen kann, diese Kluft zu überbrücken. In Fragment 116 — wo Schlegel die berühmte Formulierung „progressive Universalpoesie“ einführt — beschreibt er: „Diese romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet werden kann.“ Schlegels poetische Philosophie oder philosophische Poesie soll lebendig sein, etwas, das immer über sich hinausweist und somit auch notwendigerweise unvollkommen und unfertig sein muss. Diese Eigenschaft der Unvollkommenheit erlangt Schlegels Philosophie erst durch die Verschmelzung mit der

Dichtung, wird aber dadurch zur positiven und dynamischen Eigenschaft, die immer neues generieren kann. Dieses Gedankenmuster werden wir bei Nietzsche wiederfinden.

2.1.2. Kritik als Veränderung des Kunstwerks

Es bedarf also für die Erkenntnis des Kunstwerks erst der Vollendung, eines schaffenden Beitrages zum Kunstwerk, was Benjamin so beschreibt: „Kritik ist also, ganz im Gegensatz zur heutigen Auffassung ihres Wesens, in ihrer zentralen Absicht nicht Beurteilung, sondern einerseits Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits seine Auflösung im Absoluten“ (84). Was mit dem Gedanken der absoluten Idee der Kunst gemeint ist, spielt für den Rest der Arbeit keine Rolle. Das wichtige Moment ist, dass der unvollständige Gegenstand, wenn er „an-sich“ untersucht wird, kein legitimer Gegenstand der Erkenntnis sein kann. Sondern erst im Prozess des Erkennens, wird der Gegenstand zu dem, als welcher er erkannt wird (vgl. 66). Um dieses zu verdeutlichen, nennt Benjamin die Kritik auch „ein Experiment am Kunstwerk“ (70), nicht nur Betrachtung, was das aktive Hinzutun des Kritikers in den Vordergrund rückt. Wie Novalis sagt, soll sie nicht gedankenlose Beobachtung sein, sondern nur wenn diese beiden Momente, die Beobachtung *und* der Gedanke, vorhanden sind, haben wir „einen kritischen Kern“ und damit Erkenntnis des Gegenstands. Der Erkenntnisgegenstand soll also zur Entfaltung gebracht werden, und so zu seinem erst entwickelten Begriff gebracht werden.

Aber dieser Erkenntnisprozess wird verändert sich, wenn er auf ein Kunstwerk angewandt wird. Denn im Falle eines Naturobjekts, so existiert dieses schon bevor es Begriffen wird. Anders aber funktioniert es in der Kunstkritik. Da er nun einen Gegenstand hat, der von seinem Schöpfer nicht nur schon begriffen, sondern entworfen und erkannt ist, wird er nicht vollbracht, sondern eher übertroffen. Es wird ein neuer und höherer Begriff des Kunstwerks geboten, nicht bloß die einfache Hingabe an das Naturobjekt. Was sich dabei herausstellt, ist, dass das Moment der Veränderung in der Kunstkritik sich an einen schon vollbrachten Gegenstand ausübt; ein geschaffener Gegenstand, der nicht bloß entstanden ist, muss nun neu geschaffen werden. Allgemein lässt sich über das verändernde Moment der Erkenntnis sagen, dass es ein durchgehendes Motiv im Denken Schlegels ist. Auch in seinen philologischen Arbeiten unterscheidet er zwischen echter und unechter Nachahmung,

„wobei erstere keine bloße Nachahmung ist, sondern produktive Zueignung erfordert“ (Gray, 60). Jede wirkliche Rezeption eines Werks, verlangt also nicht nur richtiges Verstehen des Inhalts, sondern auch ein Beitrag des Rezipierenden.

2.1.3 Das Moment der Immanenz in der Kritik

Ein weiteres, wesentliches Element der romantischen Kunstkritik ist, dass sie den Anspruch hat, eine immanente Kritik zu sein. Benjamin erklärt, dass die Frage, ob die Kunstkritik an einem vermeintlichen Kunstwerk möglich ist, ob diese Möglichkeit darin veranlagt ist, darüber entscheidet, ob tatsächlich ein solches vorliegt (vgl. 85). Er schreibt über Schlegels Auseinandersetzung mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die als beispielhaft für die romantische Kunstkritik gilt, folgendes:

„Bei genauer Betrachtung will Schlegel dort in der Rolle, welche in der Bildung des Helden die verschiedenen Kunstarten spielen, eine Systematik verborgen angedeutet finden, deren deutliche Entfaltung und Einordnung ins Kunstganze eine Aufgabe der Kritik des Werkes sei. Dabei soll diese nichts anderes tun, als die geheimen Anlagen des Werkes selbst aufdecken, seine verhohlenen Absichten vollstrecken.“ (Benjamin, S. 74)

Das Kunstwerk enthält schon den Kern davon, wie es zu kritisieren sein soll, und der Kritiker tut nur die Arbeit, diese zu entfalten oder weiterzuentwickeln, es zu dem zu machen, dass es immer schon werden sollte. Dieses Moment zusammen mit dem der Unvollständigkeit zu denken, kann hilfreich sein. Aus der Unvollständigkeit ergibt sich dann die Möglichkeit der Weiterentwicklung aus sich selbst heraus, wie ein wachsender Organismus seiner erwachsenen Gestalt gegenüber unvollkommen ist. Auch sind die verwirklichten Anlagen und der Wachstumsprozess keine externen Elemente, sondern müssen von dem Organismus selbst ausgehen.

Die Immanenz erklärt also, wieso die schaffende Kunstkritik nicht in Willkür verfällt, und man in jedes Werk Beliebiges hereindeuten kann. Im Werk liegen schon die Möglichkeiten dafür, was man damit machen, was man daraus schaffen kann. Es bildet somit gewissermaßen den Rohstoff für die Vollendung durch die Kunstkritik. Dieser Anspruch auf Immanenz, wenn man ihn etwas weiterdenkt, ist auch deshalb besonders interessant, weil er uns die Möglichkeit gibt zu erklären, wieso wir von einem Kunstwerk mehrere und sich widersprechende

Deutungen akzeptieren können. Denn, indem wir ein Werk haben, dass noch vollendet werden muss, besteht für den Kritiker ein noch nicht in Anspruch genommener Gestaltungsspielraum. Die Entfaltung dieser Anlagen, wie der Wachstumsprozess eines Organismus, muss nicht notwendigerweise immer zum selben Resultat gelangen. Wir können es als die Verwirklichung von Möglichkeiten denken, statt als logisch-notwendige Folgerungen aus einem Prinzip. Gleichzeitig müssen wir nicht jeden Vollendungsversuch akzeptieren, denn das vorliegende Werk muss vom schaffenden Kritiker berücksichtigt werden — es gibt ihm eine Vorlage, über die er in seiner Vollendung nicht willkürlich verfügen kann. Denn das schon Vorliegende gibt den Möglichkeitsraum vor, in dem der Kritiker/Rezipient weiterschaffen kann.

Hierdurch wird auch nochmal deutlich, wieso diese „schaffende“ Kritik nicht bloße Beurteilung des Kunstwerks sein kann, die nur von außen kommen kann. Da es sich nämlich um die immanente Vollendung, die Steigerung des Werkes handelt, kann dieses nur durch entsprechende künstlerische Tätigkeit vollbracht werden (vgl. 74); ein Kunstwerk in diesem Sinne zu Ende zu bringen, muss aus diesem selbst hervorgehen, als Teil des Werkes selbst verstanden werden. Ein jeder Versuch, dieses mit anderen Mitteln zu vollbringen, wäre das Hinzufügen von einem wesensverschiedenen Element. Man würde dadurch mit einem anderen Maßstab ans Werk zu gehen, ein externes Element einführen und somit einen störenden Bruch im Werk herstellen. Um dem Anspruch der schaffenden Kritik gerecht zu werden, muss schaffend, künstlerisch vorgegangen werden. So kann Kunst nur durch Kunst begriffen und erkannt werden.

Der Anspruch auf Immanenz, wenn er auch nicht ohne Anpassung auf den *Zarathustra* angewandt werden kann, wird deshalb erwähnt, weil damit deutlich wird, dass und wie die Kunstkritik dennoch an den Gegenstand der Kritik, an das Kunstwerk, gebunden bleibt. Als interessanter Vergleich, erwähnt Benjamin z.B., dass Novalis die Kritik und Übersetzung „einander nahe rückt“ (76). Mit dieser Verbindung kann uns verständlich werden, wie die Kunstkritik an das Kunstwerk gebunden bleibt. Denn jede Übersetzung, so treu sie gerne sein möchte, muss aus Rücksicht auf die zu vollbringende Leistung und der anderen Sprache, von dem vorliegenden Werk abweichen. Wird dieses aber im Geist des Werkes getan, schafft sie es, seinem Kern gerecht zu bleiben, und dann in einer neuen Sprache zu entfalten. So wird die Übersetzung nicht falsch sein, obgleich sie nicht *die* einzig richtige Übersetzung zu sein beanspruchen kann. Es wird auch nochmal deutlich, dass eine schaffende, künstlerische

Leistung verlangt wird, denn jede Übersetzung enthält diese Dimension; denn auch die bedeutungstragende Form des Ausdrucks muss berücksichtigt werden — sofern es sich machen lässt. Diese Aufgabe fordert also ein Gefühl und Sprachverständnis, das über das reine begriffliche Verstehen hinausgeht. Aber gleichzeitig beinhaltet die Kritik ein begreifendes Moment, wie der Übersetzer das zu übersetzende Werk überhaupt erst verstehen muss, um seine Arbeit vollbringen zu können. Er muss interpretative Entscheidungen treffen, die andere mögliche Interpretationen ausschließen. Und trotzdem können sich gerade in den notwendigen Abweichungen von der Originalform neue Erkenntnisse ergeben¹². Diese Gedanken sollen dann mit der Frage verbunden werden, ob Nietzsche überhaupt einen Nietzscheanismus gewollt hätte, oder ob dies nicht ein fundamentales Missverständnis seines Denkens wäre. Da er aber gleichzeitig scharfe Kritik in unterschiedlichen Richtungen austeilt, müssen wir ihn so verstehen, dass, wenn wir ihn auch nicht wirklich richtig verstehen können, da es *die* einzig richtige Nietzsche-Interpretation nicht gibt, wir ihn trotzdem entscheidend falsch- oder missverstehen können. Mit dieser Einschränkung, der Gebundenheit des Schaffensprozesses des Lesers an das ursprüngliche Kunstwerk (ich lasse offen, ob es sich dabei um einen fixen oder veränderlichen, dynamischen Möglichkeitsraum handelt), ermöglicht der Künstler uns, in diesem Raum weiter zu schaffen und zu denken. So viel als Vorschau zur Verbindung zu Nietzsche.

Aber die schaffende Dimension der Kunstkritik macht sie nicht nur zu einem Werkzeug der Literaturtheorie, losgelöst von der Philosophie. Sie beruht nämlich auf einer Art des Denkens, die von Friedrich Schlegel folgendermaßen charakterisiert wird: „Es gibt ... eine Art des Denkens, die etwas produziert und daher mit dem schöpferischen Vermögen, das wir dem Ich der Natur und dem Welt-Ich zuschreiben, große Ähnlichkeit der Form hat. Das Dichten nämlich; dies erschafft gewissermaßen seinen Stoff selbst“ (68). Diese Art des Denkens nimmt also einen schöpferisch-schaffenden Charakter an, wobei aber die Romantiker damit eine Verbindung zum, eine Steigerung hinauf zum Absoluten erreichen wollen, nicht den Verlust desselben. Diese Verbindung zwischen Denken und Schaffen wird für die Auseinandersetzung mit *Also sprach Zarathustra* von höchster Bedeutung sein, denn sie weist große Ähnlichkeiten mit den erkenntnistheoretischen Gedanken Nietzsches auf. Nach

¹² Hier denke ich z.B. an Übersetzungen, wo eine Sprache ein Wort hat, das einen Begriff besser trifft als das ursprüngliche, der aber noch nicht in diesem bestimmten Zusammenhang verwandt worden ist.

einer Anpassung an seine Gedanken auf diesem Gebiet, bietet diese Form der Kunstkritik eine sinnvolle Einordnung der dichterischen Form des *Zarathustra*.

2.1.4. Untergang und Überwindung des Kunstwerks

Benjamin hebt aber auch hervor, dass indem wir diese Art von Kunstkritik betreiben, die spezifische, uns-vorgegebene Gestalt des Werks verloren geht. „Im Sinne des Werkes selbst, [...], soll es über dasselbe hinausgehen“ (74), und, um mit Schlegel zu sprechen, „[j]ene poetische Kritik ... wird die Darstellung von Neuem darstellen, das schon gebildete noch einmal bilden wollen ... wird das Werk ergänzen, verjüngen, neu gestalten“ (75). Eine Neugestaltung beinhaltet eben den Verlust der vorliegenden Gestalt, die der neuen weichen muss. Denn als Kunstwerk ist dessen Form nicht vom Inhalt, von seiner Bedeutung zu trennen. Das Kunstwerk, wenn es nicht zur Allegorie werden soll, kann seinen Inhalt nur in ihrer ganz bestimmten Form ausdrücken. Hegel drückt diesen in der Kunstphilosophie weit verbreiteten Gedanken besonders prägnant aus:

„So könnte man z.B. bei poetischen Hervorbringungen so verfahren wollen, daß man das Darzustellende schon vorher als prosaischen Gedanken auffaßte und diesen dann in Bilder, Reime usf. brächte, so daß nun das Bildliche bloß als Zier und Schmuck den abstrakten Reflexionen angehängt würde. Doch möchte solches Verfahren nur eine schlechte Poesie zuwege bringen, denn hier würde das als *getrennte* Tätigkeit wirksam sein, was bei der künstlerischen Produktivität nur in seiner ungetrennten Einheit Gültigkeit hat.“ (Hegel, *VuÄ* 62)

Die Untrennbarkeit der Form und Bedeutung im Kunstwerk führt also dazu, dass ein jedes sich nicht auf eine Zusammenfassung, auf einen Inhalt, den man daraus gewinnen kann, reduzieren lässt. Der damit einhergehende Verlust der bestimmten Form des Kunstwerks würde die Bedeutung entscheidend verändern; man könnte sich einen Leser vorstellen, der eine exakte Zusammenfassung von Joyces *Ulysses* ließt, die jedes Detail auffasst, aber dieses könnte nie die eigene Auseinandersetzung mit dem Werk, den Akt des selber Lesens ersetzen. Schlegel kontrastiert diese Eigenschaft der Kunst mit der Philosophie in folgender Aussage:

„Es wäre illiberal, nicht vorauszusetzen, ein jeder Philosoph sei . . . rezensibel . . . Aber anmaßend wäre es, Dichter ebenso zu behandeln; es müßte denn einer durch und durch Poesie und gleichsam ein lebendes und handelndes Kunstwerk sein.“ (86.)

Das Kunstwerk überlebt die Rezension, die Kritik, nur in ganz eigentümlicher Weise. Um diese Tatsache zu verstehen, kann man die Integration von Form und Inhalt des Kunstwerks aus dem Blickwinkel betrachten, dass das Kunstwerk ein zusammengesetztes Ganzes ausmacht. Die unterschiedlichen Teile desselben können nur in ihrem Zusammenhang, in ihren gegenseitigen Beziehungen mit dem Rest des Kunstwerks verstanden werden. Somit wird jede Veränderung, die die Zusammensetzung verschiebt, auch eine Vollendung, notwendigerweise die Bedeutung des Ganzen und ihrer Teile verändern müssen. Deshalb, aus diesen beiden Perspektiven gesehen, muss die im romantischen Sinne ausgeführte Kritik des Lesers, die schaffende, verändernde Kritik, auch die Tatsache mit einschließen, dass die bestimmte Form des Kunstwerks verlorengelht — oder mit Nietzsche gesprochen — sie muss überwunden werden und somit auch untergehen.

Es handelt sich aber nicht notwendigerweise um einen Verlust, sondern um eine Überwindung der vorherigen Gestalt, ein sich-weiterbewegen. Dieser Gedanke erhält in einem Witz von Schlegel eine für diese Arbeit besonders interessante Bedeutung, da er in „seinen Athenäumsaufsatz ‚über Goethes Meister‘ seine Kritik des Romans kurz als den ‚Übermeister‘ bezeichnet“ (72), was auch von Benjamin als „ein vortrefflicher Ausdruck für die letzte Intention dieser Kritik, welche mehr als jede andere mit seinem Begriff der Kunstkritik überhaupt zusammenhängt“ (ebd.) hervorgehoben wird. Die Vollendung des Werkes ändert also die Zusammensetzung des Ganzen, und somit überbietet sie auch die bisherige Form des Kunstwerks. Benjamin zitiert dazu auch Novalis in folgendem besonders interessanten Zusammenhang:

„[A]ber das positive Moment dieser Bewusstseinssteigerung überwiegt das negative bei weitem. Diese Einschätzung des Reflexionsvorgangs spricht aus Novalis Worten: ‚Der Akt des sich selbst Ueberspringens ist überall der Höchste, der Ursprung, die Genesis des Lebens. So hebt alle Philosophie damit an, daß der Philosophierende sich selbst philosophiert, d.h. zugleich verzehrt . . . und wieder erneuert [...]‘. Genau ebenso positiv bewerten die Romantiker die Selbstreflexion im Kunstwerk.“ (72)

Benjamin betont hier, dass die Negativität in dieser Form von Kritik der schaffenden, positiven Seite gegenüber nicht erwähnenswert ist (vgl. 72), er nennt es sogar eine „völlige

Positivität“. Ich schließe mich aber Gray an, dass bei Benjamin „romantische Kunstkritik immer noch Kritik“ bleibt (43), und habe dargestellt, dass eine wesentliche Negativität nicht verloren gehen darf; man muss sie nur richtig verstehen. Denn, wie uns das Novalis-Zitat zeigt, ist jede Form von Wachstum — und solche ist auch die Entfaltung durch Kritik — nicht ohne Verlust und neues Zusammensetzen und kann nicht ohne Neukonstituierung des Ganzen gedacht werden. Denn in jeder Form der Überwindung muss etwas überwunden und damit zurückgelassen werden. Dies gilt besonders für ein Kunstwerk, da es in ganz besonderer Weise an seine ganz bestimmte Form gebunden ist, und somit besonders „empfindlich“ für Veränderung ist. Benjamin gibt dies auch zu, wenn er sagt, dass die früheren Stufen der Reflexion in der Aufwärtsbewegung, d.h. in der Kunstkritik die früheren Stadien des Kunstwerks, negiert werden (vgl. 71). Genau auf diese Verbindung von Leben, Untergang und Denken wird später eingegangen, da sie besonders relevant für Nietzsche ist. Hier soll aber hervorgehoben werden, dass der negative Aspekt der Kritik in den positiven des Schaffens mündet, sie nichtsdestotrotz also erhalten bleibt.

2.1.5. Kunstkritik als Lebenspraxis

Dieser Begriff der Kunstkritik sollte aber nicht so verstanden werden, dass sie von jedem Kunstrezipierenden fordert, dass er in seiner kritischen Tätigkeit eine Rezension verfassen und publizieren muss. Es besteht die Möglichkeit, die Theorie so zu verstehen, dass jeder kritisch Rezipierende in seiner Rezeption das Werk der Kritik aussetzt; dass die Kritik darin bestehen kann, wie der Leser sich zum Werk verhält, wie er über das Kunstwerk denkt. Auch dem Menschen, der nie ein in diesem Sinne kritisches Stück Kunstkritik produziert, aber trotzdem z.B. seine Erfahrungen künstlerisch-kritisch behandelt und darüber nachdenkt — für sich allein oder im Austausch mit anderen — könnten wir eine gewisse künstlerisch-kritische Tätigkeit zuschreiben; auch wenn wir ihn nicht als Künstler im strengen Sinne bezeichnen würden. Dies könnte also auch als eine Art der Ausübung dieser Kunstkritik verstanden werden. Natürlich muss es entlang der immanenten Anforderungen des Kunstwerks geschehen, aber es wird nicht ersichtlich, dass daraus notwendigerweise eine äußere Kreation resultieren muss.

Interessant ist auch, dass Benjamin Novalis Begriff vom Romantisieren einbringt, und diesen mit der Kunstkritik in Verbindung bringt (vgl. 73). Dieser Begriff, der hauptsächlich auf dessen romantische Weltanschauung, die eher eine holistische Haltung der Welt gegenüber bezeichnet als eine Methode der Kunstkritik, führt er in ihrer berühmtesten Formulierung an: „Indem ich ... dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es“. Auch Hegel erwähnt diese Nähe der Kunst zur Lebenspraxis in seiner Charakterisierung Schlegels, dass es für den Menschen gilt „als Künstler zu leben und sein Leben *künstlerisch* zu gestalten“ (VüÄ, 94). Dies soll mit zweierlei Absicht erwähnt werden. Erstens muss die hier aufgestellte Verbindung von dem künstlerisch, schaffenden Moment in der Kunsterfahrung mit dem allgemeineren der Verhaltensweise der Welt gegenüber, einer „Lebenspraxis“ bemerkt werden, da sie auch bei Nietzsche ein Kerngedanke ist. Zweitens geht es in beiden Fällen um eine bewusste Haltung des Menschen, des Subjektes, im Sinne Nietzsches vergleichbar einem perspektivischen Akt der perspektivischen Interpretation. Dieses Interpretieren ist nicht nur, wie der Mensch „für sich“ die Welt begreift, sondern wie auch die Welt davon geprägt wird.

Von dem romantischen Begriff der Kunstkritik — wie er von Schlegel entworfen, von Novalis ergänzt, und von Benjamin zusammengestellt wurde — sind also folgende Momente bei Nietzsche zu untersuchen: 1) Die Offenheit oder Unvollkommenheit des Kunstwerks als eine positive und weiterführende Eigenschaft, und 2) die Vollendung und die Umbildung des Kunstwerks durch dessen Kritik, 3) die Gebundenheit an das Kunstwerk bei der Entfaltung desselben und die Tatsache, dass sie nur mit ihren eignen, also künstlerischen Mitteln vollbracht werden kann, 4) die Negierung und das Übertreffen des Kunstwerkes und dessen bestimmter Gestalt. Es hat sich anhand dieser Momente gezeigt, dass erfolgreiche Kunstkritik ihren Gegenstand verbessert, etwas an ihm hervorbringt, was vor der Kritik noch nicht da war. Auch deutet es sich an, dass in der Kunstkritik Vorgänge am Werk sind, die nicht nur für diese allein, sondern auch für das Leben im allgemeinen wesentliche Bedeutung haben.

3.1. Die Kunstkritik bei Nietzsche

Nietzsche hat, sowohl allgemein wie auch im Bereich der Ästhetik oder Kunstphilosophie, keine systemische Zusammenstellung seiner Gedanken erarbeitet (vgl. Huddleston, 2020, 1). Deshalb soll auch hier keine solche Darstellung geboten werden. Es lassen sich aber in unterschiedlichen Aphorismen zur Kunst Momente einer Systematik festmachen, und insbesondere aus seiner Kritik an Wagner und an Euripides einige Gedanken zur Kunst destillieren, die für das Vorhaben dieser Arbeit einen Erkenntnisgewinn ausmachen, und die sich mit der romantischen Kunstkritik sinnvoll verbinden lassen. Die vier hervorgehobenen Punkte der Kunstkritik sollen also anhand der erkenntnistheoretischen und kunstphilosophischen Überlegungen aus Nietzsches Gesamtwerk für den *Zarathustra* sinnvoll erarbeitet werden. Diese werden dann auf dieses Werk angewandt, um darzustellen, dass Nietzsche diese Art der Auseinandersetzung im Leser auslösen möchte.

Zuerst möchte ich dem ein Zitat voranstellen, in dem Nietzsche die unbestimmte, über sich hinausweisende Wirkung der Tragödie und der tragischen Kunst überhaupt, folgendermaßen zusammenfasst, und gleichzeitig die für die Kunstkritik wichtigen, noch-aufzugreifenden Momente in einem Satz allesamt anklingen lässt:

„Verstehen wir doch jetzt, was es heissen will, in der Tragödie zugleich schauen und über das Schauen hinaus sich zu sehnen[.] Jenes Streben in's Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich percipirten Wirklichkeit, erinnern daran, dass wir in beiden Zuständen ein dionysisches Phänomen zu erkennen haben, das uns immer vom Neuen wieder das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluss einer Urlust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie von Heraklit dem Dunklen die Weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufsetzt und wieder aufbaut.“ (KSA 1, 153)

Dies ist die Kraft, die in der Tragödie und in der tragischen Kunst zum Ausdruck kommt und auf den Zuschauer wirkt, und auch im tragischen Menschen zu finden ist.

Zusammengewürfelt finden wir hier das Unvollkommenheitsmoment, das über sich hinausweist, sowie die weltbildende, welterschöpfende, künstlerische Kraft, die die Dinge verändert. Auch ist die genaue Betrachtung, die „deutlich percipirte Wirklichkeit“, die Gebundenheit an das Vorgegebene enthalten, wie die Einsicht, dass die schöpferische Kraft von der zerstörenden nicht zu trennen ist. Dies sei diesem Teil vorangestellt, um die Richtung vorzugeben und einen ersten Eindruck der kommenden Darstellung zu geben.

3.1.1 Die Unvollständigkeit

Das Moment der Unvollständigkeit im Kunstwerk findet sich nicht als solches bei Nietzsche, aber dieser Gedanke kommt anscheinend auch bei ihm vor. Wenn wir dann noch andere Denker zu Rate ziehen, können wir ihn in der Gedankenwelt Nietzsches entfalten. Mit deren Hilfe können wir entwickeln, was in Nietzsche Denken noch nicht zum expliziten Ausdruck kommt. Ich denke nämlich, dass es sich hierbei um einen kunstphilosophischen Topos handelt¹³, der spätestens in Kants *Kritik der Urteilskraft* seinen Ursprung hat. Hier schreibt dieser über den Betrachter, der über einen Gegenstand das Urteil fällt, dass er schön sei, dass er sprechen wird, „als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch (durch Begriffe vom Objekte ein Erkenntnis desselben ausmachend) wäre: ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält“ (AA 211). Für Kant also ist die Schönheit, die Eigenschaft, die wir dem Kunstwerk zuschreiben, nicht an diesem Gegenstand selbst zu finden. Sie lässt sich an keiner objektiven Eigenschaft festmachen, sondern wir schreiben ihm diese Eigenschaft zu, wenn er in uns ein besonderes Gefühl auslöst. Das, was den Gegenstand zum Kunstwerk macht, entsteht erst in seiner Berührung mit einem Rezipienten. Bei Kant wird diese Dimension des Kunstwerks in diese Richtung nicht weiterentwickelt, er beschränkt sich darauf, die Eigenschaft der Schönheit auf eine Reaktion im Rezipienten zu reduzieren. Aber Sartre, der von Kant ausgeht und auch selbst Künstler war, erklärt, dass die künstlerischen Resultate ihrem Urheber niemals objektiv scheinen können; zu gut kennt er die Regeln, nach denen es erschaffen ist (vgl. 37), und „[d]ie Schöpfung geht gegenüber der schöpferischen Tätigkeit ins Unwesentliche über“ (36). Er kann es nicht als vollendetes, vollständiges Objekt ansehen, ihm gegenüber bleibt es einfach immer unfertig. Dadurch ergibt sich das Bedürfnis nach einem Rezipienten, dass seine deutlichste Formulierung hierin findet:

¹³ Auch ließe es sich aus der Kunst selbst belegen, wie in Paul Valéry Aussage: “In the eyes of those who anxiously seek perfection, **a work is never truly completed**—a word that for them has no sense—**but abandoned**” (*La Nouvelle Revue Française*, 1933, *A Work of Art Is Never Finished, Merely Abandoned – Quote Investigator®*) oder noch früher in den Schlusszeilen von Shakespeares Sonette 18: “So long as men can breathe and eyes can see/So long lives this, and this gives life to thee”.

„Es ist also nicht wahr, daß man für sich selbst schreibt: das wäre das schlimmste Scheitern [...] Die schöpferische Handlung ist nur ein unvollständiger und abstrakter Moment der Produktion eines Werks; wenn der Autor allein existierte, könnte er schreiben, soviel er wollte, niemals würde das Werk als *Gegenstand* das Licht der Welt erblicken, und er müßte die Feder weglegen oder verzweifeln. Aber der Vorgang des Schreibens schließt den des Lesens ein als sein dialektisches Korrelat, und diese beiden zusammenhängenden Handlungen erfordern zwei Verschiedene Handelnde. Die gemeinsame Anstrengung von Autor und Leser wird jenen konkreten und imaginären Gegenstand auftauchen lassen, der das Werk des Geistes ist. Kunst gibt es nur für und durch andre.“ (S. 39)¹⁴

Da das Kunstwerk ein geistiger Gegenstand ist, lässt er sich nicht auf sein Artefakt-sein, auf seine physikalische Gestaltung, reduzieren. Diese Tatsache lässt sich auch am Unterschied begreifen zwischen einem Artefakt, das bewusst (also mit Intention) im Gegensatz zu einem, welches durch Zufall hervorgebracht worden ist. Die Werke Shakespeares sind Kunstwerke, während die, die von einem Affen zufällig getippt worden sind, darauf keinen Anspruch erheben können. In diesem Beispiel wird dies nur von der Seite des Urhebers deutlich, aber auch für den Rezipienten gilt diese Tatsache. Am deutlichsten lässt diese Einsicht in der Schreibkunst feststellen. Nicht die Striche, die auf dem Papier gekritzelt sind, machen das Kunstwerk aus, sondern ihre Bedeutung; um diese zu verwirklichen, verlangt es jemand, der diese hervorbringt, sie erweckt oder aktualisiert. Jemand, der ohne lesen zu können einen Roman aufschlägt, hat nicht nur das Kunstwerk nicht verstanden; es ist ihm nicht einmal wirklich begegnet. Indem aber jemand, der lesen kann, an dem ihm vorliegenden das eigentliche, geistige Kunstwerk enthüllt, so ist er es gleichzeitig, der es hervorbringt. „Mit einem Wort, der Leser ist sich bewußt, daß er zugleich enthüllt und schafft, schaffend enthüllt, durch Enthüllen schafft“ (Sartre, 39). Deshalb hebt auch Sartre hervor, dass das Lesen eine anstrengende Tätigkeit ist, dass sie nicht als eine bloß aufnehmende, rezeptive, oder passive Tätigkeit verstanden werden kann. Hiermit soll erstmal gezeigt werden, dass dieser Gedanke einer notwendigen Unvollkommenheit eines jeden Kunstwerks (zumindest vor dem Akt der Rezeption), ein philosophischer Topos ist, der sich nicht nur in dem

¹⁴ Der nächste Satz deutet auch auf die deshalb notwendige vollendende Leistung des Lesers hin: „Lektüre scheint ja die Synthese aus Wahrnehmen und Schaffen zu sein“. Hier soll aber erstmal nur die Unvollständigkeit mit Nietzsche in Verbindung gebracht werden.

philosophischen System der Romantiker findet. Damit hätten wir einen ersten Anstoß, wie dieser mit dem Denken Nietzsches verbunden werden kann.

Denn ähnliche Gedanken, dass ein Objekt erst dann zu dem Objekt, als das es erkannt werden wird, wenn es erkannt wird, lassen sich auch bei Nietzsche finden. Sie sind sogar ganz grundlegend für seine Erkenntnistheorie¹⁵:

„Man hat sich besonnen und endlich festgestellt, dass es nichts Gutes, nicht Schönes, nichts Erhabenes, nichts Böses an sich giebt, wohl aber Seelenzustände, in denen wir die Dinge ausser und in uns mit solchen Worten belegen. Wir haben die Prädicate der Dinge wieder z u r ü c k g e n o m m e n, oder wenigstens uns daran erinnert, dass wir sie ihnen g e l i e h e n haben [...] (KSA 3, 189)

Hier findet sich diese mit Kant eng verwandte, aber radikalere Einsicht, dass, anders als die physikalischen Eigenschaften eines Gegenstands, die geistigen, abstrakten, nicht an diesem schon veranlagt sind. So ist die Schönheit (natürlich nicht nur diese, aber für jetzt will ich mich darauf beschränken), das Merkmal der Kunst, nicht eine Eigenschaft, die dem Gegenstand zueignen ist, wie er „an sich“ ist, sondern sie entsteht erst in der Beziehung, die wir mit dem Gegenstand eingehen. Der nicht-rezipierte Kunstgegenstand ist also als solcher unvollkommen, unvollständig, ohne das Hinzutun ihres Rezipierenden; nur mit diesem kann der Gegenstand wirklich zum Kunstwerk werden. Natürlich macht Nietzsche an dieser Stelle keinen Unterschied zwischen Kunstwerken und anderen Gegenständen, aber genau dieses Moment möchte ich später wieder aufgreifen. Das Kunstwerk ist nicht notwendig einzigartig in seiner Unvollkommenheit, trotzdem besitzt es einen Sonderstatus. Hier geht es mir aber in erster Linie darum, den Kunstgegenstand als programmatisch für diese Art des Denkens hervorzuheben, und dass die notwendige Eigenschaft eines Kunstwerkes, damit es als solches verstanden werden kann, seine Vollendung, erst in der Rezeption entwickelt werden muss.

Hervorzuheben wäre auch, wie sich Nietzsches Verständnis der Unvollkommenheit in der Kunst in *Die Geburt der Tragödie* ausgedrückt wird, das Werk, welches laut Interpreten wie De Bleeckere die Überlegungen über die Kunst enthält, die dann im *Zarathustra* angewandt

¹⁵ Hofman (vgl. 1994, 17) hat bei Nietzsche mindestens drei unterschiedliche Verständnisse von Wahrheit entdeckt, die Nietzsche selbst auch nicht konsequent voneinander trennt. Ich werde aus Platzgründen diese Unterscheidungen nicht behandeln.

werden (vgl. 1979, 287). In seiner Gegenüberstellung von Aischylos und Euripides wird nämlich auch die Unvollkommenheit inkorporiert. Am letzteren bemängelt er den Untergang einer Form der Tragödie — für ihn eigentlich der Untergang der Tragödie überhaupt — indem Euripides das Prinzip des apollinischen in seinem Werk überhandnehmen lässt, und das dionysische verdrängt, und damit die Einheit dieser zwei Kräfte verliert. Die Bedeutung, die diese zwei Prinzipien in der Kunst haben, fasst Huddleston so zusammen: „Whereas the Apollonian aesthetic is about order and restraint, the Dionysian aesthetic is about wild abandon and the elimination of boundaries“ (2020, 2). In Nietzsches Kritik, dass Euripides diese das Prinzip des apollinischen zu stark bevorzugt, erhebt er den Vorwurf, dass Euripides eigentlich Denker, nicht Dichter (vgl. KSA 1, 80) sei. Dass er die Tragödie zu sehr an sein Bedürfnis anpasst, sie mittels seiner Vernunft zu verstehen und so das Wesen der Tragödie nicht begreift. Man könnte sagen, dass Euripides in seiner Rezeption der Tragödie, sie ausformulieren oder kommentieren wollte, statt sie weiterzudichten. So beschreibt Nietzsche ihn in folgenden Zügen:

„Mit dieser Begabung, mit aller Helligkeit und Behendigkeit seines kritischen Denkens hatte Euripides im Theater gesessen und sich angestrengt, an den Meisterwerken seiner grossen Vorgänger wie an dunkel gewordenen Gemälden Zug um Zug, Linie um Linie wiederzuerkennen. Und hier nun war ihm begegnet, was dem in die tieferen Geheimnisse der aeschyletischen Tragödie Eingeweihten nicht unerwartet sein darf: er gewahrte etwas Incommensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich eine räthselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes. Die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der in's Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien.“ (KSA 1, 80-81)

Was Euripides an der Tragödie gestört hat, so Nietzsche, ist die hier hervorgehobene dionysische Unbestimmtheit und Dunkelheit, die aus apollonischer Sicht als Unvollkommenheit betrachtet wird. Für diese Denkart ist es die Vollständigkeit und damit einhergehende Übersichtlichkeit die erstrebenswert ist. Die Erfahrung des dionysischen Kunstwerks ist eher so etwas, wie ein Ereignis was noch nicht abschlossen ist; wir können heute nicht sagen, was die zweite Amtszeit Donald alles bedeutet, denn wir sind noch mittendrin. Wir haben keine Distanz, kein überschaubares Bild wo alles schon sein Platz und seine Bedeutung hat. Aus dieser Sichtweise müssen wir die Enttäuschung Euripides über die Unverständlichkeit und Unvollkommenheit der dionysischen Tragödie verstehen. Es ist darin

etwas enthalten was nicht ausformuliert ist, noch flüssig ist, und sich nicht einordnen lässt. In Nietzsches Bild der Antike wird aus Sicht des Prinzips des apollonischen, das mit Apollo als Gott des Lichts, der Wahrsagung und dem bildenden Aspekt der Künste nahesteht, was in der Plastik versinnbildlicht wird, die erforderliche bewegliche Unklarheit problematisch. Er beschreibt die apollonische Kunst als „Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung“ (KSA 1, 108); es ist eine Kraft die das Bewahrende und das Ewige mit Erkenntnis zusammendenkt. Da nur in der Einheit von diesen zwei Prinzipien die antike Tragödie ihren Höhenpunkt erreichte, muss also jedes tragische Kunstwerk sowohl das Moment einer gewissen Form von lichtem, einheitlichem Gebildet- oder Gestaltet-sein beinhalten, sowie das Moment der Unbestimmtheit, des noch nicht ausformuliert sein, noch-nicht-zu-Ende-gebracht-sein, um wirkliche Tragik zu erreichen.

In der Verletzung oder Abwendung von dieser Einheit besteht Nietzsches Vorwurf an Euripides. Er haderte als unverständiger Zuschauer mit der Unvollkommenheit in der Tragödie, die sich nicht einordne ließ — was nicht unbedingt für den Zuschauer bloß falsch wäre — aber da ihm „der Verstand als die eigentliche Wurzel alles Geniessens und Schaffens“ galt (KSA 1, 81), sah er es als ein zu korrigierendes Problem. Daraus hat er eine Art Form der Tragödie entworfen, die im Zeichen des „ästhetischen Sokratismus“ stand, deren Maxime lautet, dass „alles verständig sein muss, um schön zu sein“ (KSA 1, 85). In diesem Sinn muss man auch die rein formal-mediale Veränderung der Tragödie, die Euripides vollzieht, verstehen. Denn bei ihm wird die Logik der verständlichen Sprache über die Unbestimmtheit der Musik erhoben, die für Nietzsche das zentrale Moment der Tragödie ist. Einen ähnlichen Vorwurf erhebt er auch gegen Wagner, wenn er sagt, dass Wagner „das ‚es bedeutet‘ in den Vordergrund bringen“ musste (KSA 6, 35), dass er es nicht aushielt, dass sein Werk unverstanden bleiben könnte. Denn er „hatte Litteratur nötig, um alle Welt zu überreden, seine Musik ernst zu nehmen, tief zu nehmen“ (ebd.). Beide Künstler verwenden die Sprache in diesem Sinne zu unmusikalisch, orientieren sich am Verstand. Nietzsche ist nämlich ein Gegner der Verständlichkeit, da sie auf einem starren und lebensfeindlichen Seins-Metaphysik beruht, und möchte sie mit einer künstlerischen, schaffenden Form des Verstehens, oder vielmehr Missverstehen, überbieten. Welche bedeutende Rolle die Verständlichkeit für Euripides und seinesgleichen spielt, wird nochmal besonders deutlich in der Aussage, dass Sokrates als einzige Form der Dichtkunst die äsopische Fabel begriffen

haben soll¹⁶ (vgl. KSA 1, 92.). Diese Gedanken sind deshalb interessant, da wie unter 2.1 diskutiert wurde, das unvollkommene Kunstwerk andere Dinge, ja sogar mehr vom Rezipierenden fordert, als es das Vollkommene macht. Seine Kritik an Euripides kann also verstanden werden, dass dieser als Zuschauer sich zu stark am Verstand orientiert, und deshalb nicht weiß, wie er dem dionysisch-unvollkommenen Werk begegnen soll, und stattdessen eine Tragödie nach seinen Wünschen entwirft. Seine Form der Tragödie enthält also schon die vom Zuschauer geforderte Vollendung des Werks, und kann deshalb, um mit Schlegel zu sprechen „nur genossen“ werden. Dadurch geht aber ein wesentliches Moment der Kunst verloren, und sein Unvermögen als Zuschauer wird zum Fehlen der Tragödie im Allgemeinen; dass er den Künstler vom vernunftorientierten Zuschauer her denkt, und somit den auch im Zuschauer enthaltenen Künstler nie erkannt hat.

Diese Überlegung soll deshalb hervorgehoben werden, da durch Nietzsches Polemik gegen Euripides und dessen „verständliche Tragödie“, deutlich wird, dass für ihn die Unvollkommenheit eines Kunstwerks nicht nur eine Möglichkeit ist, sondern in einer bestimmten, von ihm besonders hoch geschätzten Form der Kunst, als wesentliches Moment enthalten sein muss¹⁷. Man könnte es so betrachten: In der tragischen Kunst ist dieses Moment der Unverständlichkeit enthalten, das in Euripides Kunst zunichte gemacht wird, damit er das Werk moralisch rehabilitieren kann; dabei aber geht der interpretative, schaffende Möglichkeitsraum des Zuschauers verloren, und die Tragödie wird dem Leben entfremdet.

Diese Überlegung zur notwendigen Unvollkommenheit im Kunstwerk, lässt sich auf die ästhetische Dimension des Mythos übertragen, wenn Nietzsche schreibt:

„Denn dies ist die Art, wie Religionen abzusterben pflegen: wenn nämlich die mythischen Voraussetzungen einer Religion unter den strengen, **verständesmäßigen** Augen eines rechtgläubigen Dogmatismus als eine fertige Summe von historischen Ereignissen systematisiert werden und man anfängt ängstlich die Glaubwürdigkeit der Mythen zu vertheidigen, aber gegen jedes **natürliche Weiterleben und Weiterwuchern** derselben sich zu

¹⁶ Die mit ihrer übertriebenen didaktischen Form und Verständlichkeit nur mäßiges künstlerisches Gelingen erreicht und als Kunst weniger ernstzunehmend ist.

¹⁷ Durch diese Perspektive wird auch Nietzsches Aufwertung der Musik als weniger bestimmte, weniger vernunftorientierte Ausdrucksform als die Sprache in der Gegenüberstellung von Aischylos und Euripides deutlich.

sträuben, wenn also das Gefühl für den Mythos abstirbt und an seine Stelle der Anspruch der Religion auf historische Grundlagen tritt.“ (KSA 1, 74, Heraushebungen von mir).

Hier — in Nietzsches Chronologie noch vor der durch Euripides personifizierten Entwicklung der Tragödie — scheint der entsprechende Vorgang auf der Ebene der Religion und des Mythos stattgefunden zu haben. In ihrem Ursprung sind die Mythen unübersichtlich, unbegreiflich, und ohne den Geltungsanspruch einer Religion im modernen Sinn. Aber indem versucht wird, ihnen eine verständliche Gestalt zu geben und sie zu systematisieren — einen Versuch, den Nietzsche aus der Position der Schwäche und Ängstlichkeit ausgehen sieht — versteinern sie zu einer statischen und leblosen Struktur. Gerade im Versuch, sie zu bewahren, verlieren sie ihren dynamischen, über sich herausweisenden Charakter, und sterben einen „lebendigen Tod“. Genau wie in den Überlegungen zur Tragödie, wird den Zuhörern und Zuschauern die Möglichkeit genommen, sich damit schaffend auseinanderzusetzen, da dieses Moment in ihnen schon vollbracht worden ist. Übrig bleibt nur, es zu verstehen.

Dass ein Mangel, eine Unbestimmtheit, der Verständlichkeit gegenüber einen Vorteil ausmachen kann, erwägt nicht nur der frühe Nietzsche; dieser Gedanke bleibt in seinen späteren Werken vorhanden. So z. B. in der *Morgenröthe* im Aphorismus „F e i n h e i t i m M a n g e l“, wo er diese Tatsache an den Griechen lobt, die sie von der „Gefahr der Scholastik“ und dem „spitzfindigen Aberglauben“ abgehalten hat (vgl. KSA 3, 80). Auch in *Die fröhliche Wissenschaft* diskutiert Nietzsche diese Möglichkeit spezifisch in Bezug auf die Kunst, mit dem Gedanken, dass ein vollkommenes Kunstwerk nur eine geringere Wirkung im Rezipienten bewirken kann verglichen mit einem unvollkommenen:

„Ich siehe hier einen Dichter, der, wie so mancher Mensch, durch seine Unvollkommenheiten einen höheren Reiz ausübt, als durch alles Das, was sich unter seiner Hand rundet und vollkommen gestaltet, — ja er hat den Vortheil und den Ruhm vielmehr von seinem letzten Unvermögen, als von seiner reichen Kraft. Sein Werk spricht es niemals ganz aus, was er eigentlich aussprechen möchte, was er g e s e h e n h a b e n m ö c h t e: es scheint, dass er den Vorgesmack einer Vision gehabt hat, und niemals sie selber: — aber eine ungeheure Lüsterheit nach dieser Vision ist in seiner Seele zurückgeblieben, und aus ihr nimmt er seine ebenso ungeheure Beredsamkeit des Verlangens und Heisshungers. Mit ihr hebt er Den, welcher ihm zuhört, über sein Werk und alle „Werke“ hinaus und giebt ihm Flügel, um so

hoch zu steigen, wie Zuhörer nie sonst steigen: und so, selber zu Dichter und Sehern geworden, zollen sie dem Urheber ihres Glückes eine Bewunderung, wie als ob er sie unmittelbar zum Schauen seines Heiligsten und Letzen geführt hätte, wie als ob er sein Ziel erreicht und seine Vision wirklich g e s e h e n und mitgeteilt hätte.“ (KSA 3, 434)

Dieser Gedanke stellt eine wichtige Ähnlichkeit mit der von Benjamin erarbeiteten Kunstkritik dar. Hier wird eine Form von Kunstwerk beschrieben, die ihrer „Vision“, ihrem Kern, ihrem Geist, gegenüber unvollständig ist. Dennoch aber ist in dieser Form etwas von der nicht-erreichten Vision vorhanden, dass sich vom Rezipierenden entwickeln lässt oder entwickelt werden muss. Auch hier bekommt die Unvollständigkeit im Kunstwerk eine produktive Funktion, indem sie dem Rezipienten ermöglicht, anhand der Anlangen, die darin enthalten sind, über nicht nur dieses Kunstwerk, sondern sogar über den in dieser Form darstellbaren Inhalt hinauszugehen und es zu übertreffen. Dieser rezipierende Akt wird an dieser Stelle von Nietzsche auch so gedacht, dass auch in ihm ein dichterisches, künstlerisches Moment enthalten sein muss, ähnlich wie bei Benjamin. Es wird dem Werk etwas hinzugedacht, was nicht bloß ein Ausbessern eines Mangels ist, sondern eher ein weiter voran Dringen in dem ihm offengelassenen Raum; es fordert uns dazu auf, es zu Ende zu bringen. Dagegen bringt das Vollkommene, das Abgerundete, oder in Euripides Sinn das Verständliche, nichts dergleichen in uns hervor. Genau das Kunstwerk, das vermeintlich das Geringere ist, ist das, was uns weiterbringen kann; es erreicht durch den Rezipierenden ein höheres Gelingen als das „Vollkommene“. Solche Bücher, solche Werke, sind es, die uns überhaupt etwas bedeuten, denn [w]as ist an einem Buche gelegen, das uns nicht einmal über alle Bücher hinweg trägt“ (KSA 3, 515). Also ist die Unvollkommenheit nicht nur ein Mangel, das in Büchern vorkommen kann, sondern sie bringt uns dazu neue Rezeption, neues Lesen, zu entbehren, und uns selbst darüber hinaus zum eigenen Schaffen zu bewegen; d.h. aus dem Leser einen Künstler zu machen. Nur dieselben, in denen diese vorkommt, sind eigentlich lesenswerte Bücher. Es scheint, Nietzsche hat damit im letzten Buch vor dem Zarathustra, mit den Romantikern eng verwandte Gedanken über die Unvollkommenheit in der Kunst und unserem daraus folgenden Umgang formuliert.

Auch wenn Nietzsche hier wohl in erster Linie auf eine für ihn typische psychologische Entlarvung abzielt¹⁸, ist wichtig hervorzuheben, dass er hier ziemlich genau mit Benjamins Darstellung der Kunstkritik übereinstimmt. Damit soll nicht gesagt werden, dass Nietzsche den Gedanken der Unvollständigkeit des Kunstwerks genau ausformuliert oder zu Ende gedacht hat. Doch soll hiermit plausibel gemacht werden, dass dieser Gedanke kein unüberwindbares Problem für Nietzsches Lektüreverständnis ausmacht, sondern mit den von den Romantikern angestellten Gedanken wesentliche Ähnlichkeiten aufweist, und damit sinnvoll zusammengebracht werden kann. Die Unvollkommenheit des vorkritischen Stadiums, des „Noch-nicht-rezipiert-sein“, bietet dem Kunstwerk, auch gemäß Nietzsches Verständnis, einen noch nicht ausgeschöpften Möglichkeitsraum, der vom Rezipienten eine dynamische, schaffende Auseinandersetzung fordert.

3.1.2 Die verändernde Kritik

Schon bei Benjamin wurde deutlich, dass die in der Kritik vorgetragene Veränderung des Werkes nicht getrennt von der Unvollständigkeit zu betrachten ist. Wie schon im Zitat über die „geliehenen Prädicate“, die Eigenschaften, die nicht schon am betrachteten Gegenstand vorzufinden sind, sondern ihm erst vom Betrachter zugeschrieben werden, wurde deutlich, dass dieser etwas zum Gegenstand hinzutun muss. Hier mag man einwenden, dass es — wie aus kantischer Sicht — um einen Unterschied zwischen dem Gegenstand, wie er uns erscheint, wie er „für-uns“ ist, und wie er „an-sich“ ist, geht. Die Veränderung geschieht nicht am Gegenstand, sondern nur in unserer Wahrnehmung desselben. Dies ist aber keine Kapitulation Kants gegenüber dem Skeptizismus. Vielmehr bildet dieser Apparat unseres Denkens die Möglichkeit unseres Wissens. Es sind darin die Werkzeuge enthalten, mit denen wir uns überhaupt den Dingen nähern können. Und solange wir diese Unterscheidung, zwischen den Dingen „an-sich“ und „für-uns“ im Kopf behalten, d.h. uns nicht darüber irren, in welcher Wissens-Domäne wir uns befinden, können wir Wissen tatsächlich erlangen. Auch

¹⁸ Natürlich geht es ihm hier unter anderem und hauptsächlich darum zu zeigen, wie Künstler nicht immer das vollbringen wollten, wofür sie gelobt werden.

wenn Nietzsche diese Unterscheidung akzeptiert, würde er sie nur in ganz eigentümlicher Weise unterschreiben:

„Es ist nicht mehr als ein moralisches Vorurteil, dass Wahrheit mehr werth ist als Schein; es ist sogar die schlechtest bewiesene Annahme, die es in der Welt giebt. Man gestehe sich doch so viel ein: es bestünde gar kein Leben, wenn nicht auf dem Grunde perspektivischer Schätzungen und Scheinbarkeiten [...] Warum dürfte die Welt, die u n s e t w a s a n g e h t —nicht eine Fiktion sein?“ (KSA 5, 53-54)

Nietzsche entlarvt diese typische Unterscheidung von „Sein“ und „Schein“ als ein Vorurteil; dass es uns nicht hauptsächlich auf die mythische Welt „an-sich“ und ihren Gegenständen, sondern eigentlich auf die Welt, wie sie uns erscheint, ankommt. Denn der Versuch dem Gegenstand oder der Welt wie sie „an-sich“ sind, zu nähern, das Objektive unbeschädigt vom begreifenden Subjekt zu erfassen, ist laut Nietzsche nicht denkbar; den Blick von nirgendwo gibt es nicht, es „gibt nur ein perspektivisches ‚Erkennen‘“ (KSA 5, 365)¹⁹. Diese Ansicht Nietzsches kommt am deutlichsten und prägnantesten zum Ausdruck, wenn er behauptet, dass es keine Tatsachen, sondern „nur Interpretationen“ (KSA 12, 315). Deleuze erklärt diese Ansicht Nietzsches so: „Ein und dasselbe Ding, ein und dasselbe Phänomen ändert jeweils entsprechend den Kräften, von denen es angeeignet wird, seinen Sinn“ (1962, 8). Dabei soll dies nicht so verstehen sein, dass die Objektivität ein nie erreichbares Ideal ist. Vielmehr ist, wie bei Schlegel, die aktive, verändernde Kraft, die das Erkennen überhaupt möglich macht. Der Versuch das Subjekt davon wegzudenken und auszuhebeln, heißt so viel wie „den Intellekt c a s t r i r e n“ (ebd.) Nietzsches Werk ist also unter anderem eine Abkehr und Abwertung von, um mit Zarathustra zu sprechen, dem „hinterweltlichen“ Absoluten, und eine Hinwendung zu den von bisher vernachlässigten, reichen Vorgängen der nur scheinenden Welt, wo sich das Leben tatsächlich ausspielt. „Ein Gesichtsschreiber hat es nicht mit dem, was wirklich geschehen ist, sondern mit den vermeintlichen Ereignissen zu thun: denn nur diese habe g e w i r k t. [...] Alle Historiker erzählen von Dingen, die nie existiert haben, ausser in der Vorstellung“ (KSA 3, 225). Die „Wahrheit“, wie die Dinge sich „an-sich“ verhalten, ist nicht das was uns angeht, sondern wie sie auf uns wirken und wie sie

¹⁹ Dies ist natürlich auch für die Perspektiven wahr, die aus Nietzsches Sicht verwerflich und lebensverneinend sind: „Der christliche Entschluss, die Welt hässlich und schlecht zu finden, hat die Welt hässlich und schlecht gemacht.“ (KSA 3, 485)

uns erscheinen. Und dieser Schein ist nicht „fix“, nicht unveränderlich. Also folgert Deleuze aus Nietzsche:

„Sage man nicht, daß der Philosoph seinen Aktivitäten die des Gesetzgebers hinzufügen müsse, weil er dafür am günstigsten platziert sei, als ob seine eigene Unterwerfung unter die Weisheit ihn ermächtigte, die bestmöglichen Gesetze zu entdecken, denen die Menschen zu unterwerfen hätten. Ganz anders will gesagt sein: daß der Philosoph als Philosoph *kein* Weiser ist, daß er aufgehört hat zu gehorchen, daß er die alte Weisheit durch das Befehlen ersetzt, daß er die alten Werte zerschlägt und neue Werte schafft, daß seine ganze Wissenschaft in diesem Sinne gesetzgeberisch ist: ‚Ihr ‚Erkennen‘ ist *Schaffen*, ihr Schaffen ist eine Gesetzgebung, ihr Wille zur Wahrheit ist — *Wille zur Macht*“ (101).

Die Philosophen waren also schon immer in ihrer Tätigkeit in gesetzgeberischen Anliegen tätig. Sie sagten auch den Dingen, wie sie zu sein hatten. Hofmann (1994) beschreibt es so: „Unsere Urteile setzen einen Akt der Interpretation und Auslegung voraus“ (21). Wir müssen uns also erst den Gegenstand oder die Tatsache, über die wir urteilen, interpretativ erschließen. Dabei wird aber der Gegenstand des Urteils nicht unverändert aufgefasst. Und indem wir verändern, wie uns die Dinge erscheinen, verändern wir, wie auf uns wirken und wie sie für uns sind. Um Deleuze noch einmal zu Wort kommen zu lassen: „Wahrheit ist Schein. Wahrheit bedeutet Vollzug, Wirken der Macht, Aufsteigen zur höchsten Macht“ (ebd. 101). Da sich das Erkennen eigentlich auf der vermeintlich oberflächlichen Ebene, des „Schein“ abspielt, ist die Veränderung der Interpretation auch Veränderung des Gegenstands. Deshalb nennt Deleuze die Interpretation die höchste Kunst der Philosophie Nietzsches (vgl. ebd. 8). Nietzsche vertritt die Ansicht, dass die Veränderung des Gegenstands der Erkenntnis durch das Erkennen, kein zu überwindendes Problem, sondern im Gegenteil das Wesen des Erkennens ausmacht; er ist bloß der, der diese Illusion des „unbefleckten“ Erkennens zerstört und uns den eigentlichen Vorgang bewusst macht.

Wer sich von diesem Erkenntnisvorgang nicht ermächtigen lässt, hat sich von seinem Schöpfungsakt entfremdet, ist seiner eignen Fiktion zum Opfer gefallen, oder es ihm wird von jemand anderes vorgemacht und aufgezwungen. „Wer seinen Willen nicht in die Dinge zu legen weiss, der legt wenigstens einen Sinn noch hinein: das heisst, er glaubt, dass ein Wille bereits darin sei“ (KSA 6, 62). Dieser erkenntnistheoretische Vorgang wird also immer am Werk sein, entweder als sich offenkundiger, ermächtigender, oder als ein uns unbewusst beherrschender Prozess. Dies gilt auch für jene, die Gegner dieser Ansicht sind und darin ein

Problem erkennen, wie Nietzsches Erzfeind (unter mehreren) Sokrates oder der platonische Sokrates, dem Nietzsche eine für die Wissenschaft symptomatische Wahnvorstellung zuschreibt, wonach Sokrates mit dieser glaubt, die Welt korrigieren zu können (vgl. KSA 1, 99). Dabei kommt aber die Kunst wieder ins Spiel: „Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie zur K u n s t umschlagen muss“ (ebd.). Wir sehen, dass das verändernde Moment des Erkennens immer präsent bleibt, auch wenn wir ihm unterschiedlich begegnen können.

Dieser Gedanke der Kunstkritik als eine bestimmte Form des seinen-Gegenstand-verändernden Erkenntnisprozesses, den wir bei Benjamins Schlegel-Arbeit begegneten, stellt also eine Ähnlichkeit mit Nietzsche dar, die Gray in Bezug auf die Philologie erarbeitet hat. Dabei bietet er ein erkenntnisreiches Bild davon, wie beide Autoren sich Lektürevorgang des Lesers, spezifisch des Philologen, idealweiser vorstellen. Nietzsche und Schlegel opponieren nämlich beide gegen eine Form der Klassikerverehrung, wünschen sich „nicht sterile Imitation, sondern vitale, lebendige Aneignung und Nachschaffung seines Wesens“ (2009, 58). Auch die sprachbildliche Formulierung der biologischen Aneignung und Einverleibung wird interessanterweise von beiden für diesen Vorgang verwendet. Dabei soll ein Bild dieses Vorgangs hervorgehoben werden, der den Gegenstand der Aneignung nicht einfach bestehen lässt und so wie er ist, in sich aufnimmt, sondern „eine Art der Metabolisierung“, die ihn auseinandernimmt, abbaut, um ihn in sich aufzunehmen und mit sich zu verbinden. Zusammenfassend schreibt Gray in Bezug auf Nietzsche und Schlegel: „Nur diejenige Erkenntnis, die in der Auseinandersetzung mit Anderem und Fremden sich dieses Fremde produktiv aneignen kann, darf einen Anspruch auf Wahrheit machen“ (ebd. 64). Diese Eigenschaft der wirklichen Lektüre, des „wahrhaften Lesers“ bei Schlegel, stellt also eine grundlegende Eigenschaft bei Nietzsche dar; dass auch für ihn der Akt des Erkennens, ganz besonders auf Kunstwerke bezogen, nur gelingen kann, wenn dieser seinen Gegenstand produktiv verändert.

Nietzsche möchte dem Leser die allzu große Ehrfurcht vor der „authentischen“ und „richtig verstandenen“ Lektüre nehmen. Wir sollten uns nicht vor „Fehlern“ fürchten, solange diese uns weiterbringen. „An und für sich ist schon jeder hohe Grad von Vorsicht im Schliessen“, schreibt er, „jeder skeptische Hang eine grosse Gefahr für das Leben. Es würde keine lebenden Wesen erhalten sein, wenn nicht der entgegengesetzte Hang, lieber zu bejahen als

das Urteil auszusetzen, lieber zu irren und zu dichten als abzuwarten, [...] lieber zu urtheilen als gerecht zu sein — ausserordentlich stark angezüchtet worden wäre“ (KSA 3, 472). Wir sollten uns davor hüten, zu viel aus dem „Willen zur Wahrheit“ machen, und dabei den eigentlichen Erkenntnisvorgang verkennen.

Diese Gedanken zu einer hermeneutischen Form der Lektüre, lassen sich auch chronologisch nah am *Zarathustra* belegen. So scheint in einem als „Z w i s c h e n r e d e“ betitelten Aphorismus in *Die fröhliche Wissenschaft*, Nietzsche zu einem wehmütigen Ausdruck über seine Autorschaft zu kommen. „Hier sind Hoffnungen;“ schreibt er, „was werdet ihr aber von ihnen sehen und hören, wenn ihr nicht in euren eigenen Seelen Glanz und Gluth, und Morgenröthe erlebt habt? Ich kann nur erinnern — mehr kann ich nicht! [...] Ach wenn ihr noch Steine und Thiere seid, so sucht euch erst euren Orpheus!“ (KSA 3, 528) Er drückt hier sein Unvermögen als Autor aus, dass er nichts in seinen Lesern hervorbringen kann, was nicht schon in ihnen enthalten ist; er verlangt von ihnen ein aktives Hinzutun, ohne welches seine Werke notwendigerweise unvollkommen bleiben müssen. Dass die hier erwähnten Gedanken auch in Verbindung mit den Gedanken über die verändernde Philologie betrachtet werden muss, wird in *Ecce Homo* explizit: „ein Leser wie ich ihn verdiene, der mich liest, wie gute alte Philologen ihren Horaz lasen“ (KSA 6, 305)²⁰. Seine erkenntnistheoretischen Überlegungen auf sein eigenes Werk angewandt, stellt sich Nietzsche seine Leser folgendermaßen vor: nicht als jemand, der „Nietzsche an-sich“ sucht, sondern als einen Leser, der Nietzsche verändernd sich einverleibt und aneignet, so wie Nietzsche sich auch die Auseinandersetzung mit den antiken Dichtern idealerweise vorstellt. Auch klingt hier schon das Moment an, dass es anderer Mittel als der rein kommunikativen Anwendung der Sprache bedarf, um diese Leistung in seinen Lesern hervorzubringen und als bewusste Leistung zu erzwingen; dass für diesen Zweck ein Dichter notwendig ist. Hieran schließt der *Zarathustra* unmittelbar an.

3.1.3. Der Anspruch auf Immanenz und die künstlerische Kritik

²⁰ Gauger (vgl. 1999, in Friedrich et al, S. 51) sieht in dieser Aussage Nietzsches eine Forderung Nietzsches, gerade das Gegenteil des „Perspektivismus“ oder „Interpretationismus“, dass er nicht einfach interpretiert werden, sondern verstanden werden will. Dazu würde ich sagen: Ja, er will verstanden werden, aber nicht nur.

Der Anspruch auf Immanenz soll folgendermaßen mit Nietzsche in Verbindung gebracht werden: Es soll der Gedanke der Immanenz der Kritik — dass sie nur die Entfaltung der im Kunstwerk enthaltenen Anlagen ist — so entwickelt werden, dass er für Nietzsche sinnstiftend angewandt werden kann. Dabei soll auch erwiesen werden, dass für Nietzsche diese kritische Tätigkeit eine künstlerisch schaffende ist.

Wie wir schon dargestellt haben, ist es sinnvoll, diesen Entfaltungsvorgang so zu verstehen, dass er nicht ein deterministischer-logizistischer Vorgang ist, der wie die korrekte Ausführung eines Rechenstücks nur ein einziges Resultat haben kann. Vielmehr sollte er so verstanden werden, dass er sich in einem vom Kunstwerk vorgegebenen Möglichkeitsraum ausspielt, wo es unterschiedliche Möglichkeiten gibt, wie sich diese Entfaltung verwirklichen kann.

Natürlich heißt das nicht, dass man alles beliebige daraus machen kann, sondern dass die Unvollkommenheit des Kunstwerks nicht nur in einer bestimmten, einzigen Art vollendet werden kann. Demgemäß schreibt Deleuze über Nietzsche, dass das Ding im Bewertungsvorgang nicht neutral ist, sondern es „findet sich in mehr oder weniger starker Affinität zu der Kraft, von der es gerade überwältigt wird“ (9). Auch weist Gray darauf hin, dass die philologische Kritik immer in Auseinandersetzung mit oder sogar gegen die gegenwärtige Kultur des Lesenden stattfinden sollte (vgl. 55), und so immer wieder aufs Neue gewonnen, neu angeeignet werden muss. Dadurch hätten wir eine Lesart der Immanenz, die uns nicht eine einzige mögliche Kritik bietet, sondern, dass mehrere unterschiedliche Kritikleistungen aus dem Werk hervorgebracht werden können, es aber gleichzeitig für bestimmte Kritikversuche unempfänglich sein kann. Dies berechtigt auch die schon erwähnte Intuition, dass eine vollbrachte Kunstkritik sehr wohl falsch sein kann, nie aber eine endgültige Kritik leisten kann.

Aus der Immanenz ergab sich bei Benjamin auch weiter, dass die Kritik nur als eine künstlerische, schaffende Tätigkeit begriffen werden kann, was aber nur in anderer Form bei Nietzsche enthalten ist. Um erstmal etwas weiter auszuholen, kehrt Nietzsches Ästhetik den Gedanken Kants der interesselosen Schau um, und bietet an Stelle einer Ästhetik des Zuschauers, eine „Ästhetik des Schaffenden“ (Deleuze, 112). Sie stimuliert und erregt den Willen zur Macht im Menschen als lebensbejahende Kraft (ebd.). Es geht also wesentlich um die Erregung Lust und Interesse an dem Besitz der Dinge. Hegel bietet uns ein Gedankenbild, wie wir uns diese Macht-erregende Funktion des Denkens vorstellen können. Er schreibt

über den Ursprung des Kunstwerks und welche Funktion es für den Menschen hat, dass er im Akt des Kunstschaffens, sich selbst in der ihm vorgegebenen Welt nochmal hervorbringt:

„Diesen Zweck vollführt er durch Veränderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Inneren aufdrückt. [...] Schon der erste Trieb des Kindes trägt diese praktische Veränderung der Außendinge in sich; der Knabe wirft Steine in den Strom und bewundert die Kreise, die im Wasser sich ziehen, als ein Werk, worin er die Anschauung des Seinigen gewinnt.“ (VüÄ, 51)

Hier ist die Ähnlichkeit mit der schon dargestellten Methode der Philologie anzumerken, die Veränderung des Vorgefundenen, durch hinzutun aus dem Selbst von Seiten des Rezipierenden. Lenkt man aber den Blick von diesem ursprünglichen Akt des Schaffens auf den darin enthaltenen Moment der Machtausübung, können wir verstehen, wie die schaffende Kritik zu begreifen ist. Denn mit dem schon dargestellten, ihren Gegenstand verändernden und interpretierenden Erkenntnisprozess, plädiert Nietzsche dafür, dass unser Interesse und unsere Machtausübung dabei notwendige Bestandteile sind; das Erkennen ist auch die Befriedigung des Machtgefühls eines Subjekts²¹. So interpretieren wir den Gedanken Hegels nietzscheanisch, dass indem der Mensch dem Äußeren seinen Stempel aufdrückt, dieser hierin seine Macht in positiver, produktiver Weise auslebt. Denn er bejaht sich selbst darin, dass er sich selbst in äußerer Gestalt nochmal hervorbringt (vgl. Deleuze, 113). Dadurch hätten wir einen Leitgedanken, wie wir die Kunstkritik künstlerisch-schaffend denken, und sie als eine bejahende Kraft in Nietzsches Denken einordnen können. Denn auch das Kunstwerk, das der Kritiker begegnet, findet er erst er als ein Äußeres, welches er durch sein Erkennen als ein von ihm Erkanntes prägen und formen will. Dies ist Aneignungsprozess wie Nietzsche in sich vorstellt. Sowohl der Ursprung des Kunstwerks und der Erkenntnisvorgangs haben denselben psychologischen Prozess zur Grundlage; in beiden wird ein Machtgefühl ausgedrückt, das sich etwas Äußeres aneignen und seinen „Besitz“ (abstrakter Besitz, nicht bloß materieller) beanspruchen will. Diesen Vorgang des sich Bemächtigen der Außendinge, nennt Nietzsche an einer Stelle in *Götzen-Dämmerung* „Idealisieren“. Er beschreibt, wie die Außendinge vom Menschen in „Reflexe seiner Vollkommenheit“ verwandelt werden, wobei er nicht nur denselben Begriff des Reflexes wie die Romantiker verwendet, sondern, wie Hegel, diesen Vorgang mit der Kunst in Verbindung

²¹Man kann sich diesen Gedanken anhand des Wortes „Begreifen“ veranschaulichen, indem hier etwas kraftvoll ergriffen wird, selbst wenn dieses Wort historisch-etymologisch nicht diese Bedeutung hat.

bringt: „Dies Verwandeln-m ü s s e n in's Vollkommene ist — Kunst“ (KSA 6, 117). Wir finden also bei Nietzsche in der Kunst das Moment, dass der Künstler in seinem Schaffen, indem er die Dinge der Welt gestaltet, er sich den Dingen antut und seine Macht an den Dingen auslebt. Diese Verbindung der machtvollen Aneignung von Dingen und der Kunst, erlaubt uns in der Kunstkritik, einen Beitrag des Lesers, des Rezipierenden anzuerkennen, der von dem Kunstgegenstand ausgeht, aber ihn zugleich künstlerisch und machtvoll umgestaltend sich einverleibt.

Wie wir sahen, lässt sich das erkenntnistheoretische Fundament Nietzsches produktiv mit der Idee einer ihren Gegenstand verändernden Kunstkritik verbinden. Im Aphorismus mit dem Titel „Nur als Schaffende!“, wird dies mit dem künstlerisch-schaffenden Moment zusammengebracht. Darüber, wie man die Idee eines wahren Fundamentes der Erkenntnis entlarvt und den Schein aufwertet, schreibt er: „Was wäre das für ein Narr, der da meinte, es genüge, auf diesen Ursprung und diese Nebelhülle des Wahnes hinzuweisen, um die als wesenhaft geltende Welt, die sogenannte ‚Wirklichkeit‘, zu vernichten! Nur als Schaffende können wir vernichten!“ (KSA 3, 422). Diese Tatsache, dass nur die schaffende Überwindung der Welt „an-sich“, diese vom wahren „Sein“ befreien kann, gilt nicht nur für seine Leser, sondern auch für Nietzsche selbst. Es taucht der gleiche Gedankenkomplex auf, dem wir in der romantischen Kunstkritik begegnet sind, wo wir erkennen, dass das erkenntnistheoretische Moment untrennbar mit dem verändernden und vernichtenden verwoben ist, und nur mittels der Kunst vollbracht werden kann.

Auch ist es erhellend, ein Beispiel der angewandten philologischen Methode anzugeben, die im Sinne Nietzsches als eine gelungene Auseinandersetzung oder Rezeption mit einem Text gilt. So lobt Nietzsche „Goethe und Wagner als produktive Rezipienten des Altertums“ (Gray, 56), da beide die Klassik nicht nur aufnehmen, sondern weiterentwickeln. Dass beide Künstler waren, (auch wenn Goethe sich nicht nur als solcher begriffen hat) ist bezeichnend. Denn diese Art des Umgang mit dem Material fordert, wie wir schon gesehen haben, dass man sich nicht im Material auflöst oder sich ihm hingibt, sondern „eine große künstlerische Potenz, ein schaffendes Darüberschweben, ein liebendes Versenktsein in die empirischen Data, ein Weiterdichten an gegebenen Typen“ (KSA 1, 292). Hier zeigen sich genau die gesuchten Momente: dass die Auseinandersetzung mit der Lektüre, weiter auch das Begreifen eines Kunstwerks, seiner Veränderung, nur als künstlerisch-schaffender Prozess, als Weiterdichten, verstanden werden muss. Auch zeigt sich, dass auch wenn die Kunstkritik

vom Kunstwerk abweichen muss, Nietzsche sie trotzdem an dem Gegenstand der Kritik gebunden versteht, also ein Moment der Immanenz aufweist. Es ist nämlich ein *Weiterdenken*, kein *ex nihilo*-Prozess, sondern ein Vorgang, der von einem Gegebenen ausgeht. Das ist es, was in der Formulierung, die Interpretation sei die „Kunst der Philosophie“ enthalten ist; nicht Kunst als *techné* oder Handwerk, sondern als *poesis* oder Schaffen, nicht kunstfertiges, sondern künstlerisches Hervorbringen. So macht Nietzsche auch folgende Bemerkung über die Philologie: „Sie setzt voraus, dass es an jenen seltenen Menschen nicht fehlt [...], die so wertvolle Bücher wirklich zu benutzen wissen: — es werden wohl die sein, welche selber solche Bücher machen oder machen könnten“ (KSA 3, 459). Abgesehen davon, dass Nietzsche hier sicher in erster Linie an sich selbst denkt, wird ersichtlich, dass diese Tätigkeit der verändernden Vollendung nur von einem vollzogen werden kann, der auch das ursprüngliche Werk selbst hätte hervorbringen können. Es kann dem Kritiker diese Form der Auseinandersetzung nur als „n a c h s c h a f f e n d e r K ü n s t l e r“ (KSA 8, 7) gelingen, genau wie in der romantischen Kunstkritik.

Auch dadurch, dass Novalis die Kunstkritik mit der Übersetzungskunst verglich, wurde ersichtlich, dass die Vollendung des Kunstwerks künstlerisch-schaffend sein muss. Bei Nietzsche wird nochmal deutlich, dass Übersetzung, wenn richtig gemacht, eine künstlerische Aneignung des zu übersetzenden ist. In seinen Gedanken über die römischen Übersetzungen der griechischen Dichter schreibt er:

„Sie scheinen uns zu fragen: ‚Sollen wir das Alte nicht für uns neu machen und u n s in ihm zurechtlegen? Sollen wir nicht unsere Seele diesem todten Leibe einblasen dürfen? denn todt ist er nun einmal: wie hässlich ist alles Todte!‘ — Sie kannten den Genuss des historischen Sinnes nicht; das Vergangene und Fremde war ihnen peinlich, und als Römern ein Anreiz zu einer römischen Eroberung. In der That, man eroberte damals, wenn man übersetzte, — nicht nur so, dass man das Historische wegliess: nein, man fügte die Anspielung auf das Gegenwärtige hinzu, man strich vor Allem den Namen des Dichters hinweg und setzte den eigenen an seine Stelle[.]“ (KSA 3, 439)

Wir erkennen, dass Nietzsche an dieser Stelle seine Vorstellung von der Philologie in den römischen Übersetzungen, genauer gesagt „Nachdichtungen“, des „älteren Alterthums“ (KSA 3, 438) wiedererkennt. Und durch die Auswahl der „Übersetzer“, Horaz und Properz, wird deutlich, dass diese Tätigkeit künstlerische, dichterische Eigenschaften verlangt. Er erwähnt sogar Corneille und seine Zeitgenossen als Beispiele desselben Vorgangs, auch wenn

heutzutage Corneilles Bearbeitungen von antikem dramatischem Stoff nicht als Übersetzung, sondern eigenständige Dramen oder Kunstwerke angesehen werden. Auch wird hier durch die Eroberungs-Metaphorik hervorgehoben, dass dieser Aneignungsvorgang in wesentlicher Weise ein Machtausübung eines Subjektes ist. Ähnlich wie wir bei Hegel gesehen haben, setzt das künstlerische Subjekt sein Material seinem Willen aus, tut sich ihm an, und bringt sich in ihm nochmal hervor. Darin zeigt sich auch der Lebensbejahende Charakter der Kunst, da sie nur entsteht, wenn es das künstlerische Subjekt schafft, sich selbst so positiv zu bewerten, dass es sich verdoppeln will. So erklärt Deleuze die bejahende Qualität der Kunst in Nietzsches Denken: „*Schein* bedeutet für den Künstler nicht mehr die Verneinung des Wirklichen in der Welt, sondern diese Züchtung, diese Berichtigung, diese Verdoppelung, diese Bejahung“ (113). Gerade deshalb schreibt hier Nietzsche, dass diese vorbildlichen Nachdichter das Werk erobert haben, den Namen des ursprünglichen, „echten“ Dichters ausgelöscht und mit dem eigenen ersetzt haben. Es wird „ver-dichtend“ mit der Lektüre umgegangen, im Geiste des Werks, aber durch eine Vervollkommnung von Seitens des neuen Dichters. Wir erkennen, dass die Kunstkritik, die Erkenntnis, wenn sie diese bejahende Ausübung der Macht einschließen soll, für Nietzsche sowie die Romantiker, nur eine künstlerisch-schaffende Tätigkeit sein kann. Es ist eine Überwindung des Originals mit dessen eigenen Mitteln.

3.1.4. Die Zerstörung durch Überwindung

Als viertes und letztes zu erarbeitendes Moment, ist der Gedanke, dass mit der Vollendung des Kunstwerks durch die Kritik, auch die Negation der vorhergehenden Gestalt, d.h. ein Verlust oder eine Vernichtung derselben einhergeht: eine Einsicht, der sich Nietzsche vollkommen bewusst war. Wie wir in seinen Überlegungen zur Philologie gesehen haben, widersetzte er sich dem Gedanken, dass es in dieser Wissenschaft darum gehe, die antiken Autor bloß zu würdigen. Vielmehr versteht er die „Beziehung des Philologen zu seinem historischen Objekt als eine der *Konkurrenz*, als Wettkampf“ (Gray, 56). Gray weist auch darauf hin, dass er die Einheit von Negation und Schaffen explizit macht, und diese direkt auf sein dionysisches Wesen bezieht (vgl. 48): „Ich kenne die Lust am V e r n i c h t e n in einem Grade, die meiner Kraft zum Vernichten gemäß ist, — in Beidem gehorche ich meiner

dionysischen Natur, welche das Neinthun nicht vom Jasagen zu trennen weis“ (KSA 6, 366). Alles weiterführende ist für Nietzsche immer in Konkurrenz mit dem Bestehenden zu verstehen, ein Überbieten des schon Vorhandenen.

Auch bei Nietzsche bekommt also die vernichtende Kraft, die Zerstörung, eine produktive Dimension, ohne dass sie sich darauf reduzieren lässt; es muss wesentlich Vernichtung bleiben. Seine Gedanken zur Philologie machen das nochmal deutlich, wenn er dort mit dem biologischen Bild des Metabolismus arbeitet. Der Gegenstand wird heruntergebrochen, um daraus Nahrung für Wachstum, für die weitere Umbildung des Körpers zu gewinnen. Gerade darin besteht das Leben, und auch der lebendige Umgang mit der Lektüre; nicht im Versuch es statisch zu begreifen und zu erhalten, sondern in dem man diesen Ab- und Aufbauvorgang fortsetzt. Ein wesentlicher Unterschied, der durch die Betonung der organischen Terminologie hindurchscheint, ist, dass das Hinzutun des Rezipierenden aus sich selbst heraus, nicht als bloße Entfaltung der immanenten Anlagen verstanden wird; auch der Rezipierende selbst kommt dabei auf Kosten des Kunstwerks zum Ausdruck. Wie bei Benjamin, der das negierende Moment im Vergleich mit dem produktiven für nicht-beachtenswert hielt, ergibt sich, dass es als solches doch in der schaffenden Kunstkritik enthalten bleiben muss.

Wie so oft kann ein Bild von Nietzsches Denken über seine Kritik gewonnen werden, auch über die Wesentlichkeit der Vernichtung. So beschreibt er die „asketischen Ideale“, die er in der letzten Abhandlung von *Die Genealogie der Moral* untersucht und kritisiert (und deren „Gegen-Ideal“ sein Zarathustra ist, vgl. KSA 6, 353):

„In einem gewissen Sinne gehört die ganze Asketik hierher: ein paar Ideen sollen unauslöschlich, allgegenwärtig, unvergessbar, ‚fix‘ gemacht werden, zum Zweck der Hypnotisierung des ganzen nervösen und intellektuellen Systems durch diese ‚fixen Ideen‘ — und die asketischen Prozeduren und Lebensformen sind Mittel dazu, um jene Ideen aus der Konkurrenz mit allen übrigen Ideen zu lösen, um sie ‚unvergesslich‘ zu machen.“ (KSA 5, 296)

Der Versuch, seine Ideen zu verewigen, ist nichts anderes als ein Versuch, sie der Konkurrenz mit anderen zu entziehen. Die „Ewigkeit“ wird somit nicht zum Merkmal der Wahrheit, sondern im Gegenteil ein Merkmal der Schwäche und der mangelnden Selbstsicherheit einer Idee, dass sie sich (oder ihre Urheber) den Kampf nicht zutraut, und deshalb keine Gegner, keine Feinde leiden kann. Wichtig ist, dass das Verlangen nach Beharrlichkeit kein

bejahender, aktiver Ausdruck des Willens zur Macht ist, sondern eher die Antwort, die Reaktion auf die bedrohliche Dynamik des Lebens, des Dionysischen. Dies sahen wir schon in Nietzsches Überlegungen zu Euripides, dessen Unvermögen als Zuschauer sich mit der Unbestimmtheit in der Tragödie auseinanderzusetzen, zur Erstarrung und Verlust derselben führte. Es muss eben das Vernichten als solches in der Auseinandersetzung erhalten bleiben, um die lebendige Dynamik nicht zu verlieren, welches sich sonst in eine reaktive, furchtsame Lebensform verwandeln würde. Im Weiteren wird es als ein wesentliches Moment der neuen Ontologie Nietzsches, oder sogar seiner Anti-Ontologie aufgegriffen. So schreibt er, auf Heraklit bezogen:

„Die Bejahung des Vergehens u n d V e r n i c h t e n s , das Entscheidende in einer dionysische Philosophie, das Ja-Sagen zu Gegensatz und Krieg, das W e r d e n , mit radikaler Ablehnung auch des Begriffes ‚Sein‘ — darin muss ich unter allen Umständen das mir Verwandteste anerkennen, was bisher gedacht worden ist.“ (KSA 6, 313)

Dabei wird wieder seine Aufwertung der Dynamik gegenüber der Statik, gegenüber dem bewahrenden Begriff des „Seins“ deutlich. Nietzsche mischt sich an dieser Stelle in die antike Diskussion um die Frage ein, wie es möglich ist, Erkenntnis zu gewinnen angesichts der ewig wandelbaren Natur der Dinge, ob also Wahrheit ewig bleibend oder wandelbar ist. Er stellt sich aber nicht auf die Seite von Platon und Parmenides, denen zufolge die Antwort die Trennung einer scheinbaren Welt von einer echten, höheren, „seienden“ Welt ist, von der die erstere nur ein minderwertiger Abglanz ist. Denn ihr Wunsch, sicheres Wissen zu erlangen und es zu bewahren, verkennt gerade den Vorgang, in dem das Leben besteht. Er stellt sich auf die Seite Heraklits, sieht das Leben als ein ewig strömender, nie-zur-Ruhe-kommender Fluss, was uns die ersehnte Sicherheit nicht bieten kann. Das „Seins-Denken“ zwingt dem Leben eine ontologische Zwangsjacke auf, aus der Nietzsche ausbrechen will, uns miteingeschlossen, und uns dazu bringen will, dass wir uns zu diesem zurecht furchtbaren und verunsichernden Vorgang bekennen können²².

Es soll aber nicht der Eindruck gegeben werden, dass in Nietzsches Denken so etwas wie ein Todes- oder Selbstvernichtungstrieb als etwas bewundernswertes und erstrebenswertes

²² Natürlich könnte man hier lange Überlegungen über die Richtigkeit von Nietzsches Platon- und Heraklit-Bild anstellen, was aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Primär geht es mir an dieser Stelle darum, anhand Nietzsches Kritik ein deutlicheres Bild seines Denkens zu gewinnen und nicht zu bewerten, ob diese Kritik berechtigt ist.

hervorgehoben wird. Er sieht in seinen geliebten Griechen einen Mittelweg zwischen den Kulturen des ins-Nichts-strebende Indien und dem nie loslassenden und allem aufzwingendem Rom (vgl. KSA 1, 133). Diesen Mittelweg kennzeichnet das Bekenntnis zu und die Wertschätzung des dynamischen, immer wieder zerstörenden und aufbauenden Lebens. Die Vernichtung ist keine Erlösung, sondern Erfrischung oder Re-vitalisierung.

Also ist es Nietzsches Forderung an uns — als Leser seiner Bücher und als Menschen — dass wir uns der Verunsicherung der Konkurrenz und der Gefahr der Vernichtung aussetzen und deren Wesentlichkeit für das Lebens anerkennen. In einem Aphorismus mit dem Titel „Prosa und Poesie“, werden diese Gedanken auch explizit in den Bereich der Kunst gebracht. „[S]o giebt es tausend Vergnügungen des Krieges, die Niederlagen mitgezählt, von denen die Unpoetischen, die sogenannten Prosa-Menschen, gar nichts wissen[.] D e r K r i e g i s t d e r V a t e r a l l e r g u t e n D i n g e“ (KSA 3, 448). Natürlich tritt hier, indem Nietzsche sich zum Krieg bekennt, auch die unverhohlene Grausamkeit seines Denkens hervor, „der böse Nietzsche“. In diesem Sinne sollen wir in unserer Lektüre seines *Zarathustra* einen „Krieg“ gegen das Werk selbst führen; genau so würde es sich Nietzsche von uns für sein Werk wünschen; „selbst in der Verwundung liegt noch Heilkraft“ (KSA 6, 57), für den Leser und Nietzsche selbst.

3.1.5. Aneignung als Lebenspraktik

In der Kunstkritik Schlegels wurde deutlich, dass diese nicht bloß ein Mittel der Kunstphilosophie, sondern selbst auch als Lebenspraktik von größter Relevanz ist. Bei Nietzsche ist es ebenso. Wie wir gesehen haben, wäre eine Kunstkritik im romantischen Sinne mit seinem Denken vereinbar, als ein Vorgang durch den sich das Subjekt das Kunstwerk produktiv, verändernd aneignet. Dadurch bekommt das Subjekt einen aktiven, behahenden Auslauf für sein Willen zur Macht, worin es zu einem höheren Selbstgefühl gelangt. Denn Nietzsche betont immer wieder die Nähe von der Ausübung der Macht und dem Leben, auch in Beziehung zu diesem Aneignungsvorgang. So schreibt er im Aphorismus, „Das Ich will Alles haben“ folgendes: „Es scheint, dass der Mensch überhaupt nur handelt, um zu besitzen: wenigstens legen die Sprachen diesen Gedanken nahe, welche alles vergangene Handeln so betrachten, als ob wir Etwas damit besäßen“ (KSA 3, 216). Es ist

diese Form der Auslebung vom Willen zur Macht als einen positiven, aktiven Vorgang zu betrachten, so wie sich große Stärke und Kraft ihrer Natur nach ausleben muss. Die Schwäche, das Fehlen der Kraft für diesen Zweck, manifestiert sich als Unterordnung, indem es die Rolle der Funktion, ein Werkzeug eines Mächtigeren einnimmt (vgl. KSA 3, 476). Die Lebenspraxis, die Nietzsche befürwortet, ist nicht für jeden geeignet, nicht jedem kann es gelingen sie auszuleben, genau wie seine Bücher nicht für jeden Leser geschrieben sind; nirgendwo ist dies deutlicher als im *Zarathustra*, wo schon im Untertitel, „Ein Buch für Alle und Keinen“, die Schwierigkeit und Exklusivität dieser Lektüre kryptisch bekanntgegeben wird. Natürlich ist dies keine ausgiebige Darstellung der von Nietzsche anvisierten Lebenspraktik. Dennoch soll hier die kunstkritische Auseinandersetzung mit der Lektüre so dargestellt werden, dass sich daraus auch eine Anwendung auf das Leben im Allgemeinen, eine Lebenspraxis ergibt.

In Bezug auf den künstlerischen Umgang mit dem Leben möchte ich auch diese Bemerkung Nietzsches über die Funktion der Kunst hervorheben: „Wir verwehren es unserem Auge nicht immer, auszurunden, zu Ende zu dichten: und dann ist es nicht mehr die ewige Unvollkommenheit, die wir über den Fluss des Werdens tragen — dann meinen wir, eine G ö t t i n zu tragen und sind stolz und kindlich in dieser Dienstleistung“ (KSA 3, 464). Hier erkennen wir genau die in der Kunstkritik beschriebenen Vorgänge: die Unvollkommenheit der Wahrheit, der Realität, ist in ihrer furchteinflößenden Schrecklichkeit unerträglich für den Menschen. Wie es im Erkennen des unvollkommenen Kunstwerks für den Rezipienten ist. Deshalb ist eine Vollendung, ein Weiterdichten notwendig, ein Zu-Ende-gebracht-werden, das nur mittels der Kunst gelangen kann. „[W]ir brauchen alle übermüthige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener F r e i h e i t ü b e r d e n D i n g e n nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert“ (KSA 1, 465). Nietzsche erkennt hierin, dass die Kunst uns den Dingen gegenüber ermächtigt. Dass sie für uns das Werkzeug ist, mit welchem wir die „allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird“ bewältigen können (KSA 1, 464).

3.2. Wie spricht Zarathustra?

Es ist soeben gezeigt worden, dass Nietzsche sich einen Umgang mit Lektüre vorgestellt hat, in der auch die vier erwähnten Momente der romantischen Kunstkritik enthalten sind. Daraus hat sich aber auch das Kriterium der Immanenz ergeben, wonach es wesentlich am Kunstwerk selbst aufgewiesen werden muss, dass es die Anlagen für diese Art der Kunstkritik enthält. So Novalis: „Manche Bücher bedürfen keiner Rezension, nur einer Ankündigung: sie enthalten schon die Rezension mit“ (Benjamin, 71). Dies wäre also nun am *Zarathustra* selbst aufzuweisen. Wie schon erwähnt, soll damit nicht die endliche Kritik des Werkes, keine ausschöpfende Entfaltung aller seiner Anlagen schon geliefert werden. Es ist erst die Vorarbeit dazu, um die es hier geht. Sie soll es dem Leser begreiflich machen, wie er sich mit dem *Zarathustra* im Sinne Nietzsches auseinandersetzen sollte.

3.2.1 Der Unvollkommene *Zarathustra*

Als erstes muss die Idee der Unvollkommenheit des *Zarathustras* diskutiert werden. Denn wie schon dargestellt, erfordert diese Eigenschaft des Kunstwerkes, dass die besondere Form der Kunstkritik darauf angewandt werden muss. Und im *Zarathustra* gibt es ein zentrales Moment, einen zentralen Gedanken, der wesentlich unvollkommen sein muss. Dadurch erkennen wir in der Gestalt Zarathustras nochmal die Schwierigkeit des vom Nietzsche diskutierten „unvermögenden Dichter“. „Ich lehre euch den Übermenschen“ (KSA 4, 14), sagt Zarathustra, ohne aber seinen Zuhörern (und den Lesern) ein klares Bild davon zu geben, was dieser sei. Ich möchte hier keine ausführliche Interpretation dieses Begriffes leisten, sondern eher versuchen, ihn durch seine Unbestimmtheit zu begreifen. Denn diese Unbestimmtheit ist es, die ihm seine weiterführende Kraft gibt.

Der Übermensch lässt sich hauptsächlich durch seine Überwindungsbeziehung zum Menschen charakterisieren, die hauptsächlich negativ ist; „der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll“ (KSA 4, 14). Die Menschen sind aus Zarathustras Sicht nur liebenswürdig, insofern sie auf den Übermenschen hinweisen, insofern sie für ihn die Grundlage erarbeiten. Was an der Gattung Mensch, und allem voraus dem „letzten

Menschen“, alles unwürdig ist, wird von oder im Übermenschlichen überwunden. Es ist aber fragwürdig, ob der Übermensch sich überhaupt in einer konkreteren und positiven Weise beschreiben lässt; ob Zarathustra seine Lehre nicht unvollständig lassen *muss*. Denn wie schon dargestellt, ist ein Moment, das sich in allen Werken Nietzsches findet, die Ablehnung des ewigen und statischen, zugunsten des dynamischen und veränderlichen Lebens. Diese Wertung findet sich auch in Zarathustras Kritik am Menschen wieder. In diesem Sinne sagt er ihnen: „Alle Wesen schufen Etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser großen Flut sein und lieber noch zum Thiere zurückgehen, als den Menschen überwinden?“ (KSA 4, 14). Durch Aussagen dieser Art nimmt der Übermensch eher den Charakter von einem Versprechen oder einer Verheißung an; etwas, das sich notwendigerweise nicht in einer Vorstellung bleibend festmachen lässt. Stegmeier beschreibt die Vorstellung vom Übermenschen so: „Wenn ‚Übermensch‘ ein Begriff gegen alle Begriffe vom Menschen ist, kann man von niemand und niemand von sich sagen, er sei ein Übermensch. Insofern gibt es keine Übermenschen; man kann nur von Fall zu Fall versuchen, es zu werden.“ (2018, 287). Würde man versuchen, diesen Status ein für alle Mal zu erreichen, würde dadurch der vermeintliche Übermensch — wenn er tatsächlich den Menschen in sich überwunden hätte — sich genau derselben Kritik aussetzen, auf die er die Antwort sein sollte. Er müsste also als eine ewig fortdauernde, immer wieder zu leistende Selbstüberwindung gedacht werden, um nicht das Bedürfnis eines Über-Übermenschen hervorzubringen. Die Erkenntnis und Verwirklichung dieser Tatsache ist die von ihm Verkörperte neue Art des Seins. „Der Gedanke des Übermenschen [...] wäre der Gedanke von Menschen über alle Normierung hinaus“ (Stegmeier, 287); es lässt sich also kein spezifischer Gehalt dafür angeben. Dadurch ergibt sich aber eben die Schwierigkeit, wie man eine solche nicht-darstellbare Idee kommunizieren soll. Dies gilt sowohl für Nietzsche wie für seine Zarathustra-Figur. Der Gedanke Nietzsches über die Vorteilhaftigkeit des „unvermögenden Dichters“ weist darauf hin, dass für einen Inhalt dieser Art, die dichterische Form der Undarstellbarkeit eine produktive Funktion haben kann. Sie schafft es, den Rezipienten dazu zu bringen, nicht eine vorgegebene Darstellung anzunehmen, sondern selber „Dichter und Seher“ zu werden, und den Übermenschen nicht als eine ihm vorgegebene Richtlinie, nicht als ein vom Nietzsche vorgegebenes Ideal, sondern als ein vom Leser zu vollbringendes und immer wieder zu vollbringendes Schaffen zu begreifen. Deshalb vermag es Nietzsche mit dem *Zarathustra* — denn auch wenn Nietzsche nicht mit seiner Figur gleichzusetzen ist, so ist es doch *sein* Buch,

sind es *seine* Gedanken, die in besonderer Weise zum Ausdruck kommen — durch den dichterischen Stil, durch den philosophisch-künstlerischen Text, den Leser über einen besonderen Inhalt hinauszuschleudern, um etwas zu erkennen, oder etwas schaffend hervorzubringen, was Nietzsche nicht positiv darstellen kann. Um die Idee des Übermenschen zu denken, fordert er also von uns als Leser eine Auseinandersetzung, wie wir sie in der Kunstkritik erarbeitet haben und die er mit der dichterischen Form erzwingen will. Denn „[d]as Gefüge der Szenen und die anschaulichen Bilder offenbaren eine tiefere Weisheit, als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann“ (KSA 1, 110). Damit hätte Nietzsche also die Unvollständigkeit der Kunst in seinem *Zarathustra* so eingesetzt, dass durch jene die Undarstellbarkeit des Übermenschen durch den Leser trotzdem und gerade deswegen hervorgebracht werden kann. Durch die Form der Kunst, kann der Begriff des Übermenschen dargestellt und im Leser wirksam werden.

3.2.2 Zarathustra als Nietzsches Sokrates

Auch zeigt sich in der Figur des Zarathustra, wie Nietzsche die kunstkritische Auseinandersetzung mit seinem Werk beabsichtigt hat. Wie so oft bei Nietzsche, kann es bei der Entschlüsselung seiner positiven Absichten hilfreich sein, sich seine kritische Auseinandersetzung mit seinen philosophischen „Feinden“ anzusehen. Und kein großer Philosoph ist wohl so bedeutungsvoll für den Philologen Nietzsche wie Platon; Jaspers meint sogar, dass Platon der einzige große Philosoph sei, mit dem er sich gründlich auseinandergesetzt hat, und er beschrieb seine eigene Philosophie als einen „umgedrehten Platonismus“ (vgl. Maurer, 1979, 104). Dies ist für den *Zarathustra* ganz besonders relevant, da dieses Werk mit kaum einer philosophischen Vorlage so medial verwandt ist, wie mit Platons Dialogen und ihrer Sokrates-Figur. In Platon hat Nietzsche eine Vorgabe gefunden, wie man mit der Schwierigkeit der Lehre und der Schriftlichkeit umgehen kann, und gibt im *Zarathustra* seine eigene Antwort darauf²³. Hier soll in Kürze ein zentrales Moment von Platons *Politeia* dargestellt werden, um zu zeigen, wie Nietzsche es in der Handlung und in

²³ „In Platon fand Nietzsche so ein Vorbild, wie man philosophisch Zeichen setzen und doch eine Lehre vermeiden konnte. Sofern es in seiner Sicht aber Sokrates war, der die ‚Übersetzung der Moral in’s Metaphysische‘ bewirkte, wollte er mit seinem Zarathustra zugleich hinter ihn zurückgehen“. (Stegmeier, 273)

der Form seines *Zarathustras* aufgreift und thematisiert, um es für seine Zwecke zu benutzen und dabei umzudrehen.

Als erstes möchte ich darauf hinweisen, dass in der Lektüre von Platons Dialogen, auch wenn sie hauptsächlich aus philosophischen Erörterungen in Gesprächsform bestehen, auch die Rahmenhandlungen Beachtung verdienen. Platon ist ein größerer Autor als er es sich selbst wohl eingestehen würde, was auch an seiner Verwendung von Mythen erkennbar ist und welches auch eine Ähnlichkeit mit dem Schriftsteller Nietzsche ausmacht. Und wir begehen keineswegs einen Fehler, wenn wir seine philosophischen Einsichten auch in seinen Mythen suchen²⁴. Auch wenn die Rahmenhandlung in der *Politeia* sehr ökonomisch dargestellt wird, lenkt Platon doch von Anfang an die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Thematik des Dialogs. So beginnt der erste Satz von Sokrates folgendermaßen: „Ich ging gestern mit Glaukon, dem Sohne des Ariston, in den Peiraieus“ (327a). An dieser dem Werk vorangestellten Stelle, in der Sokrates seine Bewegung von oben hinab zum Volk und zum Hafen beschreibt, muss man sogleich an das Höhlengleichnis denken, in dem Platon eine entsprechende Bewegung darstellt. Der platonische Sokrates stellt dar, wie ein Mensch, der von seinen Fesseln befreit worden ist, hinaus aus einer Höhle klettert und die Sonne erblickend, die wahre Natur der Dinge, die Idee des Guten erkennen kann. Wenn dieser wieder zu dem Menschen in die Höhle hinabsteigen sollte, würden die diese für seine gewonnen Erkenntnisse kein Verständnis haben und ihn auslachen (vgl. 515e-517a). Hiermit begründet Sokrates, wieso der Philosoph als jemand, der Erkenntnis des Guten besitzt, als Staatslenker trotzdem nicht angemessen gewürdigt wird. Dabei spricht Sokrates, oder durch ihn Platon, sich auch über seine Tätigkeit im Dialog aus. Denn Sokrates' Autorität als Philosoph wird bekanntermaßen immer wieder von seinen Gesprächspartnern hinterfragt, wenn er wiederholt Ansichten über die Natur der Dinge und über die Idee des Gutes ausspricht, um dieses Misstrauen wie z.B. im Höhlengleichnis zu entkräften. Er steht also der Wahrheit näher als andere, und hat also, zumindest in einem gewissen Grad, Erkenntnis von der Idee des Guten und teilt sie seinen Zuhörern mit. Denn Sokrates ist alles andere als der „unschuldig Fragenstellende“, der nur den anderen mäeutisch dazu verhilft, dass sie „ihre“

²⁴ So, z.B. Guthrie (1975): „In scholarship, another feature of modern writing on Plato is its rediscovery of the intimate connexion between literary form and philosophic content. This insight was already shown by the Neoplatonist Proclus in the fifth century A.D.[:] 'The introductory portions of the Platonic dialogues are in accord with their whole purpose. They are not devices thought up by Plato for dramatic effect [,] they too are dependent on the theme of the dialogues as a whole'" (2).

Gedanken hervorbringen. Viele seiner Fragen sind von der Art, dass er nach einem ausführlichen Gedankenstrang ein „Ist es nicht so?“ hinzufügt, worauf sein Gesprächspartner nur ein pflichtbewusstes „Ja, Sokrates“ oder „Genau so, Sokrates“ zu bieten hat. Was Sokrates tut, ist lehren; rhetorisch verkleidet er es aber als fragen. Dafür muss er aber etwas, die seinen Zuhörern noch nicht bekannte Einsicht, zu lehren haben. Genau diese Tatsache ist es, die in der Rahmenhandlung des Dialogs ausgedrückt wird: Sokrates, der sich weiter oben befindet, näher an der Sonne, dem Gleichnis des Guten, hat einen größeren Anteil an der Wahrheit als der gemeine Mensch. Deshalb begibt er sich „nach unten“, beginnt seinen „Untergang“, um sich mit den Menschen zu unterhalten und ihnen seine Einsichten zu vermitteln, um sie dazu zu befähigen, dass auch sie aufsteigen können, wobei er bis zum tragischen Ende immer wieder überhört und missachtet wird. Aber rein medial steht fest, dass Sokrates mit seinen „unschuldigen“ Fragen versucht, den Zuhörer in seiner Gedankenwelt einzubürgern, ohne dass dieser es merkt. Somit hätten wir in der Dramatik der *Politeia* eine wichtige Dimension des Inhalts wiedergefunden.

Diese Tatsache, dass Sokrates (oder Platon durch ihn) bei weitem nicht so unschuldige Fragen stellt, wie er behauptet, ist Nietzsche nicht entgangen. So z.B. seine Feststellung, dass Sokrates eine Tendenz verkörpert, die danach strebt, nicht nur die Welt zu erkunden, sondern sie sogar zu korrigieren (vgl. KSA 1, 99), womit sie aufhört, nur unschuldige Wissenschaft zu sein und in die Kunst übergeht; eine Tatsache, zu der sich der bekanntermaßen kunstfeindliche Platon nicht würde bekennen wollen²⁵. Was Nietzsche mit seinem *Zarathustra*, und die Zarathustra-Figur mit ihren Reden vollzieht, steht also, wenn wir die „Umkehrung“ ernst nehmen, im vollkommenen Gegensatz zu Dichterkritik Platons. Bei Nietzsche wird der ewige Wandel der Dichtung mit seiner Unbeständigkeit und der Unvorhersehbarkeit ihrer Rezeption, für die dynamische Strom- oder Anti-Ontologie produktiv die einzig sinnvolle Darstellungsart.

Wie greift also Nietzsche im *Zarathustra* diese Thematik und diese Motive auf, um sie für seine Zwecke umzukehren? Zu Beginn des Werkes wird die Verbindung von der Höhe als Nähe zur Sonne und damit zur Wahrheit noch expliziter gemacht, wenn Zarathustra die

²⁵ „Wo [Platon] Sokrates Lehren und Begründungen für sie vortragen ließ, ging auch Platon vom Streitgespräch ab und zur Erzählung über: Sokrates erfindet dann Mythen und Gleichnisse. Der Logos, der den Mythos überwinden soll, wird so zugleich durch den Mythos begründet.“ (Stegmeier, 273).

Sonne direkt anspricht und sagt, dass er und seine Tiergefährten ihr jedem morgen ihren „Überfluss“ abnehmen (vgl. KSA 4, 11). An dieser Stelle haben wir die Anspielung an Platons Sonnengleichnis, in der die Idee des Guten mit dem lichtbringenden Himmelskörper verglichen wird, um hervorzuheben, dass sie das ist, was die Welt erkennbar macht; sie ist nicht nur die Wahrheit, sondern das Wahr-machende. Durch dem aus ihr hervorquellenden Licht wird die Welt überhaupt für uns wahrnehmbar, sie ermöglicht die Wahrheit. In genau diesem Ton beginnt die Reise Zarathustra. Er hat die Nähe zur Sonne, zur Wahrheit, aufgesucht, um an ihr teilzuhaben. Dadurch ist er aber der Sonne ähnlich geworden: „Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken“ (ebd.). Zarathustra, nun im Besitz der Wahrheit, braucht also jemanden, dem er leuchten kann, dem er an der Wahrheit teilhaben lassen oder ihn die Wahrheit lehren kann. „Dazu muss ich in die Tiefe steigen [...] muss, gleich dir, u n t e r g e h e n , wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinabwill.“ (ebd.). So sehen wir, dass zu Beginn der Vorrede, Zarathustra noch die gleiche Motivation hat wie Sokrates; er möchte hinab zu den „im Dunkel lebenden“ Menschen, um ihnen ein Licht zu sein, um sie zu belehren. Er beginnt mit demselben vermeintlich unschuldigen Bild dieser Tätigkeit, die Sokrates in den Dialogen vertritt. Damit schließt auch der erste Abschnitt, mit der Abwärtsbewegung, wie am Anfang der *Politeia*: „Also begann Zarathustra’s Untergang“.

Zarathustra macht aber schnell die Erfahrung, dass unter den Menschen kaum jemand bereit ist, seiner Lehre vom Übermenschen zuzuhören oder diese ernst zu nehmen. Er wird ausgelacht und ignoriert. Als seine Rede vom „letzten Menschen“ zugehört, aber missverstanden wird, spricht Zarathustra zu sich selbst: „Sie verstehen mich nicht: ich bin nicht der Mund für diese Ohren.“ (KSA 4, 20). Dadurch kommt er aber zu der Einsicht, dass er „lebendige Gefährten“ braucht; „nicht zum Volke rede Zarathustra, sondern zu Gefährten! Nicht soll Zarathustra einer Heerde Hirt und Hund werden! Viele wegzulocken von der Heerde — dazu kam ich.“ (KSA 4, 25). Was Zarathustra hier begriffen hat, ist, dass er nicht zum Lehrer bestimmt ist. Er soll nicht anderen die Wahrheit verkünden, nicht eine Schule gründen und verwalten. Seine Bestimmung ist genau die gegensätzliche, nicht von „oben herab“ zu reden, sondern er braucht Gefährten im Sinne von Ebenbürtigen, oder wenigstens solche, die ihm ebenbürtig werden können. Seine Aufgabe ist es nicht die alten statischen Strukturen und Systeme der Herde durch neue und bessere zu ersetzen. Er vermittelt nicht einfach die von ihm gewonnenen Erkenntnisse. Er polemisiert auch in seiner Rede „Von der

unbefleckten Erkenntnis“ gegen dieses naiv-unschuldige, selbstlose Bild des reinen Erkennens. Wie wir schon erläutert haben, muss er versuchen, einen anderen Weg, ein neues Gedankenmuster zu bieten, das nicht durch Statik das sich immer bewegende Leben verneint. Hierin liegt die Umkehrung von Platons Dialogen, die von Zarathustra vollzogen werden muss. Dieser versuchte durch die Lehrergestalt Sokrates die Erkenntnis des wahren „Seins“ zu vermitteln, während der *Zarathustra* versucht, das dynamische, immer wandelbare Leben nicht einfach zu vermitteln. Aber damit wäre der Leser zu einer neuen Form des Dogmatismus verleitet, des dogmatischen Nihilismus. „Böse heisse ich’s und menschenfeindlich: all diess Lehren vom Einen und Vollen und Unbewegten und Satten und Unvergänglichen! Alles Unvergängliche — das ist nur ein Gleichnis! Und die Dichter lügen zuviel“ (ebd. 110). Dies gilt nicht nur gegen Platon, sondern auch gegen diese Form des Nihilismus. Als Lehrer ist dies aber nicht möglich. Zarathustra muss seine Einsicht in der ihr entsprechenden Form ausdrücken, um die angemessene Art von Auseinandersetzung im Zuhörer und Leser hervorzubringen. „[V]on Zeit und Werden sollen die besten Gleichnisse reden: ein Lob sollen sie sein und eine Rechtfertigung aller Vergänglichkeit“ (ebd.). Er lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, dass hier die dichterische Darstellungsform zu ihrem Recht kommt, anders als bei Platon. Um diese Gedanken zu verwirklichen, muss eine neue Art der Lehrtätigkeit, einer dichterischen Anti-Lehre, für Zarathustra entwickelt werden, die mehr als nur passives Zuhören verlangt.

Welche Zuhörer, welche Gefährten, wünscht sich also Zarathustra, welche Leser will Nietzsche? Zarathustra bezeichnet sie als Mitschaffende, als die, „welche neue Werthe auf neue Tafeln schreiben“ (KSA 4, 26). Von ihnen erwartet er also, dass sie nicht einfach geduldig zu seinen Füßen sitzen und neue Werte von ihm übernehmen; vielmehr sollen sie den von ihm gewonnenen Raum für neues Schaffen ausnutzen. Wir sehen also, dass sich darin die romantisch-kunstkritische Lektüreerfahrung in seiner künstlerisch-schaffenden Dimension zeigt. Aber wir erkennen auch das kritisch-zerstörerische und immanente Moment darin. So stellt Zarathustra den Schaffenden folgendermaßen dar: „Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werthe, den Brecher, den Verbrecher: — das aber ist der Schaffende“ (KSA 4, 25). Dieser Gedanke kehrt immer wieder: „Und wer ein Schöpfer sein muss im Guten und Bösen: wahrlich, der muss ein Vernichter erst sein und Werthe zerbrechen“ (ebd., 149). Also fordert Zarathustra von seinen Gefährten, dass sie die schon dargestellte Verbindung von Vernichtung und Schaffen ausleben. Auch das rezeptive

Moment wird von Zarathustra beschrieben, wenn er folgendes sagt: „Gefährten sucht der Schaffende, und Miterntende: denn Alles steht bei ihm reif zur Ernte“ (KSA 4, 26). Es soll ihm etwas abgewunden werden, etwas, was seine Gefährten aufnehmen und verarbeiten können. Dieses Moment kehrt auch wieder, wenn er später spricht: „Aber man muss verstehen, ein Schwamm zu sein, wenn man von übervollen Herzen geliebt sein will“ (ebd., 78). Der Gefährte, den Zarathustra sich wünscht, die Person, an die er sich richtet, sein Zuhörer, soll also in dieser Auseinandersetzung die drei Momente anwenden, die wir der romantischen Kunstkritik als Antwort auf die Unvollkommenheit im Kunstwerk entnommen haben: er soll rezeptiv, kritisch, und künstlerisch-schaffend zugleich sein. Und wenn auch Zarathustra in der Handlung des Werkes seine Zuhörer hat, sind letztendlich wir als Leser die beabsichtigten, wahren „Zuhörer“. Diese Anforderungen an seine Gefährten sind also gleichzeitig seine Anforderungen an uns als Leser.

Dadurch aber ergibt sich eine völlig andere „Lehrtätigkeit“ als die platonische, die Zarathustra am Anfang der Vorrede angestrebt hat. In dieser Lektüreerfahrung, bei der sich der Inhalt, im Sinne von Nietzsches Philologie, nicht einfach nachgeahmt oder möglichst genau aufgenommen, sondern produktiv einverleibt werden soll, muss also bewusst vom Lehrer abgewichen werden. Es ist die schaffende Auseinandersetzung oder Deutung, die er fordert. Dabei muss das Schaffen als schöpferisch verstanden werden; dass „in ihm [...] untrennbar Erkennen, Wollen und Werten verbunden [ist]“ (Stegmeier, 288). Demnach nimmt das immer wieder wiederholte Untergangsmotiv im Werk eine andere Bedeutung an. Statt dem sokratischen Untergang, der den Unwissenden das Licht der Erkenntnis gibt, ihnen zeigt, wie die Dinge sich tatsächlich verhalten, wird „Zarathustra's Untergang“ nun zum Untergang des Menschen als Vorstadium des Übermenschen, aber auch der Lehrer-Gestalt des Zarathustra selbst. Später im Werk wird diese Bedeutung des „Untergangs“ ganz explizit gemacht: „Denn noch Ein Mal will ich zu den Menschen: u n t e r ihnen will ich untergehen, sterbend will ich ihnen meine reichste Gabe geben!“ (KSA 4, 249). Wie wir schon gesehen haben, wäre es nicht im Sinne Nietzsches, dies als eine nihilistische Todessehnsucht zu verstehen; vielmehr handelt es sich um die Bejahung der Tatsache, dass auch nicht Zarathustra eine bleibende Endstation ausmacht und nicht den Anspruch erhebt die Wahrheit selbst zu sein. Denn von dieser Art des Denkens will er uns befreien, sie soll überwunden werden. Es ist ein Versuch, mit dem Relativismus und dem Nihilismus zu arbeiten, diese produktiv zu machen, ohne an ihnen zu verzweifeln. Deshalb ist im

Zarathustra ein weiteres wiederkehrendes Moment, dass er seine Gefährten immer wieder verlässt. Seine Begründung dafür, seine Ablehnung der Lehrtätigkeit, wird auch ausformuliert:

„Auf vielerlei Weg und Weise kam ich zu meiner Wahrheit; nicht auf Einer Leiter stieg ich zur Höhe [...] Und ungern nur fragte ich stets nach Wegen, — das gieng mir immer wider den Geschmack! Lieber fragte und versuchte ich die Wege selber [...] und wahrlich, auch antworten muss man l e r n e n auf solches Fragen! [...] ‚Das — ist nun mein Weg, — wo ist der eure?‘ so antwortete ich Denen, welche mich ‚nach dem Wege‘ fragten. D e n Weg nämlich — den giebt es nicht!“ (KSA 4, 245)

Er soll also auch untergehen, seine Gefährten sollen von ihm abweichen und ihn überwinden, und darin besteht seine Gabe an seine Gefährten, an uns als Leser, dass er uns loslässt, um über sich hinaus weisen zu können. Das drückt er immer wieder aus, wie wenn er den „Willen zur Liebe“ als „willig auch sein zum Tode“ (ebd., 157) beschreibt. So lässt Nietzsche auch die Figur des Lebens auftauchen, und spricht folgendes zu Zarathustra: „‘Was ich schaffe und wie ich’s auch liebe, — bald muss ich Gegner ihm sein und meiner Liebe: so will es mein Wille. Und auch du, Erkennender, bist du nur ein Pfad und Fusstapfen meines Willens“ (ebd. 148); auch Zarathustra muss überwunden werden, muss untergehen. Jaspers beschreibt dieses Moment in Nietzsches Denken so: „Wenn es oft so klingt, als ob Nietzsche bestimmte Forderungen an uns stellte, so dieses doch nur auf dem Wege, auf dem er am Ende alle Forderungen wieder aufhebt und uns ganz auf uns selber zurückwirft“ (416). Diese Darstellung trifft auch auf Zarathustra zu; auch er *scheint* von seinen Gefährten etwas ganz Konkret-Bestimmtes zu fordern, weicht aber immer wieder davor zurück, und warnt und untergräbt seine eigene Autorität in seiner eigentümlichen Weise: „Doch was sagte dir einst Zarathustra? Dass die Dichter zuviel lügen? —Aber auch Zarathustra ist ein Dichter. [...] Der Jünger antwortete: ‚ich glaube an Zarathustra.‘ Aber Zarathustra schüttelte den Kopf und lächelte“ (163). Es ist mittels der dichterischen Form des *Zarathustras*, dass Nietzsche dieses Moment seines Denkens verwirklichen kann.

Dies zeigt sich auch im vierten und letzten Teil des *Zarathustra*. Hier, wie so oft bei Nietzsche, wird nur die Kontrastfolie aufgeboten; denn würde er ein klares, positiv-bestimmtes Bild bieten, würde dieses sofort jede Rezeption dogmatisch bestimmen. Dieser Gefahr scheint Nietzsche auch mit dem vierten, später verfassten Teil entgegenzuwirken. So findet Safranski (2000, 284) in der Korrespondenz Andeutungen, die in die Richtung gehen, dass Nietzsche

mit diesem Teil „offenbar das tragische und erhabene Pathos mildern wollte“. Am deutlichsten wird diese Intention in Zarathustras Umgang mit den „höheren Menschen“, die ihn in seiner Einsamkeit aufsuchen. Diese Menschen sind alle Menschen, die auf unterschiedliche Weise gescheitert sind, Menschen die ihr Fundament, ihre Wertgrundlage verloren haben. Sie scheinen also die Einsicht in den Nihilismus gewonnen zu haben, oder vielmehr leiden sie darunter, weshalb sie somit Zarathustra aufsuchen. Aber sie schaffen es nicht, Zarathustra zu begreifen, sie scheinen sich vielmehr zu wünschen, dass er die Rolle des platonischen Lehrers oder Propheten der Wahrheit einnimmt; dass er ihr Fundament wiederherstellt oder ihnen ein neues bietet. Wenn Zarathustra zu ihnen nach kurzer Abwesenheit wiederkehrt, sind sie in gerade in das alte Muster des Dogmatismus verfallen und haben sich einem von ihnen vergötterten Esel zu Füßen gelegt. Auf Zarathustras Anklage beantwortet die Figur des gottlosen Papsts, dass sie lieber Gott in dieser Gestalt anbeten, „als in gar keiner Gestalt“ (KSA 4, 391). Dieser Mangel der „höheren Menschen“ wurde schon von Zarathustra erahnt, wenn er sagt, dass der, „der sich nicht selber gehorchen kann“, dem wird befohlen, und dass „Befehlen schwerer ist, als Gehorchen“ (ebd. 147). „Die höheren Menschen, die sich von ihrer alteuropäischen Moral nicht lösen können, kommen auch von der Wahrheit nicht los“ (Stegmeier, 296); sie brauchen eine Wahrheit, der sie gehorchen können. Ihre Kraft reicht nicht dazu aus, diesen Verlust auszuhalten, weshalb sie Zarathustra so begreifen, als ob er die alte Wahrheit durch eine höhere ersetzt. Deshalb stellen sie in seiner Abwesenheit den Esel als Befehlshaber für sich auf, und fallen dabei in das alte Muster wieder zurück. Scheinbar befehlen sie sich selbst, versäumen aber entsprechend dem von ihnen selbst aufgestellten Gesetz „Richter und Rächer“ zu werden, sondern werden nur dessen „Opfer“ (ebd.). In ihrem Scheitern müssen wir die notwendige und bleibende Dynamik in der Selbstgesetzgebung begreifen. Sie darf also nicht nur einmal vollbracht werden, sondern muss immer wieder vollbracht werden, um nicht seinem eigenen Gesetz untätig zu werden. Die Notwendigkeit dieser komplexen gesetzgebenden Position ist eine wesentliche Einsicht Zarathustras. Ob er sie auch selbst einnehmen kann, bleibt offen. Er hat zumindest eingesehen, dass er sie nicht für andere, weder für die höheren Menschen noch für den Leser einnehmen kann; diese Tatsache gilt genauso für Nietzsche. Gerade darum ist es die *Selbst*-Überwindung, die Zarathustra von uns fordert, etwas, was nur der Einzelne in sich vollbringen kann, und fortwährend tun muss. Er soll uns dazu verhelfen, kann sie aber nicht für uns vollbringen; „Ich bin ein Geländer am Strome: fasse mich, wer mich fassen

kann! Eure Krücke aber bin ich nicht“ (ebd. 47). Die Lehrtätigkeit des Zarathustra ist ein Versuch, eine Variante zu entwickeln, die sich nicht vom Leben als „das, w a s s i c h i m m e r s e l b e r ü b e r w i n d e n m u s s“ (ebd. 148), entfremdet und es behindert. In dem tragischen Scheitern Zarathustras dieses zu vermitteln, kann es aber vielleicht Nietzsche künstlerisch gelingen.

Zarathustras Erfahrung mit diesen „höheren Menschen“ endet in Enttäuschung, es fehlen ihm noch seine „rechten Gefährten“, seine „rechten Menschen“ (405-6). In diesem Sinne spielt er auf die Rede von den drei Verwandlungen an (die noch ausführlicher behandelt werden soll), wenn er zusammenfassend sagt, dass „[d]er Löwe kam, meine Kinder sind nahe“ (408). Die höheren Menschen haben die notwendigen Verwandlungen vollzogen, die notwendig sind, um zum Stadium zu gelangen, das vom Kind verkörpert wird. Der Löwe Zarathustra hat ihnen neuen Raum geschaffen, hat die alten Werte zerstört. Sie sind aber selbst noch nicht dazu bereit, nicht „mächtig“ genug, um die daraus resultierenden Möglichkeiten zu ergreifen. Sie brauchen von Zarathustra immer noch etwas, was den Raum dieser Werte bleibend einnehmen kann. Jaspers beschreibt die erforderte Eigenschaft von Nietzsches Denken, was seine Leser besitzen müssen, als „eine hohe Freiheit des Menschen, aber nicht die leere Freiheit, welche nur alles abgeworfen hat, sondern die erfüllte Freiheit“ (ebd. 426). Sie können sich nicht gegen Zarathustra behaupten und erwarten von ihm die Art von Lehrtätigkeit, die dieser schon in der Vorrede überwunden hat. Steigmeier fasst diesen Aspekt des Werkes so zusammen, dass es „einen zunächst verspotteten, dann immer mehr bewunderten und schließlich wie einen Gott verehrten „Lehrer“ [zeigt], der mit seinen Lehren ‚untergeht‘ und untergehen will“ (269). Dadurch bietet der Text eine Umkehrung von Sokrates, der mit seinen vermeintlich „unschuldigen“ Fragen seine Leser belehrt, während Zarathustra mit seinen scheinbar belehrenden Reden, tatsächlich eine ganz andere Form der Auseinandersetzung im Leser auslösen will. Bei Platon geht die Wahrheit in der Gestalt von Sokrates lichtbringend unterrichtend unter oder hinunter zu den Menschen. Zarathustras Untergang ist dagegen „[d]er Untergang der Wahrheit“ (Stegmeier, 296), wobei auch er mit seiner Autorität und Deutungshoheit untergehen muss. So endet die Vorrede mit dem wiederholten Satz, doch nun mit neuer Bedeutung: „Also begann Zarathustra’s Untergang“ (ebd. 28). Auch er soll überwunden werden, von seinen Gefährten und von uns, seinen Lesern. Dabei müssen auch das Werk *Also sprach Zarathustra* und Nietzsche untergehen und wollen uns trotzdem etwas beibringen. Wie das gelingen kann, sahen wir in der Kunstkritik,

die ihren Gegenstand nicht bloß verstehen will wie er ist, sondern ihn auch durch schaffende Vollendung vernichten will.

3.3.3 Die drei Verwandlungen des Lesers

Nietzsche thematisiert auch zu Anfang des *Zarathustras* wie das Werk gelesen werden soll. Denn der Platz der ersten Rede Zarathustras — nach seinen gescheiterten, anfänglichen Versuchen in der Vorrede — gibt er die „von den drei Verwandlungen“. Die Position ist deshalb hervorzuheben, da eine Erklärung oder Anleitung wie Zarathustras Reden zu verstehen sind, den Reden sinnvollerweise vorangestellt sein sollten. Dies gilt genauso für Nietzsche, der auch seine Leser dazu bringen möchte, sein Buch richtig zu lesen. Die Frage, ob Zarathustra mit Nietzsche gleichzusetzen ist (wenn man diese überhaupt beantworten kann), möchte ich für diese Arbeit ausklammern: es genügt mir festzustellen, dass Nietzsche mit dem Buch etwas kommunizieren, darstellen oder bewirken wollte, und dies durch die Gestalt des Zarathustra tut. Und die Frage, wie man dieses Werk zu lesen hat, lässt sich besonders sinnvoll mit der Verwandlungsrede beantworten. Denn in den drei Gestalten, dem Kamel, dem Löwen, und dem Kind, finden wir die Momente 2, 3, und 4 der Auseinandersetzung mit der Kunstkritik. Im Kamel finden wir die Immanenz als Rezeption, im Löwen die Kritik als Negation, und im Kind das Schaffen als künstlerische Veränderung. Somit hätten wir eine „Anleitung“, wie der Leser dieses Werkes sein muss, oder in was er sich verwandeln muss, um es richtig zu verstehen.²⁶

Die erste Verwandlung, die Zarathustra vom Geist fordert, ist, dass er zum Kamel wird. Dieses kennzeichnet sich dadurch aus, dass es danach durstet „schwer beladen“ (vgl. 29) zu werden, dass seine Stärke darin besteht, das „Schwerste“ auf sich nehmen zu wollen. Hier sehen wir schon die Andeutung an das rezeptive Moment; der Geist setzt sich großer Mühsal aus, es sucht das Schwere auf, um sich mit externem, fremdem Inhalt zu beladen. Es macht sich klein, kniet sich nieder, passt sich auf das andere an, um dafür besser empfänglich zu sein.

²⁶ Ich möchte damit nicht gesagt haben, dass diese Rede Zarathustras *nur* als Schlüssel zur Lektüre des Ganzen verstanden werden soll, dass sie sich darin erschöpft. Nur dass sie eine Kernpassage für die Beantwortung der Frage ist, wie dieser Text zu lesen sei. Was Nietzsche hier darstellt, muss auch vom Leser selbst auf ihn bezogen werden.

Zarathustra gibt unterschiedliche Möglichkeiten an, wie dies zu verstehen sei, unter anderem: „Ist es nicht das: sich erniedrigen, um seinen Hochmut wehe zu tun? Seine Thorheit leuchten lassen, um seiner Weisheit zu spotten?“ (ebd.) Wir erkennen, dass das Wesentliche am Kamel ist, dass es sich von anderen etwas sagen, sich belehren lässt, dass es in sich Raum schafft, um Fremdes aufzunehmen. Das Kamel stellt sich der Möglichkeit offen, dass andere etwas mitzuteilen haben, was es selbst noch nicht besitzt. Das Kamel verkörpert also das Moment der Rezeption und Verstehen in der Lektüre, wie wir es in Nietzsches Vorstellung der Philologie gesehen haben. Denn um die Lektüre richtig zu verstehen, wirklich zu begreifen, wird vom Lesenden verlangt, dass er sein vermeintliches Vorverständnis aufgibt, und sich der Lektüre und dem fremden Inhalt hingibt. Dies wird besonders wichtig, wenn die Lektüre einem historisch-kulturell andersartigen Kontext entstammt, da hier alle unsichtbaren vermeintlichen Selbstverständlichkeiten, mit denen wir sonst arbeiten, problematisch werden können. Deshalb wird von Zarathustra eben die Stärke des Kamels hervorgehoben, die durch die Schwierigkeit der Aufgabe gefordert wird. Der Philologe, wie ihn sich Nietzsche vorstellt, der mit seiner Lektüre konkurriert und sie überwinden will, muss sie genau kennen. So spricht auch Nietzsche von sich selbst, dass er selbst „eine Zeit lang auch gelehrter sein“ musste (KSA 6, 321). Erst muss man rezipieren, bevor man zum eigenen Schaffen aufsteigen kann.

Dagegen ist in der zweiten Verwandlung, vom Kamel zum Löwen, das Moment der Kritik, die die Negation des Äußeren und die Selbstbehauptung enthalten. Dieser sucht nicht wie das Kamel einen Lehrer, von dem er etwas aufnehmen kann, sondern seinen „letzten Herren“ und seinen „letzten Gott“, um ihm feind zu werden (vgl. KSA 4, 30). Er hält jedem „Du-sollst“, das „Ich-will“ entgegen, aller fremder Inhalt gilt ihm nichts, und er sucht den Kampf mit ihm. Es ist hierin das Moment der Auseinandersetzung mit Lektüre enthalten, dass Nietzsche an den klassikerverehrenden Philologen seiner Gegenwart vermisst. Sie behandeln ihre Lektüre und deren Autoren zu respektvoll, ohne sich selbst in diesem Vorgang zu beachten und verlieren sich vollständig darin. Nietzsche sieht aber hierin nicht die Erfüllung der Kunstkritik, wie wir sie besprochen haben. Die Aufwertung des Selbst und der Kampf mit jeder Form von textueller Autorität ist noch nicht die kreative, schaffende Lesung in der Form der Aneignung. Es ist primär ein Befreiungsakt von dem zu großen Respekt vor der unbearbeiteten Text, der dafür notwendig ist. Dem Löwen gelingt es „Freiheit sich schaffen zu neue[m] Schaffen“ (ebd.). Zarathustra sieht dies nicht als eine einfache Tätigkeit. Diese Abwendung von, dieses

„Vergreifen“ am Text geht so sehr über unser gewöhnliches Verständnis davon, was es heißt, einen Text zu verstehen, hinaus, dass es dem Kamel nicht möglich ist sie nachzuvollziehen. Auch die Leistung des Löwen bleibt eine „unnatürliche“ Kraftanstrengung, ein „sich Recht nehmen“, und Zarathustra bezeichnet es als einen Raub, als etwas Widerrechtliches (ebd.). Der Löwe erkämpft sich mit seinem erstarkten Selbstgefühl nicht bloß die Freiheit von einem ihm Verhassten, sondern auch „von seiner Liebe“, die ihn daran gebunden hält. Sich davon loszusagen, verlangt eine aktive Verwandlung des Geistes, von seitens des Subjekts, denn das „Du-sollst“ hat sich nicht als Trug entpuppt, es ist nicht das Resultat einer neu-gewonnenen Erkenntnis, sondern muss vom Löwen erst als solches vollzogen werden. Was er für sich erkämpfen und ausleben muss, ist folgende Einsicht, die in *Die Genealogie der Moral* folgendermaßen formuliert wird:

„[D]ass nämlich die Ursache der Entstehung eines Dings und dessen schliessliche Nützlichkeit, dessen tatsächliche Verwendung und Einordnung in ein System von Zwecken toto coelo auseinander liegen; dass etwas Vorhandenes, irgendwie Zu-Stande-Gekommenes immer wieder von einer ihm überlegenen Macht auf neue Ansichten auf neue Ansichten ausgelegt, neu in Beschlag genommen, zu einem Nutzen umgebildet und umgerichtet wird; dass alles Geschehen in der organischen Welt ein Ü b e r w ä l t i g e n, H e r r w e r d e n und dass wiederum alles Überwältigen und Herrwerden ein Neu-Interpretieren, ein Zurechtmachen ist, bei dem der bisherige „Sinn“ und „Zweck“ notwendig verdunkelt oder ganz ausgelöscht werden muss.“ (KSA 5, 314)

Der Löwe soll die vermeintlich berechtigte Herrschaft über die ursprüngliche Herkunft des Dinges stürzen, aber seine Kraft reicht nicht dazu aus, dem Ding seine Macht aufzuzwingen. Er verkörpert sozusagen die Einsicht in die Relativität des Standpunkts, auch die des Urhebers oder Autors, kann diese aber noch nicht überwinden (im Sinne von überbieten) und kann sie nur zunichtemachen. Es ist das Stadium des schlechten Nihilismus, von dem später noch die Rede sein wird. Für das weitere bedarf es eine andere Art von Kraft: die von Jaspers erwähnte „erfüllte Freiheit“.

Diese wird von der dritten und letzten Verwandlung vom Löwen zum Kind verkörpert. Wo der Löwe Platz für das eigenständige Schaffen gewonnen hat, liegt es nun am Kind diesen zu nutzen. Denn da der Löwe noch durch seinen Kampf mit dem „Drachen“, mit dem „Du-sollst“, bestimmt ist, fehlt ihm in diesem Stadium die Eigenschaft zum Überwinden. Man könnte also im Löwen den Satiriker erkennen, der meistervoll andere auseinandernimmt, selbst aber

nichts zu bieten hat. Man mag hier an Ludwig Tieck und sein Stück *Der gestiefelte Kater* denken. Die Unzulänglichkeit des Löwen liegt in der Tatsache, dass wer sich gegen eine Tradition stellt, diese auch bestätigt. Auf diesem Stadium bleibt der Geist, und damit gleichermaßen auch der Leser, an den Gegenstand seiner Kritik unfrei gebunden, da die Kritik lediglich auf den Gegenstand reagieren kann. Wie wir schon gesehen haben, will Nietzsche über das bloß Reaktive hinaus, er fordert von sich und seinen Lesern Aktion. Gerade darin besteht das Überwinden, dass man auch das Überwundene hinter sich lässt.

Was dem Kind gelingen kann, ist eben dieses Loslassen vom Gegenstand der Kritik, denn „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen“ (KSA 4, 31). Das Kind ist eben durch sein Vergessen, seine Gesichtslosigkeit die Unschuld selbst, und dadurch hat es die notwendige Respektlosigkeit vor dem Bestehenden; nicht aber die verhöhrende Respektlosigkeit des Löwen, die immer in Beziehung auf etwas gedacht werden muss, das nicht respektiert wird. Im Gegenteil nimmt das Kind es nicht einmal wahr. Es beachtet den Gegenstand der Kritik einfach nicht, er taucht nicht auf seinem Horizont auf, und wenn es doch einmal erscheinen würde, so ist es gleich wieder vergessen. Dadurch wird das Kind dazu ermächtigt, ja geradezu gezwungen, *seine* eigenen Antworten zu geben, dies zu versuchen, statt sich Antworten geben zu lassen, es ist „ein aus sich selbst rollendes Rad, eine erste Bewegung“ (ebd.). Dieser erste Akt muss also ein Hervorbringen, ein schöpferisches „Ja-sagen“ sein, wodurch das Kind die Welt durch sich selbst schaffen kann und „s e i n e n Willen“ verwirklicht. Gerade ihm kann es gelingen, sich selbst schöpferisch zu bejahen und eine Welt für sich zu gewinnen, da diese Form des Weltverlustes erst den Raum gibt, sich eine neue zu schaffen; „s e i n e Welt gewinnt nur der Weltverlorene“ (ebd.). Deshalb hat das Kind die Eigenschaft, die dafür notwendig ist, nicht bloß Fremdes auf sich zu nehmen wie das Kamel oder nur zu vernichtend zu kritisieren wie der Löwe, sondern selbst zu schaffen, die produktive künstlerische Tätigkeit auszuüben, genau wie in der von Nietzsche anvisierten philologischen Methode und der romantischen Kunstkritik im Sinne Benjamins.

Aber durch noch etwas Anderes zeichnet das Kind sich aus: seine Vergessenheit ist auch eine Selbstvergessenheit. Auch das Kind selbst mit seinem Schaffen wird vor der Geschichtslosigkeit nicht geschont. Hier ist es sinnvoll, erneut den Bezug Nietzsches zu Heraklit anzuführen, bei dem auch das Motiv des Kindes verwendet wird, „das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft“ (KSA 1, 153). Die von

Zarathustra verwendeten Bilder des rollenden Rads und des Neubeginnens sollte man also so verstehen, dass dieses zyklische Schaffen nicht nur einmal zu vollbringen ist, sondern immer wieder; dass es nicht vor dem selbst schon Hervorgebrachten Halt machen darf, dass das Kind nicht in seinem „Sein“ beharren kann. Es muss sein Geschaffenes auch wieder zerstören (oder zerstören lassen)²⁷. Dadurch wäre der Geist durch die Verwandlung in das Kind davor geschützt, dass er dem von Nietzsche immer wieder kritisierten Trieb sich zu verewigen nachgibt und in seinen selbstgeschaffenen Dogmatismus verfällt. Das er in seinem Schaffen nicht zu einem „Drachen“ wird, der behauptet: „Aller Werth ward schon geschaffen, und aller geschaffener Werth — das bin ich!“ (KSA 4, 30). Denn das würde die Natur des Lebens verkennen, d.h., es würde „Sein“ auf den Platz des „Werdens“ aufstellen, und sich somit vom Leben entfremden und es unterdrücken. Für diese gesamte Problematik bietet die letzte Verwandlung eine Lösung. Das Kind kommt in seiner Geschichtslosigkeit ohne die ruhende Sicherheit der „Seins-Metaphysik“ aus. Es ist die Gestalt, mit der wir mit diesem unbeständigen „Werden“ umgehen können, ohne an ihm zu verzweifeln. Und, um diese Überlegung wieder mit der Lektürefrage zu verbinden, wird hierdurch deutlich, dass die philologische Auseinandersetzung, wie sie von Nietzsche entworfen wird, auch eine Art dieser Ansicht über die Natur des Lebens und der Wahrheit verkörpert. Anhand dieser Verbindung haben wir dann in der Verwandlung zum Kinde den letzten Schritt, worin das schaffend-überbietende Moment in dieser Art der Lektüre-Erfahrung vom *Zarathustra*-Text selbst gefordert wird.

Damit hätten wir also in den drei Verwandlungen eine „Anleitung“ oder eine Forderung an den Leser, wie er der Welt und dem Leben zu begegnen hat, die sich auch auf die Lektüre selbst bezieht. Die beschriebenen Verwandlungen zeigen eine schöpferische Haltung gegenüber aller normativer Forderungen, gegenüber dem „du-sollst“. Es ist dieselbe ästhetisierende Form des Erkennens, die wir schon begegnet sind, die Nietzsche in den Mund seiner Figur legt. Es ist der enttäuschte Zarathustra, der beklagt, dass er für die Menschen in Vorrede nicht verständlich ist (vgl. 23), der diese Rede hält. Es folgt auf die Frage, wie er verstanden werden soll. Aber ihr Inhalt muss auch für Zarathustra selbst

²⁷ Man mag hier einwenden wollen, dass die Zerstörung oder Kritik, also der Akt, der die Freiheit zum Schaffen erst erlangt, doch vom Löwen gewonnen werden muss, hier aber vom Kind ausgeübt wird. Dem stimme ich zu, halte es aber für kein Problem für das Bild der Verwandlungen. Ich sehe es so, dass der Löwe im Kind und das Kamel im Löwen im hegelschen Sinn „aufgehoben“ werden, also nicht nur negiert, sondern auch erhoben und aufbewahrt werden.

werden, auf die Figur und den Text, beide müssen interpretiert werden. Der Leser muss sich verwandeln, um dem *Zarathustra* etwas abzugewinnen. Er muss die aus Nietzsches Sicht naive Leseerfahrung ablegen und für sich eine tiefere entwickeln.

Diese Leseerfahrung haben wir schon in ihren Momenten gezeigt. Hier zeigt sie sich erst als die aufnehmend-rezeptive Aneignung des Textes, die zur kritisch-negierenden wird, um dann zur schaffend-überwindenden zu werden; alle wesentlichen Momente der romantisch-inspirierten Kunstkritik. Wichtig ist aber hervorzuheben, dass nur weil von Verwandlungen die Rede ist, die früheren Momente nicht notwendigerweise verloren gehen. Vielmehr halte ich es für sinnvoller, sie so zu betrachten, dass sie in der Gestalt des Kindes aufgehoben bleiben. Denn schon in der Diskussion der romantischen Kunstkritik und in den Überlegungen zur Philologie wurde deutlich, dass die schaffende Vollendung eines Kunstwerks immer als eine Entfaltung aus diesem heraus geschieht; dass die Überwindung des Kunstwerks aus den Anlagen desselben vollzogen wird. Dazu bleibt die genaue Kenntnis des Ursprungs oder die Rezeption des Kamels, sowie die kritische Distanzierung des Löwen notwendig. Die Verwandlung des Geistes die uns Zarathustra bietet, müssen auch seine Lehren, und somit auch auf den Text selbst, bezogen werden, und ergeben dadurch genau die Leseerfahrung, die wir in dieser Arbeit begegnet sind.

Wir erkennen, dass Zarathustra von seinen Gefährten, von uns als Lesern, ein schaffendes Leben (in dem von Nietzsche beschriebenen reichen Sinn dieses Begriffes) fordert, das seiner eigenen Leistung entspricht oder diese auch überbietet. Daraus ergibt sich eine sinnvolle Antwort darauf, wie wir dem dichterischen Stil, dem künstlerischen Medium des Werks begegnen müssen. Denn wie wir gesehen haben, enthält die an Nietzsche angepasste Fassung der romantischen Kunstkritik die von Zarathustra geforderten Eigenschaften. Die von Nietzsche gewählte Form ist so beabsichtigt, dass sie diese Auseinandersetzung im Leser zu Stande bringen soll. Die Kunst ist nämlich in Nietzsches Denken programmatisch für die perspektivische, vielschichtige Art des Erkennens. Wir sind gewohnt, an Kunstwerken ohne eine entscheidende, abschließende Deutung auszukommen. Durch den dichterischen Stil schafft er den dafür notwendigen Raum. Andeutungsweise hat sich schon gezeigt, wieso Nietzsche diese Wahl traf, was ihm dadurch gelingen kann, was aber in seinen anderen Werken noch diese Entfaltung genossen hat.

3. Nietzsche zwischen Dogmatismus und Relativismus

Nietzsche hat den in dieser Arbeit diskutierten dichterischen Stil mit den daraus folgenden Anforderungen an seine Leser mit einer bestimmten Absicht gewählt. Die gilt es nun zu erörtern. Als erstes möchte ich den Stil mit der schon erwähnten Spannung in Nietzsches Denken zwischen Dogmatismus-Kritik und einem sich selbst verabsolutierenden erkenntnistheoretischen Relativismus oder Nihilismus in Beziehung bringen. Auf die Rolle, die die Wahrheit, oder vielmehr ihre Abwesenheit in seinem Denken spielt, sind wir schon eingegangen. Das Problem, dem sich Nietzsche stellen muss, ist das altbekannte Problem des sich-selbst untergrabenden Relativismus: Wenn es wahr ist, dass jede Wahrheit relativ ist, dass es keine erkennbare Welt des Seins oder des „an-Sich“ gibt, wie soll man die Wahrheit dieser Grundeinsicht des Relativismus begreifen? Entweder ist sie unabhängig von sich selbst, sie gilt nicht für sich selbst und wäre somit der „Blick von außen“, dessen Möglichkeit sie jedoch selbst verneint. Oder auch sie selbst muss sich dieser Wahrheit fügen, und wir hätten dann die Relativität der Relativität, wodurch die Möglichkeit der absoluten Wahrheiten also trotzdem bestehen würde. Ella Csikós beschreibt dieses Problem der Nihilisten oder Relativisten so, dass wenn er seinen Skeptizismus konsequent vollzieht, also auch auf sich selbst bezieht, erweist er sich als „kommunikationsunfähig“ (2008, 283). Es scheint, dass Nietzsche entweder schweigen müsste oder sein Recht, seine Werke zu schreiben selbst untergräbt. Der inhärente Widerspruch in seiner „Erkenntnislehre“ scheint unumgänglich; irgendeine Form der Wahrheit muss auch Nietzsche in seinen Werken vertreten, um sie schreiben zu können und seinen Lesern etwas mitzuteilen.

Die gleiche Problematik entsteht in der Aufforderung Zarathustras (wenn man es eine solche nennen darf) dass seine Zuhörer Schaffende oder Werte-Schaffende sein sollten. Auch sie ist eine normative, wertebestimmende, also auch schaffende Aufforderung, und scheint somit dem darin verkündeten Programm zu widersprechen. Denn scheinbar beendet er schon die Aufgabe, die er aufstellen möchte. Soll sie etwa als eine meta-normative Aufforderung verstanden werden, als eine Werte auflösende, von Werten befreiende Wertung? Oder muss sie auch den Selbstbezug erlauben, und somit auch die Schaffensverweigerung gutheißen? Sollte man, wenn man vom erkenntnistheoretischen und moralischen Relativismus ausgeht,

nicht vielleicht eher schweigen, um sich nicht selbst zu untergraben, wie es in der Diskussion des Satzes des Protagoras in *Theaitetos* diskutiert wird?

Auch ist diese Spannung in der Entlehnung des Bildes vom Dasein als Strom von Heraklit enthalten. Denn die Behauptung, das Leben sei ein Strom, sei Bewegung, scheint nicht möglich zu sein, ohne dazu eine Distanz einzunehmen, einen ruhenden Punkt zu finden, von dem aus diese erkennbar wird. Diese Einsicht müsste also entweder verschwiegen werden, da dieser vermeintlich ruhende oder bleibende Punkt seine Lesenden irreführen würde. Nietzsche erkannte, dass „[e]in Sieg und eine eroberte Schanze“ keine Bedeutung mehr für den Denker haben können, sondern dass sie nur interessant für ein Verständnis von Wahrheit als etwas statisch Seiendes oder Bestehendes (KSA 3, 244) sind, wie es in der Tradition Parmenides-Platon überliefert ist. Diese Einsicht gilt aber auch für sie selbst, für die meta-erkenntnistheoretischen Aussage. An ihr festzuhalten, in ihrer Negativität zu beharren, wäre ein Versuch des Nihilismus, ein Fels, wenn auch den kärglichsten, der sich denken lässt, in diesem Strom zu errichten und auf ihm Halt zu machen.

Auch lässt es sich nochmal aus der Perspektive problematisieren, dass Nietzsche keine bestimmten Forderungen an uns machen will. Denn hier besteht die Gefahr eines Widerspruchs oder eine falsche Anwendung. Denn wenn er von uns fordert „Es gibt keine Wahrheit, macht was ihr wollt, lasst eurem Willen freien Lauf“, besteht die Gefahr, dass diese Aufforderung als Gebot verstanden wird; das ist sie auch. Denn während wir meinen, unserem Willen zu folgen, befolgen wir immer noch seine Aufforderung; es ist eigentlich sein Willen, den wir zufriedenstellen, seine Autorität, die uns unseren Willen erlaubt. Wir hätten also nur scheinbar die Autorität der Wahrheit überwunden. Eigentlich ist sie nur in anderer, undeutlicher, und unbestimmter Form erhalten. Es mag sogar sein, dass indem diese Herrschaft uns einen größeren Raum der scheinbaren Freiheit gibt, als andere Gebote der Form wie zum Beispiel „Es ist richtig, es ist gut, x zu tun“, sie uns in einem umso festeren Griff behält und wir die Herrschaft nicht als solche erkennen. So ist derjenige, der Polonius Rat „This above all: to thine own self be true“ (Shakespeare, S. 1935) nicht aus eigenem Antrieb befolgt (dann würde der Ratschlag sich auch erübrigen), in erster Linie Polonius treu und nicht sich selbst. Wie kann also Nietzsche Erkenntnisse dieser Art vermitteln, ohne dass sie ihm in der Mitteilung entgleiten? Wie kann er jede Form von Wahrheit, jedes Gebot einreißen und entlarven, ohne sich deren Mittel zu bedienen und sie dadurch unbeabsichtigt zu bestätigen?

4.1 Nietzsches Bild der Lehrtätigkeit

Das Problem der Schriftlichkeit, die Gefahr des Niederschreibens muss vor dem Hintergrund der schon beschriebenen erkenntnistheoretischen, oder vielmehr erkenntniskritischen Gedanken Nietzsches verstanden werden. Aber worin besteht denn diese Gefahr? Wir haben schon gesehen, wie im Erkenntnisvorgang im Allgemeinen, oder spezifisch in der Philologie, immer ein Beispiel der perspektivischen Aneignung ist. Wie führt das in philosophische Schwierigkeiten? Wir beginnen bei Stegmeier, der es so beschreibt, dass Nietzsche nicht vom „Verstehen-, sondern vom Nicht-Verstehen-Können aus[geht]“ (269); wodurch keine Möglichkeit eines bleibenden Verständnisses bestehen sollte. Das Problem liegt aber darin, dass diese Einsicht nicht im gängigen Begriff des Verstehens bewusst enthalten ist. Man bekennt sich nicht dazu, und somit verkennt man auch sein Erkennen und meint somit etwas verstanden zu haben, die „Lehren“ Zarathustras oder Nietzsches, denen man treu sein oder an die man sich halten kann. Denn gerade das ist es, was Lehren ausmachen, dass sie das sind, „was einer dem andern übermitteln kann, ohne dass der Sinn sich verändert, das, was alle trotz unterschiedlicher Voraussetzungen gleich verstehen können“ (ebd.). Darin besteht aber die Versteinerungs- oder Erstarrungsgefahr, dass wenn man sich seiner eigenen Schaffungsleistung im Erkennen nicht bewusst ist, vergisst man sie weiterzuführen und fällt seiner eigenen einmal vollbrachten Leistung zum Opfer; man entfremdet sich vom Leben. Durch die Erkenntnis, von Nietzsche durch Zarathustra verkündet, wie der *Zarathustra* gelesen werden soll, erkennen wir, dass es sich keineswegs um Lehren in diesem gemeinen Sinne handelt. Aus eben diesem Grunde fiel die Wahl auf die dichterische Form, die ideal ist für die dynamisch-schaffende Auseinandersetzung. Wir sind es gewohnt, dass der Wert und die Bedeutung eines Kunstwerks sich mit dem Lauf der Zeit weiterentwickelt²⁸. Wir können in einer Dichtung, in einem Kunstwerk, einen völlig anderen Wert erkennen, wenn wir ihm ein zweites Mal mit neuen Erfahrungen begegnen. Wir arbeiten hier mit einem anderem Verständnis der Wahrheit, so dass zwei widersprüchliche Deutungen eines Werks, zwei

²⁸ Am deutlichsten ist dies vielleicht an Dramen zu erkennen, da diese immer wieder neu-inszeniert werden, den Rahmen der Stücke drastisch verändern, und sie somit eine völlig neue Bedeutung gewinnen, ohne dass sie aufhören, ein ganz bestimmtes Drama zu sein.

unterschiedliche Kritik-Leistungen, neben einander bestehen können. Was Nietzsche also mit der Wahl eines dichterischen Stils für den *Zarathustra* beabsichtigt, ist, lebendige, dichterische Lehren zu bieten, die eine dichterische Auseinandersetzung im Sinne der romantischen Kunstkritik fordern. Dadurch soll diese nicht als ein bloß auf Kunstgegenstände bezogener Erkenntnisvorgang verstanden werden. Durch die Synthese von Philosophie mit Dichtung soll in uns eine Art des Erkennens, ein Umgang mit der Welt bewirkt werden, die wir auch allgemeiner in unserem Erkennen ausleben sollen. Durch die produktive Integration der Problematik der Kommunikation und des Verstehens, gelingt Nietzsche die Umkehrung des Platonismus und der Lehrtätigkeit im Allgemeinen in eine Form, die die veraltete Form des Lehrers und der Lehre überwinden soll.

Wie wir an seiner immer wiederkehrenden Psychologisierung und Kritik des Dogmatismus gesehen haben, war sich Nietzsche der Spannung, der Gefahr bewusst, dass daraus eine dogmatische Lehre der Leere entstehen könnte. Indem der Lehrer (und auch er selbst) zu seinen Schülern spricht, besteht die Gefahr, dass das, was er sagt, verewigt wird und als unangreifbar gilt. Eben darauf bezieht er sich, wenn er schreibt, dass es „[z]ur Humanität eines Meisters gehört, seine Schüler vor sich zu warnen“ (KSA 3, 271). Er beklagt, wie es ihn anwidert, „einem Anderem die eigenen Gedanken a u f z u d r ä n g e n“ (ebd.). Er gibt uns in einer Kontrastfolie das Bild eines Denkers, der stehengeblieben ist, der sich nicht weiterentwickelt oder überwindet werden lässt. Wenn dieser „aus sich eine bindende Institution für die zukünftige Menschheit machen will, darf man sicherlich annehmen, dass er über den Gipfel seiner Kraft gegangen und sehr müde, sehr nahe seinem Sonnenuntergange ist“ (ebd., 313). Er hat vergessen, dass er „jederzeit noch selber der Gegner und Todfeind seiner eigenen Lehre werden [kann]“ (ebd. 312). Darin besteht der Tod dieses Denkers als lebensbejahende Kraft. Irgendwie muss also die Möglichkeit gewonnen werden, die nicht darin besteht „vor [einem anderen] Recht haben und einen Sieg feiern wollen, sondern so zu ihm sprechen, dass er das Rechte nach einem kleinen unvermerkten Fingerzeig oder Widerspruch sich selber sagt und stolz darüber fortgeht“ (ebd. 272). Denn Nietzsche möchte uns trotz alledem etwas mitteilen. Aber er hadert gleichermaßen damit. Er spricht davon, dass der „Denker immer wieder von Zeit zu Zeit die Personen, welche er liebt [...], in die Flucht jagen muss, damit sie [...] aufhören, ihn zu v e r f ü h r e n“ (ebd. 285). Dadurch hält der Denker sich und die Seinen gesund und vom Dogmatismus entfernt. Der Denker muss also, wie der Mond ab- und zunehmen (vgl. ebd.), seine Gefährten

wechselweise zu sich hinziehen und abstoßen, und darin ein Gleichgewicht finden. Es muss eine Art der Kommunikation gefunden werden, die in ihrer Schenkung selbst immer ärmer wird, „untergehen“ darf, und es vermeidet, zu verhärten und sich nicht mit dem Leben zu bewegen.

Deshalb legt Nietzsche, und ebenso Zarathustra, besonders viel Wert auf die Einsamkeit und das Einsiedlertum. So vermisst Nietzsche auch allgemein in den Menschen die Fähigkeit zum Einsiedlertum: „Niemand lernt, Niemand strebt darnach, Niemand lehrt — d i e E i n s a m k e i t e r t r a g e n“ (KSA 3, 270). Dieses Moment, die Unfähigkeit in der Einsamkeit auszukommen, nicht von ihrer Sozialisierung loszukommen, ist auch in dem Scheitern der „höheren Menschen“ als Gefährten Zarathustras enthalten. Denn, wie dieser zu Anfang verkündet, ist es seine Aufgabe „[v]iele wegzulocken von der Herde“, ohne dabei der Hirt einer neuen Herde zu werden. In *Jenseits von Gut und Böse* spricht Nietzsche auch diese Tatsache an, wenn er die Frage diskutiert, wie sich „die kommenden Philosophen“ zur Wahrheit stellen werden:

„Sicherlich aber werden es keine Dogmatiker sein. Es muss ihnen wider den Stolz gehen, auch wider den Geschmack, wenn ihre Wahrheit gar noch eine Wahrheit für jedermann sein soll: was bisher der geheime Wunsch und Hintersinn aller dogmatischen Bestrebungen war. ‚Mein Urtheil ist m e i n Urtheil: dazu hat nicht leicht auch ein Anderer das Recht — sagt vielleicht solch ein Philosoph der Zukunft.‘“ (KSA 5, 60).

Die Einsamkeit, die Leser Nietzsches ertragen können müssen, ist nicht ein Verzicht auf die bloße Gemeinschaft, sondern eine Form der epistemischen Einsamkeit. Deshalb brauchen diese Menschen, die Zukunftsphilosophen, ein Selbst, das stark genug ist, dass sie keine Gemeinsamkeit mit anderen als sicheren Anker- oder Orientierungspunkt brauchen. Eine Selbstgenügsamkeit, die keine bestätigende Gemeinschaft braucht, die weder von einem anderen Schaffenden aufgestellt ist, noch eine, die er selbst aufstellt und anderen aufzwingt. Die kommenden Philosophen haben die Kraft dazu, weder dogmatische Schüler noch Begründer neuer Schulen zu sein. Damit wäre aber auch die Grundlage jeder bisherig gekannten Form der Lehre aufgehoben.

So spricht Stegmeier davon, dass es im *Zarathustra* sich nicht um Nietzsches Lehre handelt, die durch die Form der Dichtung vermittelt wird, sondern um „Dichtung *als* Lehre“ (279), und somit vermittelt sie uns keine Lehre in gewöhnlichen Sinn; Stegmeier nennt es stattdessen

„Anti-Lehren“. Damit versteht er unter „Anti-Lehren“, solche die nur vermeintlich Lehren sind, die aber eigentlich, für die, die dazu bereit sind, überhaupt das Phänomen der Lehren entlarven, und einen Weg über sie hinaus bietet²⁹. Diesem schließe ich mich mit der Anwendung der romantischen Kunstkritik an. Mit diesem theoretischen Rahmen erkennen wir, dass die Dichtung *Zarathustra* nur mittels einer dichterischen, also auch schaffenden Leistung kritisiert und verstanden werden kann. Würde Nietzsche einen nicht-dichterischen Aufruf dazu machen, würde er sich in die Problematik der Lehre verwickeln, die wir oben angesprochen haben. Es würde dann die Gefahr bestehen, dass er seine Leser zu einem sich selbst verabsolutierenden Ästhetizismus verleitet, einem Nihilismus, der seinen Wahrheitsverlust verherrlicht und im Nichts stecken bleibt. In diesem Sinne sollte das berühmte Zitat verstanden werden, wo Nietzsche behauptet: „Wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehen, dass er nicht dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein“ (KSA 5, 98). Dies gilt für den Dogmatismus wie für den Nihilismus. Dazu soll die Synthese mit der Dichtung behilflich sein. Denn unser Versuch, ein Kunstwerk zu verstehen oder zu erkennen, muss immer durch einen Versuch des Nachvollziehens der Leistung des Künstlers geschehen, wobei auch wir unsere eigenen künstlerischen Anlagen anwenden müssen. Dabei geraten wir in die Art der Auseinandersetzung, die Nietzsche von uns Lesern und Zarathustra von seinen Gefährten fordert. Dadurch hören die „Lehren“ aber auf, Lehren zu sein, denn sie wollen sich uns überhaupt nicht verständlich vermitteln; sie wollen von uns produktiv missverstanden werden, um weder uns noch sich selbst zu fesseln. Stegmeier beschreibt es so, dass sie darauf zielen, „dass sie die, die Lehren brauchen, von denen unterscheiden, die sie nicht mehr brauchen“ (281). Sie sollen die Leser, die dazu bereit sind, dazu befähigen, eine neue Art des Umgangs mit der Lehre zu erreichen. Eine neue Lebenspraxis, die eben nicht den Menschen eine standardisierte Form aufdrückt, sondern in vielfältiger Form aus ihnen selbst hervorquillt, und sich immer strömend mit dem Leben wandelt und neu schafft.

Für diese Zwecke hat sich Nietzsche für die dichterische Form des *Zarathustra* entschieden. Denn die dadurch erforderte Art der Gegenstandserkenntnis, wie sie von den Romantikern

²⁹ „Nach Nietzsche missversteht sich jedoch die Philosophie, wenn sie Lehren geben will; Lehren ‚für Alle‘ wären Lehren für ‚Keinen‘. Aber er rechnet damit, dass Lehren auch von ihm erwartet werden, und weiß, dass er ‚unverstanden‘ bleiben wird, wenn er keine Lehren bietet. So bietet er gewaltige Lehren, aber auf eine Weise, die sehen lässt, dass es sich nicht um Lehren im gewöhnlichen Sinn handeln kann, überlässt es jedoch den Lesern, dies sehen zu wollen.“ (Stegmeier, 281).

beschrieben wurde, hat die gewünschte Wirkung auf die „Lehren“ des Zarathustra; wir als Leser müssen es genau und fleißig rezipieren, selbstbewusst und selbstbehauptend kritisieren, und künstlerisch-schaffend verändern. Es geht also für den Leser nicht mehr darum, eine Lehre zu begreifen, um sie dann auszuleben, sondern Lehren überhaupt zu überwinden, und zugleich selbst für sich aufzustellen, sie umzuwerfen, und immer wieder neu hervorbringen. Die eigentümliche Art der Kunst ermöglicht es Nietzsche, sich gegen die Wahrheit zu stellen, denn sie ist es, „in der gerade die L ü g e sich heiligt, der W i l l e z u r T ä u s c h u n g das gute Gewissen zur Seite hat“ (KSA 5, 402), und er den asketischen Idealen entgegenwirken kann. Trotzdem erlaubt die Dichtung ihm, uns etwas mitzuteilen, und zugleich uns als Leser gegen seine Autorität zu ermächtigen. Es ist durch die Form des *Zarathustra* als Kunstwerk, dass Nietzsche sich diesen Raum zwischen Dogmatik und Relativismus oder Nihilismus schafft, in dem er als Denker arbeiten kann. Es ist das von Nietzsche geforderte Buch, das uns „über alle Bücher hinweg trägt“ (KSA 3, 515), die Lehre, die uns über alle Lehren hinweg trägt, die Lehre als solche überwindet.

4.2. Freundschaft statt Gefolgschaft

Hier ist es auch ratsam, nochmal ein positives Bild von der umgekehrten Lehrtätigkeit Zarathustras zu zeichnen. Er wünscht sich eben keine Jünger, die ihm zu Füßen liegen, keine Herde, die er leiten kann; sondern Gefährten. In beiden Beziehungen, in der Freundschaft und in der zwischen Lehrer und Schüler, meint Nietzsche, dass ein gewisser Stachel, etwas Feindschaft darin enthalten bleiben muss; der Denker sollte seinen Feind lieben (vgl. KSA 3, 244). Darin erkennen wir die Tatsache wieder, dass Zarathustra sich „Mit-reisende, Mit-strebende“ wünscht, Menschen, die mit ihm mithalten können; die ihm an Kraft ebenbürtig sind, die er nicht mittragen muss. Nietzsche schreibt besonders viel von der Freundschaft, er spricht sogar seine Leser oft als „Meine Freunde“ an. Diese Ansprache sollten wir auch ernst nehmen, und verstehen wollen. Denn in der Freundschaft haben wir nicht mehr eine Beziehung die hierarchisch um *einen* Pol kreist, wie in der Lehrer-Schüler-Beziehung, sondern sie enthält mindestens zwei Pole, die beide zu ihrem Recht kommen und ihre Kraft ausleben müssen. Dadurch entsteht eine gegenseitige Spannung, eine Dynamik, in dem die Punkte sich wechselweise anziehen und abstoßen. Denn das Bild, das Nietzsche von der

Freundschaft entwirft, ist keineswegs eins, in dem sich die Freude ineinander verschmelzen und jeder sein Selbst, seine Individualität mit seinem besonderen Willen völlig auflöst; dies würde Nietzsche vielleicht auch nicht für möglich erachten. Ohne diese Empfindung einer gewissen Gegnerschaft, ohne die Empfindung eines sich manchmal widersprechenden Willen, „wird jede Freundschaft, jede Jünger- und Schülerschaft irgendwann einmal zur Heuchelei“ (KSA 2, 484). Deshalb ist auch in der Freundschaft eine Ebenbürtigkeit gefragt, damit nicht der eine in den Bann des anderen gezogen wird und sich ihm unterwirft. „Bist du ein Slave? So kannst du nicht Freund sein. Bist du ein Tyrann? So kannst du keine haben“ (KSA 4, 72). Diese Aussage Zarathustras bringt genau diese Einsicht auf den Punkt. Ein geistiger Sklave, jemand, der in seinen Ideen und Meinungen von anderen abhängig ist, hat weder die Macht anzuziehen noch zu widerstehen, während der Tyrann keine anderen um sich dulden kann, ohne sie sich zu unterwerfen. Die Freundschaft muss deshalb einen Kern der Feindschaft, der Differenz enthalten, wodurch der Freund ihm durch seine Feindschaft guttut. Der Freund kann ihm somit der Wetzstein seines Geistes sein, der ihn immer wieder dazu auffordert, sich zu überwinden und ihn somit verjüngt und vom lebendigen Tode des Dogmatismus fernhält. Genau in diesem Sinne ist es, dass Nietzsche sich durch die Zarathustra-Figur geistige Freunde in seinen Lesern wünscht, und auch ihnen ein Freund zu sein wünscht.

Diese Form der Freundschaft mit seinem Leser, natürlich nur dem, der ihn richtig versteht (oder missversteht), ist es, die Nietzsche kraft des dichterischen Stils hervorbringen kann. So sagt Zarathustra: „Im Errathen und Stillschweigen soll der Freund Meister sein: nicht Alles musst du sehn wollen. Dein Traum soll dir verrathen, was dein Freund im Wachen tut“ (KSA 4, 72). Diese Aussage kann sinnvoll auf die Leseerfahrung des *Zarathustra* bezogen werden. Es besteht eine fundamentale Unverständlichkeit in der Kommunikation, die vom Leser, vom Freund, fordert, dass er aus sich heraus mitspricht, um dem Werk etwas abzugewinnen. Er muss aus sich heraus schöpfen, und muss dabei mit den geistigen Anlagen arbeiten, die in seinen Träumen am Werk sind, wo das Unbewusste, das Dionysische tätig ist. Nietzsche macht in Bezug auf die Träume, „in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist“ (KSA 1, 26), die Verbindung von Interpretation, künstlerischer Tätigkeit und dem Unbewussten deutlich. Und wie wir sahen, wird in der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk die Anwendung der künstlerischen, schaffenden Anlagen für die Erkenntnis verlangt; der Leser wird zwangsweise selber zum Künstler werden müssen, wie Nietzsche, wie auch Zarathustra

selbst, und wird ihm ebenbürtig, wird deren Freundschaft würdig. „Man soll in seinem Freunde noch den Feind ehren“, legt Nietzsche dem Zarathustra in den Mund, „[k]annst du an deinen Freund dicht herantreten, ohne zu ihm überzutreten?“ (KSA 4, 71). Am Freund soll man Eigenschaften schätzen können, ohne sie für sich gewinnen zu wollen. Diese Darstellung der Freundschaft zeigt uns die von Nietzsche erwünschte Dynamik zwischen ihm als Autor und seinen Lesern.

Wenn wir den *Zarathustra* lesen, schaffen wir, diese Position des „freundschaftlichen Leser“ einzunehmen; wir treten Nietzsche nahe — denn es ist sein Werk, seine Gedanken, denen wir darin begegnen — und halten ihm aber trotzdem Stand. Denn die Tatsache, dass wir ihn in dieser Form grundlegend nicht verstehen können und auch nicht zu diesem Irrtum verleitet werden, verhindert, dass wir uns in seinen Gedanken verlieren. Um dem Werk etwas abzugewinnen, muss unser Selbst genug Kraft haben, um sich gegen Nietzsche zu behaupten. Wir sollen uns bewusst werden, dass wir im Erkenntnisprozess immer schon deutend am Werk sind, und somit immer den Gegenstand künstlerisch verändern. Also ist alles, was wir im Werk verstehen, durch den *Zarathustra* in uns hervorbeschworen; „Wahr ist nur, was durch Nietzsche aus uns selber kommt“ (Jaspers, 417). Es besteht die Gefahr, dass man seinem eigenen Selbst, oder eher seinem vergangenem Selbst, zu nahe tritt und es verliert; dass man sich selbst zum Opfer wird. Indem das Werk aber auch versucht, diesen Aspekt selber hervorzuheben, will es diese Gefahr umgehen. Es will diesen Akt in Gestalt der Kunstkritik im Erkenntnisvorgang bewusst machen. Somit soll es uns auch bewusst machen, dass es kein einmalig vollbrachter Akt ist, sondern eine immer wiederkehrende Forderung. Die Forderung, dass wir den *Zarathustra* — wie wir ein Kunstwerk immer wieder aufs Neue Interpretieren müssen — unserer kunstkritischen Auseinandersetzung immer wieder aufs Neue aussetzen müssen; dass wir es immer wieder vollenden und überwinden müssen.

Auch möchte ich eine Lesart der Freundschaft vorschlagen, die als ein Mittel gegen die Selbstdogmatisierung oder Selbstverabsolutierung durch die Stagnierung des Lesers wirkt. Denn indem in der freundschaftlichen Beziehung eine Distanz oder Differenz zum Freund erhalten wird, und sogar eine Wertschätzung dieser gegensätzlichen Unterschiede entstehen kann, haben wir auch ein Bild davon, wie der Leser Nietzsches sich zu sich selbst stellen soll. Hier lohnt es sich, ein Bild auf die — auch von Zarathustra verkündete — ewige Wiederkehr des Gleichen zu werfen, wie es in Aphorismus 341 von *Die fröhliche Wissenschaft* geboten wird. Dieses Gedankenexperiment, ob man sich zu seinem Leben als Ganzen, zu allen

Kleinigkeiten und Fehler bekennen kann, sie bejahen kann, kann uns zeigen, dass wir ein Freundschaftsverhältnis zu uns selbst, zu unserem vergangenen Selbst kultivieren sollten. Denn unsere einmal vollbrachten Leistungen und Erschaffungen sollen uns nicht binden. Von dem neuen erreichten Standpunkt blicken wir auf sie herab, wie auf einst begangene Fehler. Aber sie haben uns auch dorthin, in diese Höhe gebracht, von der wir sie beurteilen, und sind eine Erinnerung, dass wir auch hier nicht ausruhen sollten. Dadurch können wir begreifen, dass wir, genau wie ihm Freund, ihre Differenz nicht nur dulden, sondern sogar schätzen sollten. Deshalb schlage ich vor, dass das im *Zarathustra* entwickelte Bild der Leserschaft als dichterische Freundschaft, auch ein Vorbild dafür sein kann, wie sich der Leser Nietzsches auf sich selbst beziehen sollte. Ein Bild dafür kann sein, wie man sein Leben als Ganzes, mit allen seinen hinterlassenen und überwundenen Stadien bejahen und es als Ansporn zu einer immer neuen Selbstüberwindung annehmen kann. Wie Zarathustra sagt: „Also sicher und schön lasst uns auch Feinde sein, meine Freunde! Göttlich wollen wir w i d e r einander streben!“ (KSA 4, 131). Diese Form des Lesens wird durch den dichterischen Stil des Werks und der damit einhergehenden Auseinandersetzung im Leser ausgelöst.

5. Das existenzielle Moment

Das zweite Moment, welches Nietzsche mittels des Stils verwirklicht, ist das existenzielle des Kampfes mit dem Nihilismus. Das Problem, dem er sich stellt, stammt aus seiner Einsicht in den Untergang der Wahrheit. Es ist aber kein bloß abstraktes und philosophisches Problem, sondern greift direkt an den Kern des menschlichen Lebens. Der „Tod Gottes“ (KSA 4, 14), der Verlust aller Form von höchster sinngebender und Wahrheit-ermöglichenden Instanz, der absoluten Deutungshoheit, ist eine erschütternde Tatsache für den Menschen. Wir erkennen darin die erkenntnistheoretischen (oder erkenntnisskeptischen) Gedanken Nietzsches, die an dieser Stelle auf den Menschen als Erkenntnisgegenstand angewandt werden. Die damit einhergehende Erschütterung besteht darin, dass ihm darin jede Form eines sicheren Selbstverständnisses genommen wird. In Anlehnung an Sartre (vgl. 1946, 149) lässt sich sagen, dass der Mensch bis dahin ein Selbstverständnis als eine von Gott geschaffene Kreatur hatte, dessen Bestimmung von seinem Erfinder vorgegeben war. Er wurde demnach nicht mit dieser Tatsache konfrontiert. Dies gab dem Menschen einen unwiderruflichen, festen

Sinn, den er nur zu finden und dem er sich zu fügen hatte. Darin wurde er zwar in seiner Selbstentfaltung beschränkt, aber fand er auch seinen sicheren Halt angesichts des immer strömenden Werdens und Vergehens. Aber nun, nach „Gottes Tod“ können sie sich nicht der schleichenden Einsicht entziehen, „dass der Mensch das noch nicht festgestellte Thier ist“ (KSA 5, 81). An diesem „Abgrund“, dieser Grundlosigkeit, die auch in uns hineinblickt, drohen wir zu verzweifeln. Und hier ist nicht nur von dem Menschen als Gattung, sondern auch von jedem individuellen Menschen die Rede. Denn da sich keine bleibende Gattungsbestimmung geben lässt, gibt es nicht die eine für alle geltende Vorgabe, die jeden einzelnen Menschen definieren und festlegen kann. Wie soll der Mensch mit der grundlegenden Leere in sich umgehen, mit der Tatsache, dass er in seinem Wesen frei und deshalb haltlos ist? Denn, wie wir schon in der Frage der Lehre erkannt haben, kann sich Nietzsche nicht einfach damit zufriedenstellen, dass er seinen Lesern sagt: „Ihr seid frei euch zu verwirklichen, tut was ihr wollt“. Damit würde er sich auf genau eine solche Form der Bestimmung berufen, die er verneinen will. Er würde damit die Richtigkeit des Nihilismus verneinen, auf die er seine Aussage aufbaut. Widerlegen kann er den Nihilismus auch nicht, „weil jeder Versuch, den Nihilismus zu überwinden, selbst wieder nihilistisch wird“ (Van Tongeren 2016, 147). Die Schwierigkeit Nietzsches besteht also darin, dass er gleichzeitig die Autorität des Nihilismus anerkennt, diese aber für die Menschen produktiv nutzen will, uns dazu bringen will, dass wir uns von ihr ermächtigen lassen. Van Tongeren beschreibt es so, dass die Frage des Nihilismus nicht ist, „wie wir ihn überwinden, sondern wie wir mit ihm leben können“ (143). Wie also begegnet Nietzsche im *Zarathustra* diesem Problem und welche Rolle spielt dabei der Stil?

Erstmal lohnt es sich, diese Unbestimmtheit des Menschen mit dem instinktgeleiteten Wesen des Tieres zu kontrastieren, um ein besseres Bild dieser negativen Eigenschaft zu gewinnen. Günter Anders beschreibt diese Tatsache so, dass das Tier, „die ihm zugehörige und notwendige materiale Welt instinktiv kennt“ (2018, 48), es ist genau an die ihm zugängliche Welt angepasst³⁰. Dagegen findet sich der Mensch in einer Welt, die sehr viel größer ist, als er mit seinen Anlagen bewältigen kann. Dem Tier ist durch seine Welt auch eine Bestimmung schon vorgeben. Durch die Stärke und Schärfe seiner Klauen ist ihm seine Beute schon bestimmt. Seine Wünsche und seine Ziele ergeben sich aus seinen Anlagen.

³⁰ Liessmann weist auf diese Verbindung zwischen Nietzsche und Anders hin (vgl. 2021, 33).

Anders ist es aber für den Menschen. Er kann sich über seine naturgegebenen Anlagen hinaussehen und sich seine Welt zurechtmachen. Da dem Menschen aber somit keine festen Anlagen, keine feste Welt gegeben ist, „so hatte [er], das T h i e r Mensch“ — abgesehen von den gescheiterten Versuchen, dem Menschen einen einzigen, ewigen Sinn zu geben — „bisher keinen Sinn. Sein Dasein auf Erden enthielt kein Ziel; ,wozu Mensch überhaupt?’ — war eine Frage ohne Antwort; der *Wille* für Mensch und Erde fehlte; hinter jedem grossen Menschen-Schicksale klang als Refrain ein noch grösseres ,Umsonst!“ (KSA 5, 411). Dies ist Nietzsches Darstellung des Nihilismus-Problems.

Man kann diese Feststellung darin erkennen, dass es der Mensch ist, der sich Werkzeuge für die Aufgaben herstellt, die er sonst nicht hätte ausführen können. Die Werkzeuge dienen ihm als Erweiterungen seines selbst. Sie sind nicht angeborene Anlagen, die er erst entwickeln muss — wie auch das Tier seine Jagdinstinkte üben muss — sondern solche, die er herstellen muss. Der Mensch muss sich also in der Welt zurechtfinden, sich an die von ihm erwünschte Welt anpassen, während das Tier diesem Problem überhaupt nicht begegnet. Dies ist, was das „Noch-nicht-festgestellt-sein“ des Menschen enthält. Anders fasst die Tatsache so zusammen: „*Künstlichkeit ist die Natur des Menschen und sein Wesen ist Unbeständigkeit*“ (2018, 49). Hier sehen wir wieder, dass indem das Mensch-sein etwas ist, was wir erst künstlich hervorbringen, wir das sichere, feste Fundament verlieren, auf das wir meinten, uns berufen zu können. Dass wir die Freiheit haben, aus uns etwas zu machen, wird zu einem existenziellen Problem — zu einer „Pathologie der Freiheit“, um mit Anders zu sprechen. Hierzu gehört auch, was Jaspers „Nietzsches Fluch“ nannte, seine hohen Anforderungen an den Leser, dass dieser ohne bestimmte Forderungen auskommen muss, sondern aus sich heraus sprechen muss. Nietzsche kann seinem Leser keinen Sinn für sein Leben geben und weigert sich, dies zu tun.

Anders, der auch diese Schwierigkeiten der Selbstsetzung, der Selbsterfindung des Menschen als eine existentielle Angelegenheit erkannte, beschreibt es so:

„Freisein heisst: Fremdsein; nichts Bestimmtem verbunden sein; auf nichts Bestimmtes zugeschnitten sein; sich im Horizont des Beliebigen zu finden; in einer solchen Haltung, dass das Beliebige *auch* unter anderen Beliebigen getroffen werden kann. Im Beliebigen, was ich auf Grund meiner Freiheit finden kann, treffe ich auch mein eigenes Ich; insofern es selbst Welt ist, ist es sich selbst ebenso fremd.“ (ebd. 50)

Das Problem in der Bestimmungslosigkeit des Menschen ist, auch wenn darin für ihn eine Freiheit zur Selbstbestimmung liegt, dass er dabei jeder Form der soliden Bindung entbehren muss. Er muss sich selber setzen, sich selber herstellen, aber weil er diese Setzung ohne zwingenden Grund machen muss, muss der Mensch sich nicht daran halten. „Als kontingent getroffen, ist das Ich sozusagen Opfer seiner eigenen Freiheit“, schreibt Anders (ebd.).

Nietzsche erkennt diese Problematik in einer bestimmten Form des Nihilismus, die er den „G l a u b e n a n d e n U n g l a u b e n“ (KSA 3, 582) nennt. Die Problematik entsteht dadurch, dass diese Form des Nihilismus nicht den alten Glauben an etwas Festes, Ewiges, Wahres wirklich aufgibt, sondern „vorerst das B e d ü r f n i s s nach Glauben, Rückgrat, Rückhalt“ zeigt (ebd.). Dieser Nihilist kann sich also nicht von diesem Bedürfnis lossagen, verneint nur die Möglichkeit dessen Erfüllung, und muss daran verzweifeln. Er leidet daran, dass ihm „keine Natur und kein unabänderliches Wesen“ (Liessmann, 2021, 33) einen Rückhalt geben kann. Dies ist auch, was zum von Anders beschriebenen Problem der Fremdheit führt. Denn die Fremdheit des eigenen Selbsts ist nur ein Problem, solange man noch auf ein authentisches Selbst, ein wahres Selbst noch hofft. Diese Verzweiflung ist es, die Nietzsche in Künstlern wie Wagner erkennt, wenn er schreibt, dass „[e]in vollkommener und ganzer Künstler [...] in alle Ewigkeit von dem ‚Realen‘, dem Wirklichen abgetrennt [ist]; andererseits versteht man, wie er an dieser ewigen ‚Unrealität‘ und Falschheit seines innersten Daseins mitunter bis zur Verzweiflung müde werden kann“ (KSA 5, 344). Diese Tatsache ließe sich auch vom Selbstverständnis behaupten. Wir frei sind, es zu setzen, doch ebenso wie der Künstler in der Herstellung seines Kunstwerkes von der Welt frei ist, er nicht an ihre Gesetze gebunden ist, so werden wir uns dem Künstler ähnlich auf keine solide Grundlage oder Fundament stützen können. Er kommt immer wieder auf die Tatsache zurück, dass er es auch anders hätte machen können, hadert mit der Unwahrheit und der Kontingenz seines Selbst. Der „Kontingenz-Schock“, wie Anders ihn nennt (ebd. 50), entsteht nur, wenn man nicht bereit ist, den Anspruch auf Notwendigkeit aufzugeben, den nur die veraltete Form der Wahrheit hätte geben können.

In dieser Form des Nihilismus besteht für Nietzsche eine große Gefahr für das Leben. Am Beispiel Hamlets diskutiert er, wie die Erkenntnis dieser Tatsache die Menschen am Handeln hindern kann. Denn jede ihrer Handlungen ist dadurch sinnlos geworden, da sie „nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern [kann]“ (KSA 1, 57). Als Gott noch am Leben war, bestand diese Möglichkeit noch nicht, da der Mensch sich mit seiner Beziehung zur sinngebenden,

wenn auch jenseitigen Instanz, trösten konnte. Dieses Bild des Menschen der Erkenntnis, der handlungslos und passiv durch seinem Nihilismus geworden ist, zeigt das Negativbild von der Einsicht in die Wahrheit, die es zu überwinden gilt. Dies ist die existenzielle Schwierigkeit, die für es Nietzsche gilt, mittels seines *Zarathustra* zu bewältigen.

Der intellektuelle Spagat, den Nietzsche dabei vollzieht, besteht darin, dass er sowohl die Erkenntnis in die Unvollkommenheit des Menschen anerkennt, darin auch die Möglichkeit zu einer Ermächtigung des Menschen erkennt, aber gleichzeitig zu der Überwindung des Menschen auffordert, als auch zu einem Aufgeben dieser Eigenschaft, zur Vollendung der Unvollkommenheit, zum Füllen der Leere. Um zu begreifen, wie ihm dieses überhaupt gelingen kann, muss diese Vollendung richtig begriffen werden, und im Kontext des dichterischen Stils begriffen werden.

Erst möchte ich aber hervorzuheben, dass Zarathustra vom Menschen ähnliche Dinge erzählt, wie sie in der Darstellung des Menschen als „noch nicht festgestelltes Tier“ enthalten sind. Darin wird es sich auch zeigen, dass die Auseinandersetzung mit der Kunstkritik die Antwort auf dieses Problem des Menschen gibt. Für ihn ist auch der Mensch hauptsächlich durch seine negativen Qualitäten bestimmt, und was an ihm lobenswert ist, lässt sich hauptsächlich im Kontrast mit dem verpönten letzten Menschen bestimmen. Dieser ist davon gekennzeichnet, dass er diese Sehnsucht über sich hinaus nicht kennt, und deshalb der Höhepunkt des von Nietzsche verachteten Selbsterhaltungs- und Beharrungstriebes ist, und deshalb „unaustilgbar ist, wie der Erdfloh“ (KSA 4, 19). Wesentlich ist, dass der Mensch für Zarathustra nur liebenswert ist, wenn er sich behandelt als „etwas, das überwunden werden soll“ (KSA 4, 14); es ist seine Unvollständigkeit, die sein Wesen ausmacht. Seine Unvollständigkeit ist ein Problem und eine Möglichkeit, der er sich stellen muss, ohne sie aber ein für alle Mal zu überwinden. Dieser Begriff lässt sich überhaupt nicht bleibend festlegen, denn darin würde er seine leere Bestimmung als Mensch verkennen, und sich zurück vor Gottes Tod versetzen wollen. Zarathustra, wie Nietzsche, möchte einen Nihilismus entwickeln, der ermächtigend, statt paralisierend ist.

Schon ganz am Anfang des Werkes spricht Zarathustra von der Beziehung zwischen seinen Reden, das Untergangsmotiv und das „Leere“, das Unvollkommene des Menschseins. Der erste Abschnitt endet mit den Worten „[d]ieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden“ (ebd. 12.). Nietzsche macht hier auf die Verbindung

von Leere und dem Menschsein aufmerksam, und bezieht diese Eigenschaft auch auf Zarathustra selbst. Er sieht seinen Untergang, überhaupt den Inhalt des gesamten Werkes, so, dass er darin besteht, dass er sich über die Menschen ausschütten soll, sich entleert, und dabei auch wieder Mensch werden will. Ich glaube, wir müssen dies so verstehen, dass Zarathustra zu Beginn des Werks möglicherweise selbst schon den Menschen in sich überwunden hat und er es schafft, als Übermensch zu leben. Indem er aber sich vermitteln oder mitteilen möchte, muss er sich entleeren und dadurch selber zum Menschen werden, damit er seine Zuhörer nicht in den Bann eines „Übermenschen“ zieht. Dann würde er den Menschen als ein über ihnen stehender begegnen, der ihr Menschsein ein für alle Mal „feststellt“ und sie auf ein bestimmtes Wesen festlegt. Indem er wieder zum Menschen wird, verliert er seine Fülle, wird unvollständig, und verkörpert so den besonderen Typus der Lehrertätigkeit, den wir in seinen Reden kennenlernten. Wir sehen, dass auch er die Leere des Menschen anerkennt, denn er bietet uns keine anthropologische Einsicht in das Wesen des Menschen. Er soll nicht die Leere, die Unvollkommenheit füllen, sondern sie wirksam machen. Um nochmal die Kunstkritik ins Spiel zu bringen, erkennen wir, dass Zarathustra sich „entleert“, d.h. „wieder Mensch“ wird und dadurch vermittelbar wird. Dabei wird er durch seine Unvollkommenheit empfänglich für die Auseinandersetzung durch die schaffende Kunstkritik, die gerade einen solchen Gegenstand fordert.

Zarathustra geht sogar weiter. Er verkündet: „Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Ü b e r g a n g und ein U n t e r g a n g ist“ (ebd. 17). Das „Noch-nicht-festgestellt-sein“ des Menschen ist, was er an ihm schätzt, aber nicht den Menschen selbst, sondern nur insofern dieser auf etwas anderes, weiteres hinweist. Es ist sein „über-sich-hinaus“-weisendes, was ihn schätzenswert macht; seine Möglichkeiten, nichts seine jetzt erscheint. Denn diese Eigenschaft, seine Unvollkommenheit ist es, die es uns ermöglicht, etwas aus ihm zu machen. „[W]as wäre denn zu schaffen, wenn Götter — da wären!“ (KSA 4, 111) Diese Aussage Zarathustras bezieht sich auf genau diesen Aspekt des Menschen; seine Unvollständigkeit, seine Gottverlassenheit, ist es, die uns den Raum zum Schaffen gibt, nicht nur bezogen auf die Welt, sondern auch auf uns Menschen selbst. Dieses ist auch in der „Umwertung aller Werte“ enthalten, in Nietzsches Projekt, die alteingesessene Moral abzuschaffen und umzukehren, und den „Schein“ und die Fiktion auf Kosten des „Seins“ aufzuwerten. So spricht Zarathustra zu Anfang der Vorrede: „Ich möchte verschenken und

austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen wieder einmal ihres Reichthums froh geworden sind“ (KSA 4, 11). Wir erkennen darin, dass er uns mit der Torheit beschenkt und uns von der Weisheit und der Wahrheit befreien möchte, aus deren Perspektive das Nicht-Wissen, der „bloße Schein“ erst zu Torheit wird. Und dass die Armen, deren Eigentum nur eine Leere oder eine Abwesenheit ist, genau darin einen Reichtum besitzen, der ihnen als solcher nicht erkennbar ist. Das noch nicht mit Bedeutung aufgeladen sein wird als eine positive Eigenschaft gewertet. Zarathustras Leistung ist also die Aufwertung dieser „Armut“, dass die Menschen sich davon nicht in die Verzweiflung führen lassen, sondern die darin enthaltenen Möglichkeiten ergreifen können. Genau wie in der Kunstkritik ist es die Unvollkommenheit, die das Merkmal des Weiterführenden besitzt; sie bildet den Ausgangspunkt für die Bewegung. Und als Ausgangspunkt bestimmt diese Unvollkommenheit auch die möglichen weiteren Wege, ähnlich wie in der Immanenz der Kunstkritik. Gleichzeitig muss darin etwas zurückgelassen und überwunden werden, worin auch das Moment der Zerstörung enthalten ist. Zarathustra zeigt also, dass die Lektüreerfahrung, wie wir sie bei Nietzsche erarbeitet haben, auch auf den Menschen und dessen Selbst angewandt werden soll.

Die Lösung des existenziellen Problems des Menschen sieht Nietzsche in der Kunst, wenn diese als positiver Ausdruck des Lebens entsteht. Nietzsche sieht vor ihm selbst den Nihilismus hauptsächlich von asketischen Idealen bewältigt, die dem Menschen einen festen, verlässlichen Sinn gegeben haben, was aber „neues Leiden mit sich [brachte], tieferes, innerliches, giftigeres, am Leben nagenderes“ (KSA 5, 411). Das Problem ist, dass die „nur scheinbare“ Welt und der Mensch in ihr, hinter dieser wahren Welt und der wirklichen Bestimmung des Menschen hinterherhinkt. Da sie dieser gegenüber immer unzulänglich bleibt, vergiftet dieses neue Wesen des Menschen ihm sein diesseitiges Dasein, und erkaufte den Sieg über den Nihilismus mit dem Hass auf das Leben. Damit ist die Leere des Menschen in dem Sinne beseitigt, dass sie nicht mehr zur lähmenden Verzweiflung führen muss, und der Mensch seinen negativen, lebensverneinenden Willen an seiner „scheinbaren“ Existenz ausleben kann. Dies ist es, was Nietzsche in der dritten Abhandlung von *Zur Genealogie der Moral* meint, wenn er zusammenfassend sagt, „lieber will noch der Mensch d a s N i c h t s wollen, als n i c h t wollen“ (KSA 5, 412). Diese asketischen Ideale bieten also keine reale Lösung.

Wird aber die Kunst auf das Leben angewandt, ergibt sich Nietzsches erwünschte Lösung. Denn sie hat auch eine vollendende Funktion, die allerdings einen entscheidend anderen Charakter hat: „[D]as Wesentliche an der Kunst bleibt ihre Daseins-Vollendung, ihr Hervorbringen der Vollkommenheit und Fülle / Kunst ist wesentlich Bejahung, Segnung, Vergöttlichung des Daseins ... [...] Es giebt keine pessimistische Kunst ... Die Kunst bejaht“ (KSA 13, 241). Diese Eigenschaft der Daseinsvollendung ist schon zu Beginn von Nietzsches Autorenschaft ein wesentlicher Teil seines Denkens (vgl. KSA 1, 36). Die Vollendung, die Nietzsche in der Kunst sucht, darf nicht das Moment der Verabsolutierung von sich selbst der asketischen Ideale enthalten — dies würde dem Leben seine wesentliche Dynamik rauben und somit einen dogmatischen Charakter annehmen — sondern soll zu einer Aufwertung des Scheins beitragen und dem Menschen die Möglichkeit geben, damit zu leben. Von van Tongeren wird die aus der Kunst erlernte Lebenskunst der Griechen, die hier als Vorbild gilt, so beschrieben: „Das tragische Kunstwerk ermöglichte die Affirmation des absurden Daseins dadurch, dass es den Menschen auf eine bestimmte Weise sehen lehrte: Wie wir in einer Skulptur zugleich die Statue und den Stein sähen, so zeige die Tragödie uns die Absurdität des Daseins zugleich in einer schönen Form, ohne aber die Absurdität dadurch vergessen zu lassen oder zu verneinen“ (154). In der Kunst kann die Notwendigkeit des Vergehens und der großen Schrecken *in ihrer Schrecklichkeit* trotzdem in uns ein Wohlgefallen des Schönen und eine Willensstärkende Bejahung auslösen. Mit der Kunst „als rettende, heilkundige Zauberin“, ist es uns möglich, das Leiden an dem „Absurde[n] des Dasein[s] in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt“ (KSA 1, 57). Dies ist die Kraft der Kunst und der Fiktionalität, die Nietzsche für den Menschen nutzen möchte.

Diese Art der Lebenspraxis ist es, die Nietzsche im *Zarathustra* durch den dichterischen Stil verwirklichen und im Leser auslösen möchte. Denn wie es die romantische Kunstkritik sich vorstellte, wird im Umgang mit dem — in notwendiger Weise — unvollkommenen philosophischen Kunstwerk vom Leser ein vollendender Akt gefordert. Nur so kann man es begreifen, kann man damit umgehen. Dieser Akt muss aber immer ein schaffender und vernichtender bleiben, der die bisherige Gestalt des Werkes überwindet. Der Leser darf aber seine eigene Leistung nicht verkennen, muss einsehen, dass er nicht das Werk in seiner ewigen Gestalt hervorgebracht hat, sondern vielmehr eine unter mehreren möglichen Vollendungen ist. Mit der Einsicht in die Arbitrarität, in die „Kontingenz“ jeder der einzelnen

solchen Vollendungen, um mit Anders zu sprechen, wird auch die Erkenntnis gewonnen, dass der vernichtende, überwindende Schaffensprozess sich auch auf die selbst vollbrachte Leistung beziehen muss. Sie muss immer wieder diese Vollendung leisten und die einmal vollbrachte hinter sich lassen. Und an einem Kunstwerk ist diese Notwendigkeit einer sich immer wandelnde Bestimmung des Werkes kein Grund zur Verzweiflung, sondern im Gegenteil ein wesentlicher Reiz der Kunst. Dass wir keine endgültige, alle Diskussion beendende Deutung oder Kritik geben können, spornt uns zu einer immer neuen Auseinandersetzung damit an. Wir verneinen nicht die Tatsache, dass wir dabei immer in dem Reich der Fiktionen sind, dass wir „bloß“ weiterdichten und nicht erkennen. Wir tun es aber trotzdem und freuen uns über die Freiheit der Entfaltung, die uns darin gegeben ist. In dieser romantisch-kunstkritischen Auseinandersetzung, die vom *Zarathustra* ausgelöst werden soll, erkennen wir das Bild des Kindes in „Von den drei Verwandlungen“, dass selbstvergessen zu immer neuem Schaffen aufbricht. Nietzsche will in uns bewirken, dass seine Leser diese Praxis auf das Leben anwenden, im Umgang mit seiner menschlichen Existenz. Denn in dieser Form der Auseinandersetzung, können wir ein Verhältnis zu unserem Menschsein entwickeln, die dessen Unvollkommenheit überwindet, der dynamischen Natur des Lebens aber treu bleibt, indem es sie immer wieder neu überwinden will. Im kritisch-vernichtenden Moment der Kunstkritik ist das notwendige Element der Feindschaft enthalten, damit der Mensch nicht verlernt, sich selbst zu verachten (vgl. KSA 4, 19) und die Motivation zum Schaffen verliert. Und wie wir im Fall der Kunst erkannten, führt nun die Arbitrarität und Haltlosigkeit jedes solchen Schaffensaktes immer noch zu Ungeheuerlichkeit, zu existentieller Angst. Sie soll uns aber ermöglichen, nicht daran zu verzweifeln, sondern die Freude am schönen Schein zu genießen. Dabei verfallen wir nicht zurück in eine Illusion, wir lassen uns nicht von einer transzendenten „Hinterwelt“ verführen, wo wir unserer einmal vollbrachten Leistung zum Opfer werden. Denn in der Kunst irren wir nicht darüber, dass es der Schein ist, an dem wir uns freuen. Würden wir die Kunst als etwas Wahres begreifen, würde unsere Freude an der tragischen Kunst rasch in Entsetzen umschlagen. Der Leser soll also aus der kunstkritischen Auseinandersetzung einen entsprechenden Umgang mit sich selbst gewinnen. Durch diese Praxis des Lebens als Kunst wird es dem Leser ermöglicht, das Menschseins zu bewältigen, und es auch in seiner Künstlichkeit und seiner fürchterlichen Diesseitigkeit zu genießen; das Leben ließe sich dadurch als ständig über sich hinausweisend denken, ohne an dieser Ruhe- oder Haltlosigkeit desselben zu verzweifeln. Worauf dieses

stätige Steben zielen soll, lässt sich allgemein festsetzen, ist aber auch nicht entscheidend. Wichtig ist, dass der Wille sich durch die Praxis stärken soll, um endlich die Kraft zu haben, um sich von der Leere des Daseins ermächtigen zu lassen. Es ist ein Versuch, die Einsicht aus *Die Geburt der Tragödie* in Wirklichkeit auszuleben: „denn nur als a e s t h e t i s c h e s P h ä n o m e n ist das Dasein und die Welt ewig g e r e c h t f e r t i g t“ (KSA 1, 47). In der Kunst bleibt der Schrecken als solcher erhalten, verliert nicht seinen Biss, wird aber deshalb auch zum Grund der Freude.

6. Konklusion

In den Überlegungen von Friedrich Schlegel und Novalis, vermittelt durch die Arbeit und Systematisierung Walter Benjamins, fand sich also eine Vorgabe, wie man Nietzsches eigene Gedanken zur Kunstkritik strukturieren kann, und somit, wie man den *Zarathustra* lesen sollte. Wie diese Form der Leseerfahrung aussieht, habe ich versucht darzustellen. Auch wollte ich zeigen, wie diese Form der Kunsterfahrung mit Nietzsches allgemeineren philosophischen Ansichten, wie z.B. dem Zusammenhang von Zerstörung und Schaffen, seiner metaphysischen Opposition gegen das Sein, und seinen (anti-) erkenntnistheoretischen Überlegungen zusammenhängen. Dabei hat sich gezeigt, dass Schlegels Kunstkritik als eine kohärente Anwendung dieser Gedanken Nietzsches auf die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk gedacht werden kann und so verstanden werden sollte. Im Weiteren habe ich in Ansätzen gezeigt, zu welchen philosophischen Absichten Nietzsche diese künstlerische Form einsetzt; welchen neuen Raum für Ausdruck er sich dadurch schafft. Aber was lässt sich am Ende noch über den *Zarathustra* sagen? Welches Schlusswort kann ich dieser Arbeit beifügen, das noch nicht über dieses vieldiskutierte und polarisierende Werk schon gesprochen worden ist? Ich glaube, dass es gerade diese vielfältige Wirkung ist, die es noch hervorzuheben gilt. Wie kann man diese unterschiedlichen Interpretationen systematisch und ohne Widersprüche unter einen Hut bringen?

Es ist bekannt, dass zu Nietzsches Lebzeiten die große Wirkung und Aufnahme seines Denkens, über einen kleinen Kreis von Freunden hinaus, ausblieb. Darüber machte er sich auch selbst keine Hoffnungen. So beschreibt Sloterdijk Nietzsches Verhältnis zur zeitgenössischen *Zarathustra*-Rezeption so: „Was Nietzsche angeht, so wusste er sehr gut,

daß er bis auf weiteres der einzige ergriffene Leser des *Zarathustra* bleiben würde“ (2001, 38). Stattdessen knüpfte er seine Hoffnungen an eine kommende Generation, die im Stande wäre, ihn zu „verstehen“ (natürlich muss das „Verstehen“ hier so verstanden werden, wie es in dieser Arbeit schon diskutiert worden ist). Und er hat Recht bekommen. Sein heutiger Einfluss ist grösser als fast jedes anderen Philosophen. Kennzeichnend ist auch, wie unterschiedlich dieser Einfluss ist, von wie vielen scheinbar widersprüchlichen Bewegungen er vereinnahmt worden ist. Dies hat auch die Frage aufgeworfen, welche Generation es ist, an die sich Nietzsche eigentlich richtet; die sich zurecht von ihm angesprochen fühlt. Ist es die Dekadenz-Generation der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, die des *fin de siecle*? Ist es die Generation der späten Weimarer Republik, die sich den Götzen des rechten und linken Totalitarismus stellen musste? Oder ist es die heutige Generation, die in einer vermeintlich säkulären Welt zur Welt gekommen sind? Oder schreibt er gleichzeitig für sie alle? Es gibt sinnvolle Argumente für sie alle, so widersprüchlich sie auch scheinen. Ich glaube aber, dass Nietzsche mit seiner Hoffnung an eine kommende Generation etwas anderes beabsichtigt hat.

Denn die Lesart, für die ich in dieser Arbeit argumentiert habe, gibt den Aussagen über die „kommende Generation“ eine neue und tiefere Bedeutung. Denn wie es schon dargestellt wurde, ist es schwer, genaue Inhaltsbestimmungen des *Zarathustras* zu geben, die über die Rahmenhandlung hinausgehen. Die vorgeschlagene Lesart gibt uns die Möglichkeit, diese Leere, diese Unvollkommenheit philosophisch produktiv zu machen. Denn so sind wir in unserer Auseinandersetzung mit dem Werk damit beschäftigt, es dichterisch-künstlerisch zu vollenden³¹. Es ist somit ein Werk, das sich immer weiterentwickeln muss, das notwendigerweise immer im Werden ist, oder, um eine Formulierung von Sartre auf den *Zarathustra* anzuwenden, es ist das „werdende Werk“³². Und wie wir gesehen haben, ist es geschrieben für den Menschen, der nach Nietzsche selber noch wesentlich unbestimmt ist, noch unvollkommen und offen ist. Die Figur des Zarathustra richtet sich an eben diese unvollkommenen, d.h. noch werdenden Menschen; der Mensch, der noch kommen muss.

³¹ Dies erklärt auch weitgehend, wieso Nietzsche in so viele unterschiedliche und sogar widersprüchliche Richtungen gedeutet worden ist; wir müssen ihn weiterentwickeln. Ich würde nicht sagen, dass jede Nietzsche-Interpretation seine Richtigkeit hat, sondern vielmehr, dass es keinen ewig gültigen Nietzscheanismus geben kann.

³² Sartre beschreibt das Denken Hegels als das „werdende Wissen“ (1965, 310, das Wissen das immer im Begriff ist zu werden, und somit notwendigerweise unabgeschlossen bleiben muss.)

Ebenso wie es nicht möglich ist, den Übermenschen ein für alle Mal festzustellen, — denn er ist immer in der nächsten Selbstüberwindung zu suchen —, so schreibt Nietzsche auch immer für die kommende Generation. Er fordert sie zur künstlerischen Selbstschaffung auf, ist diese aber vollzogen, kommt dann diese Generation zu Ruhe, hört sie auf, das erwünschte Publikum Nietzsches zu sein.

Nietzsche schreibt also immer für die kommende Generation, für die, die noch nicht angekommen ist. Und darin erkennen wir, was Nietzsches bleibende Aktualität ausmacht. Es wird oft von den großen Autoren und Philosophen gesagt, dass jede neue Generation diese für sich entdecken muss. Ich habe in dieser Arbeit gezeigt, wie wahr diese Tatsache für Nietzsche ist. Und nirgendwo in seiner außergewöhnlichen Autorschaft ist dies deutlicher als im *Zarathustra*. Die polarisierende Aufnahme dieses Werkes (einige Beispiele wurden in der Einleitung erwähnt) sollten wir also auch unter dem von Benjamin erwähnten Gesichtspunkt der „Unkritisierbarkeit des Schlechten“ (86) betrachten. Die Nietzscheaner, die den *Zarathustra* für genial erklären, sind ihm also weniger willkommen als die Kritiker. Die den Mut haben, sich ihm entgegenzustellen, und sich von ihm anspornen lassen, sind die richtigen Leser dieses Werkes. Hier versucht Nietzsche (unter anderem) genau diese Einsicht, nicht bloß dem Leser mitzuteilen, sondern diese Einsicht in ihm hervorzubringen. Diese Erkenntnis ist keine völlig neue. Zusätzlich zu den Einsichten anderer Autoren, auf die in dieser Arbeit schon Bezug genommen wurde, könnte man z.B. Sloterdijk erwähnen, der es so beschreibt: „Nietzsches innovatives Geschenk besteht in der Provokation zu einer Seinsweise, in welcher der Nehmer seinerseits in der Sponsorkraft, das heißt in dem Vermögen, reichere Zukünfte zu eröffnen, aktiviert wäre“ (2001, 50.) Es ist kein Werk, das uns, zumindest nicht in erster Linie, etwas mitteilen will, es ist keine bloße Vermittlung, sondern vielmehr ein performativer Akt, der etwas in seinen Lesern entstehen lassen soll. Ich habe hier versucht, ansatzweise darzustellen, welche Reaktion es ist, die Nietzsche in uns hervorbringen will. Das heißt nicht, dass ich die These aufstellen möchte, das Werk erschöpfe sich in dieser Reaktion. Diese Frage zu beantworten, verlangt eine allesumfassende Interpretation des *Zarathustras*, die den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde. Auch würde ein Versuch, diese zu leisten, nur zeigen, dass man die zentrale Lehre Nietzsches nicht verstanden hat. Es lässt sich eben keine definitive und endgültige Interpretation geben. Aber ohne eine solche auszukommen und die Möglichkeiten, die in diesem Mangel liegen, zu

sehen und zu ergreifen, zu genau diesem Zweck will Nietzsche uns in seinem Werk rüsten und ermächtigen.

Mein Ziel war es zu zeigen, welche Rolle der einzigartige Stil, die dichterisch-philosophische Natur des *Zarathustras* für dieses Unternehmen spielt, und dadurch eine Antwort zu liefern, wie dieses rätselhafte Werk zu lesen ist. In seiner Form schafft es Nietzsche, wesentliche Aspekte seines Denkens nicht nur zum Ausdruck zu bringen, sondern sie auch zu verwirklichen. Es ist die Form, die seine erkenntnistheoretischen Einsichten verkörpern und deren scheinbare Widersprüche tolerieren kann. Genau diese dichterische-künstlerische Form ist es, die ihm auch erlaubt, eine Antwort auf die existentiellen Engpässe zu liefern, die aus seinem Denken resultieren. Wenn Adorno und Horkheimer recht haben, und „schon der Mythos [...] Aufklärung [ist]“ (1947, 6), und die Aufklärung schon Mythos ist, kann man die Form des *Zarathustras* so verstehen, dass Nietzsche versucht diese wechselseitige Dynamik auszunützen um zu verhindern, dass er ein einseitiges und unreflektiertes Werk vollbringt. Es ist ein Versuch das systemlose System von dem Schlegel sprach zu schaffen. Es ist wichtig, sich zu erinnern, dass es trotzdem Engpässe bleiben; Denken mit Nietzsche darf nicht einfach sein. Und es besteht immer die Gefahr, dem Werk untreu zu werden, dass man ermüdet und vergisst, die schaffende Leistung immer wieder zu vollbringen. Aber Nietzsches Antwort erlaubt dem Menschen trotzdem zu hoffen — nicht auf Erlösung, sondern auf sich selbst — wenn er Mut hat und stark genug ist, um aus sich selbst zu schöpfen. Die Kunst ist die Antwort, die Möglichkeit, für den Menschen sich in seiner sonderbaren und unheimlichen Stellung in der Welt, in seiner Heimatlosigkeit zurecht zu finden. Es die Antwort für uns, und für Nietzsche selbst, wie er uns nicht bloß zu der Einsicht bringen will, sondern uns als Leser verändern will. Es ist in der Kunst, dass wir lernen können, dass die Verzweiflung und die Freude, das Grauen und die Schönheit, ja sogar das Zerstören und das Schaffen, nicht bloß miteinander einhergehen, sondern auch dasselbe sind.

Nietzsche hat mittels der Kunst ein philosophisches Werk geschaffen, dass durch seine inhärente Dynamik seine Relevanz nicht verliert. Es weist immer über sich und über seine Zeit hinaus. Um Sloterdijk wieder zu Wort kommen zu lassen: „Nietzsche ist ein Lehrer der Großzügigkeit in dem Sinn, daß er den Nehmer seines Geschenks mit der Idee des Reichtums infiziert, den zu erwerben sich nur lohnen soll im Blick auf die Möglichkeit, ihn zu verschwenden“ (2001, 50). Nietzsches Werk lebt und wirkt weiter, es ist selbst noch schaffend, indem es sich für unsere Neuschaffung anbietet. Es fordert uns dazu auf, selber

wie Künstler zu denken, es zwingt uns förmlich dazu, wenn wir ihm etwas abgewinnen wollen. Er schenkt uns eine Weisheit mit seinem *Zarathustra*, das, indem es über sich hinausweist, sich selbst in produktiver und künstlerischer Weise fortwährend vereiteln und überwinden muss. Darum geht es letztendlich: Nietzsche und seinen *Zarathustra*, und auch sich selbst, zu überwinden und diese Überwindung immer wieder zu vollbringen.

7. Bibliografie

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1946) [PDF] https://giuseppicapograssi.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/dialektik_aufklaerung.pdf

Anders, Günther: *Schriften zur philosophischen Anthropologie*. Dries, C. und Gätjens, H. (Hg.). München: C. H. Beck, 2018.

Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920). In: Gödde, C. und Lonitz, H. (Hg.): *Walter Benjamin: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Csikós, Ella „Zu Hegels Interpretation des Skeptizismus“ in: Vieweg, K. und Welsch, W. (2008) *Hegels Phänomenologie des Geistes*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2019. 270-285.

De Bleeckere, Sylvain: „‘Also sprach Zarathustra’: Die Neugestaltung der ‘Geburt der Tragödie’“ (1979). In: *Nietzsche-Studien*. 1979, Vol. 8, (1) Berlin: W. de Gruyter. S. 270-290.

Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie* (1962). Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Unveränderter Nachdruck. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2013.

Grätz, Katharina (Hg.): *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur: von der ‘Fröhlichen Wissenschaft’ zu ‘Also sprach Zarathustra’*. (2016) Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016.

Gray, Richard T.: „Skeptische Philologie: Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche und eine Philologie der Zukunft“ (2009) in: *Nietzsche-Studien*. 2009, Vol. 38 (11) Berlin: De Gruyter. S. 39-64.

Guthrie, William Keith Chambers: *A History of Greek Philosophy* (1975). Volume 4. „Plato. The Man and His Dialogues: Earlier Period“. Cambridge: Cambridge University, 1975.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I* (1986). 14. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.

Hofman, Johann Nepomuk: *Wahrheit, Perspektive, Interpretation: Nietzsche und die philosophische Hermeneutik* (1994). Berlin/New York: De Gruyter.

Huddleston, Andrew: „Nietzsche’s Aesthetics“ (2020) in: *Philosophy Compass*, 2020, Vol. 15 (11) Ithaca: Wiley Subscription Services. S. 1-10.

Jaspers, Karl: „Nietzsche und das Christentum“ (1938). In: *Wahrheit und Leben*: Stuttgart/Zürich/Salzburg: Europäischer Buchklub, 1964. S. 355-417.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790). Hamburg: Felix Meiner, 2009.

Kos, Matevž: „Friedrich Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur“ in: *Acta neophilologica*, 2010, Vol. 43 (1-2) Ljubljana: University of Ljubljana. S. 107-120.

Liessmann, Konrad Paul: *Alle Lust will Ewigkeit*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2021.

Maurer, Reinhart Klemens: „Das antiplatonische Experiment Nietzsches. Zum Problem einer konsequenten Ideologiekritik“ (1979) in: *Nietzsche-Studien*, 1979, Vol. 8 (1). Berlin: De Gruyter, S. 104-126.

Niemeyer, Christian: „Große Dichtung? Zu einigen ästhetischen Fragwürdigkeit der nur ästhetischen Perspektive auf Nietzsches Zarathustra“ in: Schwarzwald, K., Caysa, V. (Hgs.): *Nietzsche — Macht — Größe*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011. S. 441-448.

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra* (1883-85). In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. 19. Auflage, Bd. 4: München/New York: dtv/de Gruyter, 2021.

Nietzsche, Friedrich: *Morgenröte* (1881). In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. 12. Auflage, Bd. 3: München/New York: dtv/de Gruyter, 2022. S. 343- 651.

Nietzsche, Friedrich: *Fröhliche Wissenschaft* (1882). In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. 12. Auflage, Bd. 3: München/New York: dtv/de Gruyter, 2022. S. 9-331.

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische

Studienausgabe in 15 Bänden. 11. Auflage, Bd. 1: München/New York: dtv/de Gruyter, 2019. S. 9-156.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*. In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 12: München/New York: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente (1884-1885)*. In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 11: München/New York: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse (1886)*. In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 5: München/New York: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente (1885-87)*. In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 12: München/New York: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral (1887)*. In: Colli, G. und Mazzino, M. (Hg): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 5: München/New York: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, F., Rée, P., Salomé, L: *Die Dokumente ihrer Begegnung*. Pfeiffer, Ernst (Hg.). Frankfurt am Main: Insel, 1970.

Platon: *Politeia*. In: Wolf, Ursula (Hgs.): Platon. Sämtliche Werke, Bd. 2. Aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher. 37. Auflage. Hamburg: Rowohlt, 2020.

Safranski, Rüdiger: *Nietzsche. Biographie seines Denkens (2000)* München/Wien: Carl Hanser, 2000.

Sartre, Jean-Paul: *Der Existentialismus ist ein Humanismus (1946)* in: *Der Existenzialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays*. 2000. 12. Auflage. Hamburg: Rowohlt, 2023. S. 145-192.

Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur? (1948)* Aus dem Französischen von Traugott König. 7. Auflage. Hamburg: Rowohlt, 2018.

Shakespeare, William: *Hamlet*. In: Bate, J. und Rasmussen, E. (Hg.): William Shakespeare: Complete Works. New York. Random House, 2007.

Sloterdijk, Peter: *Über die Verbesserung der guten Nachricht. Nietzsches fünftes Evangelium*. Frankfurt am Main: Insel, 2001.

Stegmeier, Werner: *Europa im Geisterkrieg. Studien zu Nietzsche* (2018). Bertino, A (Hg.). Cambridge: Open Book Publishers, 2018.

Tongeren, Paul van: „Die ‚Musik des Vergessens‘ und das ‚Ideal eines menschlich-übermenschlichen Wohlseins und Wohlwollen‘. Über Nihilismus, Transfiguration und Lebenskunst bei Nietzsche“ (2016) in: *Nietzsche-studien*, 2016, Vol. 45 (1) Berlin: De Gruyter. S. 143-157.

Abstract

Die Arbeit untersucht die stilistische Eigenheit von "Also sprach Zarathustra" mit Hilfe der romantischen Idee der Kunstkritik, wie sie von Walter Benjamin zusammengestellt ist.

Daraus ergibt sich eine Lesart, wonach der Text eine kreative, eine schöpferische Auseinandersetzung im Leser hervorprovozieren soll. Dadurch will Nietzsche eine dogmatische Autor-Leser-Beziehung, oder auch allgemeiner, die Lehrer-Schüler-Beziehung überwinden, und den Menschen dazu zwingen sich immer wieder zu überschreiten und immer wieder die Bewegung zum Übermenschen zu vollbringen.