

EIN ZUSTAND OHNE KUNST IST NICHT ZU IMAGINIEREN

FRIEDRICH NITZSCHES FRÜHE SKIZZE ZU EINER ÄSTHETIK DER MODERNE

Renate Reschke

I DIE KUNST UND NICHTS ALS DIE KUNST

Der späte Nietzsche - in seiner emphatischen Nihilismus-Kritik - bündelt 1888 alle Kräfte seines Gegenkonzeptes im und am Phänomen Kunst: er fixiert, gleichsam einen geistigen Schritt in die reflektierende Distanz tretend, das Dilemma der Moderne am Spannungsfeld ihrer merkwürdigen Sorglosigkeit gegen die Kunst, gegen die Künste und ihrer zugleich auffälligen und sie charakterisierenden Kunstverfallenheit. Das gleichermaßen (selbst-)zerstörerische Potential beider Seiten ist ihm Anlaß zu seiner konsequenten Kunstapothese, deren kulturkritische und ästhetische Wurzeln in den Denksätzen der siebziger Jahre liegen. Wenn es heißt: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens“, dann erhält dies u.a. seine herausragende Bedeutung durch die Verwobenheit mit einer Entdeckung Nietzsches, die ihm historisch und perspektivisch ungeheuerlich schien. Alle Besichtigung vergangener Kulturen) hatte nichts ihresgleichen zutage gefördert. Daß ein „Zustand der Menschen, welcher die Kunst und Religion entbehren könnte vielleicht keine Unmöglichkeit“ mehr sein würde (in nicht zu ferner Zukunft), daß dies der Zustand der Zukunft sein könnte, allein, daß dies denkmöglich schien, erschreckt den Kulturkritiker und. Philosophen tief und hat ihn nicht wieder aus seiner Reichweite und Konsequenz entlassen und zu immer neuen Versuchen getrieben, dagegen anzudenken und Alternativen zu formulieren.

Was erschreckt so an dieser Entdeckung? Was macht sie zum Cassandra-Ruf Nietzschescher Ästhetik? Welches Menetekel zeichnet sie an die Wand der (für die) Moderne? Mit Platon und dessen Verhältnis Kunst-Idealstaat-Überlegungen im Hintergrund, gibt Nietzsche Auskunft: „Es könnten Kräfte, von denen die Kunst bedingt ist, aussterben; z.B. die Lust am Lügen, am undeutlichen Symbolischen usw., auch der Rausch könnte in Mißachtung kommen“. Ein solcher Blick projiziert den kulturellen Alptraum hellenischer Krise in die Kunsträume der Moderne, resp. den der Moderne in die antike Kultur, und formuliert geradezu das - nicht ausgeschriebene und/ oder nicht ausschreibbare - Szenario einer Kultursituation ohne Kunst als reale Möglichkeit zum bestimmenden Kennzeichen ihrer existenziellen Negativität. Mehr noch: Der Blick ruft zukünftige Trostlosigkeit(en) im Wortsinne auf, wenn die Kultur in eine Befindlichkeit gerät, oder getrieben wird, aus der heraus sie sich der Kunst entledigen könnte. Ungleich radikaler und fundamentaler als Hegels Verkündigung vom „Ende der Kunst“, die nur ihr Bedeutungsloswerden am Maßstab des begrifflichen Denkens und der Philosophie meinte, prognostiziert Nietzsche eine kunstlose - seinen Prämissen gemäße - leblos werdende und nicht (mehr) lebbare Kultur, in der alle und alles sich zur zahmen und *schleichenden* Barbarei verkehren). Dieses Undenkbare, das vorzustellen er sich weigert - „Wir können ihn (den Zustand ohne Kunst - R. R.) nicht einmal imaginieren“ - wird das eigentliche Thema seiner Ästhetik; ihm gelten alle denkerischen Anstrengungen in Sachen Kunst. Was immer er zwischenzeitlich an anderen Möglichkeiten - etwa eine Favorisierung der Wissenschaften - diskutiert, am Ende wird stehen, was bereits die Anfänge konturiert: die Kunst als die einzige wirkliche und wirksame Form der „*Erlösung des Erkennenden*“, als „*Erlösung des Handelnden*“, und als „*Erlösung des Leidenden*“, als Gegenkraft zur Verneinung des Lebens, als das „Antinihiistische par excellence“. Im Kontext von Nihilismus und Decadence und der dazu konträren unbedingten Bejahung des Daseins, gewinnt diese Bestimmung der Kunst ihre tiefe existenzielle Dimension, ihren hohen Stellenwert im Gesamt seines Denkens und ihre inhaltlichen Koordinaten. Die Befindlichkeit dessen, der „(v)erloren in dieser erbärmlichen Welt, coudoyé par les foudres, bin ich wie ein müder Mensch, der rückwärts blickend nichts sieht, als desabusement et amertume in langen tiefen Jahren und vor sich einen Sturm, in dem es Nichts Neues gibt, weder Lehre noch Schmerz“, ist -wenn überhaupt - einzig durch Kunst zu kompensieren, besser: aufzulösen in das Nietzschesche amor fati, das widersprüchlich-verräterisch den Bogen, „die Lust am Neinsagen und Neinthon aus einer ungeheuren Kraft und Spannung des Jasagens“ erfährt und trägt. Ein später Gedanke des Philosophen, der sich jedoch zurückbindet an die Ideen in der „Geburt der Tragödie“, daß die Kunst (die dionysische) „uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen“ soll. Das ebenfalls späte Wort von der „*Apotheosen-Kunst*“ hinsichtlich des dionysischen Dithyrambus als eines „Ausdruck(es) der *Dankbarkeit über genossenes Glück*“ unterstreicht und potenziert den Grundgestus dieses Gedankens durch unterschwellige und/ oder offene Kontinuität.

Warum nun gerade Kunst? Was ist ihr Tröstliches? Was vermag sie, um die Kultur nicht in die Katastrophe entgleiten, um den Menschen nicht an sich selbst zugrundegehen zu lassen? Nietzsches Antworten im Umkreis der „Geburt der Tragödie“ und der „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ - dieser Zeit- und Schaffensraum steht im Mittelpunkt des Interesses - skizzieren das Panorama einer internen Kunstnotwendigkeit, deren wesentlicher Grund in ihrem Entstehungsanlaß zu fundieren ist: „*Wie entsteht die Kunst?* Als Heilmittel der Erkenntnis“. Als solches definiert sie sich als Palliativ für das Leben, als Erfindsamkeit der Lust, als Mäßigung gegen das Wirkliche, als Schleier der Maja, als Beschwichtigung und Ausgleich und nicht zuletzt als „Stufe der *niedrigen Heilkunst* seelischer Schmerzen“. Ihre Hoch-Zeit liegt im Nebeneinander von Dionysos und Apollo; danach separieren, d.h. steigern sich die Kunsttriebe in die Extreme, in den „Radikalismus des Denkens“ und die Entfaltung des Rausches, der momentan entlastet vom Druck der Erkenntnis und Individuation, um anschließend beiden tiefer und schmerzlicher ausgesetzt zu sein. Am historischen Punkt des Mythenaufbruchs, der intellektuellen Verwerfungen zum Theoretisch-Begrifflichen hin, findet Kunst für Nietzsche ihren durch nichts zu ersetzenden systematischen und existenziellen Ort: Zunächst sozusagen am Eingangstor zur sokratischen Kultur steht sie als Bewahrerin des Lebendigen gegen die Abstraktion, als Asyl der Bilder gegen die Dominanz der Begriffe, als Rettung vor der klaren Sicht auf das Grauensvolle des Daseins, als Traumschutz gegen das zerstörend Chaotische des Wirklichen. Wie der zerstörte Mythos, aus dem sie erwächst und dem sie verwandt bleibt, bietet sie den (schönen) Schein einer lebhaften Wirklichkeit, bietet sie die Wirklichkeit als Schein und gibt sich so als Mittel, das verbürgt, daß der Mensch, der „gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend“, nicht abrupt erwacht und ins Bodenlose, in den Abgrund stürzt. Wenn Kultur - im Bilde Nietzsches zu sprechen - ein Apfelhäutchen über einem glühenden Chaos ist, dann bewahrt die Kunst vor den bedrohlichen Rissen und Schrumpfungen, die durchlässig machen und so die Selbstzerstörung involvieren. Reiß- und schrumpfungsverantwortlich zeichnet vor allem der Optimismus der Erkennenden, der der griechischen Tragödie den Todesstoß versetzt hat und dem noch die Moderne den Wahn eines zu instrumentalisierenden Rationalismus zu danken hat. Jenes Rationalismus, der „zuerst in der Person des Sokrates zur Welt kam“ und als Kainsmal den „unerschütterliche(n) Glaube(n), dass das Denken, an dem Leitfaden der Kausalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur erkennen, sondern sogar zu *corrigieren* im Stande sei“ trägt.

Antikes steht in diesen Betrachtungen hintersinnig im Vordergrund; das querdenkerische Moment darin weist in die Moderne. Was sich vergangen liest, erhält in ihr eine neuartige Dimension und rumort kräftig im Kern der Gegenwart und Zukunft. Im Zusammenhang der Geburtsvergessenheit der Philosophie hat Peter Sloterdijk in seinen Frankfurter Vorlesungen davon gesprochen, Sokrates habe inmitten eines Blitzes gedacht und „erst Nietzsche hörte den Donner“; es hätten zweitausend Jahre Philosophie vergehen müssen, „bis ein anderer Denker in die Hörweite des Gewitters geriet“. Nietzsche hat in diesem Sinne Sokrates als Verhängnis verstanden, als denjenigen, der aus tiefster Lebensangst und aus einem geheimen Ekel gefragt habe, der das Leben selbst infragegestellt habe, als Provokateur auch, der wußte, daß die Tragödie auf der Bühne nicht an die wirkliche Tragödie des Lebens reicht, und der ihr deshalb kein großes Gewicht (mehr) beimessen wollte. Der antike Denker habe sich - so Nietzsche - der Kunst widersetzt mit dem Wahn der Erkenntnisgläubigkeit. Bis in seine letzten Stunden, in denen ihn der Traum quält, selbst nicht genügend Kunst betrieben zu haben. So wollte ihn Nietzsche sehen, und hier setzt seine Verweigerung an und der Dissens. Und vielleicht der subtile Irrtum, das produktive Mißverständnis. Die Summe der Kraft „im Dienste des Erkennens“ bindet nämlich nach seiner Auffassung die zerstörerischen Kräfte auf dem Wege in die Kultur, sublimiert sie zum theoretischen Optimismus, der sich begierde- und lustvoll an der Verwandlung des Wirklichen in den Mechanismus der Begriffe abarbeitet. Wo für den platonischen Sokrates darin sich eine neue Form griechischer Heiterkeit manifestiert und eine Sicherheit im guten Leben, sieht Nietzsche mit den Augen der Moderne die perennierende Begehrlichkeit des Wissens an seine Grenzen stoßen. Der vermeintlich Wissende starrt ins „Unaufhellbare“: „Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt - da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die *tragische Erkenntnis*, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz- und Heilmittel die Kunst braucht“. Das gilt für die Krisensituation antiker Kultur ebenso wie für die Moderne. Der vom Wissen zerfressene und ihm ausgelieferte moderne Mensch hat nur eine wirkliche Chance nach Nietzsche, die der Kunst. Und die Moderne sieht er auf dem besten Wege, auch sie zu vergeben bzw. zur Unkenntlichkeit zu entwerten.

II PHÄNOMENALITÄT DER MODERNE (I)

Für die Moderne geht Nietzsche von einer „erstaunlich hohen Wissenspyramide“ als deren Signum aus. Sie sieht er verantwortlich für die Situation unzähliger Tode der Kunst (Künste) und zugleich für

eine „Kunstbedürftigkeit“, wie sie für keine andere Kultur zuvor kennzeichnend war. Diese Moderne ist für ihn daher nicht modern, „sondern alt und ganz verdorben“. Ihr Kern ist morsch aus der Tiefe, historisch und existenziell: „Charakter der neuen Cultur: das *Wissen* ist ihr Fundament, der *Nutzen* ihre Seele“; diese Kultur ist krank, sie macht krank und die moderne Krankheit heißt „ein Übermaß von *Er-fahrungen*“. Der Hamlet-Effekt als Kulturfolge und subjektive Grundbefindlichkeit ist ihr eingeschrieben und bedroht die Lebensmöglichkeiten des modernen Menschen bis an die Grenzen der Erträglichkeit. Ihm zu entgehen greifen Fluchtangebote Raum, die unter der Maske der Kunst plump und/ oder subtil - Verdrängungs-, Betäubungs- und Selbstbetrugsstrategien erfolgreich anbieten. Was sich als Kunst des Alltages drapiert, was unter dem Stichwort der Kulinarität der Künste firmiert, was drogenähnlich sich den überreizten Nerven und Sinnen präsentiert und von ihnen aufgenommen wird, darin sieht Nietzsche vor allem Signaturen des Zu-Tode-Kommens der Kunst in der Moderne. Die Kunstverfallenheit, die sich als Bedürftigkeit in den Vordergrund drängt, ist für ihn ihre nachhaltigste Todes-Form. Wenn es von der „Kunst des Tages“ heißt: „Sie soll ... die moderne Art zu leben, rechtfertigen, als Abbild ihrer hastigen und überreizten Verweltlichung, als ein immer bereites Zerstreuungs- und Auseinanderstreuungsmittel, unerschöpflich in der Abwechslung des Reizenden und Prickelnden, gleichsam der Gewürzladen des ganzen Occidents und Orients, für jeden Geschmack eingerichtet, ob ihm nun nach Wohl- oder Übelriechendem, nach Sublimirtem oder Bäurisch-Grobem, nach Griechischem oder Chinesischem, nach Trauerspielen oder dramatisierten Zoten gelüftet“, dann ist sie der verkehrte und korrumpierte Spiegel einer verkehrten und korrumpierten Kultur, die genau das zur Verfügung stellt, was der Moderne nach Nietzsche zugehörig ist, und sie aus sich hervorbringen kann. Eine solche grundlegende Werteverkehrung ist ein Diffamierungsmoment für die Kunst, gegen das sie nur schwer abschwächende Argumente und Selbstdarstellungen einsichtig und glaubhaft machen kann.

Kunst als „Stumpfsinn oder Rausch“, die der Mensch dazu verbraucht, vernutzt, um seine kulturelle Impotenz zu pflegen; sie entbindet ihn von der menschlichen Potenz ästhetischer Sensibilität, von der Fähigkeit des Hören- und Sehen-Könnens, von der Kunst einer *vita contemplativa*. Dieser von Nietzsche beobachtete - wesentlich an der Philister-(Un-)Kultur - Prozeß ist ihm Indiz für den Tod der Kunst. Die Depravation ihrer Mittel zu „gewaltsamsten Erregungsmittel(n), bei denen selbst der Halbtodte noch zusammenschrecken muss“, ihre im Wortsinne überwältigende Arbeit mit „Betäubungen, Erschütterungen, Thränenkrämpfe(n)“ auf der einen Seite, und das erbauliche Moment am Kunstvergnügen andererseits, sieht der Philosoph als ebenfalls adäquat der allgemeinen Kultursituation und als weitere Todesart für die Kunst. Und daß die Künstler diesen Trend bedienen, nicht nur mit Ergebnissen in das eigene Epigontum, sondern hauptsächlich in ihrer Verfallenheit an die Leidenschaften - Nietzsches Einwurf: „als ob Leidenschaften Kunstwerke erzeugen könnten“ ist symptomatisch: Der moderne Künstler lebt nach seiner Ansicht vom unreflektierten Überfall, er versteht nicht (mehr), mit den Leidenschaften umzugehen. Nichts ist mehr geblieben von der Besonnenheit der alten Kunst, die modernen Künstler „ziehen gleich mit aller Gewalt am Glockenstränge „der Leidenschaft“, sie sind ohne Maß nach innen und außen und verlieren sich in einem Pathos der Nähe zu den Dingen, denen sie nicht zu widerstehen vermögen. In dieser begehrrischen Geste des Künstlers - die er als allgemeines Kennzeichen der Moderne nur besonders augenscheinlich repräsentiert - stirbt sein Metier ein weiteres Mal. Auf diese Weise wird das schöpferische Moment jeder Kunst zuschanden, wird Kunst dadurch als Maßstab für Kultur obsolet. George Sand war ihm ein geradezu peinliches Beispiel: „Ich halte diesen bunten Tapeten-Stil nicht aus, ebenso wenig diese aufgeregte Pöbel-Ambition nach „vornehmen“ Leidenschaften, heroischen Attitüden und Gedanken, die wie Attitüden wirken“. Dem Wort von der Pöbel-Ambition der Schriftstellerin korrespondiert das der „Allgegenwart einer schmutzigen unersättlichen Begehrlichkeit“, es ist die Zudringlichkeit als (Un-)Kulturphänomen, die Nietzsche als Moment der Moderne verstanden wissen will, und in dem er ihre interne Lebensuntüchtigkeit ansiedelt. Wer sich zu nah an die Dinge heranwagt, wer die Distanz aufhebt, der begibt sich des Scheines als dem Wesentlichen der Dinge. Mit verkehrtem Vorzeichen hält Nietzsche der Moderne ihr (Selbst-)Bildnis entgegen: „Der Grad, in dem die Menschen mit der Kunst umgehen, die Tiefe oder Oberflächlichkeit der Beziehungen, die Wahrheit oder Eitelkeit in diesem Verkehr, wird zum Urtheil über die Zeiten und Völker benutzt. Man kann von einem Menschen ziemlich viel wissen, wenn man genau weiß, oder überhaupt Kunst nöthig hat, ob bildende oder tönende, welchen Meistern er sich zuneigt usw.“ Was für den einzelnen Menschen gilt, trifft auch auf die Kultur zu. Diesen Maßstab an die Moderne angelegt, bietet sich dem Philosophen ein Bild hoffnungsloser Zerfallenheit ins Formlose, Scheinlose, Wertlose. Es ist für Nietzsche der Künstler, der diesen Maßstab zur Universalität erhebt: „Nimmt der Künstler selber diese Abschätzung vor, so kann man ihm nicht verargen, wenn er hier einen Werthmesser überhaupt zu haben glaubt: in seiner Betrachtung des Lebens ist die Kunst das Sonnensystem. Menschen ohne Kunst sind für ihn undenkbar, wie Menschen ohne Raum- und Zeitvorstellungen es sind“. Und mit dem Künstler, genauer, was er auf den Künstler bezieht, gilt auch dem Kulturkritiker und Ästhetiker Nietzsche als Kriterium seiner Besichtigung und Diagnose der Moderne. Was er positiv

formuliert, ist bis in den Kern das, was ihr abgeht, was sie substanzlos macht: „Er (der Künstler - R. R.) findet nichts, worin nicht Kunst sich ausspräche: in der Art, wie der Mensch denkt, träumt, geht, ißt, sich unterredet, schreibt, liest, kämpft, verehrt, erzieht, den Tag und das Leben eintheilt, wie er den Staat aufbaut, die Stände auseinanderhält: überall ist hier eine äußerliche Erscheinung und eine Gesinnung, aus der gehandelt wird, zu unterscheiden. In dieser äußerlichen Erscheinung, sowohl wie in dieser Gesinnung, ist etwas, was Kunst ist". Indem Nietzsche die Kunst ins Zentrum der Kultur stellt, quasi als ihr lebensspendendes Element, inauguriert er eine (ästhetische) Werteordnung, deren Zentrum die Kunst ist. Dies geht konform seiner grundlegenden Auffassung, daß die Welt nur als ästhetisches Phänomen zu rechtfertigen sei. Dies verbindet sich auch seiner Vorstellung, daß alles Schöpferische sich dem Künstlerischen anverwandelt und umgekehrt. Und es fundiert Kunst im philosophisch Substantiellen, gleichrangig mit Raum und Zeit; undenkbar als ein Zustand ohne Kunst. Er würde ohne philosophische Reflexion bleiben (müssen), er würde jede Dimension der Reflexion und Lebbarkeit sprengen.

Warum aber geht der Moderne ihr Kunstmoment verloren, genauer: warum verbiegt es sich im Wechselrahmen der Moden und Beliebigkeiten, der Kulissen und Tartüfferien? Der Gründe gibt es viele und auf unterschiedlichen Ebenen. Weil die „moderne Bewegtheit ... so groß" geworden ist; weil für die großen Ereignisse der Kultur der Sinn abhanden kommt und sie in ihrem eigenen Sinnloswerden „verschwinden"; weil die krankhafte Hast der Tätigen in immer größere und tiefere kulturelle Leere treibt, die nicht mehr künstlerisch zu reflektieren, die nur noch zu übertäuben ist; weil die krankhafte Hast sich als Signatur in die Moderne eintätowiert hat, weil sich der moderne Mensch zum Sklaven der drei M - „des Moments, der Meinungen und der Moden" -gemacht hat; weil die Fähigkeit der Kunst ambivalent geworden ist, „das wirklich *mit-zu-theilen*, was man erlebt hat", weil ihr Kommunikationspotential in die Sprachlosigkeit abgedriftet ist, und die allgemeine Sprachkrankheit auch sie infiziert hat; und schließlich - last but not least - weil die Naivität der Kunst der Beunruhigung durch den Gedanken gewichen ist, weil - so Nietzsche - ihre Gedankenanfälligkeit sie sui generis bestimmt und unter dem Vorzeichen der Moderne erst ihre eigentliche die Ausformung erhält, und diese sie sogleich dadurch suspekt macht. Richard Wagners Musik (Operndramatik) ist ihm auch hierfür das herausragende Beispiel einer nicht wieder unbeschadet einzuholenden Naivität und Lebendigkeit; der Versuch gebiert eine krankhafte Raffinesse, eine Mischung aus Intellekt und Mimus, aus Emotionsgewalt, Attitüde und Sinnenverlogenheit, die nicht Leben an Leben spiegeln, sondern die Kunst und Leben gleichermaßen zugrunde richten. Richard Wagner ist nicht der neue Dionysos, kann es nicht sein, keine neue Verbindung zwischen Dionysos und Apollo, seine Musik ist keine Wiedergeburt des Mythos: Vielleicht ist seine Kunst - weil sie der Moderne so kongenial verbunden ist - ihr größter und nachhaltigster Tod. Ihre Geheimschrift dechiffriert (sich) Nietzsche als Hieroglyphen des Verfalls; sie sind ihm die gesprungenen Saiten der Kultur und nicht zu unterschätzenden Zeichen ihrer Stillosigkeit.

III PHÄNOMENALITÄT DER MODERNE (II)

„Wird das über das Dasein gebreite Netz der Kunst, sei es auch unter dem Namen der Religion oder der Wissenschaft, immer fester und zarter geflochten werden, oder ist ihm bestimmt, unter dem ruhelos barbarischen Treiben und Wirbeln, das sich jetzt „die Gegenwart" nennt, in Fetzen zu reißen?", diese Sorge treibt Nietzsche um. Sie ist ihm fundiert in der Gewißheit des Mediokren, des Effektiven, des Rationalen, in der Gewißheit der zerborstenen Geometrie im Geistigen. Der opaken Dichte der Moderne scheint sich die Kunst ebenso zu ergeben, wie sie sich der Möglichkeiten zu ihrer Rettung begibt. Denn - so will es Nietzsche sehen - die Kunst allein vermag sich der Zerstörung der lebensnotwendigen Illusionen zu widersetzen, ihre Existenzform ist unangreifbar, „weil durch das Logische unauflösbar".

Ende 1870 notiert Nietzsche in diesem Zusammenhang eine großartige „Gesetzmäßigkeit": die theoretische Kultur wird gegen Dionysos/ Apollo immer nur Pyrrhus-Siege erringen, denn „aus den Ruinen der zerstörten Kunst blüht die Mystik". Damit nicht genug: „Gegen die Wahnvorstellungen: neue Weltbilder entgegengestellt, die dann wieder logisch zersetzt werden, zu neuen Schöpfungen auffordern". Aus den immer größer werdenden und vielschichtigeren Denksystemen werden Mythos und Kunst nur scheinbar ausgeschlossen; in Wahrheit werden sie immer tiefer eingesogen, „weil die erkannte Gesetzmäßigkeit immer großartiger wird. Man wird zur mystischen Conception gedrängt. Sodann aber drängt überhaupt die Wucht des logischen Denkens die Gegenmacht hervor, die dann mitunter auf Jahrtausende die Logik in Bande schließt". Dieser Prozeß durch die Geschichte ist mit Dramatik und Dialektik besetzt. Dialektik, indem er der Bewegtheit zwischen den Extremen Kunst (Intuition) und Intellekt Bewegungsformen verleiht, in denen sie existieren, Dramatik dadurch, daß er die Ratio selbst

zum Grund für den Mythos, daß er die Wissenschaft zum Grund für die Kunst erklärt. Jeweils aus ihrem anderen, an ihm sich abarbeitend, treiben sie sich in immer neuen historischen Formen hervor.

In der Moderne sieht Nietzsche dieses Skandalon auf die Spitze getrieben und zugleich an seinen Umschlagpunkt gekommen. Die Hoffnung auf die Kunst könnte sich als ein großes Umsonst erweisen. Zum ersten Male in der Geschichte der Kultur sieht er eine Situation entstanden, in der die Dialektik nicht in eine neue Bewegungsform des inhärenten Widerspruches führen, sondern in der die Dramatik das Szenario einer eskalierenden Katastrophe schreiben könnte. Die Macht des Rationalen ist Terror geworden; sie hat den Geist an die Kette einer Logik und Vernunft gelegt, deren Wesen Prostitution heißt - an den Egoismus, die Moral, den Staat, die Wahrheit, Erkenntnis etc. - und/oder die Hybris gegen sich selbst ist und durch den Verlust der Gegenmacht die eigene Existenz aufs Spiel setzt. Sie hat das Denken in die Kolumbarien der Begriffsgerüste eingeschlossen mit dem Anspruch ihrer absoluten Gültigkeit. In einer Situation, die kunstbedürftig ist, wie keine andere zuvor, könnte das Heilmittel Kunst versagen, weil seine andere Seite selbst zu Schaden kommt und nicht mehr der Grund der Kunst ist.

Nach Nietzsche versagt das Heilmittel bereits in vielfältiger Weise. Zum einen: Ihr wichtigstes Bestimmungselement, der Schein, ist in Verruf und Mißkredit geraten. Ihm kommt kaum noch eine lebenserhaltende Illusionierungsbedeutung im Sinne des Philosophen zu. Die Moderne bedarf des Scheines nicht mehr, sie ist die (selbst-) entblößte Kultur, hinter der nichts (mehr) ist; sie ist das Grauen, das - einmal entschleiert - nicht wieder zu verhüllen ist. Aus einer anderen Perspektive der gleiche Sachverhalt: Von der Maske der Objektivität ist auch die moderne Kunst angesteckt, und wie die positivistischen Wissenschaften bescheidet sie sich, die „äußerste Rinde“ der Ereignisse „mit beleidigender Gründlichkeit“ abzunagen. Und so negiert sie ihr eigenes Wesen, verzichtet auf den Schein der Dinge, löscht die (über-)lebensnotwendige Differenz zwischen Wirklichkeit und Schein aus, marginalisiert das Moment des Schutzes vor dem Wirklichen und depotenziert die eigenen Möglichkeiten bis in die Selbstauflösung und versagt sich der Lüge und der Lust an ihr als ihrem ureigensten Terrain: Zum anderen: Die Kunst muß in der Moderne so lange versagen, so lange ihr nicht ein grundlegender Blickwechsel gelingt: „Die Zukunft der Kunst (wenn die Menschheit ihr *Ende* begreift). Ich könnte mir auch eine *vorwärts* -blickende Kunst denken, die ihre Bilder in der Zukunft sucht“. Sich vom Ende her zu verstehen, erst dies bedarf nach Nietzsche der tragischen Erkenntnis, des Pessimismus der Stärke - wie es in den späten Schriften heißt - und dies wiederum erst bedarf einer Kunst, die den „große(n) Werth des *unreinen Denkens*“ für sich zu reklamieren hat, um nicht zur Statthalterin des Selbstbetruges zu werden. So ist auch Kultur, ist auch die Moderne - und gerade sie - eigentlich erst von ihrem Ende her sinnvoll zu denken, d.h. von der Gewißheit ihrer Endlichkeit. Erst wenn der Mensch das ihm einzig Sichere für sich annimmt, kann die Kunst ihre Bilder gewissenlos der Zukunft entnehmen, kann sie das Labyrinth der Zukunft betreten, ohne Zeichen ins Ungewisse setzen zu müssen. Der zeitgenössischen Kunst-(Literatur-)szene - mit Vorausblick ins nächste Jahrhundert - , vorab dem französischen Realismus à la Balzac, eignen beide Mängel: „Literatur des 20. Jahrhunderts: verrückt und mathematisch zugleich, analytisch-phantastisch: die Dinge wichtiger und im Vordergrund, nicht mehr die Wesen“. Von ihr ist Erneuerung nicht zu erwarten.

Nietzsches beharrlicher Rekurs auf die Opposition von Bild und Begriff, auf die Differenz ihrer Zeichen zwischen Offenheit und Hermetik, Viel- und Eindeutigkeit(en), Lebendigkeit und Erstarrtheit signalisiert die Dominanz der Rationalität - gegen alle ihre gewußte Suspektheit mindestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts - als grundlegendes Phänomen der Moderne. So sehr der Philosoph dabei die Polarität zur Kunst absteckt, er weiß um die geheimen, von den Ursprüngen her zu begründenden, Gemeinsamkeiten. Er thematisiert sie immer wieder, um dem aktuellen Zustand der Differenz, deren Nichtbeachtung tödlich sein kann, auf die Spur zu kommen. Es sei die Lust am Symbolischen, die Bilder und Begriffe gleichermaßen hervortreibt. Der Mensch beginnt mit „*Bilderprojektionen* und *Symbolen*“; und so ist auch der Begriff „im ersten Moment der Entstehung ein künstlerisches Phänomen“. Sein Wesentliches jedoch -so legt es Nietzsche nahe - sei die Verfestigung im Eindeutigen, die Anmaßung der Adäquatheit gegenüber dem Wirklichen, das „Uebersehen des Individuellen und Wirklichen“. Der Begriff wird zum Tod der Metapher, des Bildes, des Intuitiven und Phantastischen, zum Tod letztlich der Kunst. Ein Prozeß, der nicht zu unterlaufen ist, solange man sich in ihm bewegt. Die moderne Kultur bewegt sich mit bewunderungswürdiger Konsequenz in ihm. Änderung ist nur außerhalb und durch Verweigerung möglich, durch die Progression der Anfänge: Der menschliche Fundamentaltrieb zur Metaphernbildung müßte (könnte) reaktiviert werden und als Grundfähigkeit des Menschen die der Intuition. Das historische Beispiel wird - die Moderne konterkarierend - aufgerufen: „Wo einmal der intuitive Mensch, wie etwa im älteren Griechenland, seine Waffen gewaltiger und siegreicher führt als sein Widerspiel, kann sich günstigen Falls eine Kultur gestalten, und die Herrschaft

der Kunst über das Leben sich gründen". Der Mensch der Abstraktion, der Begriffe, der Wissenschaft hat immer nur die Mittel zur Verfügung, Unglück abzuwehren, „nach möglicher Freiheit von Schmerzen“ zu trachten; der intuitive Mensch dagegen erfährt „ausser der Abwehr des Uebels eine fortwährend einströmende Erhellung, Aufheiterung, Erlösung". Nietzsche ist weit entfernt, beide Seiten in einer Schwarz-Weiß-Perspektive zu polarisieren. Er weiß, daß das Leiden des intuitiven Menschen ungleich heftiger ist, als das des theoretischen; er wird in punkto der Bewältigung des Schmerzes dem stoischen Menschen (der hier für den der Abstraktion steht) immer unterlegen sein. Der letztere ist Meister der Maskierung, er beweist seine Verstellungsfähigkeit im Unglück, seine Begriffswelt ist ihm die Maske, hinter der das Leid trügerisch beherrschbar und erträglich erscheint: „Wenn eine rechte Wetterwolke sich über ihn ausgiesst, so hüllt er sich in seinen Mantel und geht langsamen Schrittes unter ihr davon". Der moderne Mensch bietet das Bild dessen, der jeder Situation gewachsen ist, und der Kraft seines Intellekts, kraft seines theoretischen Denkgebäudes in der Lage ist, stets jene Lebensstrategien auszubilden, die den kulturellen Befindlichkeiten sich anpassen und/oder diese beständigen. Dies setzt voraus, daß die Begriffswelt beherrscht wird; das aber gerade zweifelt Nietzsche für die Moderne an. Der sich in ihr abzeichnende Hunger nach Begriffen, die Begriffssucht, spricht für eine fortgesetzte und sich fortsetzende Entmündigung von Kunst und Intuition, spricht dafür, daß es eskalierend mißlingt, Denk- und Verhaltensmuster zu entwickeln, die wirklich den Grundstrukturen der Moderne adäquat sind und eine ihr kongeniale Kultur ermöglichen. Als roter Faden durch die Moderne zieht sich diese Unfähigkeit; sie ist der kunstfressende Minotaurus, gegen den die List des Rational-Mythischen selbst auf der Strecke zu bleiben droht. Dem steht der Traum von der Macht der Kunst, den auch Nietzsche träumt, machtlos gegenüber. „Der Mensch selbst aber hat einen unbesiegbaren Hang, sich täuschen zu lassen und ist wie bezaubert vor Glück, wenn der Rhapsode ihm epische Märchen wie wahr erzählt, oder der Schauspieler im Schauspiel den König noch königlicher agiert, als ihn die Wirklichkeit zeigt. Der Intellekt, jener Meister der Verstellung, ist so lange frei, und seinem sonstigen Sklavendienste enthoben, als er täuschen kann, ohne zu schaden und feiert dann seine Saturnalien": Angesichts der Täuschungsmöglichkeiten medialer Art in der späten Moderne entbehren Nietzsches Beobachtungen nicht einer gewissen Naivität der Anfänge. Wie bezaubert sein vor Glück, die Wirklichkeit wirklicher machen als sie ist: Die Verwandlung der Wirklichkeit in eine virtuelle, künstliche Welt in den und durch die audiovisuellen Medien, die Informations- und Bilderflut entzaubern solche Visionen ästhetischer Welt- und Wertbezüge nachhaltig und dramatisch. Die Qualität von Schein, Täuschung und Illusionierung erhält eine andere Dimension. Die TV-Scheinwelt auf den Bildschirmen, die Computeranimationen und rechnergesteuerten Bilder, in die einzutauchen Bildschirmbrille, Datenhandschuh und Kopfhörer unerlässlich sind, machen die Grenzen verschwinden zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Echtheit und Künstlichkeit der Bilder, der vorgeführten Handlungen und - letztlich - der agierenden simulierten Individuen und den wirklichen Menschen. Es kommt immer weniger darauf an, der Wirklichkeit eine Scheinwelt als Heilmittel - im Sinne Nietzsches - entgegenzusetzen, zur Seite zu stellen, vielmehr wird die Wirklichkeit immer wirklichkeitsentleert. Gleichgültigkeit, Unaufmerksamkeit und Desinteresse sind als Strategien ihrer Verdrängung gefragt. In die Scheinwelt der Medien, in die Harmonie der Virtual reality nicht die Realität einbrechen zu lassen, dazu bedarf es neuartiger Strategien der Verhinderung, der Blockierung von Realität, um Dissonanzen kognitiver und emotionaler Art dazu nicht aufkommen zu lassen. Auf eine geradezu paradoxe Weise greift an diesem Punkt dann doch Nietzsches Konzept vom lebensnotwendigen Schein, allerdings um eine wesentliche Position verschoben: Der von ihm intendierte Schein als Wirklichkeit ist zum Schein seiner selbst geworden, mit der Konsequenz einer Sog- und Suchtwirkung bei denen, die sich ihm aussetzen und keine Rettung (mehr) vor der Gefahr suchen.

IV DAMIT DER BOGEN NICHT BRECHE

Mit Blick auf das Wagnerische Bayreuth versucht Nietzsche hinsichtlich ihrer Wirkungsmöglichkeiten eine Bestimmung der Kunst, die diese in das Zentrum eines für die Moderne charakteristischen und in ihr eskalierenden Konfliktes stellt, in die Spannung zwischen den möglichen Erkenntnis- und Produktivitätspotentialen des Daseins und der Menschen und dem sittlich-geistigen Vermögen des Menschen, damit umzugehen und diese Spannung auszuhalten. Für die Moderne konstatiert der Philosoph das Auseinanderdriften von Erkenntnis und Ethik, von Rationalität und Emotionalität, von Wissen und Wert(Sinn-) gebung, sieht er den Druck auf den einzelnen Menschen wie auf die gesamte Kultur grenzenlos, maßlos werden, und er nimmt dies als Gefahr ernst. Der Herrschaftsgestus der Moderne gegen sich selbst, der immer tiefer in die Abhängigkeit von äußeren, selbstproduzierten Zwängen treibt und durch Nichtbeherrschbarkeit ihrer inneren Potenzen diese ins Destruktive abgleiten läßt, der die kulturelle Energie, die sich in hilflos wirkenden oder aggressiv werdenden Kompensationsmustern für die diesen Prozessen ausgesetzten Menschen erschöpft, er braucht den Ausgleich, den Versuch des Gleichgewichtes. Und einen solchen Ausgleich, der den Kollaps der Kultur, ihren In-

farkt (vielleicht) verhindern könnte, sieht Nietzsche in der Kunst. Sie entlastet vom Druck des Erkennens, des zu großen Wissens und der daraus resultierenden Aktionen; sie verschiebt die Perspektiven und Wertungen ins Erträgliche: „Wie im Traume ist die Schätzung der Dinge, so lange wir uns im Banne der Kunst festgehalten fühlen, verändert ... Die Kämpfe, welche sie zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnung des menschlichen Handelns und Wollens. Aber gerade darin liegt die Grosse und Unentbehrlichkeit der Kunst, dass sie den *Schein* einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Räthsel erregt" Wie niemand des Schlafes, der temporären Beruhigung, der Regenerierung der Kräfte entbehren kann, so „begehren wir nach dem Scheine jener Vereinfachung, wenn auch nur für Augenblicke". Die beständige Abwesenheit beruhigender Konstanten in der Moderne, der zerstörte Boden unter den Füßen der Kultur, das Diffusgewordensein tradierter Wertesysteme macht die Kluft immer größer und: „dem Einzelnen (wird) eine immer höhere Spannung zugemuthet". Weil dem so ist, wird die Kunst zur Rettung: „so kommen wir *in eine Periode der Kunst*, wie sie noch nie nötig war und noch nie da war". Die ungeheuren Spannungen auszuhalten, den Ekel am Dasein zu ertragen, Sicherheit im Unsicheren zu haben, den tragischen Gedanken leben zu können: „*Damit der Bogen nicht breche*, ist die Kunst da". Das Bild des Bogens als spannungsentlastendes Moment, als harmoniebewirkender Ausgleich von Gegensätzen zur widersprüchlichen Einheitlichkeit hin, trägt geistesgeschichtlich viele Namen und besitzt in der Ikonographie der Kulturgeschichte(n) einen vielschichtig besetzten Ort. Tradiert, ästhetisch relevant von Anfang an, philosophisch brisant durch seine Affinität zu den Vorstellungen vom Leben, wird das Bild von Nietzsche kulturkritisch aufgeladen, dem modernen Nihilismus seitenverkehrt beigegeben, um auf der Kulturlandkarte der Moderne die existenziellen Spannungen transparent zu machen.

Der erste Name, der der Geschichte dieses Bildes eingeschrieben ist, ist der Heraklits; dem Denker aus Ephesus fühlte sich Nietzsche wie kaum einem anderen verbunden. Heraklits großer Denkwurf von der internen gegensätzlichen Strukturiertheit des Seins setzt auf beziehungsreiche Weise das Bild vom Bogen ein. Dem Ineinanderübergehen der einzelnen Momente der Gegensätze eignet eine spezifische Spannung, die aushalten zu können Harmonie begründet. Auf der Achse von Bewegtheit und Ruhe, Position und Negation, Sein und Nichts, Leben und Tod vollzieht sich permanent der Ausgleich, die Balance, das Gleichgewicht. Die Einheit des auseinanderstrebenden und mit sich übereinstimmenden Seins fixiert er mit dem Bild: „widerstrebende Harmonie wie bei Bogen und Leier" und „Des Bogens Name also ist Leben, sein Werk aber Tod". Die Identität von Bogen und Leben auf der etymologischen Grundlage der doppelten Wortbedeutung des griechischen „bios", je nach Betonung auf dem ersten oder zweiten Vokal, setzt philosophisch den Akzent auf die auszuhaltende Spannung, die beide Seiten bewirkt, die den Gegensatz trägt. So wie dieser Bogen des Lebens seine Spannung erzeugt zu seinem Anderen, zum Tod und so die Extreme bindet (im Wortsinne) durch Feststellung des Auseinanderstrebens seiner Seiten - und so erst mit sich identisch wird -, so klingt auch die Leier erst auf Grund der Spannung (Gespanntheit) ihrer Saiten, je nach der Art dann die Unterschiedlichkeit der Töne erzeugt wird. Die Balance innerhalb der Spannung - das richtige Maß - garantiert (begründet) die Harmonie der Klänge, der Gegensätze. Daß dieser Bogen brechen könnte durch zu große Spannung, bleibt dem antiken Denken noch fremd. Wie von fern - als folgenreicher Nachhall - klingen Heraklits Bilder bei Nietzsche durch und mit. Die Bogen-Leben-Dramatik potenziert die Moderne in eine bis dato unbekannte Dimension, die der Gewißheit seinsharmonischer Bestimmungen entbehrt, entbehren muß. Und auch die Töne der Leier sind schrill geworden, weil die Spannung ihrer Saiten nicht mehr stimmig ist. Dem Nietzscheschen Bild unterliegt die Vision, daß der Bogen nicht mehr standhalten könnte, daß er reißen wird durch die Übermacht der zerstörerischen Kräfte der Kultur. Eine Vision, die eine Wahrheit formuliert, die so nicht eintreten wird und die doch - paradoxerweise - immer schon Realität (geworden) ist: Widerspruch des Bogens, der immer bricht und immer standhält. Standgehalten hat, bis dato. Und weil die Moderne den Bruch nicht mehr wird verhindern können, staffiert sie sich aus mit Kunst (Künsten) - andere als die, die Nietzsche meinte, - das Bersten zu übertönen. Diese - unterschwellige - Vision macht das vertraut Geglaubte endgültig fremd, läßt die Moderne betrachten und erfahren als fremdgewordenen Kontinent Kultur, den zu betreten gefährlich ist.

Der Künstler ist nicht mehr derjenige, der den abschließenden, vollendenden und schützenden Schlußstein in den Bogen setzt, als den ihn Hegel - der junge - noch sehen wollte und konnte: „Er (der Künstler - R. R.) ist gleichsam der, welcher unter Arbeitern sich befindet, die einen steinernen Bogen aufbauen, dessen Gerüst unsichtbar als Idee entstanden ist. Jeder setzt einen Stein auf. Der Künstler ebenso. Es trifft ihn zufällig, der letzte zu sein; indem er den Stein einsetzt, trägt der Bogen sich selbst. Er sieht, da er diesen Stein einsetzt, daß das Ganze ein Bogen ist, spricht es aus und gilt für den Erfinder". Der moderne Künstler - Hegel deutet es erst für den romantischen Künstler an - besitzt keine die Kultur stützende Kraft mehr, er ist auf sich gestellt ohne jegliche existenzielle Bindung an den gesamten Kulturkörper, er ist nicht mehr seinen Architekten zuzurechnen!

Für Nietzsche ist er vollends zum unsicheren Kandidaten geworden, die Balance der Moderne aufrechtzuerhalten: „Alle Schriftsteller erleben zu bewusst, zu unsicher“; sie sind eingemauert in ihren Individualismus, der in sie imputiert ist und dem sie sich ergeben haben. Für einen kurzen Moment glaubt er in Wagners Künstlertum und Kunst die Kraft der Erneuerung zu spüren: „Der Individualismus der Künste erscheint ihm als Verirrung. Der in Stücke gerissene Künstler wird verurteilt, der Allkünstler d. h. der künstlerische Mensch restituiert“. Die Künstlerrealität Wagners hat diese Hoffnung schnell und mit Endgültigkeit korrigiert.

Das Thema des geborstenen Bogens in der (für die) Moderne, der verlorenen Balance, taucht an unerwarteter Stelle wieder auf als Thema der Kunst selbst. Der Oscar-preisgekrönte Animationsfilm „Balance“ (1990) von Christoph und Wolfgang Lauenstein zeigt nummerierte Menschen - böse alte Männer, gesichtslos, grau, egoistisch, aggressiv, machtbesessen, besitzgierig auf einer schwankenden Fläche, die die Welt ist, miteinander erst um Besitz und schließlich gegeneinander ums Überleben kämpfen. Der schwankende Boden, auf dem sie stehen, beschreibt -exakt ihren Bewegungen folgend - die Figur des Bogens, der nicht mehr trägt; denn die Katastrophe, der Untergang, die Selbstzerstörung derer, die ihn umtreiben, die ihm seine aus der Bahn geratene Gestalt geben, läßt keine Alternativen mehr zu. Die Agierenden stürzen sich aufeinander, klammern sich aneinander, dezimieren sich gegenseitig, in der trügerischen Hoffnung, die Balance für sich entscheiden zu können. Sie können den Gesetzen des Bogens nicht entkommen. Der letzte von ihnen klammert sich an den Rand des schwankenden und endgültig abkippenden Bodens, der lebensfeindlich gewordenen (gemachten) Welt, ehe auch er ins Bodenlose, ins Nichts stürzt. Der Filmemacher dazu: „Keine Wolken im Hintergrund, keine Häuser, keine Autos lenken ab von unserer Geschichte, wir können uns auf das Wesentliche beschränken“. Eine unlebbar gewordene Wirklichkeit ohne den lebensnotwendigen Schein, die demaskierte Maske der Kunst, die das Unerträgliche durch Darstellung potenziert und zugleich widersprüchlich zur Sensibilisierung ihm gegenüber beiträgt und sich - vielleicht einzig auf diese Weise noch - als der Traum erweist, der nach Nietzsche die Vereinfachung der unendlich komplizierten Wirklichkeit vorstellt. Und sich gegen die aufgetürmten Begriffshierarchien behaupten kann, mit der Mäßigung des Wirklichen, mit jener Lust an der List - die der Philosoph den Griechen nachsagt, die den Künstler nicht in (mit) Gedanken denken läßt, sondern in (mit) Vorgängen, Bewegungen, Leben: „das, was vorgeht, ist sein Denken“. So gesehen, wäre ein Zustand ohne Kunst - gegen die Moderne - tatsächlich nicht zu imaginieren.

DIE AUTORIN

Prof. Dr. Renate Reschke, Jahrgang 1944, studierte Kulturwissenschaften und Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Sie ist dort als Professorin für die Geschichte der Ästhetik tätig.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 14/ 1995,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>