

NIETZSCHE IN DER DISKUSSION

**Die Kunst der Sprache
und
die Sprache der Kunst**

**Herausgegeben von
Roland Duhamel und Erik Oger**

Königshausen & Neumann

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

**Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst / hrsg. von
Roland Duhamel und Erik Oger - Würzburg : Königshausen und
Neumann, 1994**

(Nietzsche in der Diskussion)

ISBN 3-88479-923-1

NE: Duhamel, Roland [Hrsg.]

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 1994

Druck: difo-druck, Bamberg

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Alle Rechte vorbehalten

Auch die fotomechanische Vervielfältigung des Werkes oder von Teilen daraus
(Fotokopie, Mikrokopie) bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags

Printed in Germany

ISBN 3-88479-923-1

INHALT

Vorwort.....	7
<i>Erik Oger</i> (Antwerpen) Nietzsches Inszenierungen der Philosophie.....	9
<i>Els Weijers</i> (Amsterdam) Wie man wird, was man erzählt. Erzählen und Diskurs vom Selbst in Nietzsches Texten.....	37
<i>Henk Oosterling</i> (Rotterdam) Psychologie als Kunst? Kunst als Poros, Aporie als Kunstgriff.....	55
<i>Paul van Tongeren</i> (Nijmegen) Die Kunst der Transfiguration.....	84
<i>Gerard Visser</i> (Leiden) Das Leben ein Kunstwerk. Nietzsches radikale Vereinigung von Pragmatismus und Ästhetizismus	105
<i>Benjamin Biebuyck</i> (Gent) "Eine Gleichnis- und Zeichensprache, mit der sich vieles verschweigen läßt." Figurations- und Metapherntheorie des späten Nietzsche	121
<i>Roland Duhamel</i> (Antwerpen) Nietzsches orphische Ästhetik	152
<i>Georges Goedert</i> (Luxemburg) Dionysische Bejahung statt "Resignation". Zur "Umwertung" des Tragischen in Nietzsches "Geburt der Tragödie"	172
<i>Jaap Goedegebuure</i> (Tilburg) Nietzsche in den Niederlanden	190

auf der anderen Seite das Abstandnehmen des Betrachtenden (des Künstlers oder Philosophen). Aus diesem Grund legt Nietzsche seine Philosophie in Vorreden dar, die die Form einer Autobiographie des Philosophen haben. Es ist die Geschichte desjenigen, der die "gegenseitige Notwendigkeit" kennengelernt hat, und der Weg, auf dem er diese kennengelernt hat; die Autobiographie, in der die Bezogenheit auf das eigene Leben und die "vielen Gesundheitsen", durch die es "hindurchgegangen" ist (FW, Vorr. 3), zu einer allgemeinen Wahrheit wird für den, der es als Einheit zu gestalten und zu betrachten weiß.¹⁵

Der Künstler und der Philosoph können nur auf diesem Wege dem Leben treu bleiben, einer "Aufgabe", an die "zum ersten Male" *Die Geburt der Tragödie* sich gewagt hat: "die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens [...]" (GT, Vorr. 2). Kunst, Philosophie und Leben sind alle drei: "Kunst der Transfiguration".

¹⁵ Damit ist zugleich der tiefere Kern der inneren Gespaltenheit benannt, die Nietzsches moralisches Konzept kennzeichnet, wie dies von mir in einer Studie zu *Jenseits von Gut und Böse* näher herausgearbeitet worden ist. Vgl. Paul van Tongeren, *Die Moral von Nietzsches Moralkritik* Bonn (Bouvier) 1989. Vgl. auch die weiterführenden Überlegungen hierzu unter dem Gesichtspunkt des Autobiographischen: P. van Tongeren, *Literatuur en Autobiografie*. In: K. Boey e.a., *Om de waarheid te zeggen*. Baarn (ambo) 1992, p. 19-34.

Gerard Visser (Leiden)

DAS LEBEN EIN KUNSTWERK

Nietzsches radikale Vereinigung von Pragmatismus
und Ästhetizismus

1.

Daß Nietzsche das Leben und die Kunst wechselseitig aufeinander bezogen hat, daß er der Schönheit der Kunst für das Leben des Menschen einen höheren Wert zuerkennt als der Wahrheit der Erkenntnis, das alles klingt für uns inzwischen mehr oder weniger vertraut. Allein schon die Tatsache, daß die Kunst im Vordergrund steht, blendet aber offenbar sosehr, daß Untersuchungen im Hinblick auf die Frage, was denn diese Beziehung zwischen Leben und Kunst eigentlich ausmacht, selten weiter als bis zu einer Erörterung des Zusammenhangs gelangen, den Nietzsche vor Augen gehabt haben muß und auch das nur bis zu einem gewissen Grad. Unterdessen könnte dasjenige, was sein Denken uns in tiefstem Sinne zu sagen hat, in einem Mangel gelegen sein, der sich gerade dort bemerkbar macht, wo wir ihn am wenigsten erwarten, nämlich in der Art, wie er Leben und Kunst aufeinander bezieht.

Was die philosophische Überlegung von der wissenschaftlichen oder jeder anderen innerhalb der Lebenspraxis unterscheidet, ist die Besinnung auf etwas, das in jeglichem Bezug immer schon vorausgesetzt wird: den *Verhältnischarakter* der Beziehung, dasjenige, was die Art der Bezogenheit ausmacht. So ist bereits dort Unterschied zwischen den Beziehungen des Denkens, Handelns und Herstellens eine philosophische Unterscheidung, die zuerst von Aristoteles entwickelt worden ist; ebenso der Unterschied zwischen Erkennen, Wollen und Fühlen, wie er Kants kritischem Werk zugrundeliegt. Jedoch ebenfalls und vor allem ist das Begreifen der letztgenannten Beziehungen als *Vermögen* Sache des philosophischen Denkens und damit auch das Verständnis der Beziehung an und für sich. Vor diesem Hintergrund offenbart Nietzsche den Kern seines Denkens, wenn er in einem Fragment aus dem Herbst 1883 das höchste Verhältnis als das des Schaffenden zu seinem Material bezeichnet. Das gesamte Fragment lautet folgendermaßen: "Die Vergewaltigung und der Übermuth des Mächtigen in Hinsicht auf den Unterworfenen: die

Entwicklung der Klugheit und der Vermenschlichung geht dahin, diese Vergewaltigung und diesen Übermuth immer geistiger werden zu lassen. Aber wie sollte die Macht sich nicht selber genießen wollen! Das höchste Verhältnis bleibt das des Schaffenden zu seinem Material: das ist die letzte Form des Übermuths und der Übermacht. So erst ist die organische Form zu Ende gebracht: also gleich wie der Leib abhängig ist von den Willens-Impulsen und dabei sich selber genießt, wenn er am besten beherrscht wird." (VII, 1.536)¹

Unter höchstem Verhältnis versteht Nietzsche hier die letzte Form bzw. Gestalt im Prozeß der fortschreitenden Vergeistigung eines Grundverhältnisses: die für den Verhältnischarakter aller übrigen Verhältnisse, für den Bezugscharakter der Beziehung bestimmende, die der Macht, welche eine Entität über andere ausübt. Nietzsche spricht nicht von Entität, sondern von Form und im besonderen von "organischer Form", die im Verhältnis des Schaffenden zu seinem Material ihre Vollendung finden soll. Wie sich der Leib selbst genießt, wenn er optimal von den Willensimpulsen beherrscht wird, von denen er abhängig ist, so kommt das Grundverhältnis der Macht nicht nur zu seiner höchsten Manifestation, sondern damit auch zum höchsten Genuß seiner selbst im Verhältnis des Schaffenden zu seinem Material, in der Beziehung, in der die organische Form, so müssen wir das offensichtlich verstehen, zu einem schaffenden Umformen ihrer selbst übergeht, sowie alles dessen, was ihr in und aus ihrer Umgebung entgegentritt. Diese Umformung läßt sich vom bislang höchsten Organismus, dem Menschen aus gesehen, als eine "Vermenschlichung" bezeichnen. In dieser Vermenschlichung ist es jedoch die Macht, die sich selbst genießt, da sie sich im Seienden, insoweit sie es schaffend umformt, mehr und mehr widerspiegelt.

Das höchste Verhältnis ist für Nietzsche deswegen die Kunst, die Ars, die *techne* des schaffenden Umformens. Aber wie ist es in diesem Zusammenhang um die Kunst in ihrem spezifischen Sinn als der Domäne des Kunstwerkes bestellt? Das zeigt sich einerseits maßgebend im Begriff des Schaffens – wobei man an den Künstler-, und des Genusses – wobei man an das ästhetische Erleben denken muß. Andererseits werden jedoch diese Verhältnisse nicht als kunst-

¹ Nietzsche wird vornehmlich zitiert nach: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Teil I-VIII (KGW), hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York (Walter de Gruyter) 1967-77. Die römischen Ziffern im Text stehen für die Teile dieser Ausgabe. VII, 1.535 verweist auf KGW Teil VII, Band 1, Seite 535.

spezifisch, sondern als bestimmend für das Element des *organischen Lebens* verstanden. Die Kunst kann in das Leben zurückgeholt werden, weil das Verhältnis des Schaffenden zu seinem Material nichts anderes ist als die höchste Manifestation des Grundverhältnisses des Lebens selber, die von Macht und Überwältigung. Auch das Verhältnis des *ästhetischen Erlebens* ist ein bloßer Reflex dieses Grundverhältnisses, der Macht des schaffenden Umformens, die sich selbst genießt.² Und das Kunstwerk? Auch das wird in das organische Leben zurückgeholt, weil bereits das Leben selbst als das eigentliche Kunstwerk verstanden werden kann.

Liegt aber darin nicht eine Zweideutigkeit? Denn insoweit das höchste Verhältnis das des Schaffenden zu seinem Material ist, muß dann nicht die höchste Manifestation dieser Beziehung das Kunstwerk sein, da sich in ihm die Macht auf die spirituellste Art selbst genießen kann? Dennoch ist das Kunstwerk für Nietzsche nicht das Höchste, wie es auch der Künstler als der Schaffende nicht ist. Anders als bei Schelling, für den die menschliche Gestalt die höchste Manifestation des Willens in der Natur bildet und anschließend das Kunstwerk die höchste Manifestation in der Welt des Geistes, ist es bei Nietzsche der Leib, der in seiner Vollkommenheit das Kunstwerk übertrifft. So heißt es in einer Notiz von 1884: "der menschliche Leib ist ein viel vollkommeneres Gebilde als je ein Gedanken- und Gefühlssystem, ja viel höher als ein Kunstwerk —". (VII, 2.114) Das Zurückholen der Kunst in das Leben bringt es mit sich, daß die organische Form des Leibes nunmehr den Vorrang erhält.³ Aber nochmals, wie muß dann die frühere Notiz aus dem Jahre 1883 verstanden werden, in der behauptet wird, daß sich die organische Form im Verhältnis des Schaffenden zu seinem Material vollendet? Diese Zweideutigkeit kann ihre Auflösung nur in einer Konsequenz finden, die Nietzsche dann auch radikal aus den Prämissen

² Das Ästhetische ist damit für Nietzsche auch ursprünglicher als das Moralische, insoweit das Erste eine strikt individuelle oder kontingente, das Letzte eine allgemeine und verabsolutierende Wahrheit umfaßt. "Das Schöne, das Ekelhafte usw. ist das ältere Urteil. Sobald es die absolute Wahrheit in Anspruch nimmt, schlägt das ästhetische Urteil in die moralische Forderung um." Siehe: Friedrich Nietzsche, *Umwertung aller Werte*, Aus dem Nachlaß zusammengestellt und herausgegeben von Friedrich Würzbach, München (DTV) 1977, S. 566.

³ "Und kurz gesagt: es handelt sich vielleicht bei der ganzen Entwicklung des Geistes um den Leib: es ist die *fühlbar werdende Geschichte* davon, daß ein *höherer Leib sich bildet*." (VII, 1.697) Vgl. auch das Kapitel "Von den Verächtern des Leibes" in *Also sprach Zarathustra*.

seines Denkens gezogen hat: wenn das höchste Verhältnis das der Kunst ist, aber das höchste Gebilde der Leib, dann muß die höchste Vollkommenheit auf Erden im *Leben eines selbst zum Kunstwerk gewordenen Organismus* gesucht werden. Am ausgeprägtesten finden wir diese Schlußfolgerung nicht zufällig in Fragmenten vom August 1881, die um den Grundgedanken der ewigen Wiederkehr kreisen, der Nietzsche die Vision von einem höheren Typus gebracht hat. "Wir wollen ein Kunstwerk immer wieder erleben! So soll man sein Leben gestalten, dass man vor seinen einzelnen Theilen denselben Wunsch hat! Dies der Hauptgedanke! Erst am Ende wird dann die *Lehre* von der Wiederholung alles Dagewesenen vorgetragen, nachdem die Tendenz zuerst eingepflanzt ist, etwas zu *schaffen*, welches unter dem Sonnenschein dieser Lehre hundertfach kräftiger *gedeihen* kann." (V, 2.403) Das Leben selbst muß als ein Kunstwerk erlebt werden, was voraussetzt, daß man dieses Leben so formt wie ein Künstler sein Material schaffend umformt. Die Vision eines höheren Typus kommt dann folgendermaßen zum Ausdruck: "Die *M(enschen)* und die Philosophen haben früher *in die Natur hinein* den Menschen gedichtet – entmenschlichen wir die Natur! Später werden sie mehr in sich selber *hineindichten*, an Stelle von Philosophien und Kunstwerken wird es Idealmenschen geben, welche alle 5 Jahre aus sich ein neues Ideal formen." (V, 2.430)

Der Auftrag einer Entmenschlichung der Natur beinhaltet, daß sich der Mensch seiner schaffenden Kraft bewußt wird und begreifen lernt, daß alles, was er in die Natur hineingedichtet hat sowie jede Transformation, die er mit der Natur vornimmt, eine Vermenschlichung ist.⁴ In der Zukunft soll er diese schaffende Kraft, die er schon viel zu lange einem Gott untergeschoben hat, zurückfordern und auf das eigene Leben anwenden. Auf diese Weise wird ebenfalls die Kunst als höchste Manifestation dieser Kraft in allen ihren Momenten für das Leben gewonnen. Dergestalt wird das *Hervorbringen* durch den Begriff des Schaffenden des organischen Lebens eingefordert. Das *Kunstwerk* wird durch das Leben eingefordert, das selbst zum Kunstwerk werden muß. Und die *Schönheitserfahrung* wird schließlich vom Primat des Erlebens des Lebens beansprucht, in dem die Macht sich selbst als das Schaffende genießt. Die Kunst wird demnach nicht sosehr zurückgeholt als vielmehr im Leben aufgehoben. Aber wird dadurch nicht auch andererseits das menschliche

⁴ So heißt es in der *Fröhlichen Wissenschaft* Nr.301: "Wir erst haben die Welt, die den Menschen etwas angeht, geschaffen! - Gerade dieses Wissen aber fehlt uns (...)." Vgl. VII, 2.90, 223.

Leben in der Kunst aufgehoben, so daß beide, *Kunstwerk und Mensch einander gegenseitig zum Opfer fallen?* Nietzsches Traum gilt Ideal-Menschen, die den Platz von Philosophien und Kunstwerken einnehmen. Aber wenn er sodann für diese Ideal-Menschen den Namen Übermensch gebraucht, dann besagt allein schon dieser Name, daß er durchaus bereit ist, auch jene genannte Konsequenz zu ziehen. Eine Notiz vom Winter 1882/1883 lautet: "Der Mensch sei Anlass zu etwas, dass nicht mehr Mensch ist." (VII, 1.138)⁵

Ist der Sinn von Nietzsches Denken letztendlich darin gelegen, daß die radikalen Konsequenzen, die er aus den Prämissen eines Denkens gezogen hat, welches zugleich auch das unsere ist, auf das möglicherweise Entstellende dieser Prämissen aufmerksam machen soll? Daß, wenn es für uns mehr oder weniger selbstverständlich ist, was Nietzsche darlegt, nämlich daß das höchste Verhältnis das des Schaffenden zu seinem Material ist, daß dann dieses Verhältnis, wenn es als ein Höchstes begriffen wird, vielleicht schon von Anfang an alles entstellt? Die Erkenntnis des *Nihilismus* in der Art, wie Nietzsche Kunst und Leben aufeinander bezieht, ist selten genug, zumindest wenn wir unseren Blick auf das philosophische Weiterdenken seines Werkes richten und von einer auf der Hand liegenden Aversion aus einem traditionell christlichen Glaubensstandpunkt absehen. Voraussetzung einer derartigen Erkenntnis ist offensichtlich zumindest die Ahnung einer ursprünglicheren Beziehung als der von Macht und Überwältigung. Ein Denken, das in diesem Zusammenhang vor allem erwähnt werden muß, ist das von Heidegger, bei dem es in *Unterwegs zur Sprache* heißt: "Denn das Ereignis ist, eignend-haltend-ansichhaltend, das Verhältnis aller Verhältnisse."⁶ Aber bei dem man ebenfalls, in einer der fünf Vorlesungen, die er dem Denken Nietzsches gewidmet hat, lesen kann: "Nietzsche erkennt und erfährt den Nihilismus, weil er selbst nihilistisch denkt."⁷ Der Rang, den Heidegger Nietzsches Denken zuerkennt und die Art, wie er es durchdenkt, ist außergewöhnlich und wenig begriffen. Aber damit steht er nicht allein. Eine sehr ähnliche Beurteilung findet sich im Denken Walter Benjamins, das dem Heideggers im 20. Jahrhundert am nächsten steht.

⁵ Vgl.: "Zuletzt handelt es sich gar nicht um den Menschen: er soll überwunden werden." (VII, 1.697/698).

⁶ Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen (Neske) 1979, S.267.

⁷ Heidegger, *Nietzsche*, Zweiter Band, Pfullingen (Neske) 1961, S. 54.

Die Untersuchung beschränkt sich im folgenden auf Benjamins Auseinandersetzung mit Nietzsche, insoweit sie dessen Auffassung der griechischen Tragödie betrifft. Dabei soll sich erweisen, daß das im vorangegangenen dargestellte nihilistische Ergebnis schon in Nietzsches frühestem Werk beschlossen liegt. Zugleich soll auf die Verwandtschaft aufmerksam gemacht werden zwischen Benjamins Bestimmung von Nietzsches Denken als *Pragmatismus* und *Ästhetizismus* und Heideggers Hinweis auf die Weise, in der das Sein in der gegenwärtigen Epoche als *Machenschaft* und *Erlebnis* hervortritt.

2.

Wo es um das Grundverhältnis des menschlichen Lebens geht, findet sich bei Benjamin bereits in seiner Studie aus dem Jahre 1916: *Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen* ein ursprünglicheres Verhältnis ausgesprochen als das des Schaffenden zu seinem Material. Hier wird der Mensch als der *namen-gebende* verstanden. Der Name ist jedoch nicht bloß eine spontane Schöpfung von Seiten des Menschen, sondern zugleich auch wesentlich empfangend, insofern in ihm die Sprache der Dinge selbst, die schweigend auf das Wort Gottes verweist, aus dem sie geschaffen sind, in die Sprache der Menschen übersetzt wird. Deshalb wird hier als das höchste Verhältnis das der *Übersetzung* angedeutet.⁸ Aber gehört eine derart mystische Sprachphilosophie, besonders wenn sie sich in der biblischen Schöpfungsgeschichte verankert sieht, nun aber nicht gerade in jene Tradition, die Nietzsches Moral- und Metaphysikkritik nicht standhalten konnte und in diesem Sinne die Prämisse für den womöglich abgründigen Nihilismus in Nietzsches Denken abgegeben hat? Eine solche Frage kann man hier auf sich beruhen lassen. Denn einerseits ist die Wesensbestimmung des Menschen bei Benjamin primär phänomenologisch aus einer radikalen Besinnung auf das Geheimnis der Individuation und das Rätsel der Sprache gewonnen und andererseits hat er selbst seinen Entwurf gerade als eine Antwort auf den Nihilismus verstanden, den er, genauso wie Heidegger, bei Nietzsche nicht als überwunden, sondern als fortdauernd gesehen hat.

⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (GS), hrsg. v. Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1980, Werkausgabe Band 4, S. 150.

Benjamins Konfrontation mit Nietzsche finden wir konzentriert im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* von 1925 dargelegt, dessen "Erkenntniskritische Vorrede" eine nähere Ausarbeitung seiner frühen Sprachphilosophie auf dem Gebiet der Erkenntnistheorie und Methodologie umfaßt. Im Abschnitt, der den geschichtsphilosophischen Unterschied zwischen Trauerspiel und Tragödie behandelt, wird Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als ein erstes Zeichen der Einsicht in das radikal andere Wesen der griechischen Tragödie angeführt. Als Beispiel für das seiner Ansicht nach erstaunlich naive Verständnis der Tragödie, wie es sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hat und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts recht allgemein geteilt wird, bespricht Benjamin die *Ästhetik des Tragischen* von Johannes Volkelt. Der unhistorische Charakter der Philosophie der Tragödie gelangt in diesem Werk zu einem Höhe – und gleichzeitigen Endpunkt in einem allgemein-naturalistischen Verständnis des Tragischen, wobei die griechische Tragödie als eine primitive Vorform betrachtet wird, in der noch von wunderbaren Eingriffen in das Leben des Helden von Seiten einer transzendenten Macht die Rede ist. Wo die Kernbegriffe des Tragischen durch Schuld und Sühne gebildet werden, da bedarf es um diesen gerecht werden zu können, nach Volkelts Auffassung, erst der modernen Weltanschauung, die der griechischen durch ihr Verständnis der Welt als kausalem Wirkungszusammenhang überlegen ist, welches ein gesetzmäßiges Verständnis und damit eine adäquate psychologische Wiedergabe der Interaktion zwischen dem Einzelnen und seiner Umgebung ermöglicht.⁹ Nietzsches *Geburt der Tragödie* unterscheidet sich nun Benjamin zufolge von dieser naiv-modernen Auffassung, indem sie in jedem Fall von zwei Grundmerkmalen ausgeht, die nur der griechischen Tragödie zu eigen sind, nämlich der "Bindung der Tragödie an die Sage" und der "Unabhängigkeit des Tragischen vom Ethos".¹⁰ Die mühsame Wirkung dieser Einsichten kann jedoch nicht nur der Befangenheit der darauf folgenden Generation zugeschrieben werden. "Vielmehr trug Nietzsches Werk in seiner schopenhauerischen und wagnerschen Metaphysik die Stoffe in sich, die sein Bestes versehren mußten."

Die beiden Konsequenzen des Spätwerks, daß darin einerseits die Kunst dem Leben geopfert wird, in dem Sinne, daß Nietzsche von einem höheren Typus träumt, dessen Leben selbst zu einem Kunst-

⁹ Benjamin, GS, Werkausgabe Band 1, S. 279.

¹⁰ Ebenda, S. 280.

werk geworden sei, aber im Zusammenhang damit auch andererseits der Mensch der Kunst zum Opfer fällt, insoweit der Mensch zum Material für den Übermenschen wird, diese beiden Konsequenzen konstatiert Benjamin bereits haarscharf im Hinblick auf die *Geburt der Tragödie*. Im Zusammenhang mit der in dieser Schrift ausgesprochenen metaphysischen Grundüberzeugung, daß wir Menschen "in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt", bemerkt Benjamin das Folgende:

"Der Abgrund des Ästhetizismus tut sich auf, an den diese geniale Intuition zuletzt alle Begriffe verlor, so daß Götter und Heroen, Trotz und Leid, die Pfeiler des tragischen Baus, in nichts sich verflüchtigen. Wo die Kunst dergestalt die Mitte des Daseins bezieht, daß sie den Menschen zu ihrer Erscheinung macht anstatt gerade ihn als ihren Grund – nicht als ihren Schöpfer, sondern sein Dasein als den ewigen Vorwurf ihrer Bildungen – zu erkennen, entfällt die nüchterne Besinnung überhaupt. Und ob mit der Entsetzung des Menschen aus der Mitte der Kunst das Nirwana, der entschlummernde Wille zum Leben an seine Stelle tritt, wie bei Schopenhauer, oder die 'Menschwerdung der Dissonanz' es ist, die, wie bei Nietzsche, die Erscheinungen der Menschenwelt so auch den Menschen erschaffen hat, es bleibt der gleiche Pragmatismus."¹¹

Die Mitte der Kunst wird vom menschlichen Dasein eingenommen, dem es eigen ist, seine Darstellung immer wieder in Formen der Kunst zu suchen und zu finden. Wo jedoch diese Mitte von der Kunst selbst besetzt wird, indem das Dasein des Menschen nicht der Grund der Kunst bleibt, sondern primär als ein *ästhetisches Phänomen* aufgefaßt wird, dort öffnet sich der Abgrund des Ästhetizismus. Methodisch gesehen liegt für Benjamin in diesem Abgrund, daß das spezifisch Eigene einer geschichtlichen Lebenssituation samt den Begriffen, die dieses Eigene erfassen müßten, sich zugunsten eines ästhetischen Erlebens verflüchtigt, das einen absoluten Willen zum Schwerpunkt hat, der keinerlei Unterschiede mehr kennt. Was diesen Willen angeht, heißt es im Anschluß an und zur Verantwortung der Feststellung, daß bei Schopenhauer sowie auch bei Nietzsche vom gleichen Pragmatismus gesprochen werden kann: "Denn was verschlägt es, ob der Wille zum Leben oder zu seiner Vernichtung vorgeblich jedes Kunstwerk inspiriere, da es als Ausgeburt des absoluten Willens mit der Welt sich selber entwertet." Ob nun die Quelle

¹¹ Ebenda, S. 281/282.

des Kunstwerks wie bei Nietzsche in einem Willen zum Leben gesucht wird, oder wie bei Schopenhauer in einem Willen, der seine eigene Vernichtung will; in beiden Fällen ist Benjamin zufolge vom gleichen Pragmatismus die Rede. Im Mittelpunkt steht nicht das unlösbare Geheimnis des Lebens und die Art, auf die es im Kunstwerk verwahrt ist, sondern dieses Geheimnis wird als ein absoluter Wille verstanden, in dem die Erscheinungswelt, und damit auch das Kunstwerk, eine pragmatische Funktion bildet. Das bedeutet ontologisch, daß deshalb nicht nur der Mensch und dessen historisch eigene Lebenssituation, sondern zusammen mit ihm auch das Kunstwerk in genanntem Abgrund, dem des Ästhetizismus, verschwindet.

Auffallend ist der inhärente Zusammenhang, den Benjamin zwischen *Ästhetizismus* und *Pragmatismus* sieht; ein Zusammenhang und Unterschied, der mit der Auslegung des späten Heidegger korrespondiert, der die Weise, wie das Sein in der gegenwärtigen Epoche herrscht, als *Erlebnis* und *Machenschaft* kennzeichnet.¹² Was Heidegger Machenschaft nennt, deutet er auch in der Sprache der Metaphysik als Wille zum Willen an, den Willen, der nur allein sich selbst will.¹³ Im Zusammenhang mit Nietzsches Willen zur Macht, dem vorletzten Stadium in der Entfaltung des Seins als Wille, in dem der Wille zum Willen sich noch in einen Schleier von Vitalismus hüllt, spricht Heidegger über "die einzige Fläche des sich selbst um seiner selbst willen zu sich selbst ermächtigenden 'Lebens'".¹⁴ "Die einzige Fläche" zielt bei ihm auf die Nivellierung der ontologischen Differenz zwischen dem Sein und dem Seienden, aber damit zugleich auch auf das Einebnen nicht allein der unterschiedlichen Weisen, wie sich die Wahrheit des Seins epochal manifestieren kann, sondern auch der Wesensunterschiede im Seienden selbst, wie etwa zwischen Tier und Mensch, Wort und Ding, Werkzeug und Kunstwerk. Auch der Pragmatismus, von dem Benjamin spricht, deutet auf eine totalisierende, alles durchziehende Indifferenz, die sich dort breit macht, wo als Grund des Seienden ein absoluter Wille

¹² Vgl.: Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt a.M. (Vittorio Klostermann) 1989, S. 107 ff.

¹³ "Der Wille zum Willen erzwingt sich als seine Grundformen des Erscheinens die Berechnung und die Einrichtung von Allem, dies jedoch nur zur unbedingt fortsetzbaren Sicherung seiner selbst." Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen (Neske) 1978, S. 76, Vgl. S. 83.

¹⁴ Heidegger, *Nietzsche*, Zweiter Band, S. 23.

erfahren wird, der in allem wirksam ist. Wenn das Kunstwerk als das Produkt eines derartigen Willens aufgefaßt wird, wobei der Wille in der künstlerischen Darstellung des geschichtlichen Daseins des Menschen in der Welt nichts anderem nachstrebt als dem genießen- den Erleben seiner eigenen Tätigkeit, dann werden Kunstwerk und Welt gleichermaßen entwertet.

Was Benjamin hier unter Pragmatismus versteht, stimmt mit dem gangbaren Begriff überein, beispielsweise in der Wendung "eine rein pragmatische Lösung", wobei von einer brauchbaren oder wirksamen Lösung die Rede ist. An anderer Stelle setzt er *Pragmatisch* gegen *Moralisch* oder *Heilsgeschichtlich* ab.¹⁵ Die Indifferenz folglich, die aus dem Pragmatismus hervorgeht und dort herrscht, wo als Grund des Seienden ein absoluter Wille erfahren wird, hat zur Folge, daß die nach Bejamins Auffassung vom und im Menschen verkörperte Differenz hinfällig wird, nämlich die zwischen einer pragmatischen und moralischen, natürlichen und historischen, weltlichen und transzendenten Sphäre. Einige Zeilen weiter heißt es: "Du sollst dir kein Bildnis machen" – das gilt nicht der Abwehr des Götzendienstes allein. Mit unvergleichlichem Nachdruck beugt das Verbot der Darstellung des Leibs dem Anschein vor, es sei die Sphäre abzubilden, in der das moralische Wesen des Menschen wahrnehmbar ist. Alles Moralische ist gebunden an das Leben in seinem drastischen Sinn, dort nämlich, wo es im Tode als Stätte der Gefahr schlechtweg sich innehat. Und dieses Leben, welches uns moralisch, das heißt in unserer Einzigkeit betrifft, erscheint vom Standpunkt jeder Kunstgestaltung aus als negativ oder sollte doch so erscheinen.¹⁶ Wenn die Kunst in die Mitte des Daseins rückt, indem sie den Menschen zu ihrer Erscheinung macht, wie es in Nietzsches *Geburt der Tragödie* geschieht, dann wird deswegen für Benjamin nicht einfach nur das Dasein des Menschen aus dieser Mitte vertrieben, sondern das *nicht abzubildende* Geheimnis der *Individuation* selbst – das den ewigen Grund der Kunst ausmacht, jedoch, wie er fortfährt, in dem negativen Sinne, daß der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes "niemals in dem abgezogenen Lehrsatz, geschweige im moralischen, sondern allein in der kritischen, kommentierten Entfaltung des Werkes selbst begegnet". Schon allein wegen der unlösba- ren Einheit von Dargestelltem und Darstellung kann der Wahrheitsgehalt niemals unmittelbar zum Ausdruck gebracht werden. Er ist

¹⁵ Benjamin, GS, Werkausgabe Band 1, S. 257, 274.

¹⁶ Ebenda, S. 284.

dem Kunstwerk *immanent* und enthüllt sich erst in dessen Auslegung, in demjenigen, was Heidegger im *Ursprung des Kunstwerkes* die "Bewahrung" des Werkes genannt hat.¹⁷

Benjamin spricht nicht allein von einem "Abgrund des Ästhetizismus", in dem alle Unterschiede verschwinden, sondern er deutet den Grund, der verantwortlich dafür ist, daß Nietzsche den "Begriff der harten, der geschichtlichen Gegebenheit der griechischen Tragödie" nicht erreicht hat, auch als den "in den Tiefen der bayreuther Kunstphilosophie behauste[n] Nihilismus" an.¹⁸ *Pragmatismus* und *Ästhetizismus* bilden die Kehrseiten des gleichen *Nihilismus*. In welchem Sinne? Die "Zusammengehörigkeit von Machenschaft und Erlebnis" begreift Heidegger aus seinem Entwurf der Seinsfrage als Ergebnis, aber damit auch "formelhaft" als "die ursprünglichere Fassung der Formel für die Leitfrage des abendländischen Denkens: Seiendheit (Sein) und Denken (als vor-stellendes Be-greifen)".¹⁹ "Machenschaft" betrifft die Weise, in der das Sein seinem Wesen nach herrscht, den Willen zum Willen. "Erlebnis" ist die Weise, auf welche der Mensch im Denken auf dieses Sein hin geöffnet ist, indem er, blind für die Art, auf die der Wille selbst darin herrscht, das Seiende nur sein lassen kann, indem er es vor sich bringt, in das Leben hineinzieht. Im Primat des Erlebens herrscht "die Besinnungslosigkeit als das ihr selbst verschlossene eingerichtete Unvermögen, in einen Bezug zum Fragwürdigen zu gelangen".²⁰ Dem Pragmatismus und Ästhetizismus, von dem Benjamin spricht, liegt ein gleiches Verhältnis zugrunde. Der Pragmatismus umfaßt das Verständnis des Grundes der Wirklichkeit als absolutem Willen und der Wirklichkeit selbst als eines Wirkungszusammenhangs, von dem aus das menschliche Gemüt "als berechenbares Triebwerk" erscheinen kann.²¹ Wenn, wie in der bayreuther Kunstphilosophie, gegen diese Berechenbarkeit das *Unberechenbare* der ästhetischen Extase, aus der Überzeugung heraus, daß das Dasein nur als ästhetisches Phänomen ewig zu rechtfertigen ist, ins Feld geführt wird, dann "entfällt

¹⁷ "Die eigenste Wirklichkeit des Werkes kommt dagegen nur da zum Tragen wo das Werk in der durch es selbst geschehenden Wahrheit bewahrt wird." Vgl. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a.M. (Vittorio Klostermann)1972, S. 56.

¹⁸ Benjamin, GS, Werkausgabe Band 1, S. 282.

¹⁹ Heidegger, *Beträge zur Philosophie*, S. 128.

²⁰ Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, S. 83.

²¹ Benjamin, GS, Werkausgabe Band 1, S. 274.

die nüchterne Besinnung überhaupt".²² Die "Besinnungslosigkeit", die dem Primat des Erlebens innewohnt, bringt Heidegger zufolge das Unvermögen mit sich, "in einen Bezug zum Fragwürdigen zu gelangen". Auch für Benjamin verschließt das Primat des ästhetischen Erlebens das Rätsel des Daseins, indem dessen Mitte, die von der Ansprechbarkeit eines Selbst – der "Individuation als der Urschuld"²³ – gebildet wird, von der Kunst besetzt wird. Die Notwendigkeit des Offenlassens dieser Mitte bringt Benjamin auch mit dem gleichen Phänomen in Zusammenhang, das in Heideggers *Sein und Zeit* von zentraler Bedeutung ist, wo es heißt, daß alles Moralische an das Leben gebunden ist "in seinem drastischen Sinn, dort nämlich, wo es im Tode als Stätte der Gefahr schlechtweg sich innehat".

3.

Daß in Pragmatismus und Ästhetizismus, Machenschaft und Erlebnis ein uniformer Grundzug herrscht, hat Nietzsche selbst als erster erkannt und in seiner Lehre vom Willen zur Macht als Wesen des Seienden anschaulich gemacht, aufgrund deren er zu der Feststellung gelangt: "Aber wie sollte die Macht nicht sich selber genießen wollen!" (VII, 1.536) In letzterem ist seine Antwort auf einen Nihilismus gelegen, den er ebenfalls als erster ergründet hat, das Gefühl der Leere, das sich unter einer hektisch betriebsamen Oberfläche breit macht, dort wo eine transzendente Maßgabe einer bloß pragmatisch-ökonomischen weichen muß. Jedoch dieses Verhältnis eines begierigen Lebensdurstes, der sich allmählich selbst erschöpfen muß, weil er bodenlos ist und im Grunde eine zunehmende Schwere und Müdigkeit verhüllt, offenbart sich für Nietzsche am deutlichsten in der Kunst seiner Zeit. In *Der Fall Wagner* heißt es: "Das Gemeinsame zwischen Wagner und 'den Anderen' – ich zähle auf: der Niedergang der organisierenden Kraft; der Missbrauch überlieferter Mittel, ohne das rechtfertigende Vermögen, das zum-Zweck; die Falschmünzerei in der Nachbildung grosser Formen, für die heute Niemand stark, stolz, selbstgewiss, gesund genug ist; die Überlebendigkeit im Kleinsten; der Affekt um jeden Preis; das Raffinement

²² Ebenda, S. 282.

²³ Benjamin, GS, Werkausgabe Band 4, S. 135. Vgl.: Heidegger in *Sein und Zeit*: "Liegt etwa, was in uneigentlicher Auslegung als "Schuld" verstanden wird, im Sein des Daseins als solchem, so zwar, daß es schon, sofern es je faktisch existiert, auch schuldig ist?" (S. 281)

als Ausdruck des verarmten Lebens; immer mehr Nerven an Stelle des Fleisches." (VI, 3.40) Die Kunst weist einen Niedergang der organisierenden Kraft, des formgebenden Vermögens, der Herrschaft und der Grenzgebung auf. Man wählt Formen, man verwendet eine Sprache, aus der keine Notwendigkeit spricht, keine Aufgabe fühlbar und vernehmbar wird, auf die diese Form oder diese Sprache eine Antwort ist. Die Kunst ist entweder bloße Nachahmung überlieferter Formen, oder sie verhüllt die Leere, den Mangel, wie es Nietzsche zufolge in Wagners Musik der Fall ist, und zwar durch die Abwesenheit jeglicher Form in einem Strom unendlich fortschreitender, brutaler, narkotisierender Klänge. Wagners Musik ist darauf aus, ermüdete Nerven zu reizen. Immer mehr Nerven an Stelle des Fleisches. Die moderne Kunst muß tyrannisieren um überhaupt noch wirken zu können. (VIII, 2.136)

Den Titel Nihilismus gebraucht Nietzsche zuerst in der Überschrift einer Notiz, die lautet: "Der Nihilismus steht vor der Thür: woher kommt uns dieser unheimlichste aller Gäste?" (VIII, 1.123) Diese Ankündigung und Frage beinhaltet zwei unterschiedliche Hinweise. Einen auf die Vergangenheit, in welcher der Mensch sich selbst einen Maßstab in einem lebensverneinenden Jenseits geschaffen hat und einen auf die Zukunft, in der der Mensch die Erfahrung der Leere in die Forderung wird verwandeln müssen, die Macht des Schaffenden, die organisierende Kraft für das Leben selbst zu beanspruchen. In einem späten Fragment heißt es hinsichtlich der "Wirtschafts- Gesamtverwaltung der Erde" (VIII, 2.128), die innerhalb der nächsten Jahrhunderte eine Tatsache werden wird: "dass Niemand ein Wozu? mehr beantworten kann: - (...) dass der Einzelne angesichts dieser ungeheuren Maschinerie verzagt und sich unterwirft." (VIII, 2.95) Jedoch Nietzsches eigene Antwort auf diese Frage nach dem Wozu bringt es mit sich, daß er die Konsequenzen, die nach Benjamins Auffassung in der *Geburt der Tragödie* liegen, daß nämlich dort mit dem Dasein und der Welt des Menschen zugleich auch das Kunstwerk allen Wert verliert, auch tatsächlich gezogen hat. In Nietzsches Vision des *Übermenschen* wird ja nicht nur die Kunst dem Leben geopfert, sondern fällt auch der Mensch der Kunst zum Opfer, insofern er das Material für den *Übermenschen* bildet. "Schluss auf die Entwicklung der Menschheit: die Vervollkommnung besteht in der Hervorbringung der mächtigsten Individuen, zu deren Werkzeug die grösste Menge gemacht wird (und zwar als intelligentestes und beweglichstes Werkzeug)." (VIII, 1.95)

Eines der wichtigsten Prinzipien, die Nietzsche in seiner Besinnung auf den Nihilismus entdeckt hat, lautet folgendermaßen: "Es ist

Nichts, was ist, abzurechnen, es ist Nichts entbehrlich." (VI, 3.309) Darin wird der letzte Auftrag jedes Denkens, jedes Dichtens, jeder Maßgabe bezüglich des Lebens formuliert, daß darin alles berücksichtigt werden muß, alles was zur Konstellation des Daseins gehört und sich in und aus ihr ergibt. "Zarathustra will keine Vergangenheit der Menschheit verlieren, alles in den Guss werfen." (VII, 1.504) Warum alles? Weil nun einmal alles mit allem zusammenhängt. Zwar kann man einen Aspekt des Daseins negieren, er wird dann aber trotzdem wirksam bleiben und sei es als etwas, das verdrängt worden ist. "Auch was ihr unterlaßt, webt am Gewebe aller Menschenzukunft; auch euer Nichts ist ein Spinnennetz und eine Spinne, die von der Zukunft Blute lebt." (VI, 1.212) Nietzsche hat dann auch gemäß seiner eigenen Überzeugung in Anbetracht des höheren Typus, dessen Bedingungen er in seiner eigenen Person zu konzentrieren versuchte, alles ins Spiel gebracht: "Künstler (Schaffender), Heiliger (Liebender) und Philosoph (Erkennender) in Einer Person zu werden: -mein praktisches Ziel!" (VII, 1.536) Aber wenn er damit den Nihilismus nicht überwindet, sondern radikalisiert, gesetzt den Fall, daß ein Denken, welches sich gezwungen sieht, den Menschen preiszugeben, als nihilistisch bezeichnet werden muß, was kann es hier bei Nietzsche denn sein, das trotz der augenscheinlichen Übereinstimmung mit allem was ist, außer Betracht geblieben ist ?

In der von Heidegger 1940 gehaltenen Vorlesung *Der Europäische Nihilismus* steht der rätselhafte Satz, daß sich Nietzsches klassischer Nihilismus enthüllt als "jene Vollendung des Nihilismus, in der sich dieser der Notwendigkeit für enthoben hält, gerade das zu denken, was sein Wesen ausmacht: das Nihil, das Nichts – als den Schleier der Wahrheit des Seins des Seienden."²⁴ Eine Bestätigung für das grundsätzliche Interesse, das Heidegger dem Nichts entgegenbringt, findet sich in den Nietzsche gewidmeten Passagen von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, insbesondere im Begriff von einer *Mitte des Daseins*, die vom moralischen Wesen des Menschen gebildet werde, das verschwinde, sobald es abgebildet werde und deshalb namenlos und offen zu bleiben habe. Bei Nietzsche ist diese Mitte bereits von Anfang an durch einen pragmatisch-organischen Lebensbegriff besetzt, in dem der Mensch für denjenigen, der an der Frage nach dem Wozu festhält, wie es Nietzsche getan hat, als eine Übergangsform zwischen dem Tier und dem hö-

²⁴ Heidegger, *Nietzsche*, Zweiter Band, S. 42.

heren organischen System des Übermenschens erscheinen muß.²⁵ "Es ist Nichts, was ist, abzurechnen, es ist Nichts entbehrlich." Aber gilt dies nicht auch in erster Linie für das Nichts selbst, so wie es bei Heidegger und Benjamin zum Vorschein kommt, als das Geheimnis -das Faktum selbst und der formale Schuldcharakter- der *Individuation*?

Das Leben ein Kunstwerk. Eine solche Forderung kann nur aufkommen, wenn sich die offene Mitte des Daseins geschlossen hat, indem der Grund des Daseins und damit der ihm zugehörige Verhältnischarakter der Beziehungen pragmatisch, als ein in allem schaffend-wirksamer Wille verstanden wird. Dann bleibt nämlich nur ein einziger Bereich, um dem Geheimnis noch entsprechen zu können, der einer totalen Einbeziehung dieses Willens in das Leben, das zum Material der Schöpfung eines höheren Typus wird. Im 19. Jahrhundert mündet die europäische Metaphysik in die Alternative zwischen zwei prinzipiell zugänglichen und damit dem Denken sowie auch der Wirklichkeit immanenten Gründen, einem idealistischen (schaffender Wille) und einem materialistischen (blinde Wirkbarkeit). Eine Alternative, die Nietzsche radikal zu Ende denkt, indem er beide Tendenzen in seiner Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen, dem Verständnis des Kosmos als einem ewigen Spiel der Kräfte sowie in der Auffassung vom Willen zur Macht als dem schaffenden Element der Kraft vereinigt. Hingegen ist in Heideggers Frage nach dem Zusammenhang von Sein und Zeit ebenso wie in Benjamins Begriff der Geschichte im Kern des Entwurfes von einem Grundverhältnis die Rede, welches nicht mehr aus einem identifizierbaren Grund gedacht ist, sondern aus dem Faktum der menschlichen *Endlichkeit*, das in den Abgrund -das unauflösbare Geheimnis- des geschichtlichen Seins hinabreicht. Nicht nur das menschliche Dasein selbst, sondern auch das Kunstwerk ist dann nicht mehr von vornherein eine Funktion des Lebensprozesses. Aus der Sicht der *Endlichkeit* dieses Prozesses ist und bleibt das Dasein des Menschen derartig auf das Kunstwerk *angewiesen*, daß die Kunst vielmehr umgekehrt erst den Lebenszusammenhang auf ursprüngliche, jedoch endliche Art und Weise bestimmt. Letzteres wird bereits von dem sehr jungen Benjamin in einer Auslegung

²⁵ Vgl. für eine Analyse dieser Zusammenhänge anhand des Aphorismus Nr. 113 der *Fröhlichen Wissenschaft*: Gerard Visser, "Nietzsches Übermensch. De noodzaak van een herbezinning op de vraag naar de mens", in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 54. Jahrgang, Nr. 4 - Dezember 1992, S. 637-667.

zweier Fassungen eines Hölderlingedichtes dargelegt.²⁶ Daß zur Wahrheit der Kunst, dem vom Werke gedichteten Zusammenhang, auch dasjenige gehören kann, was Nietzsche hinsichtlich seiner zeitgenössischen Kunst feststellen mußte, dies wird schließlich auch von Benjamin und Heidegger in höchstem Maße ernst genommen. Was sich nicht zuletzt auch in dem Interesse äußert, das nicht nur Heidegger, sondern auch Benjamin der Dichtkunst Hölderlins entgegengebracht hat, bei dem es in der Elegie "Brot und Wein" heißt: "... und wozu Dichter in dürftiger Zeit ?"

²⁶ Benjamin, GS, Werkausgabe Band 4, S. 107.

Benjamin Biebuyck (Gent)

"EINE GLEICHNISS- UND ZEICHEN- SPRACHE, MIT DER SICH VIELES VERSCHWEIGEN LÄSST."

Figurations- und Metapherntheorie des späten Nietzsche

1. Einführung

Auch wenn sich Nietzsches Denken in literarisch-aphoristischer Form ausgeprägt hat, wird sein philosophischer Wert nur selten in Zweifel gezogen. Was die Sprachreflexion betrifft, liegen die Belegstellen jedoch kreuz und quer über das Gesamtwerk zerstreut und scheinen jeglichen Versuch einer Systematisierung auszuschließen. Überdies richtet Nietzsche seine *Sprüche und Pfeile* kaum auf die Sprache an sich, auf das Wesen der Sprache. Es wäre demnach unbesonnen, in Nietzsches Denken eine Sprachphilosophie entdecken zu wollen. Wenn Nietzsche die Sprache thematisiert, betrachtet er sie hauptsächlich in historisch-genealogischer Hinsicht, aus ideologischer, ästhetischer oder psychoanalytischer Perspektive. Die gemeinsame Basis dieser Gesichtspunkte liegt in der Konzentration auf die eigentliche sprachliche Äußerung. Es handelt sich also nicht um die Transzendenz der Sprache, sondern um den immanenten *Sprechakt*.

Vor allem in den späteren Schriften entwickelt sich aus dieser Betrachtungsweise eine umfassende Kommunikationstheorie, in der der Gebrauch figurativer Sprachmittel eine zentrale Rolle einnimmt. Diese Tendenz schlägt sich auf textueller Ebene in den zahlreichen Parabeln und üppigen Metaphern nieder, welche ab der Entstehungsphase der *Fröhlichen Wissenschaft* nachdrücklich in den Vordergrund treten. In Kongruenz mit dieser Bewegung zur Figuralisierung der Ausdrucksmittel wird der 'Wille zur Macht' im Laufe der achtziger Jahre zum eigentlichen Angelpunkt von Nietzsches philosophischem Projekt. Diese Parallele weist auf eine enge Beziehung hin zwischen den Existenzbedingungen einerseits und den kommu-