Franz Fromholzer

Die Sprache der Physis

Friedrich Nietzsche und die Heraufkunft der Theatrokratie

Wallstein

Franz Fromholzer
Die Sprache der Physis
Friedrich Nietzsche und die Heraufkunft der Theatrokratie

Franz Fromholzer

Die Sprache der Physis

Friedrich Nietzsche
und die Heraufkunft der Theatrokratie

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Alexander von Humboldt Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
© Wallstein Verlag, Göttingen 2025
www.wallstein-verlag.de
Wallstein Verlag GmbH
Geiststr. 11, 37073 Göttingen
info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
ISBN (Print) 978-3-8353-5185-1
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4863-9

Inhalt

EINLEITUNG 9
Schauspielernde Philosophen.
Die Gebärdensprache der Denker 9
Das dezentrierte Subjekt auf der Bühne. 12
Die menschliche Physis –
Verlebendigung, Verwandlungsfähigkeit, Erstarrung 15
Vernatürlichung – Verlebendigung.
Satyrs schöpferische Ekstasen 16
Der bewusste Schauspieler – Macht und Mimesis. 20
Physische Verhärtung, heroische Versteinerung, visionäre
Verklärung 25
Verflüssigen und Starr-Werden. Die Sprache der Physis . . . 27
Der Schauspieler Zarathustra 34

DER DIONYSISCHE SCHAUSPIELER
VORBEREITUNG DES AUFTRITTS 37
Bildhauer und Tänzer. *Die dionysische Weltanschauung* . . . 38
Kultur als Physis. *Die Geburt der Tragödie*. 44
Fingierte Naturwesen. Der Satyrchor 44
Dionysos, der Bühnenheld 47
Ästhetischer Sokratismus. Der Schauspieler Euripides . . . 51
Transfiguration. Verwandlung und Verklärung des Physischen 56
Synthesen. Die Physis zwischen Sprache und Musik 62
Buntscheckige Gegenwart und physische Erneuerung 77

UNZEITGEMÄSSE VORSPIELE 80
Philistergymnastik. *David Strauss der Bekenner und der*
Schriftsteller 80
Jahrmarkts-Buntheit. Kopien und Fälschungen 81
Auftritt des Schauspielers. 84
Wachsfiguren und Marionetten.
Sprachbildner der Gegenwart. 93
Anti-moderne Muskelspiele 99

Produktive Widersprüche.
Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben 105
Karneval und Stileinheit. Denken in Gegensätzen 105
Auftritt die lustige Person 114
Plastisches Vermögen und verbesserte Physis 120
Die Vision des heroischen Philosophen.
Schopenhauer als Erzieher. 126
Verklärte Physis. Enthüllung der Künstler und Philosophen 126
Staatenbildung. Die Lust am Falschen 138
Improvisation und Versteinerung. Der Philosoph als Heros 145

VERLACHT UND VERKLÄRT.
GROSSER AUFTRITT IN »ALSO SPRACH ZARATHUSTRA« 155
Zarathustra – Schauspieler und Komiker 155
Der Artist im post-anthropozentrischen Theater 170
Exkurs: Nietzsche geht in den Zirkus 173
Der Possenreißer –
Improvisationstheater und Commedia dell'arte 194
Tableaux vivants. Große Männer – Gelehrte – Frauen 221
Große Schauspieler. 241
Schauspieler-Affen:
Eine kleine Evolutionsgeschichte der Bühnenhelden 248
Körperkult als Eselsfest – eine sublime Asinität 263
Der Typus des höheren Menschen – Anti-Artisten 263
Hörspiele – Schauspiele 277
Die überlegene Physis der Narren –
Narrenfest und Körpersprache 287
Die Schauspieler treten auf 295
Das Lied des alten Zauberers 302
Das Tier des Dionysos 315
Ein Hörspiel auf höherer Ebene 333

MIMETISCHE STASIS UND ROLLEN-EXPLOSION.
NIETZSCHE CAESAR 338
Wagner und Napoleon – Kunst und Caesarismus 346
Napoleon 365

Die Komplementarität von Künstler und Herrscher 365
Caesarenwahn. Dionysische Kriegsspiele 374
Der Schauspieler-Tyrann 389
Exkurs: Emil Devrient und der Schauspieler-Starkult im 19. Jahrhundert 405
Der Befehl. Napoleon als Sprachkünstler? 409
Identifikation und *décadence*. Nietzsche als Napoleon . . . 418
Nietzsches Napoleon-Bild vor dem Hintergrund von Stendhals und Emersons Entwürfen 421
Stendhals *Le Rouge et le Noir – L'homme supérieur* im nachnapoleonischen Zeitalter 423
Emersons *Representative Men.* Repräsentation und demokratische Partizipation 432
Nietzsche – Caesar 441
Der Schluss-Tyrann: die Fragilität höherer Kulturmenschen 445
Caesar – eine Erfindung Shakespeares 451
Anti-Caesar Brutus. Der Schauspieler triumphiert 457
Alteritäten? Schauspieler, Juden, Frauen 463
Die Schauspielerin als Glaubensbotin: Hedwig Raabe 474
Der weibliche Hamlet. Felicitas von Vestvaly 476
Die Göttliche. Sarah Bernhardt in Genua 479
Hosen und Zigarren. George Sand spielt Schriftstellerin . . 490
Statuenzerstörer. Der göttliche Hanswurst 493
Ausklang in der Stierkampf-Arena. Nietzsche tritt auf 501
Theatrokratie 506
Bedeutungsproduktion.
Kalkulierte Körperspiele in *Der Fall Wagner* 507
Warten auf den steinernen Gast. *Nietzsche contra Wagner* 523

»AN STELLE DER ATHLETEN HABEN WIR UNSRE MÄRTYRER«. WIEDERSEHEN IM JENSEITS 528

LITERATUR 533
Quellen 533
Forschungsliteratur 536
ABBILDUNGEN 557
DANK 558

Einleitung

Schauspielernde Philosophen. Die Gebärdensprache der Denker

Nichts macht die Akzentverschiebung weg von einer Auffassung der Philosophie als Wahrheitssuche hin zu einer ästhetischen Praxis deutlicher als Nietzsches kritische Analysen der Philosophen als Schauspieler, die sich in Szene setzen, die agitieren und im Scheinwerferlicht der öffentlichen Aufmerksamkeit glänzen wollen:

> Das Martyrium des Philosophen, seine ›Aufopferung für die Wahrheit‹ zwingt an's Licht heraus, was vom Agitator und vom Schauspieler in ihm steckte; und gesetzt, dass man ihm nur mit einer artistischen Neugierde bisher zugeschaut hat, so kann in Bezug auf manchen Philosophen der gefährliche Wunsch freilich begreiflich sein, ihn auch einmal in seiner Entartung zu sehn (entartet zum ›Märtyrer‹, zum Bühnen- und Tribünen-Schreihals).[1]

Nietzsche zeigt die Philosophen als Märtyrer um der Wahrheit willen, die ihre körperlichen Bedürfnisse unterdrücken, die sich selbst für ihr Denken und ihre Wahrheitssuche aufopfern und so die Wahrhaftigkeit ihrer Lehre durch ihr Leben beweisen. Dabei wird ein Missverhältnis zwischen Körper und Wahrheit offenbar, das der Philosoph selbst gleichsam wie ein Schauspieler auf der Bühne vor Augen führt. Die Physis hat zu leiden, ist zu quälen und zu foltern, nur um jene überzeitlichen Wahrheiten hervorzubringen, die der Philosoph unter Verzicht und Aufopferung vorführt. So entsteht auch jenes Missverhältnis von Wahrheitsverkündigung und Bühnenauftritt, das den Philosophen entarten lässt – zum Schreihals, der schrill vorträgt und damit seinen Körper zu einem Stimmorgan reduziert, zu einem dienlichen Werkzeug der verstandesmäßig vermeintlich erkannten Wahrheit. Überzeitliche Wahrheiten, so jedoch Nietzsche, verlangten nach keinen gefolterten, unterdrückten Körpern, nach keinen Märtyrern. Indem Nietzsche die

1 KSA 5, S. 43. *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist,* § 25.

Philosophen zu Schauspielern erklärt, rückt »das Verhältnis des Menschen zu sich selbst«[2] in den Fokus der Aufmerksamkeit.

So werden jene pathetischen Gesten der wahrheitsgläubigen Philosophen verdächtig, die immer sich selbst mit zur Schau stellen, um für die Wahrhaftigkeit ihrer Äußerungen einzustehen. Diese performativen Beglaubigungsversuche rückt Nietzsche in ein Zwielicht: Weniger als die Wahrheit wolle der Philosoph sich selbst – gleich einem Bühnenschauspieler – in den Mittelpunkt stellen.[3] Der Philosoph lasse sich so auch als Agitator begreifen, eine durchaus herrschsüchtige Figur, die ihre Wahrheit einem Publikum, einer Leserschaft, aufzwingen wolle, jedenfalls eine Wirkung auf andere ausüben möchte. Der Philosoph als »Denker auf der Bühne«,[4] wie Sloterdijk in Anschluss an Nietzsche formuliert, der folglich nicht ohne seine physischen Voraussetzungen, seine Körpersprache und Verstellungskünste erfasst werden kann, wird zum ästhetischen Phänomen, seine Philosophie zum Drama. Märtyrer, Agitatoren, Schreihälse – sie alle zeigen eine wenig entwickelte Kunstfertigkeit des Bühnenspiels. Nietzsche bereitet es sichtlich keine Freude, was

> man jedenfalls dabei zu sehen bekommen wird: – nur ein Satyrspiel, nur eine Nachspiel-Farce, nur den fortwährenden Beweis dafür, dass die lange eigentliche Tragödie z u E n d e i s t: vorausgesetzt, dass jede Philosophie im Entstehen eine lange Tragödie war. – [5]

So stellt Nietzsche die neuzeitliche Philosophie in *Jenseits von Gut und Böse* unter Generalverdacht, lediglich Satyrspiel und Nachspiel eines großen philosophischen Zeitalters zu sein: Kants kategorischer Imperativ wird als »ebenso steife als sittsame Tartüfferie«[6] abgekanzelt,

2 Helmuth Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. VII. Ausdruck und menschliche Natur. Frankfurt a. M. 1982, S. 403-418, hier S. 411.

3 Hier knüpft Nietzsche an Epikurs Lehre an, Philosophie im Verborgenen zu betreiben, ohne diese Position affirmativ zu konturieren. Vgl. Andreas Urs Sommer, Kommentar zu Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse*. Berlin, Boston 2016 (Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken Bd. 5/1), S. 225 f.

4 Peter Sloterdijk, Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus. Frankfurt a. M. 1986.

5 KSA 5, S. 43. *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist,* § 25.

6 Ebd., S. 19. *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen,* § 5.

Spinoza des Weiteren zeige wenig geschmackvoll die »Maskerade eines einsiedlerischen Kranken«.[7] Der Philosoph als Schauspieler verkörpert »Nicht-Identität und Unwahrheit«.[8] Auch in der römischen Antike wittert Nietzsche nur schauspielernde Philosophen, die Stoiker apostrophiert er als »ihr wunderlichen Schauspieler und Selbst-Betrüger«,[9] während dem christlichen Augustinus die »Vornehmheit der Gebärden«[10] fehle. Mit der Vornehmheit rekurriert Nietzsche auf einen Begriff, der für ihn immer mit aristokratischem Rang, mit starker Persönlichkeit und herausragenden Eigenschaften verbunden ist.[11] Es ließe sich folgern, dass eine adäquate philosophische Körperhaltung immer auch mit einem elitären Gestus einhergeht. Offensichtlich wird jedenfalls, dass Nietzsche philosophisches Denken konsequent in eine körperliche Gebärdensprache übersetzt, somit das Denken auf eine Vernunft des Leibes hin transparent macht, die sich im Bewusstsein und damit auch in der Sprache äußere. Allein Platons großartige Fähigkeit zum »Sich-in-Scene-Setzen«[12] scheint Nietzsche zu imponieren.

Es wird klar: Jeder philosophischen Tätigkeit wohnt ein theatraler Moment inne, denn Denken ist letztlich eine schöpferische, eine dramatische, eine tragische Angelegenheit, die in ihren ästhetisch anspruchsvollsten Formen einer griechischen Tragödie entspreche. Der Philosoph, der die Tragödie seines Denkens körperlich selbst zur Aufführung bringt, überführt jene erkannten Wahrheiten in schönen Schein, in Kunst, so wäre zu folgern. Und so würde offenbar, was die schauspielernden Philosophen in ihrer misslungenen Körpersprache doch schon längst bewiesen, dass Kunst und schöner Schein jeder dem Körper abgezwungenen Wahrheit überlegen ist:

7 Ebd.

8 Gert Hofmann, Schweigende Tropen. Studien zu einer Ästhetik der Ohnmacht. Tübingen, Basel 2003, S. 209.

9 KSA 5, S. 22. *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen*, §9.

10 Ebd., S. 71. *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen*, §50.

11 Vgl hierzu Werner Stegmaier, Rang und Reputation. Zur Theoretisierbarkeit der Persönlichkeit, in: Christian Benne, Enrico Müller (Hgg.), Ohnmacht der Persönlichkeit – Macht der Persönlichkeit. Basel 2014 (Beiträge zu Friedrich Nietzsche. Bd. 18), S. 71-90, hier S. 81 f.

12 Ebd., S. 21. *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen*, §7.

> Bei allem Werthe, der dem Wahren, dem Wahrhaftigen, dem Selbstlosen zukommen mag: es wäre möglich, dass dem Scheine, dem Willen zur Täuschung, dem Eigennutz und der Begierde ein für alles Leben höherer und grundsätzlicherer Werth zugeschrieben werden müsste.[13]

Nietzsche erkennt in Täuschung und Lüge wichtige Voraussetzungen, sie sind »Teil der tiefsten Wahrheit der Natur«,[14] das Leben mit all seinen Schmerzen und Leiden bewältigen zu können – so wäre denn auch die Kunst in ihrer Scheinhaftigkeit der Wahrheitsliebe in ihrer vermeintlichen Überzeitlichkeit überlegen. »Daß Kunst und Leben den Grundcharakter eines schöpferischen Willens zum Schein teilen, diese Wesensgleichheit gestattet es Nietzsche, die Kunst zum Modell der Weltauslegung im Ganzen zu machen.«[15] Diese ästhetischen Möglichkeiten zu Täuschung, Lüge und Schein finden nun für Nietzsche im Schauspieler den sprechendsten Ausdruck. Der Bühnendarsteller ist per se daraufhin angelegt, eine Scheinwelt in Wirklichkeit zu verwandeln, den eigenen Körper als Ausdrucksform von Kunstwahrheiten zu kultivieren, sich selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken.

Das dezentrierte Subjekt auf der Bühne

Mit diesen Überlegungen knüpft Nietzsche an Fragen an, die bereits Goethe und Richard Wagner immer wieder ins Zentrum ihrer Kunsttheorie rückten. Goethe hatte sich in seinem *Wilhelm Meister*-Roman intensiv mit der Schauspieler-Thematik auseinandergesetzt, in der Serlo-Figur einen Bühnenvirtuosen konturiert, der seine Darstellungskunst, seine Gebärden und seine Intonation am Medium der Musik orientiert. Schon bei Goethe lässt sich »Theater als Inkorporation der

13 Ebd., S. 16 f. *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen,* § 2.

14 Richard Shusterman, Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Robin Celikates, Heidi Salavema u. a.. Berlin 2005 (Philosophische Anthropologie 3), S. 193.

15 Gerhard Gamm, Komödie oder Tragödie. Die moderne Welt im Lichte Hegels und Nietzsches, in: Lettre international 27 (1994), S. 67-71, hier S. 70.

Kunst«[16] begreifen, wie Mathias Mayer formuliert, eine Inkorporation, in der die Physis auf ihre Übersetzungsleistung musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten hin erprobt wird. In die Zeit der engen Freundschaft Nietzsches mit Richard Wagner fällt die Arbeit des Operndramatikers an den Schriften *Über Schauspieler und Sänger* sowie *Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler* (1872), die beide im gleichen Jahr wie Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* veröffentlicht wurden. Auch wenn die Impulse und Anregungen durch Goethe und Wagner für Nietzsche vielfältig sein mögen, so entwickelt Nietzsche im Gegensatz zu diesen wichtigen Entwürfen ein fundamental anderes physisches Konzept des Schauspielers, der als Chiffre eines verwandlungsfähigen Menschen auch für den produktiven Menschen an sich einstehen kann (auch für Wagner ist der Schauspieler ja dem Dichter vorgeordnet: »So beobachten wir, daß der Schauspieler eher da war, als der Dichter, welcher ihm Stücke schrieb.«).[17]

Für Nietzsches Umwertung sind die Wahrheiten des Leibes den Wahrheiten des Bewusstseins nicht nur überlegen, sie können die Lügen des Bewusstseins auch offenlegen und korrigieren. So wird die Körperlichkeit der Schauspielkunst, das Gebärdenspiel, die intuitive Entfaltung von Nervenreizen, Trieben und Instinkten zur wichtigen Möglichkeit, auf eine prinzipiell ins Lügenhafte tendierende Kultur einzuwirken. Der Leib

> ist fähig, das Falsche in der Welt zu brechen und seine Werte zu etablieren; ihm muss nur Gelegenheit gegeben werden, uns mit seiner Sicherheit des Handelns und Gewissheit des ›Wissens‹ zu führen und unsere symbolische Welt zu erfinden.[18]

Diese schöpferischen Möglichkeiten der menschlichen Physis sieht Nietzsche in der antiken Körperkultur der Griechen am höchsten entfaltet. »[D]ie rechte Stelle ist der Leib, die Gebärde, die Diät, die Physiologie, der Rest folgt daraus … Die Griechen bleiben deshalb das

16 Mathias Mayer, Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im »Wilhelm Meister«. Heidelberg 1989 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge. Bd. 93), S. 60.

17 Richard Wagner, Über Schauspieler und Sänger, in: ders., Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 9. Leipzig 1888, S. 157-230, hier S. 161.

18 Gunter Gebauer, Der Leib des Menschen nach dem Tode Gottes, in: Nietzscheforschung 10 (2003), S. 37-50, hier S. 47.

erste Cultur-Ereigniss der Geschichte«,[19] formuliert Nietzsche in *Götzen-Dämmerung*. Seine Argumentation verbindet wie so häufig »Philhellenismus und Kulturkritik«.[20]

Die hohe Körperkultur der Griechen erkennt Nietzsche folglich vor allem auch in der Tragödie, wobei im Schauspieler der Tragödie, ob im ekstatisch tanzenden Satyrchor oder im mimetischen Darsteller bei Euripides, Produktivität und Körper-Inszenierung zusammengeführt werden können. Anne Fleig hat dieses konstitutive Verhältnis von schöpferischer Hervorbringung und Zeichenhaftigkeit für das Theater wie folgt konturiert:

> Die doppelte Verfaßtheit des menschlichen Körpers läßt sich beispielhaft am Modell des Theaters illustrieren. Die Körper einer Schauspielerin oder eines Tänzers produzieren und sind Zeichen, sie sind Körper-Zeichen, semiotische Körper. Sie sind aber zugleich Medium, Materialität und Leibhaftigkeit, Signifikanten, die niemals ganz im Zeichen aufgehen bzw. ihre Zeichenfunktion immer schon überschritten haben.[21]

Dieses Spannungsverhältnis von performativer Bedeutungsproduktion und sich einer Reduktion auf das Zeichenhafte verweigernden Leibhaftigkeit lässt sich auch bei Nietzsche minutiös rekonstruieren. Dabei erscheint der Leib bei Nietzsche als vielgestaltige Einheit, die nicht auf ein Zentrum, eine Substanz oder ein herrschendes ›Ich‹ hin angelegt ist.

19 KSA 6, S. 149. *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen*, §47. Dass die Griechen den Leib kultivierten, gehörte – wie Andreas Urs Sommer ausführt – zum »bürgerlichen Gemeingut« im 19. Jahrhundert. Andreas Urs Sommer, Kommentar zu Nietzsches *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung*. Berlin, Boston 2012 (Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken Bd. 6/1), S. 545. Wagner formuliert: »Die Schönheit des menschlichen Leibes war die Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des natürlichen Staates gewesen […].« Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, in: ders., Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 3. 6. Aufl. Leipzig 1912, S. 42-175, hier S. 134.

20 Helmut Walther, Nietzsche als Erzieher. Zur zentralen Bedeutung der Dritten Unzeitgemäßen Betrachtung, in: Aufklärung und Kritik 4 (2000), S. 102-129, hier S. 103.

21 Anne Fleig, Körper-Inszenierungen. Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis, in: Erika Fischer-Lichte, Anne Fleig (Hgg.), Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen 2000, S. 7-18, hier S. 16.

Nietzsche hat sich folglich immer wieder gegen eine solche »falsche Versubstanzialisierung des Ich«[22] energisch gewandt und demgemäß der menschlichen Physis für die Einheitserfahrung des Individuums eine herausragende Bedeutung zugesprochen: »Infolge dieser vernichtenden Kritik des herkömmlichen Subjektbegriffs können Einheit und Identität des menschlichen Individuums nur durch den Leib gewährleistet werden.«[23] Doch konnte bereits Matthias Henning zeigen, dass für Nietzsche jedes menschliche Körperteil über eine eigene »Empfindungs- und Einbildungskraft« verfügt,[24] sodass jene Einheitserfahrung des Leibes wiederum erst als schöpferische, ganzheitliche Leistung des künstlerischen Menschen, des sich selbst zum Kunstwerk gestaltenden Menschen hervorgebracht werden kann. Dies ist für Nietzsche letztlich nur in einem kunstvollen Zusammenspiel aller Körperteile, damit von Physis und Bewusstsein in vollendeter Gebärdensprache denkbar.[25]

Die menschliche Physis – Verlebendigung, Verwandlungsfähigkeit, Erstarrung

»Rückkehr zum hellenischen Begriff: Kunst als Physis«,[26] so notiert Nietzsche 1872, eine kultur- und zeitkritische Forderung, die für ihn zeit seines Schaffens von hoher Relevanz sein sollte. Kunst von der Physis her zu begreifen, Sprache und Literatur als körperlichen Ausdruck und Resultat physischer Prozesse zu verstehen, dies bedeutet auch, jeder sprachlichen Äußerung immer entsprechende körperliche

22 KSA 12, S. 486. Nachgelassene Fragmente Herbst 1887 10 [57].

23 Georges Goedert, Nietzsches Begriff des Leibes. Ein Vorspiel zur Postmoderne, in: Endre Kiss, Uschi Nussbaumer-Benz (Hgg.), Nietzsche, Postmoderne – und danach? Cuxhaven, Dartfort 2000 (Nietzscheana 14), S. 43-51, hier S. 45.

24 Vgl. Matthias Hennig, Nietzsches Philosophie der Körperteile, in: Nietzsche-Studien 45 (2016), S. 158-177.

25 Zur Bedeutung der Gebärdensprache im Anschluss an Nietzsche in der literarischen Moderne, dargestellt insbesondere an den Forschungen Max Kommerells vgl. Gabriella Pelloni, Zarathustras ›Kunst der Gebärde‹. Von Nietzsches Gebärdenbegriff zu Max Kommerells Sprachgebärde, in: dies., Claus Zittel (Hgg.), Poetica in permanenza. Studi su Nietzsche. Pisa 2017, S. 143-166. Ferner:Walter Busch, Zum Konzept der Sprachgebärde im Werk Max Kommerells, in: Isolde Schiffermüller (Hg.), Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne. Bozen 2001, S. 103-134.

26 KSA 7, S. 510. Nachgelassene Fragmente Sommer 1872 – Anfang 1873 19 [290].

Zustände und Ausdrucksmöglichkeiten zugrunde zu legen, und auf den Verfasser und Sprecher zu schließen. Jeder Schrifttext erhält so eine performative Qualität, jede schriftlich fixierte Sprache gleicht einem fixierten physischen Zustand. Der Autor im Sinne Nietzsches ist als verwandlungsfähiges, kaum still zu stellendes lebendiges Individuum zu imaginieren, das in der Schrift konkreten Körperzuständen gleich einem Schauspieler auf der Bühne Ausdruck verleiht. Der Text lässt sich folglich einem Bühnenmoment vergleichen, in dem die Körperhaltungen des Autors wie festgestellt erscheinen. So hat jener Autor mit dem sich im Text artikulierenden Sprecher bereits eine Rolle eingenommen, entworfen, sich zu einer Figur gestaltet. Mit Nietzsches Forderung nach einer Kunst als Physis geht einher, jenes Wechselverhältnis von Kunstschaffen und physischen Ausdrucksmöglichkeiten möglichst präzise zu erfassen, es auch als Forderung an den ›Autor‹ Nietzsche selbst zu begreifen, eine als Physis offenbar werdende Kunst vorzulegen. Nietzsches Stil zielt auf Lebendigkeit.[27] Folglich hat Nietzsche bereits in *Die Geburt der Tragödie* über das Theater-Modell dem sich artikulierenden ›Ich‹ vielfältige Rollen und Sprecherpositionen zugewiesen, diese erprobt und das Spannungsverhältnis von Körpersprache und gesprochener Sprache artistisch gestaltet.

Vernatürlichung – Verlebendigung. Satyrs schöpferische Ekstasen

Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist dabei der Satyr, ein Mischwesen, das Nietzsche als spielerische Möglichkeit des Menschen, seine natürlichen Triebe und Instinkte von kulturellen Repressionen zu befreien, begreift. Der Satyr tritt in der älteren griechischen Tragödie immer in Gemeinschaft, als Satyrchor, auf dem Tanzplatz (*orchestra*) auf, eine durch Tanz und Sprechgesang sich in Ekstase bringende Schwärmergemeinschaft.[28] Diese das Erscheinen des Gottes Dionysos kultisch in Szene setzende Satyrgemeinde steht für Vernatürlichung, Verlebendigung und letztlich für eine Intensivierung der menschlichen Wahrnehmung ein, die bis zum Identitäts- und Bewusstseinsverlust

27 Vgl. Hans-Martin Gauger, Nietzsches Stil am Beispiel von *Ecce homo*, in: Nietzsche-Studien 13 (1984), S. 332-355, hier S. 339.

28 Vgl. hierzu KSA 1, S. 59 f.

und dem rauschhaften Aufgehen in einem höheren Ganzen führen kann. Die tänzerische und sprachmusikalische Intensivierung der Körpererfahrung stellt für Nietzsche zugleich einen Zustand extremer schöpferischer Produktivität dar. Der Satyrchor bringt visionäre Bilder hervor, die Tänzer-Sänger setzen sich über kulturelle Verhaltensmuster und Verbote hinweg und damit physische Energien frei, durch die der Körper sowohl als Schöpfer von Kunst (im Tanz, im Gesang, im rhythmischen Sprechen) als auch als Kunstwerk verstanden werden kann. Im rauschhaften Zustand, in dem der Körper nicht stillzustellen ist, verfügt der Mensch über keine sozial kodierten Verständigungsformen, in der Ekstase teilt sich der Mensch nicht auf ein Publikum hin mit, er entäußert sich vielmehr, entlädt seine kulturell unterdrückten Triebe und ist ganz auf Selbstentfaltung bis hin zur Selbstentäußerung und Selbstaufgabe hin angelegt. »Das zentrale Motiv ist nicht der Wille, bei den anderen die Illusion hervorzurufen, sondern das Sich-Verlieren der Person in der Lebensfülle der dionysischen Ekstase.«[29] In diesen rauschhaften Momenten greifen kulturelle Bedeutungszuschreibungen nicht mehr, der menschliche Körper ist jeder Nutzanwendung und Sinnzuschreibung entzogen. In der Selbstverwiesenheit allein jedoch kann sich die physische Veranlagung des Menschen auch in ihren ganzen schöpferischen Möglichkeiten entfalten.

Der Satyr, der immer auch auf eine Position des unernsten Sprechens, der Bedeutungsauflösung und des zerstörerischen Beseitigens von Kultur und zivilisatorischen Errungenschaften hin angelegt ist, begegnet in Nietzsches gesamtem Werk in vielfachen Variationen, die jene Intensivierung der Körperwahrnehmung und Freisetzung von unterdrückten Trieben und Instinkten evozieren. Der Possenreißer, der Schalk und Schalksnarr, der Hanswurst, die lustige Person – Nietzsche setzt diese theatralen Figuren immer wieder als Gegensatz-Typen (zu Zarathustra etwa) ein, kann in einer Neuperspektivierung jene Figuren aber auch affirmativ feiern – bis hin zur Selbstidentifikation. In der Neuzeit stehen die Nachfolger des antiken Satyrs bei Nietzsche weniger für einen gemeinschaftlichen ekstatischen Zustand ein, sie sind vielmehr

29 Giuliano Campioni, Wagner als Histrio. Von der Philosophie der Illusion zur Physiologie der décadence, in: Tilman Borsche, Federico Gerratana, Aldo Venturelli (Hgg.), ›Centauren-Geburten‹. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin, New York 1994 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 27), S. 461-488, hier S. 464.

in erster Linie souveräne Artisten und Improvisationskünstler. So liefert vor allem die Commedia dell'arte der italienischen Renaissance einen wichtigen Impuls, dem leibfeindlichen zeitgenössischen Zeitalter in einer virtuosen Artisten- und Improvisationskunst einen Entwurf entgegenzustellen, der das zumeist epigonenhafte Theater des 19. Jahrhunderts überbietet, gleichsam mit einem gewagten Salto überspringt, wie dies der Possenreißer in *Also sprach Zarathustra* vorführt und damit dem Seelen-gläubigen Seiltänzer den Tod bereitet. Bereits Richard Wagner hatte sich früh für Gozzis auf Improvisationsgenie und Artistik setzendes venezianisches Theater begeistern können und als ›fixierte Improvisation‹ an Gozzis Vorbild für sein Dramenschaffen festgehalten.[30] Auch für Nietzsche stellen Harlekin und Possenreißer faszinierende Modelle einer Körperbeherrschung dar, die der zu lebensferner Bildung und staatlicher Nivellierung tendierenden Zeit als wichtiges Korrektiv zur Seite gestellt werden. Denn Artisten und Possenreißern zugleich eignet nicht nur ein Moment der Lebensintensivierung und der Feier des Augenblicks, beide setzen auch auf eine Körpersprache der Überbietung, der Übertreibung, des Superlativischen und Sensationellen. Nietzsche, der bis in das Spätwerk die Hyperbolik als eines seiner zentralen Stilmittel verwendet (»ich komme aus Höhen, die kein Vogel je erflog«)[31], konnte so auf jene Zirkusartisten und Possen treibenden Unterhaltungskünstler zur theatralen Selbstinszenierung zurückgreifen, bei der die große Geste der Überbietung immer auch scherzhafte und heitere Züge trägt.

Jenes Scherzhafte, Komische und Lächerliche (auch das Lachen lässt sich als Körpersprache und intensive Körperwahrnehmung begreifen)[32] zelebriert Nietzsche in Rollenspielen des Karnevalesken, der Narrenfeste und des Animalischen. Als Auflösung fester Ordnungen, als Feier des Körperlichen selbst in seiner Beschränktheit und Unvollkommenheit, als post-anthropozentrische Spiele lassen sich Schelm, Schalk und Narr, Esel und Affen begreifen, die in Nietzsches Werk als Sprecher inszeniert werden. Gerade die Hinwendung zum Animalischen am Menschen beschreibt Nietzsche immer wieder als Vorgang einer Genesung, mit der einer zeitgenössischen *décadence* begegnet werden

30 Vgl. hierzu Dieter Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart 1982, S. 57-63.

31 KSA 6, S. 302. *Ecce homo, Warum ich so gute Bücher schreibe,* § 3.

32 Vgl. hierzu Silvia Stoller, in: Wie Nietzsche uns zum Lachen bringt. Silvia Stoller im Interview mit Katia Hay, in: Journal Phänomenologie 39 (2013), S. 67-81.

kann. Im Gegensatz zu Zirkusartisten und Possenreißern stehen jene sich tierisch gebärdenden Narren, Schelme und Schalke zugleich für eine genesungsbedürftige menschliche Physis ein, die als schmerzhaft und kränklich, als unvollkommen und beschränkt erfahren wird – und die dennoch lustvoll bejaht (»Der Esel aber schrie dazu I-A«,[33] so im fröhlichen Eselsfest von *Also sprach Zarathustra*), ja gerade in ihrer Unvollkommenheit und Kränklichkeit zu einem hochsensiblen Wahrnehmungs- und Artikulationsorgan ausgestaltet werden kann. Animalische Natur und Raffinement der *décadence* erweisen sich hier als die aufeinander bezogenen Gegenpole körperlicher Erfahrung.

In dieser Hinsicht lässt sich der Hanswurst bei Nietzsche ebenso als Figur der Extreme beschreiben, die einerseits – wie der Satyr – für eine obszöne, aggressive und geschmacklose physische Sprache einsteht, andererseits aber auch als hochsensible Figur Schmerz und Grausamkeit gegen sich selbst richtet und dabei vor einer Lust, eben auch sich selbst zu quälen und zu verletzen, nicht zurückschreckt (»was muss ein Mensch gelitten haben, um dergestalt es nöthig zu haben, Hanswurst zu sein!«,[34] so Nietzsche *in Ecce homo*). Als Modell der Selbstidentifikation greift Nietzsche vor allem dann auf den Hanswurst zurück, wenn er jene scharfen Invektiven, die seine kulturkritischen Analysen auszeichnen, gegen sich selbst als Sprecher einer Physis im Zerfall richtet. Der Hanswurst Nietzsche zeigt Machtposen eines ordinären Vitalismus und zugleich – schockierend offen – autoaggressiv seine körperliche Auflösung in sich verselbstständigenden Grimassen und Gebärden.

Es wird deutlich, dass Nietzsches Satyrchor (Possenreißer, Schalk, Schelm, Hanswurst – es sind »Muster anthropologischer Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen«)[35] eine Kunst proklamiert, die nicht bei den Bildungseliten anzutreffen ist, sondern vielmehr als Straßen- und Jahrmarktstheater, als Zirkus und Karneval begriffen werden kann. In diesen Gegensatztypen zum zeitgenössischen Kunstkanon erkennt Nietzsche eine Orientierung an der menschlichen Natur, eine vormoderne Körperkultur, wie sie durch Bildungsbürgertum, Moral und Zivilisation verloren gegangen zu sein scheint. Auch der verbalen

33 KSA 4, S. 388 f. *Also sprach Zarathustra. Teil* IV. *Die Erweckung,* § 2.

34 KSA 6, S. 287. *Ecce homo, Warum ich so klug bin,* § 4.

35 Olaf Briese, Nur Narr? Nur Dichter? Stationen eines Krisenberufs im 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 125 (2006), S. 187-208, hier S. 187.

Sprache kommt bei diesen Figuren keine große Bedeutung zu, sie ist häufig auch auf Schwundstufen und ordinäre Formen reduziert. In einer Orientierung an diesen von ihrer dominanten Physis her zu begreifenden Figuren sieht Nietzsche eine entscheidende Möglichkeit, sich von den zerstörerischen und niederdrückenden Konventionen einer Zeit des Verfalls zu befreien. Satyr und seine Nachfolger lassen sich Nietzsches Schutzgott Dionysos zuordnen, ihr Spiel ist Ausdruck ihrer natürlichen Instinkte und Veranlagungen, sie spielen letztlich für sich selbst, keinem Publikum verpflichtet, keiner Gemeinschaft, keiner Moral und keinem Staat zu Nutzen – allein ihren körperlichen Bedürfnissen und Trieben folgend und folglich ganz dem Anspruch des Individuums auf Selbstentfaltung bis hin zur Ekstase verpflichtet.

Der bewusste Schauspieler – Macht und Mimesis

Nietzsche, der Denker in Gegensätzen, stellt jenem dionysisch-satyrischen Naturwesen einen Schauspieler-Typus gegenüber, der ganz vom Bewusstsein, vom Intellekt und der gesteuerten Körperbeherrschung her konzipiert ist. Hier lassen sich Nietzsches Überlegungen im Umfeld des späten Diderot verorten, der in *Paradoxe sur le comédien* den berechnenden, emotionslosen und rationalen Schauspieler zum idealen Schauspieler erklärte, der mit den Mitteln der Kunst die Natur verbessert.[36] Bei Nietzsche begegnet der bewusste Schauspieler zuerst in der Tragödie des Euripides: Der ästhetische Sokratismus wird in *Die Geburt der Tragödie* für den Niedergang der griechischen Kultur verantwortlich gemacht.[37] In der Person des Euripides ist der Dramatiker zugleich Schauspieler, der den Zuschauer auf die Bühne stellen will. Der Schauspieler wird folglich ganz von seiner Wirkung auf das Publikum her gedacht, er spielt für das Publikum, will beim Publikum Wirkung erzielen, ja in letzter Konsequenz das Publikum moralisch und politisch erziehen.[38] Um diese moralische und politische

36 Vgl. hierzu etwa Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München 2004, S. 169-172. Eberhard Opl, Die Wandlung des Begriffes *sensibilité* in der Ästhetik Diderots und ihre Auswirkungen auf die Schauspieltheorie, in: Maske und Kothurn 33.3-4 (1987), S. 33-53, hier S. 51-53.

37 Vgl. KSA 1, S. 113.

38 Vgl. hierzu etwa im Überblick: Till Müller-Klug, Nietzsches Theaterprojektionen. Berlin 2001, S. 25-31.

Wirkung im Theater zu erreichen, hat der Schauspieler die Zuschauerschaft nachzuahmen, die Alltagssprache der Menschen zu kopieren, Identifikationsmöglichkeiten zur Einfühlung performativ darzustellen. Mit anderen Worten: Der Schauspieler ist nicht mehr jener ekstatisch schöpferische Mensch, der sich rauschhaft zu immer neuen Visionen und Gestaltungen physisch stimuliert – der Schauspieler ist nun Nachahmer und Kopist. Die mimetische Kunst ermöglicht es diesem Schauspieler aber auch, den Körper so perfektionistisch zu beherrschen, dass der Körper als Bedeutungsträger von planvoll erarbeiteten politischen Theorien, von moralischen Botschaften, letztlich von Tugend und Wissen fungieren kann. »Alle zivilisatorische Entwicklung beruht gerade auf Körperausschaltung«,[39] so Stephan Grätzel, wodurch auch deutlich wird, wie sehr das Tugend-Theater der Aufklärung auf die Beherrschung des Körpers setzte. Die Tragödie des Euripides erfährt so eine Engführung mit dem bürgerlichen Trauerspiel, dem Tod der antiken Tragödie, wie Nietzsche vermeint.[40]

Durch den Schauspieler, so hier der Glaube, könne auf die Physis des Publikums im Sinne einer Korrektur und Verbesserung der Welt eingewirkt werden. Hatte Nietzsches Antipode Hegel erst im modernen Schauspieler den »Künstler« erkannt, der mit »Talent, Verstand, Ausdauer, Fleiß, Übung, Kenntnis«[41] seine Fähigkeiten erlange, so ist jener moderne, euripideische Schauspieler für Nietzsche nur noch eine Verfallsform des ekstatischen, produktiven Tragödienschauspielers. Die Parallelen zur eingangs aufgezeigten Situation der zeitgenössischen Philosophie, die zu keiner Tragödie mehr gestaltet werden könne, sind hier offensichtlich.

Nietzsche nutzt dieses Modell des Schauspielers als Nachahmer und Kopisten bereits früh, um Schriftsteller seiner Zeit zu brandmarken, um sie als epigonenhafte Mimen der Lächerlichkeit preiszugeben. Denn der mimetische Schauspieler ist ganz auf Mitteilung von Bedeutung, Wissen und Sinn angewiesen. In ihm tritt die Musikalität, die Physis und Körpersprache gegenüber der verbalen Sprache am deutlichsten zurück. Bereits in der ersten *Unzeitgemässen Betrachtung*, *David*

39 Stephan Grätzel, Die philosophische Entdeckung des Leibes. Stuttgart 1989, S. 108. Anm. 201.

40 Vgl. KSA 1, S. 94. *Die Geburt der Tragödie*. § 14.

41 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. III. Frankfurt a. M. 1986 (Werke 15), S. 515.

Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, kann jener angegriffene Schriftsteller Strauß als Schauspieler vorgeführt werden, der die Klassiker nur spielt (aber kein Klassiker ist). Boshaft rekonstruiert Nietzsche die Nachahmungskünste von Strauß – vor allem Lessing und Voltaire wolle er spielen, wolle sich in sie verwandeln – und negiert, Strauß sei selbst als originaler, schöpferischer Autor am Werk.[42] Die *Unzeitgemässen Betrachtungen* lassen sich folglich mit Eike Bock als »Propädeutik der Kunst der Transfiguration«[43] begreifen. Dieses Muster lässt sich bis in Nietzsches Spätwerk des 1888er Jahres nachverfolgen, wenn Victor Hugo oder George Sand zu Schauspielern erklärt werden, bei denen nur Nachgeahmtes auf der als Bühne imaginiertem Text zu sehen sei. Häufig findet sich hier auch eine Engführung von Nachahmung und Romantik, wobei der Klassik (Racine, Goethe z. B.) der Status des Originals zugesprochen wird.[44] Auch lässt sich eine Nähe jener Nachahmungskünste zur Massenware des Industriezeitalters bei Nietzsche aufzeigen, eine Massenware, die den Status von Billigkopien der Jahrmarktsware erhält, die zu keiner neuen Form gestaltet wurde.

So findet sich Nachahmung als natürliche, wiederum tierische Veranlagung beim Menschen bereits in den einfachsten Ausdrucksformen seiner kulturellen Tätigkeiten wieder. Der mimetische Schauspieler ist für Nietzsche dabei vor allem eine Figur, die nach Macht strebt – und damit offenbar werden lässt, dass sie nicht über Macht aus eigener Veranlagung verfügt. Hierzu greift Nietzsche unter dem Titel *Vom Probleme des Schauspielers* in *Die fröhliche Wissenschaft* insbesondere auf zwei im 19. Jahrhundert marginalisierte Bevölkerungsgruppen zurück, auf Juden und Frauen,[45] um aufzuzeigen, inwiefern diese Gruppen sich durch mimetische Schauspielkünste, durch ihre Angewiesenheit auf die Mächtigen und herrschenden Bevölkerungsgruppen, eine Wirkung und Geltung zu verschaffen suchen. Wer nachahmt, ist in einer Position sozialer Schwäche und hat nicht die Möglichkeit, seine

42 Vgl. KSA 1, S. 218 f. *David Strauss*, § 10.

43 Eike Bock, Vom Schönmachen aller Dinge. Nietzsches Kunst der Transfiguration als antinihilistische Lebenskunst, in: Nietzscheforschung 21 (2014), S. 197–207, hier S. 203.

44 Verschwiegen sei hier nicht, dass Nietzsche selbst immer wieder auch als Goethe-Schauspieler transparent wird, der den Weimarer Klassiker nachzuahmen trachtet und über den Status eines Kopisten immer wieder im vollen Bewusstsein nicht hinauskommt.

45 Vgl. KSA 3, S. 608 f. *Die fröhliche Wissenschaft, Fünftes Buch*, § 361.

natürliche Veranlagung zu schöpferischer Kreativität zu entfalten, er muss ganz im Gegenteil für andere spielen, Erwartungshaltungen erfüllen, seine ›wahre‹ Natur unterdrücken und verleugnen, um in einer scheinhaften Rolle bis hin zur Selbstverleugnung aufzugehen.

Nietzsche ist ein zu scharfsichtiger Beobachter seiner Zeit, als dass er jene Fähigkeit zu mimetischer Darstellung und lügenhaftem Schein allein bei den machtlosen Randgruppen der Gesellschaft angesiedelt glaubt. In der intensiven Auseinandersetzung mit exemplarischen Machtmenschen des 19. Jahrhunderts erkennt Nietzsche vielmehr das Vermögen zur schauspielerischen Lüge und Verstellung insbesondere bei den zentralen Herrschern und Künstlern seiner Zeit am Werk. Dies sind für ihn Napoleon und Richard Wagner. Beide attackiert Nietzsche als lediglich schauspielernde Herrscher und romantische Künstler, die immer nur nachzuahmen verstünden und zu schöpferischen Leistungen physisch nicht mehr fähig wären. Vor dem Hintergrund eines nachrevolutionären Frankreichs und der 1848er Revolution in den deutschen Landen hätten sich Napoleon und Wagner sozusagen mimetisch ›hochgeschauspielert‹. So sind für Nietzsche mimetische Verfahren, ganz im Sinne Platons, mit dem Gewinn von Macht über andere Menschen verbunden, die durch den darstellenden Schauspieler verzaubert und in Enthusiasmus versetzt werden können – bis hin zum Schauspieler als Tyrann. Hier wird deutlich, dass selbst der nachahmende Schauspieler immer auch aus Instinkt handelt, seine natürliche Veranlagung und damit letztlich auch eine dionysische Energie freisetzt, die – wie dies in der Forschung unternommen wurde – auf einen schauspielernden nationalsozialistischen Führer namens Hitler vorausweise und diesen als drohendes Schreckbild der Zukunft erscheinen lässt.[46]

Vor allem in *Der Fall Wagner* gestaltet Nietzsche den Vorwurf, Richard Wagner sei ein »Histrio«[47] (ein Vorwurf, den Chateaubriand auf Napoleon bezogen äußerte)[48] umfänglich und mit heftigen Invektiven aus, sieht die Gefahr einer bereits bei Platon pessimistisch konturierten

46 Vgl. Nidesh Lawtoo, Nietzsche and the Psychology of Mimesis: From Plato to the Führer, in: Herman W. Siemens, Vasti Roodt (Hgg.), Nietzsche, Power and Politics: Rethinking Nietzsche's Legacy for Political Thought. Berlin, New York 2008, S. 667-693.

47 KSA 6, S. 30. *Der Fall Wagner*, § 8.

48 Vgl. François-René de Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe. Bd. 1, hg. von Maurice Levaillant u. Georges Moulinier. Paris 1951, S. 1002.

»Theatrokratie«[49] im Zeitalter von *décadence* und Massenherrschaft heraufziehen – all dies vor dem Hintergrund, Wagner habe die Musik selbst zum Bedeutungsträger und zum Mittel, Wirkung hervorzubringen, herabgestuft. Wagner wird mit einem Bildhauer verglichen, der steinerne Skulpturen und ihre umwerfenden überzeitlichen Gebärden in eine umwerfende Musik übersetze. Wagners schauspielernde Musik gleiche damit letztlich einem steinernen Gast: Die sich mühsam, wie versteinert bewegende Bühnenfigur wird zum Gegensatz des für Nietzsche weiterhin gültigen Ideals eines tänzerischen, ekstatischen, dionysischen, heiter-leichtfüßigen Schöpfers.

Mit jener umfänglichen Kritik an einer mimetischen Kulturpraxis, die auf Adressaten, Publikum und damit auch auf ein politisch zu instrumentalisierendes Volk einwirken möchte, wird Nietzsches Vorstellung einer Kunst nur für Künstler offensichtlich. Wer nachahmt, will Anerkennung und Wirkung, will Macht über andere, will nicht Kunst um der Kunst willen (»his position depends on his mimetic representation, his mirroring of the people«).[50] Die mimetischen Künste lassen sich als Praktiken der Macht beschreiben,[51] ausgeübt von physisch schwachen Menschen, unfähig zur Kultivierung des eigenen Körpers und folglich auf die Beherrschung anderer versessen. Doch eine Kunst und Gesellschaft, die nur nachahmt und kopiert, tendiert zum Statischen, zur Erstarrung, zu Stagnation, mithin zum Verlust an Lebendigkeit und Natur. Der nur nachahmend verwandlungsfähige Mensch findet seinen gültigen Ausdruck als steinerner Gast, als Statue und Standbild.

49 KSA 6, S. 42. *Der Fall Wagner. Nachschrift*. Vgl. zu diesem Begriff pägnant Nikolaus Müller-Schöll, Demolatrie. Zur rhetorischen Dekonstruktion von Ästhetik und Geschichte zwischen Benjamin und Nietzsche, in: Germanica. Jahrbuch für deutschlandkundliche Studien 2/3 (1995/1996), S. 99-115, hier S. 100 f.

50 Marc Patterson, Emerson, Napoleon, and the Concept of the Representative, in: ESQ. A Journal of the American Renaissance 31 (1985), S. 230-242, hier S. 238.

51 Vgl. hierzu Gunter Gebauer, Mimesis und Gewalt bei Nietzsche, in: Gertrud Koch, Martin Vöhler, Christiane Voss (Hgg.), Die Mimesis und ihre Künste. München 2010, S. 215-229.

Physische Verhärtung, heroische Versteinerung, visionäre Verklärung

In *Ecce homo* macht Nietzsche deutlich, dass physische Härte sich als Inbegriff des machtvollen Künstlers fassen lässt: »Der Imperativ ›werdet hart!‹, die unterste Gewissheit darüber, dass alle Schaffenden hart sind, ist das eigentliche Abzeichen einer dionysischen Natur. –«.[52] In der Tat lässt sich jenes Modell des wie zu Stein erstarrten überwältigenden Schauspielers, der in Musik übersetzt werden kann, auch als Ausdruck dionysischer Härte, eines Verfestigens und Erstarrens fassen. Nietzsche hat immer wieder angedacht, Zarathustra letztlich zu verhärten, seine Verwandlungen stillzustellen und damit eine machtvolle Erstarrung des Verkünders einer Lehre der ewigen Wiederkehr zu inszenieren. »Mit der *Genesung* Zarathustra's steht **Cäsar** da«,[53] heißt es im Herbst 1883. Hier wird Zarathustra, der Werdende, in ein Standbild überführt, eine Statue, die dem antiken Imperator entspricht. »[W]ie Cäsar. unbeweglich«,[54] notiert Nietzsche kurze Zeit zuvor über den Machtmenschen. Der Fülle der Macht entspricht eine Härte, die zugleich als statuarische Unbeweglichkeit gedacht ist. Dem Hartwerden als schöpferischem Akt der Ermächtigung kommt eine physische Unempfindlichkeit gegenüber dem Leid anderer gleich, wie sie Nietzsche an den großen Feldherrn der Geschichte beobachtet hatte. In diesem Sinne ist der schöpferische Mensch, der seiner Kunst lebt, auch auf Härte und Rücksichtslosigkeit gegenüber anderen angewiesen, um an sich gleich einer Marmorskulptur von überzeitlicher Bedeutung zu arbeiten. Denn in der Tat ist mit jenem Hartwerden als maximaler Potenz des künstlerischen Menschen auch eine Fixierung von Bedeutung, ein Feststellen und gewaltsames Schaffen verbunden, das mit den Hammerschlägen eines Bildhauers verglichen werden kann, der die Skulptur und ihre überdauernde Körperhaltung aus dem Marmor freischlägt. Jener sich verhärtende, über seine Zeit hinausweisende Schöpfungsakt führt den Künstler in seiner Gewalt und Macht vor, Caesar vergleichbar. Der physischen Verhärtung entspricht wiederum ein Verlust der Bedeutung von verbaler Sprache, die ganz in die physischen Ausdrucksmöglichkeiten des hart gewordenen Kunst-

52 KSA 6, S. 349. *Ecce homo, Also sprach Zarathustra*, §8.
53 KSA 10, S. 526. Nachgelassene Fragmente Herbst 1883 16 [80].
54 KSA 10, S. 365. Nachgelassene Fragmente Juni-Juli 1883 10 [3].

werks/Künstlers zurückgenommen wird. Der stillgestellte Künstler als Caesar-Statue spricht durch seine herausragenden, offensichtlichen physischen Qualitäten und Gebärden. Die Körpersprache des Künstler-Caesars kommt dabei Befehlen gleich (»werdet hart!«), Kunst als Physis ist hier Stimulanzmittel, Aufforderung zur Selbstgestaltung und schöpferischen Produktion – ganz ohne verbale Mitteilungsformen. Nietzsche hatte Napoleon in seinen Lektüren bereits zu einem solchen Stimulanzmittel gestaltet, das durch seine physische Härte und Grausamkeit Befehle zur künstlerischen Selbstermächtigung erteilt. In der Gestaltung seines Zarathustras zur Caesar-Statue findet Zarathustras Weg zum Herrscher und Mächtigen, der im vierten Teil sein Reich begründet, vorerst seinen Abschluss.

Dabei wird offensichtlich, dass sich Zarathustra mimetisch Caesar annähert, im Moment der höchsten Macht zwischen schöpferischem Original und Kopie nicht mehr unterschieden werden kann, der dionysisch-schöpferische Mensch in Stein seinen gültigen Ausdruck gefunden hat. In der Tat eignet jener Verhärtung Zarathustras zur unbeweglichen Statue ein Zug ins Heroische und Monumentale, wie ihn auch Wagner für seine *Ring*-Schauspieler einforderte.[55] Mit jener monumentalen Verhärtung ragt Zarathustra aus der Gegenwart heraus, erweist sich als der große Einzelne auf Dauer, der sich spielend über seine Zeitgenossen hinweggesetzt hat. Doch jener Moment der statuarischen Versteinerung ist zugleich der Moment des Verfalls, ein letzter gewaltsamer Akt der Verfestigung, bevor der Niedergang einsetzt. Denn in der Verhärtung und Fixierung verliert Zarathustra-Caesar auch seine Verwandlungsfähigkeit, seine Lebendigkeit und seine Möglichkeiten der Selbstgestaltung. Für Nietzsche ist Caesar folglich der »Schluss-Tyrann«,[56] der Endpunkt einer Epoche, wobei mit dem Erscheinen jenes statuarischen Caesars der Verfall beginnt.

So lässt sich am Beispiel der Verhärtung Zarathustras Nietzsches zyklisches Geschichtsbild aufzeigen, denn bereits in seiner frühen Schrift *Die dionysische Weltanschauung* hatte er den hellenischen Schauspieler vor der Ankunft des Dionysos als wandelnde Statue imaginiert. In der Statue, die dem Gott der Wahrheit und des Traumes Apollo zugeordnet ist, treten Künstler und Kunstwerk auseinander, wohingegen in der

55 Vgl. etwa Richard Wagner, Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, in: ders., Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 9. Leipzig 1888, S. 322-344, hier S. 337.

56 KSA 3, S. 397. *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch*, § 23.

ekstatischen, dionysischen Vision der Künstler sich selbst als Kunstwerk erfährt. Nietzsche, der die Drucklegung eines Werks auch mit dem Abschluss einer in Stein gehauenen Statue verglich,[57] gibt so den versteinerten Zarathustra gleich einer Statue frei. Jene Statue lässt sich aber wiederum als monumentale physische Gestaltung begreifen, die imperativ zu neuer schöpferischer Produktion aufruft. Zugleich ist sie Ausdruck eines einsetzenden Verfallsprozesses, als stillgestellter Caesar geht Zarathustra seinem Niedergang entgegen.

Wollte man jenes Stillstellen Zarathustras als Caesar nicht in eine Skulptur, sondern in ein Bild übersetzen, so ließe sich auf Nietzsches Modelle der Verklärung verweisen, die er schon früh am Beispiel von Raffaels berühmtem Gemälde *Trasfigurazione* erläutert hat.[58] Nietzsche deutet hier den verklärten Christus, der aus den Visionen seiner im Schmerz zurückgebliebenen Jünger ersteht, um zum mit erhabenen Gesten erscheinenden Kunstgott Apollo in seiner strahlenden Physis. Zarathustra, der Genesende, hat seinen kränklichen, gebrechlichen Körper nach diesem Modell in einer erhabenen Vision zur göttlich schönen Physis verklärt. Auch hier ist im Bild aus der unvollkommenen, gequälten menschlichen Physis heraus eine Bedeutungsproduktion in einer schönen Illusion zum Abschluss gekommen.

Verflüssigen und Starr-Werden. Die Sprache der Physis

Nietzsches Ansatz, von einer Vernunft des Leibes her zu denken, rückt Bewusstsein und Intellekt, mithin also auch das Sprachvermögen des Menschen, gegenüber den körperlichen Empfindungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten in eine nachgeordnete Stellung. Insbesondere in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* hat Nietzsche dieses Verhältnis von physischer Wahrnehmung und sprachlichem Ausdruck näher zu fassen versucht und dabei Intellekt und Bewusstsein abgesprochen, auf eine Wahrheit hin ausgerichtet zu sein. Der Intellekt wird als evolutionsbiologisch notwendige Fähigkeit zur Verstellung charakterisiert (»Der Intellekt, als ein Mittel zur Erhaltung des

57 Vgl. BVN-1882,251 – Brief an Lou von Salomé vom 27./28. Juni 1882.
58 Vgl. KSA 1, S. 39. *Die Geburt der Tragödie*, § 4.

Individuums, entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung […].«)[59], um am Menschen das Schauspielerische als Verwandlungskunst per se hervorzuheben:

> Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel: hier ist die Täuschung, das Schmeicheln, Lügen und Trügen, das Hinter-dem-Rücken-Reden, das Repräsentiren, das im erborgten Glanze Leben, das Maskirtsein, die verhüllende Convention, das Bühnenspiel vor Anderen und vor sich selbst, kurz das fortwährende Herumflattern um die eine Flamme Eitelkeit so sehr die Regel und das Gesetz, dass fast nichts unbegreiflicher ist, als wie unter den Menschen ein ehrlicher und reiner Trieb zur Wahrheit aufkommen konnte.[60]

Täuschung, Lüge, Konvention, Bühnenspiel – diese bezeichnende Aneinanderreihung von menschlichen Verhaltensweisen, die biologisch als Verhaltensformen des Überlebens erklärt werden, verortet den täuschenden, lügenden, schauspielernden Menschen vor allem in der Gemeinschaft, auch wenn der Mensch sich immer wieder selbst belügt.

Am nächsten kommt der schauspielernde Mensch der Wahrheit, wenn allein der Sinneswahrnehmung Bedeutung zugesprochen wird, wohingegen der Intellekt bereits zu Verstellung und täuschender Illusion tendiere. »Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten«,[61] so Nietzsches prägnante Definition, der im Folgenden erläutert, wie der Mensch als Sprachbildner Nervenreize in sprachliche Laute überträgt:

> Das ›Ding an sich‹ (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrucke die kühnsten Metaphern zu Hülfe. Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite

59 KSA 1, S. 876. *Ueber Wahrheit und Lüge 1.*
60 Ebd.
61 Ebd., S. 878.

> Metapher. Und jedes Mal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.[62]

Nietzsche geht davon aus, dass der Mensch als Sprachbildner gar nicht nach der Wahrheit strebe, sondern an bestimmten Relationen zu den Dingen interessiert sei. Dabei schafft das Bewusstsein aus dem Nervenreiz ein Bild, das in einem zweiten Schritt in einen sprachlichen Laut übertragen wird. Der von Nietzsche als Überspringen der Sphären bezeichnete Übersetzungsvorgang Nervenreiz – Bild – Laut (der Sprache sind im menschlichen Bewusstsein also immer Bilder vorgeordnet, ein deutlicher Hinweis auf Schopenhauer: »Alles Urdenken geschieht in Bildern«)[63] muss als willkürlich und als nicht kausaler Vorgang gefasst werden. Erst über Generationen hin und durch Konventionen gefestigt, entwickelt sich in der menschlichen Gemeinschaft eine Gesetzmäßigkeit, die bestimmte Nervenreize ausschließlich in konkrete Laute übersetzt (in anderen Sprachgemeinschaften können auf die gleichen Nervenreize hin ganz andere Laute hervorgebracht werden):

> Selbst das Verhältnis eines Nervenreizes zu dem hervorgebrachten Bilde ist an sich kein nothwendiges; wenn aber eben dasselbe Bild Millionen Mal hervorgebracht und durch viele Menschengeschlechter hindurch vererbt ist, ja zuletzt bei der gesammten Menschheit jedes Mal in Folge desselben Anlasses erscheint, so bekommt es endlich für den Menschen dieselbe Bedeutung, als ob es das einzig nothwendige Bild sei und als ob jenes Verhältniss des ursprünglichen Nervenreizes zu dem hergebrachten Bilde ein strenges Causalitätsverhältniss sei; wie ein Traum, ewig wiederholt, durchaus als Wirklichkeit empfunden und beurtheilt werden würde. Aber das Hart- und Starr-Werden einer Metapher verbürgt durchaus nichts für die Nothwendigkeit und ausschliessliche Berechtigung dieser Metapher.[64]

62 Ebd., S. 879.

63 Vgl. Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II. Frankfurt a. M. 2006 (Werke in fünf Bänden. Bd. II), S. 84-107 (*Vom Verhältnis der anschauenden zur abstrakten Erkenntnis*).

64 KSA 1, S. 884. *Ueber Wahrheit und Lüge 1*.