

# WIDER|SPRUCH

In: Widerspruch Nr. 42 Gesundheit (2004), S. 63-79

Autor: Konrad Lotter

Artikel

Konrad Lotter

Gesundheit als ästhetische Kategorie. Die  
physiologische Ästhetik  
Friedrich Nietzsches

I)

Folgt man der Selbstdeutung Nietzsches in *Ecce homo*, so weist seine Entwicklung um das Jahr 1877/78, also zwischen der *Geburt der Tragödie* und den vier *Unzeitgemäßen Betrachtungen* auf der einen und *Menschliches. Allzumenschliches* auf der anderen Seite, einen Bruch auf. Dieser Bruch sei weder mit der Aufgabe der Baseler Professur noch mit der Entfremdung von Wagner hinreichend zu erklären; beide Ereignisse seien vielmehr nur die Symptome eines tieferen Umbruchs, den Nietzsche als den Schritt von der „verstaubten Gelehrsamkeit“ zur „Realität“ oder treffender *von der Philologie zur Physiologie* bezeichnet: „von da an habe ich in der Tat nichts mehr getrieben als Physiologie, Medizin und Naturwissenschaften“<sup>1</sup>.

Spürt man diesem Bruch in Nietzsches Werken selbst nach, so stößt man auf den ersten Abschnitt von *Menschliches. Allzumenschliches* (1878), in dem in programmatischer Weise von der „Chemie der Begriffe und Empfindungen“ die Rede ist: „alles, was wir brauchen und was erst bei der gegenwärtigen Höhe der einzelnen Wissenschaften uns gegeben werden kann, ist eine *Chemie* der moralischen, religiösen, ästhetischen Vorstellungen und Empfindungen“<sup>2</sup>. Hier liegt der Keim von Nietzsches physiologischer Ästhetik,

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche: *Ecce homo*, in: Werke, herausgegeben von K. Schlechta, München 21960, Bd. 2, S.1120.

<sup>2</sup> *Menschliches. Allzumenschliches* (Teil I, Nr. 1), a.a.O., Bd. 1, S.447.

die aber erst nach 1885 konkrete Gestalt annimmt. In *Zur Genealogie der Moral* (1887) wird erstmals von der „Physiologie der Ästhetik“<sup>3</sup>, in *Nietzsche contra Wagner* (1888) von der Ästhetik als „angewandter Physiologie“<sup>4</sup> gesprochen. Aus einer nachgelassenen Gliederung vom Juli /August 1888 geht hervor, dass das geplante aber nicht ausgeführte Hauptwerk *Der Wille zur Macht* auch ein Kapitel „Zur Physiologie der Kunst“ enthalten sollte. Zu diesem Kapitel hatte Nietzsche schon zwei Monate vorher, im Mai /Juni, eine Gliederung entworfen, die in 18 Punkten die wichtigsten Stichworte notierte: Rausch, Verschönerung, Apollinisch und Dionysisch, Hässlichkeit, Gesundheit, Suggestion etc.<sup>5</sup> Wichtige Gedanken zur physiologischen Ästhetik sind in *Zur Genealogie der Moral*, in *Der Fall Wagner* (1888) und in der *Götzen-Dämmerung* (1888) entwickelt, einige wurden erst aus dem Nachlass veröffentlicht.

Nietzsches Berufung auf die Physiologie, die Lehre von den Körper- und Lebensvorgängen, die in ihrer Gesamtheit die Gesundheit konstituieren, ist kein Zufall. Die Physiologie stand in hohem Ansehen. Gerade, um die Mitte des 19. Jh.s, hatte sie eine Revolution erlebt, durch die sie sich als eigenständige (von der Anatomie getrennte) auf Experiment und exakten Messverfahren beruhende Wissenschaft konstituiert hatte. Hermann v. Helmholtz, Ernst Brücke und Emil du Bois-Reymond eliminierten den Vitalismus, die metaphysische Annahme einer eigenen Lebenskraft, der ihr Lehrer Johannes Müller noch anhing, und erkannten die Physik und Chemie als einzige Instanzen zur Erklärung körperlicher Vorgänge an.<sup>6</sup> Ab 1869 galt das physiologische Institut der Universität Leipzig, auf das Carl Ludwig berufen worden war, weltweit als die erste Adresse.

## II)

Die Diskreditierung des Hegelschen Geschichtsdenkens nach 1848/49 und die neue Konjunktur der Naturwissenschaft als geistiger Orientierung

---

<sup>3</sup> Zur Genealogie der Moral (Dritte Abhandlung, Nr. 8), a.a.O., Bd. 2, S.853.

<sup>4</sup> Nietzsche contra Wagner (Wo ich Einwände macht), a.a.O., Bd. 2, S.1041.

<sup>5</sup> Diese Gliederung ist nicht in der von Schlechta besorgten Ausgabe enthalten. Sie ist in der Kritischen Studienausgabe von G. Colli und M. Montinari, München 1999, Bd. 13, S.529 und S.538 nachzulesen.

<sup>6</sup> K. E. Rothschuh: Geschichte der Physiologie, Berlin u.a. 1953. Von Rothschuh stammt auch der Artikel über Physiologie in dem von J. Ritter u.a. herausgegebenen „Historischen Wörterbuch der Philosophie“.

strahlte auch auf die Geschichte der Ästhetik aus. Mit ihren Untersuchungen zur Physiologie des Hörens und Sehens schafften Helmholtz<sup>7</sup> und Brücke<sup>8</sup> die Grundlagen einer neuen „Ästhetik von unten“. Fechner betrachtet die Ästhetik als Teil der *Psychophysik*, die sich mit den Maßbeziehungen „zwischen äußeren körperlichen Anregungen und inneren psychischen Folgen“<sup>9</sup> beschäftigt. Das Wohlgefallen an der Symmetrie wird darin z.B. als das Wohlgefallen erklärt, das das Gleichgewichtsgefühl des eigenen Körpers vermittelt. In England verbindet Grant Allen die Helmholtzsche Physiologie mit der Evolutionstheorie Spencers und Darwins. Sein Werk, das den Titel „Physiological Aesthetics“ (1877) trägt und damit der ganzen Richtung den Namen gibt, prägt auch den Begriff der ästhetischen *Stimulation*<sup>10</sup>, der dann bei Nietzsche – als Gegenbegriff zu Schopenhauers Begriff der Kunst als *Quietiv* des Willens – eine so wichtige Rolle spielt.

Erstaunlicherweise stößt man in Nietzsches Werk weder auf Helmholtz und Fechner, noch auf Allen, obwohl er sie doch aus F. A. Langes *Geschichte des Materialismus* oder aus der Lektüre französischer Physiologen wie Ch. Féré gekannt haben muss. Von den wissenschaftlichen Vertretern der Physiologie, denen er in „Menschliches. Allzumenschliches“ so nahe zu stehen scheint, unterscheidet sich Nietzsche späterhin 1) dadurch, dass sein Begriff des Lebens zwischen Metaphysik und Positivismus schwankt, die eindeutige Abgrenzung gegenüber dem Vitalismus also wieder aufgeweicht wird; 2) dadurch, dass er sich nicht auf Physik und Chemie, sondern auf eine ganze Reihe anderer (z.T. Pseudo-) Wissenschaften wie Klimatheorie, Ernährungslehre, Evolutionstheorie, Rassen- und Vererbungslehre beruft, um Leben und Gesundheit zu erklären; 3) ist Nietzsches Interesse weniger auf die Körpervorgänge selbst, als auf ihre Auswirkungen auf psychische und geistige Vorgänge gerichtet; 4) treten normative Gesichtspunkte in den

---

<sup>7</sup> Vor allem „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“, Braunschweig 1863 (1913) und der Aufsatz „Optisches über Malerei“, in: Populäre wissenschaftliche Vorträge, Heft 3, Braunschweig 1876.

<sup>8</sup> „Die Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes“, Leipzig 1866. „Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst“, Wien 1871. Vor allem aber: „Bruchstücke aus einer Theorie der bildenden Künste“, Leipzig 1877 (1891).

<sup>9</sup> G. Th. Fechner: Zur experimentalen Ästhetik, in: Vorschule der Ästhetik, Nachdruck der Ausgaben Leipzig 1871 und 1925, Hildesheim-New York 1978, S.557 und S.565.

<sup>10</sup> G. Allen: *Physiological Aesthetics*, London 1877 (Reprint 1977), S.39. Das ästhetische Schöne wird als das definiert, was ein „Maximum an Stimulation“ bei einem „Minimum an Mühen und Vergeudung“ gewährt, in (Wahrnehmungs-) Prozessen, die nicht unmittelbar mit dem Kampf ums Überleben zu tun haben. Hässlichkeit wird als das definiert, was nur wenig stimuliert. Vgl. auch S.195. Ästhetische Erfahrungen gründen für Allen in den Körpererfahrungen von *pleasure* und *pain*.

Vordergrund. Leben und Gesundheit sind absolute Werte; die Physiologie hat zu klären, ob Philosophie, Moral, Religion oder Kunst das Leben und die Gesundheit fördern oder ob sie den Menschen krank machen. Im Gegensatz zu Hegel, der die Kunst als *geistiges Phänomen* betrachtet, als Form der Erkenntnis, deren letztes Ziel die *Wahrheit* ist, stellt sie für Nietzsche letztlich ein *körperliches Phänomen* dar, ein Stimulans zur Lebenssteigerung, deren letztes Ziel die *Gesundheit* ist. Für die Ästhetik gilt das gleiche Motto, das Nietzsche über sein Denken als ganzes gestellt hat: „ich machte aus meinem Willen zur Gesundheit, zum *Leben*, meine Philosophie“<sup>11</sup>.

### III)

Bei der Analyse der körperlichen Bedingungen geistiger, schöpferischer Vorgänge schreckt Nietzsche vor vulgär-materialistischen Reduktionismen nicht zurück, insbesondere dort, wo er auf die Einflüsse des Klimas oder der Diät zu sprechen kommt. Die äußeren Bedingungen determinieren Körper und Körperfunktionen und schlagen direkt auf den Geist durch.

Im Falle des Klimas lautet eine solche Argumentationskette folgendermaßen: 1) Trockene Luft und reiner Himmel führen zu einem „rapiden Stoffwechsel“<sup>12</sup>; 2) das „*tempo*“ des Stoffwechsels steht in einem genauen Verhältnis zur Beweglichkeit oder Lahmheit der Füße des Geistes; der ‚Geist‘ selbst ist ja nur eine Art dieses Stoffwechsels“; 3) das Genie entsteht vor allem dort, wo trockene Luft und reiner Himmel vorherrschen. Wen sollte es da noch wundern, dass die großen kulturellen Blütezeiten, wie Nietzsche weiter schreibt, in Paris, der Provence, in Florenz, in Jerusalem oder in Athen stattfanden?

Im Falle der Ernährung erscheinen verkürzte Argumentationsketten z.B. dort, wo die Verbreitung des Buddhismus auf die „übermäßige und fast ausschließliche Reiskost der Inder“ und die „dadurch bedingte allgemeine Erschlaffung“<sup>13</sup> zurückgeführt wird. Oder dort, wo die Ungenießbarkeit des deutschen Geistes als direkte Folge aus der Ungenießbarkeit der deutschen Küche abgeleitet wird: er stammt aus „betäubten Eingeweichten“, er ist „eine Indigestion“ [Verdauungsstörung], „er wird mit nichts fertig“<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> F. Nietzsche: *Ecce homo*, a.a.O., S.1072.

<sup>12</sup> *Ecce homo* (Warum ich so klug bin, Nr. 2), a.a.O., S.1085 f.

<sup>13</sup> Die fröhliche Wissenschaft (Drittes Buch Nr. 134 und Nr. 145), a.a.O., Bd. 2, S.131, S.136.

<sup>14</sup> *Ecce homo* (Warum ich so klug bin, Nr. 1), a.a.O., S.1083 f.

Innerhalb der physiologischen Ästhetik spielen Klimatheorie und Ernährungslehre allerdings nur eine untergeordnete Rolle. Ihr Hauptbegriff ist vielmehr der Rausch; aus ihm leiten sich viele andere ästhetische Begriffe ab.

## IV)

„Rausch“ bezeichnet bei Nietzsche nichts Negatives, Krankhaftes, keine Störung der raum-zeitlichen Orientierung, keinen Verlust kognitiver Fähigkeiten, sondern das gerade Gegenteil: einen „Lustzustand“, der dem „Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle“<sup>15</sup> entspringt, das Gefühl eines gesteigerten Lebens, das mit einer Schärfung der Sensibilität und der Intuition verbunden ist. Im Rausch erlebt der Mensch seine eigentliche, höhere Gesundheit, die jenseits von Alltag und Normalität liegt. „Ungeheure Fernen werden überschaut und gleichsam erst *wahrnehmbar*“, zugleich findet eine „*Verfeinerung des Organs* für Wahrnehmung vieles Kleinsten und Flüchtigsten“ statt. Am ehesten lässt sich der Rausch als das physiologische Pendant zu Platons „Wahnsinn“<sup>16</sup> begreifen; in beiden sind die Fesseln der Individualität gesprengt, der Mensch (Künstler) ist „außer sich“, zugleich von einer höheren Macht durchdrungen. Während der Wahnsinn jedoch aus dem Enthusiasmus fließt, der göttlichen Begeisterung, rührt der Rausch aus dem Willen oder Körper. Verwandtschaft besteht mit Baudelaire, der den (Opium- oder Haschisch-) Rausch als einen „Vergrößerungsspiegel“<sup>17</sup> bezeichnet, eine „Übersteigerung der Persönlichkeit ... der Situation, des Milieus“, ohne Sorgen und Schmerzen und einer unermesslichen Sensibilität für die „Intensität der Farben“ und die „Schnelligkeit der Eindrücke“.

Der „Rausch der Geschlechterregung“ ist nur die älteste und ursprünglichste Form des Rausches; es gibt für Nietzsche so viele Formen des Rausches wie es großen Begierden und starke Affekte gibt, in deren Folge sie auftreten: den „Rausch des Festes, des Wettkampfs, des Bravourstücks, des Siegs, aller extremer Bewegungen“, den „der Rausch der Grausamkeit ... der Zerstörung“, den „Frühlingsrausch“, den „Rausch des Willens“<sup>18</sup>. Prinzipiell lassen sich Rauschzustände, die aus dem eigenen Körper, dem eigenen

---

<sup>15</sup> Götzendämmerung (Streifzüge eines Unzeitgemäßen, Nr. 8), a.a.O., Bd. 2, S.995. Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre, a.a.O., Bd. 3, S.755.

<sup>16</sup> Platon: Ion, 534b. Vgl. Phaidros 250b - 250c.

<sup>17</sup> Ch. Baudelaire: Die Dichtung vom Haschisch, in: Der Künstler und das moderne Leben, hg. von H. Schumann, Leipzig 1990, S.240 und S.241.

<sup>18</sup> Götzendämmerung (Streifzüge eines Unzeitgemäßen, Nr. 8), a.a.O., S.995.

Willen, der eigenen Tätigkeit entstehen von solchen unterscheiden, die von außen, vom Wetter, von Drogen oder Alkohol verursacht werden.

Vom exakten Körpermechanismus der Rauschentstehung hat Nietzsche selbstverständlich noch keine Kenntnis. An einer Stelle spricht er, als Erklärung des Geschlechtsrausches, von der „Verteilung des semen [Sperma] ins Blut“<sup>19</sup>; das ist zwar nur eine Metapher, zugleich aber eine Vorahnung dessen, was die Neurophysiologie des 20. Jh.s über die „Botenstoffe“ (Hormone, Neurotransmitter) herausgefunden hat. Unter diesen befinden sich auch die Endorphine und andere „körpereigene Drogen“<sup>20</sup>, die von verschiedenen Organen wie der Nebenniere, der Schilddrüse oder Teilen des Gehirns selbst produziert und über die Blut- und Lymphbahnen oder das limbische System verteilt werden. Sie vermitteln die Übertragung von Informationen zwischen den Nerven und Synapsen und assoziieren oder „bewerten“ die Wahrnehmungen, Gedanken oder Tätigkeiten mit Gefühlen, die dann vom Thalamus registriert werden. Dort sitzen die Rezeptoren für endogene wie exogene Drogen.

Hatte die „Geburt der Tragödie“ noch von zwei Kunsttrieben gesprochen, dem apollinischen Traum und dem dionysischen Rausch, so gibt es jetzt nur noch einen, den Rausch. Ihm wird der frühere Gegensatz untergeordnet, so dass nun auch von einem „apollinischen Rausch“ die Rede ist, der einen Sonderfall des Rausches darstellt. Er entspringt der Erregung nur des Auges, das so die „Kraft der Vision“<sup>21</sup> besitzt, im Gegensatz zum (dionysischen) Rausch, der eine Erregung des „gesamten Affekt-Systems“ darstellt. Gravierender ist aber ein zweiter Unterschied. Der frühere Begriff des Rausches schließt unmittelbar an Schopenhauer an und definiert sich als das lustvolle *Zerbrechen* des „principium individuationis“. Der spätere Begriff erklärt den Rausch im Gegensatz dazu mit einer *Stärkung* des Ich, d.h. mit dem Gefühl der Selbsterweiterung und dem Willen zur Macht, der sich ekstatisch zur Geltung bringt. Keine Differenzierung nimmt Nietzsche zwischen dem aktiven, nach außen gekehrten Rausch der *Ekstase* und dem passiven, aus Kontemplation und Askese herrührenden Rausch als *Trance*

---

<sup>19</sup> Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre, a.a.O., S.870.

<sup>20</sup> Nicht ganz neu, aber sehr differenziert und verständlich dargestellt in J. Zehentbauer: Körper-eigene Drogen. Die ungenutzten Fähigkeiten unseres Gehirns, München 1962.

<sup>21</sup> Götzendämmerung (Streifenzüge eines Unzeitgemäßen, Nr. 10), a.a.O., S.996.

(Suggestion, Hypnose) vor. Er identifiziert den Rausch mit seiner ekstatischen Form; Rausch und Askese behandelt er dagegen als Gegensätze.

V)

Künstler werden von Nietzsche als zum Rausch befähigte Triebmenschen dargestellt, als Renaissancemenschen und „Krafttiere“, oft mit „Überheizung des geschlechtlichen Systems“<sup>22</sup>. Sie verkörpern die Menschen höherer Gesundheit. Biologische Zeugungskraft und künstlerische Produktionskraft liegen für Nietzsche auf einer Ebene. Das Herstellen eines Kunstwerks ist in erster Linie ein *körperlicher Vorgang*: die Übertragung des Rausches auf die Dinge. Ohne Rausch keine Kunst. Produzierend gibt der Künstler seine eigene Kraft und Fülle an die Dinge ab; dadurch werden die Dinge größer, bedeutender, dynamischer, kräftiger, eben zum Kunstwerk. „Man bereichert in diesem Zustand alles aus seiner eignen Fülle: was man sieht, was man will, man sieht es geschwellt, gedrängt, stark, überladen mit Kraft. Der Mensch dieses Zustands [der Künstler] verwandelt die Dinge, bis sie seine Macht widerspiegeln – bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind.“<sup>23</sup> Ein anderer Aphorismus des Nachlasses definiert die Kunst als Äußerung des „animalischen vigor [Lebenskraft]“: als „Überschuss und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche“<sup>24</sup>.

Die physiologische Kehrseite der künstlerischen Produktion ist, dass beim Künstler in dem Maße, in dem er seinen Rausch auf die Dinge überträgt, *Ernüchterung* eintritt. Er kehrt vom Zustand des Außer-sich-seins in einen Zustand des psychischen *Gleichgewichts* zurück. Diese Rückkehr könnte, freilich nicht ganz eindeutig, als ein Prozess der *Gesundung* (als Rückkehr zur Normalität) beschrieben werden, so dass das künstlerische Schaffen eine Art von Selbsttherapie des Künstlers darstellt. Nicht ganz eindeutig, denn einerseits bilden Rausch und „große Gesundheit“ – als Übermaß und gesteigertes Leben – verwandte Begriffe, andererseits werden aber auch Genie und Krankheit miteinander in Verbindung gesetzt. Letztlich sind Gesundheit und Krankheit für Nietzsche keine Gegensätze, sondern nur Gradabstufungen.

---

<sup>22</sup> Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre, a.a.O., S.756.

<sup>23</sup> Götzendämmerung, a.a.O., S.995. Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre, a.a.O., S.535.

<sup>24</sup> ebd., S.536.

Mit der Niederschrift des *Werther* hat Goethe eine Selbsterfahrung als Dichter gemacht, die er in seiner Autobiographie folgendermaßen resümiert: „Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen“<sup>25</sup>. Was Goethe als das Los-werden einer emotionalen Spannung, also *psychologisch* formuliert, fasst Nietzsche in Begriffen der *Physiologie*: als das Los-werden einer „Exuberanz [eines Überschwangs]“<sup>26</sup> von körperlichen Spannungen, als Ausbruch und Abbau angestauter Kraft. Wiederholt erscheint der Schaffensakt in der Metapher des Dynamits bzw. der Explosion.

Zwischen dem Akt des künstlerischen Schaffens und dem Geschlechtsakt – beide als explosionsartige, orgiastische Verausgabung angestauter Kraft verstanden – besteht für Nietzsche nicht nur Parallelität, sondern auch ein Verhältnis der Konkurrenz und Feindschaft. „Jeder Artist weiß, wie schädlich in Zuständen großer geistiger Spannung und Vorbereitung der Beischlaf wirkt“<sup>27</sup>, denn der Rausch, die Energie, die sexuell abreagiert wird, geht der Kunst auf ewig verloren.

## VI)

Die Rezeption von Kunst stellt in gewisser Hinsicht die *Umkehrung* ihrer Produktion dar. Verläuft die Produktion vom Stoff, der bearbeitet, „gebändigt“ wird, zur Form, so beginnt die Rezeption umgekehrt bei der Form, durch die hindurch der Stoff kennengelernt und in Besitz genommen wird. Nietzsche deutet die Reziprozität von Produktion und Rezeption im Sinne der Physiologie; verbunden nämlich sind beide durch den Rausch. In der Produktion überträgt der Künstler seinen Rausch auf die Dinge, bis die Dinge ihm die „eigene Fülle und Lebenslust zurückspiegeln“. Umgekehrt nimmt das Publikum die im Werk enthaltene Kraft und Fülle in sich auf und wird dadurch seinerseits in einen Rauschzustand versetzt. „Alle Kunst wirkt als Suggestion auf die Muskeln und Sinne ... Alle Kunst wirkt *tonisch* [stärkend], mehrt die Kraft, entzündet die Lust (d.h. das Gefühl der Kraft),

---

<sup>25</sup> J. W. v. Goethe: Dichtung und Wahrheit, in Werke, in: Werke, München 1977 (Artemis), Bd. 10, S.311 f.

<sup>26</sup> Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre, a.a.O., S.716. Götzendämmerung, a.a.O., S.1019.

<sup>27</sup> Zur Genealogie der Moral (Was bedeuten asketische Ideale?, Nr. 8) a.a.O., S.853.



regt alle die feineren Erinnerungen des Rausches an<sup>28</sup>. Über das Kunstwerk vermittelt, teilt sich der Rausch des Künstlers dem Publikum mit, darin besteht die *stimulierende Wirkung* der Kunst. Die Kunst fördert nicht die Moral, erweitert nicht das Wissen, stiftet keine Gefühle der Dazugehörigkeit, sondern stimuliert und intensiviert das Leben.

Wie die Produktion ist also auch die Rezeption vornehmlich ein körperlicher Vorgang. Gerade dort, wo Nietzsche von der Produktion als eines „Ausströmens“ des *animalischen vigor* in die (Kunst-)Welt der Bilder und Wünsche spricht, dort spricht er auch von der Rezeption als einer „Anreizung der animalischen Funktionen durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens“ und einer „Erhöhung des Lebensgefühls“<sup>29</sup>. Freilich ist nicht jedermann geeignet und fähig, die von der Kunst ausgesendeten Kraftschwingungen zu empfangen. Dem Nüchternen, dem Ermüdeten, dem Vertrockneten (dem Gelehrten) bleibt die Kunst fremd. Voraussetzung ist ein erotisch-dionysischer Charakter; nur wer zum Rausch befähigt ist, kommt auch als Adressat von Kunst ernsthaft in Frage.

## VII)

Eine Übereinstimmung zwischen Nietzsche und Hegel besteht in der Definition der Kunst als *Aneignung* der Wirklichkeit, wobei mit der Übereinstimmung zugleich der Gegensatz beider Denker verbunden ist. Dass das Wort selbst von Hegel – im Gegensatz zu Nietzsche – kaum verwendet wird, darf nicht irritieren. An Stelle der einfachen, positiven Bezeichnung bevorzugt Hegel die Form der doppelten Negation; statt von „Aneignung“ spricht er zumeist von der „Aufhebung der Entfremdung“ oder von der „Rückkehr aus der Entäußerung“. *Aneignung* ist der direkte Gegensatz der *Entfremdung*; der Prozess des (Wieder-) Aneignens ist also nichts anderes als der Prozess der Dialektik. Was dem Subjekt angehört (These), das wird entäußert und dem Subjekt entfremdet (Antithese); in gegenläufiger Bewegung wird das Entfremdete dann aufgehoben und in den bewussten Besitz des Subjekts zurückgeführt (Synthese). Der dialektische Prozess ist das eigentliche Leben des Geistes, dessen „höchste Bestimmung“ oder Freiheit darin besteht, in dem, was ihm als Wirklichkeit oder Objektivität gegenübersteht, „nichts Fremdes, keine Grenze und Schranke“<sup>30</sup> zu haben.

---

<sup>28</sup> Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre, a.a.O., S.753 und S.784.

<sup>29</sup> ebd., S.536.

<sup>30</sup> G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, in Werke, Frankfurt 1970, Bd. 13, S.134.

Begreift man mit Hegel die Kunst als (sinnliche) Aneignung der Wirklichkeit, so ist in Rechnung stellen, dass sich dabei um eine *erweiterte* oder *zweite Form* der Aneignung handelt. Denn die Wirklichkeit, die sie aneignet, ist keine rohe, ursprüngliche, unberührte, sondern selbst eine bereits geformte und angeeignete Wirklichkeit: eine Wirklichkeit, der der Mensch durch praktische Tätigkeit und Veränderung die „spröde Fremdheit“ genommen und „das Siegel seines Innern“ aufgedrückt hat, so dass er in ihre „nur eine äußere Realität seiner selbst“ vor sich hat<sup>31</sup>. Wenn Hegel die Kunstschönheit als die „aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit“<sup>32</sup> definiert, so ist im Wiedergeboren-sein das Moment der Verdoppelung oder Aneignung mitenthalten. Denn in der geschichtlichen, vom Menschen bearbeiteten und geprägten Wirklichkeit – die unbearbeitete Wirklichkeit, die „Naturschönheit“, bleibt aus seiner Ästhetik ausgeschlossen – liegt der Kunst, in entäußerten Form (als geformte Natur) jener Geist vor, den sie aneignen und in seiner Wahrheit darstellen soll.

Nietzsches Begriff der Aneignung betont hingegen das *Gewalttätige*, das mit der *Überwältigung* des Fremden verbunden ist. Es handelt sich zuallererst um einen körperlichen Vorgang, um eine Lebenserweiterung, denn „Leben ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren“<sup>33</sup>. Selbst dort, wo Nietzsche den Begriff auf Geistiges, d.h. auf den Prozess des Erkennens überträgt, dominiert das Körperliche und Gewalttätige: „Die Kraft des Geistes, Fremdes anzueignen, offenbart sich in dem starken Hange, das Neue dem Alten anzuähnlichen, das Mannigfache zu vereinfachen, das gänzlich Widersprechende zu übersehen oder wegzustoßen“<sup>34</sup>. Erkennen heißt identifizieren, heißt *Sich-Einverleiben* dessen, was sich einverleiben lässt und *Aussondern* und *Vernichten* dessen, was sich dagegen sträubt.

Hegels Aneignungsbegriff *respektiert* das Fremde, erkennt die Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit des Fremden an; Nietzsches Aneignungsbegriff *vernichtet* das Fremde in seiner Selbständigkeit und unterwirft es dem eigenen Gesetz. Im einen Fall steht das Modell des *Lernens* Pate: das Fremde wird angeeignet, indem es geistig durchdrungen, erkannt, gewusst wird, so wie

---

<sup>31</sup> ebd., S.51.

<sup>32</sup> ebd., S.14.

<sup>33</sup> Jenseits von Gut und Böse (Nr. 259), a.a.O., Bd. 2, S.729.

<sup>34</sup> ebd. (Nr. 230), S.695. Die fröhliche Wissenschaft (Nr. 355), a.a.O., S.222.

man sich z.B. eine fremde Sprache aneignet. Im anderen Fall orientiert sich der Begriff am *Essen*: das Fremde wird zerstört (zerkaut), in seine Elementarteile zerlegt (verdaut), dem Körper assimiliert (einverleibt) oder ausgeschlossen.

### VIII)

Kunst ist kein Nachahmen, sondern ein *Transfigurieren* der Wirklichkeit, ein *Vervandeln ins Vollkommene*. Zur Benennung des Schaffensprozesses bedient sich Nietzsche des gleichen Begriffs wie Hegel: „Idealisieren“ bezeichnet bei Hegel einen *geistigen* Vorgang, einen *Abstraktions- oder Reinigungsvorgang*, mit dem Ziel, die Wahrheit des dargestellten Gegenstandes zu erfassen. Indem die Kunst das „in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit befleckte“ auf seinen „wahren Begriff“ zurückführt, das äußere Dasein mit dem Inneren, Wesentlichen verbindet und alles beiseite lässt, „was in der Erscheinung demselben nicht entspricht“, bringt sie das „Ideal“ hervor, die Einheit von Form und Inhalt oder die Schönheit<sup>35</sup>. Als Beispiel führt Hegel die Porträt-Malerei an, die von vielen Härchen, Poren, Narben abstrahiert, nicht um dem so Porträtierten zu schmeicheln, sondern um das Wesentliche seines Charakters zum Ausdruck bringen. Nietzsche dagegen, der das *Körperliche* betont und das Schaffen als Übertragung von Kraft und Fülle begreift, definiert „Idealisieren“ als einen *Additions- und Verstärkungsvorgang*, der die Dinge über ihr natürliches Dasein erhebt. Es besteht „nicht, wie gemeinhin geglaubt wird, in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen“; das Entscheidende ist vielmehr ein „ungeheures *Heraustreiben* der Hauptzüge ..., so dass die anderen darüber verschwinden“<sup>36</sup>. „Hauptzüge“ sind nicht die Züge, die das geistige Profil oder das Wesen der Dinge kenntlich machen, sondern was das „Leben“ der Dinge ausmacht, ihren Willen zur Macht.

### IX)

Hegel definiert die Schönheit der Kunst als „das sinnliche Scheinen der Idee“<sup>37</sup>. Was Hans oder Marie persönlich als schön empfinden, ist dieser Definition zufolge belanglos. Die Frage ist vielmehr, ob der Künstler den „objektiven Geist“, d.h. die vom Menschen produzierte, geschichtliche Wirklichkeit in ihrer Objektivität erfasst, in geeignete Situationen, Konflikte, Handlungen umgesetzt und im Medium der Anschauung vermittelt hat.

---

<sup>35</sup> G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, a.a.O., S.205 f.

<sup>36</sup> Götzendämmerung, a.a.O., S.995.

<sup>37</sup> G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, a.a.O., S.151.

Ziel der Kunst ist die *Erkenntnis der Wahrheit*; die Schönheit der Form bleibt diesem Ziel untergeordnet.

Dagegen gründet die Schönheit als physiologischer Kategorie in erster Linie auf der Bejahung des Lebens; ihr Ziel ist die *Aktivierung* des Menschen, die *Förderung seiner Gesundheit*. „Gesundheit“ wird dabei nicht so sehr als Normalität der Körperfunktionen oder als Rückkehr zu dieser Normalität, sondern als rauschhaft gesteigerte „große Gesundheit“ verstanden. Die vom Kunstwerk ausstrahlende Kraft lässt sich gleichsam mit dem „Dynamometer“ messen. Zum einen zerschneidet Nietzsche das Band, das die Schönheit traditioneller Weise mit der Wahrheit verbunden hatte; zum anderen kündigt er das Postulat der *Interesselosigkeit* auf, das Schopenhauer von Kant übernommen und als Willenlosigkeit oder *Quietiv* des Willens umgedeutet hatte. An die Stelle der *Kalmierung*, der Beruhigung, tritt die Stimulierung des Willens durch die Schönheit. Gegen Kant und Schopenhauer gewendet, führt Nietzsche zwei andere Autoritäten ins Feld: Platon mit seinem Begriff des Eros, demzufolge „das *proprium* ihrer [der Schönheit] Wirkung darin bestehe, dass sie „zur Zeugung reize ... vom Sinnlichen bis hinauf ins Geistigste“<sup>38</sup> und Stendhal mit seiner Definition der Schönheit als „promesse de bonheur“<sup>39</sup>, d.h. als Glücksversprechen, bei der – ebenso wie bei Platon – die Aktivierung des Willens im Zentrum steht, denn das versprochene Glück soll ja auch errungen werden.

Schönheit und Hässlichkeit bilden für Nietzsche absolute Gegensätze. Von der einen geht eine belebende, bereichernde, euphorisierende, von der anderen eine dämpfende, verarmende und deprimierende Wirkung aus. Schönheit macht gesund, Hässlichkeit krank: „Physiologisch nachgerechnet schwächt und betrübt alles Hässliche den Menschen. Es erinnert ihn an Verfall, Gefahr, Ohnmacht; er büßt tatsächlich dabei Kraft ein. Man kann die Wirkung des Hässlichen mit dem Dynamometer messen. (...) Sein Gefühl der Macht, sein Wille zur Macht, sein Mut, sein Stolz – das fällt mit dem Hässlichen“<sup>40</sup>. Nicht zuletzt hängt der Gegensatz zwischen Hegel und Nietzsche auch damit zusammen, dass Hegels ästhetische Reflexionen von der Plastik und vor allem von der Dichtung ausgehen, die schon in der Antike der Philosophie zur Seite gestellt wurde. Nietzsches Ästhetik orien-

---

<sup>38</sup> Götzendämmerung (Streifenzüge eines Unzeitgemäßen, Nr. 22), a.a.O., S.1003.

<sup>39</sup> Zur Genealogie der Moral (Dritte Abhandlung, Nr. 6), a.a.O., S.845 f.

<sup>40</sup> Götzendämmerung (Streifenzüge eines Unzeitgemäßen, Nr. 20), a.a.O., S.1001 f.

tiert sich dagegen am Modell der Musik, die (als Tanz, als Arbeitslied, als Marsch) viel enger mit dem Körper und der körperlichen Bewegung zu tun hat.

X)

Kunst und Schönheit „wählen aus“, „ziehen hervor“, „verstärken“, „loben“, „verherrlichen“ und sind damit alles andere als interesselos. Sie beeinflussen das Urteil derer, die sie genießen. Ihrer letzten Bestimmung nach ist die Kunst Bejahung und Stimulierung des Lebens; darin besteht Nietzsches stärkster Einwand gegen die Doktrin des *l'art pour l'art*, die den Gedanken der Nützlichkeit von sich weist. Nur insofern gesteht er der Doktrin des *l'art pour l'art* Berechtigung zu, als sie der „moralisierenden Tendenz in der Kunst“<sup>41</sup> den Kampf ansagt, d.h. der Unterordnung der Kunst unter die Zwecke der Moral. Die Moral nämlich enthält prinzipiell asketische, d.h. lebensverneinende und krankhafte Ideale.

Neben der Lebensbejahung führt Nietzsche ein zweites Argument gegen die Theoretiker des *l'art pour l'art* ins Feld: den Ursprung der Poesie. Was die Poesie als gebundene Rede von allem Anfang an von der Prosa unterscheidet, ist der *Rhythmus*, der dann auch den Satzbau, die Wortwahl, das „Melos“ der Rede bestimmt. Der Rhythmus ist aber alles andere als unnützlich, insbesondere wenn man sich vergegenwärtigt, dass die ersten „Gedichte“ oder „Lieder“ Zaubersprüche waren, Anrufungen der Götter und Dämonen. Erstens diente der Rhythmus dem Zweck größerer Eindringlichkeit: die rhythmisierte Rede ist über größere Entfernung hin vernehmbar, ihre Worte haften besser im Gedächtnis, die Menschen können ihr Anliegen den Göttern also nachhaltiger zu Gehör bringen. Zweitens übt der Rhythmus Gewalt aus: es entsteht ein „Zwang“ und eine „unüberwindliche Lust“ mit zu marschieren oder mit zu tun; durch die Rhythmisierung der Arbeit (beim Rudern etc.) wird die Effektivität der Arbeit gesteigert, als würden Dämonen magisch gebannt und zur Mitarbeit genötigt. Drittens wohnt dem Rhythmus die Kraft inne, Affekte zu entladen, d.h. zu reinigen und die *ferocia animi*, die Aufgebrachtheit der Seele, zu besänftigen: von Terpanter ist überliefert, einen politischen Aufruhr durch Musik niedergeworfen zu haben, Empedokles und Damon sollen einen Wahnsinnigen und einen Liebeskranken durch Musik geheilt und zur Raison gebracht zu haben;

---

<sup>41</sup> ebd., S.1004.

man konnte also auch hoffen, die rachesüchtigen Götter durch Musik zu besänftigen.

Für die Menschen der ältesten Zeiten konnte es also nichts Nützlicheres als den Rhythmus (und daher auch den Vers) geben: „Mit ihm konnte man alles: eine Arbeit magisch fördern; einen Gott nötigen, zu erscheinen, nahe-zusein, zuzuhören; die Zukunft sich nach seinem Willen zurechtmachen; die eigene Seele von irgendeinem Übermaße (der Angst, der Manie, des Mitleids, der Rachsucht) entladen, und nicht nur die eigne Seele, sondern die des bösesten Dämons“<sup>42</sup>. Nietzsches Resümee: „ohne den Vers war man nichts, durch den Vers wurde man beinahe ein Gott“.

## XI)

Wie es einen *Sklavenaufstand* in der Moral gibt, so gibt es auch einen *Sklavenaufstand* in der Ästhetik. In beiden Fällen handelt es sich darum, dass die Werte der Herren und Vornehmen (der Arier), die Nietzsche zugleich als die Werte des „aufsteigenden Lebens“ darstellt, außer Kraft gesetzt und durch die Werte der Sklaven und der „Schlecht-weggekommenen“ (der Juden) ersetzt werden, durch die Werte des „niedergehenden Lebens“ oder des Ressentiments. Die Herren- oder die klassische Ästhetik gibt „aus ihrer Fülle an die Dinge ab – sie verklärt, sie verschönt, sie *vernünftigt* die Welt“; die Sklaven- oder moderne Ästhetik, die Ästhetik der *décadence* „verarmt, verblasst, verhässlicht den Wert der Dinge, sie *verneint* die Welt“<sup>43</sup>. Was vorher „gut = vornehm = mächtig = schön = gottgeliebt“<sup>44</sup> war, das wird nun böse, hässlich, hassenswert. Wirkliche Kunst ist (wie wirkliche Moral) eine Gegenbewegung gegen die Dekadenz.

Wagners Musikdrama, das der junge Nietzsche als die Wiedergeburt der Tragödie gefeiert hatte, wird nun zum Paradebeispiel der Dekadenz: „Mein Einwand gegen die Musik Wagners sind physiologische Einwände: ... Wagner macht krank“<sup>45</sup>. Erstens sind Wagners Helden und Heldinnen selbst krank: sie stellen, „als physiologische Typen betrachtet“, eine wahre „Kranken-Galerie“ dar. Zweitens sind Wagners Sujets krank: die Probleme, die er auf die Bühne bringt, sind „lauter Hysteriker-Probleme“<sup>46</sup>, die, zusammen

---

<sup>42</sup> Die fröhliche Wissenschaft (Zweites Buch, Nr. 84), a.a.O., S.94.

<sup>43</sup> Der Fall Wagner (Epilog), a.a.O., Bd. 2, S.936.

<sup>44</sup> Zur Genealogie der Moral (Erste Abhandlung, Nr. 7), a.a.O., S.779.

<sup>45</sup> Nietzsche contra Wagner (Wo ich Einwände mache), a.a.O., S.1041.

<sup>46</sup> Der Fall Wagner (Nr. 5), a.a.O., S.913.

mit den Helden und Heldinnen keinen Zweifel an der nervösen Überreiztheit ihres Autors lassen. Drittens und ganz besonders macht Wagners Musik krank: beim Anhören wird der Atem schwer; der Fuß revoltiert, da er das Bedürfnis nach Takt hat; Magen, Herz und Kreislauf protestieren; die Eingeweichten betrüben sich.<sup>47</sup>

Wie die asketischen Ideale in der Moral ist die *décadence* in der Kunst aus dem Ressentiment gegenüber dem Leben geboren. Das Ressentiment aber hat physiologische Ursachen: die Menschen leiden. Das Leiden der Menschen kann z.B. in einer „Erkrankung des *nervus sympathicus* liegen oder ... einer übermäßigen Gallen-Absonderung oder in einer Armut des Blutes an schwefel- und phosphorsaurem Kali oder in Druckzuständen des Unterleibs, welche den Blutumlauf stauen, oder in Entartung der Eierstöcke und dergleichen“<sup>48</sup>. Den Menschen bleiben die wahren, d.h. die physiologischen Ursachen ihrer Leiden aber verborgen, deshalb stellen sie imaginierte Ursachen an die Stelle der wahren. Sie klagen andere Menschen, die Umstände oder das Leben überhaupt an, machen sie für ihr Leiden verantwortlich und hassen sie dafür. Die „Affekt-Entladung“, der Hass, wird zur Erleichterung, zur *Betäubung* des eigenen Leidens.

Im Gegensatz zum Sklavenaufstand in der Moral, der keine neuen Werte schafft, die alten Werte nur negiert und mit umgekehrten Vorzeichen versieht, erkennt Nietzsche im Sklavenaufstand der Ästhetik auch etwas Neues und Positives. Die *décadence* ist von ihrer Form-Seite her nicht nur die *Verselbständigung der Teile* gegeneinander (was kritisiert wird), sondern auch eine gesteigerte Sensibilität sowie eine ungeheuerere *Differenzierung* und *Raffinierung* der Ausdrucksmittel. Nietzsche macht sich die positiven Urteile Gautiers und Paul Bourgets über Baudelaires *Fleurs du mal* zueigen und überträgt sie auf die Musik Wagners. Trotz der starken Polemik bleibt Nietzsches Urteil gegenüber Wagner daher bis zuletzt ambivalent.

## XII)

Zu den „biologischen Voraussetzungen“ der Ästhetik, auf denen Nietzsche immer wieder besteht<sup>49</sup>, gehört auch die Rasse. Sie ist die Substanz und der Träger auch der geistigen oder ästhetischen Qualitäten und Dispositionen.

<sup>47</sup> Nietzsche contra Wagner, a.a.O., S.1041.

<sup>48</sup> Zur Genealogie der Moral (Dritte Abhandlung, Nr. 15), a.a.O., S.868.

<sup>49</sup> Der Fall Wagner, a.a.O., S.936, S.938 u.ö.

Schönheit und Hässlichkeit sind der Ausdruck von Lebensbejahung und Lebensverneinung, von Gesundheit und Krankheit, auch in rassistischer Hinsicht. Schön sind die *reinen*, hässlich die *gekreuzten* Rassen. Diese sind nicht nur durch eine Disharmonie ihrer Lebensformen und Wertbegriffe gekennzeichnet, sondern auch durch eine „Disharmonie ihrer Körperformen“, wenn also „zum Beispiel ... Auge und Mund nicht zusammenstimmen“<sup>50</sup>.

Im Gegensatz zu Gobineau und den Rassetheoretikern des Nationalsozialismus (mit denen er gleichwohl in der Annahme übereinstimmt, die arische, weiße Rasse sei zugleich überlegen und bedroht, was eine Züchtung der Starken und die Eliminierung der Schwachen, „Entarteten“ erforderlich mache) begreift Nietzsche die reine Rasse nicht als den *Ursprung*, sondern als das *Resultat* der Geschichte. Die Aufgabe der Politik ist für ihn daher nicht, die bestehende Rassenvermischung durch „hygienische Maßnahmen“ rückgängig zu machen, um den ursprünglichen, höheren und schöneren Typ wieder herzustellen. Im Gegenteil: er will die Vermischung vorantreiben, auf das Ziel einer neuen und „reinen europäischen Rasse und Kultur“ hin, in der er glaubte, auch die jüdische Rasse integrieren und aufheben zu können. „Es gibt wahrscheinlich keine reinen, sondern nur reingewordene Rassen“<sup>51</sup>; eine solche reingewordene Rasse waren die Griechen, eine solche werden vielleicht auch die Europäer eines Tages sein. Der Normalfall sind die „gekreuzten Rassen“; bei ihnen muss die Höherzüchtung anfangen. Reinheit ist „das letzte Resultat von zahllosen Anpassungen, Einsaugungen und Ausscheidungen“, sie ist daran abzulesen, dass „die in einer Rasse vorhandene Kraft sich immer mehr auf einzelne ausgewählte Funktionen beschränkt“<sup>52</sup>, d.h. konzentriert.

Der Prozess, in dem die Vermischung fortschreitet und einen neuen, reinen Typus ausbildet, wird damit zum Prozess der Überwindung des Hässlichen. Rein gewordene Rassen sind immer auch „*stärker* und *schöner* geworden“<sup>53</sup>. Über die Stimulierung des Lebens hinaus, hat die physiologischen Ästhetik Nietzsches, die das Hässliche und Niedergehende kritisiert und ausscheiden möchte, also noch ein weiteres Ziel: es ist die *Züchtung* einer neuen europäischen Rasse, die das Erbe der griechischen Rasse antritt, die bisher das „Muster einer reingewordenen Rasse und Kultur“ darstellt.

---

<sup>50</sup> Morgenröte (Viertes Buch, Nr. 272), a.a.O., Bd. 1, S.1182.

<sup>51</sup> ebd.

<sup>52</sup> ebd.

<sup>53</sup> ebd.