

Versuch einer Selbstkritik

I Überblickskommentar

Vierzehn Jahre nach der Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* blickt N. in diesem „Versuch“, den er der mit verkürztem Titel versehenen Neuausgabe von 1886 vorausschickt, kritisch zurück. Er distanziert sich von methodischen Unzulänglichkeiten, jugendlichem Überschwang und den einst für ihn maßgebenden Autoritäten: von Schopenhauer und Wagner. Noch mehr liegt ihm daran, in konzentrierter Form die aus der Perspektive seiner späten Jahre wesentlichen Positionen ins Licht zu rücken. Dabei erscheint die Frühschrift als eine zwar durch mancherlei Mängel beeinträchtigte, aber doch schon intuitiv zu fundamentalen neuen Einsichten vordringende Pionierleistung. Zugleich soll sich eine konzeptionelle Kontinuität zwischen dem frühen und dem späten Werk abzeichnen. So versucht N. eine schlüssige intellektuelle Autobiographie zu skizzieren. Manches Spätere projiziert er auf die Frühphase zurück, vor allem die Angriffe auf „Moral“ und Christentum, die erst mit den Aphorismen-Sammlungen *Morgenröthe* und *Die fröhliche Wissenschaft* beginnen und sich in den Schriften *Jenseits von Gut und Böse* und *Zur Genealogie der Moral* verschärfen. Am 29. August 1886 schreibt er an seinen Verleger Ernst Wilhelm Fritzsche in Leipzig: „Dieser ‚Versuch‘, zusammengehalten mit der ‚Vorrede von Mensch. Allzumenschliches‘, ergibt eine wahre Aufklärung über mich – und die allerbeste Vorbereitung für meinen verwegenen Sohn Zarathustra“ (KSB 7, Nr. 740, S. 237, Z. 33–37).

Als Vorrede zur neuen Ausgabe der *Geburt der Tragödie* sollte dieser „Versuch“ eine ähnliche Funktion erfüllen wie die systematisch projektierten „Vorreden“, die N. in seinen letzten Jahren für eine ganze Reihe seiner früheren Werke verfaßt. Er beabsichtigt darin nicht nur, diese Werke selbst klarer zu konturieren und neue Aufmerksamkeit nach Jahren der Nichtbeachtung für sie zu gewinnen; er will auch eine geistige Entwicklung markieren und insbesondere alle Fluchtlinien auf *Also sprach Zarathustra* hin zeichnen. Nicht umsonst zitiert er den *Zarathustra* auch am Ende des *Versuchs einer Selbstkritik* ausführlich: als Erfüllungsziel. „Das Wesentliche ist“, schreibt er im gleichen Brief an seinen Verleger, „daß, um die Voraussetzungen für das Verständniß des *Zarathustra* zu haben [...] alle meine früheren Schriften ernstlich und tief verstanden sein müssen; insgleichen die Nothwendigkeit der Aufeinanderfolge dieser Schriften und der in ihnen sich ausdrückenden Entwicklung. [...] Im Dezember hoffe ich mit den ‚Vorreden‘ fortfahren zu können [...] Nehmen wir an, daß bis zum Frühjahr meine ganze Litteratur, so weit sie in Ihren Händen ist, zum neuen Fluge fertig und neu ‚beflügelt‘ ist. Denn diese ‚Vorreden‘ sollen Flügel sein!“ (KSB 7, Nr. 740, S. 237, Z. 23 u. S. 238, Z. 49).

Treffend charakterisiert N. die Ausgangspositionen für sein späteres Denken, er verdeutlicht die durchgehenden Linien und auch den übergreifenden

Horizont, der zunächst der seiner eigenen Zeit ist. Schon im 1. Kapitel stellt er Symptome von „Niedergang“ und „Verfall“ (12, 9; 12, 26) „bei uns, den ‚modernen‘ Menschen und Europäern“ (12, 11 f.) fest. Damit nimmt er in diesem späten Rückblick entsprechende Aussagen aus der Frühschrift auf, die ebenfalls kulturkritisch den „Verfall“ beschwören und die Menschen der Gegenwart als „Epigonen“, „Spätlinge“ und schwächliche „Nachkommen“ einer starken und großen früheren Zeit verachten – so sehr, daß N. emphatisch ausruft: „Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epigonen!“ (75, 29 f.), um schließlich auf einem Höhepunkt seiner Ausführungen Goethe und Schiller als „Helden“ einer vergangenen kulturellen Blütezeit aufzurufen und im Kontrast dazu von „unserer ermüdeten Cultur“ (131, 34) zu sprechen, die nur noch „Epigonen solcher Helden“ aufweise (131, 10 f.). Weder bei solchen Ausführungen in der Frühschrift noch im späten Rückblick nennt N. den im 19. Jahrhundert längst etablierten Epigonen-Diskurs, den er in seine eigene Zeitdiagnose übernimmt und vehement steigert. Bereits 1836, am Ende der „großen“ Zeit, deren Wahrnehmung sich vor allem mit Goethes überragender Gestalt verband, hatte Karl Immermann in einem Roman mit dem programmatischen Titel *Die Epigonen* diese Zeitdiagnose gegeben. Sie wurde über ein halbes Jahrhundert hinweg von zahlreichen Schriftstellern aufgegriffen (vgl. den ausführlichen Kommentar zu 75, 25–32). In N.s Spätschriften, zu denen der *Versuch einer Selbstkritik* gehört, verschärft sich die Feststellung von Niedergang und Epigontum im leitmotivisch verwendeten Begriff der „décadence“.

Als Gegenmacht von Epigontum und Verfall beschwört N. das „Dionysische“. Damit opponiert er gegen den resignativen weltanschaulichen Pessimismus seiner einstigen philosophischen Leitfigur Schopenhauer und gegen den zeitgenössischen Kulturpessimismus. Das „Dionysische“ formiert er zum Inbegriff elementarer neuer Lebensenergien. Die aus einem Überwindungsbedürfnis und als Reaktion auf die epigonale Zeitstimmung entstandene Vorstellung einer „dionysischen“ Erneuerung der Kultur zeichnet sich in GT nur in Ansätzen ab; im selbstkritischen Rückblick macht er daraus ein offensives Programm. Allerdings gibt er nun die in der Frühschrift legitimierende Berufung auf Wagners Musik als Zeugnis solch ‚dionysischer‘ Wiedergeburt auf. Ebenfalls verschwindet der Begriff des Apollinischen, den er in der Anfangspartie der Frühschrift zum gleichgewichtigen Konterpart des Dionysischen gemacht hatte, um damit die Grundstruktur der griechischen Tragödie zu beschreiben. Mit der Vernachlässigung des „Apollinischen“ zieht er in seinem Rückblick die Konsequenz aus der Verschiebung des Schwerpunktes schon in den späteren Partien der Tragödienschrift selbst. In ihnen weicht bereits die Opposition von Apollinischem und Dionysischem derjenigen von Dionysischem und „Sokratischem“. Umso mehr hält N. in seiner Retrospektive an dieser Opposition fest.

Der „Sokratismus“ ist ihm nur ein anderes Wort für eine alles durchdringende Rationalität, welche die natürlichen Instinkte erstickt und deshalb lebensfeindlich wirkt. Insofern gilt ihm dieser Sokratismus als „ein Zeichen des Niedergangs“ (12, 26). Hier verschmilzt, wie schon in der Tragödienschrift, die Rousseausche Zivilisationskritik mit der von Herder als Kennzeichen sklerotisch-steriler Spätzeiten diagnostizierten Logifizierung sämtlicher Lebensbereiche. Im späten Rückblick konzentriert sich N.s Zivilisationskritik auf einen Sektor, den das 15. Kapitel der Tragödienschrift ins Blickfeld rückte: auf die Wissenschaft. Die Schlußpartie des 1. Kapitels des Rückblicks läuft auf eine grundsätzliche Wissenschaftskritik vom Standpunkt des „Lebens“ zu, und am Anfang des 2. Kapitels betont Nietzsche, daß er das Problem, das er im Anschluß an die frühere Schrift zunächst als Sokratismus bezeichnete, „heute“ als Problem der Wissenschaft bezeichnen würde (13, 9 f.). Das war es allerdings auch schon in der Tragödienschrift (vgl. GT 15, KSA 1, 99).

N. ist in der späten Retrospektive darauf bedacht, die antikisierenden Einkleidungen der Frühschrift, so die Rede vom Sokratismus und vom Dionysischen, zwar nicht gänzlich abzustreifen, aber doch auf einen begrifflichen Nenner zu bringen. Im kritischen Hinblick auf die Wissenschaftsgläubigkeit und den Wissenschaftsoptimismus des späten 19. Jahrhunderts versucht er, ohne gelehrtes Mimikry ‚eigentlich‘ zu sprechen. Indessen bezeichnet er zugleich das „Dionysische“ als ein „Problem“, dessen wissenschaftliche (!) Lösung er auf eine ungewisse Zukunft verschiebt („bleibt doch auch heute noch für den Philologen auf diesem Gebiete beinahe Alles zu entdecken und auszugraben“; 15, 12–14), und seine eigenen Aussagen hierzu bringt er, mystifizierend und herausfordernd, in eine suspensive Frageform. Im Schlußsatz des 3. Kapitels verschiebt er dieses „Problem“ auf die Ebene einer Metareflexion („Vor allem das Problem, dass hier ein Problem vorliegt“; 15, 14) und auf die These, die Erkenntnis des „Dionysischen“ bei den Griechen sei noch nicht gelungen („und dass die Griechen, so lange wir keine Antwort auf die Frage ‚was ist dionysisch?‘ haben, nach wie vor gänzlich unerkant und unvorstellbar sind ...“; 15, 15–17). Sofort im ersten Satz des unmittelbar anschließenden 4. Kapitels: „Ja, was ist dionysisch?“ wird die nicht mehr ins Feld historischer Erkenntnis, sondern allenfalls noch in dasjenige der Psychologie gehörende Schwierigkeit greifbar. Denn N. fährt fort: „In diesem Buche [in GT] steht eine Antwort darauf, – ein ‚Wissender‘ redet da, der Eingeweihte und Jünger seines Gottes. Vielleicht würde ich jetzt vorsichtiger und weniger beredt von einer so schweren psychologischen Frage reden ...“ (15, 19–23). Immer von Neuem also eine „Frage“, ja eine unabschließbare Reihe von Fragen, wie sich alsbald zeigt, denn von nun ab sind sämtliche Sätze des 4. Kapitels in der Frageform gehalten. Es handelt sich nicht nur um rhetorisch-suggestive, sondern auch um tastend hypothetische, versuchende, letztlich aporetische Fragen.

Die „Antwort“, die N. in der Tragödienschrift auf die Frage „was ist dionysisch?“ gegeben hatte, erscheint ihm im Rückblick gerade nicht als eine begrifflich-definitivische, sondern als die eines „Eingeweihten und Jünger[s] seines Gottes“. Diese Auskunft ist ambivalent. Zwar weist sie auf das Unwissenschaftliche, auf das bloß Intuitive und Spekulative des Frühwerks, weshalb es schon vorher heißt: „Sie hätte singen sollen, diese ‚neue Seele‘ – und nicht reden!“ (15, 9 f.). Zugleich aber läßt N. durchblicken, daß ihm gerade mit dem intuitiven Konzept des „Dionysischen“ ein Wurf gelungen sei, der seinen bleibenden Wert als eine Herausforderung besitzt, die wissenschaftlich uneinholbar ist, weil sie prinzipiell jenseits der disqualifizierten Wissenschaft liegt. Ausgespart bleibt, und dies ist für N.s Umgang mit seinen Quellen charakteristisch, daß sich seine Vorstellung des „Dionysischen“ an einen schon seit der deutschen Romantik etablierten und auch in der von ihm benutzten gelehrten Literatur des 19. Jahrhunderts weitergeführten Diskurs anschloß, also durchaus keine neue Erfindung war (vgl. den Kommentar zu 25, 4–6). Im Rückblick des *Ecce homo* auf GT bezeichnet N. das Dionysische als „Symbol“, das seine Bedeutung im Horizont der eigenen, gegen das lebensfeindliche, verneinende Wesen des Christentums gerichteten Wertung erhält. „Im dionysischen Symbol“, so N., sei „die äusserste Grenze der Bejahung erreicht“ (KSA 6, 310, 27 f.). Gehört in GT das ‚Dionysische‘ noch in eine Ursprungs-Sphäre des Irrationalen, die vorwiegend in Opposition gegen eine Welt spätzeitlicher Rationalität steht, so verschiebt sich die Vorstellung des Dionysischen im 5. Kapitel des *Versuchs einer Selbstkritik* und im *Ecce homo* auf eine zweite Opposition hin: auf diejenige gegen das Christentum und seine „Moral“. In beiden Hinsichten ist das ‚Dionysische‘ ein Gegen-Begriff.

Schon im weiteren Verlauf des 4. Kapitels und dann durchgehend überformt N. seinen *Versuch einer Selbstkritik* mit den großen Themen seiner späteren Schriften. Teils sieht er sie schon in der *Geburt der Tragödie* vorbereitet, teils substituiert er das Frühwerk durch das Spätere. Zusammen mit dem in den Schriften seiner letzten Jahre geführten Kampf gegen eine lebensfeindliche und als Ferment der *décadence* gewertete „Moral“, die er insbesondere dem Christentum anlastet, verschärft er die Absage an die ebenfalls der *décadence* zugerechneten „modernen Ideen“ (16, 30; 20, 19), die von seiner frühen Prägung durch den ‚Basler Antimodernismus‘ (Burckhardt, Bachofen, Overbeck) über den *Zarathustra* (besonders im Kapitel *Von den Taranteln*) bis zu den Spätschriften reicht. Als „moderne Ideen“ griff er insbesondere die ‚Ideen von 1789‘ an: die Vorstellung von Menschenrechten und die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, aus denen die demokratische Bewegung entsprang. Trotz aller Unterdrückung, die für Jahrzehnte das Metternichsche System der Restauration mit sich gebracht hatte, wirkten sie fort. Die Juli-Revolu-

tion von 1830 und die Revolution von 1848 waren Fanale. Forderungen nach einer ökonomisch und sozial gerechteren Ordnung angesichts eines bisher ungekannten Bevölkerungswachstums sowie der Verarmung breiter Schichten („Pauperismus“, Hungersnöte, Auswanderungswellen) drangen vor. Hinzukam der sich immer mehr abzeichnende Bedeutungsverlust des Adels, der dennoch seine privilegierte Stellung zu behaupten suchte. Das Elend der Industriearbeiter im Gefolge der Industrialisierung und des damit verbundenen kapitalistischen Wirtschaftssystems führte gerade im zeitlichen Vorfeld von N.s Erstlingsschrift zu einer organisierten Arbeiterbewegung. N. verabscheute sie in GT als „socialistische Bewegungen der Gegenwart“ (123, 2). 1863 war der ‚Allgemeine Deutsche Arbeiterverein‘ in Leipzig von Ferdinand Lassalle gegründet worden, 1868 der englische ‚Trade Union Congress‘, 1869 in Eisenach die ‚Sozialdemokratische Arbeiterpartei‘, an deren Spitze August Bebel und Wilhelm Liebknecht standen. Beunruhigt zeigte sich N. auch angesichts der mächtig sich entfaltenden amerikanischen Demokratie (zu seiner Tocqueville-Rezeption vgl. den ausführlichen Einzelkommentar zu 20, 18–20). Auf die Abschaffung der Sklaverei in den USA durch Lincoln wenige Jahre vor der Entstehung von GT reagierte N. ebenso wie auf die Bewegungen der Arbeiterschaft in Europa mit einem vehementen Plädoyer für die Sklaverei (117, 15–25) als Voraussetzung der „Cultur“.

Von Anfang an und – nach einem markanten Intervall in der Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* – mit zunehmender Entschiedenheit stand N. politisch auf der Seite einer antimodernen Reaktion. Besonders aufgrund eines konservativen und individualistischen Kulturbegriffs, der sich schon aus seinen frühen Briefen ablesen läßt und in mancherlei Hinsicht seine Basler Nähe zu Jacob Burckhardt verrät, bekämpfte N. die „modernen Ideen“. Zu ihnen gehörten auch Theoriebildungen, die nicht ein emphatisch-elitäres Denken, sondern ein pragmatisch nüchterner und zugleich philanthropischer Blick auf das Allgemeinwohl, auf das Glück der „Vielen“ bestimmt. In England entstand daraus ein europäisch einflußreicher, rational argumentierender Utilitarismus. Jeremy Bentham (1748–1832) hatte ihn begründet, und John Stuart Mill (1806–1873) als Theoretiker des Liberalismus (*On Liberty*, 1859) führte ihn in seinem Werk *Utilitarianism* (1861) zu einem neuen Höhepunkt. Beide Werke besaß N. in der 1869 erschienenen deutschen Übersetzung. Er arbeitete sie intensiv durch, wie die zahlreichen Lesespuren zeigen (John Stuart Mill: *Die Freiheit*, übersetzt von Th. Gomperz. *Das Nützlichkeitsprinzip*, übersetzt von Ad. Wahrmund. *Rectoratsrede* übersetzt von Ad. Wahrmund. Leipzig 1869. In: *John Stuart Mill's Gesammelte Werke. Autorisierte Uebersetzung unter Redaktion von Theodor Gomperz*. Erster Band. Vgl. *Nietzsches private Bibliothek*, S. 383 f.). Daß Mill auf dem Nützlichkeitsprinzip sogar eine Ethik aufbaute, mußte N. umso mehr

provozieren, als er sich dem Kampf gegen die „Moral“ verschrieben hatte. Deshalb rechnet er in seiner späten Retrospektive auf die Tragödienschrift zu den „modernen Ideen“ und den „Vorurtheilen des demokratischen Geschmacks“ auch die „vorherrschend gewordene Vernünftigkeit“ und den „praktische[n] und theoretische[n] Utilitarismus, gleich der Demokratie selbst, mit der er gleichzeitig ist“ (16, 30–34). In der Schrift *Jenseits von Gut und Böse*, die im gleichen Jahr (1886) wie der *Versuch einer Selbstkritik* entstand, setzt sich N. ausführlich mit dem von den englischen Utilitaristen propagierten „allgemeinen Nutzen“, dem „Glück der Meisten“ und der „allgemeinen Wohlfahrt“ auseinander (JGB 228, KSA 5, S. 163–165).

Daß N. im Kontext der Attacke gegen den Utilitarismus, die sich auch gegen den „Optimismus“ einer von sozialen und ökonomischen Fortschrittsideen geprägten Gegenwartszivilisation richtet, scheinbar unvermittelt Epikur nennt (17, 2f.), deutet ebenfalls auf seine Kenntnis „utilitaristischer“ Werke hin, denn John Stuart Mill hatte sich in seinem *Utilitarianism* auf Epikur berufen, der in der Tat bereits den „Nutzen“ zu einem wesentlichen Bestandteil seiner durchaus humanen Ethik gemacht hatte. N. selbst war mit Epikur ohnehin gut vertraut, seit er im Rahmen seiner frühen philologischen Studien eine Schrift über die Quellen des Diogenes Laertius verfaßt hatte (*De Laertii Diogenis fontibus*). Der spätantike Kompilator Diogenes Laertius hatte in seinem wirkungsreichen Kompendium *Leben und Meinungen der Philosophen* einen zentralen Text Epikurs mitgeteilt und so wesentlich zu dessen genauerer Kenntnis beigetragen. Schon vorher entwickelt N. ein dialektisches Denkschema, demzufolge die Griechen in ihrer jugendlichen, „gesunden“ Zeit stark genug gewesen seien, sich dem Tragischen zuzuwenden (das er mit dem Pessimismus gleichsetzt), in ihrer dekadenten Spätzeit hingegen sich einer oberflächlich-optimistischen Lebenshaltung hingegeben hätten. In dieses Denkschema ordnet er auch Epikur ein, von dem überliefert ist, daß er schwer leidend war. Vor diesem Hintergrund und im Hinblick auf Epikurs ‚optimistische‘ Annahme, es sei dennoch möglich, ein gelingendes Leben zu führen, wenn man es nur an der Vernunft orientiere, fragt N. nun: „War Epikur ein Optimist – gerade als Leidender?“ (17, 2f.). Schon gegen Ende des 1. Kapitels fragt er, ob der „epikurische Wille gegen den Pessimismus nur eine Vorsicht des Leidenden“ gewesen sei (12, 29f.).

In eine ähnliche Perspektive – in die einer der „Wahrheit“ zum Trotz angenommenen optimistisch-rationalen und ‚moralischen‘ Haltung – rückt N. ganz am Ende dieses 1. Kapitels Sokrates: „Oh Sokrates, Sokrates, war das vielleicht dein Geheimniß? Oh geheimnißvoller Ironiker, war dies vielleicht deine – Ironie? –“ (13, 3–5). Wie bei Epikur erscheint also die von N. als positiv-‚optimistisch‘ interpretierte, weil auf rationale und moralische Lebensbewälti-

gung ausgerichtete Haltung des Sokrates letztlich nur als Flucht nach vorne, als grandiose Verdrängungsleistung, von der aber ein unterschwellig dementierendes Bewußtsein vorhanden bleibt, so daß eine subversive „Ironie“ mit am Werk ist. Trotz der inzwischen entschieden formulierten Absage an den für die Tragödienschrift noch maßgebenden Schopenhauer schlägt hier doch wieder Schopenhauers Weltsicht durch: der „Pessimismus“, der sich aus dem Bewußtsein der eigentlichen „Wahrheit“ des Daseins ergibt, und die Flucht in eine davon nur scheinbar befreiende, aber letztlich ungültige Sphäre von ‚Vorstellungen‘ und Bewältigungsstrategien.

Sukzessive nähert sich N. in seinem *Versuch einer Selbstkritik* auch dem großen Thema der anderen Spätschriften an, dem Thema der „Moral“. Endgültig schlägt er es am Ende des 4. Kapitels an, um es dann sofort am Beginn des 5. Kapitels noch entschiedener aufzugreifen und durchzuführen. Immer wieder wählt er dieses Verfahren: Das Ende eines Kapitels bildet die Schwelle zum nächsten (die literarische Rhetorik, mit der sich N. schon in seinen Basler Vorlesungen intensiv befaßte, kennt dafür den Terminus: Prokataskeuê, prae-paratio), das sich gleich von Beginn an voll auf das neue Thema konzentriert. Obwohl die Tragödienschrift nicht direkt das Problem der Moral traktiert, das die Hauptschriften der Umwertungszeit, *Jenseits von Gut und Böse* und *Zur Genealogie der Moral*, ins Zentrum stellen, versucht N. in seiner Selbstkritik nachzuweisen, daß es in der Frühschrift *indirekt* schon voll präsent sei und demnach in seinem Denken von Anfang an ein Grundmotiv bilde. Den Ansatz für diesen Nachweis findet er in dem Argument, die Tragödienschrift habe „die Kunst“, folglich „nicht die Moral“ als die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen hingestellt, und alsbald beruft er sich auf den zentralen Satz des Frühwerks, „dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist“ (17, 11f.). „Ästhetisch“, so interpretiert er, heiße „gegen die moralische Ausdeutung und Bedeutsamkeit des Daseins“: „jenseits von Gut und Böse“ (17, 26–29) – und damit auch schon antichristlich, insofern das Christentum „die ausschweifendste Durchfigurierung des moralischen Thema’s“ sei (18, 8f.).

Dies sind weitgehend indirekte Schlüsse, die dazu dienen, eine konsequente geistige Autobiographie zu konstruieren. Zu diesem Zweck benutzt N. sogar ein *argumentum ex silentio*. In der Frühschrift, so bemerkt er, herrsche ein „feindselige[s] Schweigen“ gegen alles Christliche, das im Widerwillen gegen die christliche Moralität gründe. Immerhin findet sich in der Tragödienschrift eine einzige Stelle, die mit dieser Selbstinterpretation übereinstimmt und sogar schon ausdrücklich die Möglichkeit eines Lebensverständnisses jenseits von Gut und Böse entwirft. Im 3. Kapitel heißt es: „Wer, mit einer anderen Religion im Herzen, an diese Olympier [gemeint sind die griechischen Götter]

herantritt und nun nach sittlicher Höhe, ja Heiligkeit, nach unleiblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht, der wird unmuthig und enttäuscht ihnen bald den Rücken kehren müssen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein üppiges, ja triumphirendes Dasein zu uns, in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist“ (34, 28–35, 3).

Allerdings fließt in dieser Aussage vieles aus der Tradition zusammen. Sie läßt keineswegs auf eine revolutionäre Konzeption N.s schließen, und auch später lag seiner vehementen Attacke gegen die Moral, insbesondere gegen die christliche, nicht eine geniale Intuition und bloß ein „Instinkt“ (19, 12) zugrunde, der ihn an den Anfang eines ganz neuen Welt- und Lebensverständnisses stellen würde. Schon Goethe, dessen Werk N. gut kannte, hatte in seiner ‚klassischen‘ Phase die antike Lebensbejahung, insbesondere die Bejahung des sinnlich erfüllten Daseins seit den *Römischen Elegien* immer wieder der christlichen Sinnenfeindschaft, Weltverachtung und Askese entgegengestellt. Diese wurde für ihn zum Inbegriff einer lebensfeindlichen „Moral“. Bezeichnenderweise überschrieb Goethe einen Abschnitt seiner Winckelmann-Gedenkschrift mit dem lapidaren Titel *Heidnisches*. Die neopagane Diesseitswendung verstärkte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts. Ein N. wohl bekannter und weithin wirkender Exponent dieser Strömung war Heine, der mit polemischer Verve gegen den christlichen Spiritualismus einen auf diesseitige Daseinsbejahung und Daseinserfüllung orientierten Sensualismus propagierte. Prägnant formulierte Heine die ihm vom Saint-Simonismus her vertraute Opposition von Spiritualismus und Sensualismus in der *Reise von München nach Genua*, dem Kernstück seiner außerordentlich erfolgreichen und zu N.s Lektüren gehörenden *Reisebilder* (vgl. den Brief an Sophie Ritschl, KSB 2, Nr. 578, S. 299), und in der *Romantischen Schule*. Wenn N. in seiner späten Retrospektive auf die Tragödienschrift dem Christentum mitsamt seiner „Moral“ anlastet, es habe den „Hass auf die ‚Welt‘“ gepredigt, die „Furcht vor der Schönheit und Sinnlichkeit“ verbreitet und „ein Jenseits“ erfunden, „um das Diesseits besser zu verleumden“ (18, 26–28), so ist dies ein Echo auf Goethe und Heine. Allerdings radikalisiert er die vorgefundene Konfrontation. Ihm geht es nicht mehr um das Recht der Menschen auf die spezifisch sinnliche Erfüllung eines Daseins, das sich in seiner reinen Diesseitigkeit genügt, sondern abstrakt-prinzipiell um das „Leben“. Mit der für seine letzten Schriften charakteristischen Vehemenz hämmert er den Leitbegriff „Leben“ in der zweiten Hälfte des 5. Kapitels immer von Neuem ein, um ihn als Gegenbegriff einer lebensfeindlichen „Moral“ ins Zentrum der von ihm für eine ganze Epoche inaugurierten ‚Lebensphilosophie‘ zu rücken.

Diese Verschärfung hat ein Motiv, das nun allerdings gegenüber Goethes und Heines Positionen Aktualität gewann: die Diagnose „ein[es] Verlangen[s]

in's Nichts, an's Ende“, einer dekadenten „Erkrankung“, „Erschöpfung, Verarmung an Leben“ (18, 28–19, 1), des „Verfalls“ (19, 9). Das in den Spätschriften auffällig dominierende Motiv der Dekadenz – N. nahm es aus französischen Quellen auf, um es vielfältig zu variieren – wird hier zum legitimierenden Berufungsgrund für eine Lebensphilosophie, die Aktualität beansprucht. Décadence, „Willen zum Untergang“, „Erkrankung“ sind Signalbegriffe, die an den schon erörterten und bereits in der Tragödienschrift wiederholt exponierten Begriff des Epigonentums anknüpfen und ihn radikalisieren. N. stellt nun nicht mehr bloß eine kulturkritische Diagnose; mit forcierter Rhetorik inszeniert er eine alarmierende Krisensituation, eine Endzeitstimmung, in der sich statt der früher als Rettungsanker dienenden Kunstreligion und der auf Wagner gesetzten kulturellen Hoffnung nur noch seine eigene ‚Lebensphilosophie‘ empfiehlt.

Eigentümlich brüchig erscheint der *Versuch einer Selbstkritik* im Hinblick auf Schopenhauer. Zwar bedauert N. im 6. Kapitel, daß er in der Tragödienschrift „mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Werthschätzungen auszudrücken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers [...] von Grund aus entgegen giengen!“ (19, 24–28), und entschieden wendet er sich nun gegen Schopenhauers „Resignationismus“ (20, 4); aber er entkommt dieser Sphäre des Pessimismus nur, indem er mit einem dialektischen Kunstgriff das „Tragische“ und den „Pessimismus“ der Griechen als Zeichen von Kraft, Gesundheit und Fülle interpretiert, aufgrund deren sie sogar vor einer schlimmen Grundverfassung des Daseins nicht zurückscheuten. Im „Dionysischen“ scheint sie ihm aufgehoben. Ein Jahr später, im Herbst 1887, notiert N. (NL 1887, KSA 12, 10[3], 455, 1–18) unter der Überschrift „Mein neuer Weg zum ‚Ja‘“:

Meine neue Fassung des Pessimismus als ein freiwilliges Aufsuchen der furchtbaren und fragwürdigen Seiten des Daseins: womit mir verwandte Erscheinungen der Vergangenheit deutlich wurden. ‚Wie viel ‚Wahrheit‘ erträgt und wagt ein Geist?, Frage seiner Stärke. Ein solcher Pessimismus könnte münden in jene Form eines dionysischen Jaisagens zur Welt, wie sie ist: bis zum Wunsche einer absoluten Wiederkunft und Ewigkeit [...] Die bisher verneinten Seiten des Daseins nicht nur als notwendig zu begreifen, sondern als wünschenswerth [...] in Hinsicht auf die bisher bejahten Seiten (etwa als deren Complement und Vorbedingungen), sondern um ihrer selber willen, als die mächtigeren, fruchtbareren, wahreren Seiten des Daseins, in denen sich sein Wille deutlicher ausspricht.

Gegen Ende immer mehr beunruhigt, verrät die späte Selbstkritik, daß die schon vorher wiederholt gestellte Frage „was ist dionysisch?“ keine überzeugende Antwort finden und das „Dionysische“ in den Verdacht geraten könnte, es handle sich nur um „Romantik“. Dies umso mehr, als die Tragödienschrift die dem Konzept des Dionysischen entsprechende Musik Wagners gepriesen

hatte. Ohne Wagner zu nennen, rückt N. nun von ihm und dieser Art von (spät-)romantischer Musik ab. Er spricht „von der jetzigen deutschen Musik, als welche Romantik durch und durch ist und die ungriechischste aller möglichen Kunstformen“ (20, 22–24). Von derlei Romantik möchte er nun in einer ultimativen Selbstherausforderung sein „Dionysisches“ strikt unterschieden wissen. Es ist eine vielsagende Verschiebung der am Ende des 3. Kapitels gestellten Frage „was ist dionysisch?“, wenn er am Ende des 6. Kapitels fragt: „wie müsste eine Musik beschaffen sein, welche nicht mehr romantischen Ursprungs wäre, gleich der deutschen, – sondern dionysischen? ...“ (20, 32–34). In einer ungefähr gleichzeitigen Notiz aus der Zeit zwischen Herbst 1885 und Herbst 1886 heißt es (NL 1885/1886, KSA 12, 2[101], 111, 3–9): „der plötzliche Blick dafür, daß jedes romantische Ideal eine Selbstflucht, eine Selbst-Verachtung und Selbst-Verurtheilung dessen ist, der es erfindet. / Es ist zuletzt eine Frage der Kraft: diese ganze romantische Kunst könnte von einem überreichen und willensmächtigen Künstler ganz ins Antiromantische oder – um meine Formel zu brauchen – ins Dionysische umgebogen werden“. In der ebenfalls 1886 entstandenen Vorrede zur 2. Ausgabe der Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* bezeichnet er deren spätere Partien „als Fortsetzung und Verdoppelung einer geistigen Kur, nämlich der antiromantischen Selbstbehandlung, wie sie mir mein gesund gebliebener Instinkt wider eine zeitweilige Erkrankung an der gefährlichsten Form der Romantik selbst erfunden, selbst verordnet hatte“ (KSA 2, 371, 18–22).

Das siebte und letzte Kapitel der Retrospektive auf GT erhebt das neu ins Spiel gebrachte Stichwort „Romantik“ zum Generalverdacht gegen das eigene Frühwerk. Und dieser Verdacht, den N. einem fiktiven Diskussionspartner in den Mund legt, gipfelt in der Vermutung, es handle sich bereits um das Präludium zum „übliche[n] Romantiker-Finale [...] – Bruch, Zusammenbruch, Rückkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor dem alten Gotte ...“ (21, 19–21). N. spielt hier nicht nur auf die zahlreichen Romantiker-Konversionen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an. Noch mehr zielt er auf Wagners *Parsifal*, den er in der Schrift *Der Fall Wagner* als Konsequenz eines sich durch das gesamte Werk des Komponisten ziehenden Erlösungsbedürfnisses versteht. Mit dem *Parsifal*, so N., regrediere Wagners Romantik ins Christliche. Für ihn heißt das: in einen Jenseitsglauben aus erlösungs- und trostbedürftiger, letztlich dekadenter Schwäche. Entsprechend kritisiert N. Wagners „Parsifal-Musik“ auch in JGB 256, KSA 5, 204. In einer auf den Zeitraum zwischen Sommer und Herbst 1887 zu datierenden Notiz bezeugt N. allerdings, wie sehr ihn die Parsifal-Musik zugleich beeindruckte (NL 1886/1887, KSA 12, 5[41], 198, 24–199, 6): „Vorspiel des P(arsifal), größte Wohlthat, die mir seit langem erwiesen ist. Die Macht und Strenge des Gefühls, unbeschreiblich, ich

kenne nichts, was das Christenthum so in der Tiefe nähme und so scharf zum Mitgefühl brächte. Ganz erhoben und ergriffen [...] das größte Meisterstück des Erhabenen“.

Rückblickend sieht N. in seiner Tragödienschrift die Gefahr dekadenter Schwäche bei sich selbst angelegt: dort, wo er „eine neue Kunst“ forderte, nämlich „die Kunst des metaphysischen Trostes“ (21, 33). Mit einem leidenschaftlich wiederholten „Nein!“ wehrt er diese Vorstellung eines metaphysischen Trostes ab, weil sie ihm der christlichen Verheißung eines jenseitigen „Trostes“ verdächtig nahe zu kommen scheint. Er spielt auf die biblische Trostverheißung an („... dass ihr so endet, nämlich ‚getröstet‘, wie geschrieben steht“, 22, 3 f.), die in der Ankündigung des Heiligen Geistes als des „Trösters“, des ‚Parakleten‘ gipfelt (Joh. 14, 16 f.; 15, 26; 16, 13 f.). Dagegen empfiehlt er „die Kunst des diesseitigen Trostes“ (22, 7) und vertraut darauf, daß es gelingen werde, „irgendwann einmal alle metaphysische Trösterei zum Teufel“ zu schicken (22, 10 f.). Verstärkend beruft er sich auf den durch das Motiv des „Tanzes“ und des „Lachens“ als den Repräsentanten des „Dionysischen“ charakterisierten Zarathustra, bezeichnenderweise mit einem Zitat aus dem blasphemischen vierten Teil des *Zarathustra*. Damit erhält die „dionysische“ Frage jedoch nur eine scheinbare Antwort. Sie erschöpft sich in einem Plädoyer für ein Diesseits, das seinen Wert per negationem und in einem Zustand deliranter Steigerung gewinnt.

Noch ganz spät, in *Ecce homo* und in Nachlass-Fragmenten des Jahres 1888, blickt N. auf die *Geburt der Tragödie* zurück (KSA 13, S. 224–230). Nunmehr versucht er das „Dionysische“ und das ihm antipodisch zugeordnete Apollinische folgendermaßen zu definieren (NL 1888, KSA 13, 14[14], 224, 8–23):

Mit dem Wort ‚dionysisch‘ ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, als Abgrund des Vergessens, das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwelen in dunklere vollere schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamt-Charakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleich-Mächtigen, Gleich-Seligen; die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheißt und heiligt, aus einem ewigen Willen zur Zeugung, zur Fruchtbarkeit, zur Ewigkeit heraus: als Einheitsgefühl von der Nothwendigkeit des Schaffens und Vernichtens ... Mit dem Wort apollinisch ist ausgedrückt: der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen ‚Individuum‘, zu Allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht: die Freiheit unter dem Gesetz.

II Stellenkommentar

Es existiert ein ausführlicher Entwurf, dessen Gedankengänge und Formulierungen zum größten Teil in die ersten vier Kapitel des *Versuchs einer Selbstkritik* eingegangen sind, die aber in Manchem auch weiter gehen: vgl. KSA 14, S. 43–44.

11, 8 *Donner der Schlacht von Wörth*] Bei Wörth, einer Stadt im Unter-Elsaß, fand am 6. August 1870 eine Schlacht zwischen der französischen Rheinarmee und der dritten deutschen Armee statt.

Zuerst hatte N. Folgendes notiert: „Während die Donner der Schlacht von Wörth über das erstaunte Europa weggingen – schrieb ich in irgend einem Winkel der Alpen die entscheidenden Gedanken dieses Buchs nieder: im Grunde nicht viel für mich, sondern für Richard Wagner, um dessen Gräcisierung und Versüdlichung sich bis dahin Niemand sonderliche Mühe gegeben hatte“ (KSA 14, S. 45).

11, 10 *in einem Winkel der Alpen*] Am 30. Juli 1870 hatte N. mit seiner Schwester Tribschen bei Luzern verlassen, wo die beiden Richard Wagner und dessen Lebensgefährtin und spätere Ehefrau Cosima besucht hatten. Anschließend reisten die Geschwister ins Maderanertal im Kanton Uri. N. arbeitete in dieser Zeit an einer Abhandlung über die „dionysische Weltanschauung“, einer Vorstufe zur *Geburt der Tragödie*.

11, 15 f. *und er befand sich selbst unter den Mauern von Metz*] Am 11. August war N. von der Basler Erziehungsbehörde für den Sanitätsdienst im deutsch-französischen Krieg beurlaubt worden. Nachdem er an einer kurzen medizinischen Ausbildung für das Sanitätswesen teilgenommen hatte, fuhr er zum Einsatz als Krankenpfleger auf den Kriegsschauplatz nach Lothringen. Am 2. September wurde er in Ars sur Moselle bei Metz zur Pflege von Verwundeten und Schwerkranken in einem Spitalzug abgeordnet, der in zwei Tagen und zwei Nächten Karlsruhe und damit ein Lazarett erreichte (vgl. KGW III 4[1–5]). Während des Verwundetentransports infizierte sich N. mit Ruhr und Diphtherie. Noch im September wurde er aus dem Sanitätsdienst entlassen. In einem Brief an Wilhelm Vischer vom 19. Oktober beklagte er seinen schlechten Gesundheitszustand. Als bald, im Wintersemester 1870/71, nahm er seine Lehrtätigkeit in Basel wieder auf.

11, 17 f. *vorgeblichen „Heiterkeit“ der Griechen*] Mit der Ansicht, zum Wesen der Griechen gehöre die „Heiterkeit“, setzte sich N. in GT immer wieder auseinander (101, 14 f.; 114, 33–115, 21), weil sie seiner Theorie vom tragischen und pessimistischen Grundzug der griechischen Kultur widersprach. Einem Ent-

wurf zufolge, der Ende 1870 entstand, plante er sogar eine eigene Schrift mit dem Titel *Griechische Heiterkeit* (NL 1870, KSA 7, 6[18], 136). Zur Vorstellung von der „griechischen Heiterkeit“, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein das Griechenbild bestimmte, hatte maßgeblich Winckelmann mit seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) beigetragen. Aus der mittleren Lage Griechenlands zwischen den klimatischen und geographischen Extremen von Norden und Süden, die zur Harmonie disponierte, hatte er geschlossen, daß Natur und Kunst „desto heiterer und fröhlicher“ werden, je näher sie dieser mittleren Zone sind (I. Teil, 4. Kapitel, 1. Stück). N. dagegen interpretierte die „Heiterkeit“ als dekadentes Späzeitphänomen und als Signum von Oberflächlichkeit: „auf dem weitesten Gebiete der Oberfläche des hellenischen Wesens wüthete der verzehrende Hauch jenes Geistes, welcher sich in jener Form der ‚griechischen Heiterkeit‘ kundgibt, von der bereits früher, als von einer greisenhaft unproductiven Daseinslust, die Rede war; diese Heiterkeit ist ein Gegenstück zu der herrlichen ‚Naivetät‘ der älteren Griechen [...] Die edelste Form jener anderen Form der ‚griechischen Heiterkeit‘, der alexandrinischen, ist die Heiterkeit des theoretischen Menschen: sie zeigt dieselben charakteristischen Merkmale, die ich soeben aus dem Geiste des Undionysischen ableitete“ (114, 30–115, 10). Dennoch versuchte N. die Vorstellung der griechischen Heiterkeit zu bewahren, indem er sie uminterpretierte. Schon im ursprünglichen *Vorwort an Richard Wagner* (NL 1871, KSA 7, 11[1], 351–357) vom Februar 1871, das er später zugunsten des der Erstausgabe der Tragödienschrift (1872) vorangestellten Vorworts verwarf, ist „Heiterkeit“ ein Leitbegriff, den er analog zu Schopenhauers fundamentaler Konstellation von „Wille“ und „Vorstellung“ interpretiert: „Uns hat die griechische Kunst gelehrt, daß es keine wahrhaft schöne Fläche [d. h. Oberfläche im Sinne oberflächenhafter Heiterkeit] ohne eine schreckliche Tiefe giebt“ (352, 24–26).

11, 19 f. *als man in Versailles über den Frieden berieth*] Nachdem Metz und eine Armee unter Marschall Bazaine vom 20. August bis 29. Oktober 1870 von deutschen Truppen eingeschlossen worden war und eine andere französische Armee nach der Schlacht bei Sedan am 1. September während des folgenden Tages kapituliert hatte, geriet Napoleon III. in deutsche Kriegsgefangenschaft. Auf die Niederlage folgte am 4. September der Sturz des französischen Kaisertums. Am 19. September 1870 begann die Belagerung und Beschießung von Paris. Am 18. Januar 1871 wurde König Wilhelm I. von Preußen im Spiegelsaal des Schlosses von Versailles zum deutschen Kaiser ausgerufen, am 28. Januar 1871 kapitulierte Paris, zwischen dem 21. und dem 25. Februar 1871 fanden in Versailles die von N. erwähnten Friedensverhandlungen statt, am 26. Februar wurde der Vorfriede von Versailles geschlossen, den am 10. Mai der Friede von Frankfurt a. M. bestätigte. Frankreich trat an Deutschland das Elsaß (ohne

Belfort) und einen mehrheitlich von deutschsprachiger Bevölkerung bewohnten Teil von Lothringen (mit Metz) ab.

12, 1 *Aus der Musik?*] In der Tragödienschrift hatte N. den Chor, in dem er den Ursprung, die „Geburt“ der griechischen Tragödie sah, mit „Musik“ gleichgesetzt und dabei noch Schopenhauers und Wagners Musikbegriff zugrundegelegt.

12, 2 f. *Kunstwerk des Pessimismus?*] Gemeint ist die griechische Tragödie. N. setzt Tragik mit Pessimismus gleich und folgt damit einer Grundtendenz von Schopenhauers Tragödientheorie. Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 3. Buch, § 51: „[...] daß der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung [der Tragödie] die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist, daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutsamer Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins“. Im folgenden Abschnitt versucht N. den Begriff des Pessimismus dialektisch umzukodieren, indem er einen „Pessimismus der Stärke“ (12, 12 f.) bei den Griechen annimmt.

12, 7 f. *das grosse Fragezeichen vom Werth des Daseins*] N. bezieht sich hier auf Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 4. Buch, § 53. Schopenhauer will in diesem abschließenden und „ernstesten“ Teil seines Hauptwerks „die Handlungen der Menschen“ betrachten: „Denn hier, wo es den Werth oder Unwerth eines Daseyns, wo es Heil oder Verdammniß gilt, geben nicht ihre [d. h. der Philosophie] todten Begriffe den Ausschlag, sondern das innerste Wesen des Menschen selbst“ (Frauenstädt, Bd. 2, S. 319).

12, 9 *Zeichen des Niedergangs, Verfalls*] Zu diesen und verwandten Vorstellungen sowie deren leitmotivischer Verwendung vgl. den Überblickskommentar S. 4.

12, 19 f. *an dem sie lernen will, was „das Fürchten“ ist?*] Anspielung auf Siegfried, die Titelgestalt im dritten Teil (1871) von Wagners *Ring des Nibelungen*. Darin weissagt der Wanderer (Wotan) dem Zwerg Mime: „Dein weises Haupt / wahre von heute – / verfallen laß ich es dem, / der das Fürchten nicht gelernt“ (I, 2) – das ist Siegfried. Die sprichwörtliche Wendung geht zurück auf das Märchen der Brüder Grimm *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* (*Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1819, Nr. 4).

12, 21 *der tragische Mythos?*] Den Begriff ‚Mythus‘ verwendet N. in GT romantisierend und archaisierend im Sinne einer ursprungshaften, vorlogi-

schen Geistesverfassung. Ferner sieht er im Mythos die bildhafte Repräsentation des in der Musik unbildlich Wahrgenommenen.

12, 24 *der Sokratismus der Moral*] In GT hatte N. Sokrates mit der Sphäre des Verstandes und des Wissens verbunden, trotz des Junktims von Wissen und Tugend kaum noch mit derjenigen der „Moral“. Diese bringt er hier zwar mit der Gestalt des Sokrates, wie sie in den Dialogen Platons erscheint, zu Recht zusammen, aber in einem ganz anderen Sinn als Platon: als Zeichen des Niedergangs. Hiermit präludiert er die Ausführungen über eine lebensfeindliche „Moral“ in *Jenseits von Gut und Böse* und *Zur Genealogie der Moral*. Vgl. 85, 7 f. und den Kommentar hierzu.

12, 24 f. *die Dialektik [...] des theoretischen Menschen*] Zur Dialektik vgl. 101, 5–7 und den Kommentar, zum „theoretischen Menschen“ vgl. 98, 9–23 und den Kommentar.

12, 29 f. *Der epikurische Wille gegen den Pessimismus nur eine Vorsicht des Leidenden.*] Analog 17, 2 f. Vgl. hierzu den Überblickskommentar S. 8.

13, 3–5 *Oh Sokrates, Sokrates [...] Oh geheimnisvoller Ironiker, war dies vielleicht deine – Ironie? –*] Hauptanhaltspunkte für die ironische Geisteshaltung des Sokrates sind zwei Stellen in Platons Schriften, die dem Sokrates ausdrücklich einen „ironischen“ Habitus und ein „ironisches“ Verfahren in seiner philosophischen Gesprächsführung zuschreiben: in *Symposion* 216e, 218d und *Politeia* I, 337a. Kierkegaard stellte die These auf: „Sokrates hat als erster die Ironie eingeführt“ (*Über den Begriff der Ironie in ständiger Rücksicht auf Sokrates*, 1841, These 10).

13, 7 *Ein Problem mit Hörnern*] Anspielung auf die „Hörner“ als Terminus aus der Logik. Er meint die beiden gleichermaßen widersprüchlichen Konsequenzen eines logischen Dilemmas, das sich aus der Annahme zweier einander ausschließender Sätze ergibt. Bereits im sophistischen Disput diente das Aufwerfen eines Dilemmas dazu, den Gegner argumentativ „auf die Hörner zu speißen“, d. h. in Widersprüche zu verwickeln.

13, 10–12 *das Problem der Wissenschaft [...] Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefasst.*] Sokrates erscheint in GT als „Typus des theoretischen Menschen“ (98, 9 f.), der auf seinen „Verstand“, auf sein „logisches“ Vermögen vertraut und die Erkenntnis und das „Wissen“ hoch schätzt. N. ordnet ihn sogar schon der „Wissenschaft“ zu (99 f.). Doch wird klar, daß er dabei an die „erstaunlich hohe Wissenspyramide der Gegenwart“ (100, 6) denkt und das „Problem“ für ihn bereits im Horizont der *Décadence* steht. Die Behauptung, in GT habe er „Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefasst“, trifft nicht zu. An prominenter Stelle, im

Auftrittsmonolog Fausts und dann weiterhin in der sog. ‚Gelehrten-Tragödie‘ seines *Faust* hatte Goethe das „Problem der Wissenschaft“ im großen Stil thematisiert. Wagner hatte in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* in dem Kapitel ‚Leben, Wissenschaft und Kunst‘ die Wissenschaft zugunsten des Lebens und der Kunst radikal abgewertet. „Die Wissenschaft“, so schreibt er (GSD III, 45), „trägt somit die Sünde des Lebens, und büßt sie an sich durch Selbstvernichtung: sie endet in ihrem reinen Gegensatze, in der Erkenntniß der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Nothwendigen, Wirklichen, Sinnlichen [...] Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte [...] Ist nun die Auflösung der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren, sich selbst bedingenden, also des wirklichen Lebens schlechtweg, so gewinnt diese Anerkennung ihren aufrichtigsten unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr im Kunstwerk“.

13, 22 voller psychologischer Neuerungen] Auch in seinen anderen Spätschriften bescheinigt sich N. einen besonderen Rang als Psychologe. In *Ecce homo* beginnt das 5. Kapitel des Abschnitts *Warum ich so gute Bücher schreibe* mit dem Satz: „– Dass aus meinen Schriften ein Psychologe redet, der nicht seines Gleichen hat, das ist vielleicht die erste Einsicht, zu der ein guter Leser gelangt – ein Leser, wie ich ihn verdiene“ (KSA 6, 305, 7–10). In dem Abschnitt *Die Geburt der Tragödie* (1. Kapitel) in *Ecce homo* heißt es, das Erstlingswerk gebe mit dem „Verständniß des dionysischen Phänomens“ auch „dessen erste Psychologie“ (KSA 6, 310, 16 f.).

13, 23 f. mit einer Artisten-Metaphysik im Hintergrunde] Schon in GT hatte N. von der „aesthetischen Metaphysik“ gesprochen (43, 32), die er mit seiner Schrift biete, und davon, daß „die dionysische Kunst“, indem sie uns „die ewige Lust des Daseins“ nicht in den Erscheinungen, „sondern hinter den Erscheinungen“ suchen heißt (109, 2–4), im Augenblick des Kunsterlebnisses einen „metaphysischen Trost“ schenke. Bereits im Vorwort an Richard Wagner hatte er die Kunst als die höchste Aufgabe und die eigentlich metaphysische Tätigkeit dieses Lebens bezeichnet (24, 14 f.).

13, 28 trotz seines greisenhaften Problems] Des Problems einer „Wissenschaft“, die aufgrund ihrer spätzeitlichen Züge „greisenhaft“ erscheint.

13, 29 f. ihrem „Sturm und Drang“] Anspielung auf die literarische Jugendbewegung, die in den Siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts gegen die normativen literarischen und gesellschaftlichen Vorstellungen rebellierte. Sie berief sich im Gefolge Rousseaus auf die „Natur“ und feierte die spontane, nicht mehr von vorgegebenen Regeln geleitete Schöpferkraft des „Genies“. Tatsächlich hatte sich der junge N. in GT auf den „Sturm und Drang“ berufen, insbesondere

auf markante Texte des jungen Goethe. In einem nachgelassenen Notat des Jahres 1871 erwog er sogar, als „Schluß der Einleitung“ von GT folgende Strophe von *Wandrer's Sturmlied*, des extremsten lyrischen Sturm- und Drang-Textes, zu wählen:

Den du nicht verlässest, Genius,
 Wirst ihn heben übern Schlammpfad
 Mit den Feuerflügeln;
 Wandeln wird er
 Wie mit Blumenfüßen
 Über Deukalions Fluthschlamm,
 Python tödtend, leicht, groß,
 Pythius Apollo (NL 1871, KSA 7, 13[1], 371, 1–9).

In GT selbst zitiert er die Schlußstrophe des berühmtesten und revolutionärsten Sturm- und Drang-Gedichts des jungen Goethe: der Hymne *Prometheus*, deren Rollen-Ich sich mit dem mythischen Heros identifiziert und ihn mit einer Absage an die traditionelle Religion als Tabubrecher inszeniert:

Hier sitz ich, forme Menschen
 Nach meinem Bilde,
 Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
 Zu leiden, zu weinen,
 Zu geniessen und zu freuen sich,
 Und dein nicht zu achten,
 Wie ich! (GT 9; 67, 26–32).

Auch greift N. in GT immer wieder auf die im Sturm und Drang topologisch fixierte Opposition von „Genie“ und „Gelehrtem“ zurück, die in der Anfangspartie des *Faust* ihren bekanntesten Ausdruck gefunden hatte. Zum zeitgenössischen Kontext dieser Reinszenierung des Sturm und Drang vgl. NK 128, 27–33.

13, 32–14, 1 *bei Richard Wagner ein bewiesenes Buch*] Richard und Cosima Wagner sandten begeistert zustimmende Briefe an N. Anfang Januar 1872 schrieb Wagner: „Schöneres als Ihr Buch habe ich noch nichts gelesen! Alles ist herrlich!“ (KGB II 2, Nr. 256, S. 493); am 10. Januar folgte sodann ein Brief, in dem es heißt: „Nun veröffentlichen Sie eine Arbeit, welche ihres Gleichen nicht hat. Jeder Einfluss, der etwa auf Sie ausgeübt worden wäre, ist durch den ganzen Charakter dieser Arbeit fast auf Nichts zurückgeführt: was Ihr Buch vor allen anderen auszeichnet ist die vollendete Sicherheit, mit welcher sich

eine tiefsinnigste Eigenthümlichkeit darin kundgiebt. Wie anders hätte sonst mir und meiner Frau der sehnlichste Wunsch erfüllt werden können, einmal von aussen Etwas auf uns zutreten zu sehen, das uns vollständig einnehmen möchte?“ (KGB II 2, Nr. 261, S. 504).

14, 1f. *Buch, ich meine ein solches, das jedenfalls „den Besten seiner Zeit“ genug gethan hat.*] Vgl. Schillers *Wallenstein*, Prolog, V. 48 f.: „Denn wer den Besten seiner Zeit genug / Getan, der hat gelebt für alle Zeiten“.

14, 9–11 *die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens ...*] Die Wissenschaft soll insofern unter der Optik des Künstlers gesehen werden, als Wissenschaft ein Ausdruck des bloß Verstandesmäßigen und eines abstrakten Denkens ist und der schöpferisch-intuitiven Wahrnehmung und Gestaltung durch den Künstler nachsteht; die Kunst insofern unter der Optik des Lebens, als „Leben“ der höchste Wert ist, den die Kunst – mit der vor allem die Musik gemeint ist – durch die von ihr erzeugten Intensitäten fördert.

14, 18f. *misstrauisch selbst gegen die Schicklichkeit des Beweisens*] Schicklichkeit meint hier Angemessenheit (im Sinne des *aptum*), gegen die ein den Grundpositionen von GT entsprechender Vorbehalt besteht: Beweisen als wissenschaftliches Verfahren ist einem Werk, das die Wissenschaft zugunsten der „Kunst“ abwertet, nicht adäquat. Schopenhauer hatte immer wieder den Glauben der Wissenschaft an das „Beweisen“ kritisiert, so in *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 7: „Wie der Fonds oder Grundgehalt jeder Wissenschaft nicht in den Beweisen, noch in dem Bewiesenen besteht, sondern in dem Unbewiesenen, auf welches die Beweise sich stützen und welches zuletzt nur anschaulich erfaßt wird; so besteht auch der Fonds der eigentlichen Weisheit und der wirklichen Einsicht jedes Menschen nicht in den Begriffen und dem Wissen in abstracto, sondern in dem Angeschauten und dem Grade der Schärfe, Richtigkeit und Tiefe, mit dem er es aufgefaßt hat“ (Frauenstädt, Bd. 2, S. 83). Diese Lehre Schopenhauers steht in der Tradition des Aristoteles. Dieser hatte in seinen Analytiken (*Analytica priora* und *Analytica posteriora*) die Bildung des beweisenden Schlusses im syllogistischen Verfahren analysiert (daher die Bezeichnung ‚Analytica‘) und in den *Analytica posteriora* die Lehre vom Beweis entwickelt. Er statuiert, daß alles Lehren und Lernen auf schon vorhandenem Wissen basiert und am Anfang selbstevidente Sätze stehen: allgemeine Axiome.

14, 22 *für Blutsverwandte in artibus*] Für Blutsverwandte in der Sphäre der Künste.

14, 23f. *profanum vulgus*] Vgl. Horaz, *carmina* III, 1, 1: „Odi profanum volgus et arceo“ – „ich hasse den gemeinen Pöbel und halte ihn fern“.

14, 27–28 *seine Mitschwärmer zu suchen und sie auf neue Schleichwege und Tanzplätze zu locken.*] Anspielung auf das Treiben des Dionysos, der als Gott der Ekstase, des (Aus-)„Schwärmens“ in die freie Natur, und als Gott des Tanzes seine Begleitschar: die Mänaden, Satyrn und Silene mit sich fortreißt.

14, 30 *der Jünger eines noch „unbekannten Gottes“*] Der noch unbekannte Gott ist Dionysos, der in N.s ‚Erfindung‘ des ‚Dionysischen‘ eine zentrale Rolle spielt. Später erhebt er ihn gegen die lebensfeindliche Jenseits-Moral des Christentums zum Inbegriff diesseitiger Lebensbejahung. Diesen Ablösungsprozess markiert N. hier mit einer Bibel-Kontrafaktur, die von der *Apostelgeschichte* 17, 22f. ausgeht: „Paulus aber stand mitten auf dem Areopag und sprach: ‚Ihr Männer von Athen, ich sehe, daß ihr die Götter in jeder Weise besonders eifrig verehrt. Ich bin umhergegangen und habe eure Heiligtümer angesehen und fand einen Altar mit der Aufschrift: Dem unbekannten Gott. Nun verkündige ich euch diesen Gott“.

14, 31 *unter die Kapuze des Gelehrten*] Anspielung auf das mittelalterliche Gelehrtenwesen, das vor allem Sache der Geistlichen, insbesondere der Mönche war. Sie trugen Kutten mit Kapuzen. Für N. ist dies eine Vermummung.

14, 32–15, 1 *die schlechten Manieren des Wagnerianers*] In seinen späten Schriften spricht N. immer wieder verächtlich von den „Wagnerianern“. Am schärfsten attackiert er diese samt dem Bayreuther „Theater“ in der Schrift *Nietzsche contra Wagner* (KSA 6, 419 f. – eine Bearbeitung von FW 368).

15, 20f. *der Eingeweihte und Jünger seines Gottes.*] Anspielung auf die beim dionysischen Mysterienkult vollzogenen Einweihungsrituale.

15, 26–29 *jene Frage, ob wirklich sein immer stärkeres Verlangen nach Schönheit, nach Festen, Lustbarkeiten [...] aus Schmerz erwachsen ist?*] In der Vorfassung des *Versuchs einer Selbstkritik* heißt es: „ob sein Verlangen nach Schönheit aus einem Verlangen nach Selbstbetrug im Schein, aus Widerwillen gegen die ‚Wahrheit‘ und ‚Wirklichkeit‘ erwachsen ist. Dies glaubte ich damals; jetzt würde ich darin einen Ausdruck persönlicher Romantik finden (– gemäß der ich freilich verurtheilt war, dem Zauber des größten aller bisherigen Romantiker eine Zeitlang zu unterliegen –)“ (KSA 14, 43 f.).

15, 28 *neuen Culten*] Während des Peloponnesischen Krieges wurde Athen plötzlich von fremden, orgiastischen Kulturen überschwemmt. Dazu gehörten der Kult der phrygischen „Großen Mutter“: der Kybele, die Riten der asiatischen „sterbenden und auferstehenden“ Götter Attis und Adonis, vor allem aber der Kult des Sabazios, eines dem Dionysos verwandten Gottes des Rauschs und der Ekstase, der aus dem thrakisch-phrygischen Raum stammt. „Reisende

Priester und Wahrsager“, so berichtet Platon, verführten mit ihrer Scharlatanerie „ganze Städte“ (*Gesetze* 909 B; vgl. *Politeia* 364 E).

15, 30 f. *Perikles (oder Thukydides) giebt es uns in der grossen Leichenrede zu verstehen*] Gemeint ist die große Leichenrede, die Thukydides in seiner Darstellung des Peloponnesischen Krieges (431–404 v. Chr.) den Perikles bei der Beisetzung der im ersten Kriegsjahr Gefallenen (im Winter 431/430) halten läßt. Sie steht im 2. Buch, Kapitel 35–46. Daß N. schreibt: „Perikles (oder Thukydides)“, gilt der bekannten Überlegung, daß bei Thukydides zwar steht, Perikles habe diese Rede gehalten, daß aber Thukydides im Unterschied zu seiner sonst möglichst tatsachengetreuen Wiedergabe der Ereignisse bei den in sein Geschichtswerk eingefügten Reden sich wohl eine gewisse Freiheit genommen habe, so daß ihr Duktus ihm zuzurechnen sei. In der Rede auf die Gefallenen drückt sich Athens Selbstbewußtsein und Selbstverständnis auf dem Höhepunkt und kurz vor dem Untergang seiner Poliskultur aus. Sie ist als Meisterleistung der Geschichtsschreibung berühmt. Ihre Bekanntheit setzt N. als selbstverständlich voraus. Die Art, in der er sie in den Kontext seiner Ausführungen setzt, ist allerdings problematisch, denn die Rede des Perikles gibt nirgends zu verstehen, Athens „Verlangen nach Schönheit“ (Thukydides: φιλοκαλοῦμεν, II 40, 1) sei aus „Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz“ erwachsen, wie N. nach einem Denkmuster Schopenhauers nahe legt (15, 27–29), um daraus Dekadenz-Signale abzulesen.

15, 31–16, 5 f. *woher müsste dann das entgegengesetzte Verlangen, das der Zeit nach früher hervortrat, stammen, das Verlangen nach dem Hässlichen, der gute strenge Wille des älteren Hellenen zum Pessimismus, zum tragischen Mythos, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen [...] – woher müsste dann die Tragödie stammen? Vielleicht aus der Lust, aus der Kraft [...]?* Diese Ausführungen entsprechen denen über das „Hässliche“ und „Böse“ in FW 370, KSA 3, 620, 30 ff.; vgl. *Nietzsche contra Wagner* (KSA 6, 425, 32 f.). Nachdem Karl Rosenkranz erstmals eine *Ästhetik des Häßlichen* geschrieben hatte (1853), gewann die – vor allem poetische – Reflexion auf das Phänomen des Häßlichen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein besonderes Interesse. Das Häßliche, das in Victor Hugos *Préface de Cromwell* in der Form des Grotesken erscheint, erhält von Baudelaire, den N. zur Kenntnis nahm, besondere Qualitäten als provozierende Abnormität zugesprochen: als Manifestation einer dissonanten Modernität, als Mittel einer antibürgerlichen Provokation und als Widerspruch gegen idealistische Überformungen der Wirklichkeit sowie als reflexionssteigerndes, intellektualisierendes Reizelement. Schon in *Menschliches, Allzumenschliches* widmete N. diesem „Hässlichen“ seine Aufmerksamkeit (MA I 217, KSA 2, 177). Und noch in *Ecce homo* spricht er von den modernen Entdeckern

des „Hässlichen und Grässlichen“ (KSA 6, 428, 17 f.). Insofern stehen die auf die „älteren Hellenen“ projizierten Ausführungen über das Häßliche und Böse (letzteres erinnert an Baudelaires *Fleurs du mal*) im Horizont der zeitgenössischen Ästhetik. Die Paradoxie der vorausgehenden Frage, ob das „Verlangen nach Schönheit“ aus dem „Schmerz“ komme, reicht nahe an Baudelaires Titel-formulierung *Fleurs du mal* heran („mal“ ist im Französischen nicht nur das „Böse“, sondern auch das schmerzhaft empfundene Übel). Ebenfalls ist die Paradoxie der Frage, ob das „Verlangen nach dem Hässlichen“ der „Lust“ entspringe, der in dieser modernen Ästhetik ausgeprägten Vorliebe für das Paradoxe geschuldet. Als Aussagen über die „älteren Hellenen“ sind N.s insinuiierende Vermutungen schon deshalb problematisch, weil sie den ältesten und berühmtesten der „älteren Hellenen“, Homer, ausklammern, ebenso Pindar, die ionischen Naturphilosophen u. a. Die Analogisierung des (modernen) „Pessimismus“ mit dem „tragischen Mythos“ ist wiederum ein Anachronismus.

16, 8 f. *jener Wahnsinn, aus dem die tragische wie die komische Kunst erwuchs, der dionysische Wahnsinn?*] Dionysos ist zwar auch der Gott der Ekstase und des Wahnsinns, daß aber gerade aus dem dionysischen „Wahnsinn“ die tragische wie die komische Kunst erwuchs, ist nirgends überliefert. In der vieldiskutierten Aussage der Aristotelischen *Poetik* (1449a) über den Ursprung der Tragödie und der Komödie aus dem Dionysoskult steht lediglich, die Tragödie sei wie die Komödie aus den Improvisationen derjenigen entstanden, die das Tanzlied zu Ehren des Dionysos, den Dithyrambus aufführten.

16, 11 f. *Giebt es vielleicht – eine Frage für Irrenärzte – Neurosen der Gesundheit?*] Das auch im Folgenden zu beobachtende Interesse für Pathologisches, insbesondere für Nervenreizungen ist typisch für N.s letzte Jahre. In der Tragödienschrift finden sich allerdings schon erste Spuren davon. Vgl. 36, 14–16 sowie den Kommentar hierzu.

16, 14–16 *Aus welchem Selbsterlebniss, auf welchen Drang hin musste sich der Grieche den dionysischen Schwärmer und Urmenschen als Satyr denken?*] In der ersten Fassung heißt es: „Eine der schwersten psychologischen Fragen: aus welchem Bedürfnisse erfand der Grieche sich den Satyr? Auf welche Erlebnisse hin? Endemische Entzückungen, bei denen eine ganze Gemeinde den Gott schaut, den sie erdichtet und anruft: das scheint allen alten Culturen gemein zu sein (die Hallucination, als die Maler-Urkraft, sich der Gemeinde übertragend); die Prozeduren, um zu einer solchen Höhe sinnlicher und anbetender Aufregung zu kommen“ (KSA 14, 45).

16, 23–25 *wenn es gerade der Wahnsinn war, um ein Wort Plato's zu gebrauchen, der die grössten Segnungen über Hellas gebracht hat?*] Platon, Phaidros

244a: „Nun aber werden uns die größten der Güter durch Wahnsinn zuteil, freilich nur einen Wahnsinn, der durch göttliche Gabe gegeben ist“ (νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης).

16, 26–28 in den Zeiten ihrer Auflösung und Schwäche [...] schauspielerischer] Auch in seinen späten Anti-Wagner-Schriften *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner* übt N. eine entsprechende Kritik, nun aber explizit an Wagner: Wagner sei ein Phänomen der Décadence besonders insofern, als seine Musik ins Schauspielerische gehe. Mit Wagner vollziehe sich die „Heraufkunft des Schauspielers in der Musik“ (KSA 6, 37, 23f.); dies sei ein Symptom von „Niedergangs-Culturen“ (KSA 6, 37, 31), heißt es im *Fall Wagner*. In *Nietzsche contra Wagner* gibt es eine ganze Partie über das Krankhafte und Dekadente des „Schauspielers“ Wagner (KSA 6, 419, 11–34 – Vorlage ist FW 368, KSA 3, 617).

16, 30f. allen „modernen Ideen“ und Vorurtheilen des demokratischen Geschmacks zum Trotz] Im ‚Antimodernismus‘ der Tragödienschrift war diese Frontstellung schon ausgeprägt, in den gleichzeitigen Briefen ist sie ganz entschieden als Tendenz abzulesen. Seit dem *Zarathustra* verschärft sie sich noch.

16, 32f. die vorherrschend gewordene Vernünftigkeit, der praktische und theoretische Utilitarismus] Vgl. hierzu den Überblickskommentar S. 7f. Zur „Vernünftigkeit“ heißt es in *Ecce homo* gerade im Hinblick auf GT (KSA 6, 310, 19–23): „Verständniß des Sokratismus: Sokrates als Werkzeug der griechischen Auflösung, als typischer décadent zum ersten Male erkannt. ‚Vernünftigkeit‘ gegen Instinkt. Die ‚Vernünftigkeit‘ um jeden Preis als gefährliche, als leben-untergrabende Gewalt!“

17, 2f. War Epikur ein Optimist – gerade als Leidender?] Vgl. 12, 29f., den Überblickskommentar S. 8 sowie die psychologisierenden Ausführungen zu Epikur in *Nietzsche contra Wagner* (KSA 6, 426, 11–24). In der Urfassung des *Versuchs einer Selbstkritik* heißt es: „Problem: wie? ist vielleicht gerade der Optimismus ein Symptom des Schwächegefühls? – So empfand ich Epicur – als Leidenden. Der Wille zum Pessimismus ist das Zeichen der Stärke und Strenge: man fürchtet nicht, das Furchtbare sich einzugestehen. Hinter ihm steht der Muth, der Stolz, das Verlangen nach einem großen Feinde. Dies war meine neue Perspektive“ (KSA 14, 44).

17, 5f. Was bedeutet, unter der Optik des Lebens gesehn, – die Moral? ...] Am Ende des 2. Kapitels ging es um „die Kunst aber unter der Optik des Lebens“, nun geht es um die „Moral“ unter der gleichen „Optik“, d. h. um eine Bewertung nach dem Kriterium, ob die Moral das „Leben“ fördert oder „lebensfeindlich“ ist. Dies führt das folgende Kapitel aus. Es macht die Opposi-

tion von „Moral“ (insbesondere der christlichen) und „Leben“ zum Hauptthema. Vgl. dazu den Überblickskommentar. Daß N. jeweils von der „Optik“ spricht, resultiert aus einer seiner grundlegenden Theorien: daß alle Erkenntnisse und Aussagen perspektivisch sind. Vgl. die Belegstellen im Kommentar zu 18, 20–22. N. wendet diese Theorie auch auf sich selbst an.

17, 11f. *dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist.*] Vgl. 47, 26 f. und 152, 19 f. sowie die Erläuterung zu 47, 26 f.

17, 15–18 *einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit inne werden will*] Hier fließen mehrere Vorstellungen aus der griechischen Philosophie zusammen. Die Vorstellung von einem „Künstler-Gott“ erinnert an den Demiurgen-Mythos in Platons *Timaios*. Platons Demiurg ist ein „Bildner“, „Baumeister“, „Meister“ und „Schöpfer“ des „Alls“, deshalb zeigt er eine seit jeher schon bemerkte Affinität zum biblischen Schöpfergott. Er schafft den „vollkommenen“ Kosmos im Hinblick auf die ewigen Urbilder und ist selbst „gut“. Der Demiurg habe „nach dem Ewigen“ geblickt, „denn die Welt ist das Schönste von allem Entstandenen, und der Meister ist der beste von allen Urhebern“ (ὁ μὲν γὰρ κάλλιστος τῶν γεγονότων, ὁ δ' ἄριστος τῶν αἰτίων, 29 a). N. spielt mit seinem „Künstler-Gott“ auf Platons Demiurgen aber nur an, um eine Kontrafaktur ins Profil zu heben, die seinem radikalen Antiplatonismus und d. h. Anti-Idealismus entspricht. Das zeigt sich zunächst darin, daß er nicht, wie Platon, einen moralisch „guten“, sondern ausdrücklich einen „unmoralischen“, d. h. ‚jenseits von Gut und Böse‘ stehenden Künstlergott statuiert, sodann in der Aufnahme archaisch-voridealistischer Vorstellungen, wie er sie bei seinem Lieblingsphilosophen Heraklit fand. Heraklit denkt eine Welt aus lauter Gegensätzen, die sich in einem wechselvollen Ganzen gegenseitig aufheben. Analog sieht N. seinen Künstlergott gleichermaßen „im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen“ wirken.

17, 20–23 *Die Welt, in jedem Augenblicke die erreichte Erlösung Gottes, als die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidendsten, Gegensätzlichsten, Widerspruchreichsten, der [sic] nur im Scheine sich zu erlösen weiss*] Hier mischen sich Anklänge an Heraklits pantheistisches Denkmuster mit Nachwirkungen Schopenhauers, der das Leiden am Grund des Daseins, den er „Wille“ nennt, im „Schein“ der Kunst sich „erlösen“ sieht. Dennoch opponiert N. im Wesentlichen gegen Schopenhauers moralisches Plädoyer, wie er alsbald betont, mit einem „Pessimismus ‚jenseits von Gut und Böse‘“ (17, 28 f.).

17, 29–32 *jene „Perversität der Gesinnung“ [...], gegen welche Schopenhauer nicht müde geworden ist, im Voraus seine zornigsten Flüche und Donnerkeile zu*

schleudern] Schopenhauer schreibt in seinen *Parerga und Paralipomena* (Zweiter Band, Kapitel 5: *Einige Worte über den Pantheismus*, § 68, letzter Satz): „Aber eben jener Gedanke, daß die Welt bloß eine physische, keine moralische Bedeutung habe, ist der heilloseste Irrthum, entsprungen aus der größten Perversität des Geistes“. Ebenso in Kapitel 8: *Zur Ethik*, § 109, erster Satz.

18, 20–22 *denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums.*] Eines der großen Themen N.s, das er vor allem in den späten Vorreden zu den Neu-Ausgaben seiner Schriften exponiert und so auch in diesem *Versuch einer Selbstkritik*. Programmatisch heißt es in der Vorrede zu *Jenseits von Gut und Böse*: „Es hiess allerdings die Wahrheit auf den Kopf stellen und das Perspektivische, die Grundbedingung alles Lebens, selber verleugnen, so vom Geiste und vom Guten zu reden, wie Plato gethan hat“ (KSA 5, 12, 23–26). GM III 12: „Es giebt n u r ein perspektivisches Sehen, n u r ein perspektivisches ‚Erkennen‘“ (KSA 5, 365, 12–14). Die Vorrede zum ersten Band von *Menschliches, Allzumenschliches* deutet auf das Perspektivische auch aller Wertschätzungen hin (Nr. 6): „Du solltest das Perspektivische in jeder Werthschätzung begreifen lernen – die Verschiebung, Verzerrung und scheinbare Teleologie der Horizonte und was Alles zum Perspektivischen gehört“ (KSA 2, 20, 16–19).

18, 26–28 *die Furcht vor der Schönheit und Sinnlichkeit, ein Jenseits, erfunden, um das Diesseits besser zu verleumden*] Zum historischen Hintergrund im 19. Jahrhundert vgl. den Überblickskommentar S. 10.

19, 11–13 *Gegen die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens*] Die Tragödien-schrift wendet sich noch nicht gegen die Moral wie die Schriften der Umwer-tungszeit, sondern gegen die als spätzeitlich und dekadent dargestellte Logifi-zierung und Verwissenschaftlichung des Daseins, den „Sokratismus“. Den „Instinkt“, den sich N. hier selbst zuschreibt, thematisiert er als Gegensatz zum „logischen Sokratismus“ vor allem in GT 13; 90, 21–91, 14. Vgl. auch 89, 24–30.

19, 17 *wer wüsste den rechten Namen des Antichrist?*] Die Bezeichnung „Anti-christ“ erscheint in den Johannesbriefen der Bibel: 1. Joh. 2, 18; 2, 22; 4, 3; 2. Joh. 7. Dort ist der Antichrist ein Gegner der rechthgläubigen Lehre, also eine polemisch konzipierte Figur. In 1. Joh. 2, 18 wird seine Erscheinung als ein Zeichen dafür begriffen, daß die Endzeit nahe ist. In der Tradition verbindet er sich, dämonisch gesteigert, mit dem endzeitlichen Ungeheuer der Apokalypse. Später wurde er ein polemisches Mittel im Konfessionskampf, so bei Luther und Melanchthon. N. verwendet die Bezeichnung als programmatischen Titel

seiner Schrift *Der Antichrist*, um seine entschieden antichristliche Position zu markieren und auch, um das Pathos eines endzeitlichen Entscheidungskampfes zu erzeugen.

19, 29–20, 2 „*Was allem Tragischen den eigenthümlichen Schwung [...] darin besteht der tragische Geist –, er leitet demnach zur Resignation hin.*“] Es handelt sich um ein zwar nicht ganz originalgetreu, aber ohne Sinnveränderung wiedergegebenes Schopenhauer-Zitat, das bei diesem im Kontext längerer Ausführungen zur Tragödie steht, in: *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, 3. Buch, Kapitel 37: *Zur Aesthetik der Dichtkunst* (Frauenstädt, Bd. 3, S. 495–501). Schopenhauers Wortlaut: „Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrate, den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehn der Erkenntniß, daß die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin“ (S. 495).

20, 3f. *Oh wie ferne war mir damals gerade dieser ganze Resignationismus!*] Dieser Ausruf bezieht sich nicht nur auf das voranstehende Schopenhauer-Zitat. „Resignation“ ist, immer wieder im Zusammenhang mit den Begriffen „Quietiv“ und (innere) „Ruhe“, ein wichtiges Thema in der *Welt als Wille und Vorstellung*, vor allem im Ersten Band, Viertes Buch: *Bejahung und Verneinung des Willens*, § 68 (Frauenstädt, Bd. 2, S. 461–471).

20, 11f. *auf Grund der deutschen letzten Musik*] Der Musik Wagners, dem GT gewidmet war, von dem sich N. nun aber, wie besonders die Schriften *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner* zeigen, energisch distanzierte.

20, 11f. *Dass ich, auf Grund der deutschen letzten Musik, vom „deutschen Wesen“ zu fabeln begann*] N. bezieht sich hier auf GT 24 (153, 28) wo vom „deutschen Wesen“ die Rede ist, im engen Zusammenhang mit dem „deutschen Geist“ (153, 34 und 154, 7), zu dem er später in der *Götzen-Dämmerung* bemerkt (KSA 6, 62, 20f.): „Deutscher Geist: seit achtzehn Jahren [d. h. seit der Reichsgründung] eine *contradictio in adjecto*“. Unter dem Eindruck des deutsch-französischen Kriegs von 1870/71 hatte Wagner in seiner Schrift *Beethoven*, auf die sich N. schon im Vorwort zur Tragödienschrift (*Vorwort an Richard Wagner*, 23, 19) bezieht, das „deutsche Wesen“ gegen alle „Nachbarn romanischer Herkunft“ (GSD IX, 123) hervorzuheben versucht. Ein Topos ist das „deutsche Wesen“ seit Emanuel Geibels Gedicht *Deutschlands Beruf* (1861). Dessen letzte Verse lauten: „Macht und Freiheit, Recht und Sitte, / Klarer Geist und scharfer Hieb, / Zügeln dann aus starker Mitte / Jeder Selbstsucht wilden Trieb, / Und es mag am deutschen Wesen / Einmal noch die Welt genesen“. N. hatte kurz nach Erscheinen der *Geburt der Tragödie* im Jahr 1872 formuliert

(NL 1872/1873, KSA 7, 19[36], 429, 5f.): „Wir sind der Kultur zugekehrt: das ‚Deutsche‘ als erlösende Kraft!“

20, 17f. *unter dem pomphaften Vorwande einer Reichs-Begründung]* Am 18. Januar 1871, kurz vor dem Ende des deutsch-französischen Kriegs, wurde das Deutsche Kaiserreich begründet und Wilhelm I. von Preußen in Versailles zum deutschen Kaiser proklamiert.

20, 18–20 *seinen Uebergang zur Vermittelmässigung, zur Demokratie und den „modernen Ideen“ machte!]* Die Ablehnung der Demokratie und der „modernen Ideen“ der Volkssouveränität, Freiheit und Gleichheit verschärft sich seit N.s frühen Briefen aus der Basler Zeit und wird seit dem *Zarathustra* ein Dauerthema. Obwohl N. sich als „unzeitgemäß“ verstand, stimmte er hierin mit der Mehrheit des deutschen Bildungsbürgertums überein, denn wie dieses befürchtete er den Untergang der von ihm immer wieder beschworenen „Cultur“ aufgrund der mit der Demokratie verbundenen Nivellierung und „Vermittelmässigung“. Ein Leittext zur zeitgenössischen Demokratie-Debatte, auch für N. und sein Umfeld, war Alexis de Tocquevilles Werk *De la Démocratie en Amérique*, dessen erster Band 1835 in Frankreich erschienen war. Schon ein Jahr später kamen gleich zwei deutsche Übersetzungen heraus. Tocqueville sah in der Demokratie, wie er sie in Amerika studieren konnte, auch für Europa die Staatsform der Zukunft, er diagnostizierte ihre Unaufhaltsamkeit und kam zu einem gemäßigten positiven Gesamt-Votum, sah aber auch die Gefahr der Nivellierung im Bereich von Bildung und Kultur. Die Rezeption war uneinheitlich. Manche erkannten die Chancen der Demokratie, die Konservativen lehnten die Lehre von der Volkssouveränität scharf ab, die Liberalen waren zwiespältig, nach 1848 gingen sie immer mehr auf kritische Distanz, weil sie – so auch der führende deutsche Staatsrechtslehrer Robert von Mohl in einer schon 1844 erschienenen Rezension – die „Gefährdung der höheren Geistesbildung“ durch den Druck von unten befürchteten. Deshalb neigte Mohl schließlich zu einer pessimistischen Interpretation der *Demokratie in Amerika* und schloß sich der konservativen Ablehnung des Demokratisierungsprozesses an, obwohl er als einer der ersten Staatsrechtslehrer in Deutschland schon vor der Revolution von 1848 für die Einführung der parlamentarischen Regierung eingetreten war. N. entlieh am 5. 3. 1872 aus der Universitätsbibliothek Basel das Hauptwerk von Robert von Mohl: *Staatsrecht, Völkerrecht und Politik*, Bd. 1–3, Tübingen 1860, 1862, 1869.

Der Ideenkampf um Deutschlands Zukunft erreichte schon 1848 einen ersten Höhepunkt; in der Frankfurter Nationalversammlung spielte Tocquevilles Werk eine bedeutende Rolle. 1856 folgte sein großes historisch-soziologisches Buch *L'Ancien Régime et la Révolution*, das N. kannte und sogar exzerpierte:

1857 erschien die erste deutsche Übersetzung von Boscowitz, 1867 eine zweite von Ölckers. N. arbeitete, wie die Lesespuren in seinem Handexemplar zeigen, intensiv John Stuart Mills Abhandlung zu Tocquevilles Werk über die Demokratie in Amerika durch (im 11. Band der deutschen Übersetzung von Mills *Gesammelten Werken*, vgl. Campioni S. 388), in Basel nahm er Tocqueville auch durch Vermittlung Jacob Burckhardts und ebenfalls wohl Johann Jakob Bachofens auf, d. h. durch eine einseitige, antidemokratisch gefärbte Tocqueville-Rezeption. Beide gingen, wie dann auch N., nicht von den soziologischen Analysen Tocquevilles aus, sondern von ideengeschichtlichen und kulturphilosophischen Thesen, die ihrerseits schon kulturpessimistisch eingefärbt waren. Burckhardt, der auf weite Kreise ausstrahlte, huldigte einem aristokratischen Ästhetizismus, zu dem N. mit seinem (oft auf die philosophische Dimension verkürzten) Diktum, nur als ästhetisches Phänomen sei die Welt gerechtfertigt, große Affinität zeigte. Burckhardt verteidigte die traditionelle Privilegienordnung als Garantie für die Sekurität des Kulturgenußes, den N. geradezu ins Kultische erhob. Der Pariser Kommune-Aufstand von 1871 alarmierte Burckhardt und N. gleichermaßen, weil sie darin den drohenden Untergang der Kulturwelt sahen (vgl. den Kommentar zu 122, 32–123, 4). Heinrich von Treitschke setzte in seinem gleichzeitig mit GT erschienenen Werk *Das konstitutionelle Königtum in Deutschland* (1869–1871) die einseitige Tocqueville-Interpretation fort. Er wies allerdings dem preußisch-deutschen Staat die Aufgabe zu, „dem demokratischen Widerwillen gegen alle wahrhaft bedeutenden Menschen“ und dem allgemeinen „Banausentum einer demokratischen Epoche“ zum Trotz das kulturelle Erbe zu sichern und geniale Leistungen zu fördern; Burckhardt dagegen setzte nicht optimistisch auf den Machtstaat, sondern wollte so lange wie möglich eine alte „Kultur“ erhalten, die das Individuum begünstigte. Eben deshalb aber war er angesichts der modernen Entwicklungen pessimistisch.

20, 22–25 *von der jetzigen deutschen Musik, als welche Romantik durch und durch ist [...] überdies aber eine Nervenverderberin ersten Ranges* In *Nietzsche contra Wagner* heißt es, „dass die französische Romantik und Richard Wagner auf's Engste zu einander gehören“ (KSA 6, 428, 10–12 – Vorlage ist JGB 256, KSA 5, 202). Daß Wagners Musik dekadent und wie eine Nervenkrankheit ist, welche Nerven reizt und sogar verdirbt, wird zum Leitmotiv der Schrift *Der Fall Wagner*. „Alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel lässt. Wagner est une névrose“ (KSA 6, 22, 32f.). „Gerade, weil Nichts moderner ist als diese Gesamtterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der moderne Künstler par excellence“ (KSA 6, 23, 4–7). „Wagner ist ein grosser Verderb für die Musik. Er hat in ihr das Mittel errathen, müde Nerven zu reizen“ (KSA 6, 23, 12f.). „Am unheimlichsten freilich bleibt die Verderbniss der Nerven“ (KSA 6, 44, 17f.). In

der Urfassung des *Versuchs einer Selbstkritik* heißt es: „Wo giebt es jetzt einen gleichen Morast von Unklarheit und krankhafter Mystik als bei den Wagnerianern? Es gab glücklicherweise für mich eine Stunde der Erleuchtung darüber, wo ich hingehöre –: jene Stunde, wo Richard Wagner mir von den Entzückungen sprach, die er dem christlichen Abendmahle abzugewinnen wisse. Er hat später auch noch Musik dazu [+ + +] gemacht“ (KSA 14, 44).

20, 25–28 *doppelt gefährlich bei einem Volke, das den Trunk liebt und die Unklarheit als Tugend ehrt, nämlich in ihrer doppelten Eigenschaft als berauschendes und zugleich benebelndes Narkotikum.*] Zur „Unklarheit“ vgl. die abschließende Erläuterung zu 20, 22–25. Der Alkohol ist ein Modethema der Zeit, als „Narkotikum“ neben anderen Rauschmitteln in der französischen Décadence-Literatur (u.a. bei Baudelaire) sowie als biologisches und soziales Problem in der Literatur des Naturalismus, der den Alkoholismus sogar für erblich hielt (vgl. etwa Gerhart Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang*, 1889). Schon in der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) zeigt sich N.s Interesse an den „Narkotika“. Von den „Asiaten“ heißt es darin (1. Buch, 42. Aphorismus, KSA 3, 409, 24–26): „selbst ihre Narcotica wirken langsam und verlangen Geduld, im Gegensatz zu der widrigen Plötzlichkeit des europäischen Giftes, des Alkohols“. In der ein Jahr nach dem *Versuch einer Selbstkritik* entstandenen Schrift *Zur Genealogie der Moral* (1887) diagnostiziert N. in der „Alkohol-Vergiftung Europas“ das „eigentliche Verhängniss in der Gesundheitsgeschichte des europäischen Menschen“ (3. Abhandlung, 21. Aphorismus, KSA 5, 392, 21–23). In der *Götzen-Dämmerung* (1887) heißt es: „dies Volk [die Deutschen] hat sich willkürlich verdummt [...] nirgendwo sind die zwei grossen europäischen Narcotica, Alkohol und Christenthum, lasterhafter gemissbraucht worden“. Vgl. zu den Lektüre-Vorlagen N.s NK KSA 6, 104, 12–15. N. fährt fort: „wie viel Bier ist in der deutschen Intelligenz! Wie ist es eigentlich möglich, dass junge Männer, die den geistigsten Zielen ihr Dasein weihn, nicht den ersten Instinkt der Geistigkeit, den Selbsterhaltungs-Instinkt des Geistes in sich fühlen – und Bier trinken? ... Der Alkoholismus der gelehrten Jugend ist vielleicht noch kein Fragezeichen in Absicht ihrer Gelehrsamkeit – man kann ohne Geist sogar ein grosser Gelehrter sein –, aber in jedem andren Betracht bleibt er ein Problem. – Wo fände man sie nicht, die sanfte Entartung, die das Bier im Geiste hervorbringt!“ (*Was den Deutschen abgeht*, 2. Aphorismus, KSA 6, 104, 12–29). In dem von N. während der 80er Jahre intensiv rezipierten französischen Schrifttum konnte er die infolge der antideutschen Stimmung nach dem vorangegangenen Krieg beliebte Darstellung der Deutschen als eines grobschlächtigen Säufer-Volks finden.

21, 3–11 *der tiefe Hass gegen „Jetztzeit“, „Wirklichkeit“ und „moderne Ideen“ [...] Alles, was „jetzt“ ist, ein Wille, welcher nicht gar zu ferne vom praktischen*

Nihilismus ist] Eine Reminiszenz an die *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, besonders an diejenige über *Schopenhauer als Erzieher*, die Schopenhauer als den großen Unzeitgemäßen preist und seinen Kampf gegen die „Jetztzeit“ hervorhebt. Die „Jetztzeit“ ist ein von Schopenhauer selbst immer wieder polemisch verwendeter Begriff. Vgl. den Kommentar zu GT 23 (148, 31–149, 2).

21, 15 f. *jene nicht unberedete Drachentödter-Stelle]* In GT 18 (119, 2–5), wo N. auf Wagners *Siegfried*, den dritten Teil des *Rings des Nibelungen* anspielt.

21, 18 f. *unter der Maske des Pessimismus von 1850?]* Anspielung auf die erst nach der Jahrhundertmitte beginnende starke Rezeption von Schopenhauers pessimistischer Philosophie.

21, 19–21 *das übliche Romantiker-Finale [...] Rückkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor dem alten Gotte ...]* Hierzu der Überblickskommentar S. 12.

21, 26–37 *„Denken wir uns eine heranwachsende Generation [...] einzige Gestalt?“]* Zitat aus GT 18 (118, 34–119, 11).

22, 3 f. *nämlich „getröstet“, wie geschrieben steht]* Vgl. den Überblickskommentar S. 13, auch zum Kontext des „Trostes“. Mit der Formel „wie geschrieben steht“ bezieht sich das Neue Testament häufig auf das Alte Testament zurück. Dies gilt in besonderer Weise für das Evangelium des Matthäus, der nach einer engen, legitimierenden Verbindung des NT zum AT sucht. Vgl. Matthäus 4, 4; 4, 6; 4, 7; 4, 10.

22, 14–28 *Erhebet eure Herzen [...] lachen]* Zitate aus *Also sprach Zarathustra* IV (Kapitel *Vom höheren Menschen*, Abschnitt 17, 18 und 20, KSA 4, 366–68). Der Beginn der Zitate: „Erhebet eure Herzen [...]“ parodiert eine liturgische Formel („sursum corda“), das Motiv der „Rosenkranz-Krone“ (22, 17 und 22, 26) ist eine Kontrafaktur der Leidensgeschichte Christi, dem seine Peiniger eine Dornenkrone aufsetzten. Eine weitere Kontrafaktur enthält die Wendung „Zarathustra der Wahrsager ...“ (22, 23). Sie parodiert die nach dem Bericht der Evangelien von Jesus gesprochenen Worte: „Wahrlich, wahrlich ich sage euch“ (Joh. 5, 19. 24. 25; 6, 26; 32. 47. 53 u. ö.).

22, 15 f. *ihr guten Tänzer]* Das Motiv des Tanzes, das sich alsbald wiederholt (22, 20: „Zarathustra der Tänzer“) gibt die Antwort auf die früher gestellte Frage „was ist dionysisch?“ (15, 16 und 15, 19): Dionysos ist in der griechischen Mythologie der Gott des Tanzes sowie der Gott der Freude und des Lachens, das ein Leitmotiv dieser Schlußpartie aus dem *Zarathustra* ist. N. erklärt es zum Ausdruck stärkster Lebensbejahung, als deren Paradigma Zarathustra hier erscheint. Die Stilisierung Zarathustras zum „dionysischen Unhold“ (22, 12)

rührt daher, daß der vierte Teil des *Zarathustra* schwere Blasphemien gegen das Christentum lanciert. Gerade die von N. am Ende seines *Versuchs einer Selbstkritik* exponierten Partien über den „Unhold“ Zarathustra, seine Tänzerbeine und die „Rosenkranzkrone“ des Lachens nimmt Thomas Mann in seinem Essay *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* kritisch ins Visier, indem er feststellt, „daß mir überhaupt das Verhältnis Nietzsche's zu dem Zarathustra-Werk dasjenige blinder Überschätzung zu sein scheint. Es ist, dank seiner biblischen Attitude, das ‚populärste‘ seiner Bücher geworden, aber es ist bei weitem nicht sein bestes Buch. [...] Dieser gesicht- und gestaltlose Unhold und Flügelmann Zarathustra mit der Rosenkrone des Lachens auf dem unkenntlichen Haupt, seinem ‚Werdet hart!‘ und seinen Tänzerbeinen ist keine Schöpfung, er ist Rhetorik, erregter Wortwitz, gequälte Stimme und zweifelhafte Prophetie, ein Schemen von hilfloser Grandezza, oft rührend und allermeist peinlich – eine an der Grenze des Lächerlichen schwankende Unfigur“ (Thomas Mann: *Leiden und Größe der Meister*, in: Th. Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Frankfurter Ausgabe, hg. und mit Nachbemerkenungen versehen von Peter de Mendelssohn, Frankfurt 1982, S. 846).

