

Spring 2011

Zu Nietzsches Statuen: Skulptur und das Erhabene

Babette babich
babich@fordham.edu

Follow this and additional works at: https://fordham.bepress.com/phil_babich

Part of the [Classical Literature and Philology Commons](#), [Continental Philosophy Commons](#), [Esthetics Commons](#), [German Language and Literature Commons](#), and the [History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

Recommended Citation

babich, Babette, "Zu Nietzsches Statuen: Skulptur und das Erhabene" (2011). *Articles and Chapters in Academic Book Collections*. 37.
https://fordham.bepress.com/phil_babich/37

This Article is brought to you for free and open access by the Philosophy at DigitalResearch@Fordham. It has been accepted for inclusion in Articles and Chapters in Academic Book Collections by an authorized administrator of DigitalResearch@Fordham. For more information, please contact considine@fordham.edu.

ZU NIETZSCHES STATUEN

SKULPTUR UND DAS ERHABENE

Babette Babich

Metaphern aus dem Feld der Bildhauerei kommen überraschend oft bei Nietzsche vor: von der Statue als einem Ideal von Unweglichkeit ebenso wie von der Skulptur als einer Metapher der Selbst-Darstellung, bis hin zu Nietzsches ikonoklastischer Klärung: wie mit dem Hammer zu philosophieren sei.

In Bezug auf die griechische Plastik sowie Nietzsche's Texte argumentiert die Autorin mit Nietzsche gegen eine damals und noch heute weit verbreitete Auffassung, wonach wir solche Statuen fast unvermeidlich aus einem jüdisch-christlichen Gesichtspunkt betrachten. Außerdem geht sie besonders ein auf Nietzsches Beschwörung der Skulptur in dem Zarathustra-Abschnitt Von den Erhabenen.

Nietzsche beschwört die Skulptur in seinen Schriften als eine Metapher, die lange mit der Philosophie selbst assoziiert worden sei.¹ Deshalb wird von Sokrates gesagt, dass er Bildhauer in zweifachem Sinne war, wie Euthyphro die Unbestimmbarkeit von Sokrates' Argumenten charakterisiert, die so gut hergestellt sind und so schwer zu fixieren wie, nach Sokrates' mehrfach wiederholtem Vergleich, die Statuen von Sokrates' ehrenwertem Vorfahren, dem mythischen Daedalus (Euth. 11b, 11c, 15b, Meno 47e). Man denke an Sokrates' Lob Glaukons für die sorgfältig skulpturierten Argumente beider – von Glaukon und Adeimantos – die für die Urteilskraft ‚poliert‘ seien (Politik II 361 d); will sagen, er vergleicht sie mit zwei von der Stadt angestellten „Statuenreinigern“ (die dafür verantwortlich sind, die Denkmäler der Stadt zu glätten); oder auch die Stellen, wo Glaukon, hier umgekehrt, von dem politischen Tollhaus spricht, das nach Platons Beschreibung der *Politeia* die Polis ausmacht, wo er Sokrates wieder einen „Bildhauer“ nennt, der „Statuen der Fehlerlosigkeit unserer Herrscher in Schönheit erschafft“ (Pol. VII. 540c); oder noch einmal die Ähnlichkeit zum Werk des Bildhauers, die als Basis für Platons ‚vornehme Lüge‘ im Mythos von den autochthonen Ursprüngen nach dem Modell der Werkstätte eines unterirdischen Bildhauers dient, der die Menschen in Gold oder Silber oder Bronze gießt (Pol. III: 412b-415d). Und bekanntlich nimmt auch noch Aristoteles Bezug auf die Skulptur, um von der Form zu sprechen, die potentiell im Stein enthalten ist oder „aus“ Gold oder Holz oder Bronze hervorge stellt ist (vgl. *Metaphysik* VII, 1033a; *Politik*

1.7.190a21). Als eine Metapher der Selbst-Hervorbringung verwendet Plotin ebenso wie die Stoiker die selbe bildliche Referenz für den Menschen nach dem Modell der Skulptur, wobei Plotin uns dazu auffordert, unsere Seelen wie ein Bildhauer zu vervollkommen.² Diese plotinische Metapher tönt nach in Nietzsches Charakterisierung der Dichter seiner Zeit als „doch nicht zu Ende gearbeitete Statuen.“ (KSA 1, 523)



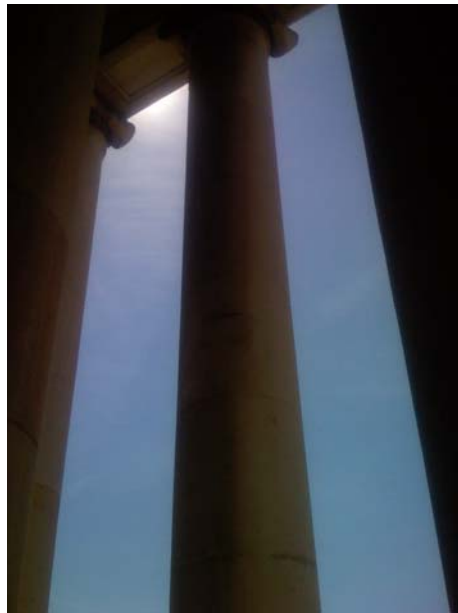
Bild 1. Gegenüberstellung der farbigen Rekonstruktion sowie des Originals im modernen Erhaltungszustand; in der Münchener Ausstellung *Bunte Götter* im Glyptothek.
Foto: Mathias Kabel.

In diesem antiken Zusammenhang beginnt Nietzsches erstes Buch daher mit „der Kunst des Bildners, der apollinischen“ (GT § 1), welche bildhauerische Kunst zu kontrastieren sei mit „der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus“ (ebd.). Der Intoxikation, der Ekstase von Musik und Erotik entgegengesetzt, ist die plastische Kunst Transfigurierung von fester und dynamischer Form der Umgebung oder Raum. Diese Gegensätze werden im tragischen Kunstwerk ausgespannt, das sowohl dionysisch als auch apollinisch ist. Und in seinen frühen Notizen verbindet Nietzsche Licht und Klang in einer Untersuchung von dem, das wir heute als eine *synästhetische* Wirkung von Metapher beschreiben würden, indem er von dem Bildhauergott, Apollo, in enger Verbindung mit der Musik spricht: „ein Licht- und Sonnengott und zugleich der Töne Erfinder und Meister“.³ Diese akustische, aber nicht weniger lichthafte Dynamik scheint auch wieder in *Die Geburt der Tragödie* auf, wo Nietzsche den mythischen Bericht der Statuen von Memnon in Theben heraufbeschwört, eben jener Kolosse, die in der Antike als die „stimmhaften“ Statuen bekannt waren, berühmt dafür, zu tönen, wenn sie von den Strahlen der aufgehenden Sonne berührt wurden.⁴ Diese sowohl im übertragenen Sinne als

auch wortwörtlich gemeinte Nachricht ist kritisch für uns hier in dem Sinne, in dem *Die Geburt der Tragödie* die Fusion oder „Hochzeit“ zweier Bereiche oder zweier Gottheiten betrifft, Apollo und Dionysos.

Wie Plotin führt Nietzsche die Skulptur als die Metapher für Wahl oder Selbst-Formung an.⁵ Die Allusion auf eine Herstellung oder Formung seiner selbst in das Idealbild einer ‚Statue seiner selbst‘ wird aufgenommen im Passus „Auf den glückseligen Inseln“ in *Also Sprach Zarathustra*, und an derselben Stelle gibt Nietzsche auch ein Echo auf Michelangelos in ähnlicher Weise klassizistische Vision davon, sein eigenes Bild zu finden, das im Stein schlummert; und dabei beklagt er die hassenswerte Begrenzung dieses Bildes, das sich am Ende von falschen Einschränkungen freisetzt.

In diesem Sinne, haben wir auch betont dass Nietzsches erstes Buch beginnt mit einer Bezugnahme auf die Plastik, wobei *Die Geburt der Tragödie* sogar, wahrlich verblüffend, auch mit einer solchen Bezugnahme zu schließen scheint: „im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Widerspiegelungen seiner verklärten Gestalt in leuchtendem Marmor, rings um sich feierlich schreitende oder zart bewegte Menschen, mit harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache“ (GT § 25).



2. Ionische Säulen, München, Foto: Verfasserin.

Wenn man seinen eigenen transfigurierten Umriss, „reflektiert“ in dem „leuchtenden Marmor“, erblickt und „rings um sich“ den Anblick solch

„feierlich schreitende[r] oder zart bewegte[r] Menschen mit harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache“, so könnte sich dies auf Mit-Bürger beziehen. Ganz einfach. Jedoch ist es nicht auszuschließen, dass solche Figuren hier auch auf lebensgroße Statuen verweisen könnten, die in die Mitte des Platzes und die Säulen-Zwischenräume gesetzt sind und auf jene „hohen ionischen Säulengänge[...]“⁶ ein Echo geben. Wenn ich auch die Neigung hätte, mir solche lebensgroßen Skulpturen in farbiger und lackierter Bronze zu denken,⁷ suggerieren doch Nietzsches eigenen Bezüge hier und an anderer Stelle, dass er sie sich eher von schwingend polychromatischem Marmor oder aber von bemalter Terrakotta vorstellte.⁸



3. Speerwerfer des Polykleitos; moderne Rekonstruktion von Georg Roemer
(nach Polykeitos 440 BCE): Bronze-Zusammensetzung, 2 m. München, Zerstört 1944.
Fotorechte: Foto Marburg / Art Resource, NY.

Es ist die *Farbe* der antiken Skulptur, — gleichgültig, ob in Bronze oder Holz oder Marmor, oder Terrakotta, o.ä. — die nach wie vor unserer Aufmerksamkeit entgeht.⁹ Dieser Klassizismus des Epochen überdauernden Winckelmann-schen Weiß, ist der springende Punkt, den Nietzsche 1870 noch hervorhob, als er seine Hörer in Basel auf die damals neue Sicht der Antike hinwies:

Zu Nietzsches Statuen – Skulptur und das Erhabene

„Galt es doch bis vor nicht lange als unbedingtes Kunstaxiom, daß alle ideale Plastik farblos sein müsse, daß die antike Skulptur die Anwendung der Farbe *nicht* zulasse. Ganz langsam und unter dem heftigsten Widerstreben jener Hyperhellenen, hat sich polychrome Anschauung der antiken Plastik Bahn gebrochen, nach der sie nicht mehr nackt, sondern mit einem farbigen Überzug bekleidet gedacht werden muß.“¹⁰

Seit Nietzsches Zeit, und noch lange danach, selbst nach einer groß angelegten Beschäftigung sorgfältig archäologisch fundierter und wissenschaftlich differenzierter Kunstgeschichte, die eben diese „polychrome Anschauung“ der Antike befestigte, — es gab vor fünf Jahren oder so eine wundervolle Ausstellung, jetzt eine Wanderausstellung, die in der Münchener Glyptothek begann und unter dem Titel *Bunte Götter* stand¹¹ — ist es verblüffend, dass wir nach wie vor der Entdeckung Widerstand leisten¹², dass die antiken griechischen Statuen *nicht* weiß waren, sondern bunt, und sogar grell bemalt; und noch mehr, dass sie oft gerade *nicht* nackt waren, sondern mit zeitgenössischen Gewändern bekleidet, die mitunter verblüffende Muster zeigen.¹³



4. Polychrom begrenztes Modell des Bogenschützen XI der Westgiebelgruppe des Aphaitepels, ca. 505-500 v. Chr. Glyptothek, München. Foto: Verfasserin

Nietzsche sollte auch später den Menschen aus Marmor, wie er eine klassische Metapher aufnimmt, mit dem Menschen aus Gold kontrastieren, indem er die „goldene“ Humanität nach der Oktobersonne „Goethisch“ nennt (KSA 13, 24 [10], 634).¹⁴ In der Tat hebt die Sprache der scheinenden und bemalten Statuen diesen prächtig strahlenden, transfigurierten Bildcharakter hervor; antike Erfahrungen waren, so sagt uns Nietzsche, für die Griechen in verschiedener Weise *illuminert*, „denn ein Gott glänzte aus ihnen“ (FW § 152).¹⁵ Nietzsche

spielt hier wieder auf die innere Statue an, das *innere* Ideal dessen, was Nietzsche hier und an anderem Ort „die alte Menschheit“ nennt, die nun als die „Farbenpracht jener alten Meisterin“ bezeichnet wird (ebd.).

Wie wir im weiteren sehen werden, ist die Allianz zwischen Statue und Säule für die Griechen entscheidend. Doch selbst hier gibt es Überraschungen, und wenn man Nietzsches Argument folgt, wird es tunlich sein, Nietzsches eigenen archäologisch wohl informierten Hintergrund (daher betone ich stets die Relevanz von Otto Jahn sowie Friedrich Ritschl für Nietzsches Bildung)¹⁶ im Gedächtnis zu haben, wenn wir *Die Geburt der Tragödie* und sein Werk als ganzes lesen. Der Dionysos, von dem Nietzsche als dem Gegenstück zum Gekreuzigten¹⁷ spricht, ist auch in anderer Weise, das bedeutet, *different* gekreuzigt. Daher zeigten antike zeremoniale Riten oftmals die Figur von Dionysos gepfählt, an eine Säule oder ein Kreuz gehängt.

Es ist diese skulpturale Gestalt, die wir im Gedächtnis haben sollten, wenn wir die Aufmerksamkeit auf Nietzsches wohlbekannten Kontrast richten, zumal dies seine letzten veröffentlichten Worte sind: „Dionysos gegen den Gekreuzigten“ (EH, *Warum ich ein Schicksal bin* § 9). Nietzsche hebt hervor, dass eine Unterscheidung von Arten (oder Typen) der Kreuzigung „*nicht* eine Differenz hinsichtlich des Martyriums“, wohl aber eine Differenz an dessen „Sinn“ ist (KSA 13, 14 [89], 265). Diese selbe Differenz klingt auch in der erotisch belasteten Wendung von Nietzsches ‘ „Säule Tugend“ nach (Z II, *Von den Erhabenen*).¹⁸

Indem wir hier auf die kultischen Riten, die auf die an einen Pfeiler oder eine Säule gehängten Figur des Dionysos Bezug nehmen, sind wir mit einem Zug konfrontiert, der modernen Empfindsamkeiten ein innerlich fremder Aspekt an einer ansonsten wohlvertraut scheinenden Gattung griechischen Skulpturen bleibt: die Herme. Hermen, Köpfe oder Büsten, oder sogar ganze Oberkörperhälften, auf Säulen gesetzt, sind dekorative architektonische und gartenkünstlerische Elemente, die in romantischen und nach-romantischen Zeiten populär waren.

Obwohl Hermen gemeinhin vom Gott Hermes abstammen, wird auch Dionysos als Herme dargestellt, ebenso wie andere Figuren, Isis oder Artemis; Hermen wurden für gewöhnlich dafür verwendet, Grenzlinien zu markieren. Doch dies ist nur eine Bedeutung ihrer Konzeption. Hermen spielten auch eine wichtige Rolle bei den Fruchtbarkeits- und anderen Mysterienritualen, die oft mit Bezug auf das vermutete Sakrileg des Alkibiades bei den Figuren von Sais genannt wird. Dieses letzte Bild ist schlagend, denn es lässt nur wenig für die Imagination übrig — wohl, so meine ich, weil wir heute es uns eigentlich nicht vorstellen *können*.



5. Artemis von Ephesus; Marmor und Bronze,
Römischekopie von einer Hellenistische Original des 2. Jahrhundert v. Christi. 1.15 m.
Palazzo dei Conservatori, Capitoline Museum. Foto: Marie-Lan Nguyen.

Dabei wird die Grenze, oder Begrenzung in dem doppelten Bereich der Überschreitung und daher des Diebstahls — und dies bedeutet von List und Täuschung — angesetzt. Wir erinnern daran, dass Hermes, ebenso wie Apoll, der Bruder von Dionysos ist und wie Dionysos ist Hermes der Gott der Betrüger, wie der nordische Loki.¹⁹ Daher, ob mit geflügelten Schuhen oder nicht dargestellt, ist Hermes nicht zufällig mit der Hermeneutik, der Kunst der Interpretation, in Verbindung gebracht worden. Man benötigt alle Hilfe, die man nur erhalten kann, wenn man mit den Göttern in Verkehr tritt, und vielleicht niemals so sehr, wie wenn man mit ihrem Boten in Austausch steht.²⁰

Im Kontrast zu dem Gleichgewicht des Apollinischen Traumes beruht die dionysische Kunst „auf dem Spiel mit dem Rausche, mit der Verzückung“ (KSA 1, S. 582). Die beiden Impulse sind „der Frühlingstrieb und das narkotische Getränk“ oder andere Stimulantien (ebd., vgl., KSA 1, 557f) und:

„[d]as principium individuationis wird in beiden Zuständen durchbrochen, das Subjective verschwindet ganz vor der hervorbrechenden Gewalt des Generell-Menschlichen, ja des Allgemein-Natürlichen“ (KSA 1, S. 583). Dies ist die ekstatische und versöhnende Harmonie, von der Hölderlin spricht.²¹ Wie Nietzsche an dieser Stelle schreibt, ist damit das Dionysische als Freikauf, Löser von Banden, angedeutet: „Der Gott, ὁ λύσιος, hat alles von sich erlöst, alles verwandelt“ (KSA 1, S. 558).²² Wir kehren zurück zu der sinnlichen Dimension, und vielleicht wird wiederum die ekstatische Möglichkeit in Begriffen der Skulptur ausgedrückt, mittels einer ausdrücklichen Parallele zur Skulptur: „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden“ (KSA 1, S. 583).

Was auf das menschliche Wesen jetzt *wirkt*, ist die Natur selbst; Dionysos, als Welt-Künstler, nimmt Apolls Gestalt als Bildhauer-Gott an: geknetet und behauen, der das menschliche Wesen aus seiner Hülle her austreibt und ausarbeitet, so dass es nun als „[e]in kostbarer Marmor“ erscheint (ebenda). Nietzsche bemerkt dazu: „Dieser vom Künstler Dionysos geformte Mensch verhält sich zur Natur wie die Statue zum apollinischen Künstler“ (KSA 1, 555).

Ein eher modernes wissenschaftliches Interesse an der natürlichen Welt hielt die Gelehrten in Nietzsches Zeit mit Begriffen der theoretischen Akzentsetzung auf die Methoden und auf die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Forschung besetzt. Daher repräsentiert ein Aussehen nach Art der Skulptur sowohl Wissenschaft als Natur, wie Hadot uns jüngst aufgefordert hat, im Gedächtnis zu behalten, mit Rücksicht auf Nietzsches ursprüngliches Bild, das Schillers Beschreibungen des Verhältnisses zwischen Natur und dem Menschen der Wissenschaft in Erinnerung ruft.²³

Und wir sprechen hier von Männern in einem sehr expliziten und, was auch für Nietzsche gilt, geschlechtlichen Sinn. Wie Nietzsche betont, indem er Lessing als „der ehrlichste theoretische Mensch“ zitiert (GT § 15), würde es keine Wissenschaft welcher Art auch immer geben, insbesondere keine Naturwissenschaft (wie die Struktur des Bildes, das er beschreibt, klar macht), „wenn ihr nur um jene eine nackte Göttin und um nichts anderes zu tun wäre“ (ebd.). „Wenn nämlich der Künstler bei jeder Enthüllung der Wahrheit immer nur mit verzückten Blicken an dem hängen bleibt, was auch jetzt, nach der Enthüllung, noch Hülle bliebe“ — „doch der Wissenschaftler, ein paradigmatischer Fetischist, „genießt und befriedigt sich [als theoretischer Mensch] an der abgeworfenen Hülle“ (ebd.).

Wenn die oben gezeichnete Vorstellung für Nietzsches Kritik der modernen Wissenschaft wesentlich ist, werden wir hier mit der inneren skulpturhaften

Dimension der Tragödie konfrontiert. Indem sie Lessings Reflexionen über Skulptur und Poesie ins Gedächtnis rufen, können Nietzsches ausdrücklichsste Verweise auf die Skulptur in einen Fokus auf die poetische oder literarische oder auch musikalische Tragödie zerlegt werden, der kontrastiert, aber auch verbunden wird mit der Handwerkskunst des plastischen Bildkünstlers. Daher ist die Skulptur der Wortkunst entgegengesetzt, wenn auch nur aufgrund ihrer Gestaltqualität, in der „rhythmische[n] Gebärdensprache“ (GT § 25), wie Nietzsche diese gestische „Sprache“ im Tanz benennt. Daher schreibt Nietzsche in einer Bemerkung aus dem Sommer 1885: „der Mensch ist ein Formen- und Rhythmen-Bildendes Geschöpf“ (KSA 11, 38 [10], 608). Wichtig ist hier die eher skulpturale Räumlichkeit eines dynamischen Bühnentableaus.

In den frühen Niederschriften für seine Vorlesungen verwendet Nietzsche viel Sorgfalt darauf, die theatralische Rolle der Statue gerade als *Deus ex machina* zu diskutieren, und in dem Maße, in dem Nietzsche die mechanischen theatralischen Effekt mit Freude ausmalt, bringt er die Statue als eine vollkommene rhetorische Blüte ins Spiel. Daher bezieht sich Nietzsche nicht nur auf das skulpturale Bild von Apoll, sondern vielmehr und als Gegengewicht zu der leidenschaftlichen Bewegung des Chores beschreibt er Dionysos als „das lebende Bild,“ (*Das griechische Musikdrama*, KSA 1, S. 527), die eminente Gestalt eines musikalisch angelegten Bühnentableaus, oder „die lebende Statue des Gottes“ (ebenda). Für Nietzsche schließt die Spannung der Skulptur eine offensichtliche Analogie in sich, wie er auch hervorhebt, dass „in der That der antike Schauspieler etwas vom steinernen Gast bei Mozart“ hat (ibid.).

Daher beschreibt Nietzsche im Detail, was die zeitgenössische kulturgeschichtliche und archäologischen Forschung ebenso betont, nämlich dies: der antike tragische Schauspieler, mit seiner riesigen, tönend vorspringenden Maske und seinem dick gepolsterten und übergroßen Kostüm konnte sich kaum bewegen. Der Tanz der antiken Tragödie war also eher ein rhythmischer denn ein athletischer Bewegungszusammenhang.

Mit dem architektonischen Tableau des Tragödienspiels der antiken Griechen ist demgemäß alles geordnet und eingerichtet um des Gleichgewichts und der Grenze willen — μηδὲν ἄγαν. In dieser musikalisch herausgemeißelten Ordnung fließt alles: Statuen werden bewegt, Szenen werden verändert, der Chor schwingt (ja ‚swingt‘) auf und ab im Rhythmus des Gedichtes der Tragödie usw. Illusion wird daher weder dargestellt noch betrachtet als Illusion, um zu täuschen oder zum Narren zu halten, sie wird vielmehr als „Symbol, Zeichen der Wahrheit“ verwendet (DW § 3, 1, 566). Im selben Sinne könnte die Statue des Gottes, oder bessergesagt: Göttins, in eine Parade politischer Wirkung hineingezogen werden, wie es bei Peisistratus vorkam.

Zur Debatte steht der *Gebrauch* der Illusion für ein gegebenes Ende, einen gegebenen Zweck.

Die Differenz zwischen Peisistratus einerseits, der sich um politischer Wirkung willen mit ein schönes Weib als eine Statue kleidete, als Stadt-Göttin Athen, und andererseits der konventionelleren „künstlerischen“²⁴ Gebrauchsweise der Skulptur hatte mit der Milde der späteren Entwicklung zu tun, und im Falle der Kunst, wie im Falle des Spiels, war diese „Harmlosigkeit“ (KSA 9, 11 [51], S. 59) entscheidend, wie Nietzsche die milde Qualität hervorhebt. Die Abwesenheit von (realer) Gefahr charakterisiert Kunst im allgemeinen, aber auch den spielerischen Charakter von Menschen (und Tieren).

Die Bildhauerei als solche kann also als Modell für Nietzsches rhetorisches Ideal der Griechen angesehen werden: „*In Ketten tanzen*“ (WS § 140; vgl. JGB § 226 und KGW II/3: 102), und zwar insofern dieses Wunschbild des Tanzens der lapidaren Exaktheit und Strenge im Stil entspricht (vgl. EH, *Was ich den Alten verdanke*, § 1). „Zuerst also einen vielfältigen Zwang sich auferlegen lassen, durch die früheren Dichter; sodann einen neuen Zwang hinzuerfinden, ihn sich auferlegen und ihn anmutig besiegen: so daß Zwang und Sieg bemerkt und bewundert werden“ (ebd.). Daher und in Ergänzung oder Ausweitung über die eikonische Bildrede hinaus, die besagt, sich selbst als Kunstwerk zu formen, und es so der Statue zu erlauben, im Menschen aufzusehnen,²⁵ ist die skulpturale Kunst auch eine inhärente rhetorische Figur.

Die Skulptur kann das ideale und reale Objekt erotischen Verlangens und Genusses sein (dieses Bild besetzt Nietzsche insbesondere, so wie es andere, etwa Schiller, in ähnlicher Weise in Beschlag nahmen). Und die Skulptur kann exemplarisch ein Objekt der Bewunderung sein, über das reine Verlangen hinaus, und vor allem kann sie zum Leben erweckt werden, nicht nur wie die Galatea Pygmalions, sondern auch, um einen Punkt aufzunehmen, den Nietzsche aus einem für ihn zeitgenössischen Musikschriftsteller in der Betrachtung des Sprachstils evoziert: „Hätte ein Wunder jenen Marmorgestalten des Streites zwischen Athene und Poseidon im Parthenongiebel Leben eingehaucht, sie würden wohl die Sprache des Sophokles gesprochen haben“ (*Das griechische Musikdrama*, KSA 1, S. 528).

Um die formale Anordnung des tragischen Musikdramas zu beleuchten, können wir das Skulpturen-Ideal des „Tanzens in Ketten“ als die Dynamik der Tanzgestalt verwenden oder wir können die architektonische Metapher des *Disegno* heranziehen, um die dynamische italienische Terminologie in Anschlag zu bringen, die den Kontrast zwischen Malerei und Poesie ausdrücken soll, und die für Nicolas Poussin höchst einflußreich war, der Tanz mit wuchtiger oder steinerner Begrenzung und nach der Farbe (*colorire*) von Tönen artikuliert.²⁶ Nietzsche geht über die bloß rhetorische stilistische Ebene

hinaus, um eine phänomenologische Analyse der Skulptur zu artikulieren, und in Verbindung damit des Raumes, insbesondere insofern dieser Raum, der Zeit-Raum einer Welt, in der Tragödie hervorgebracht und überhaupt erst erschaffen wird. Daher argumentiert Nietzsche in dem Sinne, dass der Tragöde ein Bildhauer „im weiteren Sinne“ sei; so sagt er es in seiner Vorlesung „Die Dionysische Weltanschauung“ (KSA 1, 553). Hier bemerkt er, dass in dem einen oder anderen Sinn der Künstler *mit dem Traum* (dies ist das Apollinische Moment), *spiele* (dies ist das Dionysische). (ebd.).

Der Eindruck des mantischen, weissagenden Spiels ist für jenen Nietzsche keine bloße Metapher, der dieses selbe Bild als die dynamische Evolution der Tragödie in seinem ersten Buch wieder aufnimmt, in der Beschreibung des Kindes, das aus der Einheit der Traumvision Apollos und des ekstatischen Dionysischen Spiels geboren wurde. Das Sinnbild der Skulptur verwies in einem sehr realen Aspekt auf die Statue zurück. Daher betont Nietzsche: „Die Statue als Marmorblock ist ein sehr Wirkliches, das Wirkliche aber der Statue *als Traumgestalt* ist die lebendige Person des Gottes. So lange noch die Statue als Phantasiebild vor den Augen des Künstlers schwebt, spielt er noch mit dem Wirklichen: wenn er dies Bild in den Marmor übersetzt, spielt er mit dem Traum“ (ebd.). Der selbe bildhafte Rekurs findet sich in „Die Geburt des tragischen Gedankens“, wo Nietzsche von dem „musikalische[n] Verklärungsrausch, welchen Scopas und Praxiteles zur Statue verdichteten“, spricht (KSA 1, S. 586). Die transfigurierende musikalische Intoxikation wird hier jedenfalls zu einer Art musikalischer Transposition, einer Umschrift im wortwörtlichen Sinne, in dem Maße, in dem das Ideal einer Umzeichnung seiner selbst in ein Kunstwerk zur Debatte steht.

In der ekstatischen Transformation der Dionysischen Kunst, „dem Spiel mit dem Rausch“ (KSA 1, 583), das mit der Ekstase spielt, wird der Mensch transfiguriert, in das Bild eines Gottes, oder in der Weise, wie ein Gott sich umschafft: „Wie die Thiere reden und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Übernatürliches“ (ebenda). Für solche quasi-göttlichen Wesen kann Nietzsche die Frage stellen: „Was sind ihm jetzt Bilder und Statuen? Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden“ (ebd.).

Bilderverbot: Zwischen Kunstgeschichte und Religion

Die Statue ist exemplarisch, und zwar darin, dass sie in sich selbst steht, in ihrem Selbstbesitz, ihrem Ruhen in sich. Die Statue prägt damit dem Werden das Bild des Seins auf.²⁷ Dem fügt Nietzsche ein kompliziertes Spannungsgefüge zwischen Chaos und Verwandlung hinzu.

Plotinus kommt der negierenden Metapher des offensichtlichen schöpferischen Nihilismus am nächsten, wie Nietzsche ihn heraufbeschwört, wenn er die Redeweise von der „Statue der Menschheit“ verwendet, um das Projekt der Selbst-Transfigurierung zu erinnern: „Wie der Bildhauer von der Statue, welche schön werden soll, hier etwas fortmeißelt, hier etwas ebnet, dies glättet, das klärt, bis er das schöne Anlitz an der Büste vollbracht hat, so meißle von dir alles Überflüssige hinweg, glätte bald hier, säubere bald dort, mache das Krumme wieder gerade, erhelle das Dunkle und lass es rein werden, bis der göttliche Glanz der Tugend dir entgegenstrahlt“ (*Enneaden* I, 6, 9).²⁸ In dieser ausdrücklich eher negativen als positiven Art, im Sinne einer Auslöschung alles dessen, was nicht zu dem Ideal gehört, erinnert auch Nietzsche daran, dass „[J]ede griechische Statue belehren [kann], dass das Schöne nur Negation ist“ (KSA 7, 7 [27], 145). Daher mahnt uns Nietzsches Zarathustra: „Die Schaffenden nämlich sind hart“ (*Z III, Von den alten und neuen Tafeln*, § 29), ein ‚hartes Wort‘, das — wie dieser Kontext klar macht — an und für einen selbst intendiert ist.

In der Antike war diese korrektive Auslöschung auch in der Spannung der Konkurrenz wirkungsvoll. Daher schreibt Nietzsche, dass insbesondere die „griechische“ Tugend „eine Sache des ὄγών’s [wurde], man war neidisch auf einander“ (KSA 9, 7 [101], 338). Zur selben Zeit war das Ideal der Stille und Leidenschaftslosigkeit Inbegriff der Idealisierung der Schönheit.²⁹

Nietzsche trennt niemals das Apollinische und das Dionysische voneinander, trotz der allgemein verbreiteten Überzeugung, dass er auf das Apollinische verzichte, ein Fehlgriff im Blickpunkt ebenso wie auch der Glaube, dass er das mit seinem ersten Buch über die Tragödie verfolgte Projekt je preisgegeben hätte. Dies ist auch die Bedeutung von *Erbauung* oder *Exemplarizität*, und von hier aus bemerkt er in einem Fragment in seinem Notizbuch aus dem Jahr 1884, unter dem Titel ‚Von den Mitteln der Verschönerungen‘: „Die griechischen Philosophen suchten nicht anders ‚*Glück*‘ als in der Form, **sich schön zu finden**: also aus sich die Statue zu bilden, *deren Anblick wohlthut* (keine Furcht und Ekel erregt)“ (KSA 111, 25 [101], S. 36).

Für Nietzsche, so können wir zusammenfassend behaupten, spielte die Statue, ähnlich wie für Platon, die Rolle eines Musterbeispiels in sowohl positiver wie auch negativer Hinsicht. Um dieses exemplarische Ideal für die Ohren seiner zeitgenössischen Zuhörerschaft zu qualifizieren, Ohren, die den unseren sehr ähnlich gewesen sein dürften, zitiert Nietzsche Plutarchs Reflexion, dass „kein edelgeborener Jüngling [...], wenn er den Zeus in Pisa schaue, das Verlangen haben [dürfte], selbst ein Phidias, oder wenn er die Hera in Argos sehe, selbst ein Polyklet zu werden“, und er betont weiterhin, dass „[d]as künstlerische Schaffen [...] für den Griechen ebenso sehr unter den nicht ehrwürdigen

Begriff der Arbeit [fällt], wie jedes banausische Handwerk“ (KSA 1, S. 766). Der Fokus der Betrachtung liegt nicht auf dem Künstler. Wenn man unsere heutige Feier der Kultur des Genies, des Künstlers, Dramatikers, des Dirigenten, des Komponisten etc. voraussetzt, so ist der entscheidende Akzent, den Nietzsche setzt, etwas, das uns noch immer transparent ist: der überragende Wert bestand darin, ein Kunstwerk zu *werden*, an sich zu arbeiten und sich zu perfektionieren, so dass man, im Sinne der Griechen, so wie Platon oder Aristoteles oder sogar deutlicher Plinius davon sprechen, es sich zu verdienen, dass Erinnerungs- oder Portraitstatuen aus einem geformt würden, aus jener Statue, zu der man sich selbst vervollkommnet hätte. In anderen Worten und mehr als das Streben, selbst ein Künstler nach dem Modell eines Schöpfer-Gottes zu sein, ist die kunstvolle Selbsterschaffung in das Bild einer höheren Macht, oder das Werden dieses Selbst, (Nietzsche spricht in seinem ersten Buch und auch an anderen Orten davon, Masken zu erproben, und dieses Bild ist eins mit skulpturhaften oder maskenhaften Dimension der antiken griechischen Tragödie) ist es uns auferlegt, selbst ein Kunstwerk zu werden, uns selbst zu formen, und dies bedeutet: unsere Leben als Kunstwerk hervorzubringen. Nietzsche sagt es so: „*wir* aber wollen die Dichter unseres Lebens sein, und im Kleinsten und Alltäglichsten zuerst“ (FW § 299).



6. Benvenuto Cellini: *Perseus* mit dem Haupt der Medusa.

Wie können wir dahin gelangen, Teil dieses Wir zu werden? Spricht Nietzsche zu uns selbst oder zu einem idealen Leser einer noch immer unerreichten, fernen Möglichkeit? Die Frage wird dadurch intensiviert, dass Nietzsche, der Arzt der Kultur, und nicht nur des kultischen Ideals der Selbst-Erfindung oder

Selbst-Erschaffung, in dem suggestiven Aphorismus in *Menschliches Allzumenschliches* diesen Gedanken fortführt, nämlich unter dem Titel: „*Die Statue der Menschheit*“, wo er über die transformierende Alchemie des kreativen Künstlers in der Schmiede der Kultur spricht. „ — der Genius der Cultur verfährt, wie Cellini, als dieser den Guß seiner Perseus-Statue machte: die flüssige Masse drohte, nicht auszureichen, aber sie *sollte* es: so warf er Schüsseln und Teller und was ihm sonst in die Hände kam, hinein. Und ebenso wirft jener Genius Irrthümer, Laster, Hoffnungen, Wahnbilder und andere Dinge von schlechterem wie von edlerem Metalle hinein, denn die Statue der Menschheit muss herauskommen und fertig werden; was liegt daran, dass hie und da geringerer Stoff verwendet wurde? —, (MA I§ 258). Wir können als isolierte Individuen nicht werden, was wir sind, ohne die Basis des Ganzen der Kulturwelt, von der wir ein Teil sind. Wir haben nicht nur unsere eigenen Leben hervorzubringen, unsere eigene zweite Natur zu erfinden, sondern auch unsere Kultur, unsere Zivilisation als Kunst.

Nietzsche legt — vor allem gegen Hegel und einen auf ihn zurückgehenden ahistorischen Präsentismus gerichtet — Wert darauf, dass man die kultische Beziehung der Griechen zur Statue nicht allein vom jüdisch-christlichen Standpunkt aus betrachtet (was auch bedeuten würde, dass die Parallelen bei Plotin mit Vorsicht zu nehmen sind). Gleichzeitig betont er auch die in der Skulptur zum Ausdruck gebrachten historisch-spezifischen Zufälligkeiten: „Die prachtvollen Leiber der antiken Statuen erscheinen schön, weil angenehm, weil *n ü t z l i c h* (immer der Gedanken an Krieg!)“ (KSA 7 [41], 9, S. 326).³⁰ Nietzsche wiederholt diese Sicht später: „Die prachtvoll geschmeidige Leiblichkeit, der verwegene Realismus und Immoralismus, der dem Hellenen eignet, ist eine *N o t h*, nicht eine ‚Natur‘ gewesen“ (GD, *Was ich den Alten verdanke*, § 3).

Gegen Hegel, insbesondere in Bezug auf seine philosophische Ästhetik, aber nicht weniger im Blick auf Hegels Philosophie der Geschichte und der Religion, nimmt Nietzsche diesen Begriff von Not, Angemessenheit, Notwendigkeit auf, um der überwiegenden Idee einer progressiven Evolution in der Ästhetik wie auch in Begriffen des Göttlichen *von der Antike bis hin zum heutigen Tag* ein Gegengewicht entgegenzusetzen. Gleichmaßen gegen Hegel zielt sein Bemühen, nicht etwa „das Einfache“, entweder als das Erste (oder de facto als das Letzte) in der zeitlichen Ordnung der kulturellen Entwicklung aufzufassen: ³¹ „Man glaubt zum Beispiel immer noch an eine allmähliche Entwicklung der *Götterdarstellung* von jenen ungefügigen Holzklötzen und Steinen aus bis zur vollen Vermenschlichung hinauf: und doch steht es gerade so, dass, *so lange* die Gottheit in Bäume, Holzstücke, Steine, Thiere hineinverlegt und -empfunden *wurde*, man sich vor einer

Anmenschlichung ihrer Gestalt wie vor einer Gottlosigkeit scheute“ (MA II § 222). Auf diese Weise stellt Nietzsche die Konvention, die unseren jüdisch-christlichen Begriff des Götzendienstes bzw. der Idolatrie im Blick auf die „Alten“ dokumentiert, der aufkommenden Frage nach einer neuen Beziehung zu Abbildungen und Verkörperungen gegenüber: „Die religiöse Phantasie will lange Zeit durchaus *nicht* an die Identität des Gottes mit einem Bilde glauben: das Bild soll das Numen der Gottheit in irgend einer geheimnisvollen, nicht völlig auszudenkenden Weise hier als thätig, als örtlich gebannt erscheinen lassen. Das älteste Götterbild soll den Gott *bergen und zugleich verbergen*, — ihn andeuten, aber nicht zur Schau stellen. Kein Grieche hat je innerlich seinen Apollo als Holz-Spitzsäule, seinen Eros als Steinklumpen angeschaut; es waren Symbole, welche gerade Angst *vor* der Veranschaulichung machen sollten“ (ebd.).

Für Nietzsche stand eine von der gewöhnlichen Auffassung sehr unterschiedene Beziehung zur Kontemplation, zur Betrachtung, zum Blick in Rede. Er zog diese phänomenologische und hermeneutische Schlußfolgerung unter Bezugnahme auf die Skulpturen selbst: „Ebenso steht es noch mit jenen Hölzern, denen mit dürftigster Schnitzerei einzelne Glieder, mitunter in der Überzahl, angebildet waren: wie ein lakonischer Apollo vier Hände und vier Ohren hatte. In dem Unvollständigen, Andeutenden oder Übervollständigen liegt eine grauenhafte Heiligkeit, welche *abwehren* soll, an Menschliches, Menschenartiges zu denken“ (ebd.).³²



7. Tanzenden Shiva bei [CERN](#), Genf.

Geschenk des Abteilung für Kernkraft, [Indiens, 18 June 2004](#). Foto: Arpad Horvath.

Wir können an die Bilder von Shiva denken, dem Verwandten des Spartanischen Gottes, doch die Figuren, die Nietzsche im Sinne hatte, dürften nicht bloß nicht-anthropozentrisch, sondern ausdrücklich apotropäisch (Geister und Dämonen abwehrend) gewesen sein, wie die griechischen Bilder von

Augen in Trinkschalen oder am Bug von Schiffen und in vielen Fällen wie die Hermen mit erigiertem Phallus, die wir weiter oben erwähnt haben, was teilweise ein Grund dafür ist, dass sie mitunter bedeckt wurden, teils festlich, teils aus Gründen des Schutzes.³³ Statt primitive Kenntnisse oder einen Mangel an Kompetenz, der sich aus einem gleichsam embryonalen Potential erst hätte entfalten müssen (wie die Kunstgeschichte meint), suggeriert Nietzsche entgegen der traditionellen Konzeptionen der Kunstgeschichte, dass eine andere und differente Beziehung mit dem Göttlichen in der Antike im Spiele war. Daher ist Nietzsches Annäherung an die plastische Kunst der Skulptur in dieser Hinsicht in Übereinstimmung mit seinem Verständnis der antiken griechischen Architektur, die er als den wesentlichen integralen architektonischen Entwurf von Tempel und Kultstatue ansah. Mithin richtet sich der Grieche mit einer bestimmten religiösen Distanz auf das Numinose, und es kann auch gesagt werden, mit einer instabilen Spannung, die sich mit dem verbindet, was für uns eine außerordentliche Verbindung zwischen dem Menschlichen und dem Gott ist, die nur stufenweise zu einer Parallele zu dem Göttlichen führte. Am Beispiel des Hauptes der Medusa, wie er dieses in höchstem Grade apotropäische Bild in seinem ersten Buch, beschwört, erklärt Nietzsche: „Vielmehr scheut man gerade eines: das direkte Heraussagen“. (MA II, § 222). Und an der selben Stelle argumentiert er, dass die Ausgestaltung des Tempels in der selben Indirektheit und Verschwiegenheit angelegt war: „Wie die Cella das Allerheiligste, das eigentliche Numen der Gottheit birgt und in geheimnisvolles Halbdunkel versteckt, *doch nicht ganz*; wie wiederum der peripetrische Tempel die Cella birgt, gleichsam mit einem Schirm und Schleier vor dem ungescheuten Auge schützt, *aber nicht ganz*: so ist das Bild die Gottheit und zugleich Versteck der Gottheit“ (ibid.).

Deshalb erklärt Nietzsche auch, dass das Griechische auf das Göttliche durch eine ganz bestimmte religiöse Distanz und Unstetigkeit verweise, verbunden mit einer Gleichstellung von Mensch und Gott, die in ihrer Verbindung allmählich zu einer Parallele mit dem Göttlichen geführt hätten. Zusammenfassend, war es Nietzsche, der als erster die Frage nach der Skulptur in der Antike *als eine eigene Frage* aufwarf, ebenso wie er es war, der die Frage nach „[D]em Gottesdienst der Griechen“ (in einer Vorlesung aus den Jahren 1875/76)³⁴ ins Zentrum rückte, um an die notwendig aufzuwerfende Frage nach der religiösen Praxis der Griechen heranzuführen — *als an eine Frage*.

Bereits in *Die Geburt der Tragödie* thematisierte Nietzsche die religiöse Praxis in Hinsicht auf ihre poetische Kreativität, die als ein „musicalische[r] Verklärungsrausch“ (KSA 1, S. 553; vgl. KSA 1, 581) ausgedrückt werde; und er versäumte es nicht, die kultische Funktion des tragischen Musik-Festspiels zu betonen, ebenso wie ihre außergewöhnliche plastische und nachgerade

statische Struktur in Raum und Zeit: „Die dramatische Musik ist demnach Plastik im höheren Sinne: das künstlerische Auge ruht sonnenhaft auf dem Ganzen“ (KSA 7, 5 [69], 109).

Daher hatte Nietzsche an früherer Stelle die „Größe“ der griechischen Sinnbedeutung von μουσική betont: „So ein antikes Drama ist ein großes Musikwerk; man genoß aber die Musik nie absolut, sondern immer hineingestellt in die Verbindung mit Cultus, Architectonik, Plastik und Poesie“ (KSA 7, 3[1], 57).³⁵

Zarathustras „Von den Erhabenen“

Im Hinblick auf die Gelehrten-Herausforderung, die darin besteht, die Frage nach den Griechen selbst in ihren eigenen Begriffen zu fragen, gebraucht Nietzsche die Analogie einer Statue ohne Spitze, aufgefunden in Ruinen, als Metapher für seine eigene Disziplin der Philologie (*Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* 3, vgl. MA § 262), genauso wie, und gewiss in einer anderen gelehrten Stimmung, Nietzsche die Aufgabe des Philologen mit dem Restaurator beschädigter Gemälde vergleicht (UB; SE § 6, KSA 1, 395 ff). Auf jeden Fall ist die Bildhauerei eine der ersten Bezugnahmen, die Nietzsche gebrauchte, um die westliche Tendenz, ein Abbild Griechenlands nach unserem eigenen Geschmack und Habitus zu erschaffen, zu verdeutlichen. Ihm ging es darum, einer gewissen „Überhellenisierung“ in der schulmeisterlichen Methode entgegenzutreten und uns auch umgekehrt vor der „Erfindung“ eines ahistorischen Kunstwerks zu bewahren, „das nirgends in aller Welt eine Heimat hat“ (KSA 1, S. 518).

Daher verwendet Nietzsche die skulpturale Redefigur als ein schimmerndes Bild, in Parallele mit dem Verweis auf Tiefen, die mit „schwimmenden Rätselfn und Gelächtern“ angefüllt sind (Z II, *Von den Erhabenen*), womit ein Emblem für die Fragen von Kunst und Geschmack gegeben ist, im Sinne seines *Also Sprach Zarathustra*, für einen außerordentlichen Zusammenfluss von Erhabenheit und Schönheit, ganz Alexander, aber zugleich ganz die hengstartige Kraft von Bucephalus: „Und erst, wenn er sich von sich selber abwendet, wird er über seinen eigenen Schatten springen — und, wahrlich! Hinein in seine Sonne“ (ebd.). Der Bezug zur Bildhauerei tritt noch deutlicher zu Tage, wenn Zarathustra im weiteren (nicht unähnlich Lord Byron) sagt: „Ein Wenig mehr, ein Wenig weniger: das gerade ist hier Viel, das ist hier das Meiste“ (ebd.), um damit die Proportionen der griechischen Bildhauerei aufzuweisen, in einer Ekphrase oder Umschreibung, so scheint es von *Der Barberinische Faun*, so wie man ihn auch heute noch in Münchens Glyptothek

sehen kann: „Den Arm über das Haupt gelegt: so sollte der Held ausruhn, so sollte er auch noch sein Ausruhen überwinden“ (ebd.).

In der resümierenden Lesart, die noch aussteht, werde ich nahelegen, dass man an diese offensichtlich, unverhüllt erotische Statue³⁶ in einer explizit provokativen Weise³⁷ denken kann.

In meiner eigenen Lesart und noch mehr in persönlicher Korrespondenz und im Gespräch³⁸ habe ich herausgefunden, dass die meisten Nietzscheaner sehr vorsichtig damit sind, dieser Zuspitzung zu folgen, und dass sie statt dessen mit dem Apollo Lykeios, der Statue, die man im Louvre sehen kann, und auch mit dem Apollo Kitharoidos, wie man ihn heute in der Berliner Antikensammlung findet, sympathisieren — und es gibt doch eine ganze Reihe ähnlicher Statuen, zwischen denen man wählen kann.³⁹ Will sagen: Die meisten Gelehrten, die diese Passage diskutieren, und Zarathustras Bezüge auf Skulpturen imaginieren, wenn sie darüber in einer wortwörtlichen Weise nachdenken, ziehen es vor, sich dabei eine vollkommen „klassische“ Statue vorzustellen.



8. Barberini Faun. München Glyptothek.
Marmorstatue. Foto: Verfasserin



8a. Apollo Kitharoidos, Pergamon,
Berlin. Foto: Magnus Manske

Bemerken Sie bitte, dass es nicht mein Zweck ist, eher zurückhaltende Leser zu irritieren (und ich meinerseits neige selbst dazu, zurückhaltende Lesarten zu bevorzugen, weil sie ein bedeutendes Gegengewicht zu der vorwiegenden und immer noch anwachsenden Tendenz darstellen, Nietzsche ekstatisch, auführerisch zu lesen, also: Nietzsche so, wie man ihn mag). Noch, und dies

wird gleich offenkundig sein, stehe ich zu den Standard-Lesarten Nietzsches in solchem Widerspruch, wie ich versuche, eher über sie hinauszugehen.

Das Problem für mich ist ein hermeneutisches Problem, und jenes Stück, das wir aus dem zweiten Teil von *Also sprach Zarathustra* zitiert haben, der an „jene, die erhaben sind“, gerichtet ist, beschwört eine bestimmte Handlung, genauer die vollkommene Handlung des Lebens, in der Weise, in der Nietzsches Zarathustra von Wollust, von Liebe spricht, und wir sind fast auf unserem Weg zu der ästhetischen Einsicht, dass sich Nietzsche immer, wie David Allison betonte, in der Linie der transfigurierenden Alchemie bewegte, des Verlangens und des Begehrens, der Enttäuschung, Verfehlens und der Transzendenz.⁴⁰ Die selbe Einsicht beleuchtete mit einem anderen Schlüssel und in Bezug auf die breitere kulturelle Sphäre von Kunst und der Museen, nicht zu einem geringen Anteil Arthur Dantos Diskussion des Museums, in dem Sinne, in dem ich von der Rolle der Galerie im Kontext der zeitgenössischen Kunstwelt sprechen würde, und sie animiert auch Alexander Nehamas' kürzlich erschienene Schrift *Only a Promise of Happiness*.⁴¹

Von den Erhabenen folgt den außerordentlichen Kadenzen von Zarathustras wundervollen Liedern, und dies macht schon die ganze Differenz aus. Daher lesen wir *Das Nachtlid*, lebend geöffnet auf jede erotische Sensibilität:

Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen — nach Rede verlangt mich.

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden“. (*Z, Das Nachtlid*)

Howard Caygill — wenn David Allison und Alexander Nehamas ihrerseits es nicht hinreichend vermocht haben sollten, diesen Punkt hervorzuheben — erinnert uns daran, dass dieses Lied insbesondere um eine ganz und gar erotische Bildersprache kreist.⁴² Der selbe Punkt findet Widerhall, nun jenseits von Zarathustra, und diffuser (in einem weiteren Sinne) als bei Nehamas oder Allison, in Tracy Strongs Reflexion darüber, dass alles, was die Welt benötigt, Liebe ist.⁴³ Und *Das Tanzlied* macht diesen Punkt explizit, wo Zarathustra die Mädchen neckt, die auf der Weide tanzen, und — wirklich sehr realistisch — bei seiner Ankunft *aufhören, eben weil sie* antizipieren können, was er sich zu denken gibt:

Wohl bin ich ein Wald und eine Nacht dunkler Bäume: doch wer sich vor meinem Dunkel nicht scheut, der findet auch Rosenhänge unter meinen Zypressen.

Und auch den kleinen Gott findet er wohl, der den Mädchen der liebste ist: neben dem Brunnen liegt er, still, mit geschlossenen Augen.

... Zürmt mir nicht, ihr schönen Tanzenden, wenn ich den kleinen Gott ein wenig züchtige! Schreien wird er wohl und weinen — aber zum Lachen ist er noch im Weinen! Und mit Tränen im Auge soll er euch um einen Tanz bitten... (Z, *Das Nachtlied*)

Ut pictura poesis: Ich denke meinerseits nicht, dass ich ein klareres Bild von dem “kleinen Gott” malen kann als es Nietzsche getan hat.

Und *Das Grablied* beginnt mit einer solchen Sammlung der Liebe (die Kanadianische Dichterin und Altphilologin Anne Carson erinnert uns, was es bedeutet, von Äpfeln zu sprechen — an einem Zweig, gefallen, erwartet — in einer alten Weise in ihrem Buch, *Eros, the Bittersweet*):⁴⁴

Oh ihr, meiner Jugend Gesichte und Erscheinungen! Oh, ihr Blicke der Liebe alle, ihr göttlichen Augenblicke! Wie starbt ihr mir so schnell!...Denn ich hatte euch doch, und ihr hebt mich noch: sagt, wem fielen, wie mir, solche Rosenäpfel vom Baume? Immer noch bin ich eurer Liebe Erbe und Erdreich, blühend zu eurem Gedächtnisse von bunten wildwachsenden Tugenden, oh ihr Geliebtesten! (Z, *Das Grablied*)

Indem er hier von der Selbstüberwindung schreibt, schreibt Nietzsche auch vom Willen zur Macht, vom Willen zum Befehlen und vom Willen des Gehorchens. Aber er spricht von der Selbstüberwindung und dem Paradoxon des Willens zum Leben und nicht des „Wille[ns] zum Dasein“, denn „diesen Willen — gibt es nicht! Denn: was nicht ist, das kann nicht wollen; was aber im Dasein ist, wie könnte das noch zum Dasein wollen! Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern — so lehre ich’s dich — Wille zur Macht!“ (Z II: *Von der Selbst-Überwindung*). Was ist der Wille zum Leben, wie Nietzsche ihn hier dem Willen zur Macht kontrastiert?

Wenn man im Geist diese Frage mit der Phalanx von Liedern zusammennimmt, stößt man auf die reflexive Anrede *Von den Erhabenen*, namentlich in den Anfangszeilen: „Still ist der Grund meines Meeres: wer erriete wohl, daß er scherzhafte Ungeheuer birgt!“ In eben diesem selben Kontext erinnert uns Nietzsche an die vergiftete Gleichgewicht dessen, was er nennt: „Einen Erhabenen... einen Feierlichen, einen Büsser des Geistes: oh wie lachte meine Seele ob seiner Häßlichkeit! Mit erhobener Brust und denen gleich, welche den Atem an sich ziehn: also stand er da, der Erhabene, und schweigsam“ (Z, *Von den Erhabenen*). Man kann solche feierlichen Ästheten, die, wie Nietzsche, hier seinen „Geschmack“ zurückstoßen,⁴⁵ an jedem Strand sehen: mit „erhobener Brust und denen gleich, welche den Atem an sich ziehn“ (ebd.). Und diejenigen von uns, die nicht mit Muskeln ausgestattet sind, atmen mit einem Seufzer der Erleichterung auf. Doch — genau an dieser Stelle — muss ein weiterer Punkt kenntlich gemacht werden: von dieser selben Art sind auch die Bilder der archaischen *kouroi*, von denen wir nach der Konvention

der traditionellen Kunstgeschichte lernen, dass sie „primitiver“ seien und daher unseren kollektiven Geschmack abstoßen sollten oder müßten, und wir können vermuten, dass Nietzsche dies im Sinn hat, wenn er in seinen Bemerkungen auch von ihrem „frostigen“ Lächeln [dem archaischen Lächeln]⁴⁶ schreibt.

Noch prosaischer: Man muss keineswegs ein Nietzsche-Gelehrter sein, um anzunehmen, dass die Figur, die Nietzsche beschreibt, leicht einer standardisierten oder klassischen Statue ebenbürtig oder gar überlegen ist, sei es der im 19. Jahrhundert schon erwähnte Apollo Lykeios, oder, indem man von „seiner Jagdbeute“⁴⁷ spricht, der Doryphoros, oder sei es irgend eine andere klassische Statue: „Wie ein Tiger steht er immer noch da, der springen will...“ (ebd.). Das Problem für Zarathustra besteht darin, dass sein Geschmack nicht „alle[] diese[] Zurückgezogenen“ favorisiert.

Nietzsche spricht von der sublimer Asketik des Geistes, indem er die Spannung zwischen Hässlichkeit und Schönheit hervorhebt, eine sublime Spannung, die tatsächlich eine Frage des Geschmacks ist, wie Nietzsche hier betont: „Aber alles Leben ist Streit um Geschmack und Schmecken!“⁴⁸ Ich habe Nietzsches Text hier so gelesen, dass er auf mehr als eine einzelne Statue Bezug nimmt und daher auch auf mehr als eine bildhauerische Möglichkeit, so sehr der partikuläre Kontext der des Lebens und der Handlung ist, die beide für Nietzsches Zarathustra, so argumentierte ich, so koinzidental erotisch sind, wie er annimmt, dass es auch griechische Statuen seien. Obwohl er damit beginnt, über diese „Häßlichkeit“ zu lachen, die Hässlichkeit des Erhabenen, lesen wir nun, dass: „Wenn er seiner Erhabenheit müde würde, dieser Erhabene: dann erst würde seine Schönheit anheben, — und dann erst will ich ihn schmecken und schmackhaft finden“. Der Schlüssel ist wiederum die sublime Spannung zwischen Hässlichkeit und Schönheit, und in eben diesem Ausmaß sind Nietzsches Zarathustranische Reflexionen über das Erhabene auch Reflexionen über seine eigene Disziplin der klassischen Philologie und über die ‚Wissenschaft‘ der Ästhetik, wie er von ihrer in aller erster Linie in seinem ersten Buch spricht: „Ja, du Erhabener“, schreibt er, „einst sollst du noch schön sein und deiner eigenen Schönheit den Spiegel vorhalten“ (ebd.).

Wenn wir nun über Nietzsches ‚ruhende Figur‘ nachsinnen, so wird klarer, dass ihre Umrisse die des *Barberinischen Fauns* sind: „Dunkel noch ist sein Antlitz; der Hand Schatten spielt auf ihm. Verschattet ist noch der Sinn seines Auges. Seine Tat selber ist noch der Schatten auf ihm: die Hand verdunkelt den Handelnden. Noch hat er seine Tat nicht überwunden“ (ebd.).

Meine Deutung steht hier in Einklang mit einer bestimmten Haltung und einer ebenso spezifischen Positionalität: „Den Arm über das Haupt gelegt: so sollte der Held ausruhn, so sollte er auch noch sein Ausruhen überwinden“ (ebd.).

Die Haltung ist die des Ausruhens.

Die Gestalt ist, in anderen Worten gesagt, schläfrig oder schlafend (und, wie David Allison ingenüös und brillant uns erinnert: Schlaf ist eine der geläufigeren Seinsweisen in *Also Sprach Zarathustra*);⁴⁹ wir erkennen dies umso mehr, wenn wir weiter lesen: „Wohl liebe ich an ihm den Nacken des Stiers: aber nun will ich auch noch das Auge des Engels sehn“. Denn für diesen schlafenden Satyr hat dennoch „seine Erkenntnis nicht lächeln gelernt und ohne Eifersucht sein; noch ist seine strömende Leidenschaft nicht stille geworden in der Schönheit“.



9. Barberini Faun. München Glyptothek. Foto: Verfasserin.

Überwindung, insbesondere Selbstüberwindung, so lesen wir nun, wird nichts mit Asketismus oder dem christlich-stoischen Ideal der Selbstverneinung zu tun haben.

Zu Nietzsches Statuen – Skulptur und das Erhabene

Wahrlich, nicht in der Satttheit soll sein Verlangen schweigen und untertauchen, sondern in der Schönheit! Die Anmut gehört zur Großmut des Großgesinnten.

Den Arm über das Haupt gelegt: so sollte der Held ausruhn, so sollte er auch noch sein Ausruhen überwinden.

Aber gerade dem Helden ist das Schöne aller Dinge Schwerstes. Unerringbar ist das Schöne allem heftigren Willen. (ebd.)

Wo die Statue sich wiederum wandelt, wenn ich recht habe, diese Deutungsmöglichkeit so sehr zu betonen, und wo die klassizistisch sensibilisierten Lesarten nun doch in Übereinstimmung oder doch wenigstens vergleichbar mit meiner Deutung sind, – als Lykianischen Apollo oder auch der Doryphoros, wen immer man bevorzugen mag – so kann man Zarathustras nächste Anrufung der schwierigen Balance von Anmut oder Ruhe imaginieren: „Mit lässigen Muskeln stehn und mit abgeschirrtem Willen: das ist das Schwerste euch allen, ihr Erhabenen“ (ebd.). Anti-Hegelianisch, Anti-Platonisch wie er ist, führt Nietzsches Zarathustra diesen ästhetischen Diskurs weiter: „Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare: Schönheit heiße ich solches Herkommen“ (ebd.). Und dann, wie die Statue, fährt er fort, uns, seine Leser, zu bedrängen: „Der Säule Tugend sollst du nachstreben: schöner wird sie immer und zarter, aber inwendig härter und tragsamer, je mehr sie aufsteigt“ (ebd.).

übers. Harald Seubert

unter Mitwirkung der Verfasserin.

Anmerkungen

¹ Es ist dazu wichtig zu bemerken, obwohl viel, viel Später, das der „spottische Lukian,“ um Nietzsches Beschreibung des Lukians von Samothrace zu benutzen, war zuerst Bildhauerhilfer bevor ein (vermutlich teurer) Unfall bei bearbeitung der Rohmaterial (er würde später der historische Redekunst genau mit diesem Analogie, als schon vorhanden und zu bearbeiten, beschreiben). Doch wenn Lukian den Meiseln verlassen haben sollte, so hat er bei weitem eben nicht aufgehört mit dem Hammer, hier wiederum in Nietzscheschem Sinne, zu arbeiten. Siehe weiter zu Lukian und Nietzsche, Babich, „Education and Exemplars: Learning to Doubt the Overman,“ Paul Fairfield, Hg., *Education, Dialogue and Hermeneutics* (London 2011), S. 125-149.

² Diese Seelenarbeit ist bei Plotin eine ausgesprochen *negative*: „Ziehe dich in dich selbst zurück und schaue, und wenn du dich selbst noch nicht als schön erblickst, so nimm, wie der Bildhauer, der an dem, was schön werden soll, bald hier bald da etwas wegnimmt und abschleift, bald hier glättet bald dort säubert, bis er an seinem Bilde ein schönes Antlitz zu Stande bringt, auch du alles das weg, was überflüssig ist, mache das Krumme wieder gerade, reinige das Dunkle und lass es hell werden, kurz höre nicht auf zu zimmern an deinem Bilde, bis an dir der göttliche Glanz der Tugend hervorleuchtet, bis du die Besonnenheit erblickst, die auf heiligem Grunde wandelt.“ *Enneaden*, 1.6.9. zu Plotin, Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, 1997. Jenseits der Bedeutung für Platons bzw. Plotins Argumentationsgang, spielt diese selbe Metapher auch auf antike Loci und Technologien für den Guss lebensgroßer Statuen an. Wobei diese Technologien umgekehrt auch nahelegen, dass die Metapher des Polierens seiner eigenen „Statue“ noch relevanter für das Griechische ethische und politische Leben ist. Für weitere Details vgl. Babich, „Die Naturkunde der Griechischen Bronze im Spiegel des Lebens: Betrachtungen über Heideggers ästhetische Phänomenologie und Nietzsches agonale Politik“. Übers. Harald Seubert (zusammen mit der Autorin). In: Günter Figal (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*, Tübingen, 2008, S. 127-189. Siehe weiter zu Nietzsches Plastik, Babich, „Skulptur/ Plastik.“ In:

Christian Niemeyer (Hg.), *Nietzsche-Lexikon*, Darmstadt, 2009, S. 325-328.

³ Friedrich Nietzsche, *Frühe Schriften*, hg. von Hans Joachim Mette (München, 1994), Band 2, S. 398. April-Mai 1864. Vgl. Sophokles, *Oedipus Tyrannus*, ed. Sir Richard Jebb (Cambridge, 1887), Zeile 185-187 (παιὰν δὲ λάμπει στονόεσσα τε γῆρυσ ὄμαυλος ·/ τῶν ὑπερ, ὠ χρυσεὰ θύγατερ Διός·/ εὐῶπα πέμπον ἀλκάν. Siehe dazu, Babich, “Between Hölderlin and Heidegger: Nietzsche’s Transfiguration of Philosophy,” *Nietzsche-Studien*, 29 (2000): 267-301, insb. S. 271ff., ferner ebenso Babich, „Become the One You Are: On Commandments and Praise – Among Friends.” In Thomas Hart (Hg.), *Nietzsche, Culture, and Education*, Avebury 2009, S. 13-38. und Babich, “Hören und Lesen, Musik und Wissenschaft. Nietzsches ‚gaya scienza‘, übersetzt von Harald Seubert und Heidi Byrnes (zusammen mit der Autorin), in: Beatrix Vogel (Hg.), *Der Mensch – Sein eigenes Experiment*, München 2008, S. 487-526.

⁴ Von den Statuen wurde berichtet, dass sie einen geringen Ton bei Sonnenaufgang gaben, bevor sie durch ein Erdbeben erschüttert wurden. In *Die Geburt der Tragödie* schreibt Nietzsche: „Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen: Weisheit ist ein Verbrecher an der Natur’: solche schreckliche Sätze ruft uns der Mythos zu: der hellenische Dichter aber berührt wie ein Sonnenstrahl die erhabene und furchtbare Memnonssäule des Mythos, so dass er plötzlich zu tönen beginnt – in sophokleischen Melodien!“ (KSA 1, S. 67 GT § 9). In seinem früheren, unveröffentlichten *Nachtrag* an der Stelle παιὰν δὲ λάμπει scheint die Referenz auf diese Statuen auch auf: „Auch die Sage von dem Tönen der Memnonssäule mag wohl im Grunde nichts anders bedeuten. Das Umgekehrte, daß die Wirkung des Tones durch eine Lichtwirkung bezeichnet wird, ist vollständig durchgeführt in unsrer jetzigen musikalischen Terminologie. Sei es daß unsre Sprache [zu] arm ist, um Schattirungen der Toneffekte auszudrücken, sei es überhaupt, daß wir, um die Wirkung von Schällen auf uns einem anderen vor die Seele zu führen, die faßlicheren und beschreibbareren Wirkungen des Lichtes als Medium gebrauchen müssen, wir reden von glänzenden, düstern, verschwommenen Harmonien, während wir in der Malerei von dem Tone des Gemäldes, von seiner Harmonie sprechen“. Nietzsche, *Frühe Schriften*, Bd. 2, S. 398. Hier gibt Nietzsche ein Echo auf seine früheren philologischen Studien über die Unendlichkeit der Metaphern für Licht und Ton, eine Infinitheit von Metapher und Metonymie und zugleich ein dynamisches Spiel, das auch physiologisch wirkt. Ich

diskutiere die Dynamiken dieser metaphorisch/metonymischen Konjunktion zusammen mit einigen zeitgenössischen Reflexionen über die Synästhesie an anderem Ort. Vgl. beispielsweise mit weiteren Referenzen Babich, »*Eines Gottes Glück, voller Macht und Liebe*«, Weimar 2009, insbesondere Kapitel V, »Von Pindar und Hölderlin zu Nietzsche und Heidegger«, S. 108-145.

⁵ Vgl. MA § 258 und ebenso KSA 9, 7 [101; S. 338) und schließlich KSA 11, 35, 24 [101].

⁶ In Ergänzung zu dem Aufsatz der Autorin: „Die Naturkunde der Griechischen Bronze und die ästhetische Phänomenologie“, vgl. auch die Schlussfolgerung von Babich, „Nietzsches Ursprung der Tragödie als Musik: Lyrik- Rhetorik- Skulptur“, übersetzt von Harald Seubert zusammen mit der Autorin, in: Volker Gerhardt und Renate Reschke (Hgg.), *Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*, Berlin 2006, S. 221-238.

⁷ Wenn ich die Bronze meinerseits betone, so bedeutet dies *nicht*, zu behaupten, dass Nietzsche nichts über Bronzestatuen wusste, noch weniger als über Goldstatuen in Ergänzung zu jenen aus Stein: solche Statuen werden allgemein bei Homer und ebenso bei Platon erwähnt. Vgl. Babich, „Die Naturkunde der Griechischen Bronze und die ästhetische Phänomenologie“.

⁸ Der chromatische Schlüssel zur Skulptur war für Nietzsche die Farbe und wenn dies eine Vorlesung über Musik wäre, so könnten wir noch auf derselben polychromen Metaphorik bestehen. Siehe, weiter, Babich, „Wort und Musik in Nietzsches Antike“ in dies., »*Eines Gottes Glück, voller Macht und Liebe*«, S. 49-77.

⁹ Bei einer Besinnung der Doryphoros von Polykleitos in der Gestaltung der Marmorkopien (450–440 v. Chr.), die zu sehen sind im Italien oder Minneapolis oder anderswo. Luminöse wie sie sind, sei es wichtig zu bemerken das wir anstatt den Glanz von Bronze oder lackiertem, bemaltem Holz bzw. Terracotta eine eher sanft oder weichem Weiß, haben; sehr schön aber per definitionem Römisch. Deshalb bleibt (wie die Abbildung zeigen kann) den heute zertörtem Rekonstruktion von Georg Roemer (1868-1921) einer bis heute noch nicht überholtem Versuch den plastischen Geist des Originals wieder herzurufen.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, „Das griechische Musikdrama“, *Kritische Studienausgabe*, Band 1, Berlin 1980, S. 518.

¹¹ Siehe den Ausstellungskatalog, herausgegeben von Vinzenz Brinkmann und Raimund Wünsche, *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur – eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München in Zusammenarbeit mit*

Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen und den Vatikanischen Museen, Rom; Glyptothek München, Königsplatz, 16. Dezember 2003- 29. Februar 2004, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München 2004.

¹² Tatsächlich beginnt Brunild Ridgway ihre Besprechung des Museumskatalogs der Münchener, Kopenhagener und Römischen Ausstellung, der betitelt ist *Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur*, mit der folgenden Bemerkung: „Nicht nur versäumen es Museen und Ausstellungen, hinreichend die Rolle der Farbe für die antike Skulptur und Architektur zu betonen, offensichtlich ignorieren oder bestreiten bis heute viele Archäologen noch immer die Wirklichkeit der Einführung der Farbe“. Vgl. Brunhild Ridgways Besprechung des FN 9 genannten Katalogwerkes V. Brinkmann und R. Wünsche Hg., *Bunte Götter*. Die Besprechung erschien in: *Bryn Mawr Classical Review*, 2004.08.07.

¹³ Vgl. Nietzsche, „Das griechische Musikdrama“, ebenso wie KSA 8 I [17], S. 15.

¹⁴ Siehe mit bezug auf Pindar bei Wilhelm Christ der in seiner Edition von Pindar (1896) auf

Homers Beschreibung von „Gehilfen aus Gold: mit dem Anschein lebender Dienstmädchen“ hinweist (Homer, Ilias XVII ff.), die Hephaistos halfen, Babich, „Die Naturkunde der Griechischen Bronze im Spiegel des Lebens: Betrachtungen über Heideggers ästhetische Phänomenologie und Nietzsches agonale Politik,“ „Übers. v. Harald Seubert in: Günter Figal, ed., *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* (Tübingen, 2008), S. 127-189; bes. S. 137-138.

¹⁵ Dies ist der Kontext seiner Sprechweise von der Malerei in wilden, neuen Farben: „Wir haben die Dinge neu gefärbt, wir malen immerfort an ihnen...“ (FW § 152).

¹⁶ Babich, „Nietzsche’s Philology and Nietzsche’s Science: On The ‚Problem of Science‘ and ‚fröhliche Wissenschaft‘ In: Pascale Hummel (Hg.), *Metaphilology: Histories and Languages of Philology*, Paris 2009), S. 155-201 sowie Babich, „Nietzschejeva presoja stila in Humov donkihotski okus: O Veseli znanosti estetike oz. Igranje satira,“ *Phainomena. Revija za Fenomenologijo in Hermenevtiko* 72/73 (2011). Im Erscheinen.

¹⁷ Vgl. Paul Valadier, „Dionysus versus the Crucified“, in: David Allison (Hg.), *The New Nietzsche*, Cambridge, Mass. 1984, S. 247-261.

¹⁸ „Der Säule Tugend sollst du nachstreben“ Z, *Von den Erhabenen*.

¹⁹ Hermes ist in eben dem Sine ‚Psychopompos‘, wie Nietzsche diesen Begriff in seinen *Philologica* verwendet.

²⁰ In Anspielung auf Hermes, die Gottheit des Diebstahls und Betrugens, bezieht sich Nietzsche auch auf Apollo. In *Die dionysische Weltanschauung* fragt er: „In welchem Sinne konnte nun A p o l l o zum K u n s t gotte gemacht werden?“ und er beantwortet seine eigene Frage: „Nur, insofern er der Gott der Traumsvorstellungen ist“ (DW § 1, KSA 1, 554). Der Traum, so sagt uns Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie*, ist eine Doublette der Welt des Wachens (GT § 4), und in *Die dionysische Weltanschauung* berichtet er uns: „Der Gott des schönen Scheins muß zugleich der Gott der wahren Erkenntniß sein. Aber jene zarte Grenze, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, wo der Schein nicht nur täuscht sondern betrügt, darf auch nicht im Wesen des Apoll fehlen“ (DW § 1, KSA 1, S. 554).

²¹ Vgl. im Blick auf eine weitergehende Diskussion dieser versöhnenden Harmonie die resümierenden Seiten der Vorrede zu Babich, *Words in Blood, Like Flowers: Philosophy and Poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche, and Heidegger*. Albany 2006, S. x-xii.

²² Dies ist ein kultischer Name für Dionysos der die Assoziation mit Eros aufruft, dem Löser der Glieder, als dem Gott, der Entfesselung sowie Tollheit gibt.

²³ Siehe wiederum Hadot, *Le voile d'Isis*. Ebenso wie für Schiller, bedeutete dies auch eine wichtige Erwägung für Hölderlin. Vgl. Babich, „The Ethos of Nature and Art: Hölderlin's Ecological Politics“ in: *Words in Blood. Like Flowers*.

²⁴ Doch was bedeutet dies? Es gibt keine theoretische Basis für die Annahme, dass die Griechen die Skulptur oder Kunst im allgemeinen so betrachteten, wie wir es tun, und Nietzsche versuchte stets, diese sehr fremde Qualität zu unterstreichen, die uns von der Antike trennt.

²⁵ Vgl. für eine Bezugnahme auf diese antike Tradition die Beziehung, die in den eröffnenden Fußnoten in Babich, „Die Naturkunde der Griechischen Bronze und die ästhetische Phänomenologie“, S. 127 f. eingeschlossen ist.

²⁶ Es gibt viele Diskussionen über diesen Begriff, doch für eine letzte und das Vorausgehende steigernde Analyse vgl. Jonathan Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge 2006.

²⁷ Siehe Heideggers Erörterung dieses Satzes aus Nietzsches *Wille zur Macht*: „Dem Werden den Charakter des Seins *aufzuprägen* – das ist der höchste *Wille zur Macht*“, in: Heidegger, *Nietzsche*. Erster Band, S. 466.

²⁸ Plotinus, „Über das Schöne“ *Enneaden*. Es gibt offensichtliche weitere Parallelen, die zu Nietzsche gezogen werden können, wie der weitere Kontext nahelegt: „Ziehe dich in dich selbst zurück und schaue, und wenn du dich selbst noch nicht als schön erblickst, so nimm, wie der Bildhauer, der an dem, was schön werden soll, bald hier, bald da etwas wegnimmt und abschleift, bald hier glättet, bald dort säubert, bis er an seinem Bilde ein schönes Antlitz zu Stande bringt, auch du alles das weg, was überflüssig ist, mache das Krumme wieder gerade, reinige das Dunkle und lass es hell werden, kurz, höre nicht auf zu zimmern an deinem Bilde, bis an dir der göttliche Glanz der Tugend hervorleuchtet, bis du die Besonnenheit erblickst, die auf heiligem Grunde wandelt. Wenn du das geworden bist, wahrhaftiges Licht, ein Licht weder durch Größe bemessen noch durch Gestalt in enge Schranken gezwängt, noch andererseits zu maßloser Größe ausgedehnt, sondern schlechthin unendlich, so dass es über alle Maßbestimmung und alle Quantität hinaus ist – wenn du siehst, dass du dazu geworden bist und du bereits die innere Sehkraft erlangt hast: dann fasse Muth für dich selbst, schreite von da aus weiter vor, du bedarfst keines Führers mehr, und schaue unverwandten Blicks vor dich hin“. Plotinus, *Enneaden*, Wir sollten auch im Gedächtnis behalten, dass eben diese Metapher ihre Wurzel bei Platon hat. Vgl. Pol. II, 361d, Pol III: 412b-415d; Pol VII: 540c.

²⁹ Unter Bezug auf diese selbe Bemerkung von der „Unbeweglichkeit als Ideal“ legt Nietzsche auch nahe, dass wenigstens eine Funktion des Gebetes (in Ergänzung zu seiner rhythmischen und daher *magischen* Wirkung) auch dazu bestimmt war, den gewöhnlichen oder vulgären Geist (oder Leib) zu besetzen: „was sollen diese an heiligen Stätten und in allen wichtigen Lagen des Lebens, welche Ruhe und eine Art Würde erfordern?“. Das Gebet komponiert einen und formt einen eher wie eine Statue aus – was, wie Nietzsche argumentiert, einen zugleich humaner werden lässt: „Die Religion will von solchen eben nicht mehr, als daß sie Ruhe halten, mit Augen, Händen, Beinen und Organen aller Art: dadurch werden sie zeitweilig verschönert und – menschenähnlicher!“ (FW § 128).

³⁰ Das selbe gilt für unsere heutige Konzeption von Superhelden, vom Terminator bis Batman, selbst wenn wir diesen Anblick nur durch mechanistische Mittel erzielen. Und wenn wir sie in der Phantasie zusammenmischen, so ist es wie bei Superman auch der DC Comicfigur nicht genug, dass sie hier Kräfte von der gelben Sonne hat, sie muss auch einen ästhetischen Anblick bieten (obwohl unter theoretischer Maßgabe Supermans Überkräfte genauso von der bloßen Physik

bewirkt worden sein könnten). Die Evolution der graphischen Darstellung der Superman Comics von einer nur grob gezeichneten Figur zu einem schwer muskulösen und wespentailligen Exemplar der physikalischen Technik oder Entwicklung macht Nietzsches *ästhetischen* Punkt illustrierend klar.

³¹ Vgl. A. A. Donohue, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta 1988. Die Annahmen, die in der konventionellen Formel des „stilistischen Fortschritts“ stillschweigend vorausgesetzt werden, werden in ihrem jüngeren Buch *Greek Sculpture and the Problem of Description*, Cambridge 2005 behandelt. Vgl. auch Nietzsches Antrittsvorlesung in Basel, die tatsächlich das selbe Themenspektrum betrifft.

³² Vgl. Joachimo de Sandrart, *Iconologia Deorum Oder Abbildung der Götter*, Nuremberg, 1680, vgl. insbesondere das Kapitel: „Von dem Apollo, der auch Phoebus oder Sol oder Sonne genannt wird“, S. 25.

³³ Vgl. für weitere Verweise: Guy Hedreen, „Involved Spectatorship in Archaic Greek Art“, *Art History* 30/2 (2007): 217-246 und Rainer Mack, „Facing Down Medusa (An Aetiology of the Gaze)“, *Art History*, 25/5 (2002): 570-604. Vgl. auch Jan-Paul Vernant, „Death in the Eyes: Gorgo, Figure of the Other“, in: Froma Zeitlin (Hg.), *Mortals and Immortals* (Princeton, 1992), S. 111-138 etc.

³⁴ Nietzsche, „Der Gottesdienst der Greichen. Alterthümer des religiösen Cultus der Griechen, dreistündig Winter 1875-1876“, in: *Nietzsches Werke* Band IXX 3/3, Otto Crusius und Wilhelm Nestle (Hgg.) Leipzig 1913, S. 1-124. Siehe ferner Andrea Orsucci, *Orient-Okzident. Nietzsches Versuch einer Loslösung vom europäischen Weltbild*, Berlin 1996.

³⁵ Vgl. dazu wiederum und mit einer Reihe weiterer Bezüge Babich, „Nietzsches Ursprung der Tragödie als Musik: Lyrik-Rhetorik-Skulptur“.

³⁶ Es ist nicht umsonst, dass dies die Figur ist, die, „Boxer Shorts“ im J. Crew Stil tragend, in einer Variante des historischen Spott-Romans *Gods Behaving Badly* abgebildet ist, betitelt und verfaßt in einer Empfindsamkeit, die bereits in *World of Warcraft* zu Zuge kam und die Annahme eines Mangels jedes historischen Sinnes voraussetzend.

³⁷ Man bemerke, dass ich nicht prätendiere, die erste zu sein, die die erotische Dimension von Nietzsches *Also Sprach Zarathustra* bemerkt. Keineswegs. Siehe dazu Babich, „Nietzsche und Wagner: Sexualität,“ Übersetzung von M. Suhr in N. Knoepffler und S. L. Sorgner (Hgg.), *Wagner und Nietzsche. Kultur — Werk — Wirkung. Ein Handbuch*, Reinbek b. Hamburg 2008, S. 323-341.

³⁸ Im Gespräch mit Gary Shapiro, Holger Schmid ebenso wie in der Korrespondenz mit Richard Perkins und anderen Gelehrten.

³⁹ Der Apollo Kitharoidos wurde von Emil Wolff zusammengesetzt (und „ergänzt“ oder vollendet) für die Empfindlichkeiten und den Geschmack des 19. Jahrhunderts. Der originäre Bildhauer war Praxiteles um 330 v. Chr.

⁴⁰ David B. Allison, *Reading the New Nietzsche*, Lanham, Maryland 2001. Vgl. für eine Diskussion, „Reading David Allison“, *New Nietzsche Studies*. Vol. 6, Nos. 3 and 4 und Vol. 7, Nos. 1 and 2 (Fall 2005/Spring 2006), S. 241-254.

⁴¹ Vgl. Arthur Dantos *After the End of Art*, Princeton 1997 ebenso wie Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton 2007. Ich spreche von der Galerie neben anderen Gegenständen, aber insbesondere, in: Babich „On Malls, Museums, and the Art World: Postmodernism and the Vicissitudes of Consumer Culture“, *Art Criticism*, IX /1 (Fall 1993): 1-16.

⁴² Vgl. für diese und andere Bezüge Babich, „Eros und Kunst: Nietzsches Künstler als Schauspieler – Jude – Frau“ in ders., »Eines Gottes Glück, voller Macht und Liebe«, S. 147-176.

⁴³ Vgl. weiter oben die Hinweise auf Zitation und Diskussion.

⁴⁴ Anne Carson, *Eros, the Bittersweet*, Urbana, Indiana, 1998.

⁴⁵ „Unhold ist mein Geschmack allen diesen Zurückgezogenen“.

⁴⁶ Vgl. wiederum Donohue, *Xoana*, im Blick auf eine Diskussion. Donohue bezieht sich nicht wirklich auf Nietzsche, doch ich tue dies in: „Die Naturkunde der Griechischen Bronze und die ästhetische Phänomenologie“. Das archaische Lächeln wird in der Literatur gut dargestellt.

⁴⁷ Dies ist eine weitere Evidenz dafür, wenn sie benötigt würde, dass der Bezug ästhetischer Art ist und namentlich auf die klassische Ästhetik verweist. Vgl. Carl Boetticher, *Der Baumkultus der Hellenen* Berlin 1856. Vgl. auch in Ergänzung zu James G. Frazer, *The Golden Bough: Taboo and the Perils of the Soul*, London 1911, A. K. Evans, „Mycenean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations“, *Journal of Hellenic Studies*, 21 (1901): 99ff und ebenso Walter Burkert, *Homo ne-gans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrifice and Ritual*, Berkeley 1982, Marcel Detienne & Jean-Pierre Vernant, *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, George Hersey, *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Cambridge 1988 und Vincent Scully, *The Earth, The Temple, and the Gods*. New Haven 1962, neben anderem.

⁴⁸ Man bemerke hier noch einmal, dass Nietzsches Antrittsvorlesung in Basel über die Homerische Frage als die Frage des

Gelehrten geschmacks, die Nietzsche hier als eine Frage aufwirft, ein Schlüssel für den Stilbegriff selbst ist. Vgl. Babich, "Towards a Critical Philosophy of Science: Continental Beginnings and Bugbears, Whigs and Waterbears", *International Journal of the Philosophy of Science*, Bd. 24, Nr. 4 (December 2010), S. 343-391, insb. S 345-353.

⁴⁹ Vgl. Allison, *Reading the New Nietzsche*.