

»Artisten-Metaphysik« und »Welt-Spiel« bei Nietzsche und Fink

Babette Babich

Finks Lektüre von Nietzsches Welt-Künstler. Heraklit und Weltspiel

Nietzsches »Artisten-Metaphysik« hat von Natur aus eine gewisse Zweideutigkeit. Ebenso zweideutig ist die Idee dessen, was er als »ästhetische Rechtfertigung« der Welt bezeichnet, die einzige Form der Rechtfertigung, die Nietzsche zulässt.¹ Und wenn es gerade diese Zweideutigkeit seiner »Artisten-Metaphysik« ist, die ihren Reiz ausmacht, so bedeutet das auch, dass der Leser dazu verführt werden kann, einen Aspekt zugunsten eines anderen zu ignorieren, und es somit versäumt, gerade auf diese Zweideutigkeit in aller philosophischen, das heißt kritischen Strenge zu achten. Denn eine Artisten-Metaphysik kann sich ganz exoterisch auf die metaphysische Weltsicht des *Künstlers* beziehen,² aber sie hat zugleich, bei Nietzsche ebenso wie bei Martin Heidegger und Eugen Fink, den Sinn einer künstlerischen *Metaphysik*.³ Wenn Nietzsche mit einem Schopenhauerischen bzw. klas-

¹ Doch was soll uns eine solche Rechtfertigung eigentlich sagen? Was sollen wir unter einer *ästhetischen* Rechtfertigung der Welt verstehen? Wir werden uns der Frage, was Fink unter der Kreativität des Spiels versteht, gegen Ende des Aufsatzes mit Bezug auf Finks Rilke-Lektüre nähern können.

² Zur Artisten-Metaphysik in einem weiteren Sinne vgl. Wyss 1996, 1997; Kuspit 1998; Neumann 1986; Bättschmann 1997; Goffman 1976. Peter Bürger (Bürger 1999) findet sich in seinem Artikel »Die mißbrauchten Bilder« dazu veranlasst hervorzuheben, dass Nietzsches Konzeption einer Artisten-Metaphysik nichts mit einem »Künstlerkult« und noch weniger mit dem »Selbstverständnis des Künstlers als Ausnahmemensch« zu tun hat. Bürger bespricht hier die von Peter-Klaus Schuster ausgerichtete Berliner Ausstellung *Das XX. Jahrhundert* (der Museumskatalog dieser Ausstellung trägt den Titel *Artistenmetaphysik. Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*).

³ Vgl. über die vorliegende Auseinandersetzung mit Finks Ausarbeitung hinaus Volker Gerhards, Wagner und Schopenhauer mit einbeziehende Erörterung der »Artisten-Metaphysik« in: Gerhardt 1988, 46–71 sowie Recki 2002, 262–285; Wohlfart 1991; Hart-

sischen Bild, das an Platons *Timaios* erinnert, vom »Urkünstler der Welt« (GT; KSA 1, 38) spricht, wird die metaphysische Natur der Welt unter der »Optik« der Kunst zum Ausdruck gebracht. Auch Fink in seiner eigenen Vision von der Welt als *Spiel* ist dieser eher esoterischen als exoterischen Form der Artisten-Metaphysik verpflichtet.

Fink, einer der Wenigen, der Nietzsches Schriften zu den vorsokratischen Denkern für ein Verständnis der Basis von Nietzsches eigenem Philosophieren für wesentlich hält, vertritt den Standpunkt, dass die »Artisten-Metaphysik« zu Nietzsches frühesten Vorstellungen gehört. Schon »von seinen ersten Schriften an«⁴ bewegt sich Nietzsche nach Fink »in seiner Artistenmetaphysik, in seinem Heraklitismus vom spielenden Weltenkinde Zeus, dem PAIS PAIZON« (Fink 1960a, 187). Im Kontext von Nietzsches *Griechentum und Pessimismus* könnte ein spielendes Weltkind so verstanden werden, als wollte Fink Nietzsches Lehre von der Ewigen Wiederkehr in schön Heideggerischer Manier als »die allumfängliche, alles-bringende und alles-tilgende Spiel-Zeit der Welt« (Fink 1960a, 189) darstellen. Und so verstanden wäre Nietzsches »Artisten-Metaphysik« auch mit der entsprechenden Vision vom schöpferischen Künstler als der »ewige[n] und ursprüngliche[n] Kunstgewalt« (GT; KSA 1, 155) verbunden. Der Schlüssel für Finks Nietzsche-Lesart wie auch für seine eigene Kosmologie oder Welt-Ontologie liegt jedoch darin, dass die Vision des Künstlers gerade keine Anspielung auf die Begeisterung des 19. Jahrhunderts für den *Genius* bedeutet – jenen Fetisch, der sich heute zu einem Faszinosum entwickelt hat nicht nur in Bezug auf Naturwissenschaftler, Politiker, Filmstars und Sportler, sondern auf die Berühmtheit eines jeden – und bestünde sie, wie Andy Warhol sinniert, nur für 15 Minuten. Nietzsche übersieht jedoch die Kritik des Subjekts nicht, durch die er überhaupt erst zu dem gelangt, was er »das Problem des Künstlers« (FW; KSA 3, 361)⁵ nennt. Der Künstler ist nämlich jenseits eines solchen Subjekts zu verstehen; seine Schöpferkraft muss vom Reichtum des Spiels her, vom »spielende[n] Aufbauen und Zer-

wich 2002. Jean Grondin stellt den Begriff der »Artisten-Metaphysik« mit Gadamer's Spielbegriff samt seinen Bezügen zu Schiller und Kant zusammen in: Grondin 2002, 37–44.

⁴ Also längst bevor sie in Nietzsches 1886 neu herausgegebener (und anders untertitelter) Schrift *Die Geburt der Tragödie Oder Griechentum und Pessimismus* ausdrücklich erscheint.

⁵ Vgl. dazu Babich 2000; eine deutsche Fassung erscheint in Kürze.

trümmern der Individualwelt als Ausfluss einer Urlust« (GT; KSA 1, 153) begriffen werden. Nietzsches metaphysische Referenz ist hier nicht vom Platonischen Ideal der Kunst zu trennen, und er verfolgt, wie Fink uns erinnert, das artistische Ideal von eben diesem Ort aus zurück zu Heraklit. Fink pfeift also jene unter uns zurück, die in Versuchung geraten könnten, Nietzsches unveröffentlichte Schrift »Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen« als den Ort eines »reinen Nietzsche« zu betrachten, und das hieße in diesem Fall: des bleibenden, von den verdächtigen (Wagnerischen oder Schopenhauerischen) Querelen scheinbar freien Philologen Nietzsche.⁶ Eine solche Abgrenzung kann jedoch irreführen, ganz einfach weil sich herausstellt, dass Nietzsche kein schlichter Philologe ist und wir bis zum heutigen Tag so entfernt sind wie je von einer tieferen Auseinandersetzung mit der ernsthaften, d. h. ebenso philologischen wie philosophischen Betrachtung der ursprünglichen Nietzscheschen Idee eines *Spiels* der Tragödie – wir können deren Nachhall in Finks Sprache vernehmen –, die ihr Werden oder ihre Geburt aus dem Geist der Musik empfangt, einem Geist, den Nietzsche nicht in der theatralischen Vision des Bockstanzes fand, wie von Peter Sloterdijk (1999) in seinem *Denker auf der Bühne* kritisch und einsichtsvoll analysiert, sondern auf philologischem Wege und also buchstäblich in dem Klang der Lyrik als dem musikalischen Spiel des tragischen Kunstwerkes. Zu sagen (wie ich es anderswo getan habe), dass Nietzsches *Geburt der Tragödie* in dem Ausmaß als eine archäologische Quelle gelesen werden kann, in dem sie auf den akustischen Stand einer alten oder toten – und das meint *ungesprochenen* Sprache – hinweist, bedeutet, die kritische Reflexionshöhe zu betonen, die erforderlich ist, um Finks (und Heideggers) Auf-

⁶ Wie der eine oder andere Forscher schon enttäuscht feststellen musste, entgeht dem so Versuchten das erhoffte akademische Handbuch für Einblicke in das vor-platonische Denken – das man sich immer als ein den anderen Büchern über antike Philosophie irgendwie gleichwertiges, doch mit Nietzscheschem Flair versehenes, vorstellt. Für alle, die nach einem solchen Handbuch suchen, wären Nietzsches Vorlesungen ein guter Ansatz; vgl. die letzten zwei Bände seiner fünfbändigen *Frühen Schriften*. Die Frage nach Nietzsches Beitrag zur Klassik bleibt selbst nach den beeindruckenden Aufsätzen von Hubert Cancik, Barbara von Reibniz, James Porter und den jüngsten Bemühungen von Enrico Müller und Christian Benne ebenso wie den eher peripheren, aber wertvollen Beiträgen von Hugh Lloyd-Jones, Albert Henrich oder Marcel Detienne nach wie vor offen. Es scheint also so zu sein, dass wir noch immer nicht weiter sind als die Beiträge von Silk, Stern oder auch Helmut Flashar in: Flashar 1995 oder auch O'Flaherty et al. 1976.

forderung zu verstehen, Heraklit zusammen mit Nietzsche und Hölderlin zu lesen, und dies unter einer *neuen* philosophischen Perspektive.⁷

Nach Finks Lesart, ähnlich wie derjenigen Heideggers, ist Heraklit Nietzsches ständiger Partner in diesen zu seinen Lebzeiten unveröffentlichten Notizen, und ich habe an anderer Stelle den Standpunkt vertreten, dass diese Beständigkeit auch andere Namen doppelt verpflichtet, also nicht nur Nietzsches eigenen (wie Kommentatoren immer wieder behaupten, dass, wo Heraklit war, jetzt Nietzsche stehen soll, genau wie Nietzsche uns selber die Lesetechnik nahelegt, den Name Wagners durch seinen eignen zu ersetzen), als eine Art Zwiesprache mit sich selbst, sondern auch den der Rätselfigur Zarathustra⁸ und, in metonymischer Umformung, wiederum den ebenso esoterischen Namen Empedokles.⁹ Der vieldeutige Name Heraklits – von einer philosophischen Mehrzahl, von Hegel und Schopenhauer bis zu Heidegger und Sarah Kofman als Lieblings-Vorsokratiker hochgehalten, und also alles andere als ein Inbegriff des Esoterischen – überschattet Nietzsches erstes Buch als die metaphysische Veranschaulichung des spielenden Künstlers – »wie wenn von Heraklit dem Dunklen« zu dem ähnlich »dunklen« Pindar, aber vor allem zu dem erz-obskuren Heraklitischen Gleichnis von der »weltbildende[n] Kraft« übergegangen würde, einer Kraft, die anschließend einem Kind verglichen wird, »das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft« (GT; KSA 1, 153; Wohlfahrt 1999).

Denn Nietzsche erkannte, dass wir Nicht-Griechen – oder, wie er uns auch nennt, wir »Spätgeborenen« – diese Idee einer spielerischen Kreativität in ihrer »wahren Würde« als »dionysischer Weltspiegel« möglicherweise am Modell der physisch-metaphysischen Domäne der Musik verstehen könnten. Es handelt sich hier um Musik, die in Bezug auf ihre »dionysische Weltbestimmung« (GT; KSA 1, 126) auf einer kosmisch-dynamischen Ebene angesiedelt wird.¹⁰ Folglich erklärt Nietzsche, dass »Musik und tragischer Mythos [...] in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und von einander

⁷ Vgl. die ersten Kapitel von Babich 1996.

⁸ Von Einfluss war für Nietzsche darüber hinaus der historische Zoroaster, wie er durch Goethe und Heinrich von Kleist vermittelt wurde sowie durch Rameaus mit gnostischem Hintergrund komponierte, 1749 uraufgeführte Oper *Zoroastre*.

⁹ Vgl. für weitere literarische Hinweise Babich 2000a, 117–134.

¹⁰ Zum Dionysischen bei Nietzsche siehe Sokel 2005, 501–520.

untrennbar« (GT; KSA 1, 154) sind.¹¹ Und in diesem Sinne ist Nietzsche »Artisten-Metaphysik« unentbehrlich für ein Verständnis seiner Vision der Tragödie und der Verbindung der Tragödie zur Musik, die das zentrale Thema seines ersten Buches bildet.

Tragische Weisheit zwischen Heraklit und Anaximander

Sowohl in seiner 1957 publizierten Studie zum Spiel, *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, wie in seinem Buch über *Nietzsches Philosophie* aus dem Jahre 1960 bringt Fink dieses Nietzsche-Heraklitische Schema spielerischer Kreativität zum Ausdruck. Neben Fink haben auch andere Interpreten Zuflucht zu Nietzsches von Schopenhauer beeinflusstem Bild einer ästhetischen Metaphysik genommen, die auf die Kunst als das Muster oder Paradigma für unsere Erfahrung einer irreduziblen phänomenalen Welt anspielt. Wie schon Heidegger ist jedoch Fink in dieser Hinsicht vor allem deshalb bedeutsam, weil sich seine Lektüre auf die *metaphysischen* Dimensionen von Nietzsches Denken richtet und in diesem Zusammenhang das *Physische* hervorhebt. Natürlich ist hier ein besonderer Vorbehalt anzubringen: Wie sehr Nietzsche noch Metaphysiker war oder nicht, ist eine Frage, die nicht gestellt werden kann, ohne zuvor die nach der Bedeutung der Metaphysik bei Nietzsche, bei Heidegger, aber auch bei Fink selbst geklärt zu haben. Heideggers *Kritik der Metaphysik* – einschließlich seiner *Kritik Nietzsches* als dem »letzten Metaphysiker« des Abendlandes – impliziert zwar eine Betonung des metaphysischen Elements in Nietzsches Denken, bleibt jedoch mit Nietzsches epistemologischer Kritik der Metaphysik unvereinbar, die seine spezifische Kritik des Subjekts und der eigentlichen Möglichkeit von Wissen und Wahrheit einschließt.¹²

Das Bild einer künstlerischen Metaphysik, verbunden mit der Idee des Spiels, wie Fink sie entwirft, könnte zunächst den Eindruck erwecken, als wollte man die schlechtesten Karikaturen der »griechischen Fröhlichkeit« herbeizitieren, um deren Anfechtung sich Nietzsche in

¹¹ Vgl. Babich 2006a, 221–238.

¹² Ich diskutiere diese Unterscheidung nicht nur in Babich 1994, sondern auch in direktem Zusammenhang mit Heidegger in den letzten Abschnitten von Babich 2003, 63–103.

der *Geburt der Tragödie* so bemüht zeigte. Seine »tragische Erkenntnis« (GT; KSA 1, 101) – nicht, als spräche er im aufgeklärten Sinne von einer kritischen Leistung reflexiven Wissens (d. h. mit Respekt gegenüber der Aufklärung selbst), wie Fink es hervorgehoben hat, sondern nach dem Muster des »weisen Silen« – ist eine tragische Weisheit, die wir nicht als eine quasi-göttliche Einsicht missverstehen sollten; sie ist vielmehr das geheime Wissen der »Begleiter des Dionysus« (GT; KSA 1, 35). Diesem entspricht die Sophokleische Weisheit des *me phynai*, der Wunsch des nicht Gewordenseins, das bedeutet: des überhaupt nicht Geborenwordenseins, als das Beste für alle Menschen: »nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein« (ebd.). Doch die objektive Aussicht »niemals geboren worden zu sein« ist ein für lebendige Wesen zugleich unmöglicher Traum. Er verspricht Vollendung für den möglichen Fall, dass das, was wurde, niemals eingetreten ist, also eine tautologische Unmöglichkeit. Der alte jüdische Witz hält eine Antwort auf das lebenswidrige Ideal des Nichtgeborenwordenseins parat: »Perfekt, klar. Aber wem passiert das schon? Unter Tausenden kaum einem!« Für uns, die wir als Sterbliche geboren wurden, wird das Allerbeste, wie der Silene uns mitteilt, zurückgestellt zu einem Zweitbesten: nur »bald zu sterben« (ebd.).

Tragische Weisheit ist verbunden mit der Erkenntnis, dass die tägliche Wirklichkeit selbst eine Illusion ist, ein perspektivischer Einblick in das Spiel der Spiele, und dass die Außerkraftsetzung einer solchen Illusion nicht die Beruhigung einer ultimativen, tragenden, schützenden und gründenden Wahrheit hinter der Illusion nach sich zieht.¹³ Wie der späte Nietzsche der *Götzendämmerung* in seiner »Geschichte eines Irrthums« schreiben wird, bedeutet die Abschaffung der Ikone einer ultimativen Wahrheit, die Idee des Erscheinens als Maske der Wahrheit selbst zu vernichten, so dass die Abschaffung der Wahrheit gerade die Maske des unendlichen Werdens zum Ausdruck bringt. Es handelt sich dabei um eine träumende Metaphysik oder eine Metaphysik des Traumes. Für Nietzsche entspricht der »Schleier der Maja« (GT; KSA 1, 29) sowohl der Erleuchtung des Buddhismus (alles ist Illusion) wie den nüchternsten und modernsten Wissenschaften von Wahrneh-

¹³ Eben deshalb ruft Nietzsche uns in Erinnerung, was wir sein tragisches epistemologisches Realitätsprinzip nennen könnten: »Wissen um das Irren hebt es nicht auf!« (NF; KSA 9, 503).

mung und Erkenntnis (es findet alles im Gehirn statt).¹⁴ Seine Metaphysik eines kosmischen Künstlertums findet ihren Widerklang in Finks kosmischer Betonung des Spiels und des Spielens, und zwar nicht in Form von Vergnügen und Unterhaltung, sondern mit tiefem Ernst zum Ausdruck gebracht. Wie Fink zu dieser komplexen Einsicht schreibt: »Im Spiel wird auch das Antlitz des Gorgo verklärt.« (Fink 1957, 28) Und bezüglich des immer wieder zitierten Spruches von Heraklit hält er die »Tiefe einer solchen Konzeption« fest, die »zu einer ästhetischen Weltdeutung hindrängt«, aber auch »ihre Gefahr und Verführungsgewalt« (ebd. 51). Der Kreativität des Spiels entspricht auf einer metaphysischen Ebene die Destruktion: Welten schaffen und zerstören. Das Modell ist Zeus als Weltkind, spielend auf dem Strand der Ewigkeit.

Zusätzlich zu Heraklit hebt Fink Nietzsches Auffassung der Weltansicht Anaximanders hervor, die wir als Entfaltung einer Art rückläufiger Genealogie des *apeiron* deuten können. In seiner Darlegung von Anaximanders Einsicht in eine Welt umgekehrter Rechtfertigung besteht das Unrecht des Daseins nämlich nicht darin, dass es in Verfall und Tod zu einem Ende kommt; liest man Anaximander ernsthaft und ethisch, tritt als das größere Unrecht nun das Geborenwerden zum Vorschein. So ist nach dem Anaximander der *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* – und es gilt noch einmal festzuhalten, dass dieser Text für Fink selbst eine Art Palimpsest darstellt – »alles Werden wie eine strafwürdige Emancipation vom ewigen Sein anzusehen, als ein Unrecht, das mit dem Untergange zu büßen ist« (PtZG; KSA 1, 819). Die ethische Lösung für dieses kosmische Dilemma wird in dem strengen und königlichen Maß Heraklits gesehen, der »die eine Gerechtigkeit« im »Streit des Vielen« (PtZG; KSA 1, 827) findet – »die Welt ist das *Spiel* des Zeus, oder physikalisch ausgedrückt, des Feuers mit sich selbst, das eine ist nur in diesem Sinne zugleich das Viele« (ebd.). In der *Geburt der Tragödie* wiederum ist Nietzsches Bild für den fließenden Aufruhr des Anaximandrischen bzw. Heraklitischen Werdens die Welle. Individuen werden nun als flüchtige Wellen gesehen, als wirbelnde Strudel, die im wiederkehrenden Andrang der sich aufbäumenden Woge emporsteigen und wieder versinken. So spricht

¹⁴ Hier ist die überraschende Anmerkung nötig, dass sich seit Nietzsches Festlegung solcher Termini des 19. Jahrhunderts wie »Nervenreiz« und »perzeptueller Resonanz« in der heutigen Kognitionswissenschaft nur die technische Terminologie geändert hat.

Nietzsche von »der einzelnen Welle« im Gegenzug zur »ganzen See« und der »plötzlich anschwellenden Fluth des Dionysischen«, die »dann die einzelnen kleinen Wellenberge der Individuen auf ihren Rücken« (GT; KSA 1, 70) nimmt; im Anschluss daran spricht er unverhüllt von den »Wallungen des Willens« und dem »anschwellenden Strom der Leidenschaften« (GT; KSA 1, 140).

Verklärung. Das Spiel und das Offene

Der spätere (und nach Nietzsche eher dekadente) stoische Ausdruck dieser Erkenntnis besagt, dass jedes Lebensalter einem Traume gleicht, der auf den Tod zuhastet, an jeder Wendung bekämpft von zahllosen Anderen, die ungeduldig danach drängen, geboren zu werden. Aber wo es die ästhetische Kosmodizee ist, die als letzte Bedeutung seiner Artistenmetaphysik hervortritt (als die metaphysische Idee des »Urkünstler[s] der Welt« [GT; KSA 1, 48], wie wir es auch aus dem Mund von Aischylos' Prometheus hätten vernehmen können), erinnert uns Nietzsche gewissermaßen als ein Vorzeichen seines Gedanken des *Amor fati* daran, den Schluss zu ziehen, dass »alles Vorhandene [...] gerecht [ist] und ungerecht und in beidem gleich berechtigt« (GT; KSA 1, 71). Auf diese Weise geschieht der eigentliche Zweck der Darstellung einer ultimativen Realität gemäß dem Modell der Kunst im Begriff des in seine Erscheinung verlorenen Homerischen Künstler-Schauspielers, »der gerade in seiner höchsten Thätigkeit, ganz Schein und Lust am Schein ist« (GT; KSA 1, 84). Dies ist die »Mysterienlehre der Tragödie« (GT; KSA 1, 73), und sie gleicht der Heraklitischen Antwort auf das Anaximandrische Ideal der ausgleichenden Gerechtigkeit zwischen gut und böse, richtig und falsch, gerecht und ungerecht: Es ist die tragische Weisheit oder tragische Wahrheit als »die Grunderkenntnis der Einheit alles Vorhandenen« (ebd.). In dieser Hinsicht ist es eine lehrreiche Beobachtung, dass die in Frage stehende Kunst nicht uns betrifft, sie ist keine Feier des *homo faber*, wie wir uns in Selbstgratulation gerne bezeichnen, nicht eine des menschlichen Daseins, das Nietzsche das der »klugen Thiere« nennt, die einmal das »Erkennen« erfanden, aber doch genau auf derselben Ebene wie alle anderen Lebewesen und unvermeidlich eine im selben Lauf der Natur zur Auslöschung verurteilte Spezies sind wie die Sterne oder ihr Sonnensystem (UWL, KSA 1, 875). Für Nietzsche sagt dieser Punkt alles über die Bedingun-

gen der Möglichkeit (und die Kantische Terminologie ist hier bewusst gewählt), die nötig sind, um die notwendige Perspektive zu erlangen, »dass die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unserer Besserung oder Bildung wegen, aufgeführt wird, ja dass wir ebenso wenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind ...« (GT; KSA 1, 47). Dieser antihumanistische (und das heißt wohl über- oder postmenschliche gegen einen allzu-humanistischen) Vorstoß bewirkt mehr, als jeden x-beliebigen Hinz und Kunz aus seiner Sicherheit aufzuschrecken, vor dem jüdisch-christlichen Schöpfergott als der letzten Aufsichtsinanz das Zentrum des Universums zu sein. Für Fink ist immer Folgendes zu bedenken: »Gesetzt den Fall, das Spiel sei etwas, was nur der Mensch allein vermag, so bleibt weiterhin die Frage, ob der Mensch als Spieler im Menschenland verbleibt oder ob er sich dabei notwendig auch zu einem Übermenschlichen verhält.« (Fink 1957, 40) Die Aussage, wir sollten das Leben, das Spiel der Welt oder, und dies vielleicht vor allem, *uns selbst* nicht allzu ernst nehmen, wie Nietzsche Heraklits Lehre zusammenfasst, bedeutet, auch vom Leben oder der Existenz (und diese schließt die Idee des religiösen Rituals, des antiken ebenso wie des modernen, ein) zu sagen: »es ist ein Spiel, nehmt's nicht zu pathetisch, und vor Allem nicht moralisch!« (GT; KSA 1, 27) Später werden wir sehen, dass diese Betonung des Spiels zugleich seine emphatische Bejahung bedeutet, wie auch das Spiel des Traumes in Nietzsches Erklärung: »Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!« (GT; KSA 1, 27) zu verstehen ist. Dass Nietzsche seinen Lesern als summarische Darstellung Heraklits einen solchen hermeneutischen Ratschlag gibt, macht seine tiefere Erkenntnis keineswegs zunichte, dass es dasselbe Spiel ist, das die Gegensätze und die bewegliche Wahrheit der Dinge aus sich entlässt. Es handelt sich um eine Metaphysik des Spiels, wie Fink es richtig auffasst (wenn auch Fink selber, im Gegensatz zu Nietzsche, an diesem Punkt noch eine Gottheit einführt), um das Spiel der Welt, um den ganzen Weg hinab zu den »Müttern des Sein's« (GT; KSA 1, 103). Eine solche Heraklitische Vorstellung vom ewigen Weltspiel gibt uns auch der Weltkünstler Schopenhauers (dieser Weltkünstler wäre, noch einmal, Nietzsches »Urkünstler der Welt«), der mit dem Leben spielt und der gerade als ein Leidender spielt. In Nietzsches Darstellung spielt dieser Weltkünstler mit schönen Erscheinungen als einem Mittel der Verführung, der Raffinesse, mit einer schrecklichen, Ehrfurcht gebietenden Schönheit, die die jeweiligen Leidenden dieser Erscheinungen (d. h. die Beobachter, Wahrnehmenden, Wissenden) da-

zu verführt, im irdischen Leiden auszuhalten. Wie Nietzsche fortfährt, entspricht das apollinische Ideal der olympischen Kunst einer außerordentlichen Empfänglichkeit für das Leiden: »Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins.« (GT; KSA 1, 30) Eben diesen »Schrecken« und dieses »Entsetzen« bringt der ästhetisch-metaphysische Einblick der *Geburt der Tragödie* zum Ausdruck: »Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins liess auch die olympische Welt entstehen, in der sich der hellenische ›Wille‹ einen verklärenden Spiegel vorhielt.« (GT; KSA 1, 31) Das wird bestätigt oder veranschaulicht durch das, was Nietzsche als das primär Gegebene betrachtet, nämlich das paradoxe, aber erfahrungsgemäß zeitgleiche Phänomen der unheimlichen Mischung von Schmerz und Lust: »dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Töne entreisst« (GT; KSA 1, 33). Was Fink nun mit dieser tragischen Einsicht Nietzsches in seinem *Spiel als Weltsymbol* macht, ist, sie als ein mystisches Element zum Ausdruck zu bringen, nicht in Distanz etwa zu den Griechen, sondern in einer modernen Stimmlage, die an die aktuelle Gegenwart sowohl damals als auch heute gerichtet ist. So führt ihn seine Besinnung auf das Spiel zu einer Erörterung des Religiösen, ausgedrückt in Begriffen der Welt – der »Weltlichkeit des Spiels« (Fink 1960b, 218), und das bedeutet zugleich: des Kosmos, gesehen aus der Perspektive der Ewigkeit, wie Nietzsche dies als eine Anspielung auf die stoische Weltsicht bezeichnen würde. Von dieser Perspektive aus ist es Fink möglich, seine Entfaltung der Welt »als Spiel ohne Spieler« (Fink 1960b, 230) vorzulegen. Sein Verständnis der menschlichen Möglichkeit oder des menschlichen Potenzials für das Spiel erweist sich nicht zuletzt als sehr fruchtbar für eine Auseinandersetzung mit Giorgio Agambens jüngster Wiederaufnahme der Rilkeschen und Heideggerschen (und das meint immer Hölderlinschen) Vorstellung vom *Offenen*.

Für Fink gilt: »Gerade sofern der Mensch wesenhaft durch die Spielmöglichkeit bestimmt ist, ist er bestimmt durch das Unergründlich-Unbestimmte, das Unfeste, Offene, das Wogend-Mögliche der waltenden Welt, die in ihm widerscheint.« (Fink 1960b, 230 f.) Das Spiel ist nichts anderes als dieses höchst dynamische Hin und Her zwischen bestimmter Präsenz und Offenheit: »Im menschlichen Spiel ereignet sich eine Ekstase des Daseins zur Welt.« (Fink 1960b, 231) Und weil Fink vor Heideggerscher Terminologie nicht zurückschreckt, ist er

zu einer außerordentlichen Präzision in seiner eigenen Sprache fähig. So trägt uns das Spiel wortwörtlich über uns, unser Leben und unsere Begrenzungen hinaus. Im »Spiel ›transzendiert‹ der Mensch sich selbst, übersteigt er die Festlegungen, mit denen er sich umgeben und in denen er sich ›verwirklicht‹ hat, macht er die unwiderruflichen Entscheidungen seiner Freiheit gleichsam widerrufbar, entspringt er sich selber, taucht er aus jeder fixierten Situation in den Lebensgrund urquellender Möglichkeiten« (ebd.) – und Fink ist sorgfältig darauf bedacht, diesen existenziellen Hintergrund als die wirkliche Basis für die Möglichkeit der Transzendenz zu betonen. Es gründet gerade im Zwang des Lebens, dass das Spiel alles zu ändern vermag. Tatsächlich ist es das existenzielle Verständnis der Zeit – kosmisch und phänomenologisch verstanden als Lebenszeit, als gelebte Tragödie, die gleichermaßen vom Schicksal oder Zufall wie von getroffenen Entscheidungen gezeichnet ist, wie Fink es wunderbar an der Verengung solcher Gelegenheiten veranschaulicht, die ein Insichkehren des Offenen im Rahmen der Lebensmöglichkeiten darstellen –, das die Vorstellung einer *verlorenen* Gelegenheit unterstreicht und unmittelbar ans Licht bringt, was *im Spiel auf dem Spiele* steht. Um sich das Wesen der griechischen Einsicht in die entscheidende Bedeutung des Anfangs vor Augen zu führen – wie Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* festhält, entscheidet der Anfang ›alles‹ –, nimmt Fink diesen Punkt, um den zentralen Unterschied zwischen Möglichsein und Wirklichsein aufzuzeigen:

»Das Kind ist potenziell: das besagt nicht, es ist noch nicht dieses oder jenes, sondern: es ist noch ›alles‹, es hat noch tausend offene Möglichkeiten, das ganze Leben vor aller Festlegung schwingt noch in ihm. Der Greis hat die Geschichte der Selbstverwirklichung hinter sich, er hat tausend Möglichkeiten so oder so vertan, hat sich realisiert, und mit jedem Schritt des Lebensganges hat er die offene Welt eingeengt.« (Fink 1960b, 78f.)

Diese Verengung des Offenen ist das tätige Werk der Zeit. So schreibt Fink:

»Die unaufhaltsame Schrumpfung unserer Möglichkeiten, welche unseren Lebensgang begleitet und das unerbittliche Gesetz des Lebensernstes ist, wird in ihrer Traurigkeit gemildert – durch das Spiel. Denn im Spiel genießen wir die Möglichkeit, die verlorenen Möglichkeiten wiederzuholen, ja sogar weit darüber hinaus ins Offene einer nicht festgelegten und nichtgebundenen Existenzweise zu gelangen.« (Fink 1960b, 79)

Aber eben, wie Fink präzisiert, gerade als *nicht wirklich*, »sondern nur ›zum Schein« (ebd.). Daher kann er behaupten, dass wir im Spiel »ein eigentümliches Schöpfertum« erleben, »ein Schaffensglück: wir können alles sein, die Möglichkeiten stehen offen, wie haben die *Illusion* des freien, uneingeschränkten Beginns« (Fink 1960b, 78). Und auf der Basis dieser exakt Nietzscheschen Konzeption einer freien »Illusion« kann Fink in seinem Buch über das Spiel später schließen, dass das Spiel als solches Anfang ist: Spielen ist immer reines Beginnen.

Die Betonung auf den Anfang oder Beginn zu legen, bedeutet, die ekstatische Aussetzung der Zeit, und das heißt des Lebens, im Spiel aufzunehmen. Das Spiel – und darin kehrt Fink zu seiner früheren Beschäftigung mit der Zeit zurück – ist so das stehende Jetzt, ein spielerisches Äquivalent des *nunc stans* der Ewigkeit, selbst wenn nur im Spiel, nur dieses eine Mal, nur als Ausnahme. Spielend ist das menschliche Dasein zwar nicht ad hoc, aber doch *in* diesem Moment, *für* diesen Moment (aber das bedeutet im wirklichen Zeit-Raum des Spiels: für immer) fähig, »die Last seiner Lebensgeschichte« abzuwerfen, hier und für diesen selben Moment zu beginnen, als wäre es »von neuem« (Fink 1960b, 231). Aber Fink, und hier ist Nietzsche für ihn ebenfalls der zentrale Ansprechpartner, hebt diese Überlegung nicht auf die Ebene einer Dispensation von Alltag und Sorge, wie es das gängige Verständnis des Spiels tun würde. Es ist gerade der weltliche Charakter des Spiels, sein welteröffnender, welterschaffender Charakter, der Fink interessiert, denn – und das ist ein Schlüssel für eine typische philosophische Befangenheit, in der wir alle als Erben Platons stehen: der Geschichte der Metaphysik, die Fink ebenso wie Heidegger als eine Geschichte der Täuschung selbst liest – es ist das Spiel, in das wir die moderne, zutiefst wissenschaftlich-technische, metaphysische Erbschaft der Platonischen Tradition hineinragen, was in ganz alltäglichen Begriffen zum Ausdruck kommt: in denen von Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Echtheit und Scheinbarkeit, Verlässlichkeit und Fragwürdigkeit. Im Spiel »sind die Bereiche gemischt und durcheinandergewirbelt, die wir sonst sorgsam trennen, – und die wir auch auseinanderhalten müssen, wenn wir bestehen wollen. In allen Geschäften des Lebensernstes trennen wir das Wirkliche vom bloßen Schein, das Handfeste von dem bloß Eingebildeten, das Verlässliche und Sichere von dem Fragwürdigen und bloß Vermutlichen. Im Spiel aber mischen wir Sein und Schein ungehemmt durcheinander, haben eine rätselhafte Freude am Scheinhaften, das uns eine höhere Wahrheit zuweilen ver-

bürgt als die massiv wirklichen Dinge unserer alltäglichen Umwelt« (Fink 1960b, 233).

Transfiguration. Bild und Musik

Um zu unserer Erörterung von Finks Nietzsche zurückzukommen (genauer dahin, wo Fink seine Besprechung des Weltspiels mit der »Vogel-Weisheit« des *Zarathustra*-Abschnittes »Die sieben Siegel« beschließt: »wirf dich umher, hinaus, zurück«¹⁵): Fink ist von bemerkenswerter Einsicht in seiner Herausarbeitung des dionysischen Elements bei Nietzsche getragen, besonders im Kontext der *Geburt der Tragödie*. Hier wird die Opposition zwischen Apoll und Dionysos klar gezogen und doch zugleich als eine dazu in Kontrast stehende, *gemischte* dargestellt.¹⁶ Wir können uns hier Paul Veynes anspruchsvolles Resümee der Konsequenzen in Erinnerung rufen, die von Wilamowitz' lakonischem Wort ausgehen, die Griechen »glaubten« nicht an ihre Götter. Fasst man dies in Nietzsches Begriffe, so versagten die Griechen auch darin, ihre Götter voneinander zu unterscheiden; sie projizierten also die Eigenschaften des einen Gottes in einen jeweils anderen. Erinnern wir uns, dass Nietzsche selbst so weit ging, diese synkretistische Mischung von Attributen in einem entscheidenden Beispiel freimütig vorzuführen, wo er nämlich wortwörtlich ihr »geheimnisvolles *Ehebüdniss*« (GT; KSA 1, 42) ankündigt und die mysteriöse Sprache der Alchemie verwendet, um den »Bruderbund« (GT; KSA 1, 150) zwischen Dionysos und Apoll auszudrücken, die der Tragödie zu ihrer Geburt verholfen haben, einer Tragödie, die »zugleich Antigone und Cassandra ist« (GT; KSA 1, 42; Hervorh. BB). Es ist diese schöne Genealogie, die es Nietzsche erlaubt, den Geist der Musik, aus dem er die Geburt der Tragödie herleitet, mit ihren beiden Elternteilen zu identifizieren: mit Apoll und mit Dionysos, mit dem Bogenschützen und Lyra spielenden Gott und mit dem flötenden, tanzenden Gott. Fink findet dieselbe Dualität im verborgenen Wesen des Spiels wieder, das

¹⁵ Fink 1960b, 242. Fink zitiert Nietzsche als den »dithyrambischen Denker Zarathustra«.

¹⁶ Tatsächlich lässt sich zeigen, dass Apoll so plötzlich nach seinem Auftritt wieder verschwindet, dass diese Absenz manchen Nietzsche-Lesern Kummer bereitet; in ihrem Kummer bilden sie sich den Namen Apoll wieder ein, indem sie ihn als eine schöpferische, formgebende Instanz im *Zarathustra* wiederentdecken.

die Eigenschaft hat, das »helle apollinische Moment der freien Selbstheit, aber auch das dunkle dionysische Moment panischer Selbstaufgabe in sich [zu] bergen« (Fink 1957, 39).

Apoll (Nietzsche nennt ihn den »Scheinenden«) ist der glänzende Gott – Heidegger wird in seiner Philosophie viel aus der Ambiguität von Glanz und Erscheinung machen –, aber Apoll ist auch der »Gott aller bildnerischen Kräfte« (GT; KSA 1, 27). Schon das »sonnenhafte« Auge Apolls korrespondiert einem Bild maßvoller Beherrschung und gerade nicht der dissonanten (oder temperierten oder versöhnten) Stimmung der Musik oder Tragödie oder auch – wie ich im Sinne Heideggers oder vielleicht eher noch in dem Merleau-Pontys sagen könnte – der tätigen Kraft der bewegten Sphäre einer Skulptur.

Wenn Nietzsche sich also in der *Geburt der Tragödie* auf Raphaels *Die Verklärung Christi* (*Die Transfiguration*) bezieht – auf den aufscheinenden Christus oben: auf der apollinischen Ebene, als reines Licht, als reine Vision, die Apostel in geblendetes Schweigen bannend, und das dionysische Element des Wahnsinns unten, die Stimme des Dämons im Inneren des besessenen Kindes, die Kakophonie der verwirrten Menge um das Kind herum¹⁷ –, dann beleuchtet er das Spiel solcher dyadischen Erscheinungen aus der Höhe und der Tiefe zugleich, aus Licht und Klang, indem er die »gegenseitige Nothwendigkeit« der beiden Gottheiten auf der Basis der »schreckliche[n] Weisheit des Silen« (GT; KSA 1, 39) aufzeigt. So haben wir bei Nietzsche die Entsprechung von Apoll und Dionysos als die der Vision des Traumes und der Wahrheit des Wahnsinns. Zugleich ist diese Erscheinung hoffnungslos eindimensional, aperspektivisch. Im ästhetischen Spiel der Illusion, wo das Leben und die Realität einander »rechtfertigen«, wie wir, gefangen im Spiel des Lebens, uns selbst »rechtfertigen«, haben wir (und können nur) dasselbe nivellierte Bewusstsein haben, wie »die

¹⁷ Vgl. Gary Shapiros reichhaltige Darstellung dieser bildnerischen Konstruktion in Shapiro 2003; vgl. auch Jähning 1972 sowie für eine Diskussion dieses Bildes in Nietzsches Erstwerk Figal 1999. Für eine Diskussion von Shapiros Lesart vgl. Babich 2003/2004, bes. 189–193. Aufgrund des begrenzten Raumes für meine Diskussion von Shapiros Analyse dieser ekphrastischen Konstruktion erwähne ich Shapiros außerordentlich subtile Lesart der apollinischen Vision der Ruhe nicht, die durch die zentrale weibliche Figur in der unteren Hälfte des Gemäldes repräsentiert wird; eine feministische Perspektive könnte diese Figur des Künstlers mit Nietzsches Reflexion über Frauen in *Die fröhliche Wissenschaft*, Nr. 60, vergleichen. Zu diesem Thema vgl. weiter Babich 2000b.

auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht« (GT; KSA 1, 47).

Wie die Musik das dionysische Gegenstück zu der apollinischen Vision des Dramas darstellt, verlangt das vollendete oder abgerundete Werk tragischer Kunst die dreidimensionalen Konturen von Skulptur oder Architektur oder selbst die vier Dimensionen des Liedes der Zeit von Musiktheater und Tanz. Also entwirft die Vision am Schluss der *Geburt der Tragödie* die verklarte Musik der Philosophie als den Versuch, »eine Menschwerdung der Dissonanz« (GT; KSA 1, 155) anstelle der metaphorischen Fantastik musikalischer Harmonie zu denken. Um eine solche »Dissonanz« zu überstehen, das heißt, um den Grad, in dem diese Dissonanz dem Übermaß des Lebens selbst (oder, um die Sprache des späten Nietzsche zu verwenden, seinem Reichtum) korrespondiert, benötigen wir beide, Dionysos und Apoll. Nietzsche verfügt hier über zwei von Grund auf leibliche Schemata von Raum und Sphäre: die Wirkung von Skulptur und Architektur auf das Wesen. Es ist die musikalische Reflektion des Lebens in Griechenland, die Nietzsche am Schluss der *Geburt der Tragödie* versucht, für uns zu »erfinden« (»sei es auch im Traume«):

»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 ...« (Ebd.)

Obleich beide Gottheiten wechselseitig denselben Anspruch an uns richten, kann der Kontrast hier als der zwischen Skulptur (nicht als alleinige Kunst Apolls, sondern genauer als Architektur, hier im Sinne einer Musik im Raum) und Gemälde (wieder nicht als dionysische Farbe, sondern präziser als der Spiegel, manche Forscher würden sagen, das »Fenster« der apollinischen Vision) weitergedacht werden. Es ist also von Bedeutung, dass Nietzsche seine *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* mit einer Bezugnahme auf die skulpturale Form und Architektur beginnen und enden lässt, diejenigen klassischen Kunstformen, die dem entsprechen, was er, schwer fassbar, »den »großen Stil«¹⁸ nennt.

¹⁸ Vgl. zu einer differenzierten Ausarbeitung dieser Überlegung die Schlussfolgerungen in Babich 2007a sowie Babich 2006a.

Wenn der späte Nietzsche immer nachdrücklicher seine ästhetische Opposition zu der rezeptiven Ästhetik der Masse betont, einer Ästhetik, die er mit dem billigen Sexismus eines Mannes, der sich bei den Frauen für erfolglos hielt, eine »weibliche Ästhetik« nennt, dann entspricht seine kosmische Ästhetik oder Artisten-Metaphysik dem, was er als die »männliche Ästhetik« des schöpferischen Künstlers bezeichnet. Aber dieser letzte Ausdruck einer männlichen und weiblichen Ästhetik stammt aus seinen späteren Schriften, und selbst wenn eine Besinnung auf Nietzsches metaphysische oder kosmische Ästhetik nichts anderes zum Ziel hätte, wäre schon dies von unschätzbarem Wert als ein Korrektiv zu der Tendenz, Nietzsche wie das alte Gallien in drei Teile zu brechen – den frühen, den mittleren und den späten. Wenn Fink seinerseits diese systematische Unterscheidung wiederholt, so ist er doch vorsichtig genug, uns davor zu warnen, sie allzu kanonisch zu nehmen. Klassifizieren wir Nietzsche in dieser Weise, geht es uns weniger um eine Entfaltung seiner Gedanken als um die Anordnung seiner Schriften auf unserem Bücherregal.¹⁹

Finks bibliographische Lesart Nietzsches

In einem gewissen Sinne ist Finks Nietzsche-Buch eine Entfaltung von Nietzsches *Ecce homo*, mit dem Vorteil, dass diese Schrift gewissermaßen aus einer Perspektive der Zukunft heraus rekonstruiert wird (und darin unterscheidet sich Finks Ansatz etwa von dem Sarah Kofmans in ihren beiden Studien zu diesem Buch).²⁰ Aus dieser Perspektive ist Fink

¹⁹ Auf diese Art könnten wir Bücher freilich ganz verschieden arrangieren, wir könnten sie etwa nach der Farbe sortieren oder alphabetisch, aber wir arrangieren sie dann letztlich nach unserem eigenen Ideal, als gäbe es nur ein imaginäres chronologisches, der Reihenfolge ihres Erscheinens verpflichtetes Bücherbord, obwohl wir es als Forscher mit Zugang zu den persönlichen Notizen und Entwürfen des Autors besser wissen müssten. Der Nietzsche, den wir kennen, ist der Nietzsche dieser Bücher und Notizen, und er änderte sich so, wie diese ihre Form änderten.

²⁰ Vgl. hierzu Kofman 1992/1993. Kofman betrachtet Nietzsches *Ecce homo* als ein Werk im Sinne Hannah Arendts und damit weniger als ein abschließendes Werk und noch weniger als eine idiosynkratische Aufrechnung seines eigenen Schreibens denn als eine direkt an den Leser gerichtete Darstellung von Nietzsches Beschäftigung mit ihnen und ihrer »Taubheit« oder scheinbaren Unfähigkeit zu hören. Nietzsche nennt diese Unfähigkeit eine Krankheit, ebenso Kofman, die hier Derrida echoisiert, ein Echo, das seinerseits ohne Gehör blieb – aus einem Briefentwurf an Jean Bourdeau vom 17. De-

(ähnlich wie Heidegger, Nietzsche selbst natürlich nicht) in der Lage, den *Willen zur Macht*, diese Frucht der kreativen Nachlassverwaltung von Nietzsches Schwester, in seine Überlegungen mit einzubeziehen. So beginnt Fink mit der »»Artisten-Metaphysik«« (dieses Kapitel behandelt *Die Geburt der Tragödie* ebenso wie das *Philosophenbuch* und Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen*) und nimmt die unveröffentlichte *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* mit auf, eine Schrift, die üblicherweise in den Synopsen zu Nietzsches Werken vernachlässigt wird – auch bei Heidegger, trotz seines Interesses für die vorsokratischen Denker.

Von Anfang an grenzt Fink sich einerseits von Heidegger ab, wie er ihm andererseits folgt, vor allem darin, dass er mit dem zu Nietzsche Zeit unveröffentlicht gebliebenen Textmaterial einsetzt. Wir erinnern daran, dass die heute ganz geläufige Unterscheidung zwischen Nietzsches veröffentlichten Schriften und solchen, die bis zu den Kompilationen seiner Herausgeber (einschließlich seiner Schwester) unveröffentlicht geblieben waren, als Ausgangspunkt für Heideggers Nietzsche-Vorlesungen diente. Heideggers Herausforderung in diesen Vorlesungen lag in der Behauptung – Zündstoff für eine Industrie der Widerlegung, aber auch eine ungeheuerliche Haltung der Nachlässigkeit oder gar des verächtlichen Abtuns –, dass Nietzsches »eigentliche Philosophie« unveröffentlicht im *Nachlass* liege.²¹ Als ein philologisch geschulter Philosoph übertrug Fink Heideggers provokative Behauptung in eine exoterische und esoterische Terminologie. Wenn wir uns Nietzsches Andeutungen auf Tübingen dazudenken, spiegelt die »un-geschriebene« (esoterische) Philosophie die Anspielung Wittgensteins wider, der seine Gesprächspartner mit der Behauptung aufzog, der wichtigste Teil seiner eigenen Philosophie sei der, den er nicht geschrieben habe. Jeder, der ein bisschen Platon gelesen hat, kann die Gründe

zember 1888, in dem es heißt, die »Otitis« sei tatsächlich eine »Metaotitis« (KGB III/5, 534). [Otitis: Ohrenentzündung]. Man kann daher sehen, dass Kofman über Derrida einen Impetus verfolgt, der seinen Ausgang quer zu Heideggers »Wer ist Nietzsches Zarathustra« nimmt und direkt an Batailles Versuch anknüpft, die Herausforderungen der Nietzsche-Lektüre im Zusammenhang seiner eigenen Epoche als eine Herausforderung zeitgenössischer Lesarten (in Kofmans Fall: der gegenwärtigen Nietzsche-Rezeption in Frankreich) zu bedenken.

²¹ Vgl. Heidegger 1961. Ich deute diese Behauptung Heideggers im Kontext ihres Einflusses auf Heideggers zeitgleiches Schreiben dessen, was ich als eine berechnende Zusammenstellung seines eigenen *Nachlasses* und *Willens zur Macht* betrachte; vgl. Bach 2007b.

erraten, warum ein Philosoph so etwas sagt. In diesem Zusammenhang ist es kein Zufall, dass kein Geringerer als Leo Strauss in derselben Tradition steht wie Fink – es ist das Erbe Heideggers.

Der Aufbau von Finks Buch sollte den Leser innehalten lassen: so viel wird gleich zu Beginn zusammengefasst, so viel Aufmerksamkeit bereits dem entscheidenden Beitrag der *Geburt der Tragödie* gewidmet. Vor allem bespricht Fink immer wieder die Frage nach der Wissenschaft – »die *Wissenschaft als Problem*« (Fink 1960a, 18), wie Nietzsche selbst in seinem späteren »Versuch einer Selbstkritik« formulieren wird, einem Vorwort, das wohl so komponiert ist, dass es sich zu seinem Erstwerk verhält wie Kants *Prolegomena* zu den Missverständnissen der *Kritik der reinen Vernunft*.²²

Finks Kapitel über »Nietzsches Aufklärung« beginnt mit der – zumindest unter den Analytikern bereits fest etablierten – Überzeugung, der Nietzsche der so genannten mittleren Periode sei ein Positivist und »Aufklärer«. Diese Identifikation verwirrt die Forscher, die ebenso davon überzeugt sind, Nietzsche sei ein eingeschworener Gegner der Aufklärung. So wechseln sich in vorangehenden Darstellungen solche von Nietzsches Irrationalismus mit Analysen des syphilitischen Wahnsinnigen (der nicht wusste, was er sagte) ab, und dann gibt es da noch die Rede von Nietzsche als postmodernem Denker, die irgendwo zwischen dem wilden Mann Nietzsche und, wahnsinnig cool, dem Nietzsche, der uns das Lachen lehrt, ansetzt. Gerade die Idee des Gelächters (nebenbei: weder des Lachens Aischylos' noch des Lachens Nietzsches), erlaubt es uns analytischen Lesern jetzt, uns davon zu befreien, Nietzsche überhaupt Sinn abzugewinnen, und so gelangen wir schließlich zu der Überzeugung, Nietzsche habe keinen, und finden daher keinen irgendwie seltsamen oder widersprüchlichen Charakter in dem, was er geschrieben hat – diese »Macht keinen Sinn, bedeutet nichts«-Taktik hat noch einigen Charme bei Maudemarie Clark, ver-

²² Diese Parallele ist nicht die einzige zwischen Nietzsche und Kant, wie die Leser langsam zu merken beginnen. Ich habe das erstmals in meiner Studie zu Nietzsches Theorie der Wissenschaft behauptet (vgl. Babich 1994). Aber weil die geläufigen Nietzsche-Lesarten, abgesehen von den bemerkenswerten Ausnahmen Heidegger und Löwith oder Adorno und Jaspers, selten von der Voraussetzung ausgingen, Nietzsche sei in erster Linie ein Philosoph, haben sie gleichfalls unterstellt, er sei ahnungslos in der Philosophie. Beide Unterstellungen waren abwegig, wie wir zu entdecken beginnen, und diese Entdeckung stellt die Basis für eine ganze Industrie von Quellenforschung bereit, um eine Annahme zu widerlegen, mit der nicht der Anfang gemacht werden sollte.

liert aber zunehmend an Plausibilität, wo sie bei Epigonen wie Brian Leiter und anderen wieder auftaucht. Wieder anders hat man diese so genannte mittlere Periode als eine bloße Phase abgeschrieben, ebenso wie man Nietzsches Eingenommensein durch Wagner oder Schopenhauer als bloße Phasen abschreibt oder die beim frühen, mittleren und späten Nietzsche gleichermaßen seltsame Rede von Disziplin, Züchtung und Rasse – sie ist so seltsam und beunruhigend, dass manche Autoren diese Begriffe ganz zu vermeiden suchen. Aber Fink hat Nietzsches kritisches philosophisches Denken schon in seinem ersten Kapitel näher zu bestimmen versucht. Vor allem hat er Nietzsches Beschäftigung mit dem Problem der Wissenschaft »im ganzen, mitsamt allen ihren Problemen« als für Nietzsche »fragwürdig, problematisch und verdächtig« (Fink 1960a, 18) in den Vordergrund gestellt. Schon diese Voraussetzung sollte den Leser dazu bringen, Finks Anordnung seiner Themen als eine präzise These zu nehmen: als Organisationsmoment einer diskursiven Entfaltung von Nietzsches philosophischem Werk.

Auf diese Weise wird Nietzsches Aufklärung nämlich als eine Aufklärung »über die Aufklärung hinaus« deutlich: als Gegensatz zu einer hypnotischen Verzauberung durch den aufklärerischen Gedanken, der so zu einem neuen Mythos wird – eben das ist das Ideal des hyper-cartesischen Zweifels, wie Nietzsche ihn sich selbst vorgibt in seinem Gelöbnis »es muß besser gezweifelt werden als Descartes!« (NF; KSA 11, 641), und diese kritische cartesische Perspektive ist, wie wir von Anfang an gesehen haben, auch für den Husserlianer Fink von bestechender Überzeugungskraft. In diesem Kontext erläutert Fink Nietzsches Perspektive der Aufklärung als eher verwandt mit Montaigne als mit Comte, Lange oder selbst Kant oder Schopenhauer. Dennoch wiederholt Fink seinerseits leider die übliche Reduktion von Nietzsches Kant auf Nietzsches Schopenhauer, er erklärt, dass »Wissenschaft [...] für Nietzsche wesentlich Kritik [bedeutet]«, ein unentbehrlicher Ausgangspunkt eigentlich für jede Betrachtung von Nietzsches Bezugnahme auf Kants kritische Philosophie. Denn es handelt sich hier um den ur-kritischen Nietzsche, kritischer selbst als Adornos exemplarischer Ur-Kritizismus, ein kritischer Kritizismus, der mehr als nebensächliche Affinitäten zu den spöttischen Gesten oder der provozierenden Prosa von Karl Kraus hat. Nietzsche provoziert, polemisiert, er fühlt kulturellen Idolen und philosophischen Überzeugungen auf den Zahn. Nietzsches Philosophie der Masken – aus der die Strauss-

ianer, Descartes und Bacon auf den Spuren, so viel gemacht haben – ist eine »Psychologie«, die Fink, Ludwig Klages' (im englischsprachigen Raum wenig bekannte) konventionelle Terminologie beschwörend, als Nietzsches eigentliche Leistung hervorhebt. Ein solcher »Psychologe« ist ein Experte der *Demaskierung*. Es handelt sich dabei um eine zermürbende, aber mit Nietzsches metaphysischer Vision von der Welt als Kunst vereinbare Therapie; so beschreibt auch Fink diese Demaskierung mit der wundervollen Sonnen-Metaphorik des Versprechens und der heraufziehenden Morgendämmerung als eine Wendung in die Zukunft, wie es die Inschrift aus dem Rigveda, die Nietzsche über seine *Morgenröthe* gesetzt hat, nahelegt – »Es giebt so viele Morgenröthen, die noch nicht geleuchtet haben«. Diese schöne Anspielung erlaubt es Fink, Nietzsches eigene Sprache aufzunehmen und die *Morgenröthe* wie *Die fröhliche Wissenschaft* gleichermaßen als eine »Philosophie des Vormittags« (Fink 1960a, 51) zu beschreiben.

Dem Morgen folgt natürlich der Mittag, die Zeit der Verkündigung, also handelt Finks drittes Kapitel von Zarathustra, den er zum Lehrer der Ewigen Wiederkehr ausruft, zum Verkünder eines Geheimnisses, eines Ethik und Kosmologie zugleich umfassenden Versprechens (das ist Heidegger), aber zugleich die Wiederkehr des Gleichen und somit die Frage, was es bedeutet, das Selbe zu sein und zu sagen, und die ewige Wiederkehr als Liebe, als Sehnsucht und als Begehren der Freude. Wir erinnern darüber hinaus daran, dass Zarathustra der Prophet des *Übermenschen* ist,²³ und an den Tod Gottes, der die Universalität des Willens zur Macht in allen Dingen, den größten wie den kleinsten, nach sich zieht.

Fink hält an seiner expliziten Nähe zu Heidegger fest – liest *Jenseits von Gut und Böse*, *Zur Genealogie der Moral*, *Der Antichrist*, *Götzendämmerung*, aber auch *Der Wille zur Macht* (als wäre *Der Wille zur Macht* eine Schrift Nietzsches), und sollte ein Leser so unbedacht

²³ ›Übermensch‹ ist an sich schon ein umstrittener Terminus, wird es aber vor allem dort, wo er gleichsam im Vorübergehen benutzt wird. Mir als vornehmlich englisch publizierender Autorin scheint es wichtig zu bemerken, dass er weder mit ›Superman‹ (glücklicherweise und trotz seines Shawschen Gebrauchs tendieren nur noch Wenige zu dieser Übersetzung) noch mit ›Overman‹ übersetzt werden sollte, sondern präziserweise mit ›Overhuman‹ oder, wie ich an anderer Stelle geschrieben habe, mit ›Post-human‹. Forscher, die sich beeilen, darauf hinzuweisen, dass ›Mensch‹ trotz seiner grammatikalischen Neutralität als Maskulinum fungiert, sollten bedenken, dass der Begriff einer ›Überfrau‹ für Nietzsche ebenso sinnlos wäre wie der eines ›Übermannes‹.

sein, Finks ausdrückliche Bezugnahme auf Heidegger zu übersehen, so wäre sie unüberlesbar hinsichtlich der Diskussion von »Nietzsches Verhältnis zur Metaphysik als Gefangenschaft und Befreiung« (Fink 1960a, 185), einer Diskussion, die nicht jenseits ihrer Abhängigkeit von und Zuflucht zu Heideggers Terminologie geführt werden kann.

Nietzsches Artisten-Metaphysik und die geschichtlichen Restbestände der Metaphysik

Fink teilt Heideggers Urteil und viel von seiner Subtilität in der Beobachtung, »dass Nietzsche [...] *sich* ebenso wie die metaphysische Tradition, die er bekämpft, in den Seinshorizonten: Nichts, Werden [...] [bewegt]. Er bleibt im Banne der Metaphysik dort noch, wo er bereits seinen Sieg über sie feiert« (ebd.). Und diese Tatsache lässt sich nach Fink, ebenso wie nach Heidegger, auch auf Nietzsches Entwurf neuer Werte übertragen, insofern Nietzsche »vorwiegend das Sein als Wert interpretiert« (ebd.). Auch wenn Fink Nietzsches Artisten-Metaphysik allegorisch in eben denselben Termini als einen »Aufriß der abendländischen Metaphysik« darlegt, also »einmal negativ als den Tod Gottes und dann positiv als das apollinisch-dionysische Spiel, das alle Dinge als Gebilde des Scheins produziert«, so argumentiert er doch auch dafür, dass das Ganze der Natur (Wirklichkeit) geschaffen ist, »wie der Künstler das Kunstwerk« (Fink 1960a, 185) schafft. In dieser spielerischen und produktiven Lesart geht Fink über Heideggers Kritik hinaus und bemerkt, dass Nietzsche zuletzt »die Wahrheit von all dem, sofern sie als menschliche existiert, als den Übermensch« (ebd.) fasst. Wo Fink jedoch Heideggers beste wie zugleich ärgerlichste These von Nietzsche als dem letzten Denker der abendländischen Metaphysik fortführt, plädiert er dafür, dass Nietzsche von Anfang bis Ende mit den zentralen Themen der Philosophie befasst ist.²⁴ Bei diesen handelt es sich um keine anderen als die explizit metaphysischen Themen des Nichts, der Erscheinung und Wirklichkeit, von Wahrheit und Irrtum, Gott, Subjektivität, Bewusstsein, Moral usw. Es geschieht also auf derselben metaphysischen Ebene, dass Fink einerseits behaupten kann, Nietzsche sei fähig, die traditionelle Metaphysik zu entlarven, indem

²⁴ Siehe hier Seubert 2000, aber auch die verschiedenen Beiträge in Denker/Zaborowski 2005.

er andererseits nichts anderes dagegen hält als eine Tafel höherer oder niederer Werte.

Diese Ausrichtung auf die großen Fragen der Tradition ist überaus komplex, wenn man sich darüber im Klaren ist, dass Nietzsche üblicherweise – abgesehen von Heidegger und Fink – als ein Philosoph *jenseits* dieser philosophischen Tradition aufgefasst wird. Hier bedient Nietzsche jede mögliche (auch missbräuchliche) Lesart seines Denkens, er bietet eine *diffuse* Vielseitigkeit, besonders für jene, die davon überzeugt sind, dass analytische Klarstellungen das leisten können, was Heidegger, aber auch Derrida und Deleuze, nicht zu leisten imstande sind. Für Fink wird dieser Punkt besonders deutlich innerhalb der Problematik der Nietzscheschen Ausrufung vom Tode Gottes. »Mit seinem Gedanken vom Tode Gottes denkt Nietzsche im Problemraum von *Sein und Schein*. Er bekämpft die Auffassung von einer Scheinhaftigkeit der irdischen Welt und der Eigentlichkeit der metaphysischen Hinterwelt. Das *ontos on* ist ihm nicht die Idee und nicht Gott, nicht ein *summum ens*, welches als höchstrangiges, als *agathon* und damit als Maß aller Dinge angesprochen werden könnte.« (Fink 1960a, 184) Auf diese Weise korrespondiert Nietzsches Problematik mit dem Entwurf der westlichen Metaphysik, insofern er »die Seiendheit des Seienden als Wille zur Macht, das Seiende in seiner Ganzheit als die Ewige Wiederkunft des Gleichen« (Fink 1960a, 185) auffasst. Ob nun Heideggerisch oder nicht – diese Behauptung kann nur aus der Perspektive von Nietzsches Artisten-Metaphysik verstanden werden. Eher als eindeutig zu sein, wie Heidegger angenommen hatte, bleibt in der Frage nach Nietzsches verwickelter Eingliederung in den in sich geschlossenen Verlauf der abendländischen Metaphysik für Fink »gleichwohl *offen*, ob Nietzsche in der Grundintention seines Welt Denkens nicht bereits die ontologische Problem-Ebene der Metaphysik hinter sich läßt« (Fink 1960a, 187). Gegen Heideggers Nietzsche sowie seine Interpretation der Philosophie in ihrem Anfang (und damit für Derrida auch: an ihrem Ende) erinnert uns Fink daran, dass Nietzsche nichts weniger als der »Blitzgetroffene« ist, »versengt vom Blitz eines neuen Anfangs der Wahrheit vom Seienden im Ganzen« (Fink 1960a, 181). Hier ist wiederum an Heideggers Überlegungen zum Blitz der Philosophie an ihrem Anfang zu denken (Heidegger 1990, 221).

In diesem Sinne lässt sich Fink also als jemand verstehen, der gegen eine Tradition sich selbst verteidigender Leser anschreibt, die einigen offensichtlich großenwahnsinnigen Abschnitten in *Ecce homo*

widersprochen haben, aber sich ebenso auf Heidegger – samt seinen zahlreichen Skandalen, von denen einer gerade wieder in Frankreich hochkocht²⁵ – beziehen können, denkt man an seine Charakteristik der polemischen Texte Nietzsches: »Man versteht wenig von der Größe dieses Denkens, wenn man nur die schrillen Töne einer maßlosen Hybris, einer wahnsinnigen Selbstüberschätzung findet.« (Fink 1960a, 181)

Fink über das Fragen, die Kosmodizee und das Spiel

Jenseits der noch immer nicht gestellten und möglicherweise überhaupt nicht zu stellenden Frage nach der politischen Rolle der ›political correctness‹ innerhalb der Philosophie, einer Frage, von der Fink selbst weit entfernt war, kann Fink die Nietzsche und die Metaphysik betreffende Frage offen lassen. Nicht nur, weil er einer der wenigen Denker war, die der Bedeutung des Fragens in der Phänomenologie²⁶ überhaupt eine spezifische Aufmerksamkeit geschenkt haben (wie Jacques Derrida es für Nietzsches Denken erkannt hat),²⁷ sondern auch aufgrund seiner Einsicht in Nietzsches Verständnis einer kreativ-künstlerischen Metaphysik, das heißt in die »geheimnisvolle Dimension des Spiels, seiner Artistenmetaphysik« (Fink 1960a, 187). Dieses Nietz-

²⁵ Vgl. Faye 2005 und für ein (verspätetes und allzu übertrieben widerständiges) Gegenargument die von François Fedier eingeleitete Aufsatzsammlung Fedier 2007. Zum Hintergrund und generell aufschlussreich vgl. das Buch des verstorbenen genialen Denkers Dominique Janicaud 2001.

²⁶ Diese Betonung der wichtigen Dynamik eines fragenden Ausgangs für die Philosophie kommt in Finks *Vergegenwärtigung und Bild* zum Ausdruck, wo der Autor sich explizit auf diese Aufgabe bezieht als die Anzeige eines Problems an sich: »Probleme sind aber nicht vorhanden, sie erwachsen allererst im Geschehen des Fragens.« (Fink 1966, 1) Wir finden bei Fink eine der präzisesten Erörterungen der Phänomenologie des Fragens seit Heideggers *Sein und Zeit*: »Jede Frage birgt als Stukturmoment in sich eine vorgängige Sicht auf das, was in die Frage genommen werden soll. Jedes Fragen ist ein Offenhalten eines Horizontes und Umblickes möglicher Beantwortungen.« Dass Fink in dieser Hinsicht auch bemüht ist, Heidegger näher an Husserl heranzubringen, wird deutlich, wo er erklärt: »Jeder Entwurf der phänomenologischen Problematik bestimmter Phänomene ist in sich zurückverwiesen auf dasjenige Verständnis, das als fragwürdig gewordenenes den Entwurf des Problems überhaupt motiviert.« (Fink 1966, 3).

²⁷ Das wird deutlich nicht nur in Derridas Anthologien zu Nietzsche wie in *Eperons*, sondern auch im Gespräch mit Jan Patočka, den Derrida in Bezug auf Fink, als Ratgeber Patočkas, liest, vgl. Derrida 1992.

scheanische Spiel, gepaart mit Heraklits ursprünglicher formelhafter Wendung für die Ewigkeit, taucht in Finks genialer Formel eines »Spiels ohne Spieler« (Fink 1960b, 230) wieder auf.

Gegen Ende seiner Nietzsche-Lektüre wird Fink, wo er die Idee eines kosmischen Spiels oder des Weltspiels aufnimmt, zu einer Bezugnahme auf das Kind zurückkehren. Aus der Perspektive seines Zarathustra gelesen, scheint Nietzsche zu demselben Bild aufzufordern. So sprechen wir vom Spiel, wenn wir den Künstler vom Kind her zu denken versuchen: Das Spiel ist der Verspieltheit nachgebildet, der ausgelassenen Freude eines spielenden Kindes. Nietzsche selbst vergisst nie, die Intensität zu betonen, den schweren Ernst, der die Versunkenheit des Kindes beim Spielen charakterisiert – und man kann das ewige Weltkind Zeus, das Brettsteine auf dem Strand der Zeit hin- und her setzt, überhaupt nur im Modell einer solchen äußersten Versunkenheit verstehen. »Bei Nietzsche wird das menschliche Spiel, das Spiel des Kindes und des Künstlers zum Schlüsselbegriff für das Universum, wird zur kosmischen Metapher.« (Fink 1960a, 188) Finks Einsicht in Nietzsches Konzeption des Spiels ist dabei in Begriffen seines eigenen ontologischen und weltlichen bzw. kosmischen Verständnisses des Spiels zum Ausdruck gebracht. So schreibt er etwa: »Das Wesen des Menschen kann nur dann als Spiel gefaßt und bestimmt werden, wenn der Mensch aus seiner ekstatischen Offenheit für die waltende Welt gedacht wird [...].« (Ebd.)

Dies führt uns zu dem Ausgangspunkt der ästhetischen Metaphysik zurück, die erstmals Nietzsche als eine Art Kosmodizee, wie Fink es bezeichnet, einführt, so wenn er schreibt: »denn nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt *ewig gerechtfertigt*« (GT; KSA 1, 47). Es handelt sich um die Ästhetik eines Künstlers, der Lust und Schmerz rechtfertigt, indem er Lust in beiden findet, der die Wirklichkeit des Werdens und Vergehens am besten in der griechischen Modalität zusammengefasst findet, wie Fink festhält, als das Sicherklettern und Zusammensinken der unzähligen Wellen des Meeres eher denn als individuelle Lebewesen – diese Individuen sind vielmehr ebenso viele Selbsterfindungen oder knotenpunktartige Fiktionen. Fink betont auf diese Weise den dynamischen, den Quanten-Charakter von Nietzsches Willen zur Macht.²⁸

²⁸ Dies ist die Weise, wie Fink Nietzsches Schopenhauerianismus auflöst. Hier handelt es sich natürlich, wie auch Georg Picht betont, um die Nietzsche-Lesart Alwin Mit-

Diese vielfältige, dynamische Kraft ist auch die Energie des Weltkindes, und eine solche kann weder gehalten noch konserviert werden. Statt bewahrt – das Sein oder die Stasis des gefrorenen Moments – kann sie nur verschwendet werden: Werden oder Wechsel. Wie Gilles Deleuze und Jacques Derrida an der Seite Georges Batailles immer betont haben, handelt es sich hier um eine Ökonomie ohne Rücklagen, oder anders gesagt: um Vergeudung, ja: Vergeudung und selbst Auflösung, und eben diesen Charakter der Verschwendung trägt das Spiel der Welt.

Überschießende Kraft verlangt ihren eigenen Ausdruck: Aber Nietzsche war weit entfernt von der Angst – der allzumenschlichen, bremsenden Angst –, uns nicht zu der Vorstellung zu ermuntern, dass wir dem Spiel des Lebens in all seiner Grausamkeit und Schönheit standhalten können. Wir kalkulieren die Risiken, wir verhandeln die Zeit. Aber das Kalkulieren ist der Welt so fremd wie es dem aus Überfluss oder Intensität schaffenden Künstler ist.²⁹ Selbst der kleinliche Hang zur Bewahrung ist für Nietzsche ein Werk der Kunst, weil selbst er schöpferisch werden kann; auch er geht von uns aus, wenn in uns das arbeitet, was nicht weniger illusorisch ist als die schöpferische Kunst der expressiven Selbstaufopferung, die Kunst, die sich willentlich in ihr Äußerstes verschwendet und zugrunde geht. Beides, expressive Tätigkeit wie bewahrende Reaktion, sind ein Spielen, beides ein Traum. Der große Erfolg, mit dem Nietzsche uns in *Die Geburt der Tragödie* aufreizt, ist ausgedrückt als der ewige Wille, der immer einen Weg findet, um seine Schöpfungen verzaubert im Leben zu halten, kristallisiert in der Bejahung, die ausruft: »Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!« (GT; KSA 1, 27)

In guten wie in schlechten Tagen bleiben wir die Künstler unserer eigenen Illusionen. Der Unterschied zwischen gut und schlecht wird sich an unseren guten Tagen zeigen, denn hier könnte der Zufall liegen, der mit uns spielt und unsere besten Harmonien hervorruft, ein Zufall, den Nietzsche in seinen Überlegungen zum Zufall (und Chaos) in *Die*

taschs, die durch Finks Hervorhebung von Nietzsches Wissenschaftskritik angeregt worden war. Wolfgang Müller-Lauter hat diesen Aspekt auf einflussreiche Weise weiterentwickelt, indem er ihn in eine explizite Besinnung auf Nietzsches Erklärungen zur Fülle vielzähliger und verschiedener »Willen« zur Macht gewendet hat (vgl. Müller-Lauter 1971).

²⁹ In *Die fröhliche Wissenschaft* dagegen bemerkt Nietzsche: »Den gemeinen Naturen erscheinen alle edlen, grossmüthigen Gefühle als unzweckmässig und deshalb zu allererst als ungläubwürdig.« (FW; KSA 3, 374)

fröhliche Wissenschaft göttlich nennt. Wenn der göttliche Zufall mit uns auf diese Weise spielt, vergessen wir unsere Instinkte und unser besseres Wissen, wir agieren gegen die Vernunft und vergessen uns selbst. Aus einer solchen Perspektive, in der die blaue Klarheit eines ›guten Tages‹ eine unbedingte Voraussetzung ist, kann jedes Kind spielen wie das Weltkind Heraklits am Strand, das die Spielsteine der Ewigkeit hin- und herwirft. Zu solchen Zeiten sind wir die Schöpfer unserer selbst, und Nietzsche ruft uns zu, die Hindernisse wegzuräumen, die uns im Weg stehen, und anzuerkennen, was wir sind, und das bedeutet für Nietzsche immer auch zu sagen, *wer* wir sind, und zugleich, wer wir demnach werden sollen: »Der Mensch ist das Zeugniß, welche ungeheuren Kräfte in Bewegung gesetzt werden können, durch ein kleines Wesen vielfachen Inhalts (oder durch einen perennierenden Kampf concentrirt auf viele kleine Wesen).« (NF; KSA 12, 40) Die Klammer bezieht sich auf Nietzsches Verständnis der Natur des menschlichen Bewusstseins, auf seine Kritik des Subjekts, wie Heidegger diese kritische epistemologische Einsicht genannt hat.

Der entscheidende Punkt bei Nietzsche ist eine Besinnung auf nichts weniger als die Natur göttlicher Heiterkeit, auf das Glück, das wir als die wahren Künstler der Welt kennen sollten; daher rügt er uns in *Die fröhliche Wissenschaft*: »wir sind *weder* so stolz, noch so glücklich, als wir sein könnten« (FW; KSA 3, 540). Und es ist dieser schöpferische und künstlerische Sinn, den ich aus Nietzsches Formel »Wesen, die mit Gestirnen spielen« (NF; KSA 12, 40) heraushöre.

Das kosmische Spiel des Weltspiels als Spiel ohne Spieler³⁰

Um schließlich auf Finks Spielgedanken zurückzukommen, kann man sich an Platons *Nomoi* orientieren oder, was uns weiter führt, an Kants Worten in seiner dritten Kritik. Fink selbst spielt auf Schillers Ausdruck des Kantischen Bildes von Freiheit und Spiel in seiner berühmten und schönen formelhaften Wendung über das Schöne an: »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« (Schiller 2000, 15. Brief) Fink für

³⁰ Fink entwickelt den Gedanken eines ›Spiels ohne Spieler‹ am Schluss seines Nietzsche-Buches. Ich gehe dem nach in Babich 2006b, bes. 261–264.

seinen eigenen Teil nimmt ausdrücklich Bezug auf Nietzsches Zitat des bei Diels mit Nr. 52 gezählten Fragments von Heraklit: »Die Weltzeit ist ein spielendes Kind, die Brettsteine hin und her setzend – das Königreich des Kindes.« (Vgl. Fink 1960a, 41) Mit anderen Worten: »Die Welt ist das Spiel des Zeus, oder physikalischer ausgedrückt, des Feuers mit sich selbst.« (PtZG; KSA 1, 828) Aber Nietzsches bekannte und originelle Glosse bzw. Paraphrase Heraklits in *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* drückt dasselbe Spielen der Welt auch so aus: »Ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören, ohne jede moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld, hat in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes.« (PtZG; KSA 1, 830) Fink nimmt zu Nietzsches ästhetisch-metaphysischer Vision der Welt Zuflucht, wenn er die Ernsthaftigkeit des Spiels hervorhebt, seltsamerweise nicht mit Nietzsches Worten zum Erwachsensein, sondern im Impetus seiner spezifischen Vision vom Spiel des Zeus in seiner Interpretation von Heraklits eigener »ästhetischer Grundkonzeption vom Spiel der Welt« (Fink 1960a, 41).

Fink beschwört also nicht Nietzsches Definition der Reife als Wiederentdeckung der Ernsthaftigkeit des spielenden Kindes (»Reife des Mannes: das heisst den Ernst wiedergefunden haben, den man als Kind hatte, beim Spiel« [JGB; KSA 5, 90]) – obgleich das möglich gewesen wäre – ich denke sogar, es wäre eine sinnvolle Entsprechung zu Kants Begriff der Mündigkeit, und in diesem Kontext der Reife wäre viel zu entdecken in Bezug auf die Frage nach Erziehung und Spiel. Ebenso wenig führt Fink Nietzsches Gewohnheit weiter aus, das Menschliche mit einem Sternenspiel zu vergleichen (»Wesen, die mit Gestirnen spielen« [NF; KSA 12, 40]), wenn er auch den Geist dieses Gleichnisses unabhängig von Nietzsches Worten aufgreift, wo er uns auffordert, um uns selbst zu wissen. Fink erläutert diese Überlegung mit folgenden Worten:

»Die befremdliche Weltformel, welche das Seiende im Ganzen als ein Spiel walten läßt, mag vielleicht die Ahnung erwecken, daß das Spiel keine harmlose, periphere oder gar »kindische« Sache ist – daß wir endlichen Menschen gerade in der schöpferischen Kraft und Herrlichkeit unserer magischen Produktion in einem abgründigen Sinne, »aufs Spiel gesetzt« sind. Wird das Wesen der Welt als Spiel gedacht, so folgt für den Menschen, daß er das einzige Seiende ist im weiten Universum, welches dem waltenden Ganzen zu *entsprechen* vermag. Erst in der Entsprechung zum Übermenschlichen vermöchte dann der Mensch in sein einheimisches Wesen zu gelangen.« (Fink 1957, 51)

In seinem Buch über Nietzsche betont Fink, dass »[d]er Mensch [...] die ungeheueren Möglichkeiten [hat], den Schein als Schein zu verstehen und von seinen eigenen Spielen her in das große Spiel der Welt einzutauchen, in solchem Versinken sich als den Mitspieler des kosmischen Spiels zu wissen« (Fink 1960a, 188). Indem er sich auf Heideggers begriffliche Sprache des Spiels bezieht und indem er von der Welt »als einer erspielten, scheinhaften Spielwelt« (ebd.) denkt, findet Fink durch das Spiel einen Zugang zu der Eröffnung der menschlichen Existenz aus dem Abgrund des Seins, des Sein als Ganzem, das auch eine Form des Spiels ist. Fink zitiert hier Rilkes wunderbares, an Heraklit (und beinahe an Hölderlin) gemahnendes Bild, wie wir den Ball der Schöpfung fangen,³¹ der geworfen wird, – »geworfen«, wie Rilke es in demselben Gedicht in *Gedichte 1922–1926* ausdrückt, »wie das Jahr die Vögel wirft« – und um dieses wunderbare Bild zu verstehen, rufen wir uns Nietzsches »Vogel-Weisheit« in Erinnerung, insofern auch Fink dieselbe »fröhliche« Weisheit verwendet, um sein eigenes Buch über das Spiel der Welt zu schließen, und Rilkes Gedicht zitiert:

»Solang du Selbstgeworfnes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und läßlicher Gewinn;
erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mitspielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes großem Brückenbau:
erst dann ist Fangenkönnen ein Vermögen –
Nicht deines, einer Welt.
Und wenn du gar
zurückzuwerfen Kraft und Mut besäßeß,
nein, wunderbarer: Mut und Kraft vergäßeß

³¹ Es lohnt sich hier, Rilkes Gedicht *Der Ball* anzuführen, in dem der Dichter spielt zwischen dem Ball in ihm selbst und dem Ball im Spiel (zwischen der werfenden und der fangenden Hand – eine unheimliche Metapher des Dichters für den Gott einer lebendigen intimen Beziehung zwischen Gläubigem und Göttlichem). Ich denke, man kann zeigen, dass Fink diesen Sinn mit Rilke teilt: »Du Runder, der das Warme aus zwei Händen / im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie / sein Eigenes; was in den Gegenständen/ nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie, / zu wenig Ding und doch noch Ding genug,/ um nicht aus allem draußen Aufgereihten / unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:/ das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug / /noch Unentschlossener: der, wenn er steigt, als hätte er ihn mit hinaufgehoben,/ den Wurf entführt und freilässt –, und sich neigt / und einhält und den Spielenden von oben /Auf einmal eine neue Stelle zeigt, sie ordnend wie zu einer Tanzfigur, [...].« (Rilke, 31. Juli 1907, Paris)

und schon geworfen *hättest* ...

Wie das Jahr

die Vögel wirft, die Wandervogelschwärme,

die eine ältere einer jungen Wärme

hinüberschleudert über Meere –) erst

in diesem Wagnis spielst du göltig mit.

Erleichterst dir den Wurf nicht mehr; erschwerst

dir ihn nicht mehr. Aus deinen Händen tritt

das Meteor und rast in seine Räume ...« (Zitiert in Fink 1957, 52)

Es muss nicht eigens gesagt werden – und wenn, dann als ein saches Gegengift sowohl zu dem Heiden Heraklit als auch zu dem antichristlich-überchristlichen Nietzsche –, dass Fink nun in einer umgekehrten synkretistischen Bewegung schließt, indem er uns an jenes Wort erinnert, »daß wir das Himmelreich nicht betreten werden, bevor wir nicht werden wir die Kinder« (ebd.).

Aber wäre einer fähig, den vom Geist des ewigen Spiels geworfenen Ball zu fangen, würde der Sinn von Nietzsches fruchtbarer Überlegung, dass wir »weder so stolz, noch so glücklich« sind, wie wir sein könnten, zu dem spielerischen Gedanken einer immer neuen Möglichkeit, was Nietzsche auch das Gebären eines tanzenden Sternes in uns selbst nennt, den Morgen, Mittag, Nachmittag und die Abendsonne, das Sternenlicht, unmittelbar oder gebrochen, Gold auf dem Wasser der Nacht.³²

Es ist das Spielen der Kunst, das die Welt rechtfertigt, die wir als die Täuschung goldener Tropfen auf dem Wasser von Nietzsches »brauner Nacht« kennen, in dem Lied nämlich, das er der Traurigkeit und Freude in Venedig singt, in dem er einen Klang mit einem Wort des Lichtes bezeichnet: der Brücke der Finsternis lauschend und in Gedanken an seinen soeben verstorbenen, seit langem entfremdeten Freund Richard Wagner.³³

Fernher kam Gesang:

goldener Tropfen quoll's

über die zitternde Fläche weg.

Gondeln, Lichter, Musik –³⁴

³² Vgl. zu einer ausführlichen Erläuterung dieses Punktes Babich 2002.

³³ Für eine weitergehende Erläuterung dessen, was Nietzsche »braune Nacht« nennt, mit Bezügen zu zusätzlicher Literatur vgl. Babich 2000c.

³⁴ Nietzsche, *Ecce homo*, »Warum ich so klug bin«, KSA 6, 290.

Die Bedeutsamkeit dieses glänzenden und tragischen Spiels der Dunkelheit ist die Freude Hölderlins – die unsagbare Trauer, die in der Tragödie als Schönheit erscheint. Es ist dieselbe Freude, die Fink für uns als die überwältigende Freude nachzeichnet, die das Spiel beflügelt: »Jedes Spiel ist lustvoll bestimmt, in sich freudig bewegt-beschwingt« (Fink 1957, 27). Dieselbe goldene Freude verlangt auch Nietzsches Ewigkeit.

Aus dem Englischen von Cathrin Nielsen

Literatur

- Babich, B. (1994): *Nietzsche's Philosophy of Science: Reflecting Science on the Ground of Art and Life*, Albany.
- (1996): *Words in Blood, Like Flowers, Philosophy and Poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche, and Heidegger*, Albany.
 - (2000a): »Songs of the Sun: Hölderlin in Venice«, in: dies.: *Words in Blood, Like Flowers, Philosophy and Poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche, and Heidegger*, Albany, 117–134.
 - (2000b): »Nietzsche and Eros between the Devil and God's Deep Blue Sea. The Erotic Valence of Art and the Artist as Actor – Jew – Woman«, in: *Continental Philosophy Review* 33, 159–188; frz.: »Nietzsche et Eros entre le gouffre de Charybde et l'écueil de Dieu: La valence érotique de l'art et l'artiste comme Acteur – Juif – Femme«, in: *Revue Internationale de Philosophie*. 211/1, 15–55.
 - (2000c): »Between Hölderlin and Heidegger: Nietzsche's Transfiguration of Philosophy«, in: *Nietzsche-Studien* 29, 267–301.
 - (2002): »Nietzsches Chaos sive natura: Natur-Kunst – Kunst-Natur«, in: H. Seubert (Hg.): *Natur und Kunst in Nietzsches Denken*, Köln, 91–111.
 - (2003): »On the Analytic-Continental Divide in Philosophy: Nietzsche's Lying Truth, Heidegger's Speaking Language, and Philosophy«, in: C. G. Prado (Hg.): *A House Divided: Comparing Analytic and Continental Philosophy*, Amherst NY, 63–103.
 - (2003/2004): »Shapiro's Archaeologies of Transfiguration: Claude Lorraine and Raphael«, in: *New Nietzsche Studies*, vol. 5/6, Nos. 3/4 und 1/2, 181–195.
 - (2006a): »Nietzsches Ursprung der Tragödie als Musik: Lyrik – Rhetorik – Skulptur«, in: V. Gerhardt u. R. Reschke (Hg.): *Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*, Berlin, 221–238.
 - (2006b): »Poesie, Eros und Denken bei Nietzsche und Heidegger«, in: *Heidegger-Jahrbuch* 2, Freiburg, 239–264.
 - (2007a): »Greek Bronze: Holding a Mirror to Life«, in: *Yearbook of the Irish Philosophical Society* 2006, 7, 1–30.
 - (2007b): »Heidegger's Will to Power«, in: *Journal of the British Society for Phenomenology* 31/1, 37–60; dt.: »Heideggers Beiträge als Wille zur Macht«, in: A. Denker u. H. Zaborowski (Hg.): *Heidegger und Nietzsche*, Amsterdam.

- Bätschmann, O. (1997): *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln.
- Belting, H. (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München.
- Bürger, Peter (1999): »Die missbrauchten Bilder«, in: *Die Zeit*, Nr. 44.
- Denker, A. u. H. Zaborowski (Hg.) (2005): *Heidegger und Nietzsche. Heidegger Jahrbuch II*, Freiburg i. Br.
- Derrida, J. (1992): »Donner la mort«, in: *L'éthique du don: Jacques Derrida et la pensée du don*, Paris.
- Faye, E. (2005): *Heidegger et l'introduction du nazisme dans la philosophie*, Paris.
- Fedier, F. et al. (2007): *Heidegger à plus fort raison*, Paris.
- Figal, G. (1999): *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart.
- Fink, Eugen (1957): *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, Freiburg.
- (1960a): *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart.
- (1960b): *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart.
- (1966): *Studien zur Phänomenologie 1930–1939*, Den Haag.
- Flashar, H. (1995) (Hg.): *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: Neue Fragen und Impulse*, Stuttgart.
- Gerhardt, V. (1988): *Pathos und Distanz*, Stuttgart.
- Goffman, E. (1976): *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag*, München.
- Grondin, J. (2002): »Nietzsches Kunstdenken im Lichte des ästhetischen Bewusstseins«, in: H. Seubert (Hg.): *Natur und Kunst in Nietzsches Denken*, Köln 2002, 37–44.
- W.-D. Hartwich (2002): »Künstler, Arier und Mysterien: ›Griechenland‹ im Wagner-Kreis«, in: A. Aurnhammer u. Th. Pittrof (Hg.): *Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, Frankfurt/M.
- Heidegger, M. (1961): *Nietzsche I*, Pfullingen.
- (1990): »Logos (Heraklit, Fragment 50)«, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen.
- Jähnig, D. (1972): »Nietzsches Kunstbegriff (erläutert an der *Geburt der Tragödie*)«, in: H. Koopman u. H. A. Schmoll (Hg.): *Beiträge zur Theorie der Kunst im 19. Jahrhundert*, Bd. 2, Frankfurt/M., 29–68.
- Janicaud, D. (2001): *Heidegger en France*, Paris.
- Kofman, S. (1992/1993): *Explosion I. De l'»Ecce Homo« de Nietzsche, Explosion II. Les enfants de Nietzsche*, Paris.
- Kuspit, D. (1995): *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt.
- Müller-Lauter, W. (1971): *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, Berlin.
- Neumann, E. (1986): *Künstlermythen: Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/M.
- Nietzsche, F. (1980): *Kritische Studienausgabe [KSA]*, hg. v. G. Colli u. M. Montinari, Berlin.
- (1994): *Frühe Schriften*, hg. v. H. J. Mette u. K. Schlechta, München.

- O'Flaherty, J. et al. (1976): *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, Chapel Hill.
- Recki, B. (2002): »«Artisten-Metaphysik» und ästhetisches Ethos. Friedrich Nietzsche über Ästhetik und Ethik«, in: A. Kern u. R. Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze: zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/M., 262–285.
- Schiller, F. (2000): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hg. v. K. L. Berghahn, Stuttgart.
- Seubert, H. (2000): *Zwischen erstem und anderem Anfang. Heideggers Auseinandersetzung mit Nietzsche und die Sache seines Denkens*, Köln.
- Shapiro, G. (2003): »«This is Not a Christ»: Art in The Birth of Tragedy«, 3. Kapitel, in: *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago.
- Sloterdijk, P. (1999): *Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Frankfurt/M.
- Sokel, W. (2005): »On the Dionysian in Nietzsche«, in: *New Literary History* 36, 501–520.
- Wyss, B. (1996): *Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln.
– (1997): *Die Welt als T-Shirt. Zu Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln.
- Wohlfart, G. (1991): *Artisten-Metaphysik. Der antike Boden von Nietzsches Philosophie*, Würzburg.
– (1999): *Das spielende Kind. Nietzsche Postvorsokratiker, Vorpostmoderner*.