



Die Krise der Ästhetik, die Ästhetik der Krise

The Crisis of Aesthetics, Aesthetics of Crisis

Pınar AKKOÇ BAYIR¹ 



¹PhD Candidate, Department of Western Languages and Literature, German Language and Literature Department of Istanbul University, Istanbul, Turkey

ORCID: P.A.B. 0000-0002-3978-1874

Corresponding author:

Pınar AKKOÇ BAYIR,
Department of Western Languages
and Literature, German Language and
Literature Department of Istanbul
University, Istanbul, Turkey
E-mail: pinarakkoc@gmail.com

Submitted: 15.09.2020

Accepted: 12.12.2020

Citation: Akkoc Bayir, P. (2021). Die Krise der Ästhetik, die Ästhetik der Krise. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 45, 97-121. <https://doi.org/10.26650/sdsl2020-0022>

ABSTRACT (DEUTSCH)

Die Coronavirus-Pandemie und die dadurch herbeigeführte Krise hat ein Nicht-Handeln des Individuums mit sich gebracht. Nicht nur die jetzige Krise, sondern auch die Krisen des vorigen Jahrhunderts verursachten eine Passivität, die sich auch beim Künstler bemerkbar machte. So wurde Kunst eher als ein Fluchtweg benutzt und der schöpferische Prozess verarbeitete nicht das Material, das ihm durch die gegebenen Umstände zur Verfügung stand. Wenn auch unbewusst, repräsentiert die Kunst in Krisenphasen ein Mittel, das Leben so hinzunehmen, wie es ist und jegliche Leiden zu akzeptieren. Die Definition von Kunst als eine tröstliche Illusion wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts infolge von Krisen zum zentralen Thema in Nietzsches Werk. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage danach, ob die Relevanz der Kunst für die Gesellschaft bestehen bleiben wird, solange sie sich damit begnügt, als ein passiver Ort der Flucht und der Aufheiterung zu fungieren. Um der Frage zugrunde gehen zu können, befasst sich die vorliegende Untersuchung mit Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie*, da das Werk die systematisierten Betrachtungen Nietzsches zur Ästhetik beinhaltet, auf denen die moderne Kunst basiert. Infolgedessen wurde festgestellt, dass die aktuelle Krise zugleich eine Krise dieser seit Anfang der Moderne vorherrschenden abstrakten und das Nicht-Handeln beschönigenden Kunstprinzipien hervorrufen könnte. In einer Phase, in der auf der ganzen Welt nach neuen Konzepten gesucht wird, ist es kaum zu erwarten, dass ästhetische Prinzipien so erhalten bleiben, wie sie nun seit mehr als hundert Jahren vorherrschen.

Schlüsselwörter: Krise, Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Coronavirus-Krise, Ästhetik

ABSTRACT (ENGLISH)

The coronavirus pandemic and the crisis it has brought about has resulted in inaction on the part of the individual. Not only the current crisis, but also the crises of the last century caused a passivity that was also noticeable in the artist, as the content of the artistic creation is not directly related to the current crisis, but rather is used as an escape route. In times of crisis the creative process does not process the material that is available under the given circumstances, instead art represents a means of accepting life as it is. The definition of art as a form of comforting illusion became a central theme in Nietzsche's work towards the end of the 19th century as a result of crises. This essay deals with the question of whether the relevance of art for society will remain as long as it continues to function as a passive place of escape and cheer. In order to be able to examine this, the present study deals with



Nietzsche's *The birth of tragedy* because the work includes Nietzsche's systematic reflections on aesthetics on which modern art is based. As a result, it was found that the current crisis could give rise to a crisis in abstract art that has been dominating the cultural milieu at the same time as pleading for inaction. In a new phase in which new concepts are being sought all over the world, it can hardly be expected that aesthetic principles will be preserved as they have prevailed for more than a hundred years.

Keywords: Crisis, Friedrich Nietzsche, The birth of tragedy, Coronavirus crisis, Aesthetics

EXTENDED ABSTRACT

The coronavirus pandemic resulted in a phase during which the entire world was in a state of emergency and the majority of the population in European countries stayed in their homes. Such days made people realize how vital art actually is. People looked for support in the melodies they heard from the neighborhood or were in search for joy with the help of online galleries. In addition to the cruel photos from the hospitals, there were also numerous images of artistic productivity in varied forms. The hope and confidence hidden in art were contrasting hopelessness and skepticism. Art represented life, while the coronavirus kept reminding people of death. The coronavirus pandemic and the crisis it has brought about has resulted in inaction on the part of the individual. The following passive attitude towards life and ongoing politics is also noticeable in the artist, as the content of the artistic creation has never been directly related to the current situation in times of crises, but rather was used as an escape from the situation. The creative process does not process the material that is available under the given circumstances. Instead art usually represents a means of accepting life as it is with all its sorrow. With the current crisis, one can now see much more clearly how this conception of art, systemized for the first time by Nietzsche, is put into practice, so that its political and social significance is also recognizable. The present essay deals with the question of why, in the modern society, modern art in times of crisis has repeatedly tended towards a status of inaction and tried to provide an answer to crises with mere aesthetic principles. Especially in times of crisis, modern art has moved away from grasping connections, providing access to central social issues and presenting new views. Instead, in times of crisis, modern art has focused solely on the aesthetic content and, as a result, its scope was only as large as the formal limits of the work of art. However, the accumulation of far-reaching social crises in the 21st century makes the question unavoidable as to whether the relevance of art for society will remain as long as it continues to function as a passive place of escape and joy. Will the current crisis bring about the final end of classical tradition, so that art can no longer assume a pioneering character, no longer represent perspectives and alternatives and no longer have the power to show the possibility of a better world? Or will the current

crisis at the same time cause a crisis in this abstract art that has been dominant since the beginning of modernism and asserts passivity, acceptance and inaction. This study examines Nietzsche's ideas, which he systemized with his work *The birth of tragedy*, in order to be able to see the roots of the inactive status of the modern artist. On the basis of Nietzsche's aesthetic principles, the study draws a conclusion about the attitude of the artist in times of crises. What is certain, however, is that in phases of great changes and upheavals, conventional political, aesthetic, and even legal norms have to be reorganized. This condition will shape art creation in the future. As a result, this article points out that the current crisis could at the same time give rise to a crisis in abstract art that has been dominating the cultural milieu at the same time pleading for inaction. In a new phase in which new concepts are being sought all over the world, it can hardly be expected that aesthetic principles will be preserved as they have prevailed for more than a hundred years.

1. Einleitung: Kunst in Krisenzeiten

In einer Phase, in der die gesamte Welt sich im Ausnahmezustand befand, die Mehrheit der Bevölkerung in europäischen Ländern sich wegen der Corona-Pandemie in Häusern aufhielt, merkten die Menschen, wie lebensnotwendig Kunst ist. Menschen suchten mit Melodien, die sie aus der Nachbarschaft zu hören bekamen, nach Halt oder versuchten mit Online-Galerien Lebensfreude zu empfinden. Neben den grausamen Fotos aus den Krankenhäusern fanden sich gleichzeitig zahlreiche Aufnahmen künstlerischer Produktivität in unterschiedlichster Form. Die in Kunst versteckte Hoffnung und Zuversicht stand der Ausweglosigkeit und der Skepsis gegenüber. Kunst repräsentierte das Leben, während das Coronavirus immer wieder den Tod in Erinnerung rief. In einer solchen Lage gewann das Zitat von Friedrich Nietzsche an Aktualität: „Die Kunst und nichts als die Kunst. Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben [...] Die Kunst als einzige Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens“ (Nietzsche, 1988b, S. 194). Dieses Zitat kann besonders während der Pandemiekrise, von Menschen, die mit dem Tod konfrontiert sind, so interpretiert werden, dass die Kunst das menschliche Leben segnet und das Leben bejaht. Allerdings muss das Wesen des künstlerischen Schaffens und des Kunstwerkes in Krisenzeiten genauer betrachtet werden, um dieser Wahrnehmung zugrunde gehen zu können. Somit ist es notwendig, Nietzsches Worte mit Blick auf die Krise zu überdenken.

Die Coronavirus-Pandemie und die dadurch herbeigeführte Krise hat ohne Zweifel ein Nicht-Handeln des Individuums mit sich gebracht, da die Unberechenbarkeit des Covid-19 eine Ungewissheit, wenn nicht sogar ein Angstgefühl erzeugt hat. Zieht man sich Nietzsches oben erwähntes Zitat im Hinblick auf die Pandemiekrise, die eine Abschottung des Menschen herbeiführte, zu Gesicht, so könnte man es in der Form interpretieren, als es auf das Nicht-Handeln des Individuums hindeutet und die Unfähigkeit hervorhebt, in einer tragischen Lage einzugreifen, sodass Kunst in einem solchen Falle als Trost fungiert. Diese Voraussetzung führt ein differenziertes Verhältnis von Kunst und dem Leben herbei. Das Leben wird in Krisenphasen nicht mit einer optimistischen Haltung der Kunst gesegnet, sondern angesichts der Destruktivität und des Pessimismus im Leben wird Kunst vielmehr zur Zuflucht der Menschheit. Dann gilt es nicht, das Tragische am Leben herauszufordern oder diesem den Kampf anzusagen, sondern eher infolge des Zerstörerischen der Phase mit Kunst Trost zu finden. Mit anderen Worten steht Kunst der Unausweichlichkeit des Todes gegenüber und wandelt zu einer Illusion, als zu einer Wahrheit, die dem Leben einen Sinn verleiht. Die Definition von Kunst als eine tröstliche Illusion wurde gegen Ende des 19.

Jahrhunderts infolge von Krisen zum zentralen Thema in Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie*, dessen systematisierte Betrachtungen zur Ästhetik vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die ästhetischen Prinzipien dominierten und besonders von den Avantgardisten umgesetzt wurden. Hierin wird die ästhetische Tendenz sichtbar, die darin resultierte, dass die moderne Kunst sich immer weiter von sozialen und politischen Engagements, die für die Überwindung von Krisen notwendig sind, entfernte.

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage danach, warum in der als Folge der französischen Revolution formierten modernen Gesellschaft die moderne Kunst in Krisenzeiten immer wieder zu einem Akt des Nicht-Handelns neigte und die Antwort auf Krisen mit bloßen ästhetischen Prinzipien zu geben versuchte. Die Frage lautet: warum wandte sich die moderne Kunst angesichts der sozialen Krisen von der Praxis, vom Handeln, von Eingriffen in das menschliche Leben ab und fixierte sich auf die förmlichen Grenzen des Werkes? Die Anhäufung von tiefgreifenden gesellschaftlichen Krisen im 21. Jahrhundert sowie die Corona-Krise macht weiterhin die Frage unumgänglich, ob die Relevanz der Kunst für die Gesellschaft bestehen bleiben wird, solange sie sich damit begnügt, als ein passiver Ort der Flucht und des Trostes zu fungieren.¹ Wird die gegenwärtige Krise das endgültige Ende der Kunst herbeiführen, die einen wegweisenden Charakter aufweist oder Perspektiven und Alternativen vertreten kann? Ist es vorüber mit der Art von Kunst, die das Handeln befürwortet, die Möglichkeit einer besseren Welt repräsentiert und aufzeigt, dass es auch andere Formen des menschlichen Zusammenlebens geben kann? Vielleicht aber wird die aktuelle Krise etwa zugleich eine Krise dieser seit Anfang der Moderne vorherrschenden abstrakten und ein Nicht-Handeln beschönigenden Kunst hervorrufen. Diese Fragen stehen offen. Wichtig ist, an dieser Stelle zu betonen, dass die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Folgen tiefgründiger Krisen ohne Zweifel in mittelfristiger Aussicht beobachtet werden können. Wie die Erfahrungen während der Corona-Krise sich stilistisch wie auch inhaltlich auf das künstlerische Schaffen in Zukunft auswirken werden, lässt sich schwer vorhersehen. Damit so folgenschwere Krisen zum Gegenstand von Kunst und insbesondere von Literaturwerken werden können, muss zweifelsohne erst einmal der durch das Chaos der Krise herbeigeführte Nebel, der ein Gefühl der Unsicherheit und Angst erzeugt, verschwinden. Somit können nämlich die

1 Moderne Kunstauffassungen fußen auf der Grundlage unterschiedlicher Herangehensweisen an das aufklärerische Gedankengut. In diesem Zusammenhang lassen sich zwei Gedankengänge nachweisen. Der Erste ist der Weg, das Erbe der Aufklärung zu überwinden und es doch zu internalisieren. Der Zweite Gedankengang entspringt der Herangehensweise, die Aufklärung als eine gesamte Programmatik kritisch zu beurteilen. Dieser Aufsatz setzt sich mit dem zweiten Gedankengang auseinander und versucht ihn mit Bezug auf die aktuelle Krise zu betrachten, sodass infolgedessen das Wesen von Kunst untersucht werden kann.

Folgen der Krise besser erkannt und verarbeitet werden. Es lässt sich allerdings vorhersagen, dass mit den Krisen des 21. Jahrhunderts die Kunst nun in Anlehnung an das Erbe moderner Kunst die Wahl hat, das Nicht-Handeln zu bejahen und demzufolge abstrakter zu erscheinen. Sie kann aber auch zu einem Bestandteil der weltweiten Suche der Menschheit nach dem Ausgang aus der Krise werden und zu einer Lösung beitragen, indem sie auf das Potenzial hinweist, das Leben mit Kunst zu verändern.

In Umbruchsphasen müssen herkömmliche politische, ästhetische, gar juristische Normen zwangsweise neu aufgestellt werden. Die von Nietzsche konzipierte ästhetische Auffassung, die bei jeder Krise der Moderne wieder an den Tag gelegt wird, muss demzufolge ebenso diskutiert werden. In einer Phase, in der auf der ganzen Welt nach neuen Konzepten gesucht wird, neue Formen politischer Ordnung diskutiert werden, Debatten über die Grundprinzipien wie Freiheit und Gleichheit aller Bürger geführt werden sowie von neuen Normen im Zusammenhang mit Völkerrecht auf internationaler Ebene die Rede ist, sind nun die ästhetischen Prinzipien, wie sie nun seit mehr als hundert Jahren vorherrschen, ebenso zur Diskussion frei gegeben. In diesem Zusammenhang kann man von einer Krise der Ästhetik sprechen und um ihr auf den Grund gehen zu können, soll auf die Ursprünge der modernen Kunst hingewiesen werden, dessen Grundzüge sich bei Nietzsche wiederfinden. Um die erstmals von Nietzsche systematisierten Gedanken der Sinnkrise, die der moderne Künstler infolge von gesellschaftlichen Krisen erfährt, begreifen zu können, sollte man sich erst einmal mit der klassischen Definition der Krise auseinandersetzen. Denn die Krise im klassischen Sinne gewinnt nur in Anbetracht der vormodernen ästhetischen Prinzipien eine Bedeutung. Davon ausgehend kann das Wechselverhältnis von Krisen und dem Kunstschaffen dargelegt werden.

2. Die Krise als eine Phase der großen Entscheidungen

Eine gesellschaftliche Krise ist wie ein schwerwiegendes Erdbeben, das die Bodenständigkeit aller Verhältnisse zerstört. In solchen Phasen schwindet jegliche Basis, auf der die Gesellschaft fußt und die Existenzgrundlage der Gesellschaft droht zu verschwinden, denn Krisen zerstören die gesellschaftliche Einheit. Infolgedessen erfährt der moderne Mensch einen Untergang und das Individuum entfernt sich von gesellschaftlichen Strukturen, die ursprünglich den Zusammenhalt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft bestimmen. Stattdessen fühlt sich das Individuum als Folge von Krisen nicht mehr gesellschaftlichen Strukturen zugehörig und kapselt sich ab. Der Verfall des Individuums führt eine Entfremdung herbei, wodurch ein

Bedeutungsverlust sozialer Werte und Strukturen verursacht wird. Das menschliche Verständnis und die intellektuelle Kraft des Individuums sind in einer solchen Phase der Sinnggebung am wenigsten mächtig. Die Krise ist das größte Phänomen der Gegenwart und macht sich in allen Lebensbereichen bemerkbar. Sei es in der Wirtschaft oder in der Außenpolitik, ob im Profi-Sport oder in den Wissenschaften – überall ist in diesem Jahrhundert das Risiko einer Krise vorhanden und kann von Zeit zu Zeit als eine Herausforderung in den Alltag hineinplatzen. Unabhängig von Zeit und Ort kann man im Hinblick auf den Begriff behaupten, dass die allererste Assoziation mit dem Wort Krise ein Gefühl von Sorge oder – noch viel einfacher ausgedrückt – eine Beunruhigung ist. Dieser Status der Beunruhigung ist zweifelsohne durch die Ungewissheit bedingt. Die Krisensituation bringt eine Menge unbeantworteter Fragen herbei und daraus folgt eine Unsicherheit mit Blick auf die Zukunft. Die Angst ist in einem solchen Fall für das Individuum unvermeidbar und dominiert seinen Charakter. Mit der Zeit fügt sich die Hoffnungslosigkeit hinzu, woraus ein passives Warten und die Angst vorm Handeln folgt.

Schaut man sich die Begriffsbestimmung der Krise an, so sieht man, dass sie eigentlich ganz anders zu empfinden sein müsste, als gegenwärtig wiederholt der Fall ist. In Reinhart Kosellecks umfangreichem Werk *Begriffsgeschichten* findet sich eine ausführliche Darlegung der Begrifflichkeit der Krise. Das Wort „krisis“ ist altgriechisch und kommt vom Verb „krino“, das im Deutschen etwa urteilen, beurteilen, scheiden, auswählen oder werten bedeutet. Diese Bedeutung zeigt, dass die Krise auf eine große Entscheidung hinführt, die mithilfe eines klaren Urteils getroffen werden müsste. Daneben hat die Krisis seit der Antike klar unterscheidbare Bedeutungen im Bereich der Medizin, Theologie und Jura. In der Medizin bedeutet der Begriff ein kritischer Wendepunkt im Verlauf einer akuten Krankheit. In einem solchen Zustand ist eine Entscheidung dringend gefragt. Im juristischen Bereich wird der Begriff im Zusammenhang mit Recht oder Unrecht benutzt. Auch hier muss also eine Entscheidung getroffen werden. Nicht weit entfernt hiervon liegt die theologische Bedeutung, die die Urteilsfindung beim weltlichen Gericht, mit anderen Worten bei Gott, sieht. So gesehen ist der Wortgebrauch der Krisis im theologischen Sinne mit dem lateinischen *Judicium* gleichzusetzen. Koselleck macht folgende Feststellung: „Der Begriff erfasste also potentiell alle Entscheidungslagen des inneren und des äußeren Lebens, des einzelnen Menschen und seiner Gemeinschaft“ (Koselleck, 2011, S. 204). Die Krisis bezieht sich im erweiterten Sinn auf Wahlentscheidungen und Beschlüsse in der Politik. Wichtig ist, dass der Fokus dieses zentralen Begriffes darin besteht, die richtige Entscheidung zu treffen, mit anderen Worten gerecht zu sein. So bezieht sich die Krisis auf eine nicht wiedergutmachbare, äußerst kritische einmalige Entscheidung, die zugleich einen Schnitt

von richtungsweisender Bedeutung kennzeichnet. Die Krise fordert also Alternativen heraus, die in der nachfolgenden Phase auch positive Neuheiten herbeiführen könnten. Doch trotzdem fühlt sich die Krise jedes Mal, wenn sie eintritt, wie eine endlose Phase der Ungewissheit an. Warum ist es nicht möglich, die große Entscheidung, die diese Phase beherbergt, in erster Linie als schwerwiegend zu empfinden, ohne sich in Ungewissheit zu verlieren? Warum ist der Mensch sich kaum dessen bewusst, dass Krisen Phasen von Wahlentscheidungen sind, in denen der Mensch das Sagen hat und die Möglichkeit bekommt, als Individuum in den Vordergrund zu rücken? Die Unentschlossenheit, die in Krisenphasen hervordringt, stellt einen großen Widerspruch mit der Tatsache dar, dass Krisen eigentlich Momente der Scheidung und der Wahl herbeiführen. Stattdessen findet sich der Mensch in Krisen in einer Phase des Nicht-Handelns und des Zögerns. Das dominierende Gefühl, nicht imstande zu sein, etwas zu bewirken, lässt die wahre Bedeutung der Krise verschwinden.

Wie schon in der Einführung angedeutet wurde, ist die Krise nicht nur die Phase des Verfalls und reaktionärer Ereignisse, sondern sie ist auch die Phase des Widerstands, des Umbruchs und der Möglichkeit. Sie bewegt sich zwischen Rückgang und Fortschritt. Die Erfahrung der Krise beherbergt das Potenzial, Neuheiten hervorzubringen und sowohl inhaltlich wie auch stilistisch große Wandlungen zu bewirken. So hat beispielsweise die Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Wendung von der traditionellen Kunst bewirkt. Doch die formale Neuheit, die durch die moderne Kunst damals errungen wurde, stand nicht in Verbindung mit gegenwärtigen Erfahrungen und blieb in ihrer Experimentierfreude von der direkten Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen fern. Die Weltanschauung, die der Verarbeitung der gesellschaftlichen Erfahrung dienen sollte, wurde mehr oder weniger ausgeschaltet und somit verlor die Kunstproduktion ihre Rolle als Determinante von gesellschaftlichen Normen und Werten. Ohne Zweifel waren in diesem Zusammenhang Nietzsches Betrachtungen sehr wirksam. Es ist bekannt, dass mit dem Gedankengut Nietzsches der Glaube an die Wirklichkeit verschwand. Nietzsche vertritt mit seinem Gedankengut die Bejahung des Nicht-Handelns. Worin der Zusammenhang zwischen seinen Ideen und der passiven Haltung der Kunst in Krisenzeiten besteht, soll im Folgenden ausführlich dargelegt werden.

3. Nietzsche und der Bruch in der ästhetischen Auffassung

Die Folgen der Französischen Revolution und die von Napoleon angeführten Kriege sorgten für große Enttäuschung bei den Intellektuellen Europas. Die Ideale, die die

Revolution und die Aufklärung repräsentierten, wurden hinterfragt. Zugleich war jedoch die Frage danach, welche Normen und Werte der Menschheit als Wegweiser dienen sollten, immer noch aktuell. Angefangen mit dem Sturm und Drang bis hin zu den Romantikern war die deutsche Ideenwelt von dieser Suche geprägt. Allerdings lag der Suche ein Gefühl von Misserfolg zugrunde. Es herrschte generell die Herangehensweise, dass die Bevölkerung nicht dessen mächtig ist, die schon einmal hervorgehobenen Normen und Werte sich anzueignen und diese weiterleben zu lassen. Infolge dessen dominierte der Drang danach, diese Ideale mit Kunst zu übertragen. „An die Freude“ – das von Beethoven vertonte Gedicht Schillers – oder Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* repräsentieren zweifelsohne die Ansicht, dass man durch die Kunst Idealvorstellungen vermitteln und die Anregung zur Bildung bewirken könnte. Die der deutschen Romantik zugrunde liegende Ansicht, dass durch die Kunst eine neue Wirklichkeit errungen werden und dadurch eine Idealwelt geschaffen werden könne, ist das Produkt derselben optimistischen Haltung gegenüber der Menschheit. Beide Herangehensweisen haben ihren Ursprung darin, dass deutsche Intellektuelle einer tiefgehenden Krise ausgesetzt waren, die nicht zuletzt durch die Kriege herbeigeführt wurde. Die Absicht lag darin, eine neue Basis zu gründen, die auf den Normen fußte, die die Krise zerstört hatte. Aus diesem Grund haben in dieser Phase Goethe und seine Weggefährten aber auch die deutschen Romantiker – auch wenn sie gravierende Unterschiede in ihrem künstlerischen Schaffen und in ihrer Herangehensweise aufweisen – das aufklärerische Gedankengut und die ästhetische Normenwelt der Aufklärung größtenteils aufgenommen und weitergeführt.

Die Haltung der Künstler, in Zeiten tiefgreifender Krisen der bürgerlichen Gesellschaft keine Perspektiven vorzuzeigen, sondern eine ästhetizistische Stellung einzunehmen, stellte einen tiefen Schnitt in der Geschichte dar und ist heute noch immer spürbar. Die Antwort auf die Krise fußte nicht mehr auf den herkömmlichen künstlerischen und politischen Prinzipien. Dieser Bruch ist besonders ausschlaggebend und erklärt den Wandel von Beethovens „An die Freude“ und dessen Zuversicht hin zum destruktiven Charakter der Figur des Adrian Leverkühn in Thomas Manns *Doktor Faustus*² und zum Zerstörerischen an der Unordnung seiner Töne. Um diesem Bruch auf den Grund gehen

2 In *Doktor Faustus* öffnet sich der Künstler Adrian Leverkühn der dämonischen Inspiration. Es handelt sich um eine gesellschaftlich verantwortungslose und ausschweifende Künstlerfigur. Die Krankheit steigert seine Schöpferkraft. Im Roman steht der Teufel als eine Allegorie für die Krankheit. Mit dem Teufelspakt schafft Leverkühn zwar den Durchbruch und empfindet den dadurch ausgelösten Rausch als einen Ausweg. Dabei ist seine Musik ein Produkt des Teufelspaktes und ist insofern verhängnisvoll. Die zerstörerische Kraft des Teufels führt den destruktiven Charakter Leverkühns herbei, dem innerhalb der Erzählung eine Schuld zugeschrieben wird. Sein Handeln resultiert in der Ignoranz gesellschaftlicher Kontexte und genau daran scheitert er.

zu können, muss man sich Nietzsche widmen, denn mit seinem Ideengut formierten sich die Grundbausteine der ästhetischen Haltung moderner Kunst. Seine Ideen brachten die künstlerischen und politischen Prinzipien herbei, mit denen moderne Künstler sich entfalteten und auf die ihr Nicht-Handeln sowie ihr Pessimismus in Krisenzeiten basierten.³ Genau genommen ist dieser Bruch, den Nietzsche verursachte, als 1870 zu datieren. Mit dem Ausbruch des deutsch-französischen Krieges in 1870 waren die Intellektuellen, die seit mehr als einem halben Jahrhundert keinen Krieg erlebt hatten, zutiefst erschüttert. Nietzsche unterstreicht in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie*, das seine allgemeinen ästhetischen Betrachtungen beinhaltet, dass der Schatten des Krieges auch über ihn und sein Werk hing: „Die aufregende Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1870/71. Während die Donner der Schlacht von Wörth über Europa weggingen, saß der Grübler [...], dem die Vaterschaft dieses Buches zu Theil ward [...] und schrieb seine Gedanken über die Griechen nieder“ (Nietzsche, 1988a, S. 11). Nietzsche selbst wird auch in den Krieg eingezogen. Zu unterstreichen ist, dass er hiermit eine Vorbildrolle für den modernen Künstler übernimmt, indem er vorzeigt, dass Intellektuelle, ob freiwillig oder zwanghaft, ebenso in den Krieg ziehen können. Der imperiale Krieg zwischen Frankreich und Deutschland, der kein Ende fand, resultierte in einer fortführenden Feindschaft zwischen den beiden Mächten und sollte sich in naher Zukunft mit den zwei Weltkriegen auf die gesamte Welt auswirken. In diesem Sinne kann man von einem strangförmigen politischen Ablauf in Europa ausgehen, der sich bis hin zu 1945 verfolgen lässt. Dieser politische Ablauf bestimmte die gesamte Atmosphäre und zweifelsohne auch die Entwicklung der modernen Kunst und die Stellung des modernen Künstlers.

Aus der Kriegserfahrung wuchs das Gefühl der Krankheit, dem sich der moderne Künstler ausgesetzt fühlte. Dadurch, dass die Krankheit physisch und mental das Wesen des Menschen ergriff, fühlte sich Freude und Glück nunmehr als eine Illusion an. In seinem Vorwort zu *Die Geburt der Tragödie*, betont Nietzsche in diesem Zusammenhang von sich

3 Nietzsche's Ideen und die avantgardistische Kunst, die daraus entsprang, lassen sich zweifelsohne bis auf die deutsche Romantik zurückführen. Die Entwicklung der Moderne und der künstlerischen Bewegungen, die sich in der Phase zwischen den zwei Weltkriegen entfalteten, ist ebenfalls stark unter dem Einfluss des gedanklichen Strangs, der von der Romantik bis zu Nietzsche's Ideengut reicht. Allerdings sollte betont werden, dass infolge der gesellschaftlichen und kulturellen Krise gegen Ende des 19. Jahrhunderts die von Nietzsche konzeptualisierte ästhetische Auffassung eine große Umwälzung bewirkte und eine Bruchstelle im Verhältnis zwischen der Romantik und Nietzsche's Ideen kennzeichnete. Das romantische Ideengut impliziert unter anderem auch systematische philosophische Konzepte über das Potenzial von Kunst, als ein Weg zu fungieren, Konflikte zu überwinden und die geistige Einheit und Harmonie zu erreichen. Nietzsche's Ideen dahingegen negieren die Suche nach der Einheit und der Harmonie. Aus diesem Grund setzt der vorliegende Aufsatz bei dieser Bruchstelle und dem Ideengut Nietzsche's an.

selbst ausgehend diesen Aspekt: „Er befand sich selbst unter den Mauern von Metz, immer noch nicht losgekommen von den Fragezeichen, die er zur vorgeblichen ‚Heiterkeit‘ der Griechen und der griechischen Kunst gesetzt hatte“ (Nietzsche, 1988a, S. 11). Die Heiterkeit oder die Freude altgriechischer Kunst, die seit der Renaissance die europäische Kunst inspirierte, wurde also von Nietzsche infrage gestellt. Er unterstreicht den Aspekt des Krieges, der die Heiterkeit vernichtete und den kranken Zustand auslöste und spricht von einer „aus dem Felde heimgebrachten Krankheit“ (Nietzsche, 1988a, S. 11). Zweifelsohne gab es auch vor Nietzsche Intellektuelle, die in den Krieg zogen und diese Erfahrung verarbeiteten. Stendhal, der mit Napoleons Armeen in den Krieg zog, ist ein gutes Beispiel dafür. Stendhal hielt an den Idealen der Revolution unbeirrt fest. Infolge der Enttäuschung, die er damals erlebte, thematisierte er den Mangel eines Wertesystems und den Verfall, den er an der Armee Napoleons beobachtete, in seinem berühmten Roman *Rot und Schwarz*. Bekanntlich wird anhand der Figur des Julien Sorel dargestellt, wie sich das gesamte europäische Milieu sich von den herkömmlichen Normen und Werten entfernte. Das tragische Ende Sorels legt vor Augen, dass die bürgerliche Gesellschaft seine moralisierende Haltung nicht mehr toleriert und dass es keinen Lebensraum mehr für Menschen wie ihn gibt. Auch Goethe hat innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft einen kranken Zustand erkannt, allerdings schaffte er es, eine Distanz einzuhalten und mithilfe des Kunstwerks der Krankheit und dem Verfall das Gesunde und Moralische gegenüberzustellen und einen anderen Blickwinkel darzustellen. Doch mit Nietzsche ging der Aspekt der kranken Lage der bürgerlichen Gesellschaft und die des Künstlers ineinander ein und wurde wesensgleich. Infolgedessen zeigte sich in der modernen Kunst beim Prozess der Verarbeitung der Ereignisse ein Verlust der Objektivität. Die Subjektivität, die besonders im literarischen Werk stark laut zu hören war, kaschierte das gesellschaftliche Ausmaß der Geschehnisse.

Im Folgenden soll ausgehend von *Geburt der Tragödie* Nietzsches ein Zugang zu den ästhetischen Prinzipien verschaffen werden, die auch heute die politische und ästhetische Haltung der Kunst in Anbetracht der Krise bestimmen. Mit der Darlegung der von Nietzsche angeführten Betrachtungen kann ein Einblick in die Ursprünge der heutigen Situation errungen werden. Angefangen mit dem Krieg in 1870, handelte es sich um eine Krisenphase, die durch den Ersten Weltkrieg, später durch die Wirtschaftskrise in 1929, im Folgenden durch den Aufstieg des faschistischen Regimes und im Nachhinein den Zweiten Weltkrieg herbeigeführt wurde und fast siebzig Jahre anhielt. So sieht man, wie groß der Zerfall war und das Wertesystem, auf das der Künstler fußte, komplett zunichte machte. In der ersten Etappe dieser tiefen Krise der Moderne war die Negation der Moral die

auffälligste Reaktion Nietzsches, wodurch er eigentlich das Grundprinzip des europäischen Gedankenguts entwertete. Mit seiner Feststellung, „es gibt gar keine moralischen Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen“ (Nietzsche, 1999, S. 108), schrieb Nietzsche universellen Werten eine bedingte Gültigkeit zu und ging dabei von einer Relativität aus. Damit zielte er eigentlich auf die große ethische Frage nach dem höchsten Gut ab, die von Aristoteles bis hin zu Hegel die Grundfragestellung der philosophischen Ethik war und sorgte dafür, dass diese Frage sich eigentlich aufhob. In *Die Geburt der Tragödie* wird betont, dass „die Kunst – und nicht die Moral – als die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen“ (Nietzsche, 1988a, S. 15) zu erkennen ist und dass „nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist“ (Nietzsche, 1988a, S. 15). Es wird dem künstlerischen Schaffen eine neue Rolle zugeschrieben:

[...] Künstler-Sinn und Hintersinn hinter allem Geschehen, - einen ‚Gott‘, wenn man will, aber gewiss nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen [...], der sich [...] vom Leiden der in ihm gedrängten Gegensätze löst. (Nietzsche, 1988a, S. 16)

Dieser Auszug ermöglicht einen Zugang zum Verständnis des einschneidenden Bruches zwischen Nietzsches Ansichten und den herkömmlichen Auffassungen im Zusammenhang mit der ästhetischen Haltung. Die herkömmliche Herangehensweise und das klassische Gedankengut fokussierten darauf, Kritik zu üben und zugleich Werte und Normen aufzuzeigen, mithilfe derer sie darauf abzielten, eine lebenswerte Welt zu formieren, die der Menschheit als ein friedliches Heim zur Verfügung stehen sollte. Nietzsches Ideen dagegen lehnen die Aufgabe ab, die Welt mit vermeintlich universellen Prinzipien umzuordnen und ein neues Wertesystem aufzubauen. Die gegebenen Verhältnisse sollten so akzeptiert werden, wie sie sind und um mit diesen Gegebenheiten leben zu können, sollten Wege gefunden werden, anhand derer die Verkommenheit der Welt einfacher zu dulden ist. Die Ästhetik stellte sich als das Mittel heraus, mit dem die Welt erträglich wurde. Mit anderen Worten ausgedrückt, distanzierte sich der Künstler von den wahren Gegebenheiten der gegenwärtigen Lage, den Konflikten, vom Kampf zwischen Normwelten und wandelte mithilfe der künstlerischen Produktion zum Schöpfer seiner eigenen Welt. Nietzsche unterstreicht mit seiner Anmerkung, dass er „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens überzeugt“ (Nietzsche, 1988a, S. 19) ist, den Aspekt, dass der Künstler, der nunmehr von gesellschaftlichen Verpflichtungen befreit sein soll, nur noch für sein Werk verantwortlich ist.

Der Künstler wandelt in seinem freien Schaffen mit Nietzsches Begrifflichkeit zu einem „Künstlergott“. Jeglicher Typus des Lebens erhält künstlerischen Wert und somit kann jegliche Gegensätzlichkeit – das Gesunde und das Kranke, Optimismus und Pessimismus, Freude und Melancholie, das Schöne und das Hässliche – von Vorgegebenheiten frei dargestellt und umgeformt werden. Statt neue Werte und Normen aufzustellen, werden nunmehr Gesetze der Natur neu vorgegeben. Der „unmoralische Künstlergott“ (Nietzsche, 1988a, S. 15) stellt sozusagen die Antwort auf die Krise dar und repräsentiert den Antichristen, der die Entfremdung vom Christentum bewirkt. Die Negation aller Normen, Werte und moralischen Prinzipien ist gleichzusetzen mit dem Antichristen, der die von Gott geschaffene Welt negiert. Nietzsche führt den Ursprung des Antichristen und somit eigentlich auch des Künstlergottes bis auf die Antike zurück: „Wer wüsste den rechten Namen des Antichrist? – auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hieß sie die dionysische“ (Nietzsche, 1988a, S. 17). Das Apollinische und das Dionysische seien „künstlerische Mächte [...] die aus der Natur selbst [...] hervorbrechen“ (Nietzsche, 1988a, S. 12). Dionysos repräsentiert in der Antike die Instinkte und das Wilde, das Archaische und das Ungeordnete, die Ekstase, ja die Lebensfreude. In diesem Sinne steht er für genau das Gegenteil von Apollon, der für Ordnung, Maß und Klarheit steht. Apollon steht für das Licht der Sonne während Dionysos die dunkle Seite und das Verdeckte kennzeichnet. Die Kunst wächst Nietzsche zufolge aus der Gegensätzlichkeit dieser beiden Kräfte:

Die Fortentwicklung der Kunst ist an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden [...] wie die Generation von der Zweierheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung abhängt. (Nietzsche, 1988a, S. 19)

Allerdings wurde die Entwicklung der modernen Kunst dadurch unterbrochen, dass die bürgerliche Gesellschaft in ungleichmäßigem Ausmaß von rationalem Denken, Vorsicht und bedachtem Handeln erfasst war, sodass dionysische Reize so sehr wie nie zuvor unterdrückt waren. Somit war es Nietzsche zufolge die Aufgabe des Künstlers, den dionysischen Rausch in Erinnerung zu rufen. An dieser Stelle ist es von Bedeutung, zu unterstreichen, dass Nietzsche das Wilde und Archaische zeitgleich mit dem Krieg aufruft. Der Krieg bietet den Anlass dazu, der Rationalität, die die Kunst zunichte gemacht haben soll, den Kampf anzusagen und das Dionysische wiederzubeleben. Diese Haltung, die aus der Kriegslage abgeleitet wurde, diente wenn auch ungewollt als Vorbild und hatte tragische Folgen für den modernen Künstler, der sehr bald einem Krieg in schrecklichem Ausmaß, nämlich dem Ersten Weltkrieg ausgesetzt sein sollte. So musste man in

Erfahrung bringen, wie beispielsweise der französische Dichter Guillaume Apollinaire in den Cafés von Montmartre die Künstler zum Krieg einlud oder wie italienische Futuristen den Krieg schönzufärben versuchten. Bekanntlich gingen sie von der Ansicht aus, dass der Krieg die öde Landschaft, in die die bürgerliche Gesellschaft die Kunst drängte, aufheben könne, in dem das Bürgertum blutig niedergeschlagen werden würde. Nietzsche begann in Begleitung der Kriegs Atmosphäre das Dionysische zu thematisieren und verwarf als Allererstes die Gegensätzlichkeit zwischen Krankheit und Gesundheit:

Es gibt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von 'Volkskrankheiten', spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre ‚Gesundheit‘ sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust. (Nietzsche, 1988a, S. 22)

Während das Archaische und das Wilde als die Quelle der Freude im Leben dargestellt wurden, stellte die bürgerliche Gesellschaft eine Barriere dar, die dieser Freude im Weg stand. Die moderne Kunst werde dieses Hindernis bewältigen und an Kraft gewinnen, indem sie den dionysischen Rausch ins Spiel setzt. Das Rauschhafte und die Ekstase seien hinsichtlich Nietzsches Auffassung kein Zustand der Krankheit mehr, sondern repräsentierten die Fähigkeit, die bürgerliche Rationalität zu beheben. Insofern sei ihr eine Macht zugeschrieben:

Und welche Bedeutung hat dann [...] der dionysische Wahnsinn? Ist Wahnsinn vielleicht nicht notwendig das Symptom der Entartung, des Niedergangs, der überspäten Kultur? Gibt es vielleicht - eine Frage für Irrenärzte - Neurosen der Gesundheit? der Volks-Jugend und -Jugendlichkeit? (Nietzsche, 1988a, S. 14)

Die Annahme, der Wahnsinn biete die notwendige Inspiration, Schöpferkraft, die Dynamik, Neues hervorzubringen, bedeutete die Negation der Vernunft und der Urteilskraft, die die Grundbausteine des aufklärerischen Denkens waren. Viel wichtiger ist aber, dass Nietzsches Definition zufolge eben die Urteilskraft der Aufklärung das Prinzip war, das den Verfall herbeigeführt haben soll. In seiner Argumentation geht Nietzsche einen Schritt weiter und setzt mit dem Verfall nicht nur die Vernunft, sondern auch die Zuversicht, die Freude, ja gar das gesamte rationale Denksystem des Menschen gleich:

Und wenn [...] die Griechen gerade in den Zeiten ihrer Auflösung und Schwäche, immer optimistischer, oberflächlicher, schauspielerischer, auch nach Logik und Logisierung der Welt brünstiger, also zugleich „heiterer“ und „wissenschaftlicher“ wurden? (Nietzsche, 1988a, S. 14)

Das Verhältnis zwischen dem Verfall und dem Wahn wird somit komplett zerstört und der Wahn wandelt zum Antrieb der modernen Kunst, allerdings wird er zugleich das Mittel der Auflehnung an das aufklärerische Gedankengut und dessen Grundprinzip der Vernunft. Diese Beziehung zwischen moderner Kunst und dem Wahnsinn wird später mit der dadaistischen Bewegung ganz deutlich zu sehen sein. Der Wahn bestimmte besonders Anfang des 20. Jahrhunderts den Charakter moderner Kunstwerke und wurde zum Motto modernistischer Künstler, die die Ansicht vertraten, den Verfall der bürgerlichen Gesellschaft allein auf diesem Wege darstellen zu können.

Mit dieser radikalen Hinwendung zum Dionysischen hat Nietzsche nicht nur die gesamten moralischen Prinzipien niedergemacht, sondern er zielte es nicht zuletzt darauf ab, das von Schopenhauer definierte „principium individuationis“ und den von ihm bestimmten „Schleier der Maja“ niederzubügeln. Schopenhauer zufolge verursacht das Individuationsprinzip die Höherwertung des Lebens:

Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis. (Nietzsche, 1988a, S. 21)

Nietzsche glaubte jedoch, dass Schopenhauers Definition des „principium individuationis“ das Apollinische befürwortete: „So möchte von Apollo in einem exzentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt“ (Nietzsche, 1988a, S. 20). Mit dieser Auseinandersetzung dringt noch deutlicher ans Tageslicht, was das Apollinische für Nietzsche bedeutet:

Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde – darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene massvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. (Nietzsche, 1988a, S. 20)

So zeigt sich, dass er davon ausgeht, dass die auf das apollinische Prinzip gründende Kunst – wie Schopenhauers „Schleier der Maja“ – das einzig Wahre am Leben, nämlich den Tod, verhülle. Der Mensch könne somit dem Schrecken des Todes entkommen und sich mit Kunst trösten. Nietzsche glaubt, dass nichts verhüllt werden müsse und kein Grund zum Trost gegeben sei. Die Verhüllung diene allein zur Kontrolliertheit und zerstöre die Erfindungskraft, die der Kunst zugrunde liegen müsste. Er will den „Schleier der Maja“ verwerfen und den Menschen mit dem Dionysischen konfrontieren:

Wenn [der Mensch] plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird [...] Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. (Nietzsche, 1988a, S. 21)

Wenn das Dionysische überwiegen kann, dann ist es, „als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere“ (Nietzsche, 1988a, S. 22) und der Knechtschaft sei ein Ende gemacht: „Jetzt ist der Sklave freier Mann“ (Nietzsche, 1988a, S. 22). Der Drang nach einer besseren Welt und einer Überwindung der Unordnung der Wirklichkeit wäre somit aufgehoben und das künstlerische Schaffen ließe sich demzufolge nicht mehr von diesem Drang inspirieren. Mit dem Zerreißen des „Schleier der Maja“ verliert nämlich das Gefühl der Zuversicht seine Gültigkeit. Stattdessen wirkt sich der Pessimismus und die Aussichtslosigkeit in Form von Antrieb des künstlerischen Schaffens aus. So befreit sich der „unmoralische Künstlergott“ (Nietzsche, 1988a, S. 15) von der Begrenztheit des Schönen und wandelt zum Antichristen, der auf den Namen des griechischen Gottes Dionysos getauft ist. Die folgende Fragestellung Nietzsches stellt die Auffassung der Schönheit und Freude, die bis auf die Antike zurückzuführen ist und dem gesamten europäischen humanistischen Ideengut zugrunde liegt, auf den Kopf und deutet an, das auch die Altgriechen die Kunst aus dem Pessimismus abgeleitet haben:

Griechen und Tragödien-Musik? Griechen und das Kunstwerk des Pessimismus? Die wohlgeratenste, schönste, bestbeneidete, zum Leben verführendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen - wie? Gerade sie hatten die Tragödie nötig? (Nietzsche, 1988a, S. 11)

Mit dieser Hinterfragung zerstört er das relative Verhältnis zwischen dem Verfall und dem Pessimismus. Die Freude und der Optimismus werden als Folgen des Verfalls kategorisiert, während die Erneuerung, die Verjüngung und die Regeneration mit dem Pessimismus verbunden werden: „Ist Pessimismus notwendig das Zeichen des Niedergangs, Verfalls, des Misstratenseins, der ermüdeten und geschwächten Instinkte? [...] - wie er es bei uns, den modernen und Europäern ist? Gibt es einen Pessimismus der Stärke?“ (Nietzsche, 1988a, S. 11). Nietzsche macht somit eine neue und positive Bestimmung der Begrifflichkeit des Pessimismus im Zusammenhang mit der modernen Kunst.

4. Die Grundlagenkrise

Die Verbindung zwischen dem Künstler und dem Pessimismus ist eigentlich nichts etwas gänzlich Neues. Der Pakt mit dem Teuflischen weist zweifelsohne Parallelitäten mit den von Nietzsche angeführten Ideen des Dionysischen. Bekanntlich thematisieren literarische Werke wie Christoph Marlowes *Doctor Faustus* sowie Goethes *Faust* die Zusammenarbeit des Intellekts mit Mephisto. Das Motiv des Teufelsbündnisses ist in der Literatur der Neuzeit auf die Phase des Übergangs von der herkömmlichen Ständegesellschaft zur bürgerlichen Klassengesellschaft zurückzuführen. Der Künstler, der das Wertesystem alter Ordnung negierte, stellte zugleich die Konflikte der sich geradeerst herausbildenden bürgerlichen Gesellschaft fest. Die krankhaften Aspekte des Bürgertums wurden vom vorausschauenden Künstler erkannt und demzufolge fühlte sich der Künstler nicht wirklich einem System neuer Normen und Werte zugehörig. Der Künstler führte ein isoliertes Leben und befand sich in einer widersprüchlichen Lage, da er sowohl die alte Ordnung als auch das heranwachsende Neue kritisch betrachtete. Der einsame Künstler, der zwischen den radikalen aufklärerischen und humanistischen Ideen und der Lebensweise und den Werten des Bürgertums eingeeengt war, fühlte sich noch weitere Jahrhunderte niedergeschlagen und schwach. Viele Jahre vor Nietzsche und den Modernisten, waren Künstler in diesen unauflöslich scheinenden Widerspruch verwickelt und thematisierten in ihrem Werk diese Ausgangslosigkeit. Nietzsches Radikalität besteht eben darin, dass er diese Ungereimtheit ignoriert und die aufklärerischen Ideen der degenerierten Normenwelt des Bürgertums gleichsetzt. Dadurch gelangt er an den Punkt, an dem er nicht nur die bürgerliche Gesellschaft, sondern das gesamte aufklärerische und humanistische Gedankengut abwertet. Genau deshalb negiert Nietzsches Dionysos oder Antichrist und der moderne Künstler, der sich von ihm inspirieren lässt, die gesamte Welt von Grund auf. Dabei ist Goethes Faust den Teufelspakt

eingegangen, weil er die gegebenen Verhältnisse verändern wollte. Die Figur des Faust zeigt wenn man so will die Befangenheit des deutschen Bürgertums, das nicht in der Lage ist, lautstark zu werden und beispielsweise die preußische Monarchie in irgendeiner Weise zu kritisieren. Um etwas zu bewegen, Althergebrachtes zu bezwingen und Neues herbeizuführen, benötigt Faust den Teufelspakt. Er glaubt, auf diesem Wege die Gehemmtheit der bürgerlichen Gesellschaft zu überwinden. Insofern geht Faust eigentlich so vor, wie Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* vorgibt. Er versucht neue moralische Werte zu entwickeln und ein neues System von Prinzipien aufzustellen. So gesehen beherbergt seine Figur eigentlich die Einigung von Prometheus und Mephistopheles. Sein Akt ist eine „schöpferische Zerstörung“ (Berman, 1998, S. 99). Um das Neue zu schaffen, muss das Alte zerstört werden und der dadurch zu entstehende Chaos wird mit einer göttlichen Kraft entgegengenommen und bewältigt. Diese schöpferische Zerstörung führt nämlich schließlich zur Befreiung des Menschen. Die Handlung steht also der Hemmung gegenüber. Das Nicht-Handeln und Zusehen ist nicht gestattet. Das Antichristliche und Dionysische bei Nietzsche dahingegen ruft den Künstler keineswegs zum Handeln auf: „Gegen die Moral kehrte sich [...] mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine antichristliche“ (Nietzsche, 1988a, S. 16). Das Kunstwerk ist kein Mittel mehr, das das moralische Handeln herbeiführt und Veränderungen bewirkt. Das Nicht-Handeln wird zum Hauptprinzip und resultiert unumgänglich in der Negierung jeglicher Werte, doch werden keine neuen Werte vorgeschlagen.

Der tiefe Bruch und der große Unterschied zwischen den hier dargestellten Ansichten Goethes und Nietzsches und die Diskrepanz zwischen Mephistopheles und Antichrist werden ganz besonders anhand der Argumente der beiden großen Denker im Zusammenhang mit Shakespeares *Hamlet* sichtbar. Bekanntlich befindet sich die Figur Hamlet in einer Art Handlungskrise. Nachdem er mit dem Geist seines Vaters spricht und jegliche Untaten seines Onkels und seiner Mutter erfährt, findet er sich mitten in einer tragischen Lage. Er möchte sich rächen, doch weiß er nicht, wie er seine Ziele umsetzen soll: „The time is out of joint. O cursed spite. That ever I was born to set it right“ (Shakespeare, 2008, S. 153). In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* findet sich ein direkter Verweis zu dieser Lage Hamlets:

Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist [...] Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen ohne

die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden. (Goethe, 1997, S. 242)

Die Interpretation des gehemmten Zustands Hamlets und seines Nicht-Handelns in diesem Auszug ist zweifelsohne eine Kritik am Bürgertum und dessen passiver Stellung im gesellschaftlichen Leben. Das Bürgertum ist zwar gebildet und verfügt über das notwendige Wissen, allerdings fehlt ihm der waghalsige Geist und die verantwortungsbewusste Haltung. Herbert Marcuse macht auf diese Haltung Goethes aufmerksam:

In sharp contrast to France, Germany had no strong, conscious, politically educated middle class to lead the struggle against this absolutism. The nobility ruled without opposition. 'Hardly anyone in Germany' remarked Goethe, 'thought of envying this tremendous privileged mass, or of begrudging them their happy advantages.' The urban middle class, distributed among numerous townships, each with its own local interests, was impotent to crystallize and effectuate ant serious opposition. (Marcuse, 2020, S. 14)

Deutschland verfügte derzeit nicht über historische Figuren wie vielleicht Robespierre, Napoleon oder Gruppierungen wie die Sans Culottes, die Umbrüche ausgelöst und Änderungen in der Gesellschaft bewirkt hatten. Der Mangel an einem solchen Elan, der die Erlösung des Bürgertums hervorbringen könnte, war bekannt und genau deshalb versuchten deutsche Intellektuelle und Künstler mithilfe der moralisierenden Haltung etwas zu bewirken. Die besondere Hervorhebung der Moral und die endlose Debatte um die Tugend resultierte in der Rechtfertigung des Teufelsbündnisses. Denn wichtig war der Vorteil der Menschheit. Es handelte sich um eine deutsche Gesellschaft, die keine wahre, tiefgehende, radikale Umwälzung, ja keine Revolution in Erfahrung gebracht hatte. Hinzu kam das Scheitern der Revolution in 1848 und somit wurde die Gesellschaft immer mehr in Zurückhaltung hineingezogen. Als Nietzsche die intellektuelle Bühne betrat, war diese zurückhaltende Art längst zu einer Eigenschaft des deutschen Bürgertums geworden. Genau deshalb unterscheidet sich Nietzsches Interpretation der Handlungskrise Hamlets von der in Goethes Werk reflektierten Auffassung:

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion - das ist die Hamletlehre [...] die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen. In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins. (Nietzsche, 1988a, S. 39)

Die Unentschlossenheit und die Hemmungen Hamlets erhalten mit Nietzsches Blickwinkel eine komplett andere Bedeutung. Demzufolge begreift Hamlet, dass die Handlung nichts am Verlauf der Geschehnisse verändern kann und dass genau hierin die geheim gebliebene Wahrheit des Lebens besteht. Dieser Moment der Realisierung bringt die Weisheit herbei und Nietzsche zufolge ist sie der Grund dafür, dass Hamlet nicht handelt. Wie oben schon angeführt, ist im Werk Goethes die Interpretation zu sehen, dass Hamlet keine Grundlage besitzt, die ihm die notwendige Kraft verleiht, zu handeln. Es fehlen ihm die Prinzipien, anhand derer er sich orientieren kann, mit anderen Worten das Richtige vom Falschen unterscheiden kann. Er könne wegen seiner Melancholie und der Trauer nicht handeln. Nietzsche dagegen sieht darin eine Weisheit, die ihn dazu bringt, Gegebenheiten herabzusetzen und zu erniedrigen. Auf der einen Seite erscheint sein Nicht-Handeln also als ein Resultat der Schwäche, da es ihm an Absichten und Zielen fehlt. Auf der anderen Seite wird ihm von Nietzsche eine Weisheit zugeschrieben.

Nietzsche machte selbst die Diagnose, dass die Werte des Bürgertums verfallen waren. Allerdings setzte er dem kein Wertesystem gegenüber, sondern entwickelte den Begriff des Übermenschen. Doch wie die meisten Vorstellungen Nietzsches hat auch seine Auffassung des Übermenschen eine rhetorische Qualität. Er ist anders als die herkömmlichen wahren Helden, denn der von Nietzsche befürwortete Nihilismus zerstörte die Grundlage, auf der wahre Helden fußen müssten. Nietzsches Nihilismus ist nämlich aus der Verwerfung der Verbindung zwischen dem Guten und dem Schönen herausgewachsen, wie Stanley Rosen auch feststellt. „The classical conception of reason is inseparable from the notion of ‘good’. This notion in turn contains two dimensions which we may call ‘noble’ or ‘beautiful’, and ‘useful’“ (Rosen, 1999, S. 60). Der Nihilismus bewirkte

einen viel tieferen Bruch im ästhetischen und politischen Bereich, denn er zerstörte alle Maßstäbe, an die sich die Ästhetik und die Politik zwangsweise lehnte. Gilles Deleuze macht in diesem Zusammenhang folgende Feststellung:

Nihilism [...] no longer signifies a will but rather a reaction. The supersensible world and higher values are reacted against, their existence is denied, they are refused all validity this is no longer the devaluation of higher values themselves. Devaluation no longer signifies life taking on the value of nil, the null value, but the nullity of values, of higher values. (Deleuze, 2002, S. 148)

Die Verwerfung aller Maßstäbe bedeutete aus der Sicht der politischen Philosophie betrachtet, dass Nietzsches Ideen im Bereich des Anarchismus einzuordnen waren. Badiou greift diesen Aspekt auf und betont, dass Nietzsches Zarathustra die Haltung gegen das Staatswesen aufdeckt:

The new idol is precisely the State. When Zarathustra began to argue against the new idol, and to set forth the imperative, "Turn away from the new idol" it expressly talks about the State, and this text of the new idol, is a text of a violent anti-statism, which could allow us for a long time to talk about Nietzschean anarchism. In this sense, and despite the doctrine of formations of sovereignty, a Nietzschean anarchism connected to violence and anti-State imprecation. (Badiou, 2019, S. 181)

Wie vor allem im Einstieg der vorliegenden Studie aufgezeigt wurde, verlieren in Krisenphasen gesellschaftliche Maßstäbe und Werte an Bedeutung und der Künstler verliert in solchen Phasen die Orientierung. Besonders die durch die Weltkriege herbeigeführten Krisen lösten einen tiefen Sinnverlust aus, infolgedessen der Künstler sich nicht mehr imstande sah, die Vorgänge richtig zu verarbeiten. Der Staat und die Gesellschaft verlieren in solchen Phasen ebenso ihre Bedeutung. Daraus folgt, dass auch in Zeiten, in denen die Krise nicht mehr wirklich zu spüren ist und eine wenn auch sehr kleine Besserung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu beobachten ist, der Künstler noch immer nicht in der Lage ist, sich an gesellschaftlichen Vorgängen zu beteiligen, die Geschehnisse selbst in Erfahrung zu bringen und diese mithilfe des Kunstwerks zu verarbeiten. Das war der Grund dafür, warum der Künstler beispielsweise in der kurzen Phase der Weimarer Republik eine Mission übernahm und am Werdegang der Republik Verantwortung übernahm. Weil das nicht der Fall war, hat der moderne Künstler besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur förmliche Produktivität herbeigeführt.

Auf den ersten Blick scheint Nietzsche – genauso wie sein Vorgänger Goethe – der Krise einen Kampf anzusagen. Dabei muss man einsehen, dass die ästhetische Haltung der beiden großen Denker vor Augen stellt, dass ihr Ausgangspunkt woanders liegt und dass sie moralisch gesehen unterschiedliche Prinzipien vertreten. Goethe sieht infolge von Krisen die Handlung vor, während Nietzsche die pure Ästhetik präferiert.

Wenn man der Menge das Mitgefühl alles Menschlichen geben, wenn man sie mit der Vorstellung des Glücks und Unglücks, der Weisheit und Torheit, ja des Unsinn und der Albernheit entzünden, erschüttern und ihr stockendes Innere in freie, lebhaft und reine Bewegung setzen könnte! (Goethe, 1997, S. 42)

Dieser Auszug aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* befürwortet die Handlung und die Teilhabe des Menschen an gesellschaftlichen Vorgängen in Krisenphasen. Somit wird der Mensch selbst frei von jeglicher gesellschaftlichen Restriktion und erhält die Möglichkeit, die notwendige Kraft zu erringen, etwas zu bewirken und Verhältnisse zu verändern. Nietzsche dagegen befürwortet das Nicht-Handeln als Folge der Sinnleere der Welt, sodass der Künstler eigentlich die Möglichkeit verliert, über seine Grenzen hinauszugehen und neue Normen und Werte zu formieren. In *Die Geburt der Tragödie* hält er fest: „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden“ (Nietzsche, 1988a, S. 22) Hiermit vertritt er die ausgefallenste Idee im Zusammenhang mit der nihilistischen Weltansicht, denn sie bedeutet, dass der Künstler sich mit dem Kunstwerk identifiziert und somit nur noch seine Innenwelt reflektiert. Damit ist ein gravierender Perspektivenwechsel bewirkt, da der Künstler komplett von der wahren Welt wegsehen kann und in seiner Isoliertheit weiterhin künstlerisch produktiv bleiben kann. Die Sinnleere der Welt ist nur noch Grund zum Ekel. Die Folgen der ästhetischen Haltung in Krisenzeiten wird, wie schon erwähnt, am meisten anhand des Werdegangs der Modernisten sichtbar, die vor allem in der Phase vor dem Zweiten Weltkrieg in eine besonders tragische Lage hineingerieten. Das Nicht-Handeln, das in Anlehnung an das Fehlen von Zielen und Absichten propagiert wurde, traf auf den dionysischen Rausch, der die Rationalität komplett aufhob. An dieser Stelle könnte man auf Thomas Mann Werk zurückgreifen, da *Doktor Faustus* genau diesen Sachverhalt thematisiert. Der Künstler, der seine Orientierung verliert, geht ein Teufelsbündnis ein. Seine Neigung zum Bösen, die durch seinen besonders starken Ehrgeiz sichtbar wird, dringt immer mehr hervor. Er gewinnt einen destruktiven Charakter, da er im Sinne der schöpferischen Kraft alle Prinzipien und Tugenden abwertet. Das künstlerische Schaffen wird zum Prozess der Zerstörung. Sein Zustand zeigt die Parallele zwischen dem Ästhetizismus und dem Barbarischen, sodass

eigentlich Nietzsches Gleichsetzung von Verfall und Optimismus negiert wird. Stattdessen führt in der Erzählung die pessimistische Haltung den totalen Untergang herbei und künstlerisch ist aus dieser destruktiven Herangehensweise ebenso nichts zu erwarten. So gesehen ist das Werk eine Abhandlung mit der ästhetizistischen Haltung und stellt ein Gegenpol zu Nietzsches Ansichten dar. Thomas Mann hält im selben Jahr in Zürich eine Rede und stempelt es als ein Irrtum ab, dass Nietzsche das Leben und die Moral als Gegensätze auffasst: „Die Wahrheit ist, daß sie zusammengehören. Ethik ist Lebensstütze und der moralische Mensch ein rechter Erdenbürger, – vielleicht etwas langweilig, aber höchst nützlich. [...] Der wahre Gegensatz ist der von Ethik und Ästhetik“ (Mann, 2011, S. 41). Mit dieser Feststellung betonte Thomas Mann, dass die Negierung der Moral den Untergang unumgänglich machte.

5. Fazit

Der vorliegende Aufsatz ruft die oben angeführten Debatten in Erinnerung, da sie infolge der momentanen Corona-Krise hochaktuell sind. Es ist von extrem großer Bedeutung, die ästhetische Haltung, die das Nicht-Handeln bevorzugt und den Eskapismus als eine Strategie benutzt, kritisch zu bewerten und daraus Schlüsse zu ziehen.⁴ Nimmt man eine wahre Abhandlung vor, so wird man erkennen, dass die jetzige Krise eigentlich auch die Krise der Ästhetik ist. Die von Nietzsche aufgestellten Prinzipien, die das passive Hinnehmen vorsehen und die Moral auf die Interpretation des Subjekts reduzieren, befinden sich ebenso in einer Krisenphase. Dabei könnte künstlerische Produktion im Umgang mit Krisen einen Beitrag zur Beleuchtung der Verhältnisse leisten und Handlungsmöglichkeiten aufzeigen. Doch ist es für die Krisenbewältigung – mit anderen Worten für die Überwindung der Krise der Ästhetik – notwendig, Zusammenhänge darzustellen, anstatt an Eskapismus zugrunde zu gehen. Kunst muss sich einem Wertesystem und Prinzipien beziehen und kann über diese hinausgehen, indem sie Ausblicke auf ein kommendes Gemeinschaftliches öffnet. Sie kann Wege, Ideen, Utopien und Emanzipationspotenziale aufzeigen. Allerdings muss sie, um

4 Die Ideen Nietzsches hatten ohne Zweifel einen Einfluss auf die Entwicklung der Postmoderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Allerdings soll unterstrichen werden, dass die Postmoderne keine künstlerischen Bewegungen aufweist, die ihre ästhetischen und kulturellen Prinzipien in Form von Manifesten und kollektiven Kundgebungen bekanntgeben, wie es bei der Avantgarde der Fall war. So müsste man gegebenenfalls einzelne postmoderne Werke und Autoren untersuchen, um Schlüsse über die Eigenschaften der Postmoderne ziehen zu können. Dieser Aspekt stellt eine Schwierigkeit dar, die Postmoderne in Bezug auf die philosophische Fragestellung des vorliegenden Aufsatzes in Betracht zu ziehen. Weiterhin würde die Erwägung der Postmoderne eine Auseinandersetzung mit strukturalistischen und poststrukturalistischen Ansätzen unumgänglich machen, wodurch der Fokus des vorliegenden Aufsatzes sich verschieben würde.

gesellschaftlich relevant zu sein, an historische Erfahrungen und Kontexte anknüpfen. Die Verarbeitung der Krise kann nur dadurch erfolgen, dass die künstlerische Praxis das Leben segnet und die Zuversicht einer lebenswerten Welt reflektiert. An dieser Stelle soll mit diesem Aufsatz abschließend darauf hingewiesen werden, dass das Erbe von Hegels Gedankengut in diesem Zusammenhang wegweisend sein kann. Als Hegel das Ende der Kunst ankündigte und die Philosophie der Ästhetik überordnete, errichtete er das universelle System von moralischen Prinzipien, das sich auf die Frage nach dem höchsten Gut begründete und den Weg zu einer neuen Welt ebnet sollte. Hegels Herangehensweise und Nietzsches Negation der Vernunft sind zwei Gegenpole, die infolge der Corona-Krise wieder einmal aufeinanderstoßen. Das aufklärerische Gedankengut und humanistische Ideen müssen aufgegriffen werden. Die jetzige Krise stellt eine Chance für den Künstler dar, aus der Sackgasse umzukehren und seine eigene Krise – anders ausgedrückt die schöpferische Krise – zu überwinden. Auch heute ist die europäische sowie die deutsche Gesellschaft neben der Corona-Krise mit weiteren anderen Krisen konfrontiert, infolgedessen, genau wie vor mehr als einem halben Jahrhundert der Fall war, heute wieder einmal populistische und extreme politische Bewegungen an Macht gewinnen. Der Künstler sollte nicht an seiner durch Selbstsucht hervorgerufenen ästhetischen Krise zugrunde gehen. Dahingegen kann die ästhetische Krise überwunden werden, indem der Künstler seine Teilhabe an gesellschaftlichen Vorgängen anerkennt und handelt.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Literaturverzeichnis

Badiou, A. (2019). *Nietzsche's Anti-Philosophy I*, 1992-1993 Seminar. New York: Columbia University Press.

Berman, M. (1988). *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. London: Penguin Random House.

Deleuze, G. (2002). *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press.

Goethe, J. W. (1997). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München: dtv Verlag.

Koselleck, R. (2011). *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Berlin: Suhrkamp.

Mann, T. (2011). *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*. Berlin: Fischer.

Marcuse, H. (2020). *Reason and Revolution*. New York: Humanity Books.

Nietzsche, F. (1988a). *Die Geburt der Tragödie*. München: dtv Verlag.

Nietzsche, F. (1999). *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Hrsg.). München: dtv Verlag.

Nietzsche, F. (1988b). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Hrsg.). München: dtv Verlag.

Rosen, S. (1999). *Nihilism*. South Bend: St. Augustine Academy Press.

Shakespeare, W. (2008). *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.

