ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Archivio istituzionale della ricerca

Friedrich Nietzsche: Tod der Kunst und Tod Gottes

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:
Gentili, C. (2015). Friedrich Nietzsche: Tod der Kunst und Tod Gottes. Paderborn : Wilhelm Fink [10.30965/9783846758557_014].

Availability:
This version is available at: https://hdl.handle.net/11585/522941 since: 2022-03-06

Published:
DOI: http://doi.org/10.30965/9783846758557_014

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (https://cris.unibo.it/).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

12 October 2024

This is the final peer-reviewed accepted manuscript of:

Carlo Gentili, *Friedrich Nietzsche: Tod der Kunst und Tod Gottes*, in: Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst, Brill, 2015, pp. 201–211.

The final published version is available online at:

https://doi.org/10.30965/9783846758557_014

Rights / License:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (https://cris.unibo.it/)

When citing, please refer to the published version.

Friedrich Nietzsche: Tod der Kunst und Tod Gottes

Gleich auf den ersten Blick erscheinen die Themen „Tod der Kunst“ und „Tod Gottes“ in Nietzsches Philosophie als zwangsläufig miteinander verknüpft, bezieht sich doch der angekündigte Tod in beiden Fällen auf ein Absolutes. Wenn außerdem einer weit verbreiteten Interpretation zufolge der Kern dieser Philosophie gerade in der Negation alles Absoluten besteht, so ist nicht verwunderlich, dass Gott und die Kunst das gleiche tödliche Schicksal erleiden. Es zeigt sich jedoch, dass die Kunst auch nach der Verkündigung ihres Todes ein Absolutes verkörpert.

Im *Versuch einer Selbstkritik*, dem neuen Vorwort zur dritten Auflage der *Geburt der Tragödie* von 1886, fasst Nietzsche den Sinn seines Jugendwerks in der Formel „Artisten-Metaphysik“ zusammen (*GT*, KSA, 1, 13)[1], was zeigt, dass er die Kunst zu jenem Zeitpunkt noch immer als ein Absolutes versteht. Doch als er einige Jahre später erneut über sein erstes Werk nachdenkt, kommt er genauer auf den Sinn zu sprechen, den diese Metaphysik und dieses Absolute in der *Umwertung* erlangt haben, die aus einem erreichten *nihilistischen* Bewusstsein entspringt. In einem Fragment (17[3]) von Mai-Juni 1888 schreibt Nietzsche, dass der Pessimismus in der *Geburt der Tragödie* in Wahrheit ein Nihilismus sei, und dass dieser Nihilismus „als die Wahrheit gilt“. Eine solche Wahrheit ist im nihilistischen Bewusstsein jedoch nicht mehr die „oberste Macht“. Als tiefere Instanz hat sie ein „Wille zum Schein, zur Illusion, zur Täuschung, zum Werden und Wechseln“ (*NF*, KSA, 13, 522) abgelöst. Diese tiefere Instanz wird weiterhin durch die Kunst verkörpert, nach deren Status jede andere theoretische Tätigkeit gemessen wird: „Metaphysik, Religion, Moral, Wissenschaft — Alles nur Ausgeburten seines [*sc.* des Menschen] Willens zur Kunst, zur Lüge, zur Flucht vor der ‚Wahrheit‘“ (*NF*, KSA, 13, 520). In einem kurz zuvor verfassten Fragment (11[415]) hatte Nietzsche, ebenfalls mit Bezug zur *Geburt der Tragödie*, die Züge dieser „Wahrheit“ beschrieben:

> Hier fehlt der Gegensatz einer wahren und scheinbaren Welt: es giebt nur Eine Welt, und diese ist falsch, grausam, widersprüchlich, verführerisch, ohne Sinn … Eine so beschaffene Welt ist die wahre Welt … *Wir haben Lüge nöthig*, um über diese Realität, diese „Wahrheit“ zum Sieg zu kommen das heißt, um zu *leben* … Daß die Lüge nöthig ist, um zu leben, das gehört selbst noch mit zu diesem furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins …

Deshalb muss man sich nach wie vor auf das Absolute der Kunst berufen: „Die Kunst und nichts als die Kunst“, aber nur insofern sie „die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans zum Leben“ ist (*NF*, KSA, 13, 193-194; vgl. auch 17[3], *NF*, KSA, 13, 521).

Nietzsche kann zu diesem Zeitpunkt eine Kontinuität mit den Themen der *Geburt der Tragödie* ausmachen, weil schon dort der Status der Kunst als Lüge anerkannt wurde. Was er jetzt als nihilistisches Bewusstsein des Daseins beschreibt, hatte er bereits beim griechischen Menschen erkannt, der „die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins [kannte und empfand]“; um leben zu

[1] Nietzsches Werke werden zitiert nach F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988 (KSA), gefolgt von Band- und Seitenangabe. Zur Abkürzung einzelner Werke werden folgende Siglen im Text verwendet: GT – *Die Geburt der Tragödie*; FW – *Die fröhliche Wissenschaft*; ZA – *Also sprach Zarathustra*; MAM – *Menschliches, Allzumenschliches*; GM – *Die Genealogie der Moral*; WS – *Der Wanderer und sein Schatten*; NF – *Nachgelassene Fragmente*.

können, „musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen“. Die olympische Welt entsprang aus demselben „Trieb, der die Kunst in’s Leben ruft“, und durch den „sich der hellenische ‚Wille‘ einen verklärenden Spiegel vorhielt“ (*GT*, KSA, 1, 35-36). Der Sinn der Kunst bei den Griechen ist also in dem Ausruf eingeschlossen, der das Buch beschließt: „‘Wie viel musste dies Volk leiden, um so schön werden zu können!‘“ (*GT*, KSA, 1, 156).

Wenn die Kunst ein bewusster *Wille zum Schein*, ein *Stimulans* zum Leben ist, so schreibt sich ihre Bedeutung zwangsläufig in die Grenzen des Lebens ein. Selbst ihr Anspruch auf einen ewigen, absoluten Wert, auf Unsterblichkeit, scheint seiner wahren Natur nach, nämlich als eine symbolische Entschädigung, dem Tod geweiht. Im Grunde sind auch die olympischen Götter, Erzeugnis des künstlerischen Triebes, davon betroffen: „So rechtfertigen die Götter das Menschenleben, indem sie es selbst leben“, und dies ist „die allein genügende Theodicee“ (*GT*, KSA, 1, 36). Folglich erlangt die Formel von der *ästhetischen Rechtfertigung der Welt* — „denn nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*“ (*GT*, KSA, 1, 47) —, die in der *Geburt der Tragödie* zweimal vorkommt[2], im Licht der Betrachtungen des späten Nietzsche einen unverkennbar nihilistischen Sinn. Immer deutlicher tritt dieser an den Stellen hervor, an denen Nietzsche die Formel aufgreift: ein erstes Mal im Aph. 107 der *Fröhlichen Wissenschaft* (*Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst*) — hier ist die Kunst „der *gute* Wille zum Scheine“, der uns, „als ästhetisches Phänomen“, „das Dasein immer noch *erträglich*“ macht (*FW*, KSA, 3, 464); ein zweites Mal im *Versuch einer Selbstkritik*, wo er die Formel heranzieht, um den verborgenen antichristlichen Sinn der *Geburt der Tragödie* zu verdeutlichen (vgl. *GT*, KSA, 1, 18). Überdies fordert Nietzsche hier die „jungen Romantiker“ auf, „die Kunst des diesseitigen Trostes“ als Heilmittel gegen den Pessimismus zu erlernen, so dass sie „alle metaphysische Trösterei“ ‚zum Teufel schicken‘ können (*GT*, KSA, 1, 22). In diesem Sinn bezeichnet er die Griechen im Vorwort zur Zweitauflage der *Fröhlichen Wissenschaft* (1887) als „oberflächlich — *aus Tiefe*“: „Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu *leben*: dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben!“ (*FW*, KSA, 3, 352).

Wenn die Kunst also schon im frühen Denken Nietzsches eine sterbliche Natur hat, die den Nihilismus ankündigt, gilt es der Frage nachzugehen, ob und inwiefern dies mit dem Tod Gottes zusammenhängt.

Als erstes ist anzumerken, dass schon beim ersten Auftreten der beiden Themen eine Verbindung zwischen ihnen zu existieren scheint. In der *Geburt der Tragödie* ist, wenn auch nicht vom Tod *der* Kunst so doch vom Tod *einer* Kunst die Rede; und Nietzsche spricht hier zwar nicht vom Tod *Gottes*, aber doch vom Tod *eines* Gottes. So heißt es am Anfang von Kap. 11:

> Wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten „der grosse Pan ist todt“: so klang es jetzt wie ein schmerzlicher Klageton durch die hellenische Welt: „die Tragödie ist todt“ (*GT*, KSA, 1, 75)

Dieser Passus stammt aus Plutarchs *de defectu oraculorum* (XVII, C). Karl Schlechta vermutete[3], dass Nietzsche die Stelle nicht direkt dem antiken Text

[2] Das zweite Mal mit dem ausdrücklichen Hinweis auf eine „Metaphysik der Kunst“, in der „selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille […] mit sich selbst spielt“: vgl. *GT*, KSA, 1, 152.

[3] K. Schlechta, *Nietzsches großer Mittag*, Frankfurt a. M., 1954, S. 24-25.

entnommen habe, sondern nach einem der französischen Moralisten — Charron oder Pascal — zitierte, die er während seiner kurzen Teilnahme am Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 erstmals las. Dieser Hypothese zufolge steht die Anspielung also in einem auf das Christentum bezogenen Kontext.

Vor Schlechta war aber schon Martin Heidegger zu der Überzeugung gekommen[4], dass Pascal Nietzsches Quelle war, wenn er Pascals Satz — „Le grand Pan est mort" (*Pensées*, 695 Brunschvig) — gleich im Anschluss an eine Stelle aus *Glauben und Wissen* (1802) zitiert, an der Hegel von dem „Gefühl" spricht, „worauf die Religion der neuen Zeit beruht", dem Gefühl nämlich „Gott selbst ist tot",[5] und zur Stützung seiner These ebenfalls einen *Gedanken* von Pascal verwendet: „La nature est telle qu'elle marque partout un Dieu perdu dans l'homme et hors de l'homme" (*Pensées*, 441 Brunschvig). Unmittelbar danach zitiert Heidegger den vollständigen Text des Aph. 125 (*Der tolle Mensch*) aus der *Fröhlichen Wissenschaft* und stellt so eine Sinnkontinuität zwischen der Stelle aus der *Geburt der Tragödie* und dem Thema vom Tod Gottes her. Um diese Kontinuität zu belegen, hatte Heidegger einige Zeilen vorher ein Fragment aus der Entstehungszeit der *Geburt der Tragödie* ziemlich ungenau zitiert: „'Ich glaube an das urgermanische Wort: alle Götter müßen sterben'". In Wirklichkeit ist der Text des Fragments (5[57]) noch enger mit Heideggers Themen verknüpft: „'Alle Götter müssen sterben' die urdeutsche Vorstellung, die die Wissenschaft mit höchster Kraft bis jetzt durchführt" (*NF*, KSA, 7, 107). Es sei daran erinnert, dass der Satz, den Nietzsche Plutarch (oder Pascal) entnommen hat, auch in zwei weiteren Fragmenten (5[116] und 7[8], *NF*, KSA, 7, 125 und 138) aus derselben Zeit auftaucht.

Barbara von Reibnitz hat jedoch auf die wahre Bedeutung von Plutarchs Anekdote hingewiesen, die in einem ganz anderen Kontext erzählt wird, nämlich im Rahmen eines „Gespräch[s] über die Sterblichkeit von Dämonen, im Unterschied zur Unsterblichkeit der Götter". Da die Anekdote in einer Zeit (dem Zeitalter des Kaisers Tiberius) angesiedelt ist, die mit dem irdischen Leben Christi zusammenfällt, verstehen die christlichen Apologeten (insbesondere Eusebius von Caesarea in der *praeparatio evangelica*) den Tod Pans „als Allegorie des Untergangs der antiken Götterwelt, verursacht durch den Sieg des Christentums". Nietzsche greift auf diese Anekdote zurück, um eine Parallele zu ziehen zwischen dem Untergang der Tragödie und dem „Tod des Pan als der symbolischen Zäsur zwischen nichtchristlicher und christlicher Antike". Der Tod Pans, eines Dämons, der seit der hellenistischen Kultur mit Dionysos verknüpft war, „läßt den Tod des Dionysos assoziieren und weiter den Tod der Tragödie, der auf einer weiteren Stufe das Ende der griechischen Kultur bedeutet".[6] Somit bestätigt sich, dass der Tod einer Kunstform — zumal derjenigen, die für Nietzsche die höchste Kunstform überhaupt war — im Tod eines Gottes (Dionysos) seinen symbolischen Ausdruck findet. Der Tod des Gottes der Tragödie deckt sich also mit dem Tod der Tragödie selbst, und die Themen ‚Tod der Kunst' und ‚Tod Gottes' sind schon in Nietzsches erstem Werk miteinander verknüpft.

Man kann daher die Annahme wagen, dass in dem Satz „der grosse Pan ist todt" mehr vorweggenommen wird als der bloße „rhytm" des späteren Satzes

---

[4] M. Heidegger, *Nietzsches Wort „Gott ist tot"* [1943], in: *Holzwege*, Frankfurt a. M., 1980, 6. Aufl., S. 210.

[5] G.W.F. Hegel, *Werke*, 2, S. 432.

[6] B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kapitel 1-12)*, Stuttgart, 1992, S. 289-290.

„Gott ist tot“, wie Michael Stephen Silk und Joseph Peter Stern vermuten.[7] Man darf annehmen, dass die Assoziation zwischen Tod *der Kunst* und Tod *Gottes* aufgrund eines der Kunst und der Göttlichkeit gemeinsamen Wesenszugs möglich ist und dass dieser gemeinsame Wesenszug in ihrer Sterblichkeit besteht. Lesen wir vor diesem Hintergrund die Frage, die „der tolle Mensch“ (in den Schlusszeilen des Aph. 125 der *Fröhlichen Wissenschaft*) an jene richtet, die ihn aus den Kirchen verjagt haben, in denen er sein *Requiem aeternam deo* anstimmte: „‘Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Grüfte und Grabmäler Gottes sind?‘“ (*FW*, KSA, 3, 482). Die Tempel der Christenheit — auch sie eine Kunstform — sind zu Denkmälern geworden, in denen die Erinnerung an einen *toten Gott* wachgehalten wird. Diese Erinnerung schließt eine unerfreuliche körperliche Dimension ein, die das sterbliche Schicksal Gottes enthüllt: „‘Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung?— auch Götter verwesen!‘“ (*FW*, KSA, 3, 481). Erst wenn auch jene Denkmäler eingestürzt sind, wird die Zeit der Trauer, die mit dem Tod Gottes beginnt, zu Ende sein und die *Trauerarbeit* ihre Funktion erfüllt haben. Dann erst wird Zarathustra ausrufen können:

> Wenn ich je frohlockend sass, wo alte Götter begraben liegen, weltsegnend, weltliebend neben den Denkmalen alter Welt-Verleumder: — / — denn selbst Kirchen und Gottes-Gräber liebe ich, wenn der Himmel erst reinen Auges durch ihre zerbrochenen Decken blickt; gerne sitze ich gleich Gras und rothem Mohne auf zerbrochnen Kirchen. (*Za*, KSA, 4, 288)

Wenn sich der Tod Gottes also in der Sterblichkeit der Kunst vollzieht, muss Nietzsche sich dieser Sterblichkeit bewusst geworden sein, bevor er den Tod Gottes gedanklich formulierte. Nun ist in der *Geburt der Tragödie* der Tod der antiken Tragödie nur die Voraussetzung dafür, dass diese dank einer auf der „heraklesmässige[n] Kraft der Musik“ (*GT*, KSA, 1, 73) — d. h. der Musik Wagners — beruhenden „*Mysterienlehre der Tragödie*“ wiederaufersteht. Es ist alles andere als nebensächlich, dass Nietzsche sich zur Beschreibung der Kraft dieser Musik eines Bildes bedient, das in umgekehrtem Sinn in Bezug auf den Tod Gottes wiederkehrt. Wagner sagte von der „Civilisation“, so Nietzsche, „dass sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht“ (*GT*, KSA, 1, 55-56). Genau dies kann nach dem Tod Gottes nicht mehr geschehen. Vielmehr wird dann der tolle Mensch „am hellen Vormittage“ eine Laterne anzünden müssen, und da „immerfort die Nacht und mehr Nacht“ kommt, wird er sich fragen: „Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden?“ (*FW*, KSA, 3, 480-481).[8]

Nach seiner Abkehr von Wagner wird der Tod der Kunst für Nietzsche zu dem Ereignis, das der Kunst erst den Charakter des Absoluten verleiht. Dieses Absolute der Kunst ist aber nichts anderes als ihre Fähigkeit zu offenbaren, dass ihr der Tod wesenseigen ist. So schreibt Nietzsche im Aph. 223 (*Abendröthe der Kunst*) in *Menschliches, Allzumenschliches*: „Vielleicht dass niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfasst wurde, wie jetzt, wo die Magie des Todes

---

[7] M. S. Silk, J. P. Stern, *Nietzsche on tragedy*, Cambridge, 1981, S. 244.

[8] Nietzsche entnimmt diese Beschreibung des tollen Menschen den Mitteilungen über Diogenes von Sinope (den Zyniker), von denen Diogenes Laertios (VI, 41) berichtet: „Er ging am hellichten Tag mit einer Laterne in der Hand umher und sagte: ‚Ich suche einen Menschen‘“. Möglicherweise ist hier aber auch ein Echo der Worte des Häretikers Vigilantius gegen den Reliquienkult zu vernehmen, die Voltaire wiedergibt: „‘Les coutumes des idolâtres se sont introduites dans l’Église; on commence à allumer des flambeaux en plen midi‘“ (Voltaire, *Traité sur la tolérance*, in: *Mélanges*, Paris, 1961, S. 1245 Anm. 1).

dieselbe zu umspielen scheint“. Der Tod erweist sich also als ureigenster Wesenszug der Kunst, was damit zusammenhängt, dass sie eine grundlegende Wandlung erfahren hat. Sie ist nicht mehr *die Kunst der Zukunft*, also die Musik Wagners, wie in der *Geburt der Tragödie*, sondern spricht von der Vergangenheit: „Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können“. Gerade im letzten Akt, im Akt des Todes, erstrahlt diese Vergangenheit in vollem Glanz: „Die Sonne ist schon untergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen“. In diesem ‚Noch-Leuchten‘ nach dem Untergang steckt die Wahrheit der Kunst. Der Tod ist kein bloßes Verschwinden, sondern ist selbst eine Spur, eine „rührende Erinnerung“, ein „herrliches Ueberbleibsel“ (*MAM*, KSA, 2, 186).

Die Verwendung des Wortes *Abendröte* statt des üblichen *Untergangs* im Titel des Aphorismus weist unübersehbar darauf hin, dass das Wesen im Augenblick des Todes aufscheint, der Sonne vergleichbar, die am *Abend* beim Untergehen *rot* schimmert. Bezeichnenderweise verwendet Nietzsche in einem weiteren Aphorismus, dem Aph. 474 (*Die Entwicklung des Geistes, vom Staate gefürchtet*), denselben Ausdruck, um den Untergang der athenischen Kultur zu beschreiben. Auch sie erstrahlt im Augenblick ihres Untergehens, wiederum dank der Kunst, die hier durch die Prosa des Thukydides verkörpert wird: „Thukydides lässt sie, unmittelbar bevor die Nacht über Athen kommt […] noch einmal wie eine verklärende Abendröthe aufleuchten“ (*MAM*, KSA, 2, 308-309). Das Partizip *verklärend* hat offensichtlich eine theologische Konnotation und ist im Sinn der *Verklärung* Christi zu verstehen. Es bezeichnet das ‚Verklärende‘ und ‚Verherrlichende‘. Die Abendröte ist also das letzte Licht, das auf die Dinge fällt und sie uns in ihrer *Herrlichkeit*, das heißt in ihrer Wahrheit, wiedergibt, kurz bevor sie endgültig erlöschen. Dass dieses Bild in seinem Gedanken und dem gewählten Ausdruck von Wagner herrührt, belegt das Fragment (11[10]) vom Sommer 1875, in dem die Atmosphäre des Schlussakts der *Götterdämmerung* folgendermaßen beschrieben wird: „Alles Abendröthe, Sommerluft, Spätsommer, tiefes Glühen, Trauer webt in allem. Siegfried von seinen Thaten erzählend die rührende Erinnerung. Tragisch jäh bricht die Nacht ein“ (*NF*, KSA, 8, 194).

Wie wir gesehen haben, benutzt Nietzsche bei der Beschreibung des Todes der Kunst, der als Abendröte dargestellt wird, Bilder, die auf das Sonnenlicht Bezug nehmen. Ähnliche Bilder, wenngleich in enger astronomischem Sinn, tauchen auch in den Worten des *tollen Menschen* im Aph. 125 der *Fröhlichen Wissenschaft* auf, wo sie die Folgen des Todes Gottes beschreiben: „‘Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? […] Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts?‘“ (*FW*, KSA, 3, 481). Während die Kunst noch im Untergang, durch den Tod und über ihn hinaus, eine Sehnsucht hervorruft, die Freude und Nahrung verschafft, löst der Tod Gottes offensichtlich Bestürzung und Schuldgefühl aus. Das blendende Sonnenbild der Kunst in der Abendröte tritt hinter ausdrücklich düsteren Atmosphären zurück. Später, in der II. Abhandlung der *Genealogie der Moral*, wird dieses Gefühl der Verlorenheit auf die *nihilistische* Lebensbedingung des kopernikanischen Menschen bezogen: „Seit Kopernikus scheint der Mensch auf eine schiefe Ebene gerathen, — er rollt immer

schneller nunmehr aus dem Mittelpunkte weg — wohin? in's Nichts? in's ‚*durchbohrende* Gefühl seines Nichts'?" (*GM*, KSA, 5, 404).[9]

In dem Fragment 14[25] vom Herbst 1881 ist jedoch ein anderer Schluss für den Aph. 125 der *Fröhlichen Wissenschaft* zu lesen. Hier finden wir eine Metaphorik des Sonnenlichts, die der im Aph. 223 von *Menschliches, Allzumenschliches* in Bezug auf den Untergang der Kunst benutzten durchaus gleicht:

> Und wenn wir noch leben und Licht trinken, scheinbar wie wir immer gelebt haben, ist es nicht gleichsam durch das Leuchten und Funkeln von Gestirnen, die erloschen sind? Noch sehen wir unsren Tod, unsere Asche nicht, und dies täuscht uns und macht uns glauben, daß wir selber das Licht und das Leben sind — aber es ist nur das alte frühere Leben im Lichte, die vergangne Menschheit und der vergangne Gott, deren Strahlen und Gluthen uns immer noch erreichen. (*NF*, KSA, 9, 631-632)

Ist die Erinnerung an diesen „vergangenen Gott" hier immer noch in eine Trauerstimmung getaucht, so ist hervorzuheben, dass dieselbe Sonnen-Metaphorik im Aph. 343 (*Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat*), mit dem das fünfte Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* beginnt, erneut auftaucht und dort von Trauer in Freude umschlägt. Den Wenigen, die imstande sind zu verstehen, was geschehen ist — nämlich „dass ‚Gott todt ist', dass der Glaube an den christlichen Gott unglaubwürdig geworden ist" — „scheint eben irgend eine Sonne untergegangen"; ihnen scheint „unsre alte Welt täglich abendlicher". Doch den „Erstlinge[n] und Frühgeburten des kommenden Jahrhunderts" wird es eher so scheinen, als sei „eine neue Art […] von Licht, Glück, Erleichterung, Erheiterung, Ermuthigung, Morgenröthe" aufgezogen: „In der That, wir Philosophen und ‚freien Geister', fühlen uns bei der Nachricht, dass der ‚alte Gott todt' ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt". Der Begriff *Abendröte* hat sich folglich in sein entsprechendes Gegenteil, die *Morgenröte*, verkehrt. So kann Gott dank des Bewusstseins, das der Mensch von dessen Tod erlangt, und der Trauerarbeit, die dieses Bewusstsein ermöglicht, in der neuen Morgenröte des *Erkennenden* wiederauferstehen: „Das Meer, *unser* Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so ‚offenes Meer'" (*FW*, KSA, 3, 573-574).

Der Tod Gottes wird dergestalt zu einem Leben spendenden Element *verklärt* und erlangt eine ähnliche Funktion wie der Tod der Kunst, der die Erinnerung an die ursprüngliche Bestimmung derselben wachhält. Auf dieser Wesensverbundenheit basieren die Aphorismen des IV. Teils (*Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller*) von *Menschliches, Allzumenschliches*, in denen die wesentliche Verbindung mit dem Tod gleichzeitig Mittel der Erinnerung ist. Das Leben der Kunst ist „nur ein Scheinleben wie über den Gräbern", „ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren". Mit ihrer Hilfe wird „wenigstens auf Augenblicke [...] die alte Empfindung noch einmal rege und das Herz klopft nach einem sonst vergessenen Tacte" (Aph. 147: *Die Kunst als Todtenbeschwörerin*, *MAM*, KSA, 2, 142). Die Aufgabe der Dichter besteht also darin, den Blick von der Gegenwart abzuwenden und ihr „durch ein Licht, das sie von der Vergangenheit herstrahlen machen, zu neuen Farben" zu verhelfen. Um dies zu vermögen, „müssen sie selbst in manchen Hinsichten rückwärts gewendete Wesen sein" (Aph. 148: *Dichter als Erleichterer des Lebens*, *MAM*, KSA, 2, 143).

---

[9] Vgl. auch das Fragment 2[127] vom Herbst 1885-Herbst 1886, in dem Nietzsche von den „nihilistischen Consequenzen der jetzigen Naturwissenschaft" spricht: „Seit Copernikus rollt der Mensch aus dem Centrum ins x" (*NF*, KSA, 12, 126-127).

Was die Künstler als *rückwärts gewendete Wesen* sehen, ist der religiöse Ursprung der Kunst. Sie lässt, wenn auch in Form ihrer Sterblichkeit, ihre Herkunft hinter sich und nimmt die Form einer säkularisierten Religion an: „Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen". Desgleichen: „Die wachsende Aufklärung hat die Dogmen der Religion erschüttert und ein gründliches Misstrauen eingeflösst: so wirft sich das Gefühl, durch die Aufklärung aus der religiösen Sphäre hinausgedrängt, in die Kunst" (Aph. 150: *Beseelung der Kunst*, *MAM*, KSA, 2, 144). Die säkularisierende Funktion der Kunst zeigt sich gerade in der „Verklärung" jener Vorstellungen, „welche wir jetzt als falsch erkennen". Dennoch wären die Künstler aller Zeiten nicht zu dieser Verklärung fähig gewesen „ohne den Glauben an die absolute Wahrheit" jener falschen Vorstellungen. Die großen Kunstwerke der Menschheit „wie die divina commedia, die Bilder Rafael's, die Fresken Michelangelo's, die gothischen Münster" setzen „nicht nur eine kosmische, sondern auch eine metaphysische Bedeutung der Kunstobjecte" voraus (Aph. 220: *Das Jenseits in der Kunst*, *MAM*, KSA, 2, 180).

Bleibt diese *große Kunst* für Nietzsche der absolute Maßstab, so ist sie doch dazu verurteilt, in den Gewändern und unter der Maske einer *kleinen Kunst* ein unbedeutendes Dasein zu fristen, sobald die Aufklärung sich in einem Zeitalter der Arbeit verwirklicht hat. Im Aph. 170 (*Die Kunst in der Zeit der Arbeit*) aus *Der Wanderer und sein Schatten* stellt Nietzsche fest, dass die Kunst in unserem „*arbeitsamen* Zeitalter" „Sache der Musse, der Erholung" geworden ist. „Die große Kunst versucht, in einer Art Vergröberung und Verkleidung, in jener anderen Luft heimisch zu werden […], die eigentlich nur für die *kleine* Kunst, für die Kunst der Erholung, der ergötzlichen Zerstreuung das natürliche Element ist". Wenn sie zu einem solchen Dasein bereit ist, werden wir immerhin die Möglichkeit haben, einmal wieder „volle Fest- und Freudentage in das Leben ein[zuführen]". Dann aber wird „*unsere* große Kunst unbrauchbar sein". Die Kunst, auf die Dimension der *kleinen Kunst* reduziert, wird jetzt nicht mehr das leisten können, wozu die *große Kunst* trotz oder gerade dank ihrer Sterblichkeit imstande war: zur Wiedererweckung der Toten. Die Künstler „haben in ihren Büchsen die gewaltsamsten Erregungsmittel, bei denen selbst der Halbtodte zusammenschrecken muss", doch gegen diese Wirkungen fungiert gerade die kleine Kunst wie ein paradoxes Verteidigungsmittel (*WS*, KSA, 2, 623-624).

Jene *Festtage* können also nur die „Gedächtnissfeste" sein, die im Aph. 223 von *Menschliches, Allzumenschliches* die „rührende Erinnerung" einer zur *Abendröte* gelangten Kunst feiern sollten. Wenn Nietzsche das Thema ‚Tod der Kunst' aufwirft, erklärt er also auch das *Geheimnis* ihres Überlebens: durch die *kleine Kunst*.

Carlo Gentili