

Heideggers Nietzsche

De conceptie van de kunstenaar in Heideggers 'Der Wille zur Macht als Kunst'

Scriptie t.b.v. Academische Master Wijsbegeerte

26 december 2006

Auteur: Tibor Goossens

Eerste beoordelaar: prof.dr. Piet Steenbakkers

Tweede beoordelaar: prof.dr. Marcus Düwell

Subfaculteit Wijsbegeerte - Faculteit Geesteswetenschappen - Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

VOORWOORD	4
1 HEIDEGGERS CONFRONTATIE MET NIETZSCHE	5
1.1 NIETZSCHE IN HEIDEGGERS WERK.....	5
1.2 ACTUELE DISCUSSIES OVER HEIDEGGERS NIETZSCHE.....	8
1.3 POSITIES IN HET HEDENDAAGSE DEBAT.....	9
1.4 DE VERWANTSCHAP TUSSEN HEIDEGGERS AND NIETZSCHES CONCEPTIE.....	11
1.5 ONTWIKKELINGEN IN HEIDEGGERS CONCEPTIE VAN DE KUNSTENAAR.....	12
1.5.1 <i>Waarheid en het Zijn na Sein und Zeit</i>	12
1.5.2 <i>Ontwikkelingen in Heideggers denken over Nietzsche en de kunst</i>	13
1.5.3 <i>Het stichten van de kunst</i>	14
1.5.4 <i>De positie van de kunstenaar</i>	15
1.5.5 <i>Der Ursprung des Kunstwerkes</i>	17
1.5.6 <i>De veranderende kunstenaarsopvatting in Der Ursprung des Kunstwerkes</i>	18
2 NIETZSCHES KUNSTENAAR IN DER WILLE ZUR MACHT ALS KUNST	21
2.1 INTRODUCTIE.....	21
2.2 HEIDEGGERS BENADERING VAN NIETZSCHE.....	21
2.2.1 <i>Geen exegese maar confrontatie</i>	21
2.2.2 <i>Heideggers ontologische lezing</i>	23
2.2.3 <i>Onderlinge verschillen in de versies 1936 en 1961</i>	23
2.2.4 <i>De nadruk op Der Wille zur Macht</i>	25
2.3 HEIDEGGERS CONCEPTIE VAN NIETZSCHES KUNSTENAAR.....	25
2.3.1 <i>De wil tot macht en de eeuwige wederkeer</i>	25
2.3.2 <i>Herwaardering van alle waarden</i>	28
2.3.3 <i>De conceptie van kunst</i>	30
2.3.4 <i>Nadruk op de kunstenaar</i>	31
2.3.5 <i>Kunst als fysiologie en kunst als tegenbeweging tegen het nihilisme</i>	32
2.3.6 <i>De roes als esthetische toestand</i>	34
2.3.7 <i>De roes en het schone</i>	36
2.3.8 <i>De roes als vorm-scheppende toestand</i>	37
2.3.9 <i>De grote stijl</i>	38
3 KRITIEK VANUIT DE HEDENDAAGSE NIETZSCHE-RECEPTIE	41
3.1 KRITIEKEN OP HEIDEGGERS NIETZSCHE-BENADERING.....	41
3.1.1 <i>De receptie van Heidegger binnen het Nietzsche-onderzoek</i>	41
3.1.2 <i>Heideggers nadruk op Der Wille zur Macht</i>	42

3.2	KRITIEKEN OP HEIDEGGERS CONCEPTIE VAN NIETZSCHES KUNSTENAAR	44
3.2.1	<i>De wil tot macht en de eeuwige wederkeer</i>	44
3.2.2	<i>Herwaardering van alle waarden</i>	48
3.2.3	<i>Nietzsches kritiek op het zelf</i>	50
3.2.4	<i>De conceptie van de kunstenaar</i>	51
3.2.5	<i>Heideggers nadruk op het kunstwerk</i>	55
3.2.6	<i>De roes als esthetische toestand</i>	57
3.2.7	<i>Vorm en transcendentie</i>	59
4	NIETZSCHES KUNSTENAAR IN DER WILLE ZUR MACHT ALS KUNST	62
4.1	HEIDEGGERS INTERPRETATIE VAN NIETZSCHES KUNSTENAAR	62
4.2	AANBEVELINGEN VOOR VERVOLGONDERZOEK.....	65
5	BRONVERMELDING	67

Voorwoord

Vorausbestimmt zur Sternenbahn,
Was geht dich, Stern, das Dunkel an?
Roll' selig hin durch diese Zeit!
Ihr Elend sei dir fremd und weit!
Der fernsten Welt gehört dein Schein:
Mitleid soll Sünde für dich sein!
Nur Ein Gebot gilt dir: sei rein!

Friedrich Nietzsche – Die fröhliche Wissenschaft

Een moment om stil te houden, om te kijken, en de balans op te maken. De weg naar deze scriptie kent zijn oorsprong in Groningen, en heeft me via Leuven, Utrecht en Freiburg uiteindelijk tot hier gebracht. Zonder de stimulerende indrukken die ik onderweg heb opgedaan was ik niet tot hier gekomen, en de diverse docenten en medestudenten die mij hierin hebben geïnspireerd blijf ik dankbaar. Een bijzonder woord van dank voor de totstandkoming van deze scriptie gaat uit naar prof.dr. Piet Steenbakkers en prof.dr. Marcus Düwell van de Universiteit Utrecht, en daarnaast naar prof.dr. Günter Figal en prof.dr. Willem van Reijen van de Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Deze weg is hiermee echter geenszins ten einde; de blik blijft, ook na deze scriptie, op de horizon gericht.

Freiburg im Breisgau
Kerst 2006

1 Heideggers confrontatie met Nietzsche

1.1 Nietzsche in Heideggers werk

Dat er discussie bestaat over de interpretatie van de kunstenaar blijkt uit diverse recente academische publicaties rondom Heideggers college *Der Wille zur Macht als Kunst* (verder: WMK). Aan deze discussie zal ik een bijdrage leveren door in deze studie te verhelderen of Nietzsches en Heideggers opvattingen over de kunstenaar minder contrasteren dan in WMK is weergegeven. Door Heideggers weergave van Nietzsches kunstenaar te confronteren met bevindingen uit de hedendaagse Nietzsche-receptie zal ik verder verduidelijken in welke mate Heidegger de afstand tussen Nietzsche en zijn eigen denken in WMK groter heeft voorgesteld dan feitelijk het geval is.

Heidegger heeft zich langdurig en in detail bezig gehouden met het werk van Nietzsche. De eerste kennismaking met Nietzsches *Der Wille zur Macht* was al in de periode tussen 1910 en 1914, maar de invloed hiervan deed zich twintig jaar later pas echt gelden. Ook in zijn magnum opus *Sein und Zeit* uit 1927 is Nietzsche nog slechts terug te vinden in een drietal kleine opmerkingen in minder relevante passages,¹ en blijven de grote thema's uit Nietzsches denken waar hij zich later mee bezig zou houden nog ongemoeid.² Heidegger zal zich pas tot Nietzsche wenden nadat hij de uitgangspunten van *Sein und Zeit* heeft verlaten. Vanaf 1933 speelt Nietzsche een sterke rol in het denken van Heidegger, en zijn confrontatie met Nietzsche heeft zich in de loop van zijn werk verder ontwikkeld. Het is zeer aannemelijk dat dit zijn denkweg zowel heeft gestimuleerd als beïnvloed.³

Kort voordat Heidegger met zijn colleges over Nietzsche begon hadden Alfred Bäumler en Karl Jaspers beiden een uitgebreide studie over Nietzsche gepubliceerd.⁴ Heideggers eigen interpretatie midden jaren dertig is door deze werken aanvankelijk sterk beïnvloed, en kan in contrast tot deze werken begrepen worden.⁵

In zijn rectoraatsrede in 1933 pleit Heidegger voor het eerst voor een nieuwe taxatie van Nietzsche, wanneer hij stelt dat de Griekse filosofie en Nietzsche de twee historische momenten zijn die moeten worden betrokken bij een reflectie over de aard van wetenschap. Ook gedurende de lezingen in de jaren dertig en veertig raakt Heidegger in toenemende mate overtuigd dat Nietzsche van cruciaal belang is om de hedendaagse wereld te begrijpen, en zijn

¹ Sluga (2005), p.102

² Sluga (2005), p.103

³ Sluga (2005), p.102

⁴ Bäumlers *Nietzsche der Philosoph und Politiker* (1931) en Jaspers' *Nietzsche, Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* (1935)

⁵ Sluga (2005), p.108

oordeel over Nietzsche wordt paradoxaal genoeg positiever naarmate hij zich in zijn denken verder van Nietzsche verwijderd.⁶ In 1938 stelt Heidegger dat het werkelijke effect van Nietzsche nog moet komen, en dat men Nietzsche niet kan negeren, wil men niet verward raken in achterhaalde thema's. Nietzsches denken behelst in zijn ogen niet alleen een voleinding van de metafysica, maar tegelijkertijd een voorbereiding op een nieuw begin.⁷ De mens zou na deze transitie opnieuw overweldigd en getroffen worden door de overvloed van de aanwezigheid.⁸

In 1954 publiceert Heidegger zijn Nietzsche-college *Was heißt Denken?* en de tekst *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* Beide teksten zijn illustratief voor het belang van Nietzsche voor zijn latere denken. In 1961 publiceert Heidegger een nieuwe editie van de Nietzsche-colleges uit de periode 1936-1940, samen met een aantal aanvullende teksten uit 1940-1946. De 1961-uitgave is een aangepaste versie van de Nietzsche-colleges, en is van grote invloed geweest op de Duitse Nietzsche-receptie. Uit deze revisie wordt duidelijk dat Heideggers duiding van Nietzsche aan verandering onderhevig is geweest. Heideggers naoorlogse belangstelling in Nietzsche lijkt zich met name te richten op het werk *Also Sprach Zarathustra*, een ontwikkeling die illustratief is voor zijn toegenomen geloof in de kracht van poëzie en zijn verlaten van de filosofie in naam van het denken.⁹

Zijn langdurige en grondige confrontatie met Nietzsche is dus pas in de vroege jaren dertig tot bloei gekomen. Deze sterk toegenomen interesse hangt nauw samen met de ontwikkelingen binnen Heideggers denken in die periode. De nieuwe koers die Heidegger inzet na *Sein und Zeit* creëert een opening naar Nietzsches denken. Deze nieuwe koers wordt sterk bepaald door een drietal punten.¹⁰

Ten eerste stelt Heidegger dat de metafysica zich bezig moet houden met de vraag naar het Niets, iets waartoe een wetenschappelijke metafysica of ontologie zoals in *Sein und Zeit* niet in staat is. Ten tweede verwerpt hij het klassieke denken van waarheid als correspondentie en stelt de typering van de waarheid als onverborgenheid voor. Als derde punt zoekt Heidegger een weg om in een filosofie van de kunst te voorzien. De werken *Einführung in die Metaphysik* en *Der Ursprung des Kunstwerkes*, beide uit 1935, scheppen dit kader voor zijn confrontatie met Nietzsche.

De metafysica heeft zich altijd gericht op de aard van de dingen, maar heeft de vraag naar het Zijn van deze dingen veronachtzaamd. Heidegger stelt in *Einführung in die Metaphysik* als reactie een drietal programmatische conclusies op. Allereerst concludeert hij dat de metafysica geen houvast meer kan geven, en stelt hij dat het Zijn opnieuw ervaren moet worden. Tevens is de vraag naar het Zijn sterk verbonden met de vraag wie de mens is.

⁶ Sluga (2005), p.106

⁷ Visser (1987)

⁸ Visser (1987), p.155

⁹ Sluga (2005), p.116

¹⁰ Sluga (2005), p.116

Cruciaal is daarnaast de vraag hoe het onderscheid tussen Zijn en zijnden gedacht moet worden.

Heidegger erkent ook dat de vraag naar kunst niet vanuit het Dasein begrepen kan worden. Het ‘moderne subjectivisme’ kan geen uitleg aan de kunst geven omdat het schepping verkeerd interpreteert, namelijk als de geniale prestatie van het soevereine subject.¹¹ Ook kan Heidegger vanuit het perspectief van *Sein und Zeit* niet verklaren waarom de kunstenaar onbetekenend is in het scheppen van de kunst, want hoewel de geworpenheid van Dasein naar de dood en geschiedenis in dit werk wel is besproken is, de worp van waarheid naar het Dasein is dat niet (dit punt zal ik in paragraaf 1.5 verder toelichten). Heidegger eindigt zijn essay over kunst ook met een aantal programmatische vragen.

In het verlengde van deze koers na *Sein und Zeit* is zijn confrontatie met Nietzsche op gang gekomen. Heideggers Nietzsche-interpretatie werd echter niet alleen invloedrijk, maar ook erg controversieel. Zijn interpretatie is overwegend negatief ontvangen,¹² onder andere vanwege Heideggers selectieve lezing en omdat hij Nietzsche niet interpreteert in het verlengde van de oorspronkelijke intenties van zijn denken. Een aantal kritiekpunten dat ook op de hedendaagse receptie van invloed is zal ik hier nader toelichten.

In 1953 bekritiseert Karl Löwith Heideggers poging in *Nietzsches Wort ‘Gott ist Tot’* om Nietzsche voorbij zijn eigen teksten te interpreteren, en het on gezegde in Nietzsches tekst aan de oppervlakte te krijgen.¹³ Hij stelt dat Heidegger elke mogelijkheid belemmert om Nietzsche als zodanig te begrijpen, omdat hij hem tegen de horizon van zijn eigen thematiek van de zijns geschiedenis interpreteert. Ook deelt Löwith de mening niet dat Nietzsches filosofie een waarden-metafysica zou zijn.¹⁴ Concepten als leven, physis, en Worden kunnen niet in termen van waardering worden begrepen.

Otto Pöggeler daarentegen benadrukt in zijn invloedrijke interpretatie dat Heideggers uiteenzetting illustreert hoe Nietzsche voor Heidegger heeft verhelderd wat het betekent om de geschiedenis van de metafysica te denken, waarvan Nietzsche de voltooiing is. Hans-Georg Gadamer benadrukt daarnaast dat Heideggers Nietzsche-colleges vooral ook een tegenhanger vormen voor de gedachten uit *Sein und Zeit*.¹⁵

Een aantal kritieken gaat nader in op Heideggers interpretatie van het concept wil tot macht, ogenschijnlijk het meest bediscussieerde element van zijn college in 1936-37.¹⁶ Wolfgang Müller-Lauter benadrukt dat het concept machts wil voor Nietzsche veelvoudig is,¹⁷ en nooit als eenheid of als metafysisch principe in het traditionele paradigma is bedoeld. Heideggers

¹¹ *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p.64

¹² Babich, B. (1999), p.23

¹³ Colony (2005), p.339

¹⁴ Colony (2005), p.340

¹⁵ Colony (2005), p.343; ook: Gadamer (1983), *Heideggers Wege*. Tübingen, p.99; Volgens Zimmerman kan Heideggers Nietzsche-interpretatie gezien worden als een reflectie op de interpretatie van *Zeitlichkeit* in *Sein und Zeit* (Zimmerman, 1977)

¹⁶ Colony (2003)

¹⁷ Cf. Müller-Lauter (1971)

interpretatie van de machtswil echter reduceert Nietzsches concept tot de taal en ideeën van de metafysische traditie, die Nietzsche met zijn concept nu net wilde overwinnen.¹⁸

Dit laatste punt is ook door Granier uiteengezet, namelijk dat Nietzsche niet alleen de metafysica omdraaide, maar bovenal een kritiek op de metafysica formuleert. Uit de vereenzelviging van het Zijn met het ideële, de waarheid, of het goede blijken volgens Nietzsche overeenkomsten met theologie en moraliteit. Hiermee verwoordt Nietzsche een intellectuele revolutie. Volgens Granier is deze omwenteling nu juist de kern van Nietzsches denken, en gaat Heidegger hieraan voorbij.¹⁹

De verhandelingen van deze auteurs hebben op hun beurt een breed scala aan vragen opgeroepen, die heden ten dage nog steeds ter discussie staan. De belangrijkste kritiekpunten in de receptie blijken met name gericht te zijn op Heideggers lezing in relatie tot de geschiedenis van het Zijn, zijn metafysische duiding van Nietzsches denken en van de machtswil in het bijzonder. Deze punten werpen een belangrijk licht op de manier waarop Heidegger Nietzsches denken heeft geïnterpreteerd, en ik zal ze daarom in de loop van het betoog verder aan de orde laten komen, om zodoende te verhelderen in welke mate Heidegger afwijkt van de oorspronkelijke Nietzsche.

1.2 Actuele discussies over Heideggers Nietzsche

De discussie over Heideggers Nietzsche is in de academische debatten nog steeds gaande, onder andere door nieuw gepubliceerde teksten van Heidegger maar ook door ontwikkelingen in het onderzoek binnen de verschillende taalgebieden. Diverse recente boeken en artikelen, conferenties, en onderzoeksprogramma's geven hier blijk van.

Belangrijke nieuwe inzichten over de relatie tussen Heideggers eigen gedachten en de Nietzsche-colleges kwamen aan het licht door de publicatie van de *Beiträge zur Philosophie* in 1989.²⁰ Hierdoor veranderde de receptie van deze teksten. In de vroege jaren negentig werd de relatie tussen zijn lezing van Nietzsches nihilisme en zijn eigen gedachten een nieuw onderzoekspunt. Ook werd de relatie van zijn Nietzsche-colleges met de conceptie van Nietzsche als crisis en nieuwe aanvang een belangrijk punt van discussie.²¹

Daarnaast zijn ook het ondersteunend materiaal voor het zomersemester 1937 en voor een bijeenkomst over Nietzsches metafysica in 1944 recent gepubliceerd. De hedendaagse receptie in Duitsland is gericht op de integratie van de nieuwe perspectieven, die door deze publicaties zijn ontstaan. Ook de publicatie van materiaal over Nietzsches *Zweite Unzeitgemässe Betrachtung* geeft verder inzicht in hoe het denken van Heidegger over Nietzsche zich heeft ontwikkeld. Hierin wordt Nietzsches denken niet zozeer als het

¹⁸ Colony (2005), p.344

¹⁹ Babich (1999), p.37

²⁰ Colony (2005), p.345

²¹ Colony (2005), p.346

overwinnen van de metafysica opgevat, maar veeleer als symptoom van het nihilisme in de geschiedenis van de metafysica. De Engelstalige receptie is primair gericht op het eerste Nietzsche-college WMK.²² Daarnaast heeft deze de relatie tussen *Sein und Zeit* en de Nietzsche-colleges grondig bestudeerd, en is de politieke context van Heidegger verder onderzocht.

Al met al is Heideggers relatie tot Nietzsche niet alleen intensief bestudeerd in de eerste decennia na publicatie van de 1961-editie, maar zijn ook in de jaren negentig en zelfs zeer recent meerdere studies over Heideggers Nietzsche-interpretatie gepubliceerd. In 2004 heeft de Martin Heidegger Forschungsgruppe een conferentie over Nietzsche en Heidegger georganiseerd. Daarnaast is in 2005 het tweede Martin Heidegger jaarboek gewijd aan Heideggers relatie tot Nietzsche.

De wil tot macht, het einde van de metafysica, het biologisme, het waardedenken, en de kunst zijn thema's die hierbij intensief zijn bediscussieerd. Ik zal me in deze studie beperken tot de conceptie van de kunst zoals die in WMK is uitgewerkt. Hieromtrent zijn een aantal thema's actueel. Te noemen zijn Heideggers confrontatie met Nietzsches metafysische esthetica, de relatie tussen kunst en waarheid,²³ het overstijgen van de esthetiek, de Griekse tragedie, poëzie en eros,²⁴ tijd en het kunstwerk,²⁵ de roes als esthetische toestand,²⁶ en nihilisme in WMK.²⁷ Ik zal laten zien dat uit de confrontatie van een aantal van deze posities uit recent gepubliceerde artikelen de conceptie van de kunstenaar als onderliggende thematiek te voorschijn komt, en dat deze verdere aandacht verdient.

1.3 Posities in het hedendaagse debat

Dat de conceptie van de kunstenaar een impliciet punt van discussie is zal ik nader illustreren aan de hand van vier posities uit de secundaire literatuur.

Een eerste positie behandelt de invloed van zijn confrontatie met Nietzsche op de mate waarin Heidegger de kunstenaar als oorsprong van het scheppen beschouwt. In de drie versies van *Der Ursprung des Kunstwerkes* is een ontwikkeling te zien in Heideggers opvatting over het scheppen in de kunst. Zo is in de eerste versie de transcendentie van de kunstenaar bepalend voor het stichten en behouden van het kunstwerk. Echter in de laatste versie uit 1936 – nagenoeg tegelijk verschenen me WMK – stelt Heidegger de kunstenaar niet langer centraal.²⁸ Hier beschouwt hij het Zijn als grond voor het scheppen, dat hierin de ecstatische kunstenaar overtroeft. De waarheid die in de kunst te voorschijn komt, komt te voorschijn bij het Dasein,

²² Bernasconi (2005), p.349

²³ Conferentie van de Martin Heidegger Forschungsgruppe, 29 mei 2004

²⁴ Gepubliceerd in Martin Heidegger Jahrbuch 2005

²⁵ In: Heidegger Studies 2003 (Colony)

²⁶ In: Nietzsche Studies 2005 (Därmann)

²⁷ In: New Nietzsche Studies 1999 (Taminiaux, Babich, Schmid)

²⁸ Colony (2003), p.92

maar heeft zijn oorsprong in het zich tonen en verbergen van het Zijn.²⁹ Ik zal dit in paragraaf 1.5 verder toelichten. Hoewel de kunstenaar nog steeds wordt gekenmerkt door zijn open betrekking op dit waarheidsgebeuren, is hij afhankelijk van dit onderliggend gebeuren van het te voorschijn komen van deze waarheid. Het scheppen is niet langer transcendentie maar het vermogen tot bevragen.³⁰ Het eerste Nietzsche-college lijkt hierbij een schakel te zijn tussen de eerdere en de uiteindelijke versie van *Der Ursprung des Kunstwerkes*, een verhandeling die vrijwel parallel aan het college tot stand is gekomen.

Een tweede stellingname vertrekt vanuit Nietzsches afwijzing van de nadruk op de beschouwer in de esthetische traditie. Als alternatief benadert hij de kunst vanuit de positie van de kunstenaar. Heidegger bekritiseert deze benadering. Nietzsche blijft namelijk in de patronen van traditionele subjectivistische esthetiek gevangen, omdat zijn benadering louter een verschuiving behelst van beschouwer naar kunstenaar. Volgens Heidegger kan een dergelijke esthetiek overwonnen worden door de kunst te benaderen vanuit het kunstwerk. Enkele concepten in Nietzsches denken over kunst, zoals het begrip vorm, zouden op deze manier ook minder problematisch worden. Echter Nietzsche wordt hier wellicht te subjectivistisch voorgesteld.³¹ Zowel in zijn latere denken als in de *Geburt der Tragödie* wordt niet de kunstenaar als grond voor het scheppen gezien maar veel meer de scheppende krachten van de natuur, die aan het werk zijn in en door de kunstenaar.

Een derde positie benadrukt dat Heidegger Nietzsches denken ten onrechte als subjectivistisch interpreteert, en dat Heidegger zodoende Nietzsche onjuist aanwendt in zijn betoog.³² Voor Nietzsche is het subject een illusie. Daarnaast kan de vraag worden gesteld of het subject daadwerkelijk uit Heideggers denken is verdwenen, of dat Heidegger vooral de subjectivistische terminologie heeft vermeden.³³ Heidegger geeft in zijn conceptie van de kunst het kunstwerk een zekere mate van transcendentie, door aan het werk een bepaalde permanentie toe te kennen. Zodoende komt Heidegger dicht bij een 'theologie van het kunstwerk'.³⁴ Zijn benadering behelst een zekere dialectiek van heerschappij en onderwerping, en vanuit het perspectief van Nietzsche kan dit gezien worden als een onderwerping aan waarden die inherent zijn aan het werk. De vraag rijst dus of Heideggers denken voorbij Nietzsche nog acceptabel is vanuit een Nietzscheaans perspectief. Daarnaast roept dit de vraag op in hoeverre Heideggers alternatief substantieel van Nietzsches visie verschilt. Ook kan deze kwestie worden verhelderd door de positie van beiden nader te verduidelijken.

²⁹ Colony (2003), p.93

³⁰ Colony (2003), p.94

³¹ Sallis, (2005)

³² Pothen (2003), p.131

³³ Pothen (2003), p.131

³⁴ Pothen (2003), p.128

Een vierde kritische positie in de literatuur is gerelateerd aan Heideggers herinterpretatie van Nietzsches roes. De roes als esthetische toestand vervult een centrale rol in Nietzsches denken over kunst. Heidegger heeft de relevantie van de roes gedeconstrueerd, en deze vervangen door de stemming en gestemdheid (*Stimmung* en *Befindlichkeit*; zie paragraaf 3.2.6). Heidegger ontmantelt de dominantie van het dionysische in Nietzsches denken, en herleidt het scheppen tot het apollinische (dat bij Nietzsche overigens ook een drift is). Vanuit Nietzsches perspectief kan dit worden opgevat als een miskennis van het lichaam,³⁵ waarbij het weten van het lichaam wordt ontdaan. De intensiteit van Nietzsches lichamelijke ‘Fremderfahrung’ lijkt met deze interpretatie sterk te worden teruggebracht. Met de ontologische lezing van Nietzsches begrippen lijkt op deze manier een deel van de oorspronkelijke betekenis verloren te gaan.

1.4 De verwantschap tussen Heideggers and Nietzsches conceptie

De vier posities die ik in de vorige paragraaf heb verhelderd betreffen dus Heideggers verschuiving van de kunstenaar naar het Zijn als primordiale grond voor het scheppen, de relatie tussen kunstenaar en kunstwerk, Heideggers subjectivistische interpretatie van Nietzsche, en de ontologische interpretatie van concepten als de roes. Deze discussiepunten illustreren de onduidelijkheid over de conceptie van de kunstenaar in WMK die in het hedendaags wijsgerig debat aanwezig is. Met deze studie beoog ik een bijdrage te leveren aan deze discussie door de positie van de kunstenaar in WMK verder te verhelderen. Hiervoor zal ik een antwoord formuleren op de vraag, in hoeverre Nietzsches en Heideggers opvatting van de kunstenaar meer verwant zijn dan uitgedrukt in WMK.

Het antwoord op deze vraagstelling is vanuit een historisch perspectief relevant voor de discussie hoe Heidegger Nietzsche heeft geïnterpreteerd, en hoe WMK zich verhoudt tot de ontwikkeling van Heideggers denken. Vanuit een systematisch perspectief verheldert het antwoord op deze vraagstelling de substantiële verschillen in de conceptie van de kunstenaar tussen Heideggers Nietzsche in WMK en Nietzsche zelf.

Hiertoe zal ik allereerst het werk WMK in het breder perspectief van Heideggers denken plaatsen (paragraaf 1.5). Daarna zal ik Heideggers weergave van Nietzsches kunstenaar in WMK verhelderen (hoofdstuk 2). Vervolgens zal ik deze confronteren met recente publicaties uit het Nietzsche-onderzoek, en de discrepanties in kaart te brengen (hoofdstuk 3). Tenslotte zal ik dan de verschillen tussen beide concepties opnieuw taxeren (hoofdstuk 4), en een antwoord formuleren op de vraag of de kunstenaarsconcepties van Heidegger en Nietzsche meer aan elkaar verwant zijn dan weergegeven is in WMK.

³⁵ Därmann (2005), p.214 / voetnoot 45; zie ook *Fröhliche Wissenschaft*: ‘Die unbewusste Verkleidung physiologischer Bedürfnisse unter die Mäntel des Objektiven, Ideellen, Rein-Geistigen geht bis zum Erschrecken weit, und oft genug habe ich mich gefragt, ob nicht, im Grossen gerechnet, Philosophie bisher überhaupt nur eine Auslegung des Leibes und ein Missverständnis des Leibes gewesen ist.’

1.5 Ontwikkelingen in Heideggers conceptie van de kunstenaar

Om Heideggers conceptie van de kunstenaar in WMK te verhelderen zal ik deze plaatsen tegen de achtergrond van ontwikkelingen in zijn denken medio jaren dertig. Dat zijn opvattingen van de kunstenaar zich in die tijd hebben ontwikkeld blijkt uit de drie versies van *Der Ursprung des Kunstwerkes*, waarvan de eindversie min of meer gelijktijdig met WMK is gepubliceerd.

1.5.1 *Waarheid en het Zijn na Sein und Zeit*

In *Sein und Zeit* begint Heidegger zijn filosofische reflecties met een uitleg dat de kern van filosofie is gelegen in de vraag naar de zin van het Zijn. Deze vraag dient in een algemene ontologie aan de orde worden gesteld, en ter voorbereiding op deze ontologie kan een fundamenteel-ontologie worden ontwikkeld. Deze heeft de vorm van een analyse van het Zijn van de mens, en Heidegger benadert dit als een in-de-wereld-zijn. De essentie van de mens is gelegen in zijn uit-staan op de wereld. De mens als Dasein is het enige zijnde dat in zijn Zijn zijn eigen Zijn kan verhelderen. Zodoende kan via het Dasein toegang worden verkregen tot het Zijn zelf, en kan een analyse van het Dasein als voorbereiding daarop dienen.

Hoewel deze relatie tussen Dasein en Zijn gedurende de gehele filosofische ontwikkeling van Heidegger een centrale rol heeft, is er een scheiding zichtbaar tussen zijn vroegere en latere werken. In de latere werken die in de periode van de zogenoemde *Kehre* zijn geschreven (1935-1976)³⁶ kent Heidegger een bevoorrechte positie aan het Zijn toe, daar waar hij in *Sein und Zeit* nog een centrale rol toekende aan het Dasein. In zijn latere werk wordt het Zijn, dat hij eerder nog in termen van wereld beschreef, omschreven als het gebeuren van de waarheid (*aletheia*). Zijn wordt gezien als iets dat zichzelf naar het Dasein doet toekomen. Het toont zich in de verschillende epochen op verschillende manieren, en geeft zich aan het Dasein in bewaring: het Dasein als hoeder van het Zijn. In elk tijdperk onthult en verhult het Zijn zichzelf. Heidegger denkt het Zijn als intrinsiek tijdelijk, en daarom kan het Zijn zich alleen onthullen door het ontbergen van zijnden. Het is zelf geen zijnde en kan dus niet zelf gevat worden. De totaliteit van al deze verschillende manieren waarop het Zijn zichzelf aandient en waarmee verschillende epochen van het denken overeenkomen, is wat we ‘geschiedenis’ noemen.³⁷

Heidegger probeert aan te geven hoe in elke epoche de relatie tussen Zijn en Dasein en het ontologische onderscheid tussen Zijn en zijnde geschiedt en hoe dit ter sprake gebracht wordt.

³⁶ Kockelmans (1985), p. 76

³⁷ Cf. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Heidegger stelt dat geschiedenis het wegvoeren is van een volk naar wat het is opgedragen als het binnenvoeren in wat het heeft meegekregen.

1.5.2 *Ontwikkelingen in Heideggers denken over Nietzsche en de kunst*

Van Heideggers *Sein und Zeit* is gesteld dat dit werk door het nadrukkelijke perspectief op het Dasein geen verklaring kan bieden voor het verschijnsel kunst. Ook Heidegger onderschreef dat de kunst niet vanuit het Dasein kan worden begrepen: ‘Der moderne Subjektivismus missdeutet freilich das Schöpferische sogleich im Sinne der genialen Leistung des selbstherrlichen Subjekts (...) Der Dichtende Entwurf kommt aus dem Nichts in der Hinsicht, dass er sein Geschenk nie aus dem geläufigen und bisherigen nimmt. Er kommt jedoch nie aus dem Nichts, insofern das durch ihn zugeworfene nur die vorenthaltene Bestimmung des geschichtlichen Daseins selbst ist.’³⁸

Heidegger raakte begin jaren dertig meer en meer geïnteresseerd in Nietzsches relatie tot de metafysica, en probeert Nietzsches metafysica vanuit zijn denken over de kunst te benaderen. In zijn teksten *Einführung in die Metaphysik* uit 1935 en *Der Ursprung des Kunstwerkes* uit 1936 wordt Heideggers nieuwe betrokkenheid op Nietzsche geschetst. De vragen die hij in deze werken stelde brachten hem terug naar Nietzsche, die in zijn radicale kritiek op de metafysica de kunst een centrale rol toekende. De thema’s in Heideggers denkweg waren al door Nietzsche aangepakt, maar Heidegger gaat na in hoeverre Nietzsche zelf hierbij niet metafysisch is gebleven.

Maar hoe kunnen we metafysica precies begrijpen? Heidegger heeft een positieve en negatieve opvatting van het metafysicabegrip. Waar Nietzsche de metafysica als zinledig beschouwt, is metafysica voor Heidegger de naam voor het grondprobleem van de metafysica zelf; een probleem dat besloten ligt in de vraag wat de metafysica zelf is.³⁹ Volgens Heidegger stelt de metafysica, ook al bij Aristoteles, de vraag naar twee zaken. Dit zijn de vraag naar het zijnde als zodanig, en die naar het zijnde als geheel door te vragen naar een hoogste en laatste zijnde. Voor Heidegger heeft de metafysica zich met een te beperkte vraagstelling bezig gehouden. Ze heeft steeds naar het Zijn gevraagd met het oog op het zijnde. Het Zijn zelf is echter geen zijnde. In hoeverre de metafysica ooit in staat is geweest het Zijn zelf te denken, hangt volgens Heidegger dan ook samen met de vraag in hoeverre de metafysica het Niets heeft gedacht. De metafysica heeft de grondtrek van het Zijn opgevat als ‘bestendige aanwezigheid’. Het ongedachte van de metafysica is volgens Heidegger de zijnsvergetelheid: het buiten beschouwing blijven van het Niets als de sluier van het Zijn. De metafysica heeft het zijnde in zijn geheel steeds gedacht vanuit een hoogste zijnde, dat het Niets uitsluit. Ze denkt dus wel het Zijn van het zijnde, maar niet het onderscheid tussen beide.⁴⁰

Heidegger zelf was al erg kritisch over Nietzsche in *Einführung in die Metaphysik* waar hij stelt dat Nietzsche zelf ook een slachtoffer was van het nihilisme dat hij vaststelde. Daarnaast was Nietzsche ook niet in staat om de vraag naar het Zijn te stellen, omdat hij vasthield aan

³⁸ *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5:64

³⁹ *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30:85

⁴⁰ Cf. Heideggers tekst *Über den Humanismus*, in : *Wegmarken*, p.320

een absolute tegenstelling tussen Zijn en Worden. Ook stelt Heidegger dat waardevrije zaken niet waardevol kunnen worden gemaakt door een act van menselijk willen, omdat dit een aanname is van de subjectivistische traditie.⁴¹

Ondanks deze kritiek raakte Heidegger tijdens zijn colleges in de jaren dertig en veertig meer en meer overtuigd van het cruciale belang van Nietzsche voor het begrijpen van de moderne wereld. Hoewel Heidegger zich steeds verder van Nietzsches denken verwijderde werd zijn waardering ervoor steeds groter.⁴²

Midden jaren dertig kwam in Heideggers denken de vraag naar kunst centraal te staan. Zowel in *Der Ursprung des Kunstwerkes* als in de Nietzsche-colleges beoogt Heidegger een alternatieve conceptie van de kunst en het kunstwerk te ontwikkelen, in reactie op de traditionele esthetica en zijn metafysische elementen.⁴³ Volgens Heidegger was Nietzsche op weg om de esthetica van zijn tijd te overstijgen,⁴⁴ maar moest zijn metafysische conceptie van de kunst – als de hoogste configuratie van de machtswil – uiteindelijk tekort schieten: ‘das Schaffen selbst aber gilt es nach der Ursprünglichkeit abzuschätzen, mit der es in das Sein hinabreicht.’⁴⁵

Met deze conclusie verwijderd Heidegger zich verder van Nietzsches kunstfilosofie. Na zijn colleges in 1936 komt hij niet meer terug op Nietzsches reflecties op de kunst, en waar hij in eerste instantie geprobeerd had Nietzsches metafysica door middel van denken over de kunst te benaderen, benaderde hij Nietzsches metafysica daarna direct.⁴⁶

Vrijwel parallel aan WMK werkte Heidegger aan *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Om tot een verder begrip van Heideggers kunstbenadering te komen, en om zodoende zijn confrontatie met Nietzsche tegen een bredere achtergrond te kunnen zien, zal ik allereerst de ontwikkeling in zijn denken in deze periode verder uiteenzetten.

1.5.3 *Het stichten van de kunst*

Heideggers interpretatie van de machtswil als kunst doet een beroep op fundamenteel-ontologie, het onderzoek naar de zin van het Zijn. De focus van dit onderzoek ligt in 1936 niet langer op het individuele Dasein maar op het Dasein van een volk, dat door zijn kunstenaars wordt gegidst. In tegenstelling tot in *Sein und Zeit* karakteriseert Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* de kunst (opgevat als authentieke poëtische projectie) als het openen van een zichzelf sluitende grond waarop een historisch volk is gestoeld.⁴⁷ Dit openen is dus niet zozeer een wils-act van de kunstenaar maar een gebeuren dat de kunstenaar ontstijgt en zich buiten

⁴¹ Sluga (2005), p.105-106

⁴² Sluga (2005), p.106

⁴³ Pothen (2003), p.118

⁴⁴ Kockelmans (1985), p.57

⁴⁵ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.224

⁴⁶ Sluga (2005), p.110-111

⁴⁷ Sluga (2005), p.105

de kunstenaar om voltrekt. Deze uitgebreidere fundamenteel-ontologie is nauw verwant aan Nietzsche.⁴⁸ Nietzsche stelt: ‘Die Kultur kann immer nur von der zentralisierenden Bedeutung einer Kunst oder eines Kunstwerks ausgehen.’⁴⁹ Als een voortdurend geschieden beschouwde Nietzsche de kunst in zijn vermogen een scheiding te veroorzaken in de grond van het historisch bestaan zelf: ‘Einmal soll die Kunst die Gegenbewegung gegen den Nihilismus, d.h. die Ansetzung der neuen höchsten Werte, sie soll die Maße und Gesetze geschichtlich geistigen Daseins vorbereiten und begründen.’⁵⁰

Heidegger interpreteert de betekenis van het scheppen in Nietzsches denken in termen van zijn eigen begrip van kunst: als vermogen om de geschiedenis te gronden. Dit tijdgebonden begrip is uitgesponnen in Heideggers interpretatie van Nietzsches beschrijving van kunst als tegenbeweging tegen het nihilisme;⁵¹ de kunst als datgene dat ‘an der künftigen Geschichte des Daseins mitgestaltet.’⁵²

Voor Heidegger opent en behoudt de kunst een specifiek epochaal begrip van de zijnden in het geheel. Een kunst wordt als een grote kunst beschouwd als het een waarheid in het werk stelt, die voor een periode maatgevend wordt; een kunstwerk is dus enkel groot in een bepaald tijdvak.⁵³

Heidegger beschouwt Nietzsches denken als een ‘Kampf für die Möglichkeit der Großen Kunst.’⁵⁴ Deze notie van strijd is ook te vinden in Heideggers aanvankelijke opvattingen van de schepper als een zelfvernietigende overgang, die een nieuwe vorm van historisch bestaan grondt. De schepper van historie-definiërende kunst is meer een doorgang, aangezien het altijd als eerste de transformatie ondergaat in het licht van de nieuwe, historische maat die het scheppen sticht. Dit stichten staat los van de betekenis die aan zijnden wordt toegekend binnen het tijdvak van de kunstenaar zelf. Maar hoe kan deze rol van de kunstenaar in het stichten van de geschiedenis worden gezien?

1.5.4 De positie van de kunstenaar

Een fragment in de editie uit 1936, dat in de herziene editie uit 1961 volledig is geschrapt, verheldert de fundamentele rol van het Zijn bij het scheppen:

‘Der Übermensch’ ist der Mensch, der das Sein neu gründet, in der Strenge des Wissens und der Härte des Schaffens. Der ‘Übermensch’ ist nichts für sentimentale Phantasten, die sich bedeutend vorkommen, sondern nur begreifbar aus dem Wissen vom ‘letzten Menschen’. Nur ein Wissen aus den ursprünglichen Gründen und Fragen gewährt den sicheren Blick und die Entschiedenheit gegen die gefährlichsten nihilistischen Mächte, jene nämlich,

⁴⁸ Taminiaux (1999), p.17

⁴⁹ KSA 7:23[14]

⁵⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.91

⁵¹ Colony (2005), p.85

⁵² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.132

⁵³ Bernasconi, (1999), p.108

⁵⁴ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.128

die zich achter de burgerlijke Kulturbetrieb en de kunstmatige religieuze Erneuerungsbewegungen verbergt. Jene, die unter der Berufung auf das bisherige Große, für das sie nichts können, dessen innersten Grund, die Notwendigkeit des Schaffens, leugnen, weil sie das Wesentliche am Schaffen nicht ertragen: Das ist ein Zerstören-Müssen. Und die größte Zerstörung greift an gegen den Schaffenden selbst. Er zuerst muß aufhören, sein eigener Zeitgenosse zu sein, weil er am wenigsten sich selbst gehört, *sondern dem Werden des Seins*. In eins mit dem Wissen und den Tod Gottes war es das Wissen vom Schicksal der Schaffenden, was dem denkerischen Dasein Nietzsches in allem Umstürzen die große Sicherheit verlieh.⁵⁵

Heidegger beschouwt Nietzsches kunstenaar niet vanuit een esthetisch maar vanuit een ontologisch perspectief: het moment van scheppen opent een historische breuk, die in zichzelf een beslissing over de zin van het Zijn is.⁵⁶ De kunst stelt het Dasein buiten werking in een scheppend risico: 'Kunst stellt das ganze Dasein in die Entscheidung, hält es darin und steht deshalb selbst unter einzigartigen Bedingungen.'⁵⁷

Alles wat Dasein doet, denkt en voelt is mogelijk binnen de grenzen van de tijdelijkheid. De drie tijdselementen die deze grenzen bepalen zijn de toekomstigheid (het Dasein is vooruitgrijpend en ontwerpend), het verleden (het Dasein bevindt al in een omstandigheid waarin het geworpen is), en het heden (het Dasein is aanwezig bij de dingen). Deze drie vormen van tijd behoren bij elkaar en bepalen de ekstase, het uitstaan van de tijd. Heidegger beschrijft Nietzsches kunstenaar zodoende als een ekstatische beweging,⁵⁸ en kent deze ekstase een essentiële rol toe bij het scheppen. Door deze centrale positie van de ekstase worden specifieke ontische aspecten die bij Nietzsche op de voorgrond staan (zoals het lichaam, de levende of fysieke kracht) bij Heidegger op de achtergrond geplaatst. In tegenstelling tot Nietzsche grondt Heidegger de betekenis van het scheppen niet in fysiologische termen, omdat in het geschieden van de schepping deze ontische voorstellingen van de kunstenaar ook zelf voor herdefinitie open moeten staan. Zo kan de nieuwe historische maat van zijnden door de kunstenaar worden gesticht. Dit impliceert dat de kunstenaar niet als de onderliggende grond voor de manifestatie van het scheppen kan worden gezien; deze manifestatie herdefinieert namelijk de gehele ontische thematisering van de kunstenaar. De kunstenaar is altijd de eerste die transformeert, in het licht van de nieuwe historische maat die door het scheppen van grote kunst wordt ingesteld. De kunstenaar is een vermogen tot overgang en vernietiging die gegrond is in de openheid van de tijd zelf.⁵⁹ Het is een doorgang tussen verschillende vormen van historische bestaanswijzen. De schepper van grote kunst is niet terug te brengen tot interpretatie in de termen van zijn eigen tijdvak omdat in het moment

⁵⁵ GA 43, p. 274

⁵⁶ Colony (2003), p.87

⁵⁷ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.126

⁵⁸ Cf. *Sein und Zeit* (p.365): 'Nur auf dem Grunde der ekstatisch-horizontalen Zeitlichkeit ist der Einbruch des Daseins in den Raum möglich.'

⁵⁹ Colony (2003), p.88

van scheppen het eigentijds begrip van zijnden omver wordt geworpen, en vervangen wordt door een nieuwe bepaling.⁶⁰

Heideggers begrip van de wil tot macht als kunst in termen van ekstatische temporaliteit is al aanwezig in WMK, maar wordt in het tweede Nietzsche-college verder uiteengezet. De machtswil, als dat wat het meest wezenlijk (*Wesen*) is aan zijnden, kan worden uitgedrukt als een historische continuïteit die altijd is opgehangen aan een dieper vermogen en een diepere noodzaak tot transformatie.⁶¹ Deze notie van het scheppen, die voorbij de totaliteit van een historische epoche ligt, vormt een historische continuïteit die noodzakelijk is voor de gezondheid van een cultuur.

Ekstatische temporaliteit opent de mogelijkheid van traditie zelf, en de schepper confronteert en hergroepeert de geschiedenis van daaruit. Heidegger interpreteert Nietzsches Übermensch als een uitdrukking van dit vermogen tot transitie en doorgang. Als de ultieme bepaling van de kunstenaar als diepste zichtbaarheid van machtswil wordt gezien, wat is dan nog precies het verschil tussen Heideggers lezing van de Übermensch en zijn eigen conceptie van de kunstenaar in de vroege versie van *Der Ursprung des Kunstwerkes*?

1.5.5 *Der Ursprung des Kunstwerkes*

De Nietzsche-colleges en *Der Ursprung des Kunstwerkes* dragen bij aan Heideggers onderneming om de aard en het belang van kunst uiteen te zetten, en laten zien op welke manier het kunstwerk op een niet-metafysische wijze kan worden benaderd. *Der Ursprung des Kunstwerkes* kan zelfs worden gezien als een poging om Nietzsches opvatting van de kunst te herzien.⁶² Een belangrijk doel is het heroverwegen van de relatie tussen kunst en waarheid, die volgens Heidegger gedurende de gehele geschiedenis van de esthetica verkeerd geïnterpreteerd is.⁶³ Door te benadrukken dat kunst en waarheid een gemeenschappelijke grond hebben heft Heidegger deze scheiding op. Heidegger stelt in zijn Nietzsche-colleges dat Nietzsche aanvankelijk ook deze vereniging tussen kunst en waarheid had beoogd. Hij concludeert echter dat Nietzsche waarheid als correspondentie met de realiteit opvat, en daardoor binnen het domein van de platoonse waarden is gebleven.⁶⁴ Zijn omgekeerd platonisme⁶⁵ stelt de kunst boven de waarheid. Door deze conceptie van waarheid als correspondentie is de kunstenaar gevangen tussen het domein van de waarheid en van de representatie die met deze waarheid zou moeten corresponderen.⁶⁶

⁶⁰ Colony (2003), p.88

⁶¹ Colony (2003), p.91

⁶² Taminiaux (1999), p.1

⁶³ Pothen (2003), p.120

⁶⁴ Pothen (2003), p.120

⁶⁵ Taminiaux (2003), omschrijft platonisme als 'the historical movement of nihilism which starts with the Christian denigration of the earthly existence and the interpretation of the supersensuous as a "beyond".' (p.19)

⁶⁶ Pothen (2003), p.123

Heidegger stelt dat voor Nietzsche de roes de basis vormt voor de ervaring van de kunstenaar en de beschouwer van de kunst en het kunstwerk, met als gevolg dat bij Nietzsche de scheiding tussen subject en object in stand blijft, alsook de scheiding tussen vorm en stof. Heidegger daarentegen stelt dat het kunstwerk niet kan worden opgevat als iets dat kan worden toegeëigend en aan de ervaring kan worden onderworpen. Zelf legt hij het schone niet uit in termen van de ervaring van het subject maar in de onverborgenheid van de waarheid in de kunst.

1.5.6 *De veranderende kunstenaarsopvatting in Der Ursprung des Kunstwerkes*

Van *Der Ursprung des Kunstwerkes* bestaan drie versies.⁶⁷ De eerste ontwerpen van de tekst zijn geschreven in de jaren 1931-32 onder de titel *Vom Ursprung des Kunstwerkes*, en pas gepubliceerd in 1989. Een tweede versie is geschreven in Freiburg im Breisgau in 1935. De derde versie is geschreven voor een lezingenreeks te Frankfurt in 1936, en is in 1949 voorzien van een nawoord en gepubliceerd in de bundel *Holzwege*.⁶⁸ De nadruk en doelstelling van *Der Ursprung des Kunstwerkes* is in de drie versies veranderd.⁶⁹ In de conceptversie uit 1935 stond de transcendentie van de kunstenaar nog centraal. Kunst wordt gezien als een element dat inherent is aan de inspanning van het Dasein om tot oorspronkelijk zelfbegrip te komen, en ook ligt de poëtische vorm van denken vaak aan de wortel van het stichten van een historische wereld van een volk.⁷⁰ In zijn In de derde versie en in WMK stelt hij hier de primordiale strijd van het Zijn voor in de plaats.⁷¹

In de eerste lezing van *Der Ursprung des Kunstwerkes* in 1935 is de wereld in zijn wezen gerelateerd aan het Dasein. De wereld is de totaliteit van dat wat bestaat bij de gratie van het Dasein op een gegeven moment. Dasein projecteert en werpt de geprojecteerde wereld over de zijnden zodat de zijnden zelf manifest kunnen worden als datgene wat ze in waarheid zijn. Op deze wijze constitueert en vormt het Dasein in zekere zin de wereld. Het laat de wereld plaatshebben en verkrijgt in deze wereld een eigen oriëntatie, die dient als een vooruit-blik voor alle manifeste zijnden, het Dasein zelf inclusief. Zijnden, de natuur in brede zin, zouden op geen enkele wijze manifest kunnen worden als ze geen mogelijkheid zouden hebben tot wereld toe te treden.⁷² Het Dasein krijgt hier dus nog het primaat voor de projectie van wereld, daar waar in zijn latere werken deze prioriteit aan het Zijn wordt toegekend. Wereld bij Heidegger betekent niet de totaliteit van alle ontische zaken, aangezien de totaliteit de concrete historische structuur betreft waarin het Zijn zichzelf tegelijkertijd toont en verbergt.

⁶⁷ Bernasconi (1999), p.97

⁶⁸ Bremmers (1996), p.93

⁶⁹ Bernasconi (1999), p.108-110

⁷⁰ Kockelmans (1985), p.77

⁷¹ Colony (2003), p.92

⁷² Kockelmans (1985), p.78

In de concept- en Freiburg-versie is de schepping begrepen als het vermogen van het historisch Dasein om in de openheid van oorspronkelijke temporaliteit te staan en nieuwe mogelijkheden te projecteren vanuit een betrokkenheid op zijn culturele erfenis.⁷³ De locus van de waarheid is gelegen in de authentieke historiciteit. Dit is in lijn met Heideggers vroegere fundamenteel-ontologie. Het sluit ook aan bij Nietzsches visie op de kunstenaar, die gedreven is door een dieper gebeuren van ontberging. Ook in de eerste versie van *Der Ursprung des Kunstwerkes* wordt de betekenis van kunst, schepping als machtswil, gezien als het vermogen tot doorgang in een nieuwe historische wijze van leven. Heidegger stelt: ‘Groß ist eine Kunst, wenn sie ihr Wesen zur vollen Entfaltung bringt d.h. in ihr Werk die Wahrheit setzt, die das Maß für eine Zeit werden soll.’

Kunst wordt gezien als het zich voltrekken van geschiedenis, het sticht de geschiedenis.⁷⁴ Heidegger stelt in de Freiburgse versie: ‘Das Schaffen geschieht nur in der Einsamkeit der einzelnen Einzigen. Durch sie wird die Wahrheit des geschichtlichen Daseins eines Volkes entschieden.’⁷⁵

In de concept- en Freiburg-versie is de transcendentie van de kunstenaar begrepen als de plaats van openheid. Deze transcendentie wordt begrepen als de open ruimte waarbinnen de dynamische strijd van het kunstwerk in werking wordt gezet en behouden. Heideggers aanvankelijke benadering van Nietzsche als ‘Auseinandersetzung’ kan worden beschouwd als gebaseerd op de noodzaak om afstand te nemen van een Nietzscheaanse opvatting van het scheppen, die in de eerste twee versies van *Der Ursprung des Kunstwerkes* nog aanwezig was.⁷⁶

In de laatste versie, die vrijwel parallel aan WMK werd gepubliceerd, is de schepper niet langer de plaats waar de ontberging die zich in de kunst voordoet plaatsvindt.⁷⁷ Deze ontberging wordt voorbij het Dasein gelocaliseerd, namelijk in het onthullen en verhullen van het Zijn zelf.⁷⁸ Het ekstatische karakter van de kunstenaar is overtroffen door een meer fundamentele ‘lichting’ die door de oorspronkelijke strijd van het Zijn zelf wordt geopend. Het ondermijnt en overtreft de speelruimte van transcendentie van het scheppende Dasein.⁷⁹ In de laatste versie introduceert Heidegger voor deze dynamiek van in de aanwezigheid treden en terugtrekken de term ‘Urstreit’. De betekenis van het scheppen is niet langer het bepalen van *wie we zijn*⁸⁰ – een standpunt dat in de laatste versie is geschrapt – maar als ontvangen en verwijderen in relatie tot de onverborgenheid.

⁷³ Colony (2003), p.93

⁷⁴ Faas (2003), p.212

⁷⁵ Colony (2003), p.93

⁷⁶ Colony (2003), p.92; p.92fn16

⁷⁷ Colony (2003), p.92

⁷⁸ Colony (2003), p.93

⁷⁹ Colony (2003), p.93

⁸⁰ Hoewel in de laatste versie geschrapt, staat dit vermeld in de slotzin van de Freiburg-versie: ‘Dieses Wissen oder Nichtwissen entscheidet mit darüber, wer wir sind.’

In het slot van de Frankfurt lezing vat Heidegger het scheppen niet langer op als transcendentie maar als een vermogen tot vragen, dat is ontvangen en gedefinieerd vanuit zijn geworteldheid in het Zijn zelf.⁸¹ De schepper is niet langer de plaats waar het Zijn beschikt wordt, maar herdacht en opnieuw bepaald vanuit zijn eigen afhankelijkheid op de meer fundamentele ontberging van het Zijn zelf.⁸²

Heidegger benadrukt in dit doorgangskarakter van de kunstenaar de ekstase die afhankelijk is van en blootgesteld aan de fundamentele ontberging van het Zijn zelf. De duiding van het scheppen als vermogen tot historische transformatie in ekstatische temporaliteit is achterwege gelaten. Heidegger leest Nietzsche als een confrontatie met zijn eigen eerdere concepties van het Dasein als een creatief-destructieve doorgang voorbij zichzelf en voor het Zijn.⁸³

Ook in Heideggers conceptie van de machtswil zien we deze ontwikkeling terug. In 1936 en 1937 interpreteert Heidegger de machtswil nog als de wil die het zelf overstijgt en een overwinning over de subjectiviteit beoogt. In zijn tweede Nietzsche-boek wordt de machtswil gepresenteerd als de wil tot willen. In *Holzwege* definieert Heidegger de machtswil als het Zijn van de zijnden.⁸⁴ Dit impliceert een perspectiefverandering van het Dasein naar het Zijn.

In het eerste Nietzsche-college WMK neemt Heidegger dus afstand van zijn eerdere begrip van de ekstatische openheid van het Dasein als de fundamentele grond voor het scheppen als historische transformatie. In het begin van 1936 verlaat Heidegger zijn eerdere denken, waarin het Dasein en de hiermee gepaard gaande zelfbepalende en humanistische teneur nog een centrale rol vervulden.⁸⁵

⁸¹ Colony (2003), p.94

⁸² Colony (2003), p.94

⁸³ Colony (2003), p.94

⁸⁴ Deze drie onderscheiden interpretaties zijn verder verkend door Haar (1994), p.194; zie ook De Launay (2005), p.368

⁸⁵ Colony (2003), p.94

2 Nietzsche's kunstenaar in *Der Wille zur Macht als Kunst*

2.1 Introductie

Om de verwantschap tussen Heideggers en Nietzsche's conceptie van de kunstenaar te onderzoeken, zal ik in dit hoofdstuk eerst Heideggers weergave van Nietzsche's kunstenaar uiteenzetten. In het volgende hoofdstuk zal ik deze confronteren met recente inzichten uit de Nietzsche-literatuur. Om te verhelderen hoe Heidegger in WMK Nietzsche's kunstenaar concipieert ga ik hier op twee deelvragen nader in. Allereerst zal ik uiteenzetten op welke manier Heidegger Nietzsche benadert, daarna zal ik zijn weergave van Nietzsche's kunstenaar in WMK bespreken.

Allereerst komt dus de strategie waarmee Heidegger Nietzsche benadert aan bod. Zijn benadering van Nietzsche wijkt op een aantal punten af van de reguliere Nietzsche-literatuur, en is erg bepalend voor de manier waarop Nietzsche's denken in WMK door Heidegger wordt gepresenteerd. Kenmerkend zijn de representatie van Nietzsche door er zelf mee in discussie te treden, de ontologische interpretatie van zijn denken, en de nadruk op het werk *Der Wille zur Macht*. Ook zal ik de verschillen bespreken tussen Heideggers originele Nietzsche-college in 1936 en de editie die in 1961 is gepubliceerd.⁸⁶

Daarna zal ik Heideggers interpretatie van Nietzsche's conceptie uiteenzetten aan de hand van de concepten die centraal zijn gesteld in WMK. Op basis hiervan ga ik in hoofdstuk drie verder in op de mate waarin Heidegger met deze strategie en met deze conceptie Nietzsche tegen zijn intenties in interpreteert.

2.2 Heideggers benadering van Nietzsche

2.2.1 *Geen exegeze maar confrontatie*

Evenals Nietzsche is Heidegger niet van mening dat er maar één correcte lezing van een tekst of denker bestaat. Een goede lezing van een tekst begrijpt deze tekst niet beter, maar anders dan de auteur. Heidegger leest Nietzsche dan ook vanuit zijn eigen wijsgerige vraagstellingen.⁸⁷ De term interpretatie wordt hierbij door Heidegger zorgvuldig gemeden. Hij spreekt van *Auseinandersetzung*, een confrontatie waarin hij de kracht van het denken van de opponent maximaal wil aftasten: 'Auseinandersetzung ist echte Kritik. Sie ist die höchste und einzige Weise der wahren Schätzung eines Denkers. Denn sie übernimmt es, seinem Denken nachzudenken und es in seine wirkende Kraft, nicht in seine Schwächen, zu verfolgen. Und

⁸⁶ Respectievelijk GA 43, GA 6.1, en GA 6.2

⁸⁷ Sluga (2005), p.112

wozu dieses? Damit wir selbst durch die Auseinandersetzung für die höchste Anstrengung des Denkens frei werden.⁸⁸ Heidegger beoogt in zijn interpretatie dus Nietzsche in zijn sterkste positie te plaatsen, meer dan vast te houden aan de ‘echte Nietzsche’.⁸⁹ ‘Es bedarf einer großen Spannweite des Denkens und eines freien Hinwegsehens über das Verhängnisvolle alles Zeitgenössischen in Nietzsche, um dem Wesenswillen seines Denkens nahe zu kommen und ihm nahe zu bleiben.’⁹⁰

Auseinandersetzung is de grondstemming van de dialoog.⁹¹ Een dergelijke benadering is dus niet strikt een kritiek maar veeleer polemisch. Het volgt de vorm en bewegingen van Nietzsches denken, en verzet zich er tegelijkertijd tegen. In dit volgen en verzetten worden de grenzen ervan onderzocht. De criteria waarop Nietzsches filosofie wordt beoordeeld en het begrip ervan kunnen dan worden toegeschreven aan dit denken zelf.⁹² In een dergelijke lezing zijn nabijheid en afstand tot Nietzsche onscheidbaar.

Elke interpretatie is een vertaling, en een overgang van onze eigen aanvankelijke positie naar een andere en van daaruit weer terug.⁹³ Het gaat dus om een zodanig interpreteren van Nietzsches standpunten, dat deze op een nieuwe manier kunnen worden begrepen, en ze een maximale helderheid en overtuigingskracht krijgen.⁹⁴ Tegelijkertijd worden deze posities ook verlaten, veranderd of radicaal aangepast.⁹⁵ Op deze wijze kan Heidegger in zijn lezing nieuwe perspectieven openen door Nietzsche binnen zijn eigen vraagstelling te brengen over de vraag naar het Zijn.

Een dergelijke benadering vooronderstelt een grote affiniteit met Nietzsches denken.⁹⁶ Heidegger beoogt met zijn interpretatie Nietzsche te zuiveren van karakteristieken van de 19^e eeuw en zodoende tot het oorspronkelijke in Nietzsches denken door te dringen. Hij typeert deze tijd als een verward historisch en intellectueel milieu, waarvan zowel Schopenhauer als Wagner – die Nietzsche sterk in zijn denken hebben beïnvloed – producten zijn.⁹⁷

Zijn lezing kan veeleer worden gezien als een confrontatie dan als exegetische. Heidegger benaderde Nietzsche vanuit zijn eigen wijsgerige vragen in plaats van uit een neutraal perspectief.⁹⁸ Daarnaast heeft de Nietzsche-interpretatie tot op zekere hoogte een politiek oogmerk, namelijk als confrontatie met het nationaal-socialisme.⁹⁹ Maar als Heideggers lezing kan worden beschouwd als een polemische en het afstand neemt van het historische in

⁸⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.3

⁸⁹ Krell (1991), p.276

⁹⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.128

⁹¹ Seubert (2001), p.82-83

⁹² Heinz (2005), p.184

⁹³ Sluga (2005), p.118

⁹⁴ Haar (1994)

⁹⁵ De Launay (2005), p.366

⁹⁶ Colony (2003), p.92

⁹⁷ Sluga (2005), p.107

⁹⁸ Sluga (2005)

⁹⁹ Gillespie (1987)

Nietzsches denken, dan kunnen we met recht de vraag stellen in welke mate Heideggers Nietzsche van de oorspronkelijke Nietzsche is afgedreven.

2.2.2 *Heideggers ontologische lezing*

Heidegger zoekt naar het domein van Nietzsches oorspronkelijke vragen.¹⁰⁰ Ten tijde van WMK, dat zich als eerste college nog in het beginstadium van zijn langdurige confrontatie met Nietzsche bevond, leek Heidegger er nog van overtuigd te zijn dat zijn eigen fundamenteel-ontologische project de oorspronkelijke grond van Nietzsches denken zou kunnen blootleggen.¹⁰¹ Op diverse punten in WMK komt dit duidelijk naar voren, maar in het bijzonder in het eerste deel, waar hij de machtswil interpreteert aan de hand van elementen uit zijn ontologie van *Sein und Zeit*.

Met deze ontologische interpretatie probeert Heidegger te benaderen wat Nietzsche feitelijk wilde denken, maar wat in zijn tijd nog niet als zodanig gedacht kon worden. Nietzsche moet volgens Heidegger worden gezuiverd van diverse dwalingen in zijn denken, zoals zijn aandacht voor biologie, fysiologie, spijsvertering, of positivisme. Toen Nietzsche aan *Der Wille zur Macht* werkte, verkeerde hij echter volgens Heidegger in een periode van extreem positivisme. Hij stelt dat Nietzsches denken van deze wetenschappelijke concepten moet worden gezuiverd, aangezien geen resultaat van wetenschap direct in de filosofie kan worden toegepast.

Oorspronkelijk in zijn denken is vooral omkering van het platonisme. Heidegger stelt dat Nietzsches denken in deze inversie werkelijk tot voltooiing komt.¹⁰² ‘Wir müssen erst sehen, daß es sich hier nicht um Psychologie, auch nicht um eine durch Physiologie und Biologie unterbaute Psychologie handelt, sondern um Grundweisen, in Denen das menschliche Dasein beruht, um die Weise, wie der Mensch das “Da”, die Offenheit und Verborgtheit des Seienden, in Denen er steht, besteht.’¹⁰³ Heidegger gebruikt de fenomenologische methode van de Daseins-analyse als hermeneutisch raamwerk, om zo Nietzsches schijnbaar psychologische duiding van de wil (als affect, passie of gevoel) te rechtvaardigen.¹⁰⁴

2.2.3 *Onderlinge verschillen in de versies 1936 en 1961*

De Nietzsche-lezingen bestaan in twee verschillende versies. Naast de originele manuscripten van het college heeft Heidegger in 1961 een gereviseerde tekst gepubliceerd. Heidegger verklaart in het voorwoord van deze uitgave dat hij de originele manuscripten niet op inhoudelijke punten heeft aangepast. Hij beoogde met deze uitgave, die uit vijf colleges

¹⁰⁰ Cf. *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.63: ‘Wir suchen demgegenüber den Bereich seines eigentlichen Fragens.’

¹⁰¹ Taminiaux (1999), p.1

¹⁰² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.157: ‘Aber gerade auf diese Wandlung kommt es an. Das gilt erst recht von der Umdrehung des Platonismus im Ganzen. In ihr vollzieht sich Nietzsches eigenstes philosophisches Denken.’

¹⁰³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.41

¹⁰⁴ Taminiaux (1999), p.7

bestaat, zijn colleges op een toegankelijke manier te presenteren, en deze tevens tot op zekere hoogte te verenigen, bijvoorbeeld door in de eerdere teksten naar de latere geschriften te verwijzen.¹⁰⁵ Toch rijst de vraag of zijn aanpassingen wellicht ook een systematisch doel dienen, en of ze blijk geven van een verandering in Heideggers denken.¹⁰⁶

In de publicatie van 1961 is de tekst opnieuw vormgegeven door hiaten en discontinuïteiten in de oorspronkelijke tekst te verminderen. Echter ook is de historische context van de teksten minder zichtbaar. Een aantal passages over biologisch-racistische benaderingen van Nietzsche,¹⁰⁷ illustratief voor het politieke doel van dit college, is verwijderd. Dit heeft tot gevolg dat de elementen die Heideggers gedachten gekarakteriseerd en gedreven hebben minder zichtbaar zijn. Andere veranderingen in WMK betreffen zijn kritiek op het Nietzsche-onderzoek en op cultureel-maatschappelijke fenomenen van zijn tijd, zoals democratie en het christendom.

De eerste twee colleges zijn het grondigst herzien, en met name de inkortingen van WMK betreffen in sommige gevallen meerdere pagina's. Zijn vroegere, meer empathische lezing van Nietzsche is vervangen door een meer afstandelijke lezing,¹⁰⁸ en de aanvankelijke verwantschap met Nietzsches denken lijkt te zijn gereduceerd.¹⁰⁹ Een belangrijke aanpassing in dit verband betreft de behandeling van het nihilisme. Aanvankelijk schreef Heidegger dat Nietzsches conceptie van de kunst een bruikbaar vertrekpunt was om het nihilisme te overwinnen, maar in de latere versie is dit standpunt achterwege gelaten.

Een andere belangrijke aanpassing betreft het slot van de oorspronkelijke tekst, dat in de 1961-editie is weggelaten.¹¹⁰ Hierin is de Übermensch beschreven als diegene die het Zijn opnieuw fundeert in 'in der Strenge des Wissens und der Härte des Schaffens'.¹¹¹ Heidegger stelt dat de kunstenaar zichzelf moet opheffen en moet ophouden zijn eigen tijdgenoot te zijn, omdat hij allermindst aan zichzelf toebehoort, maar aan het Worden van het Zijn.¹¹² Deze oproep tot afbraak van het zelf was wel nog aanwezig in het oorspronkelijke manuscript, maar is in de 1961-editie geschrapt.

Verder ziet hij de kunst niet meer als maatgevend voor het Zijn zelf, maar voor het Zijn van de zijnden. Zijn vroegere standpunt, dat men zich moet bevrijden van de idee van kunst als zelf-ontwikkeling om zodoende nog eenmaal een vorm van grote kunst in te stichten, is ook geschrapt. Met deze verwijderingen zijn ook de aanvankelijke verbanden tussen de oorspronkelijke tekst en zijn gedachten in *Beiträge zur Philosophie* gereduceerd.

¹⁰⁵ Meyer (2005), p.145

¹⁰⁶ Meyer (2005), p.132-134

¹⁰⁷ Zimmerman (2005), p. 100

¹⁰⁸ Meyer (2005), p.136. Ook de uiteenzetting met Plato is op verschillende punten bijgesteld; zie Meyer (2005), p.138

¹⁰⁹ Meyer (2005), p.137

¹¹⁰ Meyer (2005), p.137

¹¹¹ GA 43, p.274

¹¹² Meyer (2005), p.137; zie ook citaat p.15

Als gevolg van deze drie veranderingen is de overeenkomst tussen Heidegger en Nietzsche wat betreft de mogelijkheid voor een nieuw begin¹¹³ afgezwakt. Hij vat Nietzsches opvatting van kunst minder expliciet op als een overstijging van de esthetica (die zich richt op de kunstervaring) of als transformatie in de dimensie van het Zijn.¹¹⁴ De mogelijkheid om door middel van kunst een nieuwe historische epoeche te gronden is in de tweede versie verworpen. De conceptie van de kunstenaar als grond voor het scheppen in WMK lijkt zodoende indirect beïnvloed te zijn door de veranderingen die door Heidegger zijn aangebracht, en Heidegger heeft zich daarmee in de versie uit 1961 verder van Nietzsche verwijderd.

2.2.4 *De nadruk op Der Wille zur Macht*

Nietzsches voornemen om *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte* te schrijven valt op te maken uit voorlopige schetsen en fragmentarische verhandelingen.¹¹⁵ Volgens Heidegger behoren deze tot Nietzsches belangrijkste gedachten. Hij onderscheidt drie fundamentele standpunten in *Der Wille zur Macht*, die reeds in diverse eerdere werken zijn ontwikkeld: het eerste standpunt van 1882 tot 1883 in *Also sprach Zarathustra*, het tweede van 1885 tot 1887 in *Jenseit von Gut und Böse* en *Genealogie der Moral*, en de derde van 1887 tot 1888 in *Götzen-Dämmerung*, *Ecce Homo* and *Der Antichrist*. Het eerste standpunt betreft de leer van de eeuwige wederkeer, het tweede de wil tot macht, en het derde de herwaardering van alle waarden. Volgens Heidegger moeten, om Nietzsches denken te kunnen begrijpen, de doctrines van de wederkeer en de machtswil verenigd gedacht worden in de notie van herwaardering.¹¹⁶ In de volgende paragrafen zal ik toelichten hoe Heidegger de samenhang tussen deze drie posities denkt.

2.3 Heideggers conceptie van Nietzsches kunstenaar

2.3.1 *De wil tot macht en de eeuwige wederkeer*

De notie machtswil speelt een centrale rol in Heideggers interpretatie van Nietzsches kunstenaar. Ik zal deze notie verder verhelderen door deze in een breder metafysisch perspectief te plaatsen. Ook zal ik de notie verder toelichten aan de hand van Heideggers ontologische interpretatie in termen van affect, passie en gevoel. Hieruit zal

¹¹³ Heidegger duidt hiermee op de aanvang van het denken bij de Grieken; hij stelt de vraag of we de poging moeten wagen terug te keren naar de periode vóór de aanvang, of dat we ons bezinningloos moeten laten meevoeren op de stroom van de ontplooiing van het einde, waarin in het zijnde is vervallen tot voorwerp van menselijke beschikking. (Visser, 1987; p.12)

¹¹⁴ Colony (2003) stelt dat in de 1961-editie 'Nietzsches thinking on art is aesthetic; according to its innermost will, it is metaphysical, which means it is a definition of the being of beings'; hij parafraseert de originele tekst als volgt: '... it is to envisage, the thoughtful achievement of a transformation of being in which the ownmost of art itself is understood in terms of this determination' (p.87 voetnoot 11)

¹¹⁵ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.4

¹¹⁶ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.15

blijken dat de notie machtswil sterk samenhangt met de conceptie van het Dasein, en dat deze notie een belangrijke basis vormt waarop de kunstenaar kan worden begrepen.

Om te verduidelijken op welke manier Nietzsches machtswil als kunst kan worden geduid gaat Heidegger nader in op Nietzsches metafysica. Hij stelt dat vijf thema's in elke vorm van metafysica terugkeren: het Zijn van de zijnden, de reden waarom een zijnde als zodanig is; het geheel van de zijnden, dat wat verklaart dat en hoe de zijnden in het geheel zijn; de zijnstoestand van de waarheid; de geschiedenis van de waarheid; de menselijke gemeenschap die in deze waarheid is geplaatst om het te behouden. Het Zijn van de zijnden in Nietzsches metafysica is de machtswil; nihilisme drukt de geschiedenis van de waarheid uit; de eeuwige wederkeer bepaalt de wijze waarop zijnden in het geheel zijn; de Übermensch is de vorm van mens-zijn die door dit geheel is opgeroepen; rechtvaardigheid is de essentie van de waarheid van de zijnden, die als machtswil worden begrepen.¹¹⁷ De uiteenzetting van Nietzsches machtswil is een van meest bediscussieerde onderdelen van Heideggers interpretatie, en voor Heidegger van groot belang om Nietzsches blik op kunst en de kunstenaar te begrijpen.

De machtswil duidt het fundamentele karakter van de zijnden. Het gaat daarbij niet om het willen van een bepaalde entiteit, maar om het Zijn en het wezen van de zijnden.¹¹⁸ De essentie van de wil kan dan ook niet worden uitgelegd door naar één specifiek zijnde te verwijzen.¹¹⁹ Zo zijn bijvoorbeeld ook het lichaam en de psyche gegrond in het principe van de machtswil.

Heidegger stelt dat Nietzsche vanwege de ambiguïteit van de bestaande wilsconcepten, geen andere keuze had, dan te verhelderen wat hij bedoelde met behulp van wat hem bekend was en door te verwerpen wat hij niet bedoelde.¹²⁰ Volgens Heidegger dient Nietzsches wil ontologisch geïnterpreteerd te worden. Deze wil behelst de onderwerping van onszelf aan ons eigen bevel. In termen van Nietzsche is de wil, als het affect van het bevel, het doorslaggevende kenmerk van zelf-bepaling en kracht.¹²¹ Wanneer Nietzsche het bevel als karakter van de wil opvat, doelt hij volgens Heidegger op resoluutheid (*Ent-schlossenheit*). Het willen is een resoluutheid jegens zichzelf. De resoluutheid van een dergelijk zelf-bevelen impliceert al het uitdragen van het bevel.¹²²

Wil zelf is een 'heersen over', en strekt zich daarmee uit buiten zichzelf. Wil is intrinsiek macht, en macht is een willen dat in zichzelf constant is. De toevoeging 'tot macht' aan de wil stelt daarmee niet dat de wil macht tot doel heeft, maar is een verheldering van de wil.¹²³ Met deze toevoeging zet Nietzsche zich af tegen de algemene wilsopvatting van zijn tijd, en specifiek tegen de wilsopvatting van Schopenhauer.¹²⁴ Heidegger stelt dat in de

¹¹⁷ Kockelmans (1985), p.49

¹¹⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.57

¹¹⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.34

¹²⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.36

¹²¹ GS, V.1886, V.282*

¹²² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.37

¹²³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.38-39

¹²⁴ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.39

Nietzscheaanse conceptie van de wil macht nooit vooraf kan zijn vastgelegd als het doel van de wil, alsof macht iets is dat zich buiten de wil bevindt.¹²⁵ In de machtswil wordt uiteindelijk totale zelfbepaling gewild, waarin de wil zichzelf wil. Daarom kan Nietzsche stellen dat willen een krachtsvermeerdering impliceert. Macht is wil als een willen voorbij zichzelf, om zichzelf te vinden en te affirmeren.

Volgens Heidegger is voor Nietzsche de machtswil een affect, de meest fundamentele vorm van affect, waarvan alle andere affecten alleen maar zijn configuraties zijn.¹²⁶ Volgens Heidegger kunnen Nietzsches interpretatie van de machtswil in termen van affecten, passies en gevoelens niet als zaak van psychologie, fysiologie of biologie worden opgevat, en spreekt Nietzsche in deze termen, om zichzelf provisorisch begrijpelijk te maken. Heidegger pleit voor een ontologische interpretatie: het gaat voornamelijk om de wijze waarop de mens de openheid en verborgenheid van de dingen waartussen hij staat aangaat. Een affect brengt ons in beweging, en tilt ons boven onszelf uit op een manier waarop we niet meer de controle over onszelf hebben.¹²⁷ Deze overname van ons zijn, waardoor we onszelf niet meer de baas zijn, onderscheidt zich van de heerschappij in termen van wil. In het affect wordt onze zelfbepaling omgevormd in een manier van zijn buiten onszelf, waardoor iets verloren gaat. Affecten zoals angst vormen een tegenwil die buiten ons bestaat en waardoor we onszelf verliezen, dit in tegenstelling tot wanneer we willen.

Volgens Heidegger draait Nietzsche echter deze zaak om: de essentie van het affect is de wil. Wil is een toestand van opwinding, van buiten zichzelf zijn. Daarom kan hij ook zeggen dat de machtswil de oorspronkelijkste vorm van affect is. Eigen aan de wil is dat we voortdurend buiten onszelf zijn, omdat de wil zelf een buiten zichzelf grijpen is.¹²⁸

Heidegger belicht Nietzsches machtswil niet alleen in termen van affect, maar ook in termen van passie. Passies zoals haat, in tegenstelling tot affecten als woede, vooronderstellen visie en beraming. Ze zijn transparant, bij passies behoren een openen van zichzelf en een reiken naar iets. Dit uitstaan naar iets tilt ons niet alleen boven onszelf uit. In en door passies verkrijgen we ook grip op onszelf en verkrijgen we transparante controle over zijnden rondom en binnen ons.¹²⁹ De passies brengen permanentie aan in ons bestaan.

Deze interpretatie van de passies gebruikt Heidegger om een nieuw licht op de machtswil te werpen. Wil als beheersing van zichzelf is nooit een afzondering van het ego uit zijn omgeving, maar is resolute openheid, waarin diegene die wil zichzelf plaatst onder de zijnden om ze zodoende stevig in zijn handelingsbereik te behouden.¹³⁰

¹²⁵ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.39

¹²⁶ WTP, 688

¹²⁷ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.42

¹²⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.43

¹²⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.45

¹³⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.45

Daarnaast is een gevoel de manier waarop we onszelf aantreffen in relatie tot andere zijnden, en daardoor tegelijkertijd tot onszelf.¹³¹ Afhankelijk van het type gevoel heeft dit heeft het karakter van een zich openen of sluiten. De wil heeft karakter van het openen en open houden. Het willen brengt het zelf tot zichzelf, en vindt zichzelf buiten zichzelf.¹³² Daarom heeft de wil het karakter van een gevoel, van het open blijven voor de staat van zijn. In het willen kennen we onszelf als buiten onszelf, komen we tot onszelf als degene die we eigenlijk zijn. Willen is voelen, een toestand van gestemdheid.

Dat Nietzsche in zijn aanduiding van de wil affect, passie en gevoel afwisselt duidt erop dat zijn wilsconcept een emotioneel wilsconcept is, en daarmee een biologische notie lijkt te zijn. Een dergelijke uitleg echter plaatst Nietzsche precies in de positie waaraan hij eigenlijk wilde ontsnappen.¹³³

Volgens Heidegger denkt Nietzsche de machtswil als het Zijn van de zijnden, maar denkt hij de zijnden in het geheel als eeuwige wederkeer. Het fundamentele karakter van zijnden als machtswil denken impliceert: als Worden. Heidegger stelt in WMK echter dat Nietzsche niet aan en dergelijk Worden vasthoudt. Hij citeert: ‘*Rekapitulation: Dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen – das ist der höchste Wille zur Macht.*’¹³⁴ Nietzsche denkt Worden als gegrond in het Zijn. Dat alles wederkeert is de dichtste benadering van een wereld van het Worden tot een wereld van Zijn: ‘Gipfel der Betrachtung’.¹³⁵ Met andere woorden, Nietzsche denkt de machtswil als eeuwige wederkeer.¹³⁶

Nu hiermee Heideggers interpretatie van de aard van de zijnden als machtswil en eeuwige wederkeer toegelicht zijn, zal ik de herwaardering van alle waarden, volgens Heidegger het derde fundamentele principe van Nietzsches denken, uiteenzetten. Daarna zal ik op basis hiervan de conceptie van de kunstenaar verder verhelderen.

2.3.2 *Herwaardering van alle waarden*

In zijn schetsen voor het werk *Der Wille zur Macht* geeft Nietzsche als ondertitel *Versuch einer Umwertung aller Werte*.¹³⁷ Deze herwaardering is nauw verbonden met de wil tot macht, en speelt een belangrijke rol bij het begrijpen van Nietzsches kunstenaar.

Worden is permanente verandering, de eigenschap van alle zijnden. Ook het leven is een voortdurend Worden. Als het leven zich tot behoud zou beperken, zou het afnemen. Daarom is ook toename een element van het leven. Waarden zijn de condities voor dit behoud en deze toename. Een waarde is altijd verbonden met een perspectief op de toe- of afname van

¹³¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.47

¹³² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.49

¹³³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.51

¹³⁴ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.16; dit aforisme wordt in Heideggers Nietzsche-colleges veel aangehaald; de titel wordt momenteel toegeschreven aan Nietzsches vriend Peter Gast

¹³⁵ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.18

¹³⁶ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.20

¹³⁷ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.22

machtsconstellaties. Waarden en veranderingen in waarden zijn verbonden met de toename van de macht van datgene dat waardeert.¹³⁸

In nihilisme vindt een ontwaarding van de hoogste waarden plaats. Datgene wat in het verleden de norm heeft gezet, heeft dan zijn creatieve, bindende kracht verloren. Een dergelijke ontwaarding is een kenmerkend gebeuren voor de westerse geschiedenis: ‘Gemeint sind dabei die Religion, (...) die Moral und die Philosophie.’¹³⁹ Deze drie domeinen zijn zelf geen waarden, maar zijn wijzen waarop waarden geschapen worden. Door hun oorsprong bloot te leggen worden de gevestigde waarden twijfelachtig; het blijken vormen van decadentie die kunnen worden opgevat als agressieve daad tegen het leven. Om het nihilisme te lijf te gaan heeft Nietzsche geprobeerd een grondslag te leggen voor het scheppen van waarden. Volgens Heidegger is voor Nietzsche dit principe de machtswil.

Heidegger stelt dat de machtswil datgene is wat het Zijn van de zijnden grondvest en wat er eigen aan is.¹⁴⁰ Willen betekent willen toenemen en de middelen hebben om te willen. Deze middelen zijn toestanden die door de machtswil worden gesticht: de waarden.¹⁴¹ Machtswil in zichzelf is al een oordelen en waarderen. Het is de grond waaruit de waardering voortkomt en waarin deze waardering geworteld blijft. Leven is als machtswil de grond voor waardering: ‘Wenn wir von Werten reden, reden wir unter der Inspiration, unter der Optik des Lebens. Das Leben selbst zwingt uns, Werte anzusetzen; das Leben selbst wertet durch uns, wenn wir Werte ansetzen (...)’¹⁴²

Volgens Nietzsche zijn diegenen die de hoogste waarden poneren altijd experimenteel: ‘Sie müssen Wege gehen und Bahnen aufbrechen, mit dem Wissen, dass sie nicht *die* Wahrheit haben (...) Die neuen Denker müssen Versuchende sein, d.h. sie müssen das Seiende selbst hinsichtlich seines Seins und seiner Wahrheit fragend auf die Probe stellen und in die Versuchung bringen’.¹⁴³ Omdat niets uit de ban van de geschiedenis kan ontsnappen spreekt Nietzsche van een *herwaardering*: ‘die Grundhaltung des neuen Fragens aus der Gegenbewegung gegen den Nihilismus’.¹⁴⁴ Uit de omkering van oude waarden ontstaat vanzelf een nieuwe orde van waarden: ‘Nietzsche sagt: “Ist auf diese Weise die Tyrannei der bisherigen Werte gebrochen, haben wir die ‘Wahre Welt’ abgeschafft, so wird eine neue Ordnung der Welt von selbst folgen müssen.”’¹⁴⁵

Heidegger stelt dat men reeds waardeert voordat men dat zelf wil. Het is de leefwereld van hun historische omstandigheid en zorg die voor de waardering bepalend is.¹⁴⁶ Bewuste

¹³⁸ Vedder (2005), p.166

¹³⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.23

¹⁴⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.29

¹⁴¹ Vedder (2005), p.167

¹⁴² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.29-30; VIII,89

¹⁴³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.25

¹⁴⁴ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.25

¹⁴⁵ KSA 12:2 [102], geciteerd in *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.27-28

¹⁴⁶ Babich (1999), p.39

waarden zijn slechts de uitdrukkingen van een waarderende geneigdheid. Ook Nietzsche stelt dat waarden gewild zijn en moeten zijn. Nietzsches streven om de mensheid terug te brengen naar het eigen kunstgevoel kan zo ook begrepen worden: dat wat in het bewustzijn tot stand komt moet beaamd worden, als juist worden gewaardeerd.¹⁴⁷

Zijn pleidooi voor herwaardering van de bestaande waarden vertoont parallellen met Heideggers pleidooi voor resoluutheid en authenticiteit. Op basis van Heideggers ontologische interpretatie van de machtswil en zijn weergave van Nietzsches herwaardering zal ik nu Nietzsches conceptie van de kunst – zoals Heidegger die in WMK presenteert – verder uiteenzetten.

2.3.3 *De conceptie van kunst*

Nietzsches voorgenomen deelhoofdstuk *Prinzip einer neuen Wertsetzung* in *Der Wille zur Macht* beoogt vier thema's te behandelen: de machtswil als kennis, als natuur, als samenleving en individu, en als kunst. Bij Nietzsche krijgt de kunst een uitzonderingspositie wanneer het om een algemene interpretatie van alle gebeuren gaat, een gebeuren dat als machtswil wordt begrepen.¹⁴⁸ Kunst wordt als een configuratie van de machtswil gezien. Binnen het geheel van Zijn is de kunst op een onderscheidende wijze toegankelijk, omdat hierin de machtswil het meest transparant tot uiting komt. Door te verhelderen op welke manier Nietzsche het wezen van de kunst begrijpt, beoogt Heidegger de betekenis van de machtswil beter te kunnen vatten.

Bij Nietzsche kan een onderscheid gemaakt worden tussen kunst in brede en in enge zin. Kunst, in de brede zin als het scheppende, vormt het basiskarakter van zijnden. Voor zover ze zijn, zijn alle zijnden zelscheppend.¹⁴⁹ In de brede conceptie strekt de kunst zich uit tot elk vermogen tot voortbrengen, en het kunstwerk tot alles wat voortgebracht is. Machtswil is wezenlijk een scheppen en vernietigen; dat het wezen van de zijnden kunst is, impliceert dat het niets anders is dan wil tot macht.¹⁵⁰

Kunst in engere zin is de activiteit waarin de schepping voor zichzelf optreedt en het meest lucide wordt,¹⁵¹ het is niet zomaar een configuratie van de machtswil maar de hoogste configuratie.¹⁵² Met andere woorden, de machtswil wordt onvervalst zichtbaar als kunst. Aangezien machtswil zijn hoogste configuratie in de kunst vindt, moet de nieuwe relatie tot de machtswil vanuit de kunst tot stand komen. Alle toekomstige waardering is gestoeld op machtswil. Herwaardering, tegenstelling en omwenteling komen dus voort vanuit de kunst. Door deze herwaardering kan de kunst gezien worden als tegenbeweging tegen het nihilisme.

¹⁴⁷ Babich (1999), p.39

¹⁴⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.65

¹⁴⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.69

¹⁵⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.69

¹⁵¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.70

¹⁵² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.70

Zowel Heidegger als Nietzsche begrijpen de kunst als een macht waarin de continuïteit van een historische periode kan worden gegrondvest:

Indes bleibt erste und leitende Grunderfahrung von der Kunst selbst die, daß sie eine geschichtsgründende Bedeutung hat und daß hierin ihr Wesen besteht. Also muß das Schaffende, muß der Künstler in den Blick gefaßt werden. Das geschichtliche Wesen der Kunst hat Nietzsche schon früh in folgendem Wort ausgesprochen: "Die Kultur kann immer nur von der zentralisierenden Bedeutung einer Kunst oder eines Kunstwerks ausgehen."¹⁵³

2.3.4 Nadruk op de kunstenaar

Heidegger stelt dat het onderscheidende in Nietzsches conceptie van de kunst is dat hij kunst in zijn geheel in termen van de kunstenaar benadert.¹⁵⁴ Hij stelt: 'Das "Sein" – wir haben keine andere Vorstellung davon als "leben" – Wie kann also etwas Todtes "sein"?'¹⁵⁵ Het leven is voor Nietzsche 'die uns bekannteste Form des Seins'.¹⁵⁶ Zoals in de kunst de machtswil het meest lucide is, zo is het kunstenaarschap de meest lucide wijze van leven. Volgens Heidegger licht als kunstenaar het Zijn voor ons het helderst op, en is het fenomeen kunstenaar datgene wat het meest toegankelijk is in zijn wezen: 'Das Phänomen "Künstler" ist noch am leichtesten *durchsichtig*.'¹⁵⁷

In tegenstelling tot traditionele esthetiek, die als 'feminiene esthetica' geconcentreerd was op de toeschouwer, is Nietzsches beschouwing van de kunst gericht op de scheppende toestand van de kunstenaar, een 'masculiene esthetica': 'Die Frage nach der Kunst ist die Frage nach dem Künstler als dem Zeugenden, Schaffenden; seine Erfahrungen darüber, was schön sei, müssen maßgebend gemacht werden.'¹⁵⁸ Nietzsche reageert hiermee op de benaderingen die kunst in termen van genot en ervaring zien,¹⁵⁹ en waarin volgens hem de kunstenaar altijd heeft ontbroken.¹⁶⁰

Esthetisch genot bestaat voor hem uit het deelnemen in de roes, de esthetische toestand van de kunstenaar. Het werk roept de esthetische toestand van de kunstenaar op in de toeschouwer: '(...) die Wirkung der Kunstwerke ist die Erregung des kunstschaffenden Zustands, des Rausches.'¹⁶¹ Omdat het de subjectieve toestand van scheppen en genot onderzoekt,¹⁶² blijft

¹⁵³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.141-142:

¹⁵⁴ Kockelmans (1985), p.51

¹⁵⁵ KSA 12:2[172]

¹⁵⁶ KSA 13:14[82]

¹⁵⁷ KSA 12:2[130]

¹⁵⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.67

¹⁵⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.67: '(...) aber dies ist gerade das Entscheidende in Nietzsches Auffassung der Kunst, daß er sie und ihr ganzes Wesen vom Künstler aus sieht, und zwar bewusst und im ausdrücklichen Gegensatz gegen diejenige Auffassung der Kunst, die sie von den „Genießenden“ und „Erlebenden“ her vorstellt.'

¹⁶⁰ KSA 13:14[170]

¹⁶¹ KSA 13:14[47]

¹⁶² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.130

Nietzsches denken over kunst voor Heidegger gevangen in het subjectivisme van de esthetica die Nietzsche probeerde te ontstijgen.

Voor Nietzsche is kunst in brede zin het werkelijk scheppende. Kunst is dan ook het basisgebeuren van alle dingen, in de zin dat deze zelf-creërend en gecreëerd zijn.¹⁶³ Volgens de brede conceptie is de kunstenaar datgene wat in staat is iets voort te brengen, iets in het zijn te plaatsen wat nog niet bestaat. In de enge opvatting van schone kunsten, is kunst de activiteit waarin creatieve productie omwille van zichzelf verschijnt en het meest lucide wordt.¹⁶⁴ De kunstenaar in enge zin brengt werken van schone kunst voort, hij sticht schoonheid in het werk.¹⁶⁵

Ook de zijnden die niet direct door de kunstenaar in enge zin zijn voortgebracht, zijn te herleiden tot de kunstenaar. Deze machtsconfiguraties komen namelijk overeen met het kunstwerk dat door de kunstenaar is gecreëerd. De kunstenaar, diegene die werken van schone kunst voortbrengt, is zodoende voor Nietzsche een voorstadium van de andere voortbrengselen, aldus Heidegger. Hij citeert Nietzsche:

Das Kunstwerk, wo es *ohne* Künstler erscheint, z.B. als Leib, als Organisation (preußische Offizierkorps, Jesuiten-Orden). Inwiefern der Künstler nur eine Vorstufe ist. Die Welt als ein sich selbst gebärendes Kunstwerk.¹⁶⁶

Offensichtlich wird hier der Begriff der Kunst und des Kunstwerkes auf alles Hervorbringenkönnen und jedes wesentliche Hervorgebrachte ausgeweitet. Das entspricht in gewisser Weise auch dem Sprachgebrauch, wie er bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts üblich ist.¹⁶⁷

Tot dat moment werd elk vermogen tot voortbrengen als kunst beschouwd, en werden dus ook handwerklieden, staatsmensen, onderwijzers en de natuur als kunstenaar gezien.¹⁶⁸ Schone kunsten waren die welke beoogden iets moois voor te brengen in het werk, en was één vorm van kunst temidden van andere vormen. Voor Nietzsche echter kan alle voortbrengen onder schone kunst geschaard worden.

2.3.5 *Kunst als fysiologie en kunst als tegenbeweging tegen het nihilisme*

Volgens Heidegger stelde Hegel vast dat de kunst ten prooi is gevallen aan het nihilisme, en zodoende een zaak van het verleden is geworden. Nietzsche daarentegen stelt dat kunst de uitweg kan bieden om aan het nihilisme te ontsnappen.¹⁶⁹ Nietzsche stelt echter ook: ‘Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie.’¹⁷⁰ Heidegger concludeert hieruit: ‘wurde

¹⁶³ Kockelmans (1985), p.51

¹⁶⁴ Kockelmans (1985), p.51

¹⁶⁵ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.69

¹⁶⁶ KSA 12:2[114], citaat in *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.68

¹⁶⁷ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.68

¹⁶⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.68

¹⁶⁹ Cf. *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.90

¹⁷⁰ VIII, 187

Nietzsches Besinnung auf die Kunst zu einer “Physiologie der Kunst.” (...) Sie ist somit nicht einmal mehr “Psychologie” wie sonst im 19. Jahrhundert, sondern naturwissenschaftliche Erforschung der Leibzustände und –vorgänge und ihrer erregenden Ursachen.¹⁷¹

Kunst is dus aan de ene kant als herwaardering een tegenbeweging tegen het nihilisme, maar is ook overgeleverd aan de verklaring in termen van natuurwetenschappen, namelijk kunst als fysiologie. Ik zal deze paradox verder verhelderen aan de hand van Nietzsches conceptie van kunst als fysiologie.

Heidegger beschouwt Nietzsche als een filosoof wiens gedachten, net als bij Kant, Schelling of Hegel, op een systematische manier beschouwd moeten worden. Niettemin kan Nietzsche als een filosoof worden gezien wiens denken, meer dan van wie dan ook, gepresenteerd wordt door wat hij niet heeft gedacht. In een aantal gevallen is het nodig het tegengestelde te denken van wat Nietzsche dacht, om te begrijpen wat hij beoogt.

Nietzsche spreekt de taal van biologie en fysiologie hoofdzakelijk om zichzelf voor zijn tijdgenoten toegankelijk te maken. Een dergelijke taal is niet representatief, maar helpt om dichterbij het wezenlijke van zijn denken te komen.¹⁷² Heidegger stelt dat Nietzsche zijn gedachten zodoende slechts provisorisch¹⁷³ verduidelijkt:

Soviel ist gewiß, daß für Nietzsche zunächst, bei der Vieldeutigkeit des Willensbegriffes und bei der Vielfältigkeit der herrschenden Begriffsbestimmungen, kein anderer Weg blieb, als mit Hilfe des Bekannten das von ihm Gemeinte zu verdeutlichen und das Nichtgemeinte abzuwehren (vgl. Die allgemeine Bemerkung über die Begriffe der Philosophie in “Jenseits von Gute und Böse” VII, 31ff).¹⁷⁴

Zo moeten volgens Heidegger de concepten die Nietzsche aan de psychologie en fysiologie ontleend zijn worden weggedacht. Ook zijn positivistische neigingen en in het bijzonder de pogingen om filosofie te gronden in natuurwetenschappen en fysica dienen niet letterlijk te worden geïnterpreteerd.¹⁷⁵ Heidegger probeert in zijn lezing Nietzsche van het positivisme probeert te zuiveren. In zijn interpretatie van Nietzsches fysiologie van de roes benadrukt Heidegger dat Nietzsche zelf reeds voorbij het biologische denkt. Sommige auteurs stellen dat Heideggers lezing op dit punt begrepen moet worden als reactie tegen de racistische en biologistische dogma’s van het nationaal-socialisme.¹⁷⁶

Kunst als fysiologie betekent voor Nietzsche niet dat de artistieke toestand gereduceerd kan worden tot chemische of biologische processen in de zenuwcellen van de kunstenaar. Veel meer benadrukt hij ermee de tegenstelling ten opzichte van het platonisme waarvan hij afstand

¹⁷¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.91

¹⁷² Pothen (2003), p.149

¹⁷³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.39

¹⁷⁴ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.36

¹⁷⁵ Sluga (2005), p.107

¹⁷⁶ Krell (1991), p.xx; Sluga (2005) is op dit punt stellig: ‘a remark which needs to be considered to be a critique on National Socialist readings of Nietzsche’ (p.107)

wenst te nemen, en waarin de essentie van de mens gelegen is in zijn ziel-zijn.¹⁷⁷ Ook is het ‘natuurlijke’ waar Nietzsches esthetiek aan refereert niet de berekenbare en toegankelijke natuur van het classicisme. Integendeel, het is veeleer ‘jenes Naturhafte, das die Griechen der großen Zeit (...) das Furchtbare nannten.’¹⁷⁸

In plaats van biologisch interpreteert Heidegger Nietzsches aanroeping van het leven ontologisch.¹⁷⁹ Zo worden termen affect en instinct veelal als ontologische gedachte geïnterpreteerd, in plaats van als psychologische en fysiologische metaforen. Een voorbeeld van hiervan is de interpretatie van gevoel als gestemdheid (*Gestimmtheit*).¹⁸⁰ Deze notie van fysiologie heeft niets te maken met het moderne fysiologisme maar staat in nauw verband met de pre-Socratische physis-opvatting.¹⁸¹ Volgens Heidegger moet Nietzsche worden gelezen vanuit de basistoestanden die het Dasein constitueren, en de manieren waarop de mens het *Da* aangaat vanuit de openheid en verborgenheid van de dingen, waartoe hij zich verhoudt.¹⁸²

2.3.6 *De roes als esthetische toestand*

Heidegger stelt de vraag hoe kunst als fysiologie een oorspronkelijke en resolute waardering kan stichten en bepalen.¹⁸³ Om de rol van de kunstenaar in deze beter te begrijpen, zal ik hier het concept van de esthetische roes nader uitwerken. De paradox zelf kan als eenheid worden gedacht in Nietzsches conceptie van de grote stijl, en zal ik in paragraaf 2.3.9 verder toelichten.

De kunstenaar schept het werk in de kunstscheppende toestand, de roes. Heidegger begrijpt Nietzsches opvatting van de roes dus niet vanuit het perspectief van biologie of psychologie, maar in ontologische zin: vanuit de primordiale stemming, zoals deze uiteengezet is in *Sein und Zeit*.¹⁸⁴ In zijn ontologische interpretatie in WMK benadrukt Heidegger de overeenkomsten tussen Nietzsches beschrijving en fundamenteel-ontologie. Dit kan worden gezien in het licht van zijn poging om psychologisme en esthetica te overwinnen: hij interpreteert Nietzsches fysiologie in termen van een esthetiek die zichzelf door ontologie te boven komt, en richt zich hierbij op de notie roes.

Scheppen is een levensproces, dat door de roes wordt vormgegeven. De roes is de esthetische toestand waarin de kunstenaar het werk voortbrengt. De esthetische toestand bestaat niet uit het hebben van theoretische gedachten of ideeën, maar in het zichzelf aantreffen in een toestand die de gehele realiteit aangaat. Daarom kan het gezien worden als een lichamelijke

¹⁷⁷ Kockelmans (1985), p.54

¹⁷⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.129

¹⁷⁹ Krell (1991), p.xx

¹⁸⁰ Seubert (2003), p.95; Heideggers antipode here is considered to be Jaspers

¹⁸¹ Taminiaux (1999), p.15

¹⁸² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.41

¹⁸³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.92

¹⁸⁴ Kockelmans (1985), p.55

toestand.¹⁸⁵ ‘Weil aber das Gefühl als Sichfühlen gleichwesentlich je das Gefühl-haben für das Seiende im Ganzen ist, deshalb schwingt in jeder Leibzuständlichkeit jeweils eine Weise mit, wie wir auf die Dinge um uns und die Menschen mit uns ansprechen oder nicht ansprechen.’¹⁸⁶ Kenmerkend voor de roes is het *gevoel* van *krachtstoename* en *overvloed*. Met gevoel wordt aangeduid de manier waarop we ons ten opzichte van onszelf en de andere zijnden aantreffen. Gevoel behoort tot het wezen van een lichamelijk zijnde.¹⁸⁷ Heidegger houdt op fenomenologische wijze eraan vast dat deze toestand een lichaam beïnvloedt dat inherent is aan een zelf, een lichaam dat eenieder ‘is’ meer dan dat men het ‘bezit’:¹⁸⁸ ‘Gefühl als das Sichfühlen ist gerade die Weise, wie wir Leiblich sind (...) im Sichfühlen ist der Leib im vorhinein einbehalten in unser Selbst, und zwar so, dass er in seiner Zuständlichkeit uns selbst durchströmt. (...) Wir “haben” nicht einen Leib, sondern wir “sind” leiblich. (...) Zum wesen dieses Seins gehört das Gefühl als das Sichfühlen.’¹⁸⁹ Volgens Heidegger is Nietzsches visie hierop wezenlijk ontologisch.¹⁹⁰

De krachtstoename in Nietzsches beschrijving van de roes wordt door Heidegger als transcendentie geduid. De roes impliceert een nieuwe verhouding tot de zijnden, waarin deze zijnden worden ervaren als voller in hun Zijn, als meer lucide, en als wezenlijker.¹⁹¹ Heidegger interpreteert deze krachtstoename als het vermogen boven zichzelf uit te stijgen: ‘über-sich-hinaus-Vermögen’,¹⁹² en begrijpt dit in termen van stemming. Het gevoel van overvloed is een zodanige gestemdheid dat niets er vreemd of teveel voor is: ‘daß ihm nichts fremd und nichts zuviel ist, das allem offen ist und für alles auf dem Sprung; die größte Tollheit und das höchste Wagnis dich nebeneinander.’¹⁹³

Een derde element dat wezenlijk voor de roes is, is de wederzijdse doordringing van alle krachtstoename. Het gevoel van roes als esthetische grondtoestand kan worden afgemeten aan zijn tegengestelde: ‘den unkünstlerischen Zuständen des Nüchternen, Müden, Erschöpften, Vertrocknenden, Verarmenden, Abziehenden, Ablassenden, “unter deren Blick das Leben leidet”.’¹⁹⁴ In de esthetische toestand stijgt men boven zichzelf uit, en wordt het schone ontsloten.

¹⁸⁵ Kockelmans (1985), p.54

¹⁸⁶ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.99

¹⁸⁷ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.100: ‘Das meiste, was wir in der Naturwissenschaft vom Leib und seinem Leiben kennen, sind Feststellungen, bei denen der Leib zuvor zum bloßen Körper missdeutet wird.’

¹⁸⁸ Taminiaux (1999), p.15

¹⁸⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.99

¹⁹⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.41

¹⁹¹ Taminiaux (1999), p.15

¹⁹² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.100-101

¹⁹³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.101

¹⁹⁴ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.101; verwijzend naar KSA 12:9[102] en KSA 13:14[119]

2.3.7 *De roes en het schone*

Heidegger stelt dat het wezen van het scheppen bij Nietzsche gezien kan worden als het in verrukking voortbrengen van het schone in het werk. Om de roes verder te kunnen begrijpen zal ik hier de notie schoonheid is dan ook verder verhelderen.

Heidegger stelt dat Nietzsche het schone net als bij Kant definieert als datgene wat behaagt. Wat behaagt is wat aansluit op een persoon en hem aanspreekt. Dit is dus afhankelijk van wie deze persoon is die aangesproken wordt. Wie iemand is wordt bepaald door wat iemand van zichzelf vraagt. Dit is op zijn beurt weer bepaald door hoe men zichzelf beschouwt, waar men toe in staat is, en wat men nog maar net aandurft als uiterste uitdaging.¹⁹⁵ In Nietzsches termen: ‘Die Witterung dafür, womit wir ungefähr fertig werden würden, wenn es leibhaftig entgegeträte, als Gefahr, Problem, Versuchung, - diese Witterung bestimmt auch noch unser ästhetische Ja (“Das ist schön” ist eine *Bejahung*)’.¹⁹⁶

Het schone wordt in de roes ontsloten en impliceert een boven zichzelf uitstijgen, tot het toppunt van onze wezenlijke vermogens: ‘Das Schöne (...) ist dasjenige, was uns und unser Verhalten und Vermögen bestimmt, sofern wir uns in unserem Wesen im Höchsten beanspruchen, d.h. über uns wegsteigen. Dieses Über-uns-weg-Steigen in der Fülle unseres Wesensvermögens geschieht für Nietzsche im Rausch. Also erschließt sich im Rausch das Schöne.’¹⁹⁷

Het schone is maatgevend voor datgene wat we onze wezensvermogens toevertrouwen. Heidegger stelt dan ook dat het gevoel van verrukking, als relatie tot het schone, nooit alleen wildheid en uitbarsting kan zijn, maar veel meer een gestemdheid is, in de zin van de hoogste en afgemeten resoluutheid.¹⁹⁸

De roes is voor Nietzsche de esthetische grondtoestand. Volgens Heidegger blijft voor Nietzsche een dergelijke staat geenszins gevangen in de dimensie van subjectief geleefde ervaringen. Het is open, een openheid voor schoonheid. Heidegger stelt: ‘Der Rausch als Gefühlszustand sprengt gerade die Subjektivität des Subjektes. Im Gefühl-haben für die Schönheit ist das Subjekt über sich hinaus gekommen, also nicht mehr subjektiv und Subjekt. Umgekehrt: die Schönheit ist kein vorhandener Gegenstand eines bloßen Vorstellens; als das Bestimmte durchstimmt sie den Zustand des Menschen.’¹⁹⁹ Heidegger rechtvaardigt Nietzsches ideeën hier door middel van fundamenteel-ontologie en zijn poging om de moderne subject-object-tegenstelling te doorbreken.

De interpretatie van het schone kan worden gezien tegen de achtergrond van Nietzsches hiërarchie van gevoelens. De structuur van deze gevoelens kan als volgt worden gekenschetst: biologische gevoelens dienen zich aan wanneer het leven zichzelf handhaaft en doorzet, en

¹⁹⁵ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.111

¹⁹⁶ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.112; KSA 12:10[168]

¹⁹⁷ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.113

¹⁹⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.113

¹⁹⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.124

vormen de basis voor de logische mathematische gevoelens die aan de biologische gevoelens dienstbaar zijn, deze zijn op hun beurt de basis voor esthetische gevoelens.

De esthetische waardebepalingen hebben dus als grondslag de gevoelens die betrekking hebben op logische, aritmetisch-geometrische wetmatigheid. Deze logische grondgevoelens bestaan uit het welgevallen van het geordende, het overzichtelijke, het begrensde, de herhaling. In de stemming laat men zich dus bestemmen door orde, grenzen en overzicht.²⁰⁰ Omdat de esthetische waardebepalingen in het logische gevoel gegrondvest zijn, zijn ze ook fundamenteler dan de morele waardebepalingen. Zodoende kan het esthetische genot door Nietzsche teruggevoerd worden op het levensproces als zodanig.²⁰¹ Het concept vorm – dat voor de roes als esthetische toestand een belangrijke rol speelt – kan begrepen worden tegen de achtergrond van de logische gevoelens.

2.3.8 *De roes als vorm-scheppende toestand*

Een kenmerkende eigenschap voor Nietzsches kunstenaar is dat hij geen waarde aan iets toekent tenzij het weet hoe vorm te worden: ‘keinem Dinge einen Wert zugesteht, es sei denn, daß es Form zu werden weiß.’²⁰² Dit gebeurt in een proces van idealisatie: ‘Aus diesem Gefühle gibt man an die Dinge ab, man *zwingt* sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, - man heißt diesen Vorgang *Idealisieren*.’²⁰³ Dit idealiseren is een overweldigend benadrukken van de voornaamste kenmerken. De kunstenaar ziet niets zoals het is, maar voller, eenvoudiger en sterker: ‘Die Künstler sollen nichts so sehen, wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker: dazu muß ihnen eine Art Jugend und Frühling, eine Art habitueller Rausch im Leben eigen sein.’

Voor een kunstenaar is de vorm is de enige werkelijke inhoud van het werk: ‘Man ist um den Preis Künstler, daß man Das, was alle Nichtkünstler “Form” nennen, als *Inhalt*, als “die Sache selbst” empfindet. Damit gehört man freilich in eine *verkehrte Welt*: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloß Formalem, - unser Leben eingerechnet.’²⁰⁴ De inhoud, het eigen leven inclusief, wordt in deze omgekeerde wereld iets formeels.

Volgens Heidegger ontsnapt Nietzsches vorm-begrip aan de moderne esthetica, en is de strekking ervan volkomen Grieks. Hij herleidt het tot de oorspronkelijke betekenis van het Griekse ‘*morphē*’, de omringende grens, die een zijnde maakt tot dat wat het is zodat het in zichzelf staat: zijn gestalte.²⁰⁵ In plaats van esthetisch, interpreteert hij Nietzsches vormbegrip als ontologisch, namelijk door op te vatten als dat wat datgene waarmee we geconfronteerd worden laat schijnen in de aanwezigheid:

²⁰⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.121

²⁰¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.121

²⁰² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.118; KSA 12:10[40]

²⁰³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.116; GD, VIII, 123

²⁰⁴ *Der Wille zur Macht als Kunst* p.120; KSA13:11[3]

²⁰⁵ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.119

‘Die Form als das, was das Begegnende aufscheinen läßt, bringt das durch sie bestimmte Verhalten erst in die Unmittelbarkeit eines Bezuges zum Seienden; diesen Bezug selbst eröffnet sie als Zuständlichkeit des ursprünglichen Verhaltens zum Seienden, des Festlichen, in dem das seiende selbst in seinem Wesen gefeiert und so erst ins Offene gestellt wird. Die Form bestimmt und umgrenzt erst den Bereich, in dem der Zustand der steigenden Kraft und der Fülle des Seienden sich selbst erfüllt. Die Form begründet den Bereich, in dem der Rausch als solcher möglich wird. Wo form als höchste Einfachheit der reichsten Gesetzlichkeit waltet, da ist Rausch.’²⁰⁶

De vorm sticht volgens Heidegger dus het domein waarin de roes als zodanig mogelijk wordt. De roes is daar, waar de vorm heerst als hoogste eenvoud van de meest overvloedige wetmatigheid. Zodoende is Nietzsches roes dan ook niet de vormloze chaos zoals bij Wagner, maar juist de meest glorieuze overwinning door de vorm.²⁰⁷ Vorm is dus een sleutelbegrip om de roes als esthetische toestand te kunnen begrijpen.

2.3.9 *De grote stijl*

Nietzsche beschouwt kunst als de grote stimulans van het leven. Met stimulans bedoelt hij datgene wat iemand in de invloedssfeer brengt van de grote stijl. De grote stijl geldt daar waar overvloed zichzelf beperkt in eenvoud: ‘Der große Stil ist da, wo der Überfluß sich in das Einfache bündigt’;²⁰⁸ ‘Macht ist erst, wo die Einfachheit der Ruhe waltet, durch die das Gegensätzliche in der Einheit der Bogenspannung eines Joches aufbewahrt, d.h. verklärt wird’;²⁰⁹ ‘Der große Stil besteht in der Verachtung der kleinen und kurzen Schönheit, ist ein Sinn für Weniges und Langes.’²¹⁰

De esthetische toestand, en daarmee de kunst, is niets anders dan wil tot macht. De grote stijl is de actieve wil tot Zijn, die het Worden in zichzelf opneemt. Alleen wat zijn sterkste antithesis in zichzelf opneemt, in plaats van het te onderdrukken, is waarlijk groot. Een dergelijke transformatie laat tegenstellingen niet verdwijnen maar laat ze tot ontplooiing komen.

Meer dan een definitie te geven van de grote stijl beoogt Heidegger te achterhalen op welke wijze Nietzsche het creatieve in de kunst probeert te vatten. Nietzsche interpreteert het Zijn van de zijnden als machtswil. Kunst wordt gezien als de hoogste configuratie van wil tot macht. En de essentie van kunst komt tot uiting in de grote stijl: het domein waarbinnen de kunst aan het werk is.²¹¹ De kenmerkende fenomenen in Nietzsches denken over kunst zijn in de grote stijl met elkaar verstrengeld, zoals de roes als esthetische grondtoestand en de schoonheid waarin de afstemming plaatsvindt. Schoonheid als afstemming bepaalt de toestand

²⁰⁶ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.119

²⁰⁷ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.120: ‘Rausch, das heißt für Nietzsche hellster Sieg der Form.’

²⁰⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.136

²⁰⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.138-139

²¹⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.125

²¹¹ Kockelmans (1985), p.58

van de mens door en door, en zowel creatie en receptie ontlene maat aan schoonheid. Het stemmen komt tot uiting in en als vorm.²¹² Roes en schoonheid, creatie, receptie en vorm, kunnen in de grote stijl in wederzijdse betrokkenheid en als eenheid worden gevat.

Nietzsche wijst de ontbinding van stijl en de afschaffing van regels en standaarden zoals die door Wagner worden voorgestaan, af: 'Kunst untersteht nicht nur Regeln, sie hat nicht nur Gesetze zu befolgen, sondern sie ist selbst in sich Gesetzgebung und ist nur als solche wahrhaft Kunst.'²¹³

De kunst kan alleen maat en wet zijn voor het Zijn als geheel wanneer de chaos niet wordt onderdrukt maar ook wordt afgebeeld, zoals dit in de klassieke stijl het geval is. In de grote stijl wordt de chaos wel hervormd, maar deze blijft aanwezig als gevolg van deze metamorfose. Typisch voor de roes is niet enkel een onderwerping van de chaos aan een vorm, maar de heerschappij die de oorspronkelijke chaos en de oorspronkelijke wetmatigheid samen onder eenzelfde juk laat voortgaan, door noodzaak met elkaar verbonden.²¹⁴ De roes kan dus in samenhang worden gedacht met Nietzsches meer beheerste ideaal van de grote stijl.²¹⁵ De grote stijl is de overwinning op de volheid van de levende dingen, waarbij maat bepalend is. In de grote stijl wordt de regel benadrukt, de uitzondering terzijde geschoven, en worden nuances uitgewist.²¹⁶

Hoewel Nietzsche verstrikt raakte in de taal van zijn tijd en de concepten die hij probeerde te overwinnen, verandert dit voor Heidegger niets aan het feit dat Nietzsche op weg was de esthetica van zijn tijd achter zich te laten, en dat deze zich zeer bewust was van de moeilijkheid van zijn opgave. Het is Heideggers nadrukkelijk oogmerk om deze paradox op te lossen, en Nietzsches conceptie van kunst als eenheid te vatten:

'(...) Nietzsches Auffassung der Kunst einheitlich zu begreifen: also in eins Zusammenzudenken, was sich auf den ersten Blick völlig zuwiderläuft. Einmal soll die Kunst die Gegenbewegung gegen den Nihilismus, d.h. die Ansetzung der neuen höchsten Werte sein, sie soll die Maße und Gesetze geschichtlich geistigen Daseins vorbereiten und begründen. Zugleich aber will die Kunst auf dem Wege und mit den Mitteln der Physiologie eigentlich begriffen werden.'²¹⁷

Heidegger omschrijft hier de paradox tussen kunst als fysiologie en als tegenbeweging tegen het nihilisme. De grote stijl is het hoogste machtsgevoel. Kunst in de grote stijl is de eenvoudige kalme die voortkomt uit de heerschappij over de hoogste volheid van leven.²¹⁸ Wanneer kunst in de grote stijl wordt opgevat als in staat tot het herbergen van tegenstrijdige

²¹² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.139

²¹³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.131

²¹⁴ Kockelmans (1985), p.57

²¹⁵ Babich (1999), p.44

²¹⁶ Cf. WTP, 819

²¹⁷ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.91-92

²¹⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.125

elementen, dan kan een goed begrip van de grote stijl bijdragen om de paradox te denken. In de grote stijl horen kunst als fysiologie en als tegenbeweging tegen het nihilisme bij elkaar.

Fysiologie is een natuurproces dat naar de oppervlakte komt op de wijze van een uitbarsting van verrukking. Het is een toestand waarin niet besloten wordt; de natuur kent tenslotte geen beslissingsfeer. Echter kunst als tegenbeweging tegen het nihilisme impliceert een basis voor het stichten van nieuwe waarden. Het impliceert rang, onderscheid en beslissing:²¹⁹ ‘Demnach ist das Physiologische die Grundbedingung dafür, daß die Kunst eine schaffende Gegenbewegung zu sein vermag. Entscheidung setzt die Scheidung in Gegensätzliches voraus und wächst in ihre Höhe mit der Tiefe des Widerstreites.’²²⁰

Het fysiologische is dus de basisconditie voor kunst om een creatieve tegenbeweging te kunnen zijn. Voor beslissing zijn uiteenlopende tegengestelden vereist. Terwijl de lichamelijke toestand een rol blijft spelen als voorwaarde voor het creatieve proces, moet precies deze door beslissing in het scheppen worden beteugeld en overwonnen. De esthetische toestand van de kunstenaar plaatst zichzelf onder de wetmatigheid van de grote stijl waarin het geworteld is: ‘Der ästhetische Zustand ist selbst nur wahrhaft ein solcher als der große Stil.’²²¹

²¹⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.126

²²⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.127

²²¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.130

3 Kritiek vanuit de hedendaagse Nietzsche-receptie

3.1 Kritieken op Heideggers Nietzsche-benadering

3.1.1 *De receptie van Heidegger binnen het Nietzsche-onderzoek*

Heideggers confrontatie met Nietzsche wordt in de hedendaagse Nietzsche-receptie veelal genegeerd of slechts oppervlakkig gelezen. Het conceptuele schema waarbinnen Heidegger Nietzsche representeert staat ook ver af van wat voor veel Nietzsche-adepten bekend is.²²² Zijn Nietzsche-colleges worden niet tot het gebruikelijke Nietzsche-onderzoek gerekend²²³ en niet beschouwd als gelijkwaardig aan de gezaghebbende commentaren van Jaspers, Löwith, Adler, Kaufman of Danto.²²⁴

Desalniettemin heeft Heideggers duiding de standaard gezet voor de na hem komende debatten en de weg bereid voor een filosofische Nietzsche-receptie.²²⁵ Het afkeuren van Heideggers lezing lijkt ermee samen te hangen dat zijn invloed op de latere Nietzsche-interpretatie zelf een probleem binnen het Nietzsche-onderzoek vormt, waarvan diverse auteurs zich willen ontdoen. Hiervan getuigen een aantal pogingen om Nietzsche na Heideggers interpretatie te rehabiliteren.²²⁶

Heidegger wordt niet alleen bekritiseerd voor het opzettelijk foutief interpreteren van Nietzsche maar ook voor zijn onvermogen om zichzelf van een christelijke wereldbeschouwing te ontdoen.²²⁷ In zijn pogingen om terug te gaan naar een ‘nieuwe aanvang’ raakt hij gevangen in theologisch, christelijk denken. Andere kritieken stellen dat Heideggers studie van Nietzsche meer een discussie met zichzelf behelst²²⁸ en zodoende niet gericht is op een interpretatie die overeenstemt met Nietzsches intenties. Daarnaast is er kritiek op specifieke termen van Heideggers Nietzsche-lezing, zoals het beschouwen van Nietzsche als profeet van het nihilisme en van subjectiviteit, en op zijn diagnose van Nietzsche als slachtoffer van de metafysische traditie die hij probeerde te overwinnen.²²⁹ Een ander veel becommentarieerd thema is de lezing van Nietzsche als uitvloeisel van het platonisme.²³⁰ Veel meer dan het omdraaien van de metafysica articuleert Nietzsche een

²²² Babich (1999), p.23

²²³ Babich (2005), p.241

²²⁴ Babich (1999), p.23

²²⁵ Figal (1999), p.37

²²⁶ Voorbeelden zijn Didier Frank and Michel Haar

²²⁷ Te vinden in de introductie van Didier Franks *Nietzsche et l'ombre de Dieu* (1998) en *Heidegger et le christianisme* (2004)

²²⁸ Otto Pöggeler and Victor Fariás

²²⁹ Babich (1999), p.25

²³⁰ Bijvoorbeeld Granier

oorspronkelijke intellectuele omwenteling. Deze omwenteling kan als de kern van Nietzsches filosofie worden gezien, maar wordt veronachtzaamd in Heideggers lezing.²³¹

Een deel van deze kritieken uit de hedendaagse Nietzsche-receptie stellen Heideggers weergave van Nietzsches kunstenaar in WMK in een ander daglicht. Daarmee brengen ze ons dichterbij een antwoord op de vraag of de afstand tussen het denken van Heidegger en Nietzsche in WMK groter is voorgesteld dan feitelijk het geval was. In dit hoofdstuk zal ik deze afstand verder toelichten door de kritieken die ook op WMK van toepassing zijn te contrasteren met de uiteenzetting van de kunstenaar uit het vorige hoofdstuk. Zo kunnen we een meer omvattend beeld verkrijgen van Nietzsches conceptie van de kunstenaar en de wijze waarop deze zich verhoudt tot Heideggers interpretatie.

3.1.2 *Heideggers nadruk op Der Wille zur Macht*

Heidegger benadert Nietzsche als coherent denker, en zet zijn denken grotendeels uiteen door zich te richten op bepaalde delen van *Der Wille zur Macht*. Deze benadering roept enkele belangrijke vragen op, zoals de vraag of Nietzsches denken als consistent kan worden opgevat, en in hoeverre de *Wille zur Macht* representatief is voor zijn denken. Beide punten zal ik hier nader toelichten.

Er zijn een aantal relevante consistenties te vinden in zowel Nietzsches vroege en late werken. Daarom hebben sommige interpretatoren gesteld dat Nietzsches schijnbaar onderscheiden werken tot een aantal centrale overtuigingen kan worden teruggebracht.²³² Voorbeelden van dergelijke centrale noties die zowel in zijn vroegere als latere geschriften te vinden zijn betreffen de opvattingen over de kunstenaar als bedrieger, de interpretatie van kunst in termen van macht, alsook concepten als het genie, esthetische desinteresse, het smaakoordeel en het monologisch kunstwerk.²³³ Heidegger heeft gepoogd om een fundamentele gedachte in Nietzsche te identificeren, of een doctrine waarmee zijn filosofie kan worden vereenzelvigd.²³⁴ Ondanks zijn min of meer stabiele opvattingen zijn er veel vraagtekens gezet bij de pogingen om Nietzsches filosofische gedachten op een systematische manier te duiden. Zo gaat Heidegger voorbij aan elementen die een dergelijke systematische interpretatie tegenspreken, zoals Nietzsches stijl, de indirectheid van zijn standpunten, zijn zelfkritiek en de voortdurende bijstelling van zijn standpunten.

Nietzsche zelf beoogde ook niet een geïsoleerde doctrine te ontwikkelen. Filosofie kwam voor hem meer aan op de filosoferende, die instaat voor wat hij denkt en zegt met zijn overtuigingskracht en redelijkheid.²³⁵ Door de veelduidigheid van zijn teksten lijkt Nietzsche af te wijken van de traditionele systematische filosofie, en dient zijn denken ook niet als

²³¹ Eugen Fink and Granier's standpunt

²³² Schlechta, geciteerd in Pütz (1978), p.4

²³³ Pothen (2003), p.3

²³⁴ Figal (1999), p.37

²³⁵ Figal (1999), p.30

zodanig te worden geïnterpreteerd. Toch kan men, ook wanneer men Nietzsches denken niet als een filosofisch systeem opvat, in zijn denken een sterke consistentie ontdekken.²³⁶

Naast de vraag of Nietzsche al dan niet als consistent denker kan worden opgevat, rijst de vraag of werken van Nietzsche aangewezen kunnen worden als zijn centrale geschriften. Een tendentieuze keuze van teksten kan de uiteindelijke interpretatie sterk beïnvloeden. Zo domineert *Die Geburt der Tragödie* in veel studies de discussie over zijn kunstfilosofie zodanig dat belangrijke latere teksten hierdoor worden overschaduwd.²³⁷ Dergelijke beschouwingen gaan er te zeer aan voorbij dat bepaalde standpunten zich hebben ontwikkeld, en in de latere teksten uitgebreider zijn bediscussieerd. Nietzsches denken over de kunstenaar wordt buiten *Der Wille zur Macht* ook in andere werken verder verhelderd. Het betreft onder andere Nietzsches aanval op de poëet in *Die fröhliche Wissenschaft* en *Also Sprach Zarathustra*, de psychologie van de kunstenaar in *Jenseits von Gut und Böse* en *Zur Genealogie der Moral*, en de implicaties voor de toekomst van kunst in zijn kritiek op Wagner in *Der Fall Wagner*.²³⁸

De plaats die *Der Wille zur Macht* inneemt in Nietzsches oeuvre is omstrede, en ook vanwege zijn twijfelachtige totstandkoming wordt aan deze verzameling fragmenten minder belang toegekend.²³⁹ Heidegger zelf uit ook sterke kritiek op de opzet van *Der Wille zur Macht* zoals deze door Nietzsches zuster en zijn vriend Peter Gast uit zijn nagelaten notities is samengesteld. Ondanks de dubieuze status van deze bundel kan wel worden gesteld dat het concept machtswil een belangrijk sleutelbegrip is om tot een algemeen begrip van Nietzsches werk te komen en van zijn denken over kunst in het bijzonder.²⁴⁰ Het concept is regelmatig genoemd in *Jenseits von Gut und Böse* en in de *Nachlass* tussen 1883 en 1888,²⁴¹ ook de aforismen en in mindere mate de beoogde opzet voor *Der Wille zur Macht* verschaffen aanvullend inzicht in Nietzsches conceptie van de machtswil. Overigens was Nietzsche zelf wantrouwig over de prioriteit van datgene wat officieel gepubliceerd is boven dat wat ongepubliceerd blijft. Een tekst van minder belang achten omdat deze nimmer is gepubliceerd is vanuit Nietzsches optiek twijfelachtig.

Door een specifieke tekst van Nietzsche als uitgangspunt te nemen, wordt de interpretatie al in belangrijke mate ingeperkt. Dit geldt ook voor Heideggers keuze voor *Der Wille zur Macht*. Door deze selectie uit de nagelaten fragmenten zo sterk te benadrukken laadt Heidegger de verdenking op zich, dat in zijn lezing van Nietzsche een al eerder gevormde these over de aard van zijn denken schuilgaat.²⁴² Ook gaat hij grotendeels voorbij aan Nietzsche als criticus van de negentiende-eeuwse cultuur, als psycholoog en als genealoog, en presenteert hij hem

²³⁶ Figal (1999), p.42

²³⁷ Pothen (2003), p.3

²³⁸ Pothen (2003), p.4, p.9

²³⁹ Pothen (2003), p.101; bijvoorbeeld Klein

²⁴⁰ Bijvoorbeeld Philip Pothen

²⁴¹ Pothen (2003), p.101

²⁴² Pothen (2003), p.4

vooral als metafysisch denker. Ook hieruit blijkt dat Heidegger voor zijn Nietzsche-interpretatie in belangrijke mate voorbij is gegaan aan werken als *Die Geburt der Tragödie*, *Menschliches Allzumenschliches*, *Zur Genealogie der Moral* en *Jenseits von Gut und Böse*.²⁴³ De notities die in *Der Wille zur Macht* zijn opgenomen lijken de kaders te stellen voor Nietzsches beoogde grote werk, en zowel Heidegger als Bäuml er stellen om deze reden dat deze teksten de belangrijkste grond vormen voor een Nietzsche-interpretatie. Heideggers lezing van de aantekeningen die onder *Der Wille zur Macht* geschaard worden blijft echter uiterst selectief. In totaliteit gaat Heidegger voorbij aan driehonderdtien van de vijfhonderdvijftig pagina's van *Der Wille zur Macht*.²⁴⁴ Hij negeert volledig de kritieken op het christendom, de moraliteit en de filosofie, en naast de politieke en naturalistische elementen die hij veronachtzaamt gaat hij ook voorbij aan de discussie over *Der Wille zur Macht in der Natur*, *Der Wille zur Macht als Gesellschaft und Individuum*. Dat Nietzsche het concept machtswil aanwendt om metafysische concepten te bekritisieren wordt door Heidegger niet expliciet weergegeven. Zijn lezing lijkt zich vooral te richten die deelaspecten van *Der Wille zur Macht* die voor zijn fundamenteel-ontologische lezing bruikbaar zijn.

3.2 Kritieken op Heideggers conceptie van Nietzsches kunstenaar

3.2.1 *De wil tot macht en de eeuwige wederkeer*

In deze paragraaf zal ik verder uiteenzetten dat Heideggers ontologische en metafysische interpretatie van het concept machtswil, de dominantie van het Zijn over Worden en zijn subjectivistische duiding op een aantal punten niet in lijn zijn met de intenties van Nietzsche. Heidegger beschrijft de machtswil in ontologische termen. De meer ontische beschrijving van Nietzsche stelt dat leven als organisch leven een proces is van assimileren en geassimileerd worden. Wat nuttig is voor een organisme wordt bepaald door het gevoel van krachtsvermeerdering; alles wordt gewaardeerd naar de mate waarin het in kracht kan toenemen. Dit gevoel van krachtsvermeerdering kan als machtswil worden bestempeld. Leven is een meervoudigheid van krachten, die verbonden zijn door een collectief proces van voeding. De machtswil is in wezen pluriform, is inherent aan verscheidene krachten, en creëert een hiërarchisch verschil in krachten. Daarnaast kan de machtswil gezien worden als oorsprong van alle machtsmanifestaties.²⁴⁵

In Nietzsches opvatting zijn alle perspectieven niet meer dan aanpassingen die zijn voortgekomen uit de zorg van een organisme voor overleven en toename. Alle werelden zijn daarmee als weergave van de realiteit noodzakelijk inadequaar, en dus onwaar. De realiteit is

²⁴³ Sluga (2005), p.110

²⁴⁴ Sluga (2005), p. 108

²⁴⁵ Visser (1987), p.40; de conceptie van de machtswil als het differentiele en genetische element van kracht is gebaseerd op Deleuze's Nietzsche-interpretatie in 'Nietzsche et la philosophie' (1962)

dan een arena van machtsconstellaties, die met elkaar strijden om ten koste van elkaar een machtstoename te verkrijgen.²⁴⁶

Het organische is een voortdurende strijd om macht, en een voortdurende aanpassing. De machtswil kan de dimensie van het organische overwinnen. Deze machtswil manifesteert zich namelijk niet alleen in het dominante affect dat de andere krachten in het lichaam organiseert, maar ook in de impulsen die de eenheid van het organisme proberen te doorbreken. Het organische lichaam is niet blind voor de krachten die de onderwerping door het organische niet accepteren. Heidegger interpreteert dit vanuit zijn zijnshistorische benadering, terwijl Nietzsche het lichamelijke rehabiliteert en een psychologie van het leven beoogt. Dit laatste is in Heideggers benadering niet meer zichtbaar aanwezig.

Net als bij de machtswil denkt Heidegger ook de eeuwige wederkeer in het licht van zijn eigen zijnsverstaan, en blijft zo trouw aan zijn eigen filosofische project.²⁴⁷ In WMK beschrijft hij de machtswil en de eeuwige wederkeer als op elkaar betrokken concepten, en plaatst hij het Worden onder het Zijn. Hij stelt dat de gedachte van de eeuwige wederkeer de continuïteit denkt van dat wat wordt, tot het punt waar het Worden van datgene wordt veiliggesteld in de duur van zijn Worden. Nietzsches metafysica benadert met het concept van de eeuwige wederkeer zodoende het Zijn. Voor Nietzsche is dit Zijn echter een onjuiste concretisering van het Worden, het maakt blijvend wat als gevolg van zijn eigen natuur verandert. Hij stelt onomwonden:

*Ich suche eine Weltconception, welche dieser Thatsache gerecht wird: das Werden soll erklärt werden, ohne zu solchen finalen Absichten Zuflucht zu nehmen: das Werden muß gerechtfertigt erscheinen in jedem Augenblick (...) Strenger: man darf nichts Seiendes überhaupt zulassen, — weil dann das Werden seinen Werth verliert und geradezu als sinnlos und überflüssig erscheint. Folglich ist zu fragen: wie die Illusion des Seienden hat entstehen können (müssen) insgleichen: wie alle Werthurtheile, welche auf der Hypothese ruhen, daß es Seiendes gäbe, entwerthet sind.*²⁴⁸

De gedachte dat het Zijn zowel wordt als is, heeft Heidegger aan Nietzsches denken opgedrongen. In Nietzsches denken is het voortdurende Worden tenslotte dominant, en dit wordt hooguit in bepaalde omstandigheden gematigd door de schijn van Zijn; zo lijkt een constant veranderend maar terugkerend universum binnen een perspectief van dit continue worden een schijn van stabiliteit te suggereren. In de eerste twee Nietzsche-colleges (dus met inbegrip van WMK) zoekt Heidegger nog naar een balans tussen de superioriteit van Zijn boven Worden enerzijds, en het trouw blijven aan Nietzsches filosofie anderzijds.²⁴⁹ In plaats van het ongedachte te denken lijkt Heidegger hier echter te denken wat Nietzsche nooit

²⁴⁶ Pothen (2003), p.103

²⁴⁷ Sluga (2005), p.112

²⁴⁸ Nachlass (1887),

²⁴⁹ Pothen (2003), p.120

gedacht zou hebben.²⁵⁰ In het derde Nietzsche-college komt Heidegger hierop op terug, en erkent hij de onmogelijkheid van een eenheid tussen Zijn en Worden in Nietzsches denken.²⁵¹ In het bijzonder in WMK presenteert Heidegger Nietzsche als het hoogtepunt van de metafysica en het subject, door onder andere Nietzsches machtswil als metafysische gedachte te duiden. Een dergelijke metafysische lezing kan net zo sterk door een selectieve lezing van Nietzsches teksten worden ontkracht, als worden bevestigd als de enige mogelijke lezing.²⁵² Nietzsches concept van de machtswil behelst echter desalniettemin een sterke kritiek op de metafysica. Het benadrukt daarnaast de versplinterde en veelsoortige natuur van dat wat als subject bekend staat, en omvat dus ook een sterke kritiek op de traditionele subjectopvatting. Door te beweren dat een dergelijke ontbinding van het subject des te meer subjectiviteit representeert, gaat Heidegger eraan voorbij dat deze metafysische constructies door Nietzsches machtswil vooral worden ondergraven, zelfs als dit concept ze in bepaalde opzichten lijkt te ondersteunen.²⁵³ Heidegger benadrukt sterk de traditionele filosofische vorm,²⁵⁴ hoewel Nietzsches kritiek op het metafysische denken en op het subject in het bijzonder in Nietzsches oeuvre erg duidelijk is geformuleerd.

Door bloot te leggen wat aan deze traditionele concepten ten grondslag ligt, vraagt de machtswil om een ontbinding ervan. Nietzsches doctrine lijkt hierin wel de paradoxale neiging te vertonen om de realiteit op één bepaalde manier uit te leggen, en om alle zijden aan de hand van een enkel alomvattend principe te definiëren.²⁵⁵ Toch lijkt Nietzsche meer gericht te zijn geweest op het ondergraven van deze concepten dan het ervoor in de plaats zetten van een nieuwe doctrine, die de werkelijkheid fixeert. Heidegger interpreteert Nietzsche dusdanig als metafysicus dat zijn uiteenzetting een blindheid vertoont voor de ontdekkingen en nieuwe oplossingen in Nietzsches filosofie.

Het meest aangevochten onderdeel van de WMK is waarschijnlijk Heideggers lezing van de machtswil als eenheid die een veelheid behelst.²⁵⁶ Heidegger is er vaak van beschuldigd de machtswil essentialistisch te lezen, en zodoende voorbij te gaan aan Nietzsches kritiek op concepten als essentie, subject en identiteit. Na de publicatie van de originele manuscripten die afwijken van de 1961-uitgave is deze interpretatie veelvuldig geproblematiseerd. Een dergelijke lezing van Heideggers machtswil lijkt gebaseerd te zijn op een misconceptie van Heideggers opvatting van 'Wesen'.²⁵⁷ Hij interpreteerde de machtswil waarschijnlijk niet als een gegeven essentie waarin alle individuele relaties gegrond zijn,²⁵⁸ maar als dat wat het

²⁵⁰ Pothen (2003), p.119

²⁵¹ Pothen (2003), p.122

²⁵² Pothen (2003), p.110

²⁵³ Pothen (2003), p.110

²⁵⁴ Figal (1999), p.37

²⁵⁵ Dit wordt ook onderschreven door Müller-Lauter, Klossowski, en Clark

²⁵⁶ Colony (2003), p.81

²⁵⁷ Colony (2003), p.82

²⁵⁸ Deze interpretatie lijkt het gevolg zijn van het vertalen van de term *Wesen* als essentie; diverse interpretatoren, waaronder Müller-Lauter and Haar, hebben deze opvatting bepleit.

meest eigen aan iets is. Machtswil is dan nooit het willen van een specifieke entiteit maar behelst het Zijn en dat wat het meest eigen is aan de zijnden.²⁵⁹ Deze interpretatie is sterk verenigbaar met Heideggers eigen denken.²⁶⁰

Voor Heidegger is deze zijnsvraag de diepste en uiterste vraag waarmee het denken staat of valt.²⁶¹ Nietzsche beschouwde de eeuwige wederkeer als de moeilijkste vraag. Voor Heidegger gaat deze vraag van Nietzsche veel verder dan de vraag naar wat het Zijn is. Nietzsche stelt de vraag wat de machtswil zelf is, en hoe het is, en zijn antwoord hierop lijkt te zijn: de eeuwige wederkeer van het gelijke.²⁶² Maar ondanks dit concept van de eeuwige wederkeer heeft Nietzsche de vraag wat dit Zijn zelf is, wat machtswil zelf is, en hoe het is, feitelijk niet gedacht. Daarom slaagt Nietzsche er volgens Heidegger niet in te ontsnappen aan de beperkingen van de metafysische traditie, die zich richt op de aard van zijnden in hun totaliteit.²⁶³ Nietzsche gebruikt de concepten eeuwige wederkeer en machtswil om deze aard te karakteriseren. Zodoende jaagt Nietzsche de vraag na wat het zijnde is, en verklaart niet wat het Zijn is.

De machtswil kan volgens Heidegger het best worden uitgedrukt als een specifieke historische continuïteit.²⁶⁴ Deze continuïteit bestaat uit een diepere behoefte aan vernietiging en herconfiguratie, en als zodanig beschouwt hij het scheppen als iets dat het geheel van een historische epoeche overstijgt.²⁶⁵ De opvatting van *Wesen* als een continuïteit met de potentie tot transformatie vinden we ook terug in *Der Ursprung des Kunstwerkes*.²⁶⁶ Het vermogen tot metamorfose is gelegen in het vermogen van de kunstenaar om de confrontatie met de geschiedenis aan te gaan en deze opnieuw te gronden.

Voor Heidegger is dit vermogen tot overgang ook de basis voor Nietzsches opvatting van wat wezenlijk is aan mensen. Heidegger interpreteert *Wesen* daarbij dus niet als *eidos* maar als eigenheid, die zijn oorsprong kent in de differentie. Het is niet transhistorisch gegeven maar contingent en opgehangen aan de creatieve schepping van het moment in Nietzsches denken over de eeuwige wederkeer.²⁶⁷ Daarmee lijkt Heidegger de machtswil noch essentialistisch noch als eenheid te hebben opgevat.

²⁵⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.57: 'Es betrifft das Sein und Wesen des Seienden, ist dieses selbst.'

²⁶⁰ Colony (2003), p.83

²⁶¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.16

²⁶² Taminiaux (1999), p.4; *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.28

²⁶³ Zie ook paragraaf 1.5

²⁶⁴ Colony (2003), p.82 betoogt dat *Wesen* bezien moet worden vanuit Heideggers opvatting van de historische relevantie van kunst; deze context wordt vaak vergeten in de secundaire literatuur, waarschijnlijk vanwege de verwijderde passages in de 1961-uitgave

²⁶⁵ Colony (2003), p.91

²⁶⁶ Colony (2003), p.84

²⁶⁷ Colony (2003), p.81

3.2.2 *Herwaardering van alle waarden*

Heideggers duiding van Nietzsches filosofie als waardedenken (het beoordelen van alles wat is in termen van waarde) zal ik hier op twee punten nader bediscussiëren, namelijk zijn opvatting dat Nietzsches denken waarde grondt in de wil tot macht en metafysica, en de vooronderstelling dat subjectivisme inherent is aan dit denken.

Heidegger claimt dat Nietzsche in de metafysische traditie gevangen bleef. Met name, omdat met Nietzsches herwaardering van alle waarden het tegenovergestelde wordt bereikt van wat er mee beoogd werd:²⁶⁸ in plaats van te ontsnappen aan de metafysica raakte Nietzsche er verder in verstrikt. Niet alleen zou de omkering van het platonisme schatplichtig blijven aan de noties van Plato die Nietzsche verwierp, maar ook de vervanging van de ziel en het bewustzijn door het lichaam blijft in de lijn van de fundamentele metafysische stellingname van Descartes.²⁶⁹

Heidegger verdisconteert hier het anti-metafysische gehalte van Nietzsches denken onvoldoende. De machtswil kan worden gezien als het metafysische, allesbepalende en verklarende principe alsook als iets dat het metafysisch denken ondermijnt, zoals het subject. De aandacht is erg gevestigd op Nietzsches schijnbare pleidooi voor een bepaalde metafysica, maar om Nietzsche in lijn van zijn eigen intenties te begrijpen zou zijn programmatische kritiek op de metafysica meer voor het voetlicht moeten komen.²⁷⁰

Volgens Heidegger wordt het Zijn tot onbegrensde subjectiviteit wanneer dit alleen als perspectivische waardebepaling wordt gezien.²⁷¹ Het voelen blijft ingekaderd in het stramien van het voorstellende, oordelende denken. Het omgevende, de dimensie van openheid, blijft ongedacht. Heideggers typering van Nietzsche als inherent subjectivistisch lijkt vanwege Nietzsches uitdrukkelijke kritieken op het subjectdenken misplaatst.²⁷² De herwaardering van waarden is niet gericht op het stichten van een verzameling waarden die op basis van de machtswil met elkaar vergeleken en geobjectiveerd kunnen worden. De waarden zijn veel meer het gevolg van affecten en van interpretaties van de wereld die door de affecten worden voortgebracht. Deze interpretaties bestaan noch uit theorieën noch uit rationeel gecalculerde doelen, maar alleen uit bewustzijnsinhouden, die door de affecten worden ingegeven.²⁷³ In welke mate is een dergelijke waardering subjectivistisch, wanneer deze is gegrond in de affecten, die als natuurkracht doorheen het individu aan het werk zijn?

Nietzsches denken bepleit noch perspectivisme noch is zijn denken te reduceren tot waardedenken. Hij diagnostiseert de tijd van nihilisme als het verlies van de hoogste waarden, en leert de mogelijkheid tot herwaardering van deze waarden.²⁷⁴ Hoewel de machtswil een

²⁶⁸ Faas (2003), p.221

²⁶⁹ Pöggeler (199), p.127

²⁷⁰ Sluga (2005), p.111

²⁷¹ Visser (1987), p.148

²⁷² Pothen (2003), p.131

²⁷³ De Launay (2005), p.369

²⁷⁴ Babich (1999), p.39

absolute waarde is, wordt deze niet altijd op dezelfde wijze gewaardeerd. Machtswil kan worden gewild op basis van creatieve overvloed of reactief onvermogen.²⁷⁵ Het is de affirmatieve machtswil die nieuwe waarden kan poneren en nieuwe idealen stelt. Heidegger stelt dat voor Nietzsche de essentie van kunst is gelegen in het creëren van mogelijkheden voor de wil op basis waarvan de machtswil zichzelf voor zichzelf bevrijdt. Volgens Nietzsche moet men de kunstenaar van zijn eigen leven worden, scheppend zijn, om diegene te worden die men is. Men moet hoe dan ook in elk geval kunstenaar zijn.²⁷⁶

Heidegger ontologische lezing lijkt geen recht te doen aan de notie affectiviteit, die centraal staat in Nietzsches denken. In het vorige hoofdstuk hebben we gezien dat Heidegger in WMK de affectiviteit analyseert door het gevoel als aard van de wil te beschouwen. Op basis van zijn eigen interpretatie van voelen als gestemd-zijn, interpreteert Heidegger affectiviteit fenomenologisch; deze verheldering lijkt echter Nietzsches eigen begrip van affectiviteit te verhullen. Zo zijn centrale noties van Nietzsche, die door Heidegger als metafysisch worden bestempeld, in deze fenomenologische benadering achterwege gelaten. Het concept waarde en macht zijn in de analyse afwezig, en wanneer Heidegger het concept waarde uiteenzet, wordt de relatie tussen waarde en affectiviteit nauwelijks toegelicht.²⁷⁷

Heidegger stelt dat het waardedenken bij Nietzsche zijn hoogste punt bereikt. Een metafysica die het Zijn als machtswil denkt, denkt of plaatst wat is niet alleen als waarde maar ook als waardebepaling. Door de vraag naar waarde te stellen en te pleiten voor herwaardering zou Nietzsche de voltooiing van de westerse metafysica uitdrukken. Dat wat is, is machtswil. Wil is niet wat is (in termen van zijnde of waarheid, dat zou on-Nietzscheaans zijn), maar is waarde. Zodoende telt volgens Heidegger de hoogste machtswil als de hoogste waarde;²⁷⁸ de machtswil poneert zijn eigen voortbestaan als hoogste waarde, en houdt dit voor waarheid.

Heidegger betitelt dit als subjectivisme,²⁷⁹ en stelt dat dergelijk waardedenken alles reduceert tot een uiterst humanisme. De Übermensch is dan de culminatie van het subjectivisme, omdat het stichten van waarden een beoordelen impliceert van alles dat is.²⁸⁰ Nietzsches willen als machtswil beschouwt als waardevol dat waardoor iets zichzelf kan uitbreiden; deze waardering is echter geen act van een zelfbewust en willend subject maar van een organisme bestaande uit een verscheidenheid tegengestelde krachten, en is daardoor minder subjectivistisch dan Heidegger lijkt te veronderstellen. Daarnaast lijkt Heideggers typering van Nietzsches machtswil als subjectivistisch gestoeld te zijn op een zeer brede gedepersonaliseerde opvatting van subjectivisme, aangezien de machtswil niet alleen bij personen maar in alle fenomenen een rol speelt.

²⁷⁵ Babich (1999), p.37

²⁷⁶ Babich (1999), p.43

²⁷⁷ Visser (1987)

²⁷⁸ Babich (1999), p.35

²⁷⁹ Babich (1999), p.36

²⁸⁰ Babich (1999), p.39

Nietzsche heeft het kunstwerk onafgebroken veroordeeld. Zo heeft hij de kunsten bekritiseerd waar deze betrekking hadden op waardering, verering en productie.²⁸¹ De doctrine van de machtswil sluit een dergelijke onderwerping aan het kunstwerk uit, en maakt zodoende een uiteenzetting van de kunst als in Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* moeilijk te accepteren.²⁸² De verklaring hiervoor ligt niet zozeer in de metafysische aard van de machtswil, maar veel meer in de pogingen van Nietzsche om de metafysische aspecten van artistieke en esthetische concepten te ondermijnen. Voor Nietzsche verstoort een dergelijke interpretatie van het kunstwerk de transformatieve activiteit. Voor het genie, dat Übermensch moet worden, wordt de behoefte aan kunst alleen bepaald door het nut van deze kunst voor zijn leven. Een dergelijke benadering verkondigt het einde van de autonomie van het kunstwerk, van zijn universaliteit, de desinteresse of belangeloosheid van onze ervaring ervan, en het einde van de universaliteit van het genie.²⁸³

De taal van onderwerping die Heidegger in zijn uiteenzetting over kunst regelmatig gebruikt, zou Nietzsche waarschijnlijk verwerpen als een onderwerping aan waarden eigen aan het werk. Toch stelt ook Heidegger dat er geen culturele waarden aan het kunstwerk kunnen worden toegekend. Werken beschikken niet over intrinsieke waarde, en kunnen ook niet waardevol worden gemaakt door een act van menselijk willen. Een dergelijke conceptie is voor Heidegger te zeer verzonken in de subjectivistische traditie, die hij verwerpt.²⁸⁴

3.2.3 *Nietzsches kritiek op het zelf*

Nietzsches poging om metafysische constructies met betrekking tot persoonlijke identiteit omver te werpen werd met name expliciet in de periode van de nagelaten fragmenten, die in *Der Wille zur Macht* gebundeld zijn. In de periode van *Menschliches, Allzumenschliches* stelde Nietzsche al vraagtekens bij de basis van dergelijke constructies, die in hun wil tot hypostasieren de wereld als onveranderlijk en echt poneren. In tegenstelling tot het subject van de filosofische traditie bestaat voor Nietzsche het zelf alleen uit een concentratie van tegenstrijdige verlangens en impulsen. Het zelf van de filosofische traditie is slechts een simplificatie:²⁸⁵

Der erdichtete Mensch, das Phantasma, will etwas Nothwendiges bedeuten, doch nur vor Solchen, welche auch einen wirklichen Menschen nur in einer rohen, unnatürlichen Simplifikation verstehen: so daß ein paar starke, oft wiederholte Züge, mit sehr viel Licht darauf und sehr viel Schatten und Halbdunkel herum, ihren Ansprüchen vollständig genügen. Sie sind also leicht bereit, das Phantasma als wirklichen, nothwendigen Menschen zu behandeln, weil sie gewöhnt sind, beim wirklichen Menschen ein Phantasma, einen Schattenriss, eine willkürliche Abbeviatur für das Ganze zu nehmen.

²⁸¹ Pothen (2003), p.6

²⁸² Pothen (2003), p.124

²⁸³ Pothen (2003), p.70

²⁸⁴ Sluga (2005), p.106

²⁸⁵ *Menschliches, Allzumenschliches* 160

Niets is blijvend, dus ook het subject van de traditionele metafysica moet als foutief worden bestempeld: ‘nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen. Wir können kein Factum “an sich” feststellen: vielleicht ist es ein Unsinn, so etwas zu wollen. “Es ist alles subjektiv” sagt ihr: aber schon das ist Auslegung, das “Subjekt” ist nichts Gegebenes, sondern etwas Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes. – Ist es zuletzt nöthig, den Interpreten noch hinter die Interpretation zu setzen? Schon das ist Dichtung, Hypothese.’²⁸⁶ De voorkeur van de kunstenaar voor de wereld van de schijn is meer een levensversterkende uitdrukking dan het geloof in een echte wereld.

Gezien Nietzsches kritische analyses over het vraagstuk van subjectiviteit, is het moeilijk Heideggers opvatting te accepteren, dat Nietzsches filosofie het klassieke model van de metafysica voortzet en voltooit; daarmee wordt Nietzsches kritiek op de metafysica te gematigd uitgedrukt.²⁸⁷ Heidegger stelt dat de essentie van zijn subjectiviteit niet gelegen is in de prioriteit van het Ego, maar in de positionering van het subject als de ultieme en laatste grond. Deze beschuldiging dat Nietzsche een dergelijke positie aan het subject heeft toegekend is om diverse redenen te betwisten. Zo is door Nietzsche is de machtswil nooit geïdentificeerd met een substantie en zeker niet als laatste grond beschouwd waarop de fenomenen in aanwezigheid treden. Dit perspectief negeert daarnaast Nietzsches radicale kritiek op de subject-object-tegenstelling.

3.2.4 *De conceptie van de kunstenaar*

Nu verder verhelderd is dat de machtswil subjectivisme ondermijnt en dat Nietzsches veronderstelde waardedenken zijn grond niet vindt in een subject, zal ik de positie van de kunstenaar in Nietzsches conceptie van de kunst verder verduidelijken. In de ontwikkeling van zijn denken is Nietzsche altijd kritisch gebleven over zowel de kunstenaar als het kunstwerk. Hij bekritiseert ideeën als de kunstenaar, inspiratie of de universele aanspraak van het kunstwerk. Zijn aanval op de esthetische traditie is in Heideggers lezing echter amper aan de orde gesteld. Door verder in te gaan op deze kritieken op de kunstenaar kunnen Nietzsches ideeën over de kunstenaar en zijn relatie tot het kunstwerk verder worden verhelderd.

Dat Nietzsche een prominentere rol aan de kunstenaar toekent dan aan het kunstwerk kan worden gezien als een reactie tegen een meer Kantiaans denken over kunst. Kant verbindt het kunstwerk en het oordeel erover, bijvoorbeeld door de smaakoordelen als universeel te beschouwen. Hierbij ziet hij het werk als een nabootsing van de doelmatigheid waar de natuur blijk van geeft, of van het idee van het bovenzintuiglijke dat in de natuur actief is.²⁸⁸ Nietzsche verwerpt dergelijke relaties van het kunstwerk tot een van de kunstenaar losstaande

²⁸⁶ KSA 12:7[60]

²⁸⁷ De Launay (2005), p.364; Cf. Haar (1993)

²⁸⁸ Cf. Pothen (2003), p.64

natuur. Oordelen over het kunstwerk impliceren een vorm van verering die ontmaskerd moet worden. De aanspraak op objectiviteit van dergelijke oordelen weerspiegelt de voltooiing en perfectie die het kunstwerk voor zichzelf claimt. Volgens Nietzsche veronderstelt dit beeld een onderwerping aan het kunstwerk en is het daarom tiranniek van aard. Nietzsches pleit voor de machtswil als overkoepelend criterium voor het beoordelen van een verschijnsel. Deze machtswil is wezenlijk een Worden. Voor Nietzsche is daarmee alles onderworpen aan voortdurende verandering:

Jemanden "göttlich" nennen heißt "hier brauchen wir nicht zu wetteifern". Sodann: alles Fertige, Vollkommene wird angestaunt, alles Werdende unterschätzt. Nun kann Niemand beim Werke des Künstlers zusehen, wie es geworden ist; das ist sein Vortheil, denn überall, wo man das Werden sehen kann, wird man etwas abgekühlt. Die vollendete Kunst der Darstellung weist alles Denken an das Werden ab; es tyrannisiert als gegenwärtige Vollkommenheit. Deshalb gelten die Künstler der Darstellung vornehmlich als genial, nicht aber die wissenschaftlichen Menschen. In Wahrheit ist jene Schätzung und diese Unterschätzung nur eine Kinderei der Vernunft.²⁸⁹

Zijn grondigste kritiek op het kunstwerk is deze impliciete ontkenning van het Worden. Het representeert een perfectie die niet bestaat en niet kan bestaan, en moet beschouwd worden als een concept van de metafysische traditie. De werkelijkheid die kunstenaars en hun werken kunnen weergeven is altijd beperkt door de aard van de productie van het werk; ook vertonen de kunstwerken veel meer een vastgelegd moment dan een stroom van onvervalste ervaringen. Dit strookt met Heideggers visie, dat de kunst toebehoort aan de existentie van een historisch volk en slechts daarvoor de waarheid ontsluit. Het werk hindert zowel de kunstenaar als de toeschouwer in het tegemoet treden van het leven zonder metafysische ficties. Dat Nietzsche waarschijnlijk om deze reden het kunstwerk een ondergeschikte positie wilde toekennen, is niet expliciet gemaakt in Heideggers lezing van Nietzsche.

Volgens Nietzsche is de kunstenaar niet in staat tot sterk voelen. Zijn natuur, visie en vooringenomenheid verhinderen hem om een oorspronkelijke ervaring te bereiken:²⁹⁰ 'Das Wesentliche am Künstler und Genie: der Schauspieler. Kein Mensch besitzt zur gleichen Zeit Ausdruck und Gefühl; Worte und Wirklichkeit. Der tiefe égoïsme unter der Sprache der sensibilité.'²⁹¹ 'Künstler sind keineswegs die Menschen der großen Leidenschaft, aber häufig geben sie sich als solche (...) Wer sie [*Die Leidenschaft*] erlebt, beschreibt sie gewiss nicht in Dramen, Tönen oder Romanen.'²⁹²

Het kunstwerk is een fictie en net als het kunstenaarschap een verzuim van het waarderen van de realiteit van het Zijn. Het sluit die kwaliteiten uit die de instincten in staat stellen om tot expressie te komen: 'Künstler sind nicht die Menschen der großen Leidenschaft, was sie uns

²⁸⁹ *Menschliches, Allzumenschliches*, I, 162.

²⁹⁰ Pothen (2003), p.53-54

²⁹¹ Nachlass 1884 [89]

²⁹² *Menschliches, Allzumenschliches* [211]

und sich auch vorreden mögen (...) Man wird nicht dadurch mit seinen Leidenschaften fertig, daß man sie darstellt: vielmehr, man ist mit ihnen fertig, wenn man sie darstellt.²⁹³

Met name Nietzsches vroegere denken vertoont een meer naturalistische positie waarin ideeën als genius en inspiratie worden gedeconstrueerd door het blootleggen van hun dubieuze gronden.²⁹⁴ In zijn latere werken beschouwt Nietzsche dergelijke ideeën expliciet als machtsuitdrukkingen, die in bredere structuren of machtsconstellaties zijn ingebed.²⁹⁵ Ook hier stelt Nietzsche het concept machtswil centraal, plaatst hij alle fenomenen onder deze centrale notie, en legt ze aan de hand hiervan uit. Zo is ook kunst een specifieke expressie van machtswil.

Kortom, ondanks zijn nadruk op de kunstenaar in zijn benadering van kunst was Nietzsche zelf ook erg kritisch op een dergelijke benadering. De esthetica tot zijn tijd heeft volgens Nietzsche echter de kunstenaar te lang uitgesloten: '(...) ein notwendiger Fehler: denn der Künstler, der anfinge, sich zu begreifen, würde damit vergreifen – er hat nicht zurück zu sehen, er hat überhaupt nicht zu sehen, er hat zu geben. – Es ehrt einen Künstler, der Kritik unfähig zu sein.'²⁹⁶ Toch benadrukt Nietzsche de complexiteit of zelfs onmogelijkheid van een masculiene esthetica, en zet hij vraagtekens bij zijn project om de kunst vanuit de kunstenaar te benaderen.²⁹⁷ Voor Heidegger is een esthetiek – en dus ook die van Nietzsche – per definitie feminien, omdat ze de kunst vanuit de ervaring en vreugde begrijpt, hoe zinsberoering tot stand komt en hoe dit tot een gevoel van vreugde leidt.²⁹⁸

Volgens Heidegger begrijpt Nietzsche de kunstervaring in termen van de schepping ervan, maar vergeet hij hierbij de kunstbeschouwing. Toch is Nietzsche volledig helder over het smaakoordeel. Het schone is dat wat kracht doet toenemen, en de factoren van dit oordeel die bepalend zijn voor het mooi vinden van iets, zijn reeds aanwezig in onze instincten.²⁹⁹ Oordelen over het kunstwerk zijn ofwel gebaseerd op fysiologische prikkels of hebben een puur praktische functie. In het laatste geval hangt de kwaliteit af van hoe effectief men is in het aanwenden van het werk voor andere, hogere doeleinden. Men heeft geen keuze: de diepste wil, verlangens en behoeften vermengen zich dusdanig met de oordeelsact dat deze bijna niet meer als oordeelsact herkenbaar is.³⁰⁰

Volgens Heidegger blijft Nietzsches masculiene esthetiek gevangen in de esthetische traditie, en daarmee vijandig jegens de kunst. Het is vooral een omkering van de esthetica, omdat kunst aan de hand van de schepping wordt uitgelegd in plaats van aan de hand van de beschouwing. Het representeert daarmee geen nieuwe metafysica van de kunst, maar drijft het

²⁹³ Nachlass 1887 [33]

²⁹⁴ Bijvoorbeeld in *Menschliches, Allzumenschliches*

²⁹⁵ Pothen (2003), p.113

²⁹⁶ KSA 13:14[170]

²⁹⁷ Sallis (2005), p.199

²⁹⁸ Sallis (2005), p.200

²⁹⁹ Pothen (2003), p.161

³⁰⁰ Pothen (2003), p.153

oude paradigma tot zijn uiterste mogelijkheid, en maakt tegelijk nieuwe mogelijkheden voorbij dit oude paradigma noodzakelijk.³⁰¹ Het opent daarmee dus wel de mogelijkheid voor een denken over kunst, dat aan de esthetica – de uitleg van kunst in termen van subjectivistisch genot – ontsnapt. Door de plaats van het subject in de artistieke onderneming te beschrijven, blijft het volgens Heidegger echter tot de tak van metafysische wijsbegeerte behoren.³⁰² Nietzsches kritieken op de metafysica, waarvan het centraal stellen van de kunstenaar een onderdeel is, verdisconteert Heidegger hierbij onvoldoende.

Maar door de centrale rol van de notie machtwil wordt kunst gezien als een specifieke configuratie van de machtwil. Kunstenaars representeren de onderliggende krachten die in hen aan het werk zijn. De kunstenaar is daarom niet meer dan een bijkomstig figuur: ‘Mißverständnis des Egoismus: (...) der Trieb des Künstlers nach seinem Material. Oft auch nur sucht der Thätigkeits-Sinn nach einem Terrain.’³⁰³ ‘Das Phänomen “Künstler” ist noch am leichtesten durchsichtig: — von da aus hinzublicken auf die Grundinstinkte der Macht, der Natur usw.! Auch der Religion und Moral!’³⁰⁴ Over de scheiding tussen kunstwerk en kunstenaar stelt Nietzsche:

(...) man tut gewiß am besten, einen Künstler insoweit von seinem Werke zu trennen, dass man ihn selbst nicht gleich ernst nimmt wie sein Werk. Er ist zuletzt nur die Vorausbedingung seines Werks, der Mutterschoß, der Boden, unter Umständen der Dünger und Mist, auf dem, aus dem es wächst – und somit, in dem meisten Fällen, etwas, das man vergessen muß, wenn man sich des Werks selbst erfreuen will. Die Einsicht der *Herkunft* eines Werks geht die Physiologen und Vivisektoren des Geistes an: nie und nimmermehr die ästhetischen Menschen, die Artisten!³⁰⁵

Ondanks zijn ongevoeligheid voor veel neigingen van zijn tijd raakte Nietzsche tot op zekere hoogte verstrikt in de taal van zijn tijdgenoten, bijvoorbeeld door het gebruik van een biologistische terminologie.³⁰⁶ Het lichaam is voor Nietzsche de grond waarop de verscheidenheid aan impulsen tot een soort eenheid kan komen; het kent een zekere rechtvaardiging door zijn behoudende, levens-versterkende functies en kent zijn grootste artistieke expressie in de gecontroleerde harmonie van de klassieke kunst.³⁰⁷ De eenheid van onderscheiden krachten is dus de essentie van Nietzsches classicisme. Het is deze vereniging van conflicterende impulsen die door de kunstenaar erin wordt uitgedrukt. Er worden entiteiten geformeerd die een functie hebben als machtconstellaties. De krachten vormen een symbiose; waar hun krachten door hun tegenstelling intern zouden worden verspild, worden

³⁰¹ Sallis (2005), p.202

³⁰² Pothen (2003), p.161

³⁰³ KSA 11:26[261]

³⁰⁴ KSA 12:2[130]

³⁰⁵ KSA 5[343]

³⁰⁶ Figal (1999), p.16

³⁰⁷ Pothen (2003), p.108

ze in eenheid gericht tegen een ander, extern machtsquantum.³⁰⁸ ‘Alle Einheit ist nur als Organisation und Zusammenspiel Einheit: nicht anders als wie ein menschliches Gemeinwesen eine Einheit ist: also Gegensatz der atomistischen Anarchie; somit ein Herrschafts-Gebilde, das Eins bedeutet, aber nicht eins ist.’³⁰⁹ De klassieke kunstenaar is zowel een machtsconstellatie die verenigd is in en door het kunstwerk, als een fictief subject wiens machtswil het best wordt uitgedrukt in de activiteit van artistiek scheppen.³¹⁰

Heidegger stelt dat Nietzsche kunst wel in zijn wezenlijke totaliteit in termen van de kunstenaar beschouwt, maar geen fundament verschaft voor het concipiëren van kunst in termen van de creatieve prestatie van de kunstenaar.³¹¹ Het is echter zeer de vraag in hoeverre de kunstenaar door Nietzsche daadwerkelijk als subject, als grond voor het scheppen gedacht werd. Nietzsche beschouwt de kunstenaar als een doorgang waardoorheen natuurkrachten de schepping bepalen. De rol van de kunstenaar in het scheppen is daarmee minimaal en de conceptie van het scheppen is daarmee niet in het subject gegrond.

3.2.5 *Heideggers nadruk op het kunstwerk*

Heidegger stelt dat Nietzsches denken over kunst het kunstwerk als zodanig niet onderzoekt, omdat het scheppen primair wordt gezien als een levensproces, geconditioneerd door de roes. De essentie van creatie is het in vervoering voortbrengen van het schone in het werk. Nietzsches kunstfilosofie is daarmee volgens Heidegger in zijn geheel op de kunstenaar gericht. Heidegger stelt echter dat de kunstenaar slechts een van de factoren is die in het bestaan van kunst en rol speelt:

Wenn auch schwer zu sagen ist, was ‘die’ Kunst sei und wie sie sei, so ist doch klar, daß zur Wirklichkeit der Kunst auch Kunstwerke gehören, ferner solchen, die, wie man sagt, die Werke “erleben”. Der Künstler ist nur das Eine, was das Ganze der Wirklichkeit der Kunst mit ausmacht. Gewiß, aber dies ist gerade das Entscheidende in Nietzsches Auffassung der Kunst, daß er sie und ihr ganzes Wesen vom *Künstler* aus sieht, und zwar bewußt und im ausdrücklichen Gegensatz gegen diejenige Auffassung der Kunst, die sie von den ‘Genießenden’ und ‘Erlebenden’ her vorstellt.³¹²

Heidegger oppert de vraag in hoeverre de kunstenaar als schepper van het werk kan worden gezien, als deze vanuit de roes wordt gedacht. De kunstenaar is tijdens het scheppen tenslotte buiten zichzelf. Deze gedachtenlijn wordt in WMK niet meer verder ontwikkeld, waarschijnlijk omdat het buiten de context van de tekst valt.³¹³ Nietzsche was mogelijk niet zo gericht op het centraal stellen van het scheppen van de kunstenaar als Heidegger hier beweert,

³⁰⁸ Pothen (2003), p.114-115

³⁰⁹ Nachlass X (1886) [87]

³¹⁰ Pothen (2003), p.115

³¹¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.141

³¹² *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.67

³¹³ Sallis (2005), p.204

gezien de voortdurende nadruk in zijn werk op de scheppende natuurkrachten die door de kunstenaar heen actief zijn, en ook gezien zijn eigen kritische opvatting van de kunstenaar.³¹⁴ Heidegger stelt dat Nietzsche de esthetische staat van de beschouwer op basis van de kunstenaar begrijpt. In een dergelijke opvatting is er geen ruimte voor het kunstwerk om in aanwezigheid te treden en waar de waarheid kan geschieden. De rol van het kunstwerk blijft beperkt tot het opnieuw oproepen van de roes waarin de kunstenaar tijdens het scheppen verkeerde.³¹⁵ Volgens Heidegger dient het geschapen zijn van het kunstwerk niet gerelateerd te zijn aan een scheppingsdaad en ook kan geen subject hiervoor verantwoordelijk worden gehouden. Op basis hiervan kan het kunstwerk worden gered van de taal van ervaring en van toe-eigening en instrumentalisme.³¹⁶

In *Der Ursprung des Kunstwerkes* stelt Heidegger dan ook dat de kunstenaar onbetekenend blijft in de grote kunst: ‘Gerade in der grossen Kunst, und von ihr allein is hier die Rede, bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges...’³¹⁷ De oorsprong van het kunstwerk is daarmee voor Heidegger niet te herleiden tot de kunstenaar, omdat de kunstenaar alleen kunstenaar is bij de gratie van het werk, en beiden zijn daarmee wederzijds afhankelijk.³¹⁸ Om toegang tot het werk te krijgen is het nodig het van alle relaties met andere zaken te isoleren. Dit impliceert dat het werk niet in termen van de kunstenaar kan worden gezien.³¹⁹

Voor Nietzsche komt de machtswil van de kunstenaar het meest transparant tot uiting in het kunstwerk.³²⁰ Volgens Heidegger ondermijnt dit de fundamentele autonomie van het kunstwerk en geeft het blijk van Nietzsches wantrouwen jegens de kunstenaar. Heidegger stelt hier de wereld tegenover, die gedacht wordt als de zichzelf openende openheid van de wegen en essentiële beslissingen van een historisch volk. Het idee dat wereld kan worden gezien in andere termen dan waarde is voor Nietzsche ondenkbaar. Nietzsche verzet zich tegen deze ont koppeling van kunstenaar en beschouwer van het kunstwerk, aangezien deze ‘ongeïnteresseerdheid’ een ethisch en religieus standpunt onthult en een afwending van de waarden van het leven impliceert. Op dit punt huldigt Nietzsche volgens Heidegger zijn metafysisch standpunt.³²¹ Deze belangeloze kunstbetrachting is ook te herkennen in Heideggers opvatting dat niet beschouwer maar het Zijn de maat zet voor de waarheid die door het werk geopend wordt. In het proces van ontberging wordt het geschapen-zijn van het werk manifest, onthult het zichzelf in zijn uniciteit en autonomie, en ontkent het hiermee enige de relatie tot een machtswil, die tot een kunstenaar te herleiden is.

³¹⁴ Sallis (2005), p.205

³¹⁵ Pothen (2003), p.125

³¹⁶ Pothen (2003), p.126

³¹⁷ *Holzwege* (GA 5), p.29

³¹⁸ Bernasconi (1999), p.94

³¹⁹ Bernasconi (1999), p.101

³²⁰ Pothen (2003), p.126

³²¹ Pothen (2003), p.127

Het autonoom beschouwen van het kunstwerk geeft het kunstwerk voor Nietzsche een zelfstandigheid die het eigenlijk niet bezit. Vanuit een dergelijke benadering is eenzelfde kritiek als op Kants kunstwerk van toepassing. Het kunstwerk krijgt hiermee namelijk een zekere zelfstandigheid, die vanuit Nietzsches perspectief als metafysisch wordt beschouwd. Voor Heidegger kan dit werk niet als zelfstandig worden gekarakteriseerd, het kan alleen bestaan als kunstwerk voor een historisch volk.

3.2.6 *De roes als esthetische toestand*

De roes is voor Nietzsche is een affirmatieve ontgrenzing: het doorbreken van de grenzen die het individu en zijn georganiseerd leven inperken.³²² Deze ontgrenzing van een in zichzelf begrensde wijze van leven komt voort uit grond die aan deze begrenzing vooraf gaat. Met deze grond wordt niet op de oorspronkelijke realiteit van leven gedoeld. De ervaringen van het dionysische worden namelijk door het ik gezocht en dit ik geeft zichzelf eraan over in esthetische verrukking. In Nietzsches conceptie van de roes gaat de kunstenaar aan de grenzen van zijn zelf voorbij. De 'subjectiviteit' van de dionysische kunstenaar is voor Nietzsche een fictie omdat, door de 'die nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen',³²³ de kunstenaar een niet-subjectivische toestand van expressie bereikt die aan zijn empirische ik voorbijgaat.³²⁴

De kunstenaar wordt niet gezien als het individu maar als onpersoonlijk wereldgenie, dat tot taak heeft uitdrukking te geven aan pijn en plezier van een fundamentele orde, dat voorbij de fenomenen en de zelfidentiteit ligt.³²⁵ Voor Nietzsche vertegenwoordigt het dionysische de totale en buitensporige identificatie van het zelf met zijn instincten, het verliezen zijn subjectiviteit in zijn instincten. Hij stelt dat de roes boven alles seksuele opwinding is, maar ook onder andere wreedheid, vernietiging, de invloed van narcotica, en een overladen en opgezwollen wil.

Nietzsches concept roes kan als herformulering van de aristotelische katharsis worden beschouwd. In Nietzsches ogen was het een misvatting van Aristoteles op te roepen tot een uitbanning van pathos (en daarmee van de affecten) middels een Socratisch-wetenschappelijke stigmatisering. Nietzsche verzet zich hiertegen, en geeft invulling aan het concept katharsis in termen van het geschieden van esthetische toestanden. Met deze conceptie van ontlasting staat hij geen verzwakking of uitdrijving van de affecten voor: 'Im dionysischen Zustande ist dagegen das gesamte Affekt-System erregt und gesteigert: so daß es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens,

³²² Figal (2001), p.75

³²³ *Geburt der Tragödie* (KSA I)

³²⁴ Pothen (2003), p.:144-145

³²⁵ Pothen (2003), p.:145

Transfigurerens, Verwandelns, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich her austreibt. Das Wesentliche bleibt die Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, nicht zu reagieren.³²⁶ Hier schetst Nietzsche de met katharsis gepaard gaande en gedwongen ontlading van esthetische krachten. Deze gaan gepaard met de transformatie van de persoon, die leidt tot het verlies van de identiteit van de bezetene. De bezetene heeft uitzinnig een nieuwe visie, die Nietzsche bestempelt als ontlading van de dionysische roes op een apollinisch toneel.³²⁷ De convergentie van visionaire en transformerende krachten is de basis waaruit alle ontwikkeling van de kunst plaatsvindt.³²⁸ De apollinische weergave van dionysische krachten scheppen de mogelijkheid voor de groei van het zijn mogelijkheden. Nietzsche blijft ook in zijn latere werken trouw aan zijn niet-aristotelische interpretatie van katharsis als transfiguratief-visionaire roes.

Deze vertaalslag van katharsis naar roes lijkt Heidegger over het hoofd te zien wanneer hij Nietzsches roes, die hij als esthetisch fenomeen bestempelt, herdefinieert in termen van stemming en gestemdheid. Heidegger stelt:

Der Rausch ist Gefühl, leibendes Gestimmtsein, das Leiben einbehalten in die Gestimmtheit, die Gestimmtheit verwoben in das Leiben. Das Gestimmtsein aber eröffnet das Dasein als ein steigendes und breitet es aus in der Fülle seiner Vermögen, die sich wechselweise erregen und ins Steigen bringen. Bei der Verdeutlichung des Rausches als Gefühlszustand wurde aber mehrfach eigens betont, dass wir den Zustand nicht als Vorhandenes "im" Leib und "in" der Seele nehmen dürfen, sondern als eine Weise des leibenden, gestimmten Stehens zum Seienden im Ganzen, das seinerseits das Gestimmtsein bestimmt. Zur weiteren und vollständigen Auszeichnung des Wesensbaues der ästhetische Grundstimmung wird es daher gehören zu fragen: Was ist in dieser und für diese Grundstimmung das Bestimmende, und zwar so, dass die Grundstimmung als die ästhetische angesprochen werden kann?³²⁹

Heideggers interpretatie lijkt in een platoons systeem van 'mimesis' te blijven en in het bijzonder in de uitdrijving van de katharsis als transformerende ontlading. Zijn duiding van de roes als stemming en als de fundamentele wijze hoe men uit zichzelf essentieel en altijd is, staat ver af van Nietzsches conceptie van ontlading als een epileptische staat van bezetenheid.³³⁰ Heidegger ontdoet zich van deze dionysische dominantie, en beoogt het dionysische in het apollinische te gronden.³³¹

Also erschließt sich im Rausch das Schöne. Das Schöne selbst ist jenes, was in das Rauschgefühl versetzt. Von der Aufhellung des Wesens des Schönen her gewinnt die Kennzeichnung des Rausches, des ästhetischen Grundzustandes, eine erhöhte Deutlichkeit. Wenn das Schöne jenes Maßgebende ist, was wir unserem Wesensvermögen zutrauen, dann kann das Rauschgefühl als der Bezug zum Schönen kein bloßes Brodeln und

³²⁶ GD, par.10

³²⁷ Därmann (2005), p.216

³²⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.103

³²⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, 106

³³⁰ Därmann (2005), p.219

³³¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.113

Wallen sein. Die Stimmung des Rausches ist vielmehr eine Gestimmtheit im Sinne der höchsten und gemessensten Bestimmtheit. So sehr Nietzsches Darstellungs- und Redeweise nach Wagners Gefühlstaumel und dem bloßen Versinken im bloßen "Erleben" klingt, so gewiß will er in der Sache des Entgegengesetzte.

Heideggers interpretatie van de roes in termen van stemming lijkt niet overeen te komen met de lichamelijke ervaring, waarmee Nietzsche zich tegen aristotelische en platoonse opvattingen van katharsis afzet, maar veel meer met de platoonse uitdrijving van katharsis. Zijn fenomenologische benadering van de roes beschrijft het als een ontsluiting in de stemming, de dimensie waarin de vervoering kan optreden. Met deze veronachtzaming van de roes lijkt Heidegger het weten te verontlijken,³³² daar waar Nietzsche juist geprobeerd heeft het lichaam te rehabiliteren. Veel karakteristieken van Nietzsches psychologie van de vitaliteit worden door Heideggers vertaling in fundamenteel-ontologische concepten verhuld. Het door Nietzsche opgeroepen contrast met de wijsgerige traditie gaat daarmee voor een deel verloren.

3.2.7 *Vorm en transcendentie*

De roes zelf hangt samen met een aantrekking tot hoofdkenmerken, met een articulatie. Volgens Heidegger moet hier worden afgezien van de schijnbare eenzijdige beschouwing van louter esthetische toestanden en kan men zich beter wenden tot wat voor deze stemming bepalend is. In het verlengde van de gebruikelijke conceptuele taal van de esthetica noemt Nietzsche dit 'vorm'.³³³

Door de herinterpretatie van roes als gestemdheid vangt Heidegger Nietzsches denken in zijn eigen fundamenteel-ontologische benadering van kunst. Heidegger reduceert de roes tot de 'meest glorieuze overwinning door de vorm'. Hoewel Nietzsche de roes niet als Wagneriaans tumult en chaos opvat, kan de roes niet worden gereduceerd tot louter vorm, op de manier zoals Heidegger dit uitdrukt. Heideggers concept van stemming lijkt de intensiteit van Nietzsches lichamelijke extatische ervaring niet te representeren, en de rehabilitatie van het lichaam weer onzichtbaar te maken.

Een fundamenteel kenmerk van Nietzsches kunstenaar is dat deze slechts waarde toekent aan iets dat weet hoe het vorm moet worden.³³⁴ Hij is een kunstenaar omdat hij datgene wat niet-kunstenaars vorm noemen als de hoofdzaak beschouwt.³³⁵ Voor Nietzsche is er een hechte verbinding tussen roes en vorm. De roes, het hoogste machtsgevoel, wekt de vorm op, maar tegelijk is de vorm het domein waarbinnen de roes mogelijk wordt. Beide kunnen elkaar voortdurend prikkelen en versterken.

Ter verklaring hiervan grijpt Nietzsche terug op een hiërarchie van gevoelens, waarbij vorm correspondeert met logisch-mathematische gevoelens die in de biologische gevoelens van

³³² Därmann (2005), p.220-221

³³³ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.118

³³⁴ KSA 12:10[40]

³³⁵ KSA 13:16[40]

levensbehoud en krachtstoename zijn gegrondvest. Voor Nietzsche zijn oordelen over een esthetische waarde gegrond in de gevoelens die verband houden met logische, aritmetische, en geometrische wetmatigheid. Het hebben van logische gevoelens duidt erop dat men zijn stemming laat bepalen door orde, begrenzing en overzicht: ‘Der Ausdruck “logische Gefühle” ist mißverständlich. Er meint nicht, dass die Gefühle logisch seien und nach den Gesetzen des Denkens ablaufen. Der Ausdruck “logische Gefühle” will sagen: Gefühl haben für, sich bestimmen lassen in der Stimmung durch Ordnung, Grenze, Übersicht.’³³⁶

Dat Nietzsche vorm mathematisch en logisch opvatte is door Heidegger bekritiseerd.³³⁷ Door het centraal stellen van de kunstenaar blijft hij volgens Heidegger gevangen in een dergelijke problematische vormopvatting. Voor Heidegger is vorm:³³⁸

das, was das Begegnende aufscheinen lässt, bringt das durch sie bestimmte Verhalten erst in die Unmittelbarkeit eines Bezuges zum Seienden. (...) Die Form bestimmt und umgrenzt erst den Bereich, in dem der Zustand der steigenden Kraft und der Fülle des Seienden sich selbst erfüllt. (...) Wo Form als höchste Einfachheit der reichsten Gesetzlichkeit waltet, da ist Rausch (...) Rausch, das heißt für Nietzsche hellster Sieg der Form.

Voor Heidegger kan niet alles wat aan de kunst wezenlijk is worden herleid tot Nietzsches fysiologie:³³⁹

dieses ‘Physiologisches’ ist nicht solches, woraus es erklärt werden könnte. Indem das Leibzuständige eine Mitbedingung des Schaffens-vollzuges bleibt, ist es zugleich dasjenige, was im Geschaffenen gebändigt, überwunden und aufgehoben werden soll. (...) Die kunstlerischen Zustände sind solche, die sich selbst unter den höchsten Befehl des Maßes und des Gesetzes stellen, sich selbst in ihren über sich hinaus weisenden Willen nehmen.

Scheppen impliceert beslissen, maat en orde. Het scheppingsproces richt zich op wat wezenlijk is, een idealisatie: ‘Das Idealisieren ist nicht eine Abwehrhandlung, sondern sein Wesen besteht in einem “ungeheuren Heraustreiben der Hauptzüge”.’³⁴⁰ Scheppen behelst een eenvoudiger en sterker percipiëren: ‘Schaffen ist das einfacher und stärker sehende Heraustreiben der Hauptzüge.’³⁴¹ Net als in Heideggers ontologische interpretatie van de roes leidt dit tot een ontmanteling van Nietzsches transfigurerend-visionaire opvatting van de roes, en is ook deze geofferd aan het Heideggers concept van de stemming.

De reden dat Nietzsche in de esthetische traditie gevangen blijft, is volgens Heidegger omdat hij slechts één zijde van het scheppingsproces heeft benadrukt: het scheppen van vorm door orde in de chaos te brengen, waardoor een gevoel van overvloed ontstaat, te weten de roes als

³³⁶ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.121

³³⁷ Sallis (2005), p.205

³³⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.119-120

³³⁹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.130

³⁴⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.116

³⁴¹ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.116

vorm-voortbrengende kracht.³⁴² Nietzsche heeft een andere kant van het proces buiten beschouwing gelaten, namelijk het te boven gaan van zichzelf.³⁴³ Deze transcendentie voorbij zichzelf staat in contrast met het gevoel dat naar zichzelf verwijst,³⁴⁴ en waar Nietzsche zich met name op heeft gericht.

Deze andere kant die Heidegger nader wil benadrukken, het te boven gaan van zichzelf, vormt de essentie van roes en schoonheid. In tegenstelling tot een gevoel van de roes, dat aan een zelf refereert, is een zelfoverstijging nodig. ‘Die andere Seite, wenn hier überhaupt mit Sinn von Seiten gesprochen werden kann, muß uns durch die Erinnerung an das Wesen des Rausches und der Schönheit, das über-sich-hinaus-Steigen, gegenwärtig werden, damit wir vor jenes gelangen, das dem entspricht, was wir vor uns halten. Damit ist der Entscheidungscharakter, das Maßstäbliche und Ranghafte im Schaffen berührt.’³⁴⁵ Het scheppen behelst een benadrukken van hoofdkenmerken, een eenvoudiger en sterker zien. Als zodanig is de roes tot een articulatie geneigd.

Op basis hiervan pleit Heidegger ervoor zich te richten op datgene wat bepalend is voor het gevoel: ‘So müssen wir erneut von der scheinbar einseitigen Betrachtung der bloßen Zuständlichkeit dem zuwenden, *was* im Gestimmtsein die Stimmung bestimmt.’³⁴⁶ Roes als gevoelstoestand ontgrenst de subjectiviteit van het subject. Door een gevoel voor schoonheid te hebben is het subject al buiten zichzelf getreden; het is niet langer subjectief.

Nietzsche erkent een dergelijke overgang in een dimensie voorbij het zelf niet, maar zou enkel belicht hebben dat het opleggen van vorm – en daarmee het aanbrengen van orde in de chaos in zichzelf – noodzakelijk is om het gevoel van roes te bemachtigen. Het wederzijds opstuwen van roes en vorm leidt volgens Nietzsche tot transcendentie, maar kan volgens Heidegger niet uit de spiraal van het zelf en uit het ultieme subjectivisme ontsnappen. Voor Heidegger vormt deze onmogelijkheid om de transcendentie van het subject te denken het doorslaggevende tekort in Nietzsches filosofie.³⁴⁷

³⁴² Sallis (2005), p.202-203

³⁴³ Sallis (2005), p.202

³⁴⁴ Sallis (2005), p.203

³⁴⁵ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.116

³⁴⁶ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.118

³⁴⁷ Sallis (2005), p.203-204

4 Nietzsche's kunstenaar in *Der Wille zur Macht als Kunst*

4.1 Heideggers interpretatie van Nietzsche's kunstenaar

Heidegger heeft geprobeerd een interne ordening aan te brengen in Nietzsche's doctrine van de kunst, en zodoende Nietzsche's uitspraken van hun ogenschijnlijk fragmentarische en arbitraire karakter af te helpen: 'Solange wir uns nicht, trotz des Bruchstückhaften, um eine innere Ordnung von Nietzsche's Lehre von der Kunst bemühen, bleibt sein Sagen ein Gewirr zufälliger Einfälle und willkürlicher Bemerkungen über die Kunst und das Schöne.'³⁴⁸

Hij leest Nietzsche voorbij de concepten van zijn tijd, en deconstrueert door middel van elementen uit zijn fundamenteel-ontologie de concepten machtswil, eeuwige wederkeer en herwaardering van alle waarden. Daarnaast reconstrueert hij aan de hand van fundamenteel-ontologische elementen zijn visie op de kunst. Hij leest Nietzsche als confrontatie met zijn eigen denken, en daarmee tegen de achtergrond van zijn eigen filosofische vraagstelling omtrent fundamenteel-ontologie en de Zijns-geschiedenis.

Vanwege deze benadering kunnen we gerechtvaardigd de vraag opwerpen in hoeverre Heideggers Nietzsche correspondeert met Nietzsche's eigen intenties. Heidegger probeert met zijn lezing als confrontatie Nietzsche op een krachtiger en meer wezenlijke manier te begrijpen, en voorbij de invloeden van Nietzsche's tijd te interpreteren. Om te verhelderen in welke mate Heidegger door deze benadering van Nietzsche's intenties is afgeweken, heb ik Heideggers Nietzsche vergeleken met inzichten uit het hedendaags Nietzsche-onderzoek.

Uit deze vergelijking werd duidelijk dat Heideggers lezing op een aantal punten afwijkt. Deze punten hebben niet alleen betrekking op de manier waarop Heidegger Nietzsche gelezen heeft, maar ook op zijn representatie van Nietzsche's kunstenaar. Ik zal een aantal punten benoemen waarop Heideggers Nietzsche-interpretatie kan worden gecorrigeerd, en laten zien dat hierdoor Nietzsche's denken dichter bij Heideggers opvattingen ligt dan Heidegger in WMK heeft doen voorkomen.

Heideggers eigen standpunt in WMK over de kunstenaar kan worden gezien tegen achtergrond van de ontwikkeling van zijn denken in de vroege jaren dertig. In de drie versies van *Der Ursprung des Kunstwerkes*, waarvan de laatste versie ongeveer tegelijk met WMK is voltooid, is een belangrijke verschuiving in Heideggers denken zichtbaar. Deze hangt samen met de zich aandienende ommekeer in Heideggers denken (*Kehre*). Voor Heidegger is een kunstenaar een kunstenaar krachtens het scheppen; dit scheppen behoort tot het Worden van het Zijn, en niet tot de kunstenaar zelf. De kunstenaar, aanvankelijk nog opgevat als ekstatische temporaliteit, beschouwt hij als een vermogen voor transitie of als doorgang. Dit lijkt in lijn met Nietzsche's conceptie. De eerste versie van WMK was al een middel waarmee

³⁴⁸ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.139

Heidegger afstand nam van zijn eerdere conceptie van de ekstatische openheid van het Dasein. In de versie uit 1961 lijkt Heidegger de oorspronkelijke verwantschap met Nietzsches denken sterk te hebben gereduceerd. Heidegger heeft de mate waarin kunst een transformatie op het niveau van het Zijn kan voortbrengen daarin sterk teruggebracht, en ook zijn de mogelijkheden voor zowel een grote kunst in dit tijdperk als een nieuw begin verminderd.

Heideggers beoogde in WMK Nietzsches metafysica te bestuderen tegen de horizon van de westerse metafysica. Nietzsches werk vertoont een sterke consistentie, maar Heideggers reconstructie van Nietzsches denken als metafysisch systeem gaat voorbij aan de kracht en het belang van zijn kritiek op de metafysische traditie. Hij belicht nadrukkelijk de metafysische elementen en gaat eraan voorbij dat Nietzsche zelf een grondige en invloedrijke criticus was van deze metafysische traditie. Heidegger geeft ook Nietzsches aanval op de subjectivistische traditie amper weer, en daardoor verschijnt Nietzsche vooral als een deel van deze traditie, en niet als de criticus ervan. Hij concentreert zich in WMK sterk op Nietzsches aforismen uit *Der Wille zur Macht*; dit kan de reden zijn waarom Nietzsches kritieken, die met name in de vroegere werken tot uiting kwamen, buiten beschouwing blijven.

Nietzsches conceptie van waarde getuigt volgens Heidegger van een sterk subjectivistisch denken. Dit subjectivisme kan tweeledig worden opgevat: de opvatting van het subject als laatste fundament, en de opvatting van het subject als zelfbewust. Beide worden door Nietzsche sterk aangevallen.

Affecten en interpretaties van de wereld bepalen bij Nietzsche waardering. Constellaties van machtswil die door de kunstenaar heen werken zijn dan bepalend voor de waarden. De waardetoekenning is dus niet gegrond in een act van de kunstenaar.

Daarnaast is voor Nietzsche het niet een zelfbewust subject maar een organisatie van onderscheiden krachten die aan deze waardering ten grondslag ligt. Heideggers typering van het principe van de machtswil als subjectivistisch impliceert een brede (en gedepersonaliseerde) subject-opvatting. Ook lijkt machtswil hier als eenheid gedacht te worden, terwijl voor Nietzsche er altijd sprake is van een veelvuldigheid van op elkaar betrokken machtswillen. Deze machtswillen zijn wel de oorsprong van waardering, maar hebben niet zichzelf als waarde.

Door deze keuze voor een masculiene esthetiek heeft Nietzsche de verdenking van subjectivisme op zich geladen. Het autonome kunstwerk impliceert vanuit Nietzsches oogpunt een onderwerping aan waarden die inherent zijn aan het kunstwerk, die het transformatieve ingrijpen hindert. De verering van het kunstwerk is een miskenning van het Worden; dit is een opvatting die Heidegger met Nietzsche deelt. Ook voor Heidegger is kunst alleen maar te ontsluiten binnen een specifieke epoche van een historische gemeenschap, een op zijn eigen wijze in de tijd existierend volk.

Zowel Heidegger als Nietzsche beschouwen de kunst als stichtend voor de geschiedenis. Nietzsche benadrukt in zijn uiteenzetting de noodzaak van kunst voor het leven, waar Heidegger het historisch gronden van een cultuur voor een historisch volk sterker voor het

voetlicht brengt. Beiden stellen dat cultuur alleen kan geschieden als gevolg van de cultuurscheppende functie van de kunst. Zowel Nietzsche als Heidegger beschouwen niet de kunstenaar als fundament voor het scheppen, maar respectievelijk de machtswil die door middel van een zelf waardeert, of het Zijn. Nietzsche was ook zeer kritisch was over de centrale rol van de kunstenaar, maar deze zelfkritieken worden door Heidegger in WMK echter niet genoemd.

Heidegger stelt dat Nietzsche slechts een kant van het creatieve proces heeft belicht, namelijk de roes als een vorm-scheppende kracht. Zodoende heeft Nietzsche de transcendentie in een dimensie voorbij het zelf niet behandeld. Nietzsche erkent echter een dergelijk ‘voorbij’ niet. Daarnaast kan de vraag worden gesteld in welke mate Heidegger met deze notie van het ‘voorbij’ niet afhankelijk blijft van de metafysica, terwijl hij beoogde deze buiten spel te zetten. Heidegger miskent de mogelijkheid van de vernietiging van het subject in Nietzsches roes, waar zich een identiteitsverlies voordoet. Bij Nietzsche is de roes als gevoel van krachtstoename een ervaring van de extensie van de machtswil die over zichzelf heen wil. Deze is daarmee groter is dan zichzelf en altijd betrokken op iets buiten zichzelf.

Door zijn nadruk op de stemming heeft Heidegger de transfiguratief-visionaire conceptie van de roes verbleekt. Met het vertalen van vorm en roes in de ontologische termen van stemming en gestemdheid lijken oorspronkelijke elementen uit Nietzsches denken over het scheppen van de kunstenaar aangetast.

Heidegger en Nietzsche lijken op de bovenstaande punten meer aan elkaar verwant te zijn dan in WMK is weergegeven. Zo heeft Heidegger Nietzsche sterk metafysisch weergegeven, en deze interpretatie sterk in stelling gebracht tegenover zijn eigen denken, dat zich van de metafysica probeert te vrijwaren. In zijn confrontatie met Nietzsche blijkt Heidegger op de genoemde punten meer verwant te zijn aan Nietzsche dan af te leiden valt uit WMK.

Een belangrijke overeenkomst is hun kritiek op het antropocentrisme en humanisme. Deze kritiek is gerelateerd aan de ontkenning van het subject en het bewustzijn als criterium voor zekerheid.³⁴⁹ Daarnaast delen ze de strijd voor de grote kunst. Het was in termen van deze strijd dat Heidegger de vraag naar de kunst in de eerste versies van *Der Ursprung des Kunstwerkes* presenteerde. In de secundaire literatuur is er vaak aan voorbij gegaan dat Heidegger Nietzsches denken over kunst zag als een ‘Kampf für die Möglichkeit der Großen Kunst’³⁵⁰, een strijd die Heidegger ontologisch interpreteert.

Voor Heidegger is niet het subject maar de kunst de oorsprong van het kunstwerk. Een motief hiervoor kan zijn dat Heidegger een aanklacht van subjectivisme of antropomorfisme wilde vermijden. Hij gaat de metafysische taal en het vocabularium van de subjectiviteit in zijn beschrijving uit de weg. Voor Nietzsche echter was het subject ook al een illusie, maar hij formuleerde deze kritiek in meer metafysische termen. We kunnen de vraag stellen in

³⁴⁹ De Launay (2005), p.367

³⁵⁰ *Der Wille zur Macht als Kunst*, p.128

hoeverre het subjectdenken wordt opgeheven door vooral de terminologie te vermijden.³⁵¹ Maar ook wanneer het aankomt op een ontkenning van de taal van subjectiviteit, en op de aandring dat de oorsprong van kunst moet worden gedacht voorbij de subject/object-onderscheiding, dan komt Nietzsche veel dichter bij Heidegger dan tot uitdrukking is gebracht in zowel *Der Ursprung des Kunstwerkes* als in *Der Wille zur Macht als Kunst*.

Nietzsches appel toont ons de wegen van en naar de vitaliteit, Heideggers ontologisch project wijst de richting naar een rijker en authentieker zijnsverstaan. Beiden gingen de metafysica te lijf met hun eigen doelstellingen. Door Nietzsche bij wijze van *Auseinandersetzung* te benaderen tast Heidegger af in hoeverre deze hem dichter bij zijn doel van een nieuwe aanvang kan brengen, en concludeert dat Nietzsches denken een aanzet geeft tot dit nieuwe begin.

Door Nietzsche bij wijze van confrontatie te lezen eerbiedigt hij Nietzsche als uitdrukking van zijn tijd en cultuur, en zijn onderneming om Nietzsches denken te dienen door het te zuiveren van invloeden van zijn tijd is op vele punten overtuigend. Heideggers confrontatie met Nietzsche is door deze doelstelling echter ook sterk gericht op Nietzsches tekortkomingen, vooral wat betreft de relatie tot de metafysica. In zijn *Auseinandersetzung* stelt Heidegger Nietzsche daarmee in een positie die geen recht doet aan wezenlijke elementen in Nietzsches denken. De verwantschap met Nietzsche midden jaren dertig is sterk, maar komt in zijn eerste Nietzsche-college hiermee onvoldoende tot uiting.

Heidegger onderkent niettemin het belang van Nietzsche voor het stichten van een nieuwe toekomstige maat voor de cultuur. Inmiddels blijken zowel Heidegger als Nietzsche niet slechts uitdrukking en van hún tijd, maar hebben ze de twintigste-eeuwse filosofie intrinsiek vernieuwd en voorzien van een nieuwe maat. Elk van beiden heeft zich daarmee zonder twijfel getoond als invloedrijk denker, maar naar we nu kunnen zeggen beslist ook: als groot kunstenaar.

4.2 Aanbevelingen voor vervolgonderzoek

Deze conclusies geven aanvullend inzicht in de onderlinge samenhang van de vier posities in het hedendaagse debat, waaraan de vraagstelling van dit onderzoek is ontsproten.³⁵² De rol van de kunstenaar, de rol van het kunstwerk, het veronderstelde subjectivisme in Nietzsches denken en de ontologische herinterpretatie van Nietzsches concepten heb ik hierin verder verhelderd. Voor een verdere uitwerking van deze thematiek zouden mijns inziens een aantal thema's verder onderzocht kunnen worden.

Heidegger beoogt te verhelderen wat Nietzsche feitelijk wilde denken. Maar zoals is geïllustreerd door de discussie over de roes vertaalt Heidegger Nietzsches concepten naar een fundamenteel-ontologisch perspectief. Als gevolg daarvan gaat een deel van hun

³⁵¹ Pothen (2003), p.131

³⁵² Zie paragraaf 1.3

oorspronkelijke betekenis verloren of wordt deze verkeerd begrepen, in plaats van dat deze verder verklaard wordt of behouden blijft. Daarom valt te verwachten dat een nadere studie van de concepten kunstenaar, leven, fysiologie, vorm, roes en transcendentie een aantal nuances aan het licht kan brengen, die aanvullend inzicht kunnen geven in de overeenkomsten tussen Heideggers duiding en Nietzsches intenties. Zodoende levert dit een bijdrage aan het begrip van zowel Nietzsches als Heideggers interpretatie van de kunstenaar.

Ook is de relatie tussen Heideggers interpretatie van de kunstenaar in WMK en de ontwikkelingen in de drie versies van *Der Ursprung des Kunstwerkes* nog onvoldoende in kaart gebracht. Daarnaast kan een verdere en diepgaande vergelijking van de oorspronkelijke tekst en de versie uit 1961 diverse aspecten aan het licht brengen die representatief zijn voor deze verschuiving in de conceptie van de kunstenaar, aangezien Heidegger in zijn eerdere versies dichter bij Nietzsche lijkt te staan.

Ook het nader bestuderen van Heideggers veranderende interpretatie van de machtswil kan de conceptie van de kunstenaar verhelderen. Er zijn op zijn minst drie interpretaties van de machtswil kunnen worden onderscheiden, twee daarvan zijn te vinden in de Nietzsche-colleges, een derde in de *Holzwege*-bundel. De samenhang tussen deze drie concepties en de kunstenaar in de Nietzsche-colleges kan nader worden uitgediept. Zodoende kan verder inzicht worden verkregen in Heideggers relatie tot Nietzsche en Nietzsches kunstenaar in de late jaren dertig.

5 Bronvermelding

Babich, B. 'Heideggers Relation to Nietzsches Thinking: Connivance, Nihilism, and Value,' in *New Nietzsche Studies* 3 (New York/New York: Soc., 1999), pp. 23-52.

Babich, B. 'Poesie, Eros und Denken bei Nietzsche und Heidegger,' in *Heidegger und Nietzsche. Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 239-264.

Bäumler, A. *Nietzsche, der philosoph und politiker*. Leipzig : Reclam, 1931.

Bernasconi, R. 'The Greatness of the Work of Art,' in J. Risser (ed.), *Heidegger toward the Turn*, (New York : State University of New York Press, 1999), pp. 95-118.

Bernasconi, R. 'Heideggers Nietzsche wieder in seinen Kontext stellen. Der Beitrag der englischsprachigen Forschung,' in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 348-353.

Cesarone, V. 'Die Hauptzüge der Rezeption von Heideggers Nietzsche-Interpretation in Italien,' in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 354-362.

Colony, T. 'Time and the Work of Art: Reconsidering Heideggers Auseinandersetzung with Nietzsche,' in *Heidegger Studies* 19 (Berlin : Duncker & Humblot, 2003), pp. 81-94.

Colony, T. 'Die Deutschsprachige Rezeption von Heideggers Nietzsche-Interpretationen,' in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 339-347.

Därman, I. "'Was ist tragisch'?" Nietzsches und Heideggers Erfindungen der griechischen Tragödie im Widerstreit,' in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 207-221.

Därman, I. 'Rausch als "ästhetischer Zustand". Nietzsches Deutung der Aristotelischen Katharsis und ihre Platonisch-Kantische Umdeutung durch Heidegger,' in *Nietzsche-Studien* 34 (Berlin : Walter de Gruyter, 2005), pp.124-162.

Dastur, F. 'Heideggers Freiburg Version of the Origin of the Work of Art,' In J. Risser (ed.), *Heidegger toward the Turn*, (New York : State University of New York Press, 1999), pp. 95-118.

Deleuze, G. *Nietzsche et la philosophie*. Parijs: PUF, 1962.

Denker, A. *Historical Dictionary of Heideggers Philosophy*. London : The Scarecrow Press, 2000.

Faas, E. *The Genealogy of Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Figal, G. *Nietzsche: Eine philosophische Einführung*. Ditzingen : Reclam, 2001.

Franck, D. *Nietzsche et l'ombre de Dieu*. Parijs: PUF, 1998.

Franck, D. *Heidegger et le christianisme : L'explication silencieuse*. Parijs: PUF, 2004.

Gadamer, H.G. *Heideggers Wege : Studien zum Spätwerk*. Tübingen : Mohr, 1983.

Gillespie, M.A. 'Heideggers Nietzsche,' in *Political Theory* (Vol.15, no.3, Aug.1987), pp.424-435.

Haar, M., *La Fracture de l'histoire. Douze essais sur Heidegger*. Grenoble, 1994.

Heidegger, Martin, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. Frankfurt am Main : Klostermann, 1983. (Gesamtausgabe / Martin Heidegger ; 29/30)

Heidegger, Martin, *Holzwege*. Frankfurt am Main : Klostermann, 1977. (Gesamtausgabe / Martin Heidegger ; 5)

Heidegger, Martin, *Nietzsche*, heruitgave B. Schillbach. Frankfurt am Main : Klostermann, 1996. (Gesamtausgabe / Martin Heidegger ; 6 ; 1)

Heidegger, Martin, *Nietzsche*, heruitgave B. Schillbach. Frankfurt am Main : Klostermann, 1996. (Gesamtausgabe / Martin Heidegger ; 6 ; 2)

Heidegger, Martin, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst ; Freiburger Vorlesung WS 1936/37*. Frankfurt am Main : Klostermann, 1985. (Gesamtausgabe / Martin Heidegger ; 43)

Heidegger, Martin, *De oorsprong van het kunstwerk / Martin Heidegger*, vertaald door C. Bremmers, en M. Wildschut Amsterdam: Boom, 1996.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*. Tübingen : Niemeyer Verlag, 1986.

Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart : Reclam, 1960.

Heidegger, Martin, *Wegmarken*. Frankfurt am Main : Klostermann, 1976. (Gesamtausgabe / Martin Heidegger ; 9)

Heinz, M. “‘Schaffen.’ Die Revolutions von Philosophie. Zu Heideggers Nietzsche-interpretation (1936/37),’ in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp.174-192.

Jaspers, K. *Nietzsche : Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*. Berlin : De Gruyter, 1936.

Krell, D.F. *Nietzsche : by Martin Heidegger*. San Francisco : HarperCollins, 1991.

Kockelmans, J.J. (1985), *Heidegger on Art and Artworks*. Dordrecht : Martinus Nijhoff Publishers. (Phaenomenologica vol. 99)

Launay, M. de, ‘Heideggers Nietzsche und seine Rezeption in Frankreich,’ in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 363-372.

Meyer, K. ‘Denkweg ohne Abschweifungen,’ in: *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 132-156.

Müller-Lauter, W. *Heidegger und Nietzsche: Nietzsche Interpretationen III*. Berlin : Walter de Gruyter, 1999.

Müller-Lauter, W. *Nietzsche : seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*. Berlin : De Gruyter, 1971.

Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*. München / New York : Colli / Montinari, 1980 (Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe ; 1)

Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches*. München / New York : Colli / Montinari, 1980 (Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe ; 2)

Nietzsche, F. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung [u.a.]*. München / New York : Colli / Montinari, 1980 (Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe ; 6)

Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. München / New York : Colli / Montinari, 1999 (Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe ; 7)

Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*. München / New York : Colli / Montinari, 1980 (Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe ; 9)

Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*. München / New York : Colli / Montinari, 1980 (Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe ; 10)

Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*. München / New York : Colli / Montinari, 1980 (Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe ; 12)

Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. München / New York : Colli / Montinari, 1980 (Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe ; 13)

Pöggeler, O. *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen: Neske Verlag, 1990.

Pothen, P. *Nietzsche and the Fate of Art*. Hampshire : Ashgate, 2003.

Powell, J.L. 'Die Nietzsche-Vorlesungen im Rahmen des Denkweges Martin Heideggers,' in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 117-131.

Sallis, J. (2005), 'Die Verwindung der Ästhetik,' in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp.193-206.

Seubert, H. *Zwischen erstem und anderem Anfang*. Köln : Böhlau Verlag, 2001.

Sluga, H. 'Heideggers Nietzsche,' in H.L. Dreyfus and M.A. Wrathall (eds.), *A Companion to Heidegger*, (Blackwell Publishing, 2005), pp. 102-120.

Taminiaux, J. 'On Heideggers Interpretation of the Will to Power as Art,' in *New Nietzsche Studies* (Vol.3, nr.1 & 2, p.1-22), 1999.

Vedder, B. 'Gott ist tot,' in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp. 157-173.

Visser, G.T.M. *Nietzsche en Heidegger : een confrontatie*. Amsterdam : UvA, 1987.

Visser, G.T.M. *Nietzsche en Heidegger : een confrontatie*. Nijmegen : SUN, 1989.

Zimmerman, M. 'Heidegger and Nietzsche on Authentic Time,' in *Cultural Hermeneutics* 4 (Dordrecht: Reidel, 1977), p.239-264.

Zimmerman, M. 'Die Entwicklung von Heideggers Nietzsche-Interpretation,' in *Heidegger Jahrbuch II* (München : Verlag Karl Alber, 2005), pp.97-116.