

Isak Winkel Holm

Verden set indefra

Tragediens fødsel og den konstruktive æstetiske retfærdiggørelse

Da Friedrich Nietzsche i 1886 genudgiver *Tragediens fødsel*, bruger han det meste af sit forord, »Skitse til en selvkritik«, på at lægge distance til sit pinlige og romantiske debutværk. Noget af det eneste Nietzsche ikke krummer tæer over, er debutværkets »antydende sætning« om »at kun som æstetisk fænomen er verdens tilværelse *retfærdiggjort*« (Nietzsche 1996, 31). Ifølge den 42-årige Nietzsche er denne sætning et vidnesbyrd om at han allerede som ung mand havde antimoralske og antiromantiske instinkter. At sige at verden kun kan retfærdiggøres æstetisk, er at sige at den ikke kan begrundes i en »Hinterwelt« af oversanselige idealer, men at »alt liv hviler på skin, kunst, illusion, optik, på nødvendigheden af det perspektiviske og af vildfarelsen« (Nietzsche 1996, 33). Hvis man støtter sig til »Skitse til en selvkritik«, kan man altså tolke tragediebogens forestilling om en æstetisk retfærdiggørelse som en tidlig og måske lidt tåget formulering af Nietzsches perspektivismeteori.¹ Ifølge denne tolkning henviser ordet »æstetisk« til en universel »kunstnerisk evne« der spiller en rolle i alle livets perspektiviske verdensudlægninger (Nietzsche 1988, 13,530).

Med sit begreb om æstetisk retfærdiggørelse forbereder den unge Nietzsche imidlertid ikke bare sin generelle perspektivismeteori, men giver også en karakteristik af et perspektiv der er særegent for kunsten, og som altså er et i egentlig forstand æstetisk perspektiv. Den berømte »artist-metafysik« (Nietzsche 1996, 32) i *Tragediens fødsel* er med andre ord ikke bare en æstetisk metafysik, den er også en metafysisk æstetik, en kunstteori i metafysisk emballage. På de følgende sider skal jeg undersøge Nietzsches teori om dette i snævrere forstand æstetiske perspektiv og ikke mindst hans teori om dette perspektivs evne til at retfærdiggøre verden.

I *Tragediens fødsel* findes der imidlertid flere forskellige teoriskitser der handler om kunstens retfærdiggørende kraft. Efter et par indledende bemærkning vil jeg koncentrere mig om én af disse former for æstetisk retfærdiggørelse som jeg har valgt at kalde en *konstruktiv æstetisk retfærdiggørelse*. Ifølge denne kun fragmentarisk udfoldede teori (som jeg ikke har set behandlet i Nietzsche-forskningen) kan verden kun fremstå som retfærdiggjort når man

ser den gennem den skabende kunstners æstetiske perspektiv. Der er altså tale om en produktionsæstetisk version af den æstetiske retfærdiggørelse som ikke handler om kunstens samfundsmæssige og psykologiske virkninger – sådan som det ellers ofte gør hos Nietzsche – men om forholdet mellem den kunstneriske form og livet.

Kunstens lægekraft

Den »antydende sætning« som Nietzsche taler om i sit forord – i selve tragediebogen lyder den: »kun som *æstetisk fænomen* er tilværelsen og verden evigt *retfærdiggjort*« (Nietzsche 1996, 61) – handler om forholdet mellem æstetik og tilværelse, mellem kunst og liv. De kunstteoretiske indsigter som Nietzsche artikulerer med sit begreb om æstetisk retfærdiggørelse, drejer sig med andre ord om kunstens funktion i livet. Nietzsche stiller ikke det klassiske spørgsmål: Hvad er æstetisk erfaring? Men snarere: hvortil æstetisk erfaring? Eller med hans egne ord: »*Wozu Kunst?*« (Nietzsche 1988, 12,117). Debutværkets opgave er således ikke at se kunsten under kunstteoretikerens eller kunsthistorikerens rent æstetiske optik, men »*under livets optik*« (Nietzsche 1996, 29). Det er dette spørgsmål om kunstens nytte for livet som Nietzsche forsøger at besvare med sit begreb om æstetisk retfærdiggørelse. Med dette begreb knytter han an til det klassiske theodicéproblem som siden Job und Leibniz har handlet om at retfærdiggøre den almægtige Gud selvom der findes lidelse i verden. Hos Nietzsche bliver theodicé omdøbt til kosmodicé² og bliver et spørgsmål om at finde mening ikke med Gud, men med verden selvom den er fuld af meningsløs lidelse. At verden kun kan retfærdiggøres æstetisk betyder med andre ord at kunsten har theodicéfunktion: at den kan gøre sig nyttig ved at være leveringsdygtig i »*metafysisk trøst*« (Nietzsche 1996, 68). Gennem hele sit forfatterskab holder Nietzsche fast i denne forestilling om kunsten som et eksistentielt redskab der gør livet udholdeligt, og seksten år senere kan han eksempelvis skrive: »Kunst er væsentlig *bejaelse, velsignelse, guddommeliggørelse* af tilværelsen« (Nietzsche 1988, 13,241).

Hvis man tager udgangspunkt i den grundlæggende metafysiske arkitektur i *Tragediens fødsel*, er theodicéens spørgsmål imidlertid ikke nemt at besvare. Ifølge Nietzsche er verdens inderste princip ikke en god skabergud der når alt kommer til alt valgte den bedste af alle mulige verdener, men snarere en gud der befinder sig midt i sin dødskamp. Nietzsche støtter sig her til myten om Dionysos-Zagreus, der er den Dionysos som blev sonderrevet af titaner for senere at blive genfødt af Demeter. Ifølge den nyplatoniske tolkning af Zagreusmyten repræsenterer sønderrivelsen af guden en overgang fra det Ene til det Mangfoldige – eller formuleret med Schopenhauer: fra den ene vilje til livets mylder af objektivationer. For Nietzsche er denne søn-

derrivelse af Dionysos i en mangfoldighed af individer selve det inderste princip i verden. Det man finder »i det ur-Enes hjerte« (Nietzsche 1996, 64), er derfor ikke en fundamental metafysisk orden eller retfærdighed, men den »urmodsigelse og ursmerte« der opstår når det Ene sønderrives i en mangfoldighed af individer (Nietzsche 1996, 51). Den »dionysiske visdom« som udgør tragediens sørgmodige baggrund, er med andre ord ikke blot en erfaring af at menneskelivet er forfærdeligt og forgængeligt, men først og fremmest en indsigt i at verden er usammenhængende fordi den ikke er garanteret af en bagvedliggende metafysisk meningsdimension.

Når mennesket kommer til at stå ansigt til ansigt med verdens konstitutionelle usammenhæng, sådan som de dybsindige grækere gjorde med jævne mellemrum, er den eneste fornuftige konsekvens selvmordet. Men netop som man står dér, klar til at springe i afgrunden, dukker kunsten op som redning: »Her, hvor viljen svæver i den yderste fare, nærmer *kunsten* sig som en reddende, lægekyndig troldkvinde; kun denne formår at omdanne [umbiegen] leden ved det forfærdelige eller absurde i tilværelsen til forestillinger, som det er muligt at leve med« (Nietzsche 1996, 69). Efter et blik ned i »det skæbnesvangre [das Unheil] i tingenes væsen« (Nietzsche 1996, 81) er kunsten den eneste helbredelse. Formuleret med Zagreusmyten repræsenterer den helhedsskabende kunst »håbet om en genfødsel af den ene Dionysos« (Nietzsche 1988, 7,152). Den æstetiske retfærdiggørelse af tilværelsen skal med andre ord forstås som en æstetisk *apokatastase*, en »genoprettelse« af den enhed der ganske vist aldrig har været der fra starten af. Kunstens funktion er altså at skabe mening i verden, ikke vertikalt, ved at forsone det konkrete, sanselige liv med oversanselig betydning, men horisontalt, i et sammenhængende æstetisk spil. Mange år senere giver Zarathustra en tilsvarende opgave til sine egne æstetiske talenter: »Og det er al min digten og tragten at jeg digter i Ét og drager sammen [dass ich in Eins dichte und zusammentrage] hvad der er brudstykke og gåde og grufuldt tilfælde« (Nietzsche 1999, 123; oversættelse ændret).

Det springende punkt er imidlertid *hvordan* kunsten bærer sig ad med at digte den fragmenterede verden i ét og drage den sammen, uden at hæve den op i en idérigets oversanselige meningsfylde.³ Hvordan frembringer kunsten egentlig »*tilfredsheden* med den kunstnerisk anskuede verden« (Nietzsche 1988, 7,465)? Det er på dette punkt at Nietzsches teori om den æstetiske retfærdiggørelse spalter sig op i flere forskellige teoriskitser om kunstens funktion.

I første omgang må man selvfølgelig sondre mellem to grundformer for æstetisk retfærdiggørelse, en apollinsk og en dionysisk, der skal forstås som henholdsvis en *tilsløring* og en *forvandling* af verden. Det apollinske maleri til-dækker verden med et »skønhedsslør« (Nietzsche 1996, 160) som på skånende vis bortretoucherer alt hvad der måtte findes af forfærdeligt og forgængeligt.

Den æstetiske retfærdiggørelse beror altså her på den skønne æstetiske form der får verden til at fremstå forherliget og forevigt. Den dionysiske musik retfærdiggør på omtrent den modsatte måde: den forherliger ikke det enkelte individ, men opløser individet i en formløs rustilstand der rummer en paradoksal blanding af smerte og lyst. Den æstetiske retfærdiggørelse er her ikke afhængig af den kunstneriske form, men af den kollektive rus der får grænserne mellem menneske og menneske og mellem menneske og Gud til at vige til fordel for en »overmægtig enhedsfølelse« (Nietzsche 1996, 68). Den tabte enhed genoprettes altså i en ekstatiske og transgressiv rustilstand. I den apollinske kunst kan man opnå en »retfærdiggørelse af *individuation* verden« (Nietzsche 1996, 147); i den dionysiske kunst derimod en »forløsning fra 'Jeget'« (Nietzsche 1996, 56).

Det æstetiske indifferenspunkt

Et sted midt imellem det apollinske og det dionysiske findes der imidlertid en tredje form for æstetisk retfærdiggørelse som er knyttet til kunstnerens æstetiske produktion. For at forstå Nietzsches teoriskitse om denne *konstruktive retfærdiggørelse*, vil jeg se nærmere på den centrale sætning i *Tragediens fødsel* hvor han programmatisk skriver at verden kun retfærdiggøres æstetisk; denne gang vil jeg dog også inddrage sætningens kontekst. Passagen findes i slutningen af kapitel 5 og giver en slags perspektiverende opsummering af den foregående diskussion af lyrikeren:

Thi dette må frem for alt, til vor fornægtelse og vor ophøjelse, stå klart for os, at det slet ikke er os, som hele kunstkomedien opføres for, fx for at forbedre eller danne os, ja, at vi lige så lidt er denne kunstverdens egentlige skabere: derimod må vi antage om os selv, at vi allerede for denne kunstverdens sande skaber er billeder og projektioner, og at vi har vores højeste værdighed i vores betydning som kunstværker – for kun som *æstetisk fænomen* er tilværelsen og verden evigt *retfærdiggjort* – selvom vores bevidsthed om denne vores betydning ganske vist næppe er anderledes end den, som maledes krigere har om det slag, der er fremstillet på samme lærred. Følgelig er hele vores kunstviden i grunden fuldkommen illusorisk, da vi som vidende ikke er ét og identiske med det væsen, der bereder sig en evig nydelse som den eneste tilskuer og skaber. Kun i det omfang geniet i den kunstneriske frembringelsesakt smelter sammen med verdens urkunstner, ved han noget om kunstens evige væsen, for i denne tilstand ligner han på forunderlig vis det uhyggelige billede fra eventyret, der kan dreje øjnene om og skue sig selv; nu er han på samme tid subjekt og objekt, på samme tid digter, skuespiller og tilskuer. (Nietzsche 1996, 61)

Nietzsches eksempel – et maleri af en slagscene, muligvis Paolo Uccellos malerier af slaget ved San Romano – må ses som en kunstnerisk udpensling af verdens konstitutionelle modsigelsesfuldhed og lidelsesfuldhed, eller med Nietzsches begreber: urmodsigelsen og ursmerten. Den æstetiske retfærdiggørelse der er tale om her, skal altså ikke forstås som en *tilsløring* af verdens smerte, men derimod som en *forvandling* af den, og vel at mærke den specielle forvandling der ligger i at se tilværelsens lidelsesfulde slagmark gennem et æstetisk perspektiv. Med en normal bevidsthedsindstilling opfatter vi verden som en solid ikke-æstetisk realitet og har ingen anelse om at vi blot er urkunstnerens lystfulde kunstneriske projektioner. Men set gennem en æstetisk bevidsthedsindstilling åbenbarer verden sig som en æstetisk konstruktion, som »kunstkomedie«. Denne indsigt i verdens spilkarakter findes ifølge Nietzsche »kun [...] i den kunstneriske frembringelsesakt: hverken som »vidende« eller som »reciperende«, kun som »skabende«, som producerende kunstner, har mennesket mulighed for at se verden som retfærdiggjort. »Hvordan er smerteløshed mulig?« spørger Nietzsche i skitserne til *Tragediens fødsel*, og besvarer sit spørgsmål ved at sige at det gælder om at se verden fra det »smertefrie« og »indifferent punkt« hvor kunstværket opstår (Nietzsche 1988, 7,165).

Den konstruktive retfærdiggørelse har både dionysiske og apollinske træk. I denne tredje form for æstetisk retfærdiggørelse handler det ikke om en apollinsk »skjulende af nøden« og »bortstrygning af alle folder« (Nietzsche 1988, 7,144), men om en dionysisk forvandling af verden – og altså i dette tilfælde en forvandling som kommer i stand ved at man ser verden gennem den producerende kunstners æstetiske perspektiv. I en af skitserne til tragediebogen sonderer Nietzsche meget tydeligt mellem den konstruktive forvandling af det uharmoniske liv til æstetisk harmoni og den apollinske bortdigtnings af det uharmoniske: »Hvad er følelsen for harmoni? På den ene side en borttagelse [Wegnehmen] af de medlydende overtoner, på den anden side en ikke-enkelthøren [Nicht-Einzelhören] af dem« (Nietzsche 1988, 7,166). Den konstruktive æstetiske retfærdiggørelses transformative karakter kunne man anføre som argument for at katalogisere den som en version af den dionysiske retfærdiggørelse (som dermed kommer til at svinge mellem en beruset-orgiastisk og en mere nøgtern konstruktiv pol). Den konstruktive æstetiske retfærdiggørelse har imidlertid også vigtige apollinske træk idet den helhedsskabende »ikke-enkelthøren« må forstås ud fra kunstværkets *form*. Det er altså i denne sammenhæng ikke tragediepublikummets kollektive og ekstatiske rus, men derimod kunstnerens komponerende og konstellerende formningsproces som – med Nietzsches formulering – er i stand til få verdens konfliktfulde materiale til at klinge i melodiernes og harmonikkens »konsonans-tone« (Nietzsche 1988, 12,557).

Apollinsk og dionysisk er receptionsæstetiske erfaringer der består i henholdsvis den lystfulde *kontemplation* af skønne billeder og den entusiastiske *reaktion* på musikkens voldsomme overmagt. Den konstruktive æstetiske retfærdiggørelse bygger derimod på en æstetisk erfaring som findes i *konstruktionen* af kunstværker. Her bliver den æstetiske lyst ikke fremkaldt af de æstetiske *projektioner*, men derimod af den æstetiske *projicering* (Nietzsche 1988, 7,216). Eller formuleret med en af Nietzsches senere optegnelser: man nyder ikke »den skønne forms evighed«, men fornemmer »nydelsen hos den frembringende og ødelæggende kraft« (Nietzsche 1988, 12,113). Ifølge Nietzsches teori om en konstruktiv æstetisk retfærdiggørelse kan tragediescenens og livets smertefulde begivenheder kun fremstå som meningsfulde hvis man forholder sig til livet på samme måde som tragediedigteren forholder sig til det liv som han afbilder i sin tragedie (Nietzsche 1988, 7,109). Eller mere radikalt: »Der findes ingen anden vej til at forstå den græske tragedie end at være Sofokles« (Nietzsche 1988, 7,211).

At se den tragiske verden fra Sofokles' produktionsæstetiske perspektiv er, ifølge Nietzsches artist-metafysik, at se den fra skabergudens perspektiv: i den kunstneriske frembringelse »smelter« geniet sammen med og bliver »identisk« med verdens urkunstner, og det giver ham mulighed for at forholde sig til verden på samme måde som verdensskaberen. Her er vi ved det geni-æstetiske udgangspunkt for Nietzsches begreb om æstetisk retfærdiggørelse. Med Shaftesburys berømte formulering er det kunstneriske geni »a second Maker, a just Prometheus under Jove« (Shaftesbury 1964, 1, 135 f). I sine skitser til tragediebogen skriver Nietzsche tilsvarende om en »transcendental æstetik« ifølge hvilken kunstnerens skaberarbejde er et spejlbillede af gudens oprindelige skaberakt: »Kunstens skaben er således en *efterligning af naturen* i den dybeste forstand« (Nietzsche 1988, 7,213). Det er takket være denne transcendente æstetik at kunsten kan tilbyde et skaberblik på verden.

I en skitse til »Skitse til en selvkritik« fra 1886 opsummerer Nietzsche sin idé om dette produktionsæstetiske perspektivskift ved at sige at man i den dionysiske erfaring opfatter og udlægger tilblivelsen »indefra«. I kunsten bliver »tilblivelsen opfattet aktivt og gentaget subjektivt [*nachgefühlt*], som den skabendes rasende vellyst« (Nietzsche 1988, 12,115). Set inde fra urkunstnerens centrale ståsted fremstår forgængeligheden og omskifteligheden ikke som heteronom og meningsløs mekanik,⁴ som tilfældighed, men som en meningsfuld og nødvendig proces som man selv er det aktive ophav til.

Franz Kafka – en flittig læser af Nietzsche – kredser både i sine literære værker og i sine notater og aforismer om en meget tilsvarende forestilling om æstetisk retfærdiggørelse. Jeg kommer tilbage til Kafka og Nietzsche senere; i første omgang skal paralleliteten blot antydes med en enkelt optegnelser fra 1918:

Verden kan kun betragtes som god ud fra det sted hvorfra den blev skabt, for kun der blev det sagt: Og se, den var god, og kun derfra kan den dømmes og tilintetgøres. Jeg må derfor, hvis jeg vil nå til et rigtigt forhold til den (Kafka 1999, 86; jf. Kafka 1992, 91)

Desværre afbryder Kafka sig selv før han når at forklare hvad han bør gøre for enten at retfærdiggøre eller fordømme verden. Man kan formentlig afslutte denne optegnelse med et enkelt ord: »skrive«. Både for Nietzsche og Kafka giver det kunstneriske arbejde mulighed for at se verden gennem skabergudens perspektiv, og dermed for at retfærdiggøre den ved at sige: og se, den var god.

Spilleets regler

Men hvad vil det egentlig sige at se verden fra skabergudens perspektiv? Og hvorfor ser man verden som retfærdiggjort når man ser fra det sted hvor den blev skabt? For at forstå de kunstteoretiske indsigter der gemmer sig bag Nietzsches noget svulstige artist-metafysik, må jeg se nærmere på hans karakteristik af skabergudens perspektiv, og den mest omhyggeligste af slagsen finder man i kapitlet om Heraklit – eller mere præcist: om Nietzsche som Heraklit – i *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (Filosofien i grækernes tragiske tidsalder) som Nietzsche arbejdede på i tiden efter afslutningen af *Tragediens fødsel*. Ifølge Nietzsche beskriver Heraklit skaberguden som en »kontuitiv« gud, en »sammenskuende« gud, hvis blik får »alt modstræbende til at løbe sammen i en harmoni« (Nietzsche 1988, 1,830). Hvor den maledede kriger på lærredet kun ser et heteronomt rod af mord og lidelse, ser den kontuitive verdensmaler et harmonisk æstetisk spil, og dermed en æstetisk retfærdiggjort verden.

Forestillingen om verden som et guddommeligt spil stammer fra et andet berømt fragment af Heraklit der sammenligner skaberguden med et uskyldigt legende barn der bygger sandslotte på stranden og ødelægger dem igen.⁵ Nietzsche alluderer til dette fragment flere steder, også i tragediebogen, men den omhyggeligste formulering af ideen stammer netop fra *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. Nietzsche formulerer her sin transcendentale æstetiske tese (som altså handler om at den kunstneriske produktion spejler den oprindelige skaberakt) ved hjælp af Heraklits verdensskabende barn:

Og ligesom barnet og kunstneren leger [spielt], således leger også den evigt levende ild, bygger op og ødelægger [...] Barnet smider nogle gange legetøjet væk: men snart efter begynder det igen, i uskyldigt lune.

Men så snart det bygger, sammenknytter og sammenføjer og former det lovmæssigt og efter indre ordninger [knüpft und fügt und formt es gesetzmäßig und nach inneren Ordnungen].

Således ser kun det æstetiske menneske verden, det menneske som af kunstneren og af kunstværkets tilblivelse har erfaret hvorledes mangfoldighedens strid dog kan bære lov og ret i sig [...] (Nietzsche 1988, 1,831).

Kunstens kontuitivitet bliver her ikke beskrevet som en koncentration af den tidslige succession i et lykkeligt øjeblik, som fx i Zarathustras fuldkomne øjeblik hvor tilværelsen fremstår som en rund, gylden bold (Nietzsche 1999, 245). Nietzsche beskriver her snarere kunsten som en måde at opleve verden på hvor man ganske vist ser verden som tidsbundet og »tilblivende« (Nietzsche 1988, 7,199), men til gengæld opfatter denne tilblivelse som en sammenhængende proces. Den legende skabergud standser ikke den tidslige succession, men »sammenknytter og sammenføjer og former« i tiden. Det afgørende for Nietzsche er at denne temporale sammenføjningsproces foregår »lovmæssigt og efter indre ordninger«. Der findes åbenbart syntaktiske regler som bestemmer hvordan man kan sætte spillets enkelte elementer sammen i det tidslige forløb. At disse ordninger er *indre*, betyder at vi her har at gøre med spilleregler der er specifikke for det æstetiske spil. Nietzsche anvender også udtrykket »immanent lovmæssighed« (Nietzsche 1988, 1,832) for at beskrive de love som ikke findes uden for spillet og heller ikke går forud for spillet i en eller anden oversanselig verden, men som kun findes i den æstetiske syntaks.

I citatets anden halvdel fortsætter Nietzsche ved at skrive at det *kun* er det æstetiske menneske der kender til dette lovmæssige spil – ligesom det i citatet med den malede kriger *kun* var geniet der i den kunstneriske frembringelsesakt havde mulighed for at se verden indefra. Hvad det æstetiske menneske kan erfare af kunstværkets tilblivelse, er hvorledes mangfoldighedens strid dog kan bære lov og ret i sig. Når man har fået fornemmelsen af kunstens immanente lovmæssigheder, kan man altså lære at se at også det mangfoldige og modsætningsfulde liv rummer den slags immanente love, og ikke bare skal bedømmes ud fra moralens transcendent love. I *Jenseits Gut und Böse* (Hinsides godt og ondt) gentager Nietzsche denne tese ved at skrive at man af kunstnerne kan lære en anden opfattelse af hvad en lov er, eftersom kunstnerne takket være deres »skabende sætten, disponering [Verfügen], gestaltning« har en finere fornemmelse for at nødvendighed og »viljens frihed« er én og samme ting (Nietzsche 1988, 5,148).

I *Tragediens fødsel* beskriver Nietzsche den musikalske enhed som »den enhedslige strøm i *melos* og harmoniens fuldkomne enestående verden« (Nietzsche 1996, 47). For Nietzsche er det imidlertid afgørende at der inden

for musikken findes håndværksmæssige regler der bestemmer hvordan man kan konstruere en melodi eller en rækkefølge af harmonier. Disse syntaktiske lovmæssigheder kræver eksempelvis at subdominantakkorder ikke efterfølger dominantakkorder, og at dissonans opløses i konsonans. Nietzsche var en entusiastisk improvisator på klaveret, og allerede da han var elev på Schulpforta besluttede han sig for »et grundigt studie af kompositionsleren« for at modarbejde den usammenhængende »fantaseren« (Nietzsche 1994, 3,68). I skitserne til tragediebogen overfører Nietzsche sine musikalske erfaringer til den dramatiske kunst hvor man også kan finde den slags »love for rækkefølgen [Gesetze des Nacheinanders]«, altså syntaktiske lovmæssigheder som man eksempelvis kan finde »i farverne der udfordrer hinanden, i dissonanserne der kræver en opløsning, i rækkefølgen af følelsesstrømninger« (Nietzsche 1988, 7,26).

Når man sammenknytter og sammenføjer og former som komponist eller som dramatiker, sker det altså efter bestemte indre love der ikke går forud for processen som stive forskrifter; men som altså alligevel kan skitseres i musikteorien.

Æstetikhistorisk kan Nietzsches begreb om immanente æstetiske regler føres tilbage den geniæstetiske polemik mod regelæstetikken. I *Kritik der Urteilkraft* – som Nietzsche læste i 1868, og som han planlagde at dissertere om – genformulerer Kant det 18. århundredes geniæstetik ved at definere geniet som »det medfødte sindelag (ingenium) hvorigennem naturen giver kunstnerne dens regler« (Kant 1964, B 181 ff). At naturen er oprindelsen til kunstreglerne er ensbetydende med at det kunstneriske geni »ikke selv kender til« disse regler og ikke er i stand til at meddele dem til andre i form af eksplicite forskrifter. Ifølge Kant følger den æstetiske produktion altså ikke nogen forudgivne principper, men er heller ikke regelløs og kaotisk: den »åbner« derimod nye regler (Kant 1964, B 199).

Disse immanente regler i den æstetiske produktion er omdrejningspunktet i Nietzsches teori om den konstruktive æstetiske retfærdiggørelse; eller med andre ord: de gør det muligt at foretage en affortryllende oversættelse af Nietzsches artist-metafysik. At kunstneren betragter og udlægger verden indefra – artist-metafysisk: fra skaberens synspunkt – vil sige at han anvender de specifikt æstetiske kompositionsregler som udgangspunkt for en nyorganisering af verdens materiale.

I denne konstruktive æstetiske retfærdiggørelse bliver den tabte enhed genskabt på en helt anden måde end i den orgiastiske dionysiske rus. Den producerende kunstners æstetiske »samskuen« opstår når den kunstneriske produktion følger kunstens egne, immanente regler. Med andre ord retfærdiggør kunsten ikke verden »transgressivt«, dvs. ved at opløse og overskride alle love, men snarere »integrativt«, dvs. idet den produktive æstetiske rationalitet

bruger specifikt æstetiske lovmæssigheder (men dog lovmæssigheder) til at organisere verdens heteronome elementer og på den måde – med Nietzsches ord – »indregner« dem i den æstetiske logik (Nietzsche 1988, 13,522).

I fjerde bog af *Den muntre videnskab* fra 1882 genformulerer Nietzsche sin idé om en æstetisk retfærdiggørelse i en mere eksistensfilosofisk sammenhæng. Hvis man gerne vil være tilfreds med sig selv og være i stand til at sige »ja« til sig selv, råder Nietzsche til at man bliver sit eget livs digter (Nietzsche 1997, 168). At gestalte sit eget liv som et kunstværk er imidlertid ikke ensbetydende med at opløse alle regler i den rene tøjlesløshed, sådan som eksempelvis den kierkegaardske æstetiker kunne finde på at mene. Det skal tværtimod forstås som at underkaste sin karakter en selvskabt tvang, en vis »stilens bundethed«: »Til sidst, når værket er fuldbragt, åbenbarer det sig, hvordan det var den samme smags tvang, der herskede og formede i stort som småt; om smagen var god eller dårlig, betyder mindre end man tror – at det er Én smag, er nok!« (Nietzsche 1997, 161, oversættelse ændret). Både hos den ældre og hos den yngre Nietzsche består den konstruktive æstetiske retfærdiggørelse i at forme livet til en konsistent enhed ved hjælp af ét selvstændigt stilprincip; det er denne stilskabte enhed der gør tilværelsen udholdelig. Forskellen er at den ældre Nietzsche opløser grænsen mellem kunst og liv ved at henvise til en universel kunstnerisk evne som også »medarbejder« i det normale liv (se fx Nietzsche 1988, 13,530). Hvorimod Nietzsche i *Tragediens fødsel* snarere interesserer sig for kunsten som et afgrænset felt som netop i kraft af sin afgrænsethed spiller en rolle for livet: som model for et alternativt erfaringsmodus hvor verdens heteronome materiale processuelt kan organiseres i en sammenhængende konfiguration ud fra immanente æstetiske lovmæssigheder.

Skrivningens trøst

»Hvad er det, litteratur? Hvoraf kommer det? Hvilken nytte giver det?« spørger Franz Kafka sig selv i en dagbogsoptegnelse der er karakteristisk for hans anfægtede forhold til sit forfatterskab (Kafka 1992, 527 f.). Gennem hele sit forfatterskab vender Kafka ligesom Nietzsche tilbage til spørgsmålet om litteraturens nytte for livet, og de gange han forsøger at svare på det, skitserer han netop en teori om æstetisk retfærdiggørelse. Hos Kafka går den æstetiske retfærdiggørelse i begge retninger i forholdet mellem livet og kunsten: litteraturen har kun en retfærdiggjort plads i verden for så vidt den selv er i stand til at retfærdiggøre verden. Det er denne idé en litterær retfærdiggørelse af den verden der findes uden for bøgerne, som Kafka formulerede ved at sige at man må se verden fra det sted hvor den blev skabt, fordi det kun er fra dette sted at man kan sige: og se, den var god. I 1922 formulerer han den samme idé mere omhyggeligt i en vigtig aforisme som kunne lyde som en replik til Nietzsches idé om kunstens »metafysiske trøst«:

Skrivningens mærkværdige, hemmelighedsfulde, måske farlige, måske forløsende trøst: en springen ud af dræberrækken [Totschlägerreihe] gerning – betragtning, gerning – betragtning, idet der bliver skabt en højere form for betragtning, en højere, ikke en skarpere, og jo højere den er, desto mere uopnåelig fra »rækken«, desto mere uafhængig bliver den, desto mere følger den sine egne bevægelseslove, desto mere uberegnelig, glad, stigende er dens vej. (Kafka 1990, 892)

Der er i en vis forstand tale om en helt ny Kafkatekst. I Max Brods udgave af Kafkas værker er teksten skæmmet af en række interpunktionsfejl der helt fordrejer meningen. Først med den kritiske udgave af *Nachgelassene Schriften* (Efterladte skrifter), som udkom i starten af 1990'erne, er det blevet muligt at forstå hvordan Kafka tænker sig skrivningens trøst.⁶ Denne litteraturens trøst skyldes et perspektivskift på verden, en »springen ud« (»Hinausspringen«) fra det sædvanlige perspektiv til fordel for litteraturens »højere form for betragtning«. Det ikke-litterære perspektiv er fanget i den »dræberrække« der består i en uafsluttelig vekslen mellem gerning og betragtning. I Kafkas univers kan man forestille sig denne dræbende selvbetragtning som en række af domstole hvor man uden ophør fælder dom over sine egne handlinger ud fra fællesskabets moralske love. I litteraturens højere form for betragtning henfører man ikke sit konkrete liv til moralske lovmæssigheder, men lægger derimod litteraturens »egne bevægelseslove« til grund for betragtningen af verden. Det er det samme Nietzsche formulerede ved at sige at den kunstneriske produktion giver kunstneren mulighed for at se verden inde fra skaberens perspektiv, og at verden – set fra dette æstetiske perspektiv – ikke er kaotisk og meningsløs, men forløber lovmæssigt og efter indre ordninger.

Kafka har efter alt at dømme kendt til *Tragediens fødsel*.⁷ Men det er svært at sige om han forholder sig direkte til lige præcis den konstruktive form for æstetisk retfærdiggørelse som jeg har beskæftiget mig med ovenfor. Jeg har altså ikke belæg for at formulere en virkningshistorisk tese, men må nøjes med at pege på den iøjnefaldende parallelitet mellem Nietzsches kunstteori og Kafkas poetik. Hos dem begge retfærdiggør kunsten livet ved at konstruere en *horisontal* og ikke en *vertikal* meningsdimension. Kunsten skaber ikke en ny mytologi forstået som et nyt fundament af revitaliserede idealer der kan redde os fra den affortryllede moderne verden – sådan som eksempelvis Richard Wagner forestiller sig det, og Nietzsche også, i sine romantiske øjeblikke. Kunsten tilbyder snarere et sæt af syntaktiske regler der bestemmer hvordan verdens materiale kunne konstelleres i en sammenhængende horisontal komposition. Når Nietzsche og Kafka spørger: *Wozu Kunst?* er svaret altså at kunsten tilbyder en højere form for betragtning der er i stand til at retfærdiggøre – at

skabe mening og sammenhæng – i en modsigelsesfuld og meningsløs verden ved at omorganisere den ud fra sine egne æstetiske bevægelseslove.

Nietzsche og Kafka er dog helt uenige om hvor store forhåbninger man kan knytte til en sådan æstetisk retfærdiggørelse. Hvor den unge Nietzsches tonefald er ekstatisk, næsten evangelisk, er den modne Kafka skeptisk. For Kafka er skrivningens mærkværdige trøst en problematisk ting, måske ligefrem en farlig ting. Litteraturen kan ganske vist bruges til at omorganisere og omfunktionere hele verden med sine autonome bevægelseslove, men for Kafka er der ikke noget der dokumenterer at man har adkomst til at bruge lige netop disse æstetiske love som grundlag for en nyorganisering af verden. Hos Kafka befinder det æstetiske spil med verdens materiale sig et sted midt imellem skabergudens barnligt uskyldige spil og privatmandens uforpligtende og barnagtige tidsfordriv.

Noter

¹ En sådan læsning fremlægger Margot Fleischer, se Fleischer 1988.

² Se brevvekslingen mellem Erwin Rohde og Nietzsche februar 1872. (Nietzsche 1986, 3,294). I værkerne bruger Nietzsche ordet første gang i *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (Nietzsche 1988, 1,825).

³ For at tage et eksempel: Leo Bersani understreger i *The Culture of Redemption* hvordan Nietzsches teori om æstetisk retfærdiggørelse adskiller sig skarpt fra samtidens gængse forestillinger om kunstens forløsende kraft. »Forløsningskulturens« opfattelse er ifølge Bersani at »art redeems the catastrophes of experience – of individual and collective histories – by the violence of its symbolic reconstructions of experience.« Han har ret i at man hos Nietzsche ikke finder en sådan »sacrificiel« opofring af det sanselige liv til fordel for dets oversanselige mening. Men hvad Bersani så har at sige om Nietzsches forestilling om en æstetisk retfærdiggørelse, forbliver besynderligt uskarpt: »redemption should probably be understood as a kind of release of being rather than as a moral rehabilitation« (Bersani 1990, 97). Probably.

⁴ Demokrit, der i modsætning til kunstneren ikke er i stand til at opfatte tilblivelsen *aktivt*, ser foranderligheden som »et resultat af mekanik« (Nietzsche 1988, 7,555).

⁵ Heraklitcitaten lyder: "Et menneskes levetid [Aion] er et legende barn, der spiller terninger; kongemagten er et barns" (frag. DK 52, Mejer 1994, 84). Nietzsche understreger selv sin inspiration fra Heraklit: "I dette at verden skulle være et guddommeligt spil og hinsides godt og ondt – har jeg vedantafilosofien og Heraklit som forgængere" (Nietzsche 1988, 11,201). Heraklit og Nietzsche bygger på Homers *Iliade* hvor det om Apollon hedder: "Han vælted Archaïernes skanse/ lige så let som en dreng der i leg har bygget et sandslot/ nede på stranden ved havet og straks han er færdig med værket/ morer sig med at splitte det ad med hænder og fødder" (Homer, *Iliaden*, XV. sang, v. 361 ff.)

⁶ Malcolm Pasley giver en glimrende fremstilling af de filologiske misforståelser: "Es handelt sich nämlich um ein Komma, das sich hinter dem Wort 'Totschlagerreihe' eingeschlichen hat (und um die Verwandlung des nächstfolgenden Kommas in einen Schlußpunkt)", (Pasley 1987, 383). Jeg er dog straks mere skeptisk over for Pasleys tolkningsforslag som i

sin fokusering på Kafkas inspirerede tilstande helt forbigår det lovmæssige i litteraturens bevægelse.

⁷ Eksempelvis er forholdet mellem musefolket og sangerinden Josefine i Kafkas sidste novelle (»Sangerinden Josefine eller musefolket«) tydeligvis formet efter beskrivelsen af tragediepublikummet i *Tragediens fødsel*.

Litteraturliste

Bersani, Leo: (1990) *The Culture of Redemption*, Cambridge.

Fleischer, Margot: (1988) »Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der 'Geburt der Tragödie'«, *Nietzsche-Studien*, Berlin.

Homer: (1999) *Iliaden*, på dansk ved Otto Steen Due, København.

Kafka, Franz: (1990) *Tagebücher*, i: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, Jürgen Born et al. (udg.), München.

Kafka, Franz: (1992) *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, i: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, Jürgen Born et al. (udg.), München.

Kafka, Franz: (1999) *Aforismer*, på dansk ved Uffe Hansen, København.

Kant, Immanuel: (1964) *Kritik der Urteilskraft*, i: *Werkausgabe*, udg. af Wilhelm Weischedel, Wiesbaden.

Mejer, Jørgen: (1994) *Førsokratiske filosoffer*, København.

Nietzsche, Friedrich: (1986) *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. Udg. af Giorgio Colli og Mazzino Montinari, Berlin-New York 1986.

Nietzsche, Friedrich: (1988) *Werke. Kritische Studienausgabe*, ved Giorgio Colli og Mazzino Montinari, Berlin-New York.

Nietzsche, Friedrich: (1994) *Jugendschriften in fünf Bänden*. Udg. af Hans Joachim Mette, München.

Nietzsche, Friedrich: (1996) *Tragediens fødsel*, på dansk ved Isak Winkel Holm, København.

Nietzsche, Friedrich: (1997) *Den muntre videnskab*, på dansk ved Niels Henningsen, København.

Nietzsche, Friedrich: (1999) *Således talte Zarathustra. En bog for alle og ingen*, på dansk ved Niels Henningsen, Frederiksberg.

Pasley, Malcolm: (1987) »Kafkas 'Hinausspringen aus der Totschlägerreihe'«, *Deutsche Schil-lergesellschaft*, Bd. 13, Stuttgart 1987.

Shaftesbury, Anthony Earl of: (1964) *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, udg. af John M. Robertson, Gloucester, Mass.