

## INHOUD

### HOOFDSTUK 1

*Twee hartstochten: het immense en de muziek. Hoe te leven als de muziek voorbij is? Droefheid na het zwijgen van de sirenen. Het drama van de onttovering. Zoeken en verzoeking.*

9

### HOOFDSTUK 2

*Een jongen schrijft. Het dividuum. Bliksem en donder. Levenslopen vinden en uitvinden. Prometheus en anderen. Eerste poging met de filosofie: 'Fatum en geschiedenis'. Ideeënoceaan en de drang naar verre landen.*

15

### HOOFDSTUK 3

*Zelfonderzoek. Filologisch dieet. De Schopenhauer-belevenis. Het denken als zelfoverwinning. Verheerlijkte physis en het genie. Twijfel aan de filologie. De wil tot stijl. Eerste ontmoeting met Wagner.*

32

### HOOFDSTUK 4

*De maalstroom van het zijn. De geboorte van 'De geboorte van de tragedie'. Wreedheid aan de basis. Nietzsche in de oorlog. Slaven. Moreel versus esthetisch denken. Angst voor de opstand. Kijkjes in het fabrieksgeheim van de cultuur. Lichtbeelden van en blinden voor het immense. Dionysische wijsheid.*

49

## HOOFDSTUK 5

*Nietzsche en Wagner: samenwerken aan de mythe. Romantiek en culturele revolutie. De 'Ring'. Nietzsches werk voor de maestro. De terugkeer van Dionysus. Ondergangsvisionen en 'extatisch hoogtepunt'. Ontgoocheling in Bayreuth.*

76

## HOOFDSTUK 6

*De geesten van het tijdperk. Het denken in het werkkamp. De grote onttooveringen. De 'Oneigentijdse beschouwingen'. Tegen materialisme en historisme. Bevrijdingsslagen en ontgiftingskuren. Met Max Stirner en boven hem uit.*

99

## HOOFDSTUK 7

*Afscheid van Wagner. Socrates laat niet los. De universele geneeskracht van het weten. Noodzakelijke wreedheden. De poging met het onderkoelde. Vallende atomen in de lege ruimte. 'Menselijk, al te menselijk'.*

125

## HOOFDSTUK 8

*'Menselijk, al te menselijk'. Chemie van de begrippen. Logische negatie van de wereld en levenskrachtig pragmatisme. Het immense van het sociale. Medelijden. Opgeweekt naturalisme. Kritiek op de metafysica. Het raadsel van het van kennis verstoken zijn. Causaliteit in plaats van vrijheid.*

148

## HOOFDSTUK 9

*Afscheid van het professoraat. Het denken, het lichaam, de taal. Paul Rée. Van 'Menselijk, al te menselijk' naar 'Morgenrood'. De amorele grondslagen van de moraal. Tempelschennende grepen. Religie en kunst op de proefbank. Het tweekamerstelsel van de cultuur.*

171

## HOOFDSTUK 10

*'Morgenrood'. Waarheid of liefde? Twijfel aan de filosofie.  
Nietzsche als fenomenoloog. De lust van het kennen. De  
Columbus van de innerlijke wereld. De grenzen van de taal en  
de grenzen van de wereld. De grote inspiratie bij Surlej-Felsen.*

195

## HOOFDSTUK 11

*Kosmisch denken in Sils Maria. Ontmenselijkte natuur.  
Verheven rekeningen. De leer van de eeuwige wederkeer.  
De heilige Januarius in Genua. Gelukkige dagen, vrolijke  
wetenschap. Messina.*

217

## HOOFDSTUK 12

*Iets homo-erotisch. De seksuele Dionysus. De affaire met  
Lou Salomé. Zarathoestra als bolwerk. Iets menselijks en iets  
overmenschelijks. Het darwinistische misverstand.  
Vernietigingsfantasieën. 'Ik ben die tragische gebaren  
en woorden zo beu.'*

239

## HOOFDSTUK 13

*Nog eenmaal Zarathoestra. Het lichte dat zo zwaar is. De wil  
tot liefde en de wil tot macht. Voorstadia en ontplooiing.  
Het geweld en het wereldspel. De open kwestie:  
zelfoverstijging en solidariteit. Aftakkingen op weg naar het  
ongeschreven hoofdwerk: 'Voorbij goed en kwaad' en  
'De genealogie van de moraal'.*

269

## HOOFDSTUK 14

*Het laatste jaar. Over zijn leven nadenken. Voor zijn leven  
denken. Het glimlachen van de auguren. Fataliteit en  
opgewektheid. Het zwijgen van de zee. De finale in Turijn.*

298

## HOOFDSTUK 15

*Europa's fine fleur ontdekt Nietzsche. Conjunctuur van de levensfilosofie. De Nietzsche-belevenis van Thomas Mann. Bergson, Max Scheler, Georg Simmel. Zarathoestra in de oorlog. Ernst Bertram en ridder, dood en duivel. Alfred Baeumler en de heraclitische Nietzsche. Anti-anti-semitisme. In het voetspoor van Nietzsche: Jaspers, Heidegger, Adorno/Horkheimer en Foucault. Dionysus en de macht. Een verhaal zonder einde.*

311

## KRONIEK

345

## VERANTWOORDING VAN DE VERTALER

367

## AFKORTINGEN

369

## BRONNEN

371

## LITERATUUR

373

## HOOFDSTUK I

*Twee hartstochten: het immense\* en de muziek. Hoe te leven als de muziek voorbij is? Droefheid na het zwijgen van de sirenen. Het drama van de onttovering. Zoeken en verzoeking.*

De ware wereld is muziek. Muziek is het immense. Hoor je haar, dan behoor je tot het zijn. Zo heeft Nietzsche haar beleefd. Zij was zijn alfa en omega. Zij mocht nooit ophouden. Maar zij hield op, en daarom ontstond het probleem hoe je verder kunt leven als de muziek voorbij is. Op 18 december 1871 reist Nietzsche van Basel naar Mannheim om daar naar muziek van Wagner te luisteren, door de componist zelf gedirigeerd. Als hij op 21 december terug is in Basel, schrijft hij zijn vriend Erwin Rohde: *Alles wat [...] op geen enkele manier in termen van muziek te vatten valt, wekt bij mij [...] regelrecht walging en afschuw op. En zoals ik van het concert in Mannheim terugkwam, voelde ik echt die na een nacht doorhalen zo merkwaardig verhevigde walging van de alledaagse werkelijkheid, omdat die me helemaal niet meer werkelijk maar spookachtig toescheen.* (B 3, 257)

Weer moeten terugkeren in een levenssfeer ver van de muziek, is een probleem waarover Nietzsche onafgebroken heeft nagedacht. Er is een leven na de muziek, maar hou je het daarin uit? *Zonder muziek was het leven een dwaling* (6, 64), schrijft hij ergens.

De muziek schenkt ogenblikken waarin het *gevoel klopt* (I, 456; WB), en je zou kunnen zeggen dat heel Nietzsches filosofie de poging is zichzelf in leven te houden, ook als de muziek voorbij is.

\* Het *Ungeheure*. Zie voor een toelichting op de vertaling hiervan de verantwoording van de vertaler op p. 367.

Nietzsche wil zo goed en zo kwaad als het gaat met taal, gedachten en begrippen musiceren. Maar natuurlijk blijft er onvrede. *Zij had beter kunnen zingen, deze 'nieuwe ziel' – en niet spreken!* (1, 15; GT), schrijft Nietzsche in het later geschreven zelfkritische voorwoord voor het tragedieboek uit 1872. En er blijft ook iets droevigs hangen. In de nagelaten fragmenten uit het voorjaar van 1888 staat de volgende notitie: *Feit is 'dat ik zo bedroefd ben'; het probleem 'ik weet niet wat dat te betekenen heeft' [...] 'Het sprookje uit oude tijden'* (13, 457). In het voetspoor van Heine moet hij denken aan de Lorelei. Nietzsche heeft het gezang van de sirenen gehoord en voelt zich nu onbehaaglijk in een cultuur waar de sirenen verstomd zijn en de Lorelei alleen nog rondspookt als een sprookje uit oude tijden. Nietzsches filosofie ontspruit aan de bedroefdheid na het zwijgen van de sirenen en zou op zijn minst de geest van de muziek in het woord willen bewaren, een echo van het afscheid en een afstemming op de mogelijke terugkeer van de muziek, opdat *de boog van het leven niet breekt* (1, 453; WB).

Lange tijd was het zoals bekend de muziek van Wagner waar Nietzsche de omvang van het geluk bij het kunstgenot aan afmat. Nadat hij voor de eerste keer, nog voor hij Wagner persoonlijk ontmoet had, de ouverture van de *Meistersinger* had gehoord, schreef hij op 27 oktober 1868 aan Rohde: *Ik voel het in elke vezel, in elke zenuw trillen, en ik heb lange tijd niet zo'n aanhoudend gevoel van vervoering gekend* (B 2, 332). Het gevoel van vervoering is overigens nog sterker bij zijn eigen improvisaties op de piano, waaraan hij zich urenlang kan overgeven, zichzelf vergetend, de wereld vergetend. Een beroemd en berucht tafereel, dat zijn jeugdvriend Paul Deussen beschrijft, heeft met die vervoering van doen. 'Nietzsche,' aldus Deussen, 'was op een dag in februari 1865 in zijn eentje naar Keulen gegaan. Daar had hij zich door een gids langs de bezienswaardigheden laten leiden en vroeg de man ten slotte om hem naar een restaurant te brengen. Maar deze brengt hem naar een huis van lichte zeden. "Opeens," vertelde Nietzsche me de volgende dag, "zag ik me omringd door een stuk of zes verschijningen in filigrein en tule die me verwachtingsvol aankeken. Een tijdje stond ik sprakeloos. Toen stortte ik me instinctief op een piano, als het enige bezielde wezen in dat gezelschap, en sloeg een paar akkoorden aan.'

Dat verlost me uit mijn verstarring en ik voelde me vrij worden.”  
(Janz 1, 137)

Muziek, ditmaal zijn het slechts een paar geïmproviseerde akkoorden, triomfeert over de *wellust*. Daarbij sluit een notitie uit 1877 aan, waarin Nietzsche een register van *dingen volgens de hoeveelheid lust die ze opwekken* opstelt. Helemaal bovenaan staat het muzikale improviseren, gevolgd door de muziek van Wagner, en pas twee trappen lager volgt de *wellust* (8, 423). In het bordeel in Keulen volstaan een paar akkoorden om te ontsnappen. Met akkoorden begint iets wat liefst nooit meer eindigt, de improvisatiegolf waardoor je je kunt laten meeslepen. Daarom houdt Nietzsche ook van Wagners oneindige melodie, die net als een improvisatie almaar door gaat, die begint alsof ze al veel eerder was begonnen en als ze eindigt toch nog niet is afgelopen. *De oneindige melodie – je verliest de grond onder je voeten, laat je meedeinen op de golven* (8, 379). De golf die onafgebroken op de oever aanspoelt, die je draagt en meetrokt, misschien ook omlaag trekt en laat ondergaan – dat is voor Nietzsche ook een beeld van de wereldgrond. *Zo leven de golven, – zo leven wij die willen! – meer zeg ik niet [...] hoe zou ik jullie kunnen verraden! Want – knoop het in je oren – ik ken jullie en jullie geheim, ik ken jullie geslacht! Jullie en ik, wij zijn immers van één geslacht! – Jullie en ik, wij hebben immers één geheim!* (3, 546; FW) Een van die geheimen is de diepe verwantschap tussen golf, muziek en het grote wereldspel van sterven en worden, groeien en vergaan, heersen en overweldigd worden. Muziek leidt naar het hart van de wereld – maar zo dat je er niet in omkomt. Zo’n extatische beleving van de muziek noemt Nietzsche in het tragedieboek de *vervoering van de dionysische toestand met de bijbehorende opheffing van de alledaagse beperkingen en grenzen van het bestaan* (1, 56; GT). Zolang de vervoering voortduurt is de wereld van alledag ver weg; zodra ze zich weer opdringt wordt ze met *walging* ervaren. De ontuchtige extaticus komt in een *willoze stemming* (1, 56) terecht en vertoont volgens Nietzsche gelijkenis met een Hamlet, die ook walgt van de wereld en zich niet meer tot handelen kan zetten.

Soms is de beleving van de muziek zo sterk dat je vreest voor je arme ik, dat van louter vervoering in de muziek, in de *orgie van de muziek* (1, 134) ten onder dreigt te gaan. Daarom is het nodig dat er

een distantieënd medium *tussen* de muziek en de dionysisch ontvankelijke toehoorder wordt geschoven: een mythe uit woord, beeld en scenische handeling. De aldus opgevatte mythe *bescherm*t ons tegen de muziek (1, 134), die naar de achtergrond wordt gedrongen, van waaruit zij nu omgekeerd de handelingen, woorden en beelden een dusdanige intensiteit en betekenis verleent, dat de toeschouwer het geheel hoort *alsof de diepste afgrond der dingen verstaanbaar tot hem sprak* (1, 135). Je kunt je moeilijk een mens voorstellen, zegt Nietzsche, die bijvoorbeeld de derde akte van Wagners 'Tristan und Isolde' *zonder enige hulp van woord en beeld louter en alleen als kolossale symfonische toonzetting zou kunnen percipiëren en zonder daarbij alle vleugels van de ziel krampachtig uit te spreiden om op adem te komen* (1, 135). Wie deze muziek hoort, heeft zijn oor *als het ware aan de hartkamer van de wereldwil* te luisteren gelegd, en alleen de plastische gebeurtenissen op de voorgrond behoeden hem ervoor het bewustzijn van zijn individuele bestaan helemaal te verliezen.

Maar komt hier niet te veel pathos om de hoek kijken? Zeker, maar Nietzsche staat de kunst toe pathetisch te zijn. De kunst biedt in haar geslaagde ogenblikken altijd iets heels, zelfs een hele wereld die je in schoonheid kunt genieten. Wie zich overgeeft aan de artistieke indruk, kan een patheticus van de universele resonantie worden. *Wij verdragen het pathetische alleen in de kunst; de levende mens moet sober en niet te luidruchtig zijn* (8, 441; 1877). Zo'n sober mens bedrijft bijvoorbeeld wetenschap, zonder enig pathos, en kan laten zien *hoe grondeloos men zich aan die hooggestemde gevoelens heeft overgegeven* (8, 428; 1877). Plotseling ziet de wereld van het pathos er heel anders uit. De grote affecten en hartstochten geven hun onaanzienlijke, soms ook lachwekkende oorsprongen prijs. Dat geldt ook voor de hooggestemde gevoelens van de muziek, die psychologisch en fysiologisch van hun betovering ontdaan kunnen worden. Muziek als orgaan van een diepe zijnsverbondenheid verschijnt vanuit dit gezichtspunt louter als functie van organische processen. Zo gaat Nietzsche met anti-pathetische argumenten zijn eigen pathos te lijf en experimenteert met een denken dat de eigen hartstochten hoort. De mens, verklaart Nietzsche, is een wezen dat *de dierlijke beperking van de bronsttijd* (8, 432) te buiten is gegaan,



en die daarom niet alleen bij bepaalde gelegenheden, maar altijd naar lust zoekt. Maar omdat er minder bronnen van lust zijn dan zijn voortdurende bereidheid tot lust verlangt, heeft de natuur hem in de *baan van de lust-vinding* gedwongen. Het bewustzijnsdier mens, met zijn horizon naar het verleden en naar de toekomst, is maar zelden helemaal vol van zijn heden en ervaart daarom iets wat vermoedelijk geen dier kent, namelijk de verveling. Op de vlucht voor de verveling zoekt dit merkwaardige wezen een prikkel die, als hij niet te vinden valt, maar moet worden uitgevonden. De mens wordt een dier dat speelt. Het spel is een uitvinding die de affecten iets te doen geeft. Het spel is de zelfstimuleringskunst van de affecten, bijvoorbeeld de muziek. De antropologisch-fysiologische formule voor het geheim van de kunst luidt dus: *vlucht voor de verveling is de moeder van de kunsten* (8, 432).

In deze formulering is het pathos van de kunst nu echt verdwenen. Kan het zogenaamde geheim van de kunst triviale zijn? Zou de extase van de artistieke geestdrift er echt alleen uit bestaan een toevlucht te zijn voor de aan prikkels arme woestenij van het dagelijks leven? Wordt kunst hiermee niet tot zijn pure amusementswaarde gereduceerd? Nietzsche koketteert met deze gedemystificeerde en van elk pathos ontdane zienswijze. Hij wil de kunst, zijn heiligdom, ontwijden en zijn liefde bekoelen, een *anti-romantische autotherapie* (2, 371; MA 2) waaruit moet blijken *hoe deze dingen eruitzien als je ze omkeert* (2, 17; MA 1). Het gaat daarbij niet alleen om een omkering van de rangorde tussen de morele waarden, maar ook om een overgang van een metafysische naar een fysisch-fysiologische zienswijze.

Maar ook de *verveling* kent haar geheim en krijgt bij Nietzsche een eigenaardig pathos. De verveling, waarvoor de kunst een toevluchtsoord vormt, wordt de gapende afgrond van het zijn, iets ontstellends. In de verveling beleef je het ogenblik als het lege verstrijken van de tijd. De uiterlijke gebeurtenissen zijn niet van belang, en ook jezelf ervaar je als onbelangrijk. De levensprocessen verliezen hun intentionele spanning, ze zakken in elkaar als een soufflé die je te vroeg uit de oven hebt gehaald. Routines, gewoontes die anders houvast bieden, verschijnen plotseling als dat wat ze zijn: hulpconstructies. Ook in de spookachtige enscenering van de verveling ma-

nifesteert zich een ogenblik van een waar gevoel. Je weet niets met jezelf te beginnen, en het gevolg is dat het niets iets met jou begint. Op die ondergrond van het niets verricht de kunst haar zelfstimuleringswerk. Dat is al bijna weer een heroïsche onderneming, want wie vermaakt moet worden loopt het gevaar neer te storten. Zo bezien is de kunst het spannen van de boog om niet in matte nihilistische ontspanning te vervallen. De kunst helpt te leven, omdat het leven voor het overige niet in staat is om zichzelf tegen de toevloed van zinloosheid te helpen.

De formulering van de kunst als *vlucht voor de verveling* is betekenisvol, op voorwaarde dat je de verveling begrijpt als een soort ervaring van het niets. Maar daarmee is opnieuw de omschakeling gemaakt van de fysiologie van de zelfstimulering naar de metafysica van de horror vacui. Nietzsche is een virtuoos van dit grensverkeer tussen fysica en metafysica. Hij weet aan zijn fysiologische onttoeringen een nieuwe metafysische betovering mee te geven. Er is bij hem niets wat uiteindelijk niet toch weer immens zou zijn.

Alles kan immens lijken – het eigen leven, het kennen, de wereld – maar het is de muziek die zo op het immense afstemt dat je het daarin niettemin kunt uithouden. En daarom blijft het immense zijn hele leven Nietzsches thema, dat wat hij zoekt alsook zijn verzoeking.

## HOOFDSTUK 2

*Een jongen schrijft. Het individu. Bliksem en donder.  
Levenslopen vinden en uitvinden. Prometheus en anderen.  
Eerste poging met de filosofie: 'Fatum en geschiedenis'.  
Ideeënocean en de drang naar verre landen.*

Het immense dat zich aan de jonge Nietzsche het eerst opdringt is het eigen leven. Gedurende zijn school- en studententijd, tussen 1858 en 1868, schrijft Nietzsche negen autobiografische schetsen, bijna altijd in de vorm van een psychologische roman volgens het schema: hoe ik geworden ben wat ik ben. Later zal hij van het epische naar het meer dramatische genre omschakelen en het schrijven over het eigen leven verbinden met de geste van de verkondiging, omdat zijn leven hem intussen exemplarisch toeschijnt. Eerst schrijft hij over zijn leven, vervolgens met lijf en leven en ten slotte zal hij schrijven omdat zijn leven ervan afhangt.

Wie op zo'n jonge leeftijd over zijn leven begint te schrijven is niet zomaar zelfingenomen en hoeft ook niet met allerlei problemen te zitten. Zulke omstandigheden zijn eerder ongunstig, omdat iemand die in de problemen zit of zelfingenomen is doorgaans de nodige distantie tegenover zichzelf mist. Nietzsches autobiografische geschriften vooronderstellen de vaardigheid zichzelf niet alleen als *individu*, als iets ondeelbaars, maar als *dividuum* (2, 76; MA), als iets deelbaars, te ervaren. Een machtige traditie spreekt over *individu* als een ondeelbare kern van de mens. Maar Nietzsche heeft al heel vroeg met de kernsplijting van het individu geëxperimenteerd. Over 'jezelf' schrijf je alleen als het verschil tussen 'ik' en 'jezelf' je iets te denken geeft. Dat is niet altijd en niet bij iedereen het geval. Er moet nieuwsgierigheid in het spel zijn, een surplus aan denken, zelfingenomenheid én vijandschap tegenover jezelf, er moeten

breuken hebben plaatsgevonden, euforie en wanhoop die de zelfspijting van het ondeelbare, de dividualisering van het individu begunstigen of vergen. Friedrich Nietzsche ervaart zichzelf in elk geval gespleten genoeg voor een uiterst subtiële verhouding tot zichzelf die hij, zoals hij later verkondigt, voor de vormgeving van zichzelf benut. *Maar wij willen de dichters van ons leven zijn* (3, 538; FW). Uit Nietzsches ontwikkeling zal blijken dat de *dichter* van zijn leven het auteursrecht wil claimen op zijn werk. De kenmerkende trekken van zijn wezen moeten zijn eigen werk zijn, hij wil aan zichzelf te danken hebben wat hij is en wat hij van zichzelf gemaakt heeft. Hij zal zijn imperatief om zichzelf vorm te geven zo formuleren: *Je zou jezelf de baas moeten worden, baas ook over je eigen deugden. Vroeger waren zij jou de baas; maar ze mogen slechts werktuigen naast andere werktuigen voor je zijn. Je zou macht moeten krijgen over je voors en tegens en de kunst leren verstaan ze uit en weer in te schakelen al naar gelang je hogere doeleinden. Je moet het perspectivische in iedere waardeschatting leren begrijpen* (2, 20; MA). Nietzsche zal geen genoegen nemen met de *onschuld van het worden*, en ook *amor fati*, de liefde voor het eigen lot, maakt de mens nog niet tot de auteur van zijn levensverhaal. Daar is een interveniërend, ontwerpend, constructief denken voor nodig, zelfs een denken in termen van *overmaat en overschot*. Zo werpt Nietzsche zich op als een atleet van het wakkere leven en de tegenwoordigheid van geest. Alle opwellingen, neigingen, handelingen worden in het felle licht van de opmerkzaamheid getrokken. Zijn denken wordt een tot het uiterste gespannen zelfwaarneming. Hij zal ook zijn eigen denken onder de loep willen nemen, waarbij een sterk gelaagde wereld van allerlei bijgedachten, motieven, zelfbedrog en kunstgrepen te voorschijn komt.

Nietzsche is er al vroeg een meester in om achter zijn eigen streken te komen. In 1867, in zijn diensttijd, noteert hij: *Het is een gelukkige gave om je eigen toestand met een artistiek oog te kunnen bezien en zelfs in het leed en de pijn die ons overkomen, in het ongerief en dergelijke nog die blik van de Gorgo te hebben die alles ogenblikkelijk tot een kunstwerk versteent: die blik vanuit het rijk waar geen pijn bestaat.* (J 3, 343)

Je kunt je zo van je eigen leven distantiëren dat het tot een beeld

verstart. Dan heeft het wel iets van een werk. Het nadeel daarvan is alleen dat het leven mist. Daarom probeert Nietzsche het met de epische methode. *Een andere gelukkige gave is om alles wat je overkomt als een vormingselement te beschouwen en voor jezelf uit te buiten* (J 3, 343).

De jonge Nietzsche maakt zijn eerste autobiografische aantekeningen om het leven al vertellend in een ontwikkelingsgeschiedenis te verwerken. Het fascineert hem hoe je het geleefde leven kunt herscheppen in een boek. Zijn eerste autobiografie uit 1858 eindigt met de verzuchting: *Ik wou dat ik heel veel van zulke boekdeeltjes kon schrijven!* (J 1, 32)

De jonge Nietzsche schrijft over zijn lustgevoel bij het schrijven. Dat was bij de kinderspelletjes al zo geweest. Hij vertelt hoe hij alles wat er bij het spel gebeurt dadelijk in een *boekje* had genoteerd en aan zijn speelkameraadjes had laten lezen. Het verslag van het spel was bijna belangrijker dan het spel zelf, dat uiteindelijk niet veel meer was dan de aanleiding en het materiaal om na afloop te kunnen schrijven. Het huidige leven wordt gezien onder het gezichtspunt van de toekomstige vertelling. Zo hou je het voorbijgaande leven vast en krijgt het heden glans in het licht van een toekomstige betekenis. Aan die methode om het leven gestalte te geven zal Nietzsche ook later trouw blijven. Hij zal zich niet tevredenstellen met het produceren van citeerbare zinnen, maar zijn leven zo inrichten dat het tot citeerbare grondslag wordt voor zijn denken. Iedereen denkt na over zijn leven, maar Nietzsche wil zijn leven zo leiden dat het hem iets te denken geeft. Het leven als experimenteertafel voor het denken, essayistiek als levensvorm.

Nietzsche denkt uitdrukkelijk en met emfaze in de eerste persoon enkelvoud, ondanks het feit dat juist hij aan de basis van het denken een eigenaardige anonimiteit heeft blootgelegd. Dat men 'ik denk' zegt, beschouwt hij als een misleiding door de grammatica. Het predikaat 'denken' vergt, net als elk predikaat, een subject. Dus verklaart men het ik tot subject en maakt het daarmee in een handomdraai tot acteur. Maar in feite wordt het ik-bewustzijn pas door de akte van het denken voortgebracht. Voor het denken geldt: eerst de akte, dan de acteur (5, 31; JGB). Hoewel Nietzsche zich dus heel goed een denken zonder ik kan indenken, bestaat er geen filosoof –

behalve misschien Montaigne – die zo vaak ‘ik’ heeft gezegd als hij. De reden daarvoor is dat Nietzsche wist dat hij Nietzsche was. Hij voelde dat hij een exemplaar was. Het loonde voor hem de moeite zichzelf te zijn. Hij geloofde bovendien dat het ook voor ons de moeite zou lonen in hem te delen. Als hij aan zichzelf werkte, deed hij dat in het besef dat hij het voor de mensheid als geheel deed. In zijn laatste fase komt dit trotse zelfbewustzijn ongeremd te voorschijn: *Ik ken mijn lot, ooit zal mijn naam met de herinnering aan iets immens verbonden zijn, aan een crisis zoals er nog nooit een op aarde is geweest, aan het diepste gewetensconflict, aan een beslissend gebeuren, bezworen om het op te nemen tegen alles wat tot dan toe geloofd, vereist, geheiligd was.* (6, 365; EH)

Als Nietzsche over zichzelf schrijft, streeft hij dus tegelijk en achtereenvolgens meerdere doeleinden na. Allereerst wil hij houdbare en houvast gevende herinneringsbeelden veroveren op de vluchtige tijd. Zijn vrienden en aanverwanten moeten aan dat herinneringswerk deelnemen, hij wil er hun met name over berichten als ze op een of andere manier bij de herinnerde scènes betrokken zijn. Hij schrijft voor deze lezers, maar hij schrijft vooral voor zichzelf als toekomstige lezer van zijn aantekeningen. Hij wil de toekomstige terugblik, die het gevoel van eigenwaarde episch moet afronden, stof geven. Voorlopig voelt hij zich nog opgenomen in het handgemeen van de gebeurtenissen, maar later, als hij zijn aantekeningen leest, groeit daaruit misschien een betekenisvolle geschiedenis. Op betekenis heeft hij het voorzien. Vanuit de toekomstige zinning moet er een licht vallen op het duister van het geleefde ogenblik. Nu al, in het geleefde ogenblik, wil hij een glimp van het toekomstige begrip opvangen. Hoe subtiel dit procédé ook is, toch gaat het in principe om technieken van zelfbespiegeling en zelfbeschrijving zoals bijna iedere enigszins begaafde schrijver van dagboekantekeningen hanteert. Maar bij Nietzsche zal daar de overtuiging bijkomen dat zijn leven, lijden en denken een exemplarisch karakter heeft en dat het de moeite loont daarin *iedereen en niemand* (4, 9; ZA) te laten delen. Hij zal zichzelf zien als iemand die plaatsvervangend als een Atlas de problemen van de wereld – of liever gezegd: van het in-de-wereld-zijn – op zijn schouders neemt, en hij wil het daarenboven nog klaarspelen met die zware last te spelen

en te dansen. Hij zal het zichzelf moeilijk willen maken en tegelijkertijd optreden als een artiest van de lichtvoetigheid. En dat alles zal alleen mogelijk zijn omdat de taal hem draagt. Zij is nog sneller en beweeglijker dan de gedachten. Zijn bevreemdende taal sleept hem mee, en met toenemende bewondering gaat hij na wat zij met hem doet. Zo wordt de eigen persoon, het individuele individu, voor hem het schouwtoneel van een innerlijke wereldgeschiedenis, en wie daar op onderzoek uitgaat, moet mét hem een *avonturier en oceaanzeiler van die innerlijke wereld die 'mens' heet* (2, 21; MA) worden. Maar het gaat hier om de mens in zijn tijd, en alleen omdat Nietzsches tijdshorizon ook onze tijd omvat, kunnen zijn verkondigingen ook voor ons nog altijd ontdekkingen zijn.

Laten we terugkeren naar de veertienjarige Nietzsche, die in de donkere woonkamer op de parterre van het huis in Naumburg de ene bladzijde na de andere met zijn keurige schoolhandschrift volkrabbelt en daarbij zichzelf zijn eigen leven vertelt. Hij begint als een oude man die zich een ver verleden te binnen brengt. Met verbijstering merkt hij dat veel aan zijn geheugen is ontsnapt en dat het geleefde leven hem een *verwarde droom* (J 1, 1) toeschijnt. De jongen wil over de tijd triomferen door uit het verstrijken ervan brokstukken herinnering te verzamelen en daaruit een werk te maken zoals je een *schilderij* maakt. Maar hij wil niet alleen het verleden terughalen, hij wil ook de toekomst veroveren, want met plezier stelt hij zich voor hoe hij later in zijn aantekeningen zal lezen. Hij verbeeldt zich hoe hij zelf zijn eigen toekomstige lezer zal zijn. *Het is haast te mooi je later je eerste levensjaren voor de geest te halen en de ontwikkeling van je ziel daarin te herkennen.* (J 1, 31) Hij weet dat zijn eigen leven hem op het geleefde ogenblik zelf ontgaat en dat hij het pas in een terugblik zal ontdekken. Dan pas zal hij begrijpen wat hem heeft bepaald en onbewust geleid. Hij gelooft nog dat *de almachtige leiding van God* (J 1, 1) daarbij in het spel is. Omdat het blinde toeval niet mag bestaan, probeert hij zinvolle verbanden te ontdekken. Zijn vader improviseerde graag op de piano, dat is ook zijn lust en zijn leven. De vroegtijdige dood van de geliefde vader heeft hem *eenzaam* gemaakt, maar omdat hij goed alleen kan zijn, treurt hij er niet om als hij alleen blijft. Hij weet dat hij te zwaar op de hand is voor zijn leeftijd, maar hoe zou het anders kunnen, sinds

hij de dood van zijn vader, van zijn jongere broertje, van een tante en van zijn grootmoeder heeft moeten verwerken. Het afscheid van de vreedzame pastorie in Röcken, wanneer de familie na de dood van zijn vader naar Naumburg verhuist, ervaart hij als een gebeurtenis die zijn leven in twee helften splitst. Hoe zou je met dat al niet zwaar op de hand worden? Hij is er trots op dat hij zo ernstig is, ook als zijn medescholieren hem soms plagen en hem de ‘kleine dominee’ noemen, sinds hij een keer in de plenzende regen met afgemeten stappen, zoals het schoolreglement voorschreef, het marktplein was overgestoken. Hij vat zijn ernst in elk geval op als iets wat hem van de anderen onderscheidt. Een zelfportret van oktober 1862 breekt af met de woorden: *Ernstig, neigend naar extremen, ik zou willen zeggen hartstochtelijk ernstig, in alle mogelijke omstandigheden, in droefenis en vreugde, zelfs in het spel.* (J 2, 120) Hij kan zichzelf van buitenaf bekijken en ziet dan, als negentienjarige, dit beeld: *Ik ben een plant die dicht bij de godsakker is geboren...* Maar hij wil niet vroom en braaf zijn, hij droomt ervan een lot te hebben dat hem teistert en hem het stempel opdrukt van een wilde. Daarom zoekt hij de *vrije tempel van de natuur* (J 1, 8) op en voelt zich daar met name goed als het bliksemt en dondert en de regen met bakken uit de hemel valt. Zijn fantasie laaft zich graag aan donder en bliksem en in het algemeen aan het *wildverhevene*. In juli 1861 schrijft Nietzsche in Schulpforta een opstel over de Oost-Gotische koning Ermanarich, een tekst die hij tot in zijn studententijd als zijn meest geslaagde werk beschouwt. Daarin zweelt hij haast in beelden van het tumult van het natuurgeweld. *Als een bliksem*, schrijft hij, slaat in de Germaanse sagen elk woord in, *vol geweld en zwanger van betekenis*. Dat zijn tekstinterpretaties, maar het zijn ook dromen van een scholier in de puberteit, die merkt dat je met taal in het leven kunt snijden en die zou willen dat ook zijn eigen woorden die magische krachten hadden die de *toehoorder neersabelen* (J 2, 285). Genotvol citeert Nietzsche een versregel uit het epos: *Het was een mooie strijd: we zitten op lijken, / door onze hand gevallenen, als adelaars op een tak.* (J 2, 289)

De sterfgevallen in de familie worden uitvoerig beschreven, soms op een toon als ging het om het lijdensverhaal, zoals in zijn eerste autobiografische probeersel, waar hij beschrijft hoe hij het



nieuws van de dood van een tante had opgenomen: *Met angst in het hart verwachtte ik het nieuws. Maar toen ik het begin gehoord had, ging ik naar buiten en weende bitter* (J 1, 20). De bijbelse toon probeert hij zichzelf daarna snel af te leren, ook in zijn lyrische producten, die hij veelvuldig becommentarieert, bekritiseert en in schepingsfasen indeelt. Eerst, schrijft hij in september 1858, waren zijn gedichten diepzinnig maar houterig geweest; toen heeft hij de lichte toon en de versiering gezocht, ten koste van de ideeën. Op 2 februari 1858, de dag dat zijn grootmoeder stierf, was zijn derde periode aangebroken, waarin het hem eindelijk was gelukt poëtische bezieling aan ideële rijkdom, *liefelijkheid aan kracht* (J 1, 27) te paren. Hij neemt zich voor iedere avond op deze nieuwe toon een gedicht te schrijven en maakt een index van zijn lyrische werken. Je merkt dat hier iemand zich erop voorbereidt om met gevleugelde woorden een leven te scheppen.

Niet alleen het werk, ook het leven vraagt om ordening en indeling. Voor de jonge schrijver is dit in 1864, vlak voor de overgang naar de universiteit, onderverdeeld in drie periodes. De vroegste eindigt met het vijfde levensjaar, toen zijn vader stierf en de familie van Röcken naar Naumburg verhuisde. In eerdere autobiografische probeersels had Nietzsche over die kinderjaren het een en ander verteld. Maar nu betwijfelt hij of het echt zijn eigen belevenissen waren, of toch alleen een weergave van wat hem verteld was. Omdat het perspectief van de eigen beleving onherroepelijk verloren is gegaan, wil hij over die levensperiode liever zwijgen. Voor de periode daarna benadrukt hij vooral dat hij door de *dood van zo'n voortreffelijke vader* alleen aan de hoede van vrouwen was toevertrouwd en het mannelijke toezicht pijnlijk had moeten missen. Zo was het gekomen dat *nieuwsgierigheid, misschien ook weetgierigheid* (J 3, 67) hem de *meest diverse leerstof zonder enige ordening aanreikte*. Tussen zijn negende en vijftiende levensjaar had hij een *universeel weten* nagestreefd en met dezelfde *haast doctrinaire ijver* had hij voortaan zijn kinderspelletjes gedaan en daarvan een nauwgezette boekhouding bijgehouden. Ook de *vreselijke gedichten* uit die tijd waren met dezelfde *ijver* op papier gezet. De twintigjarige Nietzsche laat doorschemeren dat hij voor deze tegelijkertijd ijverige en excentrische grondtrek van zijn intellectuele arbeid wel een verkla-

ring heeft. Een woekerend talent dwingt zichzelf onbeholpen en vroegrijp tot de nodige zelfdiscipline, aangezien er geen vaderlijke autoriteit is die hem die discipline oplegt. Dat is overigens met het tweede keerpunt in zijn leven, toen hij tot het internaat van Schulpforta werd toegelaten, wel anders geworden. Daar zorgen de leraren ervoor dat aan dit *lukraak ronddolen* een eind komt. Een vergelijkbare ontwikkeling van in het wilde weg rondtasten naar discipline vindt ook plaats bij zijn al op jonge leeftijd ontloken hartstocht voor de muziek en het componeren. In Schulpforta doet hij zijn best om, eerst met hulp van leraren en later op eigen kracht, *door een grondige studie van de compositieeler de vervlakkende uitwerking van het 'fantaseren' tegen te gaan* (J 3, 68).

Maar ook al verbiedt hij zichzelf bij de muziek soms om te fantaseren, toch laat hij bij het schrijven, als het niet direct om het eigen leven gaat, zijn wensfantasieën de vrije loop en verplaatst zich in gedachten in personages waarin hij zijn hartstocht kan leren kennen en op de proef stellen. Zo maakt hij in april 1858 een ontwerp voor een toneelstuk over Prometheus in vrije verzen. Prometheus, de titaan, wil niet toelaten dat de mensen onder de heerschappij van Zeus zuchten. Hij wil dat ze vrij zijn, zoals hij zelf ook vrij is. Zelfbewust herinnert Prometheus eraan dat hij het was die Zeus op de troon heeft gezet. Reeds de jonge Nietzsche vereert niet zozeer de goden als wel hen die goden maken. De schets eindigt met een koor van mensen die iedereen verkondigen dat ze zich alleen zullen onderwerpen aan goden die vrij zijn van schuld; want de schuldbeladen goden moeten net als de mensen sterven en kunnen daarom geen troost bieden: *Als het riet, zo verzinken / ze in de onderwereld / Terwijl om hen heen / de doodsstormen loeien* (J 1, 68). Nietzsche is al op jeugdige leeftijd een reflecterend schrijver en voorziet zijn werk daarom meteen van commentaar. Waarom uitgerekend Prometheus, vraagt hij. *Je zou wel willen dat de tijden van iemand als Aeschylus herleven, of zijn er geen mensen meer, dat je weer titanen ten tonele moet voeren!* (J 1, 69) Inderdaad komt de jonge Nietzsche niet los van de titanen. Twee weken later schrijft hij over twee dappere gemzenjagers. Hoog in de bergen in Zwitserland worden ze door een hevig onweer overvallen, maar ze keren niet om, *het vreselijke gevaar gaf hun reuzenkrachten* (J 1, 87). Net als met Prome-

theus loopt het slecht met ze af. Hoogmoed komt voor de val, dat is nog de moraal, maar je merkt niettemin al hoe de jonge schrijver de hoogmoed hoger aanslaat dan het realisme van zo'n moraal. Op een avond leest hij in Schulpforta Schillers *Räuber* ['De rovers'] in één adem uit, want ook daar ontdekt hij een *titanenstrijd*, maar ditmaal *tegen religie en deugd* (J 1, 37). Vooral nog voelt hij echter meer voor degenen die de religie niet bestrijden maar er een stichten. In een verhandeling over 'de kinderjaren van de volkeren' verdiept de zeventienjarige zich in de genealogie van de wereldgodsdiensten. Deze hebben we, schrijft hij, aan *diepzinnige mannen* te danken *die zich op de vleugels van hun tomeloze verbeeldingskracht als afgezanten van de hoogste goden voordeden* (J 1, 239).

Na deze in het voorjaar van 1861 geschetste geschiedenis van de godsdiensten en de godsdienststichters schrijft Nietzsche meteen een nieuwe versie van zijn levensgeschiedenis. Zoëven had hij zich nog met de *zedelijke en geestelijke ontwikkeling* van de mensheid beziggehouden, nu moet zijn eigen ontwikkeling opnieuw overdacht en beschreven worden. Maar de omschakeling van de mensheid op de mens wil ditmaal niet echt lukken, want al na een paar zinnen raakt de levensloop in godsdienstfilosofisch vaarwater. Terwijl de levensloop van 1859 afsloot met de vrome formulering: *maar bij alles heeft God me met vaste hand geleid, als een vader zijn zwakke kind* (J 1, 31), wordt die gids-God in mei 1861 aan een grondige analyse onderworpen. De ratio van de met lotgevallen *strooiende macht* (J 1, 277) is ondoorzichtig, schrijft hij. Er is te veel onrecht, te veel kwaad in de wereld en ook het toeval speelt een grote, soms onaangename rol. Lig er aan het geheel misschien een blinde of zelfs kwaadaardige macht ten grondslag? Dat kan niet waar zijn, want de oorsprong en het wezen van de wereld kan niet lager staan dan de geest van de mens die zoekt naar zin en betekenis en openstaat voor het goede. Dus kan de wereld over het geheel genomen niet betekenisloos zijn, laat staan dat ze door een kwaadaardig principe beheerst zou worden. De wereldgrond kan niet willekeuriger zijn dan de menselijke geest die hem wil doorgronden. *Toeval bestaat niet; alles wat er gebeurt heeft betekenis* (J 1, 278). Met deze zinnen breekt de tekst, die als 'levensloop' begon, af. Niet lang daarna probeert Nietzsche het nogmaals. Maar het is duidelijk dat het

geforceerde zoeken naar *betekenis* hem ditmaal ontmoedigt, want weer breekt hij de schets af. *Wat ik over de eerste jaren van mijn leven weet, is te onbeduidend om te vertellen.* (J 1, 279) Dan neemt hij meteen maar een derde aanloop. De vertelling is gecentreerd rond de dood van zijn vader en het afscheid van Röcken. Hij beschrijft de gebeurtenis als de verdrijving uit het paradijs. *Dat was die eerste noodlottige tijd, waardoor mijn hele leven er anders uit kwam te zien.* (J 1, 280) Wat hem rest is weemoed, een *zekere rust en zwijgzaamheid* (J 1, 281) is over hem gekomen, een gevoel van vervreemding in deze wereld aan gene zijde van het paradijs, een gevoel van verlorenheid dat uitzielt naar personages waarmee hij zich geestverwant voelt of die hem tot eigenmachtigheid aansporen. Hij houdt zich bezig met Hölderlin, Lord Byron en Napoleon III.

Nietzsche moet zijn Hölderlin verdedigen tegen zijn leraren, die van de *krankzinnigheidsgedachten* (J 2, 2) niets willen weten. Hij roemt de muziek van zijn proza, *zacht smeltende klanken*, als angstwekkende grafliederen, maar dan weer trots triomferend op *goddelijke hoogte* (J 2, 3). Hölderlin is voor hem de koning van een nog onontdekt rijk, en Nietzsche voelt zich zijn apostel die licht brengt in het duister, maar het duister heeft het niet begrepen.

Lord Byron heeft geen pleitbezorger meer nodig. Om hem te typeren gebruikt de jonge Nietzsche hier voor de eerste keer die uitdrukking die nog carrière zal maken, hij noemt hem namelijk een *geestenbezwerende overmens [Übermensch]* (J 2, 10). Wat maakt Lord Byron in Nietzsches ogen tot zo'n *overmens*? Lord Byron heeft zijn leven geleid zoals je een verhaal vertelt. Hij is op een voorbeeldige manier de dichter van zijn leven geworden en heeft de mensen onder zijn betovering omgevormd alsof het romanfiguren waren. Nietzsche bewondert in Lord Byron die enscenering van het leven en de transformatie ervan in een kunstwerk. De jonge Nietzsche, die op het innerlijke toneel van zijn dagboeken betekenis probeert te geven aan zijn eigen leven, bewondert genieën die niet alleen in hun innerlijk, maar ook voor het publiek de scheppers van hun zelf, de auteurs van hun eigen leven konden worden. Omdat Lord Byron zijn leven zo leidde dat anderen daarover verhalen konden vertellen, ging hij zwanger van verhalen. En dan heb je nog de figuren die geschiedenis maken. Een daarvan, over wie de zestienja-