



Christian Benne / Claus Zittel (Hg.)

Nietzsche und die Lyrik

Ein Kompendium



J.B. METZLER



J. B. METZLER

Christian Benne / Claus Zittel (Hg.)

Nietzsche und die Lyrik

Ein Kompendium

J. B. Metzler Verlag

Die Herausgeber

Christian Benne ist Professor für Europäische Literatur und Geistesgeschichte an der Universität Kopenhagen.

Claus Zittel ist Stellvertretender Direktor des Stuttgart Research Centre for Text Studies und lehrt Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an den Universitäten zu Stuttgart und Olsztyn.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02672-9

ISBN 978-3-476-05596-5 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: akg-images)

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017

Inhalt

Christian Benne / Claus Zittel

Einleitung	1
-------------------------	----------

Einzelgedichte bis 1877	9
--------------------------------------	----------

Peter Villwock

1 Chronotopografie: Nietzsches Erkenntnislandschaftslyrik	11
---	----

Armin Thomas Müller

2 Nietzsches Jugendlyrik und sein Gedicht »Jetzt und ehedem« (1863)	32
---	----

Martin Endres

3 Montierte Überlegung. Eine Lektüre von Nietzsches »Am Gletscher«	46
--	----

Adela Sophia Sabban

4 Zitternd und zuckend ein Preislied. Nietzsches Gedicht »An die Melancholie«	59
---	----

Chiara Conterno

5 Nietzsches »Dem unbekannten Gott«	78
---	----

Torsten Voß

6 Der Triumph der Literatur über die Philosophie? Anti-Signifikation als Selbstbehauptung der Lyrik in Friedrich Nietzsches Gedicht »Der Wanderer« (1876)	89
---	----

Jakob Dellinger

7 Unter Gespenstern? Überlegungen zum »Nachspiel« von »Menschliches, Allzumenschliches« I	101
---	-----

»Idyllen aus Messina« / »Lieder des Prinzen Vogelfrei« / »»Scherz, List und Rache.« Vorspiel in deutschen Reimen«	113
--	------------

Sebastian Kaufmann

8 »verbessert, verlängert, zum Theil verkürzt, dieser Sammlung einverleibt«. Nietzsches »Rezyklierung« der »Idyllen aus Messina« in den »Liedern des Prinzen Vogelfrei«	115
---	-----

VI Inhalt

Peter André Bloch	
9 Zur Rolle der beiden Gedichtzyklen in Nietzsches ›Fröhlicher Wissenschaft‹	135
Luca Crescenzi	
10 Wandelnde Wahrheit der Dichtung. ›Prinz Vogelfrei‹ und ›Im Süden‹: ein Vergleich	161
Giulia Baldelli	
11 Von Spechten und Lacerten: Nietzsches Auseinandersetzung mit der Epigrammtradition in ›Dichters Berufung‹	173
Soichiro Itoda	
12 ›An Goethe‹. Spurenlese einer poetischen Genese	191
Friederike Felicitas Günther	
13 ›Rimus Remedium‹. Heilung ohne Heil in Nietzsches Lyrik	208
Corinna Schubert	
14 Von der Weisheit der Narren – Annäherung an das Gedicht ›Narr in Verzweiflung‹	223
Christian Benne	
15 Crux und Zeichen (›Lied des Ziegenhirten. (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusă)‹ / ›Lied eines theokritischen Ziegenhirten.‹)	234
Claus Zittel	
16 »Amorosissima«. Variationen über ein »langes Wort«	245
Werner Stegmaier	
17 Im Auge der Unendlichkeit. Die Häutungen von Nietzsches Gedicht ›Nach neuen Meeren‹	254
Marie Wokalek	
18 Nietzsches ›Nach neuen Meeren‹ – Verdichtung eines Aufbruchs ins Unbestimmte	269
 Lyrisches im Umfeld von ›Also sprach Zarathustra‹ 281	
Katharina Grätz	
19 Portofino in der Schweiz? Textgenese und Deutungsperspektiven von Nietzsches Gedicht ›Sils Maria‹	283
Michael Karlsson Pedersen	
20 Zittern und Zweifel. Über musikalischen Eskapismus in Nietzsches ›Venedig‹-Gedicht	299
Vivetta Vivarelli	
21 Das Mitternachtslied im ›Zarathustra‹ und die Nacht des ›Tristan‹: Reime und Schlüsselworte	310

>Dionysos-Dithyramben<	315
Wolfram Groddeck	
22 Die Wahrheit im Dithyrambus. Zu Nietzsches >Dionysos-Dithyramben<	317
Christoph König	
23 »Ich bin dein Labyrinth ...«. Zur poetischen Klugheit in Nietzsches >Dionysos-Dithyramben<	331
Eike Brock	
24 >Zwischen zwei Nichtse eingekrümmmt, ein Fragezeichen, ein müdes Rätsel. Nietzsches Dionysos-Dithyrambus >Zwischen Raubvögeln< als Klimax einer nihilistischen Krise	350
Na Schädlich	
25 Dithyrambische Sprachproduktivität: zu Nietzsches Dithyrambus >Das Feuerzeichen<	359
Claudia Ibbeken	
26 Feuerzeichen aus der Einsamkeit. Nietzsches >Dionysos- Dithyramben<	376
Erik Schilling	
27 Dialogizität und Polyphonie in der >Klage der Ariadne<	391
Einflüsse und Lektüren	403
Babette Babich	
28 Nietzsches Lyrik. Archilochus, Musik, Metrik	405
Adam Foley	
29 Der >Danae Klage< des Simonides und Nietzsches Grundlagen der Textkritik	430
Konrad Weeda	
30 Horaz und sein umgestürzter Baum: die Möglichkeit einer lyrischen Philosophie?	452
Christiane J. Hessler	
31 >Der realistische Maler< (FW 55): Nietzsches Verse über die scheiternde Mimesis	466
Hans-Rüdiger Schwab	
32 »Zu meinem Gedächtnis«. Nietzsche und Lou Andreas-Salomés >Gebet an das Leben<	479
Isabella Ferron	
33 Nietzsches Dichterbild und dessen Einfluss auf die Lyrik Georg Heyms	492

VIII Inhalt

Thomas Hertel	
34 Ein modernes ›Geistergespräch‹: Gottfried Benns Auseinandersetzung mit Gedichten von Friedrich Nietzsche	503
Stefanie Hiel	
35 »Erlöser du! selbst der unseligste«. Das lyrische Nietzschebild Stefan Georges	520
Anhang	533
Autorinnen und Autoren	535
Personenregister	537
Werkregister	543

»ich halte nur noch Dichter aus, die unter anderm auch Gedanken haben«
(1875 8[2], KSA 8, 128)

Siglenverzeichnis

- AC** Der Antichrist
DD Dionysos-Dithyramben
DS David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller (= UB I)
EH Ecce homo
FW Die fröhliche Wissenschaft
GD Götzen-Dämmerung
GM Zur Genealogie der Moral
GT Die Geburt der Tragödie
HL Vom Nutzen und Nachteil der Historie (= UB II)
IM Idyllen aus Messina
JGB Jenseits von Gut und Böse
M Morgenröthe
MA I Menschliches, Allzumenschliches (Erster Band)
MA II Menschliches, Allzumenschliches (Zweiter Band)
NCW Nietzsche contra Wagner
NL Nachlass
NW Nietzsche contra Wagner
PdW Ueber das Pathos der Wahrheit
PhtZ Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen
SE Schopenhauer als Erzieher (= UB III)
UB Unzeitgemäße Betrachtungen
VM Vermischte Meinungen und Sprüche (1. Teil von MA II)
WA Der Fall Wagner
WB Richard Wagner in Bayreuth (= UB IV)
WL Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne
WS Der Wanderer und sein Schatten (2. Teil von MA II)
Za Also sprach Zarathustra

Ausgaben von Nietzsches Werken und Briefen

- KGB** Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1975–2004.
- KGW** Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1967 ff.
- KSA** Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York 1988 (zweite, durchgesehene Auflage).
- KS**B Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York 1986.

Einleitung

Zielsetzung

Die Beiträge in diesem Band untersuchen Nietzsches Gedichte, seine eigenen Gedichtlektüren sowie seine ungeheure Wirkung auf die Lyrik der Moderne, nicht zuletzt wo sie sich seinen Reflexionen zur Theorie der Lyrik verdankt. Im Mittelpunkt stehen Beiträge, die einzelne Gedichte oder lyrische, textgenetische und kontextuelle Zusammenhänge durch genaue Lektüren erschließen. Eingerahmt werden die Einzelinterpretationen von Beiträgen, die thematisch größere Bögen spannen.

Bisher fehlte eine umfassende Studie, die Nietzsches Lyrik in ihrer ganzen Vielfalt gewidmet ist und sie innerhalb größerer Traditionszusammenhänge verortet. Vor allem aber fehlten, von einigen gewichtigen Ausnahmen abgesehen, Arbeiten, die sich nicht nur auf die Geschichte der Lyrik im engeren Sinne beschränken, sondern zugleich auch die Verflechtungen der Gedichte mit Philosophie-, Literatur- und Kunstgeschichte in den Blick nehmen.¹ Eine Arbeitsteilung zwischen Lyrik-Spezialisten und Philosophen wird Nietzsches philosophischem Dichten nicht gerecht und führt oft genug in interpretatorische Sackgassen.

Zwar zählen Nietzsches Gedichte zum eisernen Bestand von Anthologien, doch werden stets die gleichen wenigen Verse aufgenommen. Hinzu kommt, dass nach wie vor keine zuverlässige Edition von Nietzsches Gedichten existiert – die bisherigen Ausgaben² unterscheiden sich erheblich und selbst zwischen der KSA und der KGW gibt es Abweichungen, noch stärkere zur Musarion-Ausgabe. In manchen Fällen ist nach dem handschriftlichen Befund noch nicht einmal klar ersichtlich, ob es sich um ein einzelnes Gedicht oder um mehrere Gedichte handelt; die genannten Ausgaben kommen dann zu unterschiedlichen Entscheidungen. Textgenetische Lektüren sind aufgrund der schwierigen Editionslage bis heute nur auf unsicherer

-
- 1 Eine Ausnahme ist z. B.: Walter Busch: Aby Warburg und Friedrich Nietzsche. Pathosformel und Sprachgebärde in den ›Dionysos-Dithyramben‹. In: Peter Kofler (Hg.): Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis. Innsbruck 2009, 203–216.
 - 2 Friedrich Nietzsche: Gedichte und Sprüche [mit einer Einleitung und einem Nachbericht von Elisabeth Förster-Nietzsche]. Leipzig 1898; Friedrich Nietzsche: Gedichte. Leipzig 1923; Friedrich Nietzsche: Gedichte. Feldausgabe. Hg. von Kläre Buchmann. Stuttgart 1944; Friedrich Nietzsche: Gedichte. Hg. von Jost Hermand, Stuttgart 1977; Friedrich Nietzsche: Gedichte. Hg. von Ralph Kray und Karl Riha. Frankfurt a. M./Leipzig 1994; Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Gedichte: Hg. von Ralph-Rainer Wuthenow. Zürich 1999; Friedrich Nietzsche: Gedichte. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2010.

Grundlage durchzuführen.³ Seit Wolfram Groddecks Untersuchungen zu den *Dionysos-Dithyramben*⁴ liegt die Messlatte dafür hoch. Erst die in Kürze erscheinende, von Thomas Forrer herausgegebene Studien-Ausgabe von Nietzsches Gedichten wird hier einen verlässlichen Ausgangspunkt schaffen.⁵

Wie die Gedichte selbst, so sind auch Arbeiten zu Nietzsches Lyrik bisher nur verstreut erschienen. Ein einzelner Band wie der vorliegende kann zwar niemals dem ganzen Reichtum von immerhin über siebenhundert Gedichten gerecht werden, zu schweigen von der Lyrik, die sich auf Nietzsches Werk beruft. Wir erheben jedoch den Anspruch, ihre Würdigung und systematische Erschließung entscheidend voranzubringen. Zur Ergänzung sei hiermit ausdrücklich auf die in jüngster Zeit verstärkt erscheinenden Interpretationen von Einzelgedichten und Zyklen verwiesen.⁶

Lyrisches Denken

Nietzsches »Versuch einer Selbstkritik« gipfelt in der oft zitierten Einsicht: »Sie hätte singen sollen, diese ›neue Seele‹ – und nicht reden!« (GT Vorrede, 3.) In Stefan Georges großem Nietzsche-Gedicht bildet sie den resümierenden Schlussvers.⁷ In jüngerer Zeit wird indes deutlich, dass Nietzsches »Selbstkritik« vor allem deshalb auf das Frühwerk bezogen ist, weil er seine reife Philosophie durchaus als ›Singen‹ und – bei aller Ironie – als Dichtung im emphatischen Sinn auffasste. In Einzelgedichten hat Nietzsche sich schon früh zugleich lyrisch wie philosophisch artikuliert.⁸ Sein lyrisches Werk nimmt dann in auffälliger Parallele zur Entfaltung

3 Nach wir vor zutreffend sind die Beobachtungen von Wolfram Groddeck: ›Gedichte und Sprüche‹. Überlegungen zur Problematik einer vollständigen, textkritischen Ausgabe von Nietzsches Gedichten. In: Gunter Martens/Winfried Woesler (Hg.): Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Beihefte zu Editio 2 (1991), 169–180.

4 Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche, »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. 2 Bde. Berlin 1991.

5 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Gedichte. Kommentiert. Mit Nachwort und Register hg. von Thomas Forrer. Stuttgart 2018.

6 Z.B.: Christian Benne: Nicht mit der Hand allein: ›Scherz, List und Rache‹. Vorspiel in deutschen Reimen. In: Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Hg. von Christian Benne, Jutta Georg. Berlin/Boston 2015, 32–40; Heinrich Detering: Stagnation und Höhenflug. ›Die Lieder des Prinzen Vogelfrei‹. In: Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Hg. von Christian Benne, Jutta Georg. Berlin/Boston 2015, S. 151–174; Jörg Schönert: Friedrich Nietzsche, ›Der Freigeist‹. In: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin 2007, 185–196; Thomas Forrer: Rhythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht Dichters Berufung. In: Felix Christen/Thomas Forrer/Martin Stingelin/Hubert Thüring (Hg.): Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Frankfurt a. M./Basel 2014, 108–122; Claus Zittel: ›In öden Eisbär-Zonen‹. Die Schlussverse: ›Aus hohen Bergen. Nachgesang‹. In: Marcus Andreas Born (Hg.): Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. Berlin/Boston 2014, S. 207–236; Karl Pestalozzi: ›Hörte Jemand ihr zu? Nochmals – zu Nietzsches letztem Gedicht. In: Nietzsche-Studien 46 (2017).

7 Stefan George: Nietzsche. In: Der siebente Ring. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 6/7. Berlin 1931, S. 11–13.

8 Einen Überblick geben Jürg Mathes: Das Lied bei Nietzsche. In: Gerhard Kluge (Hg.): Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Amsterdam 1984, 49–73; Rüdiger

philosophischer Positionen Gestalt an und rückt spätestens seit *Also sprach Zarathustra* ins Zentrum eines Schreibens, das in der Nichtunterscheidbarkeit von Gedicht und Gedanke der *Dionysos-Dithyramben* kulminiert. Nietzsche ist also weder bloßer Nachahmer lyrischer Vorbilder gewesen, der gelegentlich und gleichsam zur eigenen Entlastung und Unterhaltung selber Verse schmiedete, noch ist er auf seine zweifellos wichtige Rolle für die lyrische Avantgarde zu reduzieren. Für Nietzsche war die Lyrik vielmehr am Ende – bis in die Rhythmisierung seiner Prosa hinein – der radikalste Ausdruck jener »eigene [n] Sprache«, deren Mangel er im »Versuch einer Selbstkritik« beklagt hatte.

Die Annahme, dass es sich bei Nietzsches Gedichten um spezifische Denkweisen handelt, mag dabei genauso fruchtbar sein wie die Prämissen eines unüberbrückbaren agonalen Gegensatzes von lyrischer und philosophischer Rede. Der Band verfolgt dergestalt das Ziel, dem Dichterischen der Philosophie und dem Denkerischen der Dichtung auf die Spur zu kommen. Dabei sind wir überzeugt, dass man Nietzsches Lyrik nicht zwischen Denken und Dichten, »zwischen Philosophie und Literatur« (so der Titel eines jüngst erschienenen Sammelbands, der mit dieser Formulierung in einer längeren Tradition steht)⁹ verorten kann, da diese Lokalisierung eine Trennung voraussetzt, die er in seiner lyrischen Produktion und Artistenprosa bewusst aufhebt und der er schon mit seinen erkenntnikritischen und sprachskeptischen Reflexionen den Boden entzogen hatte.¹⁰ Die Welt statisch verstandener Begriffe und ihrer Verknüpfungen *more geometrico* bildet, wenn überhaupt, allenfalls ein Gerüst zur komplexeren Welt der Metaphern, Klänge und Rhythmen. Denn lyrische Gebilde knüpfen feinere Netze, sie fangen Wirklichkeiten ein, ermöglichen differenzierte Weisen des Denkens, Wahrnehmens, Erkennens und eigenen Gestaltens.

Nachdem die Mainstream-Philosophie der letzten Jahrzehnte die Beschäftigung mit literarischen Themen lange Zeit zurückgestellt hatte, wächst das Interesse an ihnen neuerdings wieder, aller naturalistischen Tendenzen zum Trotz (oder gerade ihretwegen). Literarische Werke geraten ins Zentrum philosophischen Denkens als Modelle normativ-ethischer Philosophie (z. B. Martha Nussbaum), als Gedanken- und Erkenntnisexperimente (z. B. Gottfried Gabriel, Christiane Schildknecht), als Anlass des Nachdenkens über die eigene Literarizität (z. B. Stanley Cavell), als der analytischen Philosophie komplementäre Weise zur Orientierung in der Welt – bis hin zu Fragen der Bewusstseinsphilosophie (z. B. Peter Bieri / Pascal Mercier), als

Ziemann: Die Gedichte. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2000, 150–156 und Sebastian Kaufmann: Lyrik und Lyriktheorie im Werk Nietzsches. In: Nietzsche-Kommentar, Bd. 3/1: Morgenröthe. Kommentiert von Jochen Schmidt, Idyllen aus Messina. Kommentiert von Sebastian Kaufmann. Berlin/Boston 2015, 467–479.

- 9 Katharina Grätz/Sebastian Kaufmann (Hg.): Nietzsche zwischen Literatur und Philosophie. Von der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ zu ›Also sprach Zarathustra‹. Heidelberg 2016. Zur Jugendlyrik siehe insbesondere: Karl Pestalozzi: Nietzsches Gedicht ›Noch einmal eh ich weiter ziehe ...‹ auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), 101–110.
- 10 Vgl. z. B. WL, FW 354, GM I, 13. Zur Wirkung auf die Lyrik: Helmut Henne: Sprachliche Spur der Moderne. In: Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern. Berlin 2010.

Medium einer politischen Theologie (z. B. Giorgio Agamben) – hinzu kommen zahlreiche noch immer lebendige Traditionen, die sich von der Kritischen Theorie, der Dekonstruktion oder der Phänomenologie herleiten.

Die Beschäftigung mit Nietzsches Lyrik passt indes nur mit Abstrichen in diesen Trend. Denn in seiner Ausgestaltung ergibt sich, etwas vereinfacht, eine neue Form der Dichotomisierung, der sich Nietzsches Werk genauso entzieht wie der Spaltung in sogenannte analytische und kontinentale Denkstile: Auf der einen Seite steht die Instrumentalisierung literarischer Werke im Sinne einer vorentschiedenen philosophischen Problemstellung – das bevorzugte Genre dieses Modells ist der Roman. Auf der anderen Seite steht die Mystifizierung des dichterischen Wortes im Sinne einer raunenden Hölderlin-Exegeze. Nietzsches Gedichte drücken aber nichts schlechthin Unsagbares aus, das sich so und nur so zu erkennen gibt. Sie befinden sich im ständigen Dialog mit seinen anderen Texten, mit anderen Autoren, mit sich selbst – und sie wollen gerade diese Gespräche eröffnen anstatt sich gegen die Welt abzuschließen. Anders gesagt: Nietzsches Lyrik lässt sich weder ohne Weiteres anwenden noch verweigert sie sich der Analyse. Man darf sie weder unterschätzen noch überhöhen.

Vor allem aber sollte man sich im Angesicht der beiden genannten Richtungen darüber bewusst sein, dass die Herausforderung von Nietzsches Werk, darunter seiner Lyrik, gerade darin besteht, dass es weder den Begriff der Philosophie noch den Begriff der Dichtung unberührt lässt. Schon allein deshalb lässt es sich nicht in vorgefertigte Fragestellungen einspannen. Im Gegenzug erschöpft sich die Analyse nicht in der Geste der Bewunderung oder des bloßen Nachvollzugs: Nietzsches Gedichte fordern uns dazu auf, die Grenzen der Philosophie infrage zu stellen, aber auch nicht vor einer Grenzziehung zurückzuscheuen. Trotz ihrer Karriere im Ästhetizismus sprengen sie zugleich jede literarische Annäherung ohne Sinn für philosophische Ernsthaftigkeit und konterkarieren Lektüren, die das bloße Schwelgen in Resonanzen schon mit einer ästhetischen Erfahrung verwechseln.

Lyrische Sprache

Die Frage, warum sich Nietzsche überhaupt der Lyrik bediente, wird durch die Rahmung des philosophischen Werks selbst beantwortet. Lyrik ist dasjenige Genre, das bei Lesern noch immer die größte Bereitschaft aktiviert, den Text als bewusste Gestaltung, als Kunstwerk, Form und Textleib wahrzunehmen und anzuerkennen (anstatt als bloßes Transportmittel von Gedanken). Nietzsche schreibt in der Periode des Aufstiegs der Prosa, insbesondere des Romans, zur belletristischen Leitgattung. Dies veränderte die Rezeptionshaltung vollständig, nicht nur gegenüber sprach-künstlerischen Aspekten, sondern auch, weil Romane den Akt des Lesens als Eintauchen in ein solipsistisches Universum befördern – die Entwicklung des Romans korreliert mit der Entwicklung moderner Subjektivitätsvorstellungen – anstatt Gemeinschaft zu stiften, wie es durch die ursprüngliche Verbindung mit der Musik für die Lyrik noch immer maßgeblich ist.

Mit seinen Gedichten wollte Nietzsche die Einstellung gegenüber seinen Werken insgesamt beeinflussen. Er wollte sein Publikum mit der Nase darauf stoßen,

dass seine Prosa genauso minutiös und rhythmisch sensibel zu lesen sei wie seine Verse.¹¹ Nicht nur in *Also sprach Zarathustra* erfolgt der Übergang von Prosa zum Prosagedicht, vom Aphorismus zum Epigramm, vom Spruch zum Gedicht bei ihm fließend. Auch wenn das Kompendium diesen umfassenden Komplex noch nicht in Angriff nehmen konnte, lassen sich die hier an der Lyrik gemachten Beobachtungen tendenziell auf das gesamte Werk Nietzsches anwenden.

So zeigt sich auf dem Gebiet der lyrischen Sprache abermals, was schon der Blick auf das lyrische Denken erkannt hatte: Traditionell gilt die Sehnsucht der Philosophen ja entweder einer logischen und universellen Idealsprache – oder aber einer verherrlichten, nie zu vereinheitigenden Sprache als Medium tieferer Weisheit. Nietzsche ist von beiden Positionen gleich weit entfernt. Er bedient sich der philosophischen Sprache als einer natürlichen Sprache im vollen Bewusstsein ihrer Begrenztheit, weiss aber eben auch um ihre künstlerischen Möglichkeiten, die sowohl die Logik als auch den Alltagsgebrauch übersteigen. Wie das Denken selbst steht die Sprache der Philosophie von jeher im Spannungsfeld von Wissenschaft und Kunst. Nietzsche erinnert nicht zuletzt mithilfe seiner Gedichte daran, ohne sich von einer der beiden Seiten vereinnahmen zu lassen.

Im Unterschied zur Auffassung philosophischen Dichtens, die gerade im deutschen Sprachraum gerne mit einer Karikatur philosophischer Lyrik in der Tradition Schillers verbunden wird, hängt das Philosophische bei Nietzsche nicht an Thema und Gehalt, sondern ist eine Konsequenz der Reflexion auf den Scheincharakter von Sprache und Sprechen überhaupt. Gerade aus diesem Grund zeigt es sich primär vermittelt durch eine Ästhetik der (lyrischen) Form. Die Vielfalt der Formen, derer sich Nietzsche dabei bedient, gehört in das weite Gebiet von Nietzsches philosophischem Perspektivismus, der allerdings ebenso wenig wie irgendeine andere Metasprache über dem Denken selber schwebt.

Blickt man auf die intertextuellen Bezüge, so kommt es zuweilen vor, dass Nietzsche in seinen Schriften sich von einem Vorläufer distanziert, tatsächlich aber seine Lyrik von ihm geprägt ist. Exemplarisch können hier Nietzsches öffentliche Stellungnahmen zu Baudelaire¹² angeführt werden, die diesen stets zeitdiagnostisch im Kontext Wagners, den Goncourt oder Delacroix als Dekadent kritisch beurteilen, während Nietzsche zugleich Verse aus *Les Fleurs du mal* in seinem Notizbuch festhält, die er ohne jeden Zweifel schätzt:

Baudelaire : (»Volupté« l'histoire d'Amaury)
 et devant le miroir, j' ai perfectionné
 l' art cruel, qu' un démon, en naissant, m' a donné,

11 Vgl. beispielsweise FW 92.

12 Zu Nietzsches Verhältnis zu Baudelaire siehe die grundlegenden Arbeiten von: Karl Pestalozzi: Nietzsches Baudelaire-Rezeption. In: Nietzsche-Studien 7 (1978), 158–178. Helmut Pfotenhauer: Nietzsche als Leser Baudelaires. In: Friedrich Nietzsche: Perspektivität und Tiefe. Bayreuther Nietzsche-Kolloquium 1980. Hg. von Walter Gebhard. Frankfurt a. M./Bern 1982, 123–145; Karl Heinz Bohrer: Abschied. Eine Reflexionsfigur des je schon Gewesenen (Goethe, Nietzsche, Baudelaire). In: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): Das Ende: Figuren einer Denkform. München 1996, 59–79; Giuliano Campioni: Der französische Nietzsche. Berlin 2009.

– de la douleur pour faire une volupté vraie, –
d' ensanglanter son mal et de gratter sa plaie.¹³

Es gilt daher vorsichtig zu unterscheiden, in welchen Zusammenhängen sich Nietzsches mit bestimmten Wirkabsichten äußert und welche Züge sein eigenes lyrisches Schaffen trägt – man kann sich auf Selbstaussagen nicht verlassen, sondern muss mit ihnen behutsam umgehen und die Gedichte selbst in den Blick nehmen.

Die erwähnten Aspekte, darunter vor allem die mit gedanklicher Tiefe gepaarte formale Virtuosität, ist auch ein Grund für die Vorbildwirkung Nietzsches in der deutschsprachigen, ja der europäischen Lyrik. Dass er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Lyriker eine herausragende Stellung einnimmt, hat bereits vor mehr als drei Jahrzehnten Dieter Breuer nachdrücklich betont. Nietzsche habe »durch seine Mitreflexion der Scheinhaftigkeit des Versesprechens strenge Maßstäbe gesetzt. Der Rang oder Nicht-Rang eines Verstextes im 20.Jahrhundert muss sich daran messen lassen, ob er hinter diese Maßstäbe zurückfällt oder ob er vor ihnen bestehen kann.«¹⁴ Lohnend ist ferner, Bezüge zu Nietzsche dort aufzusuchen, wo er nicht explizit angerufen wird, die Dichtung sich aber in nachmetaphysischen Reflexionsfiguren entfaltet. Als hierfür vorbildhaft mögen schon die folgenden, ihren eigenen Status selbst kommentierenden Strophen von Nietzsches erstem *Dionysos-Dithyrambos* gelten:

Der Wahrheit Freier — du? so höhnten sie
nein! nur ein Dichter!
ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
das lügen muss,
das wissentlich, willentlich lügen muss,
nach Beute lüstern,
bunt verlarvt,
sich selbst zur Larve,
sich selbst zur Beute
das — der Wahrheit Freier? ...
Nur Narr! Nur Dichter!
Nur Buntes redend,
aus Narrenlarven bunt herausredend,
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
auf Lügen-Regenbogen
zwischen falschen Himmeln
herumschwifend, herumschleichend —
nur Narr! nur Dichter! ...¹⁵

13 1887, 11[232], KGW VIII/2, 333.

14 Dieter Breuer: Deutsche Metrik- und Versgeschichte, München 1994. 234.

15 DD, Nur Narr! Nur Dichter!. Vgl. dazu: Gerhard Kaiser: Wie die Dichter lügen. In: Nietzsche-Studien 15 (1986), 184–224; Rüdiger Görner: Nur Narr, nur Dichter. Musikalität und Poetik, in: Nietzsche-Studien 41 (2012), 43–57. Zum Kontext: Olaf Briese: Nur Narr? Nur

Die Musikalität von Nietzsches Sprache sowie seine früh einsetzenden Reflexionen zum Verhältnis von Musik, Tanz, Rhythmus, Lied und Sprache eröffnen einen weiteren Themenkomplex, der von einzelnen Beiträgen unseres Kompendiums immer wieder angesprochen, aber längst nicht ausgeschöpft wird. In diesen Zusammenhang zeichnet sich als Forschungsdesiderat auch die eingehendere Beschäftigung mit Nietzsches Vertonungen insbesondere von Gedichten Petöfis, Chamisso, Rückerts und ihren möglichen Einflüssen auf Nietzsches eigene lyrische Produktion ab, die der zukünftigen Forschung vorbehalten bleibt. Unserem Selbstverständnis nach ist das Kapitel »Nietzsche und die Lyrik« mit diesem Kompendium nicht abgeschlossen, sondern gerade erst eröffnet worden.

Danksagung

Wir danken der Nietzsche-Gesellschaft e. V. sowie der Friedrich-Nietzsche-Stiftung dafür, dass sie uns im Jahr 2015 ermöglichten, eine Konferenz zum Thema »Nietzsche und Lyrik« durchzuführen, die sich als eine wichtige Etappe auf dem Weg zum vorliegenden Band erwies. Außerdem danken wir sehr herzlich Fabian Mauch für seine wertvolle Hilfe bei der Textredaktion sowie Oliver Schütze und Sabine Matthes vom Metzler-Verlag für ihr überaus sorgfältiges Lektorat.

Literatur

- Benne, Christian: Nicht mit der Hand allein: »Scherz, List und Rache«. Vorspiel in deutschen Reimen. In: Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Hg. von Christian Benne, Jutta Georg. Berlin/Boston 2015, 32–40.
- Bohrer, Karl Heinz: Abschied: eine Reflexionsfigur des je schon Gewesenen: (Goethe, Nietzsche, Baudelaire). In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Ende: Figuren einer Denkform. München 1996, 59–79.
- Breuer, Dieter: Deutsche Metrik- und Versgeschichte, München ³1994.
- Briese, Olaf: Nur Narr? Nur Dichter?. Stationen eines Krisenberufs im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 125/2 (2006), 187–208.
- Busch, Walter: Aby Warburg und Friedrich Nietzsche: Pathosformel und Sprachgebärde in den »Dionysos-Dithyramben«. In: Kofler, Peter (Hg.): Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort: Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis. Innsbruck 2009, 203–216.
- Campioni, Giuliano: Der französische Nietzsche. Berlin 2009.
- Celestini, Federico: Nietzsches Musikphilosophie. Paderborn 2016.
- Detering, Heinrich: Stagnation und Höhenflug. »Die Lieder des Prinzen Vogelfrei«. In: Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Hg. von Christian Benne, Jutta Georg. Berlin/Boston 2015, 151–174.
- Forrer, Thomas: Rhythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht Dichters Berufung. In: Felix Christen/Thomas Forrer/Martin Stingelin/Hubert Thüring (Hg.): Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Frankfurt a. M./Basel 2014, 108–122.
- George, Stefan: Der siebente Ring. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 6/7. Berlin 1931.
- Görner, Rüdiger: Nur Narr, nur Dichter. Musikalität und Poetik, in: Nietzsche-Studien 41 (2012), 43–57.
- Grätz, Katharina/Kaufmann, Sebastian (Hg.): Nietzsche zwischen Literatur und Philosophie. Von der »Fröhlichen Wissenschaft« zu »Also sprach Zarathustra«. Heidelberg 2016.
-
- Dichter? Stationen eines Krisenberufs im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 125/2 (2006), 187–208.

- Groddeck, Wolfram: ›Gedichte und Sprüche. Überlegungen zur Problematik einer vollständigen, textkritischen Ausgabe von Nietzsches Gedichten. In: Martens, Gunter/Woesler, Winfried (Hg.): Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Beihefte zu Editio 2 (1991), 169–180.
- Groddeck, Wolfram: Friedrich Nietzsche, ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, 2 Bde. Berlin 1991.
- Groddeck, Wolfram: ›Das Nachtlied. Dithyrambisch reflektierte Rede in ›Also sprach Zarathustra‹. In: Grätz, Katharina/Kaufmann, Sebastian (Hg.): Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ zu ›Also sprach Zarathustra‹. Heidelberg 2016, 413–424
- Henne, Helmut: Sprachliche Spur der Moderne. In: Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern. Berlin 2010.
- Kaiser, Gerhard: Wie die Dichter lügen. In: Nietzsche-Studien 15 (1986), 184–224.
- Kaufmann, Sebastian: Nietzsche-Kommentar, Bd. 3/1: Idyllen aus Messina. Berlin 2015.
- Lorenz, Martin: Musik und Nihilismus: Zur Relation von Kunst und Erkennen in der Philosophie. Würzburg 2008.
- Mathes, Jürg: Das Lied bei Nietzsche. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdam 1984, 49–73.
- Nietzsche, Friedrich: Gedichte und Sprüche. Leipzig 1898.
- Nietzsche, Friedrich: Gedichte. Leipzig 1923.
- Nietzsche, Friedrich: Gedichte. Feldausgabe. Hg. von Kläre Buchmann. Stuttgart 1944.
- Nietzsche, Friedrich: Gedichte. Hg. von Jost Hermand. Stuttgart 1977.
- Nietzsche, Friedrich: Gedichte. Hg. von Ralph Kray und Karl Riha. Frankfurt a. M./Leipzig 1994.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Gedichte. Hg. von Ralph-Rainer Wuthenow. Zürich 1999.
- Nietzsche, Friedrich: Gedichte. Hg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2010.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Gedichte. Kommentiert, mit Nachwort und Register hg. von Thomas Forrer. Stuttgart 2018.
- Pestalozzi, Karl: Nietzsches Baudelaire-Rezeption. In: Nietzsche-Studien 7 (1978), 158–178.
- Pestalozzi, Karl: Nietzsches Gedicht ›Noch einmal eh ich weiter ziehe ...‹ auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), 101–110.
- Pestalozzi, Karl: ›Hörte Jemand ihr zu?‹ Nochmals – zu Nietzsches letztem Gedicht. In: Nietzsche-Studien 46 (2017).
- Pfotenhauer, Helmut: Nietzsche als Leser Baudelaires. In: Friedrich Nietzsche: Perspektivität und Tiefe. Bayreuther Nietzsche-Kolloquium 1980. Hg. von Walter Gebhard. Frankfurt a. M./Bern 1982, 123–145.
- Schellong, Dieter: Die Kompositionen, in: Nietzsche-Handbuch. Hg. von Henning Ottmann. Stuttgart 2000, 179–181.
- Schönert, Jörg: Friedrich Nietzsche, ›Der Fregeist. In: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin 2007, 185–196.
- Ziemann, Rüdiger: Die Gedichte. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart u. a. 2000, 150–156
- Zittel, Claus: ›In öden Eisbär-Zonen.‹ Die Schlussverse: ›Aus hohen Bergen. Nachgesang. In: Born, Marcus Andreas (Hg.): Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. Berlin/Boston 2014, 207–236.

Christian Benne / Claus Zittel

Einzelgedichte bis 1877

1 Chronotopografie: Nietzsches Erkenntnislandschaftslyrik

I live not in myself, but I become
 Portion of that around me; and to me
 High mountains are a feeling¹

Nietzsches Lyrik eröffnet einen spezifisch poetischen, vom philosophischen zu unterscheidenden Erkenntnisweg. Von ihren beiden von Nietzsche selbst im Gedicht »Lieder und Sinnsprüche«² unterschiedenen Grundtypen, den gereimten Liedern (»Worte als Musik«) und den witzig-rationalistischen Spruchdichtungen (»Sinn ohne Lied«), werden hier nur Erstere betrachtet. Gezeigt werden soll das zwischen Raum- und Zeiterfahrung, Ich- und Gedichtkonstruktion aufgespannte Feld der Landschaftslyrik Nietzsches in seiner systematischen Kohärenz, als einheitliches Paradigma in je anders erscheinender individueller Gestalt. Chrono-topografie und Erkenntnis-landschafts-lyrik – die komplexen Titelbegriffe fassen zusammen, was sie in ihrer Vielgestaltigkeit untergründig verbindet: Erkenntnis durch (sei es erfahrene, sei es entworfene) Landschaft, die in einer gemeinsamen Struktur von Zeit (Chronos) und Raum (Topos), Rhetorik (Topik) und Poetik (Graphie) lyrisch gefasst wird.

Dies sei vorausschickend in Thesenform skizziert und dann an vier Beispielen gezeigt:

1. Nietzsches lyrischer Chronotopos³ lässt sich *zeitlich allgemein* zweistufig fassen als plötzliches Jetzt-Erlebnis in einem umfassenden homogenen Zeitraum oder,

1 Lord Byron: Childe Harold's Pilgrimage, Canto III, St. LXXII; zit. nach Michel Collot: Landschaft. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin, Boston 2015, 151–159, hier: 156.

2 Vgl. KGW V.2, 577.

3 Der Begriff stammt von Bachtin, der ihn definiert als den »grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit- und Raum-Beziehungen« (Michail Bachtin: Chronotopos. Übers. von Michael Dewey. Frankfurt a. M. 2008, 7). Bachtins Entwurf *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* stammt von 1937/38, wurde aber erst 1975 publiziert (deutsch zuerst 1986). Er entlehnte den Begriff von Alexej Uchtomskij, der mit ihm Einsteins Theorie des Raum-Zeit-Kontinuums in die Biologie übertragen wollte. Uchtomskij schreibt 1925: »Wir leben im Chronotopos [...]; irgendwo existieren jetzt noch vergangene Ereignisse, die sich nur alle von uns entfernen. Und irgendwo existieren schon kommende Ereignisse, die sich uns nähern.« Und 1927: »Nichts Vergangenes geht spurlos vorbei. Im Jetzt wird alles registriert [...] – das ist der Chronotopos des Seins.« (zit. nach Sylvia Sasse: Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg 2010, 142). Zunächst reduzierte, historisierte und pluralisierte Bachtin dieses ontologische Konzept zu einem literarischen Modell, versuchte aber in den 1973 ergänzten »Schlußbemerkungen« (Bachtin: Chronotopos, 195–196) eine Wieder-Ausweitung des Begriffsanspruchs von der Genrepoetik zur Erkenntnistheorie überhaupt, die im vorliegenden Aufsatz vorausgesetzt ist; zu Hintergrund und Einordnung des Konzepts vgl. Michael C. Frank: Chronotopoi. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin, Boston 2015, 160–169.

anders gewendet, als zyklische Naturzeit, aus der ein zeitloser Augenblick herauspringt.

2. *Räumlich allgemein* ist er gespannt zwischen existenzieller oder symbolischer Verschmelzung und rationaler oder sprachlicher Entgegensetzung von Ich und Umwelt, Selbstprojektion in die Natur und die Isolation in ihr.
3. *Zeitlich konkret* liegt der Moment oder Augen-Blick des Gedichts an natürlich oder konventionell markierten Umspringpunkten des zyklischen Natur-Zeitlaufs: Sonnenauf- oder -untergang, Mittag oder Mitternacht, Hochsommer oder Silvester.
4. *Räumlich konkret* zeigt er sich an extremen oder an Grenz-Orten wie der Hochsee (wie in »Colombo«) oder dem Hochgebirge (»Sils Maria«), der Meeresküste (»Nach neuen Meeren«, »Epikur«) oder einer Insel (»Das Feuerzeichen«), wo sich während einer Fahrt (»Colombo«), einem Gang (»Am Gletscher«) oder einer Ruhepause (»Sils Maria«, »An die Melancholie«) etwas Entscheidendes ereignet.⁴
5. Der Raum- und der Zeit-Aspekt sind strukturell aufeinander abbildbar und können sich nur im jeweils anderen *kon-kretisieren*, etwa als »Sommermittag im Gebirge« (»Am Gletscher«) oder »Silvestermitternacht unter dem Sternenhimmel« (»Erster Abschied«).
6. Statt von einem Chronotopos ist genauer von einer *Chronotopik* zu reden: von einer topo-logischen Struktur oder einem Dispositiv, das die textuellen Zeit-Orte verbindet und organisiert (abschließend und vielleicht am komplexesten in »Die Sonne sinkt«).
7. Träger der existenziellen Erfahrung und lyrischen Formung ist *das einsame Ich*: ein aus Gesellschaft und kollektiver, kontinuierlicher, konventioneller Chronologie herausgefallener ort- und heimatloser Einzelner erlebt Zeit und Raum, Zeit-im-Raum als Unendlichkeit, Plötzlichkeit, Tod und höchstes Leben.
8. Das Ich *schreibt* – es teilt sein Raum-Zeit-Erlebnis schriftsprachlich mit; deshalb ist von einer *Chronotopografie* zu reden: einer nachträglich erschriebenen Chronotopik.
9. Das Ich ist ein *Dichter* – es teilt den Reflex und die Reflexion seiner Erfahrung auf spezifisch poetische Weise mit: sie *ist* nur als lyrische Erkenntnis und als Erkenntnislyrik.
10. Nietzsches Landschaftsgedichte folgen als Zeit- und Naturgedichte *einem* Paradigma, dessen Struktur sich bereits in den Jugendjahren 1863/64 ausprägt und bis zum Schluss 1888/89 unverändert bleibt.
11. In dialektischer Spannung dazu gilt genauso: Jedes Gedicht steht *nur für sich*, nicht als Muster einer Sorte, sondern als einmaliges, eigen-sinniges Sprachereignis; in ihrer Gesamtheit bilden sie keine konstruierbare Synthese, sondern eine Konstellation des Inkommensurablen.

4 Die Zusammengehörigkeit, ja die Möglichkeit des Umschlagens der beiden scheinbar so gegensätzlichen Topoi Meeresküste/Ausfahrt (horizontal) und Hochgebirge/Zenit (vertikal) zeigt sich augenfällig im Gedicht »Sils Maria«, dessen Vorstufe noch »Portofino« hieß; vgl. Manfred Riedel: Freilichtgedanken. Nietzsches dichterische Welterfahrung. Stuttgart 1998, 224–226, 311–315.

12. Nietzsches Landschaftsgedichte sind allesamt *poetologisch* – ihre lyrische Erkenntnis ist immer auch eine Erkenntnis des Lyrischen (im doppelten Genitiv). Die Abstraktheit und Reichweite dieser Axiome macht eine konkrete Prüfung auch nur an den wichtigsten Gedichten Nietzsches im vorgegebenen Rahmen unmöglich. Ich werde mich also auf vier Texte beschränken, die an entscheidenden Stationen seines Lebensweges entstanden: »Colombo« (1858), »Erster Abschied« (1864), »An die Melancholie« (1871) und »Am Mittag« (1879), und an ihnen den Entwicklungsgang nachzeichnen, der zu der Erkenntnislandschaftslyrik führt, die sich in Gedichten der 1880er Jahre wie »Sils Maria« und »Nach neuen Meeren« am Ende der *Fröhlichen Wissenschaft* und »Das Feuerzeichen« und »Die Sonne sinkt« im Zentrum der *Dionysos-Dithyramben* dann voll entfaltet.

*

Nietzsches Jugendgedichte zeigen einen begeisterten oder sich begeistert wollenden, romantisierenden Jüngling, der sich bei Heine Witz und melancholische Ironie, bei Eichendorff den Mondschein, bei Hoffmann die Gruselschauer, bei Lenau die Todessehnsucht, bei Goethe Formen und Formeln und bei wohl noch manch anderem noch manches mehr entleihst – Texte aus Texten, angelesene Gefühle. Wollte man sie deshalb als irrelevant oder latent peinlich beiseiteschieben, vergäße man, dass Texte *immer* aus Texten, Gefühle *immer* aus Literatur entstehen, und würde sich der Erfahrung ihrer hohen Kunstfertigkeit berauben.

Werfen wir zunächst einen Blick auf ein Werk des 13-jährigen, »Colombo«, ein Gedicht des Anfangs: Die Sonne geht auf, der Lebenstag beginnt, Nietzsches Lebenswerk beginnt:

Die Sonne geht in Osten blutig auf
Das Meer strahlt wieder von der lichten Gluth

Von Anfang an bilden Zeit – der Morgen, der Aufgang der Sonne – und Raum – der Osten, das Meer – eine in sich reflektierende Einheit: *Grammatisch* strahlt das Meer, und es strahlt, wie schon so oft, wieder (mit ›ie‹); *faktisch* aber strahlt die Sonne im Meer und das Meer die Sonne wider (mit ›i‹). Von wo das Strahlen, die Erleuchtung, die Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis hier kommt, was Subjekt und was Objekt, was primär und was sekundär ist, wird phonetisch ununterscheidbar gemacht: Glanz und Abglanz spiegeln sich ebenso wie Raum und Zeit gleichursprünglich ineinander wider, immer wieder.

Kein neues Land begrüßt des Schiffes Lauf
Noch seh ich um mich nur die weite Flucht.⁵

⁵ 1858, 4[67], KGW I.1, 273–274; 1858 ist das Jahr, in dem die Familie das Haus Am Weingarten 18 in Naumburg bezieht, Nietzsche in Schulpforta aufgenommen wird, seine Schwimmprüfung besteht, ein erstes Fazit über die drei Perioden seiner Gedichtproduktion zieht und die erste Autobiografie »Aus meinem Leben« schreibt. – Der Weg zu Nietzsches

Das lyrische Ich und Auge des Gedichts, Christoph Columbus,⁶ ist auf hoher See. Sein suchender, fragender Blick bleibt ungesehen, unbegrüßt; das reflektierend im Licht der Natur schon erkennbare Ineinander-sich-Spiegeln, Wechselwirkung und Begegnung bleiben faktisch für das Schiff und lyrisch im Gedicht noch aus; das antwortlose *Ich*, das anagrammatisch im *Schiff* und buchstäblich im *Gedicht* sitzt, ist radikal einsam. Entsprechend ist – entgegen der historischen Faktizität – nur von *einem* Schiff und *einem* Ich die Rede.

Doch die Einsamkeit ist nicht absolut: Das entscheidende Wort, mit dem, anaphorisch verstärkt, die beiden Mittelverse der Strophe beginnen, lautet ›Noch‹ – vorläufig und in die Zukunft vorauslaufend spekulieren Ich, Schiff und Gedicht immer noch auf Neuland. Dorthin sind sie unterwegs, auch wenn die Hoffnung darauf immer kleiner wird; die Angst wächst:

Noch hör ich nur der Wogen dumpes Brausen.
Der letzte Tag! Es faßt mein Herz mit Grausen
Die Stunde flieht, die kurze Zeit vergeht
Die ich erfleht.

Das Ich findet sich verloren im umfassenden unfassbaren ›Es‹ von Flut und Brausen, im halt- und begriffslosen Unendlichen. Der explizite Wechsel vom *Sehen* (4)⁷ zum *Hören* (5) wird auch sinnlich erfahrbar: Das *Aufgehen* der Sonne (1) wird zum *Vergehen* der Zeit (7), die *erflehte* Zeit *vergeht* und *fieht* (7–8) – das optische Wi(e)-derstrahlen wird zum akustischen (binnen)reimenden und assonierenden Wi(e)-derklingen. Minimale akustische Verschiebungen machen die *Nähe* von Wunsch und Wirklichkeit hörbar, aber *in* der Nähe des Klangs auch die *Kürze* der Zeit – Leben und Tod rücken einander unheimlich nahe. Die Lebenszeit reduziert sich auf den einen, den letzten Tag (6) und der auf eine Stunde (7), die das ganze Leben enthält. Raum und Zeit sind symbolisch imaginiert und abstrakt konstruiert – eine Gedanken-Landschaft in verdichteter Zeit, ein gedachtes gedichtetes Leben. Hier

lyrischem *Dort-Da-Spiel* beginnt faktisch schon vier Jahre früher mit den ersten Versen seines wohl ersten erhaltenen Gedichts überhaupt: »Dort auf jener Felsenspitze \ Dort da ist mein Lieblingssitz« (1854, 1[4], KGW I.1, 6; vgl. Peter Villwock: *Zarathustra. Anfang und Ende einer Werk-Gestalt Nietzsches*. In: Nietzsche. ›Also sprach Zarathustra. 20. Silser Nietzsche-Kolloquium 2000. Hg. von Peter Villwock. Basel 2001, 1–34, hier: 24); als *Gedichte* sind diese Kinderreime aber weniger ergiebig.

6 Später, in Genua, erklärt Nietzsche Christoph Columbus zu seinem Schutzheiligen (Briefe an Köselitz, 24.2.1881 (vgl. KGB III.1, 66) und an Overbeck, 14.10.1881 (vgl. KSB 6, 134) und sich selbst zu seinem Nachahmer (an Gersdorff, Ende August 1882 (vgl. KGB III.1, 248); dazu näher Peter Villwock: *Genua. In: Nietzsche. Süden: Hg. vom Stiftungsrat Nietzsche-Haus in Sils Maria. Innsbruck 2000, 50–57; im paradigmatischen Selbstdentwurf »Nach neuen Meeren« steht er im Zentrum. Dass der Alphilologe Nietzsche in ›Christo-phoros‹ den Christus-Hinüberträger zu neuen Ufern (oder ins Offene) und den Übersetzer in eine andere Sprache (oder Welt) mithört und in ›Columbus‹ die von Noahs Arche aus in der Ferne Neuland entdeckende Taube (›columbus‹) und den Taucher in die Tiefe (›colymbus‹), kann angenommen werden.*

7 Einfache Zahlen im Text bezeichnen hier und im Folgenden immer die Verse des jeweiligen Gedichts.

schon formuliert Nietzsche die Achse, den Ausgangs- und Endpunkt seiner Lyrik und zugleich den Nullpunkt seiner Zeit- und Lebenserfahrung: das in grenzenloser Unendlichkeit vereinzelte Ich.

Dem Aufstieg der Sonne folgend, steigt im Folgenden die Spannung. Das ›Schon‹ am Ende der zweiten Strophe, das palindromisch dem ›noch‹ der ersten entgegenläuft, löst das ›Noch-nicht‹ allerdings noch nicht auf, sondern steigert die Lebens-Qual nur noch:

Den müden Augen flieht schon lang Ruh.
In Zweifeln ringt mein Geist! Hat mich betrogen
[...]
Schon steigt die Sonne höher, strahlt und glüth
Mein Muth entflieht!

Die Augen sehnen sich ruhelos nach *einem* Augen-Blick der Erlösung und Entspannung inmitten der Zeitflucht. Er bleibt ebenso aus wie – hier zum einzigen Mal – die entspannende Senkung zwischen ›lang Ruh‹ genau in der Mitte des Gedichts, wo der Geist zweifelt und verzweifelt. Die frühe Hoffnung des Sonnenaufgangs verhofft in der Mittagshitze.

Doch jetzt, am Kulminationspunkt, kurz vor der Selbstaufgabe, im Fast-schon-Tod, ereignet sich das Unerhörte doch noch:

Doch seh ich recht Ein muntres Vögelpaar
Das mit Gesang sich in den Lüften wiegt

›Da, plötzlich [...] wurde Eins zu Zwei, wird Nietzsche diesen entscheidenden, die Zeiten scheidenden Moment später in »Sils Maria« gleichsam mathematisch formalisieren: In extremis, mitten in der finalen Entropie von Mut, Geist, Raum und Zeit, kommt ein Anderes hinzu, eine minimale Rückung im Zeichenbestand – aus ›Noch seh ich‹ (4) wird ›Doch seh ich recht‹ (17) –, ein Auspicio (Vogelschau) und Augurium (ein ›nimmer trügendes Hoffnungzeichen‹, 20), ein kleines Zeichen am Himmel, das, richtig gedeutet, alles zurechtrückt. Es ist kein *einzelner* stummer Vogel, der als Hinweis auf die Nähe des Landes ja ausgereicht hätte, sondern ein *Vögelpaar*, das sich, selbst singend, im jambischen Rhythmus des Gedicht-Gesanges wiegt – ein Sinnbild der Liebe und ein poetologisches Emblem. Sinn und Deutung sind klar:

Nicht ist mehr fern das Land, noch heut erreichen
Wir unser Ziel, wo alle Zweifel weichen

Nun ist auch das *Ich* in seinem Lebens-Schiff-und-Gedicht nicht mehr allein, sondern im gemeinsamen »Wir« (22) von Kapitän und Mannschaft aufgehoben. Alliterierend begegnen sich Ziel und Zweifel, Wir, Wo, Zweifel und Weichen im lyrischen Lied. Es ist auch das Wir von Dichter und Leser, die hier gemeinsam das Ziel von Schifffahrt und Gedichtgang erreichen. Die Spaltungen, Spannungen, Fragen des Morgens, der Jugend, der Ausfahrt vereinigen, lösen und beantworten sich: per

aspera ad astra. Mitten in allen Zweifeln entdeckt sich das buchstäblich – wiederum anagrammatisch – darin enthaltene *Ziel*, in ihrem Weichen das *Ich*, in der ›wilden Schaar‹ der Wogen das *Wir*: Aus Zwei wird wieder Eins.

Die allgemeine, allen gemeinsame Verheißung des Gesangs – der Vögel für Columbus, des Gedichts für uns – lautet: Am Ende wirst du es finden. Gedichtverlauf, Tagesgang und Seefahrt des Lebens; Raum, Zeit und Gedicht sind einander vollkommen entsprechende, aufeinander abbildbare Metaphern, die im zentralperspektivischen ›Ziel‹ zusammenfallen. Es ist das Erkenntnisziel: Zweifellosigkeit, end-gültiges Wissen, Festland. Das verspricht *sich* und *uns* der an Beginn seines Entdeckungs- und Erkenntniswegs stehende junge Nietzsche, der sich entwerfende, vor-läufige Dichter: »Nur Muth, nur Muht«.

*

Der Hoffnung dieses ›Noch nicht – doch bald‹ *widerspricht* und *entspricht ex negativo* die Trauer des ›Nicht mehr‹ und ›Vorüber‹ der beiden »Abschied«-Gedichte sechs Jahre später⁸ – ich möchte hier nur das erste lesen.⁹ Dem heißen Sonnengang über dem offenen Meer *dort* korrespondiert *hier* der hinter geschlossenem Fenster beobachtete Sternengang in der Winternacht, dem (zunächst) ausbleibenden Gruß des gesuchten Landes an das Ich *dort* die (zunächst) unbeantwortet bleibende Frage der Winde ans Ich *hier*:

Die Sterne schreiten traurig
Am kalten Himmel hin,
Die Winde fragen schaurig,
Was ich so stille bin.

Das Gedicht entstand wohl in oder bald nach der Silvesternacht 1863/64. Der 19-jährige versucht, Auseinanderstrebendes zusammenzuspannen: eine bittersüße Jahressenddepression und (selbst)mitleidig-höhnen Witz, Gefühl und Vom-Gefühl-Schreiben, Darin- und Darüber-Sein. Dass er sich der Füllung dieser lyrischen Waagschalen nicht sicher ist, thematisiert er selbst (3. Strophe):

Weiß nicht ob lachen, scherzen,
Ob weinen ich hier soll –

⁸ Die Vorliebe Nietzsches, zwei komplementäre Gedichte nebeneinanderzustellen, würde eine eingehendere Betrachtung erfordern und lohnen: »Erster Abschied« und »Zweiter Abschied« (1864), »An die Melancholie« und »Nach einem nächtlichen Gewitter« (1871), »Nach neuen Meeren« und »Sils Maria« (1887), »Das Feuerzeichen« und »Die Sonne sinkt« (1888/89) usw.

⁹ Es liegen zwei Fassungen vor: vgl. 16[8, 14], KGW I.3, 283–284, 288. 1863 löst sich der Naumburger Freundesbund und Literaturclub *Germania* endgültig auf, 1864 verlässt Nietzsche Schulpforta.

Diese Ungewissheit zeigt sich auch im Faktum und in der Tendenz der Selbstbearbeitung. Im ersten Entwurf der Eingangsstrophe hatte Nietzsche die Nachtromantik weißer Sterne auf schwarzem Grund ironisch negativ mit schwarzer Tinte auf weißem Papier gespiegelt und gebrochen:

Die Sterne schreiten traurig
Am kalte~~n~~^e Himm~~e~~^l hin
Die Feder kratzt schaurig
Ueber die Fläche hin

Erst in der Bearbeitung wird daraus die Projektion der eigenen Melancholie in die Nachtwelt – in so deutlichem Anschluß an Heines »Lore-Ley«, dass das Ende dort seinen tödlichen Schatten hier von Anfang an über das Gedicht wirft.¹⁰ Aus der Reflexion der Nacht auf der Fläche des Papiers wird eine Projektion des Ich in die Natur als Frage; aus Witz wird Wehmut.

Eine entsprechende Änderung am Ende spannt einen Bogen um das Gedicht. Den nach mir fragenden Winden >antwortet< die Nicht-mehr-Frage im letzten Vers:

Und niemand fragt nach mir.

Frei nach Wittgenstein: Die Lösung des Problems zeigt sich am Verschwinden der Frage: Das Ich ist aus der Welt gefallen, genauer gesagt: aus der Gesellschaft, dem ›Man‹, das am Ende dreimal wiederholt wird (vgl. 20, 21, 23), bevor es zuletzt negiert und aufgehoben im *Niemand* zu sich und von sich loskommt. Es ist eine archetypisch romantische Situation: Einsamkeit unter den Menschen, Verbindung mit und Auflösung in der Natur.

Bewußt und *abbildbar* wird das Ich sich am Kulminationspunkt des Tages- und Jahreslaufs: um Mitternacht an Silvester. Genauer gesagt: kurz danach. Das eigentliche Erlebnis, der Moment des Glockenschlags ist stumm und blind. Das ›Dunkel des gelebten Augenblicks‹ ist erst rückblickend zu verstehen und zu bestimmen, das ›Jetzt‹ ist immer ein ›gerade noch‹ und ›schon vorüber‹. Der Zeit-Sprung ereignet sich nicht am Anfang oder in der Mitte des Gedichts, sondern in der vorletzten Strophe, in der auch das Tempus des Gedichts für einen Moment umspringt von Präsens zum Imperfekt:

Ich hörte die Glocken läuten
Vor kurzem um Mitternacht

10 Man kann die Heine-Anspielung am Anfang der zweiten Fassung (›Die Winde fragen schaurig, \ Was ich so stille bin< – ›Ich weiß nicht was soll es bedeuten, \ Dass ich so traurig bin‹) als Konsequenz und Korrektur des Bildbruchs am Ende der ersten sehen: Dort wird ein Herz im Grab ertränkt, hier wird es einfach begraben. Gleichzeitig wird damit der poetologische Aspekt des Gedichts zurückgenommen, in dem noch Nietzsches »Euphorion« von 1862 nachklang: »In meiner Stube ist es todtenstill – meine Feder kratzt nur auf dem Papier [...]. Vor mir ein Tintenfaß, um mein schwarzes Herz drin zu ersäufen« (1862, 13[12], KGW I.2, 447) – eine Umwertung von ironischer zu sentimentalischer Heine-Nachfolge.

Aber erst in der darauffolgenden melancholischen Stimmung, im ›Jetzt‹ kurz danach lässt sich das Gehörte deuten:

Auch jetzt will michs bedeuten
Daß man ein Grab gemacht,

Dem Vogelsang in »Colombo« entspricht hier der *Abschieds-Glockenklang*: wieder ein sinnliches Signal als Auslösereiz der Erkenntnis. Erkannt wird hier nicht die Gewissheit von Ankunft und Zweifellosigkeit, sondern gerade umgekehrt die Gewissheit von Nichtantwort und Verzweiflung. Dem Versprechen ›Erkenntnis‹ dort folgt hier die Erkenntnis ›Vergängnis‹.

Erkenntnis aber hat immer, *ist* immer ein Doppelmoment: das Jetzt der Erfahrung und das Jetzt der Deutung. Diese zweistufige Erkenntnis ist immer auch zweideutig: ›jetzt will michs bedeuten‹ heißt ja auch: ganz sicher bin ich mir nicht. Und im vorliegenden Fall ist die Erkenntnis sogar doppelt zweideutig, denn ›jetzt will michs bedeuten‹ heißt ja nicht nur: Es – was auch immer dieses unheimliche Neutrum bedeuten soll – *Es* will mir etwas zu verstehen geben, sondern auch: Es bedeutet *mich*. Diese Doppel erfahrung von Welt-*für-mich* und Welt-*als-Ich* ist nur in der Spaltung von Situation und Ich zu benennen, und auch dann nur vermutend. Die *Einheit* des Erlebnisses, die ›Sekunde der wahren Empfindung‹ kann erst *nach* der Wahrnehmung zu einer mitteilbaren, auch sich selbst mitteilbaren Erfahrung werden. Immer schon gespalten, kann sie nie eindeutig sein, sondern immer nur eine Deutung.

Wie in »Colombo« hat das Ich auch hier zwei ›Endlosigkeiten‹ vor sich: den Himmel über sich (2) und das Meer der Gedanken in sich (15/16). Das ›Auge der Unendlichkeit‹ blickt mich ›ungeheuer an‹ (vgl. »Nach neuen Meeren«), aber nicht erst in einem momentanen Augen-Blick, sondern immer schon, als räumlich wie zeitlich entgrenzte und das Ich entgrenzende Ewigkeit. Die Erfahrung, die in diesem Außer-sich- und Über-sich-Hinaus-Sein zu machen ist, lässt sich auf zwei Arten fassen und formulieren: positiv als das im Vogelsang über offenem Meer hörbare Versprechen einer neuen Welt (»Colombo«), negativ als das im Glockenklang der Silvesternacht hörbare immergleiche alte Lied der Vergängnis (»Abschied«). Zum einen: Es *gibt* ein neues Land und Leben zu entdecken auf hoher See unter hoher Mittagssonne, und dorthin, nach neuen Ländern oder »Nach neuen Meeren«, ›dorthin will ich‹ – zum andern: Es gibt nichts Neues unter der Sonne, in mitternächtlich mond-sichtiger Erkenntnis erweist sich jedes ›Jetzt‹ als fatale Wiederkunft des Todes. Beide Axiome des Philosophen Nietzsche, Wille zur Macht und Ewige Wiederkehr des Gleichen, entspringen aus *derselben*, so oder so zu deutenden Erfahrung der eigenen Endlichkeit in der Unendlichkeit.

Im ›Ersten Abschied‹ fallen zuletzt Herz und Jahr, Ich und Zeit im einzigen identischen Reim zusammen:

Ein Jahr hat man begraben,
[...]
Man hat mein Herz begraben

– der Abschied vom alten Jahr ist auch ein Abscheiden des Herzens, das Ende des Lebens. Die Gewissheit, dass mit dem Tod des alten sofort ein neues Jahr vor der Tür steht, lässt sich vielleicht denken, nicht aber erfahren. Keiner wünscht mir ein Prosit, niemand fragt nach mir, ich bin als Mensch unter Menschen gestorben.

Damit endet das Gedicht. Ist damit alles aus? Nein: Das Ich lebt ja als Auge, Ohr, Deuter und Schreiber-für-sich und Dichter-für-uns weiter. Dem ›Neuen Jahr‹ des Jahreskreislaufs entspricht ein unausgesprochenes, aber unüberhörbares ›Neues Ja‹ zum verneinten Ich – im und als Gedicht. Gleich drei haltgebende Metren ersetzen den aussetzenden Herzschlag des Ich. Als Schrittmacher und Taktgeber machen sie die Überforderung durch die Grenzenlosigkeit von Raum, Zeit und eigenen Gedanken, durch die Vereinsamung in der Gesellschaft, durch die Verzweiflung des Lebens-als-Tod nicht nur sichtbar und hörbar, sondern auch lesbar und lebbar:

Da ist zuerst das Schreiten der Sterne in ihren Bahnen (1): die aus der Natur auch in tiefster Nacht (wie am Tag aus dem Lauf der Sonne) ablesbare Naturzeit und die dadurch mögliche Orientierung im Naturraum. Ihm antwortet zweitens der Schlag der Glocken (17): die menschengemachte soziale Zeit, die kulturelle Verortung ermöglicht. Der *sichtbare* und der *hörbare* Gang der Zeit geben einen Takt vor, der dem Menschen Form und Halt gibt. Beides findet sich, drittens, aufgenommen und ausgedrückt im Metrum des Gedichts. Das anfangs gesetzte schaurige Kratzen der Feder, das den artifiziell-reflektierten Aspekt karikierend überzeichnete, wird aufgehoben im geräuschlos regelmäßigen Hin- und Hergleiten der Hände (13/14), die Vers für Vers von links nach rechts Zeile für Zeile füllen. Bemerkenswerterweise sind *beide* Hände beteiligt: Der ganze Leib hat sich, genau in der Mitte des Gedichts, rhythmisch eingeschwungen und wiegt sich wie ein Uhrpendel hin- und her. Im gegebenen Natur- und im gesetzten Menschen-Zeitraum wird eine Art Schreib-Trance, ein Schreib-Tanz möglich.

So hebt sich das Gedicht am Ende selber auf und zieht sich am eigenen Zopf aus dem selbstgegrabenen Grab – und dass es ein selbstgegrabenes ist, kann man nicht nur aus der gemeinsamen Etymologie von ›Graben‹ und ›Graphen‹ ableiten, sondern auch im Wort ›mein‹ hören, das das ›man‹ phonetisch in sich enthält. Als Gang und Gesang der Worte wiegt das Gedicht sich in der Sprache und verspricht wo nicht philosophisches Anlanden in Zweifellosigkeit, so doch lyrischen Sinn im Zweifel. Der Mensch ist nicht nur das ›überforderte Tier‹, sondern, wie Platon sagt, auch das ›rhythmische Tier‹.¹¹ Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum, ja ein Irr-Sinn.

*

Sieben Jahre später, während eines langen Aufenthalts im Berner Oberland entsteht »An die Melancholie«.¹² Ganze Nachmittage auf einem Grat »in der erhabensten

11 Platon: Nomoi, 653e-654a.

12 1871, 15[1], KGW III.3, 413–414. 1871 ist Nietzsche in Basel bestens integriert; er arbeitet an der *Geburt der Tragödie*, die Freundschaft mit Wagner ist auf ihrem Gipfel und scheint unverbrüchlich, zeigt aber schon erste Haarrisse.

Gebirgseinöde« liegend,¹³ erlebt und formuliert Nietzsche erstmals *die* Lage, in der sein lyrischer Chronotopos vielleicht am dichtesten zum Ausdruck kommt: »Einsamer Sommermittag im Hochgebirge« – und, in einem zweiten Schritt, die aus dieser Situation entspringende Inspiration.

Das Gedicht ist eine Anrufung der personifizierten Melancholie. Sie ist zugleich Göttin der Wahrheit und der Natur, wie es genau in der Mitte des Gedichts, über die zentrale Strophengrenze hinweg, heißt (23–26):

Du sprachst zu mir, unfähig Menschentrugs,
Wahrhaftig, doch mit schrecklich strengen Mienen.
Du herbe Göttin wilder Felsnatur,
Du Freundin liebst es nah mir zu erscheinen;
Du zeigst mir drohend dann [...]

– sie ist strenge Freundin und böse Gottheit (41), Natur selbst und Deuterin der Natur, zugleich fern und nah, drohend und liebend. Sie erscheint epiphanisch –

zwischen Eis und todtem Graugestein
Bricht plötzlich Leuchten aus – –

wird es später von dem melancholischen ›Knaben mit den müden heißen Augen‹ (»Am Gletscher«) heißen.¹⁴ Der Augen-Blick, in dem die Natur ihr Auge aufschlägt und sich mir zeigt, bleibt dabei aber immer rätselhaft, doppeldeutig.

Doch beginnen wir am Anfang:

Verarge mir es nicht, Melancholie,
Daß ich die Feder, dich zu preisen, spalte,
Und daß ich nicht, den Kopf gebeugt zum Knie,
Einsiedlerisch auf einem Baumstumpf sitze.
So sahst du oft mich, gestern noch zumal,
In heißer Sonne morgendlichem Strahle:
Begehrlich schrie der Geyer in das Thal,
Er träumt vom todten Aas auf todtem Pfahle.

Dass das lyrische Ich zu Beginn die – aus dem *Ersten Abschied* noch herausgestrichene – Feder und nicht den Bleistift spitzt, zeigt, dass die Schreibszene eben *nicht* das partizipial-präsentierte In-der-Natur-Sein ist, das Elisabeth Förster-Nietzsche dem Gedicht untergeschoben hat.¹⁵ Das Ich sitzt *jetzt* mit Feder und Tintenfass zuhause am Schreibtisch und erinnert sich an *früher* – Heute ist *nicht* wie Gestern

¹³ Nietzsche an Rohde, 19. Juli 1871, [147], KGB II.1, 211; vgl. Nietzsche an Reinhart von Seydlitz, 28. August 1877, [659], KGB II.5, 280.

¹⁴ 1884, 28[60], KGW VII.3, 33; (entstanden 1876; bearbeitet 1884).

¹⁵ GAK VIII, 323 und 331 haben in V.3: »Und preisend dich, den Kopf gebeugt zum Knie«. KGW III.5/2, 1100, 15[1] bemerkt zu dieser Variante: »Archiv-Notiz in Ms: ›Nach persönl. Gedächtniß von Frau Dr. F.-N. schon von Koegel abgeändert!‹«.

(5), und ›Dortchen ist nicht Hierchen‹, wie Kellers Grüner Heinrich bitter kalauert. Der Kopf des Einsiedlers war auf sein Knie, der des Schreibenden ist über sein Papier gebeugt. Dessen Wendung an die Melancholie erfolgt nicht als melancholische Grübelei selbst, sondern im reflektierten Schreiben darüber: Das Lob der Melancholie erfordert eine Distanz zu ihr: Meta-Melancholie, nicht nur als, sondern schon im Text – der dadurch ironisch gebrochen und geradezu anti-melancholisch wird.

Zu diesen beiden für das Gedicht gleichermaßen konstitutiven Dimensionen von Melancholie und Ironie, die man auch Existenz und Reflexion nennen kann, kommen noch zwei weitere hinzu: Ikonografie und Allegorie – oder Tradition und Rhetorik. Die biografisch wie kunstgeschichtlich unverkennbare Bildvorlage ist Dürers *Melencolia I*: »Den Kopf gebeugt zum Knie, einsiedlerisch auf einem Baumstumpf sitzend« (3–4) oder »auf meinem Klotze« (10).¹⁶ Schon bei Dürer findet sich die von Nietzsche entfaltete Verdoppelungs-Struktur von Identität und Differenz. Zunächst deutet der Betrachter wohl nur Dürers geflügelte Figur als Personifikation der Melancholie. Diese aber schaut auf den über und in das Bild hineingeschriebenen Begriff ›Melencolia‹, der das Ganze bezeichnet. Melancholisch ist beides: *Person* und *Situation* – und das Verhältnis beider, die *Reflexion*.

Der Beginn der zweiten Strophe verteilt die Spannung zwischen und die Identität von Melancholie und Reflexion nicht mehr nur auf Gestern und Heute, sondern entdeckt sie schon im Gestern selbst:

Du irrtest, wüster Vogel, ob ich gleich
So mumienhaft auf meinem Klotze ruhte!
Du sahst das Auge nicht, das wonnenreich
Noch hin und her rollt, stolz und hochgemuthe.

Die scheinbare Mumie, das Aas, der Tote ist in Wahrheit sehr lebendig und vital. Stolz, Wonne, Hochmut sind aber Eigenschaften, die man beim Melancholiker nicht aus der Vogelperspektive, sondern nur bei näherem Hinschauen erkennt. Schon Dürer hatte hier genau hingesehen: Das rollende Auge, der wache Blick – schon bei ihm ist die Melancholie keineswegs ungebrochen einfach traurig oder depressiv.

Dürers ›Ikone‹ hatte sich Nietzsche früh eingeprägt, wie das Burschenschaftsfoto von 1865 zeigt, auf dem der Zwanzigjährige die *Melencolia* nachstellt. Im Sommer

¹⁶ Schon Gottfried Kellers Gedicht »Melancholie« von 1848 (publiziert 1851) (vgl. o.A.: Melancholie. <http://gottfriedkeller.ch/allgemein/lyrik/index.php#text>) geht explizit von Dürers Kupferstich aus und beschreibt sie, wie Nietzsche, in jambisch kreuzgereimten achtzeiligen Strophen als strenge Personifikation der Wahrheit (vgl. 13, 9; vgl. bei Nietzsche 24). Besonders die Schlussstrophe zeigt, dass hinter Nietzsches Gedicht dasjenige Kellers steht. Wo Nietzsche schreibt: »Verarge mir es, böse Gottheit, nicht, \ Daß ich mit Reimen zierlich dich umflechte« (41–42), steht bei Keller: »Und nah' und ferne hör' ich dann erklingen \ Gleich Narrenschellen ein Getön – \ O Göttin, laß mich dich umschlingen« (29–31). Keller wie Nietzsche parodieren die erste Szene von Goethes *Faust I* (783–784), in der der Engelschor den Melancholiker vom Selbstmord abhält: »O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder! \ Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!« Bei Keller heißt es, dass »der Erkenntnis Thräne schwelt« (11), bei Nietzsche am Ende: »zitternd stammle ich hier Lied auf Lied, \ Und zucke auf in rhythmischem Gestalten: \ Die Tinte fleußt, die spitze Feder sprüht – \ Nun Göttin, Göttin laß mich – laß mich schalten!« (45–48).

1870 schenkt er Richard Wagner eine wertvolle Kopie des Kupferstichs, und auch das berühmte Naumburger Porträtfoto von 1882 zitiert ihn als ›lebendes Bild‹. Nietzsche entwirft sich lebenslang nicht nur als ›die Einsamkeit‹, sondern auch als ›die Melancholie als Mensch‹.¹⁷ Es war eines seiner zentralen Denk-Bilder:

So saß ich oft, in tiefer Wüstenei
Unschön gekrümmt, gleich opfernden Barbaren,
Und Deiner eingedenk, Melancholei,
Ein Büßer, ob in jugendlichen Jahren!
So sitzend freut' ich mich des Geyer-Flugs,

Der über den Dürer-Stich gegebene Bezug zu Richard Wagner steckt übrigens auch im Gedicht selbst, orthografisch ausgedrückt in der Schreibweise »Geyer« (7).¹⁸ In *Der Fall Wagner* schreibt Nietzsche über ihn: »Sein Vater war ein Schauspieler namens Geyer. Ein Geyer ist beinahe schon ein Adler ...« (FW Nachschrift). Wagner selbst hatte sich 1870 den Geier als Wappentier gewählt – bei der Gestaltung des Wappens hatte Nietzsche maßgeblich mitgewirkt. Auch das Titelbild der *Geburt der Tragödie* (1872) zeigt, vielleicht nicht ohne Bezug auf Geyer-Wagner, Prometheus mit dem Geier.

Doch zurück zu unserem Thema: Raum, Zeit, Ich und Gedicht. Erst herausgetreten aus der unschön in sich eingekrümmten, quasi-embryonalen Knie- und Nabelschau wird eine Erkenntnis, ein Sehen des Augen-Blicks der Melancholie möglich. Das begehrliche, hochfliegende Auge des Geiers träumt und irrt und sieht in seiner Gier nach Tod das Auge des Lebendigen nicht. Das wonnevölle, hochgemute Auge des Melancholikers dagegen rollt hin und her und schaut dabei in die Tiefe, wo es innere Abgründe, und in die Höhe, wo es das Wesen der Natur sieht. Todessehnsucht des Aasfressers und Aufklärungswillen des Ich, der sich am Ende (40) als Lebenssehnsucht erweist – beides ist möglich im Angesicht der Melancholie, der Natur.

Die vierte Strophe zeigt, dass beides im Grunde sogar identisch ist:

Du herbe Göttin wilder Felsnatur,
Du Freundin liebst es nah mir zu erscheinen;
Du zeigst mir drohend dann des Geyers Spur
Und der Lawine Lust, mich zu verneinen.
Rings athmet zähnefletschend Mordgelüst:
Qualvolle Gier, sich Leben zu erzwingen!
Verführerisch auf starrem Felsgerüst
Sehnt sich die Blume dort nach Schmetterlingen.

¹⁷ Vgl. 1888/1889, 25[7], KGW VIII 3 – eines der letzten Notate Nietzsches überhaupt.

¹⁸ Vgl. Christoph Landerer/Marc-Oliver Schuster: ›Begehrlich schrie der Geyer in das Thal‹. Zu einem Motiv früher Wagner-Entfremdung in Nietzsches Nachlaß. In: Nietzsche-Studien 34 (2005), 246–255.

Leben durch Tod, die Qual des Willens, der in der Liebessehnsucht der Blume kein anderer ist als im Verneinungsgelüst der Lawine – Schopenhauer steht hier noch deutlich Pate.

Nach der in den ersten drei Strophen konsequent durch Differenzierung der grammatischen Zeiten markierten Zweiphasigkeit des aktuellen Preisens und des früheren Erlebens erscheint die Melancholie nun in der Mitte des Gedichts gegenwärtig nah – im zeitlosen Präsens: »Du Freundin liebst es nah mir zu erscheinen«. Das Ich ist nun *im* Schreiben zugleich mitten in der Natur – Nietzsche verwendet gern das bezeichnende Wort »rings« dafür, so auch hier (29).

Am Schreibtisch *sitzend* hatte das Ich sich von der Natur distanziert – um sich in sie ein- und wieder-hinein-zuschreiben. Das sechsstrophige Gedicht bildet diesen Sprachweg ab, indem es in neun Schritten – etwa alle sechs Verse (mit drei Zwischenschritten), jeweils am Versanfang – Sitzen, Sinken, Sehen und Sprechen klanglich zusammenführt: »So sahst du oft mich« (5), »Du sahst das Auge nicht« (11), »So sank es um so tiefer« (15), »So saß ich oft, in tiefer« (17), »So sitzend freut' ich mich« (21), »Du sprachst zu mir« (23), »Du zeigst mir« (27) und »Sehnt sich die Blume« (32). Das Gedicht geht diesem primären Aufgehobensein in der lebendigen Natur nach und hebt es auf im *Nachscreiben* mit spitzer Feder (2), im sehnsüchtigen *Nachsehen* der Sehnsucht (11–16) und im büßerhaften *Nachdenken* (17–20).

Sechs Verse nach dem »Du zeigst mir« ereignet sich dann für einen Moment die Vereinigung von Selbst und Welt, Vergangenheit und Gegenwart, Raum, Zeit und Ich (33):

Dies Alles bin ich

– eine Einsicht im buchstäblichen Sinne, ein Sich-Hinein-Sehen und In-Eins-Sehen.

Danach folgt ein Gedankenstrich: Zeichen des atemlosen Innehaltens, aber auch schon der Wiederkehr des Denkens. Der Augenblick der All-Einheit zerbricht – wie der Satz, in dem Nietzsche ihn fasst. Die unmittelbare Seins-Schau wird zum nachgefühlt Schauder, zur Aufzählung und Nacherzählung des Gesehenen, zur Reflexion in sich, schließlich zum Gedicht:

Dies Alles bin ich – schaudernd fühl' ich's nach –
 Verführerter Schmetterling, einsame Blume,
 Der Geyer und der jähe Eisesbach,
 Des Sturmes Stöhnen – alles dir zum Ruhme,
 Du grimme Göttin, der ich tief gebückt,
 Den Kopf am Knie, ein schaurig Loblied ächze,
 Nur dir zum Ruhme, daß ich unverrückt
 Nach Leben, Leben, Leben lechze!

Tat twam asi, ›Das bist du‹, ›Dies Alles bin ich‹ – der Inbegriff mystischer Weisheit ist einmal erreicht gewesen und in Worte gebracht; das Gedicht kann sich schließen und runden. Der begehrliche Geier, der bloß *in* der Natur ist, hat ein Echo nur im eigenen Schreien (7). Dagegen klingen ›Nach Leben lechzen‹ und ›ein Loblied ächzen‹ – wie unschön auch immer – stab- und endreimend aneinander an: Gerade

und erst in der Trennung von Natur und Kunst, Leben und Loben kann sich etwas antworten und entsprechen. Während der ungebrochen in-der-Welt-seiende Geier irre geht und ist (9), ist das Ich, trotz der quasi-schizophrenen Ich-Spaltung, ja gerade im Durchgang durch sie, letztlich der Un-Verrückte (39).

Der entscheidende Unterschied zwischen Aasvogel und Reimdichter: Der noch so hoch über die Natur aufsteigende und sie überschreitende Geier reflektiert seine Todesgier nicht und kann also nur träumen (8) und seinen Wahn und Willen in die Welt projizieren. Der noch so tief – sekundär embryonal – in sich verkrümmte, die Natur aufschreibende Dichter dagegen *schreibt* über sich und seine Lebenssehnsucht. Damit kann er sich über sie hinausschreiben und sich einen Reim machen auf den irrsinnigen Urwiderspruch eines Ich und einer Welt, in der Tod und Leben dasselbe sind.

Damit kann die letzte Strophe den um die Melancholie gelegten Rahmen schließen, indem sie den Anfang wiederholt:

Verarge mir es, böse Gottheit, nicht,
Daß ich mit Reimen zierlich dich umflechte.
Der zittert, dem du nahst, ein Schreckgesicht,
Der zuckt, dem du sie reichst, die böse Rechte.
Und zitternd stammle ich hier Lied auf Lied,
Und zucke auf in rhythmischem Gestalten:
Die Tinte fleußt, die spitze Feder sprüht –
Nun Göttin, Göttin laß mich – laß mich schalten!

Das zierliche Flecht-Werk des Gedichts kommt mit sich und der Welt ins Reine und ins Reimen – um den Preis des Herausfallens aus der *unio mystica*. Das ›Lass mich‹ im letzten Vers ist eben *nicht* die Erfüllung von Meister Eckarts Aufforderung ›Lass dich!‹, es ist nur der *Wunsch* danach, der Wille zur Zukunft oder die Vorzeichnung des Wegs dahin. Das Ich kann sich *nicht* einfach lassen oder sich der Melancholie überlassen oder sie sein lassen – es *will* sie fassen und begreifen, ohne von ihr ganz erfasst und verneint zu werden. Sie *hat* ein Schreckgesicht (43), und sie *ist* ein Schreckgesicht, eine Schreckensvision – Wahrnehmung und Projektion, Innen und Außen, Welt und Ich zugleich. Ihr Medusenblick muss gebannt werden – lyrisch umflochten, gebändigt, gefesselt werden. Die Welt ist nur als ästhetisches Phänomen zu rechtfertigen, weil sie nur so zu ertragen ist.

Wirkliche Gelassenheit erreicht das Ich so am Ende und auf Dauer nicht. Das ›Nun‹ im letzten Vers hier ist ein anderes als das ›Nun‹ am Ende von »Die Sonne sinkt«, wo es heisst:

Silbern, leicht, ein Fisch
schwimmt nun mein Nachen hinaus ...¹⁹

19 DD Die Sonne sinkt, 3, V. 6–7.

Während Nietzsche dort am Ende seines Weges das Nun als Hinaus und als Öffnung setzt, schließt sich unser Gedicht hier am Ende wieder in sich, beugt sich auf sich zurück. Es fasst die Melancholie in sich und der Welt nachdenkend, nachsehend, nach-fühlend, nachschreibend ein, statt sie im absoluten ›Nach‹ des ›Nachens‹ einfach loszulassen. Es will nicht (oder kann (noch nicht) ins Offene schwimmen, sondern schalten: Willen, Kritik, Verstand zeitweilig für zeitlose Offenbarungs-Augenblicke aus- und dann wieder einschalten – um mit dem Licht der Aufklärung den Abgrund des Daseins aufzuhellen (16).

*

In dieser apotropäischen Preisung der Melancholie, in diesem »schaurigen Loblied« (38) formuliert Nietzsche sowohl die Vision und den Augen-Blick der Vereinigung mit der tödlich-lebendigen Natur selbst – ihr Gesicht, das Ihr-ansichtig-Werden, das Von-ihr-angeschaut-Werden – als auch die Bewältigung der Gewalt dieses Augenblicks in nachträglicher Allegorie und Reflexion, Intertextualität und Ironie, anders gesagt: im Schreiben und Sich-Hinein-Schreiben, im Sich-Hinein-Sehen und in der Einsicht, von diesem Gesicht wieder absehen, aus der Vereinigung wieder heraus-treten zu müssen.

Diese poetologische Dimension scheint im acht Jahre später im Engadin²⁰ entstandenen Aphorismus 308 aus *Der Wanderer und sein Schatten* zu fehlen. Dafür ist das lyrische Paradigma ›Mittag im Gebirge‹ nun viel konkreter ausgestaltet:

Am Mittag. – Wem ein thätiger und stürmreicher Morgen des Lebens beschieden war, dessen Seele überfällt um den Mittag des Lebens eine seltsame Ruhesucht, die Monde und Jahre lang dauern kann. Es wird still um ihn, die Stimmen klingen fern und ferner; die Sonne scheint steil auf ihn herab. Auf einer verborgenen Waldwiese sieht er den grossen Pan schlafend; alle Dinge der Natur sind mit ihm eingeschlafen, einen Ausdruck von Ewigkeit im Gesichte – so düntkt es ihm. Er will nichts, er sorgt sich um nichts, sein Herz steht still, nur sein Auge lebt; es ist ein Tod mit wachen Augen. Vieles sieht da der Mensch, was er nie sah, und soweit er sieht, ist alles in ein Lichtnetz eingesponnen und gleichsam darin begraben. Er fühlt sich glücklich dabei, aber es ist ein schweres, schweres Glück. – Da endlich erhebt sich der Wind in den Bäumen, Mittag ist vorbei, das Leben reisst ihn wieder an sich, das Leben mit blinden Augen, hinter dem sein Gefolge herstürmt: Wunsch, Trug, Vergessen, Geniessen, Vernichten, Vergänglichkeit. Und so kommt der Abend herauf, stürmreicher und thatenvoller als selbst der Morgen war. – Den eigentlich thätigen Menschen erscheinen die länger währenden Zustände des Erkennens fast unheimlich und krankhaft, aber nicht unangenehm.²¹

20 Nietzsche ist 1879 zum ersten Mal im Engadin, in ›seiner Landschaft‹, wie er im Aphorismus »Doppelgängerei der Natur« aus *Der Wanderer und sein Schatten* schreibt, die ihm »blutsverwandt, ja noch mehr« ist (WS 338) – mehr als blutsverwandt ist nur das *alter ego*: Nietzsche ist hier im anderen bei sich selbst angekommen.

21 WS 308. Dass hier am Ende der Beschreibung des Weges, den Nietzsche zur vollen Entfaltung des genannten lyrischen Paradigmas zurücklegt, ein Prosatext steht, rechtfertigt

An Stelle der Allegorese der Melancholie tritt die Entfaltung der Metapher des Lebenstages, *die klassische Metapher ›nach der Analogie‹* (Aristoteles): Das Leben ist *wie* ein Tag mit Morgen, Mittag und Abend, das Leben *ist* ein Tag – der »Tag meines Lebens« (DD, Die Sonne sinkt, 2). Wenn das Leben einem langen Tag entspricht, dann kann umgekehrt der Mittag »Monden und Jahre« dauern – er ist hier eine Phase, nicht nur ein Augenblick oder Glockenschlag.

Gleich zu Beginn schränkt Nietzsche die Reichweite der Metapher ein auf Menschen, die eine ›thätige und stürmereiche‹ Jugend hatten – er will scheinbar keine allgemeine Wahrheit formulieren, sondern einen bestimmten Typus beschreiben: den Tatmenschen und Macher, Entdecker und Eroberer. Textlogisch bezieht sich deshalb alles Folgende auf diesen Charaktertyp, und am Ende wird er ja auch explizit nochmals angesprochen – dann allerdings im Plural als Gesamtheit der ›eigentlich thätigen Menschen‹.

Dieser Wechsel vom singulare tantum zum Plural könnte eine bloß rhetorische Variation sein. Ein wirklicher Bruch der Textgrammatik ereignet sich aber in der Mitte, wo eindeutig von *dem* Menschen an sich die Rede ist – und am Ende auch von *den* Zuständen des Erkennens. Die Kernaussage des Aphorismus ist offenbar doch nicht nur temperament- oder typenspezifisch gemeint, sie soll anthropologisch für alle gültig sein.

In ähnlicher Weise wie die ›Mensch‹-Seite der Metapher gerät auch ihre ›Natur‹-Seite in Bewegung. Zu Beginn liegen menschlicher Lebens- und natürlicher Tageslauf parallel übereinander: Einem jugendlich tätigen Lebensmorgen folgt das mittägliche Ruhebedürfnis des Erwachsenen, das sich dann, so würde man normalerweise erwarten, am Lebensabend im ruhigen Alter erfüllt. Auch hier wieder der Konventions-Bruch: Die Ruhe kommt schon in der Mitte des Lebens, und das Alter dann ist keineswegs ruhig, sondern mehr noch als die Jugend stürmreich und tatenvoll.

Aber Nietzsche verunklärt die Metapher im Grunde schon von Anfang an, indem er Zeitpunkt und Zeitdauer des Geschehens verwischt: Die Ruhesucht entsteht nicht genau *am* Mittag (wie der Titel sagt), sondern *um* den Mittag (wie es im ersten Satz heißt). Auch in welcher genauen Relation die Ruhesucht zur eigentlichen Ruhe des ›Todes mit wachen Augen‹ steht, der ja dann *auch* um oder am Mittag eintritt, bleibt unklar, ebenso wie die Dauer der Ruhesucht oder Ruhefindung, die eher kurz oder sehr lang sein, Monde oder Jahre lang währen kann.²²

Zuletzt und vor allem: Die Metapher des *einen* Lebens-Tages wird am Ende pluralisiert – die Zustände des Erkennens (im Plural) können sich, wie der letzte Satz sagt, wiederholen, und sie treten in kürzen oder längeren Phasen auf. Der Zenit der Erkenntnis fällt demnach keineswegs einfach mit dem Mittag des Lebens zusammen. An Stelle des einmaligen Lebens-, Sonnen- und Tagesbogens tritt eine unregelmäßige Wellenbewegung – wir geraten ins Schwimmen. Nietzsche korrigiert

sich dadurch, dass Nietzsche den Aphorismus in letzter Sekunde vor der Drucklegung zum Gedicht gemacht hat – wie zu zeigen sein wird.

22 Dass Nietzsche hier altertümlich ›Monde‹ statt ›Monate‹ schreibt, ist sicher kein Zufall: Er will die Nacht und den Mond als Gegen-Bild zur Mittags-Sonne aufscheinen lassen; Zeitraum (Monat) und Raumding (Mond) fallen im Wort zusammen.

oder verunklärt den Fokus des Textes mehrmals stillschweigend in undurchsichtiger Weise, die Optik wird hin- und her verstellt.²³

Gehen wir nun einen Schritt weiter und betrachten, von wem die Rede ist, so wiederholen sich die Verunklärungen. Er war nicht einfach tätig in seiner Jugend, ihm bzw. seiner Seele war eine tätige Jugend *beschieden* – die er also passiv empfing. Als Erwachsener wird er dann von einem Bedürfnis nach Ruhe *überfallen* – wieder ist er fremdbestimmtes Objekt, nicht autonomes Subjekt seines Lebenslaufs. Er wird von Ruhesucht übermannt – Sucht aber heißt nichts Anderes, als nicht Herr seiner selbst zu sein. Und Ruhesucht ist gerade die Abwesenheit, das Fehlen der Ruhe, der noch nicht gefundene Frieden mit sich und der Welt.

Im zweiten Satz und Lebensschritt geht die Ruhesucht unmarkiert und unmerklich in die gesuchte Ruhe über, so als ob der Wunsch seine Erfüllung magisch herbeizwinge: Es wird still um ihn und in ihm. Die Stimmen klingen immer ferner – weil sie sich wirklich entfernen oder weil er sie nicht mehr wahrnimmt? Es lässt sich nicht unterscheiden, ob hier von einer objektiven Tatsache oder von subjektivem Erleben die Rede ist bzw. ob immer noch, wie am Anfang, aus auktorial-allwissender Perspektive gesprochen wird oder aus personal-relativer.

Diese Unentschiedenheit, ob wir als Leser durch ein quasi-göttliches Auge wie die Sonne von oben auf das Geschehen schauen oder durch das fragwürdige Auge einer Figur von unten in die Natur ringsum, kennzeichnet alles Folgende.²⁴ *Wir* sehen »eine verborgene Waldwiese« – für den, der sich darauf befindet, ist sie aber gerade nicht verborgen. Nur aus dem Gesamt-Überblick kann die Verbogenheit als solche gesehen werden: *Wir* sehen von oben auf die Welt – *er* aber sieht »den grossen Pan

23 Wenn man will, kann man darin den literarischen Niederschlag ganz realer Sehproblemen sehen: Man muss »sich gegenwärtig halten, daß Nietzsche auch bei bester Beleuchtung entferntere Gegenstände nicht mehr hat wahrnehmen können. Seine Schwester erzählte mir, daß er z. B. im Engadin am hellen Tag, kaum die Konturen der Berge gesehen habe. Beim Lesen mußte er das Buch dicht ans Gesicht halten« (Karl Schlechta: Nietzsches Großer Mittag. Frankfurt a. M. 1954, 83). Nietzsche konnte Bücher und Landschaften nur mit ständiger Nachjustierung der Optik lesen, und das drückt sich auch in seinen Texten aus. Und wir, die wir in ihnen die Welt durch Nietzsches Augen sehen, haben dann das gleiche Problem: Je genauer wir Text und Welt anschauen wollen, so können wir resümieren, umso unklarer werden sie; sie verschwimmen vor unseren Augen. (Nietzsches Problem ist übrigens nicht nur biografisch-zufällig, es ist epochenspezifisch für Problem, Frage und Stil des Impressionismus.) Die logische Konsequenz daraus ist das Raumzeitkontinuum: »Hier das Gebirge zeigt seine 3 Höcker: mit einem schärferen Glase sehe ich eine Menge neuer Höcker, die Linie wird bei jedem schärferen Glase immer neu, die alte zum willkürlichen Phantasma. Endlich komme ich an den Punkt wo die Linie nicht mehr zu beobachten ist, weil die Bewegung der Verwitterung unserem Auge entgeht. Die Bewegung aber hebt die Linie auf!« (1881, 11[227], KGW V.2, 427; zum kulturhistorischen Hintergrund vgl. Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a. M. 1990).

24 Die Unlösbarkeit der Fragen: Wer spricht? und von wo her? äußerte sich übrigens in der ersten Fassung noch ganz plakativ, wo es im zweiten Satz hieß: »Die Sonne scheint steil auf ihn herabzuscheinen« (KGW IV 4, 350).

schlafend«:²⁵ Wir sehen plötzlich *durch* ihn, was er sieht – die Erzählperspektive verschiebt sich hier sogar mitten im Satz vom Olympischen ins Personale.

Und wieder entzieht sich die Situation ins Unklare. ›Alle Dinge der Natur sind mit ihm eingeschlafen‹ doch wohl mit Pan und nicht mit unserem ›Visionär‹ – oder doch mit diesem? Im Anschluß an den vorangehenden Satz wäre auch diese Lektüre möglich, und da die Fortsetzung ›So dünkt es ihm‹ wieder nur diesen und nicht Pan meinen kann, wäre es grammatisch sogar richtiger, alles auf die menschliche Fokus-Figur zu beziehen. Aber *wenn* dieser Mensch nun selbst schläft: Wie kann er dann den ›Ausdruck von Ewigkeit‹ im Gesicht aller Dinge sehen? Stimmt es überhaupt, was er – real oder im Traum – sieht? Meint er es nicht nur? Ist sein Dünken falscher Dünkel? Und vielleicht sogar doppelt, denn er glaubt ja nicht schlechtweg die Ewigkeit im Gesichte der Natur zu sehen, sondern den Ausdruck von Ewigkeit – selbst wenn er richtig sieht, kann der immer noch täuschen.

Die Vision ist subjektiv wie objektiv unbeweisbar, unentscheidbar: Er kann *sich* täuschen, und die Natur kann *ihn* täuschen. Er sieht, was er nie sah, das Erst- und Einmalige, Inkommensurable. Er hat kein Maß dafür, keine Referenz, kein System, in dem das Gesehene zu verifizieren wäre – und wir auch nicht, denn er hat auch keine klaren Worte dafür, an die wir uns halten könnten. Er kann nicht benennen, was genau er sieht: ›Vieles‹ – aber was eigentlich? Es ist einfach ›da‹ für ihn, aber adäquat vermitteln kann er es nicht. Das Niegesehene ist, wie das Individuelle, un-aussprechlich, das Auge des Textes ist wie von zu viel Licht geblendet. Er kann nur in Wortfäden einspinnen und in Gleichnisrede begraben, was es im Lichtnetz eingesponnen und gleichsam begraben sieht. Es ist ein un(ver)mittelbares Erlebnis, keine mitteilbare Erkenntnis, was sich zu vermitteln versucht.

Wir sehen von außen einen höchst subtilen und prekären Blick-Wechsel zwischen Ich und Natur – einen zeitlosen Auge-in-Auge-Blick, der tatsächlich nur einen Augenblick dauern kann oder die Ewigkeit des Todes. Es ist eine Todeserfahrung mitten im Leben, ein den ganzen Menschen erfassendes Erleben oder Ersterben. Es ist ein Glück, aber ein schweres, schweres.

Dieses Glück wird grammatisch nur anderthalb Sätze lang wirklich zu einer Setzung, zu einer Tatsache, die *nicht* – wie alles andere – zwielichtig und zweifelhaft ist. Zunächst subjektiv: ›Er will nichts, er sorgt sich um nichts, sein Herz steht still, nur sein Auge lebt; es ist ein Tod mit wachen Augen.‹ Punkt. Gerade das Unmöglichste ist einfach so. Und dann auch objektiv: ›Vieles sieht da der Mensch, was er nie sah,‹ – kein Punkt, sondern ein Komma. Er sieht etwas, vieles, und es ist wirklich *da, hier*

25 Vgl. Die dionysische Weltanschauung (1870), § 1: ›[...] das Bild der griechischen Dionysosfeier, welches Euripides in den Bacchen entwirft: [...] Ein Bote erzählt, daß er in der Mittagsshitze mit den Herden auf die Bergesspitzen hinaufgezogen sei: es ist der rechte Moment und der rechte Ort, um Ungesehenes zu sehen; jetzt schlafst Pan, jetzt ist der Himmel der unbewegte Hintergrund einer Glorie, jetzt blüht der Tag. [...] alles schlummert. Plötzlich beginnt die Mutter des Pentheus zu jubeln, der Schlaf ist verschucht [...]. Süßer Honig trüpfelt von den Zweigen, wenn jemand den Boden nur mit den Fingerspitzen rührt, so springt schneeweisse Milch heraus. – Dies ist eine ganz verzauberte Welt, die Natur feiert ihr Versöhnungsfest mit dem Menschen. [...] Dies ist das Bild des durch Apollo neu geschaffenen, aus seiner asiatischen Zerreißung geretteten Dionysos. –« (DW 1, KGW III.2, 50–51).

und *jetzt* und *auf einmal* – ›da‹ hat im Deutschen ja all drei Bedeutungen zugleich. In diesem ›da‹ *reimen* sich nicht nur Zeit und Raum sondern auch Welt und Mensch und Vergangenheit und Gegenwart für einen Augenblick zusammen:

Vieles sieht da
Der Mensch, was er nie sah

Nach dem unerhörten (Doppel-)Moment des ›Da-Sah‹ folgt im gleichen Satz noch die fast bürokratische Einschränkung ›soweit er sieht‹ und stellt alles wieder in Frage; am Ende des Satzes ist alles schon wieder nur noch ›gleichsam‹. Er *ist* nicht einfach glücklich, er *fühlt* sich glücklich – und Gefühle können, wie das Dünken, täuschen. Reflexion und Denken, die Spaltung zwischen Ich und Sich beginnt bereits wieder – schon *vor* dem langen Gedankenstrich und dem ›Da endlich‹, das das ›Da‹ der Vision beendet.

Nietzsche glaubt nicht mehr an den romantischen Mythos des Künstlers, an den noch Schopenhauer glaubt.²⁶ Sein ›Ich‹ mag wohl augenblickhaft außer sich geraten und Erfahrungsüberschüsse erwirtschaften, aber es kann sie nicht mehr aus der Situation selbst heraus mitteilen. Und vor allem: Es kann sich ihrer nicht sicher sein. Alles kann immer auch bloße Einbildung und Projektion, Schein und Gleichen sein. Es *hat* etwas gesehen – aber ist es wirklich das ›Wesen der Welt‹, was es gesehen hat? Es *ist* ein Spiegel – aber sieht es darin vielleicht nur sich selbst?

Es ist dann der Wind in den Bäumen, der Ich und Welt – ›endlich‹ – aus der stummen Ek-Stase, aus der verrückten Entrückung, aus dem Tod ins Leben zurückholt. Der Prophet Elias wartet in einer Höhle, dass Gott sich ihm zeige, und er erkennt ihn weder im Sturm noch im Erdbeben noch im Feuer; erst im sanften Rauschen des Windes hört er endlich die Stimme Gottes und tritt hinaus ans Licht. Nietzsche kehrt das biblische Bild um: Das Rauschen der Bäume ist die Stimme des Erdenlebens, die den Menschen aus der göttlichen Licht-Schau wieder in die dunkle Platonische Erkenntnis-Höhle und den blinden schopenhauerischen Willensstrom des Lebens zurückreißt. Wie unsicher Nietzsches dionysischer Augenblick auch immer ist: Biblisch oder christlich ist er mit Sicherheit nicht.

Nach einem letzten Gedankenstrich geht der Text noch den letzten Schritt aus dem ›Tod mit wachen Augen‹ in das konventionelle ›Leben mit blinden Augen‹ zurück und in das, was ›man‹ da so sieht oder zu sehen glaubt. Diesen letzten Satz fügte Nietzsche erst bei der Endredaktion des Textes ein. In bürokratisch umständlicher Vorbehalt-Prosa wird hier nun buchstäblich alles relativiert: die tätigen Menschen

26 Nietzsches Beschreibung des ›anderen Zustands‹ entspricht zunächst Schopenhauers Beschreibung des genialen Künstlers, der sich im ästhetischen Zustand als »reines Weltauge« jenseits von Willen, Zeit und Persönlichkeit verhält. Während Schopenhauer diesen Zustand aber »nicht auf Augenblicke; sondern so anhaltend und mit so viel Besonnenheit« postuliert, »als nötig ist, um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen« (Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I, § 36), sind bei Nietzsche primäres Erleben und wiederholende Kunst kategorial getrennt. Der besinnungslos erlebte Augenblick wird erst fassbar und formulierbar, wenn er vorbei ist. Zum kulturhistorischen Hintergrund vgl. Karl-Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M. 1981.

als ›eigentlich‹ tätige Menschen; der visionäre Einheitsmoment der Erkenntnis als ›Zustände‹ des Erkennens im Plural – von denen aber auch nur die ›länger währenden‹; das Urteil darüber: ›unheimlich und krankhaft‹, ist nicht eindeutig, sondern nur ›fast‹, und es ist nur ein Dafürhalten: es ›erscheint‹ so. Wir sind, auch sprachlich, wieder zurück auf dem Boden nicht der Tatsachen, sondern der ›absoluten Relativität‹ des alltäglichen Dünkens, Meinens und Redens.

Und immer noch ist Nietzsche nicht fertig. In allerletzter Sekunde, in den Druckfahnen noch ergänzt er drei letzte pedantische Wörter, die alles *noch* genauer umschreiben, es aber nur noch unklarer machen: ›aber nicht unangenehm‹. Warum das? Wird der Text durch den unmotivierten Stil- und Ebenenwechsel nicht schlechter, ja am Ende fast läppisch?

Zum einen will Nietzsche wohl im Stilbruch den Abgrund noch unüberhörbarer machen zwischen dem schweren Glück des sehenden Todes und dem nicht unangenehmen blinden Leben, das hier das letzte Wort hat und es nicht richtig findet. Zum andern aber gibt Nietzsche dem Aphorismus damit erst seine wirklich abgerundete Gestalt, indem er es zum Gedicht macht. Wie das?

Eine Methode, die Nietzsche als Philologe früh lernte und die auch bei der Lektüre seiner Texte zu wesentlichen Erkenntnissen führt,²⁷ ist die Stichometrie, das schlichte Zählen der Strophen, Verse, Worte, allgemein: der Textelemente – die Berechnung der Textarchitektur. Unser Text nun kommt durch die letzte Ergänzung auf 199 Worte. Das einhundertste Wort bildet also die arithmetische Mitte, den Mittag des Textes. Es lautet: ›da‹ – »Vieles sieht *da* der Mensch«.²⁸ Ein Kinderlaut, wo die Worte fehlen, Anfang und Ende jedes Nennens, *das* raumzeitliche Achsenwort, dass das Unfassbare ins kleinstmögliche Wort fasst – und einfach *da* sein lässt.

Literatur

- Bachtin, Michail: Chronotopos. Übers. von Michael Dewey. Frankfurt a. M. 2008.
- Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M. 1981.
- Collot, Michel: Landschaft. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin, Boston 2015, 151–159.
- Frank, Michael C.: Chronotopoi. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin, Boston 2015, 160–169.
- Groddeck, Wolfram: Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin u. a. 1991.
- Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a. M. 1990.
- Landerer, Christoph/Schuster, Marc-Oliver: ›Begehrlich schrie der Geyer in das Thal. Zu einem Motiv früher Wagner-Entfremdung in Nietzsches Nachlaß. In: Nietzsche-Studien 34 (2005), 246–255.
- Riedel, Manfred: Freilichtgedanken. Nietzsches dichterische Welterfahrung. Stuttgart 1998.
- Schlechta, Karl: Nietzsches Großer Mittag. Frankfurt a. M. 1954.

²⁷ Das hat vor allem Groddeck gezeigt, vgl. Wolfram Groddeck: Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin u. a. 1991.

²⁸ Hervorhebung durch den Verfasser. Vgl. auch die Inszenierung dieses Augenblicks und Wortes in »Sils Maria«; dazu Villwock Nietzsches Landschaftsbilder. In: Das Nietzsche-Haus in Sils Maria als Kunst und Wunderkammer. Hg. von Peter André Bloch und Martin Schwarz. Winterthur 2014, 174–181, hier: 179–181.

- Sasse, Sylvia: Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg 2010.
- Villwock, Peter: Genua. In: Nietzsche. Süden. Hg. vom Stiftungsrat Nietzsche-Haus in Sils Maria. Innsbruck 2000, 50–57.
- Villwock, Peter: Zarathustra. Anfang und Ende einer Werk-Gestalt Nietzsches. In: Nietzsches ‚Also sprach Zarathustra‘. 20. Silser Nietzsche-Kolloquium 2000. Hg. von Peter Villwock. Basel 2001, 1–34.
- Villwock, Peter: Nietzsches Landschaftsbilder. In: Das Nietzsche-Haus in Sils Maria als Kunst und Wunderkammer. Hg. von Peter André Bloch und Martin Schwarz. Winterthur 2014, 174–181.

Peter Villwock

2 Nietzsches Jugendlyrik und sein Gedicht ›Jetzt und ehedem‹ (1863)

Mit den nachgelassenen Aufzeichnungen des jungen Nietzsche, die sich vom Jahr 1852 bis zum Ende der 1860er Jahre erstrecken, steht der Forschung eine Fülle von Material zur Verfügung, die seit dem Erscheinen der ersten Abteilung der Kritischen Gesamtausgabe unter der Leitung von Johann Figl (KGW I/1–5) erstmals in verlässlicher Weise editionsphilologisch erschlossen ist.¹ Ein Großteil dieses frühen Nachlasses besteht aus Gedichten und lyrischen Fragmenten, die – ungeachtet ihrer Menge² und der Prominenz ihres Autors – bislang verhältnismäßig wenig erforscht wurden. Die Jugendlyrik allgemein thematisieren nur Schmidt 1991–1994,³ Ziemann 2011, 150–151 und – mit Abstrichen – Mayer 2010, 180–181; intensiv mit einzelnen lyrischen Texten auseinandergesetzt haben sich daneben Pestalozzi 1984, Perkins 1993, Losch/Schmidt 1994, Ziemann 1994 und Schmidt 1997. Dieses geringe Interesse an Nietzsches Jugendgedichten steht außerdem in einem Missverhältnis zu der deutlich größeren Beachtung, die Nietzsches sonstige Jugendschriften erfahren haben, insbesondere seine zahlreichen autobiografischen Schriften wie z. B. »Aus meinem Leben« (1858, 4[77], KGW I/1, 281–311) oder »Mein Lebenslauf« (1861, 10[8]–10[10], KGW I/2, 255–263),⁴ die in jüngerer Zeit sogar in eigenen Editionen⁵ erschienen sind, oder der im Rahmen einer Schulaufgabe entstandene »Brief

-
- 1 Zu den – vergleichsweise kleinen – Mängeln der bis in die 1990er Jahre hinein gültigen Standardedition von Nietzsches Juvenilia, der nach Band 5 abgebrochenen Historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke von Hans Joachim Mette und Karl Schlechta, vgl. das »Vorwort« von Johann Figl in KGW I/1, V–XIV.
 - 2 Die »erstaunliche Produktivität des jugendlichen Lyrikers N[ietzsche]« bemerkt auch Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches ›Idyllen aus Messina‹. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. 12 Bde. Berlin 2012–2023, Bd. 3/1, 457–543, hier: 472, der 263 (BAW) bzw. 293 (KGW I) ›lyrische Texte‹ im weiteren Sinne (samt »Übersetzungen und versdramatische[n] Entwürfe[n]«) zählt.
 - 3 Hermann Josef Schmidts verdienstvolle Monographie über den jungen Nietzsche, *Nietzsche absconditus*, ist für eine Auseinandersetzung mit dem frühen Nachlass unverzichtbar. Aus textwissenschaftlicher Sicht ist Schmidts psychologisch-biografische Lesart der Texte allerdings ergänzungsbedürftig. Der vorliegende Beitrag versucht daher, die nachgelassene Jugendlyrik mit den Mitteln der literaturwissenschaftlichen Gedichtanalyse zu untersuchen, und folgt so den musterhaften Ansätzen von Karl Pestalozzi: Nietzsches Gedicht »Noch einmal eh ich weiter ziehe ...« auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), 101–110 und Rüdiger Ziemann: Abschiede. Zu zwei Jugendgedichten Nietzsches. In: Nietzscheforschung 1 (1994), 181–190.
 - 4 Vgl. hierzu Hans Gerald Hödl: Musik, Wissenschaft und Poesie im Bildungsprogramm des jungen Nietzsche. Oder: »Man ist über sich entweder mit Scham oder mit Eitelkeit ehrlich«. In: Nietzsche und die Musik. Hg. von Günther Pölter, Helmuth Vetter. Frankfurt a. M. 1997, 17–43.
 - 5 Vgl. Friedrich Nietzsche: »Ich habe nun schon manches erfahren ...« Die frühen autobiografischen Schriften. Hg. von Kai Agthe. Weimar 2003; ders.: Aus meinem Leben. Hg. von Jens-Fietje Dwars. Bucha bei Jena 2006.

an einen Freund, in dem ich ihm meinen Lieblingsdichter zum Lesen empfehle« (1861, 12[2], KGW I/2, 338–341).⁶

Ein Grund für diese Vernachlässigung besteht sicherlich in der naturgemäß schwankenden Qualität der Jugendlyrik.⁷ Im Einzelnen jedoch stechen Gedichte hervor, die durchaus Beachtung verdienen. Ein solches steht hier im Blickpunkt: das umfangreiche Gedicht »Jetzt und ehedem« aus dem Frühjahr 1863 (15[2], KGW I/3, 112–114), das nur in einer zwölfseitigen Handschrift zusammen mit dem Gedicht »Vor dem Crucifix« (1863, 15[1], KGW I/3, 109–112) erhalten ist. In dieser Form sind beide Texte mit einer Widmung an die Schwester auf den 18.4.1863 datiert.⁸ Zudem erwähnt Nietzsche das Gedicht mehrmals in den nachgelassenen Gedichtverzeichnissen des Jahres 1863 (vgl. 1863, 15[19], KGW I/3, 146; 1863/1864, 16[21], KGW I/3, 298 und 16[24], KGW I/3, 299). »Jetzt und ehedem« gehört überdies zu denjenigen Jugendgedichten, die abseits der Werkausgaben⁹ in Anthologien zu Nietzsches Lyrik berücksichtigt wurden: Die ersten sechs der insgesamt zehn Strophen wurden in der vierten Auflage der von Elisabeth Förster-Nietzsche herausgegebenen *Gedichte und Sprüche* (1916) abgedruckt. Das ganze Gedicht findet sich sonst nur in den bei Reclam erschienenen Gedichtausgaben von 1964 (Nachwort von Jost Hermand) bzw. 2010 (hg. von Mathias Mayer).¹⁰

In der Forschung hat man sich mit »Jetzt und ehedem« freilich nur am Rande beschäftigt: Rüdiger Ziemann hebt in seinem Artikel zu Nietzsches Gedichten im *Nietzsche-Handbuch* die »spröde, melodisches Belcanto immer wieder erreichende und verlierende Sprache« und das »Spiel mit sprachlichen Fertigteilen, mit offenen und versteckten Zitaten« hervor¹¹ – allerdings ohne die Letzteren offenzulegen. Rohit Sharma bietet einige treffende poetologische und religionspsychologische Beobachtungen, leitet davon ausgehend aber direkt über zu Nietzsches berühmtestem Jugendgedicht: »Noch einmal eh ich weiter ziehe ...«.¹² Von anderen wird das Gedicht jeweils tendenziös sowohl als Ausdruck des »Sich-zurück-Sehnens[s]

6 Vgl. hierzu Thomas H. Brobjer: A Discussion and Source of Hölderlin's Influence on Nietzsche. Nietzsche's Use of William Neumann's »Hölderlin«. In: *Nietzsche-Studien* 30 (2001), 397–412.

7 Die Qualität von Nietzsches Jugendlyrik kritisieren etwa Johannes Klein: Die Dichtung Nietzsches. München 1936, 38 und Theo Meyer: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991, 404 in kurzen Randbemerkungen.

8 Vgl. Friedrich Nietzsche: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Werke. Hg. von Hans Joachim Mette und Karl Schlechta. 5 Bde. München 1933–1940, II, 447.

9 Vgl. Friedrich Nietzsche: Gesammelte Werke. Hg. von Richard Oehler, Max Oehler und Friedrich Chr. Würzbach. 23 Bde. München 1920–1929, I, 125–126; Friedrich Nietzsche: Werke. Hg. von Alfred Baeumler. 8 Bde. Leipzig 1930–1932, V, 442–443 [jeweils nur bis Strophe 6]; Nietzsche: Historisch-kritische Gesamtausgabe, II, 189–192; KGW I/3, 112–114.

10 Eine eher ungewöhnliche Rezeption erfährt »Jetzt und ehedem« indes in dem titelgleichen Stück des deutschen Musikers Joachim Witt, dessen Text aus den Gedichtstrophen 1, 6 und 10 besteht. Witts Vertonung erschien im Jahr 2000 als fünfter Titel seines Albums *Bayreuth 2*.

11 Rüdiger Ziemann: Die Gedichte [Artikel]. In: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Stuttgart 2011, 150–156, hier: 151.

12 Rohit Sharma: On the Seventh Solitude. Endless Becoming and Eternal Return in the Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford 2006, 39–42.

zu Christus«¹³, der »ergreifende[n] Sehnsucht nach dem entschwindenden Gott«¹⁴ wie auch als Beleg für den Verlust des »Kinderlauben[s]«¹⁵, für »einen zögernden Zweifel an der Wahrheit des Christentums«¹⁶ gelesen. Am intensivsten bespricht es Hermann Joseph Schmidt, allerdings interpretiert er die Verse ausschließlich biografisch und analysiert auf diese Weise bewusst mehr den Autor als das Gedicht.¹⁷ So deutet Schmidt es zusammen mit »Vor dem Crucifix« als Nietzsches Reaktion auf die »depressive Stimmung des Ärgers über sich selbst«¹⁸, die infolge eines ›Bierexzesses‹ am Bad Kösen Bahnhof im April 1863 eingetreten sei, bei dem Nietzsche von seinem Griechischlehrer erwischt wurde (was ihn seinen Status als Klassenprimus kostete).¹⁹

Im Folgenden soll das Gedicht dagegen erstmals im Detail betrachtet werden, wobei ich zwei Interpretationsschwerpunkte setze: Einerseits wird der das Gedicht prägende ›bekennnishafte‹ Gestus untersucht, wobei der Terminus ›Bekenntnis‹ – im Gegensatz zum angelsächsischen Begriff der *confessional poetry* – keine Einheit von empirischem Autor und lyrischem Ich unterstellt, sondern ›nur‹ der Beschreibung der im Gedicht eingenommenen, beichtenden Sprechhaltung dient:²⁰ Ein lyrisches

13 Edith Düsing: »Der einzige ›logische‹ Christ« – »Pascal, den ich beinahe liebe!« Streiflichter zu Pascal im Spiegel Nietzsches. In: Vernunft und Glauben. Ein philosophischer Dialog der Moderne mit dem Christentum. Père Xavier Tilliette SJ zum 85. Geburtstag. Hg. von Steffen Dietzsch, Gian Franco Frigo. Berlin 2006, 297–313, hier: 303.

14 Maurice-Ruben Hayoun: Nietzsches »Zarathustra« und die Bibel. In: Jüdischer Nietzschematismus. Hg. von Werner Stegmaier, Daniel Krochmalnik. Berlin 1997, 327–344, hier: 329.

15 Henning Ottmann: Philosophie und Politik bei Nietzsche [1987]. Berlin 1999, 80.

16 Karl Löwith: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Hamburg 1986, 132.

17 Vgl. Hermann Josef Schmidt: Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche. 4 Bde. Berlin 1991–1994, IV, 329–348

18 Ebd., 330.

19 Vgl. ebd., 329. Nietzsche ›beichtet‹ seiner Mutter die Schandtat und ihre Folgen äußerst reumütig in einem Brief vom 16.4.1863 (an Franziska Nietzsche, 16.4.1863, [350], KSB 1, 236–237).

20 Hierbei sind weniger Konzepte der ›Erlebnislyrik‹ zu assoziieren, wie sie insbesondere dem jungen Goethe gerne zugeschrieben werden, als vielmehr Formen der Beichte und Sündenklage, die Nietzsche nicht zuletzt durch sein »religiös-pädagogische[s] Kindheitsmilieu« (Johann Figl: Das religiös-pädagogische Kindheitsmilieu Nietzsches. Eine biographisch-philosophische Interpretation frühesten Aufzeichnungen. In: Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches. Hg. von Andreas Schirmer, Rüdiger Schmidt. Weimar 1999, 24–36, hier: 24; vgl. auch ebd., 28) bekannt waren. Gegen eine engere, gattungspoetologische Einordnung in den Bereich ›Erlebnislyrik‹ spricht allein schon, dass »die vom Text gewählte sprachliche Gestaltung« von »Jetzt und ehedem« sich gerade nicht »als scheinbar einfache und unmittelbare Rede (d. h. ohne rhetorische und sonstige Präformierung)« präsentiert (Marianne Wünsch: Erlebnislyrik [Artikel]. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3 Bde. Hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. a. Berlin 2007, Bd. I, 498–500, hier: 498), was im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* als Kernmerkmal der ›Erlebnislyrik‹ formuliert wird. – Bereits Pestalozzi: Nietzsches Gedicht, 102–103 hat darauf hingewiesen, dass es sich bei den Jugendgedichten Nietzsches allgemein weniger um »Erlebnislyrik im Goetheschen Sinn« handelt, sondern vielmehr um eine produktive Reaktion auf die »eigene Lektüre« und den »Schulkanon« um 1850. Dementsprechend sind größere Kenntnisse der literarischen Tradition beim jungen Nietzsche

Ich exponiert seine Gedanken- und Gefühlswelt vor dem Hintergrund einer eingestandenen Schuld, die allerdings auffällig abstrakt bleibt.²¹ Andererseits wird das Gedicht im Kontext der Jugendlyrik Nietzsches gelesen. »Jetzt und ehedem« vereint in besonderem Maße thematische, motivische und stilistische Parallelen zu anderen Jugendgedichten – so das Grundgefühl von Einsamkeit und Heimatlosigkeit, utopisch konzipierte und naturlyrisch realisierte Gegenwelten und religiöses Büßpathos. Eine Analyse von »Jetzt und ehedem« eignet sich folglich in besonderem Maße dazu, einen Einblick in Nietzsches frühes Dichten zu gewinnen.²²

*

Das Gedicht besteht aus zehn achtzeiligen Kreuzreimstrophopen mit männlich-weiblich alternierenden Kadenzen, die zwar regelmäßig strukturiert sind, im Versmaß jedoch punktuelle Rhythmusverschiebungen aufweisen. Jambische Vierheber dominieren und bilden jeden zweiten Vers, in den anderen Versen wechselt das Metrum zwischen einzelnen Jamben sowie jambischen Zwei- und Dreiehebern. Im Zusammenspiel mit diesen erzeugen vereinzelte Trochäen Dissonanzen, die – wie zu sehen sein wird – dem Textinhalt korrelieren. Die Strophen sind, bis auf zwei Ausnahmen, inhaltlich zweigeteilt, was die Interpunktionsmarken markiert. Ziemann hat diese eigentlich regelmäßig-unregelmäßige Strophenform in die Nähe von Madrigalversen gerückt.²³

Der Titel »Jetzt und ehedem« kontrastiert zwei bzw. drei Zeiträume miteinander und lässt einen wertenden Vergleich zwischen diesen erwarten. Das (heute veraltete) Temporaladverb »ehedem«, das im 19. Jahrhundert noch sowohl Vergangenheit als auch Zukunft bezeichnen kann, schlägt den das Gedicht durchziehenden elegischen²⁴ Ton an und drückt zugleich eine unbestimmte Zukunftshoffnung aus. So

vorauszusetzen. Zu »Nietzsche's first philosophical influences« in der Kindheit und Jugend vgl. außerdem Thomas H. Brobjer: Nietzsche's Philosophical Context. An Intellectual Biography. Urbana, Illinois 2008, 43–50 (Kap. »The Young Nietzsche. 1844–69«).

21 Dieser Gestus begegnet in den Schriften des Jugendlichen wie des Erwachsenen häufiger; versucht sich der junge Nietzsche neben weiteren »bekanntnislirischen« Versuchen auch mehrfach im Sujet der herkömmlichen (stilisierten) Autobiografie nach dem Vorbild Augustinus', Rousseaus und vor allem Goethes (von diesem entlehnt er sogar den Titel »Aus meinem Leben«), pflegt der »reife« Nietzsche einen spielerischen bis (auto)subversiven Umgang mit der Gattung, wie sein *Ecce homo* belegt. Von der späteren Sprachartistik ist das hier zu besprechende Jugendgedicht allerdings noch weit entfernt. (Eine kleine Ausnahme bildet allenfalls Strophe 4.) Es ist im Ton eines Beichtgebets (mit elegischen Passagen) gehalten und schürt erst am Ende Zweifel an den – durchaus vage präsentierten – Wünschen und Vorstellungen des Ichs.

22 Wie auch in den Schriften des Erwachsenen gibt es insbesondere im lyrischen Nachlass des jungen Nietzsche trotz des großen zeitlichen Entstehungsrahmens – und vor allem trotz der darin liegenden Pubertät – thematische, stilistische und motivische Parallelen und Analogien. Diese ermöglichen es, die Texte trotz der verschiedenen Alters- und Entwicklungsstufen des Autors sinnvoll miteinander in Beziehung zu setzen.

23 Vgl. Ziemann: Die Gedichte [Artikel], 151.

24 »Elegisch« ist das Gedicht nicht im formalen, sondern im inhaltlichen Sinn als Klage über verlorene Freuden. Es entspricht damit Schillers weiter gefasstem Verständnis der Elegie als

beklagt das lyrische Ich in den ersten sieben Strophen den Verlust eines kindlichen Idealzustandes und stellt diesem seine gegenwärtigen Leiden gegenüber. Am Ende, in den Strophen acht bis zehn, imaginiert das Ich einen fernen Sehnsuchtsort, der die Erlösung von den Leiden verspricht. Damit wechselt der zeitliche Bezug des Titels: Meint das elegische »ehedem« zunächst die idealisierte Vergangenheit, bezieht es sich am Gedichtende auf die erhoffte Erlösung. Das ›Jetzt‹ bleibt indes als Leidenszeit konstant negativ konnotiert.²⁵

Entsprechend steht der elegische Gedichtbeginn noch im Präsens: Das lyrische Ich beklagt seine – merkwürdig unbestimmt bleibende – Herzenslast, ein offenbar nie enden wollendes Verlangen (»nie Genügen«; KGW I/3, 112, 13) und die als unzureichend empfundene Wirklichkeit. Beides, das innere und das äußere Leid, verbindet auf formaler Ebene ein Parallelismus (»So schwer mein Herz, so trüb die Zeit«; ebd., 112, 12). Begründet wird dieser melancholisch-pessimistische Eingang durch einen Sog aus »Wehmuth, Schmerz und Vergnügen« (ebd., 112, 15). Die willkürlich anmutende Verbindung dieser Gemütszustände ergibt sich aus den dominierenden Leitmotiven des Gedichts: dem begehrenden Herzen und der daraus sich ergebenden Schuld. Das Ich hat sich nach eigenem Bekunden einem – nicht näher bestimmten, aber als Verfehlung erscheinenden – »Vergnügen« hingegeben, leidet jetzt unter seinem schlechten Gewissen und sehnt sich wehmütig zurück in die Zeit der Unschuld. Gleichzeitig gibt es zu verstehen, die Lust an dem unbestimmten »Vergnügen« nicht aufgegeben zu haben, was der Reim auf »nie Genügen« betont. Den *circulus vitiosus* aus Schuldgefühlen und endlosem Verlangen verbildlicht das lyrische Ich durch eine buchstäbliche Abwärtspirale: den »Strudel« (ebd., 112, 14), der es in den Abgrund zieht. Die zwei unvermittelt im vierten Vers begegnenden Trochäen brechen indes mit dem steigenden Metrum des Gedichts und setzen gleichsam der ›sehnenden‹ eine fallende, ›desillusionierte‹ Bewegung entgegen, die passenderweise in den Nomina »Wehmuth« und »Schmerz« transportiert wird.

Den Sog aus Schuld und Verlangen kontrastiert das lyrische Ich in der zweiten Strophenhälfte mit dem »maienvlauen« »Himmel« (ebd., 112, 16–17), den es zunehmend aus den Augen verliert. Dieses Bild steht für ein naturlyrisches Idyll mit christlicher Valenz, welches in Nietzsches früher Jugendlyrik häufig vorkommt und eine topische Sehnsuchtslandschaft anzeigt. So zum Beispiel in dem Goethe nachempfundenen »Mailied« aus dem Jahr 1857, das Nietzsche in eine seiner umfangreichen Gedichtsammlungen aufnahm. Die dritte Strophe lautet:

poetischer »Empfindungsweise« (Schiller, [Friedrich]: Kleine Schriften vermischten Inhalts. In: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Stuttgart 1844, X, 316 und 332), wie er es in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) formuliert.

²⁵ Die Titelformulierung verweist außerdem auf Hölderlins ganz ähnlich betiteltes Gedicht »Ehmals und Jetzt«, in dem ebenfalls der (Lebens-)Morgen und Abend aus der Perspektive von Vergangenheit und Gegenwart mit wechselnden Gefühlen verknüpft wird: »In jüngern Tagen war ich des Morgens froh, / Des Abends weint' ich: jetzt, da ich älter bin, / Beginn' ich zweifelnd meinen Tag, doch / Heilig und heiter ist mir sein Ende« (Friedrich Hölderlin: Gedichte. Stuttgart 1847, 62). – Zur Hölderlin-Lektüre des jungen Nietzsche vgl. Brobjer: A Discussion and Source of Hölderlin's Influence on Nietzsche, 398–403.

O unbegrenzte Fülle
 Von lauter Seligkeit!
 O Wonne o umhülle
 Mein Herz mit seinem Leid.
 Laß schwinden und vergehen
 Was nicht wie Frühlingswehen
 Dir rauscht ins Herz hinein!
 O kann's was schöneres geben
 Als den Mai, als den Mai allein!
 (1860/1861, 9[2], KGW I/2, 221, 15–23)

Der Frühlingsmonat Mai fungiert hier als sakrale Erlösungszeit eines Leidenden, dessen Qualen in der Natur aufgehoben werden sollen. Eine solche Erlösungsfantasie verdrängen in »Jetzt und ehemel« »wilde Wehn / [...] mit Lust und Grauen« (KGW I/3, 112, 18–19). Das lyrische Ich bleibt dabei der Himmelsmetaphorik treu, indem es die evozierte Lust-Leid-Dialektik mit einem ›Sturm‹ gleichsetzt, der – als Chiffre der Sünde – den Zugang zum (Seelen-)Heil verdeckt. Das ersehnte Gegenstück dieses ›Sturms‹ »wilde[r] Wehn«, die »Seligkeit« der blühenden Natur, scheint verloren zu gehen.

Das Schuldmotiv steht in der zweiten Strophe erstmals direkt im Mittelpunkt: Das lyrische Ich gesteht, gegen eine nicht namentlich genannte, doch althergebrachte Norm, das »Vermächtniß« »alter Zeit« (ebd., 112, 20–21), verstoßen zu haben. Die Wiederholung des Strophenbeginns in der zweiten Hälfte verleiht dieser Beichte besonderen Nachdruck, auch wenn der Normverstoß nicht weiter präzisiert wird. Das »Vermächtniß« erinnere das Ich an die »Kindesseligkeit« (ebd., 112, 22) und den »Kindsglauben« (ebd., 112, 25), die jeweils die verlorene Unschuld des Ichs und damit einen Idealzustand anzeigen, in dem der »maiенblaue[]« »Himmel« aufkommende Trauer noch habe auffangen können. Mit dem Verlust dieses Zustandes gehe auch der unschuldige Trost durch die Natur verloren. Durch den Verstoß gegen das Gesetz habe das Ich den daraus erwachsenen Frieden verspielt. Wie in der ersten Strophe ist das Leiden des Ichs auch auf klanglicher Ebene gestaltet, indem der vierte Vers mit zwei Trochäen beginnt, die im dominierenden jambischen Metrum der Strophe dissonieren. Dies veranschaulicht die schmerzliche Bewusstwerdung des Verlusts.

Am Ende der Strophe bestimmt das Ich seine Schuldgefühle erstmals etwas deutlicher, wobei die Schuld allerdings immer noch unbestimmt genug bleibt: Es habe mit seinem »Herz gespielt« und es sich fast »rauben« lassen (ebd., 112, 16–27). Mit dem ›Spiel‹ umschreibt das Ich, wie es sich fatalerweise auf ein »Vergnügen« eingelassen habe, aus dem sich der Sog von Lust und Leid entwickelte – auf Kosten des kindlichen Seelenfriedens. Dieser Sog erschöpfte sich in sich selbst und gefährde die Eigenständigkeit des Ichs, die Zugehörigkeit des eigenen Herzens, dessen möglicher ›Raub‹ den völligen Selbstverlust bedeuten würde.

Auf die rhetorische Frage, was das Herz beim ›Spiel‹ gefunden habe, ruft das Ich im Eingang der dritten Strophe aus: »Nur Thränen!« (ebd., 113, 2). Im Zusammenspiel mit dem emphatischen Ausruf »Hin ist hin!« (ebd., 113, 17) zeugt dieser Strophenbeginn von Selbsthass und Reue. Das Ich gesteht, dass es sich lediglich aus

Leichtsinn dem »Vergnügen« hingegeben habe, nicht aus »dumpfe[m] Sehnen« (ebd., 113, 4). Es kritisiert die eigenen Beweggründe als oberflächlich und hält sich nicht einmal eine aus jugendlicher Unerfahrenheit resultierende, naive »Sehnsucht« nach dem Unbekannten zugute. Dabei seien die »Körner Goldes«, die es sich erhoffte, offenbar nur »Schein« gewesen (ebd., 113, 5): das so teuer erkaufte Glück in der Lust habe aus einzelnen Augenblicken bestanden und jeweils nur »kurze Weile« gedauert (ebd., 113, 6). Das flüchtige Glück scheint ganz offensichtlich das Leid und die Schuld, die dem Ich zufolge daraus resultierten, nicht wert gewesen zu sein, zumal der Preis aus Leichtsinn, nicht aus Not oder Leidenschaft gezahlt worden sei. Das einmal geweckte Lustgefühl (ohne konkreten Objektbezug) freilich habe das Ich nicht mehr losgelassen.

Im Schlussviertel der Strophe betont das Ich noch einmal die Vergänglichkeit der ohnehin spärlichen Glücksmomente. Es personifiziert den Tod und lässt ihn »ein mächtig Nein / auf jede, jede Zeile« schreiben (ebd., 113, 7–8). Dieser unvermittelte Bildwechsel – vom Motiv der Goldsuche wird zu einer Metaphorik des Schreibens übergegangen – antizipiert bereits das zentrale Motiv der siebten Strophe, die ganz im Zeichen poetologischer Reflexion steht. Zunächst aber folgt ein weiterer Bildwechsel in Strophe 4, diesmal in den numismatischen Bereich: Das lyrische Ich vergleicht sich mit einer alten verwitterten »Münze« (ebd., 113, 9), die »einst zum Schmuck gedienet« habe (ebd., 113, 12). Jetzt sei sie jedoch »[v]ergrünnet, / [b]emoost« und habe »Runzeln auf der Gestalt« (ebd., 113, 10–11). Hieraus spricht abermals eine pessimistische Selbstdiagnose des Ichs: Wie eine schöne Münze, die aus der Tasche gefallen ist und seitdem am Wegesrand oxidiert und von der Natur überwuchert wird, habe das Ich den Glanz des jugendlichen Zukunftsversprechens verloren. Es hatte, so das Verständnis der eigenen Situation, große (ethische) Erwartungen (vor allem an sich selbst), ist jedoch vom rechten Weg abgekommen. Metrisch manifestiert sich der mit dieser Selbsterkenntnis einhergehende Schmerz wieder in einem in das jambische Metrum eingestreuten Trochäus, den ›Rünzeln auf dér Gestált‹.

Das Motiv der Münze verbindet die Textstelle thematisch überdies mit dem bereits erwähnten Gedicht »Vor dem Crucifix« (1863, 15[1], KGW I/3, 109–112), das zudem eine ganz ähnliche Strophenform aufweist. Darin wird geschildert, wie sich ein Trinker in berauschten Reden an die Christus-Figur des titelgebenden Kruzifixes wendet und beim Versuch, zu ihm hinaufzuklettern, in den Tod stürzt. Die letzte Strophe lautet:

Am Boden eine Münze lag,
Verrostet,
Darauf des Teufels Hand und Schlag
Geprägt, was ewig kostet
Im Himmel und auf Erden
Die Seele, die am Kreuze hängt
Und, tief in Sünd und Lust versenkt,
Sich selig denkt
Und doch verdammt muß werden.
(Ebd., 112, 1–9)

In diesem Text verbildlicht die verrostete Münze in Anspielung auf Judas' Verrat gegenüber Christus den Preis des Seelenheils, den der Sünder für sein Fehlverhalten zahlt. Das Motiv der Münze in »Jetzt und ehedem« erweist sich dagegen als säkular; es zeigt den verlorenen (Selbst-)Wert des lyrischen Ichs an. Dennoch werden in beiden Gedichten dieselben Themen behandelt: Schuld, namentlich die durch Lust hervorgerufene, und das Verhalten des einzelnen Menschen ihr gegenüber. Während das Ich sich in »Jetzt und ehedem« zur Schuld bekennst und in Selbstzweifeln ergeht, hält sich der Trinker »Vor dem Crucifix« fälschlicherweise für »selig« – und zahlt, »was ewig kostet«.

In der zweiten Hälfte von Strophe vier baut das lyrische Ich den Vergleich mit der Münze weiter aus. Die Gebrauchskerben im Metall erscheinen als der »Zweifel Furchen tief und hart« (ebd., 113, 13). Durch den Verlust der Unschuld, den schon die Bibel in der Geschichte des Sündenfalls mit der Vergänglichkeit, der Strafe des Todes verknüpft, sei offenbar das seelische Altern des Ichs beschleunigt worden, das sich inmitten von des »Lebens Schmutz« (ebd., 113, 15) wiedergefunden habe. Durch die Schuld will es sich der Sorgen und Ängste bewusstgeworden sein. Mit diesen meint sich das Ich nun auseinanderzusetzen zu müssen, denn es drohe, wie die Münze am Wegesrand, im »Schmutz« der Straße, dem Sündenpfuhl, zu versinken.

Angesichts dieser bedrohlichen Situation wirft das lyrische Ich vier rhetorische Fragen auf, die jeweils zwei Verse der fünften Strophe einnehmen und parallel strukturiert sind. Fragt es zunächst unbestimmt nach dem Verbleib seiner »Lieben« (ebd., 113, 17), so verdeutlicht die zweite Frage, dass es sich bei diesen um die Familie des Ichs handelt, da nur die enge Verwandtschaft es unter normalen Umständen »mit Wasser [...] getränkt« (ebd., 113, 19) haben dürfte. Der Verlust der Familie entspricht auf der sozialen Ebene demjenigen der »Kindesseligkeit« in geistig-moralischer Hinsicht. Diesen verlorenen Idealzustand glorifiziert das Ich erneut als Zeit »jede[s] helle[n] Sonnenblick[s]« (ebd., 113, 21). Aus diesem Gefühl physischer wie psychischer Verlassenheit heraus konstatiert es, auch »den letzten Rest von Glück«, das »Träumen« und »Hoffen« (ebd., 113, 23–24) eingebüßt zu haben. Folglich kristallisiert sich in der Gedichtmitte deutlich heraus, wie sehr das lyrische Ich darunter leidet, sich leichtsinnig auf »Lust« und »Vergnügen« eingelassen zu haben (welche »Lust« und welches »Vergnügen« genau gemeint ist, bleibt nach wie vor offen). Nicht nur habe sich das vermeintliche Glücksgefühl als trügerisch und kurzfristig erwiesen, es habe unmittelbar Leid und Schmerz im Gefolge gehabt. Das wahre Glück, die »Kindesseligkeit«, sei dagegen unwiederbringlich verloren: An die Stelle reinen Gewissens, familiärer Fürsorge und kindlich-naiver Freude seien Schuld, Einsamkeit und Sorge getreten.

Der Beginn der zweiten Gedichthälfte steht ganz im Zeichen des Herz-Motivs. Das lyrische Ich spricht über sein Herz ambivalent: als Gewissensträger wie auch als Kern des zerstörerischen Begehrrens, das die Schuld überhaupt erst auf es geladen hat. Das »zuckend Herz« (ebd., 113, 25) des Ichs, von einem unbestimmten Verlangen getrieben, habe weder zum »[R]asten« (ebd., 113, 26) gebracht werden können, noch hätten »Lust, Gewinn, / Schmerz, Wissen, Bergeslasten« dabei geholfen, es zu zähmen (ebd., 113, 27–28). Diese heterogene Menge veranschaulicht unterschiedlich wirkende, seelische Palliativa für das drängende Herz: Zielt die Steigerung des Drangs durch »Lust« darauf ab, letztlich einen purgierenden Effekt zu erzeugen,

soll der »Schmerz« ihn zügeln, indem er einen Ausgleich schafft. Der »Gewinn« meint die Befriedigung des unstillbaren Verlangens, das »Wissen« die Einsicht, ihm vernünftigerweise besser abzuschwören. Seelische »Bergeslasten« schließlich, eine transparente Metapher der Schuld, sollen es niederdrücken. Doch ob »es sich quält und drückt und engt« (ebd., 113, 29), das Herz lasse sich nicht dauerhaft von den genannten Linderungsmitteln ruhigstellen, vielmehr »schleudert's flammend und versengt / Empor, was es gebunden« habe (ebd., 113, 31–32). Das lyrische Ich tauscht an dieser Stelle die Vorzeichen aus: Ausdrücklich kontrastiert es sein unglückliches Bewusstsein der Schuld mit den »wilden Stunden« (ebd., 113, 30), in denen sein Herz alle Ketten des schlechten Gewissens sprengt. Die Schuldgefühle potenzieren sich folglich sogar, da die ›Lust‹ des Ichs ungebrochen sei und ihnen immer neue Nahrung gebe. Während die erste Hälfte von »Jetzt und ehedem« noch stark vom Gestus eines Sündenbekenntnisses geprägt ist, das auf eine bestimmte Gegebenheit hin konzipiert scheint, geht es spätestens in der Gedichtmitte in eine übergreifende Diagnose des wankelmütigen Herzens über, das zwischen Begehren und Reue hin- und hergerissen ist. Der an eine Beichte erinnernde Gedichteingang stellt folglich weniger die Reflexion einer singulären Krise dar, sondern erweist sich vielmehr als paradigmatischer Ausdruck der gepeinigten Seele des lyrischen Sprechers.

Wie dieser sein ›wildes Herz‹ durch das Schreiben zu bändigen versucht habe, schildert die siebte Strophe. Der damit aufgerufene, in die griechische Antike zurückreichende Topos einer therapeutischen Wirkung der Kunst dürfte Nietzsche durch den alphilologischen Unterricht im Naumburger Domgymnasium, in Schulporta sowie durch seine privaten Studien bekannt gewesen sein. In der *Fröhlichen Wissenschaft* wird er später ausdrücklich thematisiert, und zwar in FW 84 (»Vom Ursprunge der Poesie«), wo es heißt: »längst bevor es Philosophen gab, gestand man der Musik die Kraft zu, die Affecte zu entladen, die Seele zu reinigen, die ferocia animi zu mildern – und zwar gerade durch das Rhythmische in der Musik«. In »Jetzt und ehedem« ist es aber nicht die Musik, sondern die »schwarz[e] und dick[e]« Schrift, die einen kathartischen Effekt erzielen soll. Doch auch dieser Versuch schlägt fehl, denn »[d]en Blättern / Blieb wenig doch die Schrift zurück / In blutigrothen Lettern« (KGW I/3, 114, 2–4). Die Dichtung befreit hier nicht vom Verlangen, so lässt sich das Ich verstehen, vielmehr eignet sich das Verlangen die Dichtung an und reproduziert sich selbst.

Wie in der dritten Strophe gibt es auch hier keine interpunktorische Trennung der Strophenhälften, und das lyrische Ich führt das poetologische Thema weiter, indem es schildert, wie es als Dichter gottgleich auf dem »weißen Grund« zu schöpfen versucht habe (ebd., 114, 5). Doch dieser »Grund«, der sowohl die Unschuld im Sinne einer *tabula rasa* wie auch die *creatio ex nihilo* als (dichterische) Schöpfung assoziiert, sei trügerisch gewesen. Die (stets abstrakt bleibende) Schuld des Begehrns habe die Fassade eines vermeintlichen, kreativen Neuanfangs zum Einsturz gebracht.

Mit Beginn der achten Strophe erfolgt ein Bruch innerhalb des Gedichts. Nunmehr überführt das lyrische Ich seine Klage in ein Stimmungsbild, das um die Sehnsucht nach Ruhe als Gegenentwurf zum Begehrn kreist. Die *exclamatio* im Zusammenspiel mit dem Konjunktiv, der bis in die Mitte der neunten Strophe den Redemodus bestimmt, geben zu verstehen, dass das Ich sich in eine innere Vorstellungswelt zurückzieht. Der Wunsch, »weltenmüd / Wegfliehen« (ebd., 114, 9–10) zu

können, und zwar zu »meinem Grabe« hin (ebd., 114, 12), ist Ausdruck einer spät-romantisch-epigonalen Todessehnsucht und Konsequenz der aussichtslos scheinen- den Gemütslage. Der Vergleich mit der »Schwalbe« (ebd., 114, 11), einem Zugvogel, ist jahreszeitlich motiviert: Als Gegenstück zum »maiенblauen« »Himmel«, der den kindlichen Trost in der aufblühenden Natur des Frühlings anzeigt, beschwört das Ich Spätsommer und Herbst als Chiffren des kommenden Todes, dem jedoch eine milde Übergangszeit vorausgeht.²⁶ Die »warme Sommerabendluft / Und goldne[n] Fäden« (ebd., 114, 13–14) versprechen ein angenehmes Lebensende und kontrastieren mit der psychischen Tortur, die das lyrische Ich zuvor geschildert hat.

Das die Strophe beschließende Friedhofsidyll stellt eine Utopie heiterer Ruhe dar, die durch den Parallelismus und die Alliterationen auch klanglich wirkt (»Um Kirchhofskreuze Rosenduft / Und Kinderlust und Reden«; ebd., 114, 15–16). Das Ich gibt seine Klage um die unwiederbringlich verlorene »Kindesseligkeit« auf und richtet sich stattdessen auf die Zukunft aus, genauer: auf den Tod, von dem es hofft, dass er die Vergebung der Sünden und den Eingang ins Paradies bedeute. Diese Aussicht vermittelt bereits den Vorgeschmack eines Friedens, der auch von der Herbst- und Friedhofsidyllik der achten und neunten Strophe versinnbildlicht wird. Zudem weckt die Szenerie Anklänge an die stark von der englischen Kirchhofs- bzw. Gräberpoesie beeinflusste Empfindsamkeitsliteratur des 18. Jahrhunderts, wie sie musterhaft von Ludwig Höltý (insbesondere seiner ›Elegie auf einen Dorfkirchhof‹ von 1772)²⁷ geprägt wurde.

Das christliche Heilsversprechen, den Seelenfrieden bei Gott, stellt das lyrische Ich den »wilde[n] Wehn« des Lebens gegenüber. Die Vorstellung himmlischer Ruhe färbt dabei auf die unmittelbare Umgebung der imaginierten Grabsstätte ab: Das Stimmungsbild ist eine Idealvorstellung, die den Tod in empfindsamkeitslyrischen Formeln verklärt.

Auf dieses Erlösung versprechende, spätromantische Stimmungsbild folgt eine imaginäre Szene, in der das Ich seine Beichte ablegen darf. Diese Szene findet an dem zuvor eingeführten Ort statt; das »morsche[] Holz« (KGW I/3, 114, 17), an dem das Ich kniet, dürfte eines der hölzernen Grabkreuze des Friedhofs darstellen – wenn es sich nicht sogar um die Imagination des eigenen, vor langer Zeit schon für den Sprecher aufgestellten Kreuzes handelt. Das betont »stille« (ebd., 114, 18) In-sich-Gehen unter der erhabenen Wolkenfülle bezeugt das Erlösungsbedürfnis des

26 Dieses Stimmungsbild erinnert auch an den Beginn von Hölderlins Ode »An die Parzen« (1796–1798): »Nur Einen Sommer gönnnt, ihr Gewaltigen! / Und einen Herbst zu reifem Gesange mir [...]« (Hölderlin: Gedichte, 89). – In einem Brief an Mutter und Schwester vom 6.9.1863 schildert Nietzsche – unter Rückgriff auf denselben Zugvogel – eine ganz ähnliche Herbststimmung und bezieht sich dabei sogar ausdrücklich auf seine Gedichte: »Und ich liebe den Herbst sehr, ob ich ihn gleich mehr durch meine Erinnerung und durch meine Gedichte kenne. Aber die Luft ist so kristallklar, und man sieht so scharf von Erde nach Himmel, die Welt liegt nackt vor den Augen. [...] Nun gehen sie wieder ab, die Schwalben, die nach dem Süden zu die Segel richten, und wir singen wieder sentimental hinterdrein« (an Franziska und Elisabeth Nietzsche, 6.9.1863, [376], KSB 1, 253, 21–31). Auch hier bezieht sich das Bild auf eine Situation des Abschieds, allerdings nicht vom Leben allgemein, sondern von der Schulzeit (vgl. ebd., 253, 34–40).

27 Christ[oph] Ludw[ig] Heinr[ich] Höltý: Sämtlich hinterlaßne Gedichte, nebst einer Skizze seines Lebens. Halle ²1800, 289–293.

lyrischen Ichs, das hier ganz auf Gott und das Jenseits ausgerichtet scheint.²⁸ Und diese Bitte um Erlösung wird offenbar erhört, denn der »Kirche Schatten« (ebd., 114, 21) legt sich wie ein Schutzmantel um das Ich. Ferner fragen die im »leisen Hauch« wankenden »Lilien« es nach seinen »heissen Gedanken« (ebd., 114, 22–24). Verweist der »Hauch« hier auf den schöpferisch-belebenden Odem Gottes (vgl. Genesis 2,7), symbolisieren (weiße) Lilien schon seit der Antike Reinheit, Unschuld, Jungfräulichkeit wie auch, oft sogar in Verbindung damit, den Tod.²⁹ Zudem sind in der Bibel die »Lilien auf dem Felde« (Matthäus 6,28) ein Zeichen der »vertrauensvollen Hingabe an Gott«.³⁰ Das lyrische Ich bedient sich folglich trauriger Symbole, um sein Zwiesgespräch mit Gott zu illustrieren: In der naturlyrisch beschworenen Präsenz des Herzenskündigers gibt das lyrische Ich sich diesem in der Hoffnung hin, der Tod möge den Teufelskreis aus Lust und Leiden beenden und ewigen Frieden bringen. Wie stark diese Hoffnung auf das Ich wirkt, verdeutlicht zusätzlich der Indikativ, der den Konjunktiv in den letzten drei Versen der Strophe verdrängt und den Anschein erweckt, das Ich knie tatsächlich betend vor einem Friedhofskreuz.

Die Vorstellungskraft scheint indes stark genug zu sein, das Ergebnis des imaginierten Gottesgesprächs in die geistige Wirklichkeit des Ichs zu übersetzen, denn die letzte Gedichtstrophe bezeugt zunächst die Auflösung des Herzenskonflikts und die Ankunft der »Ruhe« (KGW I/3, 114, 25). Diese wird als »Fremdling meiner Zeit« angerufen (ebd.) und auch im Rest der Strophe konsequent apostrophiert. Infolge der Beichte scheint die »Ruhe« die ewige Seligkeit schon auf der Erde zu präjudizieren und das Ich von den »wilde[n] Wehn« des Herzens zu befreien. Dafür müsse es sich aber wie ein Anachoret von der Welt zurückziehen und in »der stummen Einsamkeit« sein »Leben büße[n]« (ebd., 114, 27–28).

Diese Büßerhaltung kennzeichnet mehrere Gedichte des jungen Nietzsche. Beispielhaft sei auf das programmatisch betitelte »Bußlied« aus dem Jahr 1858 verwiesen, das in der oben angesprochenen Gedichtsammlung übrigens direkt vor dem »Mailed« platziert ist:

Ach Gott, mein Herr, laß mich nicht sterben
 In meinen großen Sünden!
 Laß mich noch einmal Gnade finden
 Und Seligkeit erwerben!
 Ist auch mein Sünd wie Sand am Meer
 Und unermäßlich tief und schwer
 Deine Gnade macht sie schwinden.

28 Diese ganzheitliche Ausrichtung des Ichs auf Gott entspricht der religiösen Prägung Nietzsches im Elternhaus, wie sie Figl: Das religiös-pädagogische Kindheitsmilieu Nietzsches, 32 darstellt: »Inhaltlich handelt es sich um einen Glauben, der das Leben in seiner Gänze umfaßt, der das Dasein im ganzen betrifft; sowohl der einzelne Tag als auch das Leben insgesamt ist vom Ende her geprägt, das Dasein des Menschen ist immer von dem Gedanken an Gott geleitet.«

29 Vgl. Markus Reitzenstein: Lilie [Artikel]. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart 2012, 245–246

30 Udo Becker: Lilie [Artikel]. In: ders.: Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen. Freiburg i. Br. 2006, 172.

Ich trau auf dich; verlaß mich nicht
 In meines Herzens höchster Noth.
 Du bist des Sünders Zuversicht,
 Umdräuen ihn auch Höll und Tod.
 Rette mich aus dem Verderben!
 Laß mich nicht sterben, mich nicht sterben!
 Reich mir deiner Gnade Brod!
 (1860/1861, 9[2], KGW I/2, 220, 11–24)

Das lyrische Ich dieses Gedichts bittet Gott entgegen dem ersten Eindruck weniger darum, ihm nur das irdische Leben zu retten. Es bittet vielmehr um sein Seelenheil, um das ewige Leben. Gott solle es nicht in seinen »großen Sünden« sterben lassen, sondern ihm die »Gnade« der Vergebung gewähren. In einer analogen Konstellation fungiert die Gnade Gottes in »Jetzt und ehedem« als poetisches Erlösungsmotiv.

Vor dem Hintergrund der lange ersehnten »Ruhe«, dich sich erst mit der innerlichen Weltflucht einstelle, wirft der Beginn der letzten auch ein neues Licht auf die siebte Strophe: Das Ich hatte die Selbsterhebung zum (Dichter-)Gott als (Selbst-)Betrug dargestellt – doch ohne Begründung. Diese liefert es jetzt zumindest indirekt nach: Der Versuch, dichterisch das wilde Herz zu zähmen, habe scheitern müssen, weil nur Gottes Gnade dazu fähig sei. Erst die innere Flucht aus der Welt hin zum eigenen Grab und die Buße der weltlichen Begierden hätten den Ausbruch aus dem Teufelskreis von Schuld und Lust ermöglicht. Die Absage an das Selbst, das gerade im Versuch künstlerischer Bewältigung der Gefühle und Gedanken einen starken Ausdruck finde, sei der erste Schritt auf dem asketischen Weg zum Seelenfrieden gewesen.

Diese harmonisch wirkende Auflösung relativiert das lyrische Ich allerdings in der letzten Strophenhälfte des Gedichts. Schon die Rede vom einsamen Abbüßen des Lebens lässt die verklärenden Farben des südlichen Grabsidylls vermissen, kann aber noch als selbstbewusste Entzagung gedeutet werden. Dasselbe gilt für die bildhafte Aufforderung an die apostrophierte »Ruhe«, in »heiligen Fluthen« aus dem Brunnen des eigenen »Lebens« zu fließen (KGW I/3, 114, 29–30). Wie das Wasser dem Brunnen, solle die »Ruhe« dem »Leben« des Ichs entspringen. Daher müsse es allen weltlichen Einflüssen abschwören, um sich Gottes Gnade zu verdienen und so die »heiligen Fluthen« der Ruhe zu erlangen. Die anschließende Erklärung jedoch, »still« sein »sehnend Herz verbluten« zu lassen (ebd., 114, 31–32), während das Ich sich meditativen Anschauungen der »Ruhe« hingebe, lassen Zweifel am Wert der vermeintlichen Erlösung des Ichs aufkommen. Diese Irritation wird durch die paradoxe Verbindung zwischen stiller Betrachtung und »verblutendem« Herzen zusätzlich verstärkt. Die Wortwahl der zwei Schlussverse impliziert, dass das lyrische Ich die Abtötung seiner Leidenschaften, den Tod des »sehnenden Herzens« zugunsten der Seelenruhe, nicht ohne eine gewisse Wehmut vollzieht. Dieser ambivalente Schluss strahlt auf das gesamte Gedicht zurück und lässt die in Aussicht gestellte Erlösung an Legitimität verlieren. Es wird deutlich, dass das lyrische Ich seine Leidenschaften nicht aus Überzeugung opfert, sondern den asketischen Weg zu einer »Ruhe« im Zeichen der Buße lediglich aus Verzweiflung und letztlich aus Resignation wählt.

Das Gedicht lässt damit bemerkenswerterweise offen, ob die teuer erkauftes Erlösung ihren Preis tatsächlich wert ist.

*

Dieser ambivalente Schluss erweitert auch den ›bekenntnishaften‹ Gehalt des Gedichts: Hier bekennt sich nicht nur ein Ich in existenziellem Maß schuldig und überführt die Klage um die verlorene Unschuld in ein religiöses Gottesbekenntnis, das als innerliches Zwiegespräch und Beichte dargestellt wird; das Ich bekennt letzten Endes auch, dass die lange als Heimsuchung empfundene Begierde als Teil des Lebens wohl doch nicht einfach zu opfern sei. Nicht zufällig spricht es vom »sehnend Herz« (ebd., 114, 32), das verblute: Das Herz nimmt innerhalb des Gedichts ja einen so zentralen wie ambivalenten Platz ein. Es ist Ursprung sowohl der Leidenschaften als auch der Schuldgefühle. Durch seinen metaphorischen Tod verschwindet beides. Doch das Herz ist ein lebenswichtiges Organ und mit seinem Verlust – das wurde bereits am Ende der zweiten Strophe angedeutet – geht auch der des Lebens einher. Wenngleich die Todessehnsucht kurz zuvor noch die treibende Kraft zur Entzagung war, spricht das Bild des ausblutenden ›sehnenden Herzens‹ eine andere Sprache: die der Wehmut im Angesicht des verlorenen Lebens, nicht (mehr) der verlorenen Unschuld. Auf diese angedeutete ›Umwertung‹ verweist in gewisser Weise auch der Titel des Gedichts: ›Ehedem‹ war der Tod willkommen, ›jetzt‹ gilt die Klage dem verlorenen Leben.³¹

Literatur

- Becker, Udo: Lilie [Artikel]. In: ders.: Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen. Freiburg i. Br. 2006, 172.
- Brobjer, Thomas H.: A Discussion and Source of Hölderlin's Influence on Nietzsche. Nietzsche's Use of William Neumann's ›Hölderlin‹. In: Nietzsche-Studien 30 (2001), 397–412.
- Brobjer, Thomas H.: Nietzsche's Philosophical Context. An Intellectual Biography. Urbana, Illinois 2008.
- Düsing, Edith: »Der einzige ›logische‹ Christ« – »Pascal, den ich beinahe liebe! Streiflichter zu Pascal im Spiegel Nietzsches. In: Vernunft und Glauben. Ein philosophischer Dialog der Moderne mit dem Christentum. Père Xavier Tilliette SJ zum 85. Geburtstag. Hg. von Steffen Dietzsch, Gian Franco Frigo. Berlin 2006, 297–313.
- Figl, Johann: Das religiös-pädagogische Kindheitsmilieu Nietzsches. Eine biographisch-philosophische Interpretation frühester Aufzeichnungen. In: Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches. Hg. von Andreas Schirmer, Rüdiger Schmidt. Weimar 1999, 24–36.

31 Der ›umwertende‹ Schluss gibt auch die Haltung vor, der sich Nietzsches bekanntestes Jugendgedicht, »Noch einmal eh ich weiter ziehe ...«, ganz verschreibt: Hier bekennt sich ein lyrisches Ich begierig zu einem Gott, der die Leidenschaften selbst erweckt und – man beachte die positive Konnotation der »Sturm«-Metapher mit Blick auf die erste Strophe von »Jetzt und ehedem«, wo sie nur »wilde Wehn« brachte – nicht Ruhe und Frieden, sondern die Aufregung des Lebens hervorbringt. Die letzte Strophe des Gedichts lautet: »Ich will dich kennen« / Du unbekannter, / Du tief in mein(e) Seele Greifender, / Mein Leben wie ein Sturm durchschweifender / Du Unfaßbarer, mir Verwandter! / Ich will dich kennen, selbst dir diene(n)« (1864, 17[14], KGW I/3, 391, 18–22). Vgl. zu diesem Gedicht auch Pestalozzi: Nietzsches Gedicht.

- Hayoun, Maurice-Ruben: Nietzsches »Zarathustra« und die Bibel. In: Jüdischer Nietzscheanismus. Hg. von Werner Stegmaier, Daniel Krochmalnik. Berlin 1997, 327–344.
- Hödl, Hans Gerald: Musik, Wissenschaft und Poesie im Bildungsprogramm des jungen Nietzsche. Oder: »Man ist über sich entweder mit Scham oder mit Eitelkeit ehrlich«. In: Nietzsche und die Musik. Hg. von Günther Pölter, Helmuth Vetter. Frankfurt a. M. 1997, 17–43.
- Hölderlin, Friedrich: Gedichte. Stuttgart ³1847.
- Hölty, Christ[oph] Ludw[ig] Heinr[ich]: Sämtlich hinterlaßne Gedichte, nebst einer Skizze seines Lebens. Halle ²1800.
- Kaufmann, Sebastian: Kommentar zu Nietzsches »Idyllen aus Messina«. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. 12 Bde. Berlin 2012–2023, Bd. 3/1, 457–543.
- Klein, Johannes: Die Dichtung Nietzsches. München 1936.
- Löwith, Karl: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Hamburg ⁴1986.
- Losch, Ursula/Schmidt, Hermann Josef: »Werde suchen mir ein Schwans Wo das Zipfelchen noch ganz«. Spurenlesen im Spannungsfeld von Text, Zeichnung, Phantasie und Realität beim zehnjährigen Nietzsche. Eine Anfrage an das Publikum. In: Nietzscheforschung 1 (1994), 267–287.
- Mayer, Mathias: Nachwort. In: Friedrich Nietzsche: Gedichte. Hg. von dems. Stuttgart 2010, 173–186.
- Meyer, Theo: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991.
- Nietzsche, Friedrich: Gesammelte Werke. Hg. von Richard Oehler, Max Oehler und Friedrich Chr. Würzbach. 23 Bde. München 1920–1929.
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Hg. von Alfred Baeumler. 8 Bde. Leipzig 1930–1932.
- Nietzsche, Friedrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Werke. Hg. von Hans Joachim Mette und Karl Schlechta. 5 Bde. München 1933–1940.
- Nietzsche, Friedrich: »Ich habe nun schon manches erfahren ...« Die frühen autobiographischen Schriften. Hg. von Kai Agthe. Weimar 2003.
- Nietzsche, Friedrich: Aus meinem Leben. Hg. von Jens-Fietje Dwars. Bucha bei Jena 2006.
- Ottmann, Henning: Philosophie und Politik bei Nietzsche [1987]. Berlin ²1999.
- Perkins, Richard: »Little brier rose«. Young Nietzsche's Sleeping Beauty Poem as Legend and Swan Song. In: The Reception of Grimms' Fairy Tales. Responses, Reactions, Revisions. Hg. von Donald Haase. Detroit, Mich. 1993, 127–148.
- Pestalozzi, Karl: Nietzsches Gedicht »Noch einmal eh ich weiter ziehe ...« auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), 101–110.
- Reitzenstein, Markus: Lilie [Artikel]. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart ²2012, 245–246.
- Schiller, Friedrich: Kleine Schriften vermischten Inhalts. In: Sämmliche Werke in zehn Bänden. Stuttgart 1844.
- Schmidt, Hermann Josef: Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche. 4 Bde. Berlin 1991–1994.
- Schmidt, Hermann Josef: »Auf noch nie betretener Bahn«. Poetische Selbstfindungsversuche des Kindes Nietzsche. In: Nietzsche im Netze. Nietzsches Lyrik, Ästhetik und Kindheit im deutsch-dänischen Dialog – Nietzsche i dansk-tysk dialog. Hg. von Jørgen Kjaer. Århus 1997, 10–38.
- Sharma, Rohit: On the Seventh Solitude. Endless Becoming and Eternal Return in the Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford 2006.
- Wünsch, Marianne: Erlebnislyrik [Artikel]. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3 Bde. Hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. a. Berlin 2007, Bd. 1, 498–500.
- Ziemann, Rüdiger: Abschiede. Zu zwei Jugendgedichten Nietzsches. In: Nietzscheforschung 1 (1994), 181–190.
- Ziemann, Rüdiger: Die Gedichte [Artikel]. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart 2011, 150–156.

3 Montierte Überlegung. Eine Lektüre von Nietzsches »Am Gletscher«

Ziel meiner textnahen Lektüre von Nietzsches Gedicht »Am Gletscher« ist es, Beobachtungen zu versammeln, die einen Einstieg in das Verständnis des Textes und seiner poetischen Verfahrensweise geben – mehr als eröffnende Gedanken werden in diesem Rahmen angesichts der hohen Komplexität des Textes nicht möglich sein; schon gar nicht eine sogenannte ›erschöpfende‹ Deutung, die das Gesagte unter ein stabiles Interpretament fassen würde. Es gilt mir in diesem Sinne auch in Bezug auf Nietzsches *Lyrik* das zu erreichen, was an anderer Stelle besonders in jüngster Vergangenheit in der Auseinandersetzung mit seinen *philosophischen* Texten von zentraler Bedeutung war: eine Sensibilisierung für die präzise Sprachlichkeit des Textes sowie dessen besondere ästhetische Darstellungsform.

Eine erste Fassung des Gedichts entstand im Sommer 1877 während Nietzsches dreieinhalbmonatigem Aufenthalt in Rosenlau in den Berner Alpen. Der zwischen dem Wellhorn und dem Dossen gelegene Rosenlaugletscher kann als geografische Referenz des Gedichts verstanden werden. In der Fassung von 1877 ist der Text noch mit »Sommer im Hochgebirge« überschrieben.¹ Erst eine Abschrift im Herbst 1884, die mit einer Umarbeitung des Gedichts verbunden war, weist den Titel »Am Gletscher« auf; in der Handschrift findet sich am rechten Rand überdies die Eintragung »Yorick unter Gletschern«. Textgrundlage der folgenden Lektüre ist diese Abschrift von 1884:

Am Gletscher

Um Mittag, wenn zuerst
Der Sommer in's Gebirge steigt,
Der Knabe mit den müden, heißen Augen:
Da spricht er auch,

5 Doch se hen wir sein Sprechen nur.
Sein Athem quillt wie eines Kranken Athem quillt
In Fieber-Nacht.
Es geben Eisgebirg und Tann' und Quell
Ihm Antwort auch,

10 Doch sehen wir die Antwort nur.
Denn schneller springt vom Fels herab
Der Sturzbach wie zum Gruß
Und steht, als weiße Säule zitternd,
Sehnsüchtig da.

15 Und dunkler noch und treuer blickt die Tanne,
Als sonst sie blickt
Und zwischen Eis und todtem Graugestein

¹ Vgl. KGW VII.3, 237–239.

Bricht plötzlich Leuchten aus — —
 Solch Leuchten sah ich schon: das deutet mir's. —

20 Auch todten Mannes Auge
 Wird wohl noch Ein Mal licht,
 Wenn harmvoll ihn sein Kind
 Umschlingt und hält und küßt:
 Noch Ein Mal quillt da wohl zurück

25 Des Lichtes Flamme, glühend spricht
 Des Todten Auge: »Kind! —
 Ach Kind, du weißt, ich liebe dich!« —
 Und glühend redet Alles — Eisgebirg
 Und Bach und Tann —

30 Mit Blicken hier das selbe Wort:
 »Wir lieben dich!
 Ach Kind, du weißt, wir lieben, lieben dich!«

Und er,
 Der Knabe mit den müden heißen Augen,
 35 Er küßt sie harmvoll,
 Inbrünst'ger stets,
 Und will nicht gehn;

Er bläst sein Wort wie Schleier nur
 Von seinem Mund,

40 Sein schlimmes Wort
 »mein Gruß ist Abschied,
 mein Kommen Gehen,
 ich sterbe jung.«
 Da horcht es rings

45 Und athmet kaum:
 Kein Vogel singt.
 Da überläuft
 Es schaudernd, wie
 Ein Glitzern, das Gebirg.

50 Da denkt es rings —
 Und schweigt — —

Um Mittag war's,
 Um Mittag, wenn zuerst
 Der Sommer ins Gebirge steigt,
 55 Der Knabe mit den müden heißen Augen.

Bereits an den ersten Versen lässt sich die poetische Verfahrensweise des Gedichts ablesen:

Um Mittag, wenn zuerst
 Der Sommer in's Gebirge steigt,
 Der Knabe mit den müden, heißen Augen:
 Da spricht er auch,
 Doch se h e n wir sein Sprechen nur.²

Zunächst ist bemerkenswert, dass der ›Mittag‹ als »diejenige Zeit, zu welcher die Sonne am höchsten über dem Horizonte gesehen wird«³, nicht als ein definitiver *Zeitpunkt*, sondern als ein *Zeit- und Erwartungsraum* eines Vorgangs genannt wird. Hinzu kommt, dass unklar bleibt, ob das Wort ›zuerst‹ am Versende von V.1 einen Prozess markiert, der in diesem Zeitraum *beginnt* oder einen, der ausschließlich *innerhalb* dieses Zeitraums statthat – für die letzte Lesart spricht der erste Vers der letzten Versgruppe, der mit den Worten »Um Mittag war's«⁴ und der darauffolgenden Wiederholung der Verse 1–3 alles zuvor Gesagte in dieses Zeitfenster einfasst.

Nach dieser nur ungefährnen Rede kommt der ›erste Schritt‹ des angekündigten Vorgangs zur Sprache:

Der Sommer in's Gebirge steigt,

Der Vers stellt eine komplexe rhetorische Figur dar. Einerseits wird der von Nietzsche insbesondere im *Zarathustra* und der *Fröhlichen Wissenschaft* vielfach bediente Motivkomplex des ›Auf-‹ und ›Abstiegs‹ und insbesondere des ›Bergsteigens‹ aufgerufen⁵ – wenngleich modifiziert: Hier ist es nicht ein einzelnes Subjekt, das über den Berg zugleich einen ›Aufstieg zu sich selbst‹ bzw. eine »Steigerung seines Selbst«⁶ unternimmt, sondern lediglich der anthropomorphisierte Sommer. Andererseits vollzieht der Vers eine metonymische Verschiebung: Nicht die Sonne steigt ›um Mittag‹ an ihren höchsten Punkt, sondern der Sommer; so wird eine Tageszeit als Ankunft einer *Jahreszeit* ausgewiesen, deren beider *tertium* in der größten Präsenz der Sonne besteht. Verbunden ist damit aber auch eine Sensibilisierung gegenüber der phraseologisch verschliffenen Formulierung, dass die Sonne ›aufgeht‹.

Die Analyse des Verses macht deutlich, dass die Rede an eine ego-geozentrische Perspektive gebunden ist, denn es ist ja nicht die Sonne, die steigt, sondern die Erde, die sich dreht. Doch nicht nur das: Diese Perspektive zeigt ebenso die Unhinter-

2 1884, 28[60], KSA 11, 325–326.

3 Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 4 Bde. Leipzig 1793–1801, Bd. 3, Sp. 240, s. v. Mittag.

4 Diese Formulierung findet sich im exakt gleichen Wortlaut in dem höchstwahrscheinlich gleichzeitig entstandenen Nachgesang von *Jenseits von Gut und Böse* »Aus hohen Bergen« (JGB Aus hohen Bergen. In: KSA 5, 241–243).

5 Vgl. etwa Gaston Bachelard, »Nietzsche et le psychisme ascensionnel«. In: ders., L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, 3e réimpression. Paris 1950, 146–185.

6 Karl Pestalozzi: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970, 218.

gehbarkeit einer – pointiert gesagt – grundsätzlichen Metaphorizität und Anthropomorphizität der Sprache: Die Dechiffrierung des Verses ist keine Rückführung auf eine ›eigentliche‹ und ›wortwörtliche‹ Bedeutung, sondern endet erneut nur in einem Sprachbild: das der ›aufgehenden‹ oder ›steigenden‹ Sonne. Schon hier wird deutlich, dass der Unterschied zwischen Betrachter und Betrachtetem – entgegen der auch in zahlreichen anderen Aspekten allzu harmonistischen Lektüre Johannes Kleins – gerade *nicht* aufgehoben wird; es findet gerade keine »Objektivierung des Menschen, [keine] Hingabe an die Welt im Sinnbilde der Landschaft«⁷ statt, sondern eine subjektive Aneignung des Angeschauten durch die Sprache.

Mit der Nennung des vierfachen Zenits – dem Mittag als Höhepunkt des Tages und zugleich höchstem Stand der Sonne, dem Sommer als Mitte und Hochzeit des Jahres und dem Gebirge als größtmögliche irdische Erhöhung – ist die Bewegung jedoch noch nicht am Ende:

Der Knabe mit den müden, heißen Augen:

Vers 4 fügt der ersten Anthropomorphisierung des ›bergsteigenden Sommers‹ mit dem ›Knaben‹ eine zweite hinzu bzw. erweitert und spezifiziert die erste. Diese Ergänzung bedeutet jedoch zugleich einen partiellen Bruch mit dem aufgebauten Bild: Der ›Knabe‹ entspricht nicht dem adulten Status, den Mittag, Sommer und Gebirge haben. So verweist die Formulierung auf die inkonsistente Chrono-Topologie,⁸ die dem Gedichtanfang überhaupt eigen ist: Es bleibt unklar, wer oder was auf das ›zuerst‹ von Vers 1 folgt – und was es bedeutet, dass die Zeitspanne ›Sommer‹ auf eine räumlich-geografische Höhe steigen soll, noch dazu, wenn diese sich als ›Knabe‹ noch in der Adoleszenz befindet und mit dem Aufstieg ins Gebirge erst zum ›erwachsenen‹ Sommer zu werden scheint.

Das entworfene Bild des Knaben wird durch die ihm zugesprochenen ›müden, heißen Augen‹ noch zusätzlich paradox: Zum einen, da die attribuierte Müdigkeit eher von einem fortgeschrittenen Alter, dem Lebensende und dem Erschlaffen der Sehkraft zeugt bzw. als Folge einer bereits geleisteten Besteigung des Gebirges verstanden werden kann. Zum anderen, weil die Verbindung ›heiße Augen‹ zwar den literarisch-theologischen Topos des ›Sonnenauges‹ aufgreift, im Plural ›Augen‹ aber das zitierte Bild erneut modifiziert und *über*-steigt.

Der Doppelpunkt am Ende von Vers 4 besitzt nun sowohl die Funktion, die beiden folgenden Verse als Konsequenz des bisher Gesagten zu markieren, als auch – und das ist hier besonders interessant – das Folgende als *Rede* zu kennzeichnen, genauer: die Thematisierung eines besonderen Sprechens einzuleiten, das ›wir nur sehen‹.

Da spricht er auch,
Doch s e h e n wir sein Sprechen nur.

⁷ Johannes Klein: Die Dichtung Nietzsches. München 1936, 65.

⁸ Vgl. hierzu den Beitrag von Peter Villwock »Chronotopographie: Nietzsches Erkenntnislandschaftslyrik« in diesem Band.

Konsequent ist diese Thematisierung des Sprechens in Vers 5 und 6, insofern damit rückblickend auf Vers 4 das darin ausgeführte Bild des Knaben verständlicher wird. Die Engführung von Sehen und Sprechen lässt sich so lesen, dass dieses nur *sichtbare* Sprechen eines der Augen ist – die ›müden, heißen Augen‹ also *sprechend* werden. Diese Deutung lässt sich dadurch stützen, dass ›wir‹ – sensibilisiert durch das Sprechen *über* das Sprechen – im letzten Kolon von Vers 4 auf einmal eine neue Bedeutung *sehen* können, nämlich eine Homografie: Die Augen des Knaben sind nun nicht mehr nur ›heiß‹, sie ›heißen‹ auch etwas – sie sprechen und bedeuten. Gleichzeitig betont Vers 5 (in ›indirekter Rede‹) eine ›Gleichzeitigkeit‹ des Sprechens: Auch der Knabe spricht – d. h. an dem Ort und zu der Zeit, an dem und in der über den Knaben gesprochen wird, ›da spricht er auch!‹

Bedeutender aber als diese retrospektive und retroaktive Thematisierung des Sprechens ist, dass dem Gedicht mit Vers 5 und 6 ein neuer Topos hinzugefügt wird: die Wendung ›rede, dass ich Dich sehe‹ – *loquere ut te videam*. Der erstmals von Apuleius in seiner ›Blütenlese‹ (*Florida*)⁹ im Zuge seiner Kommentierung des platonischen *Charmides* nachgewiesene Satz wird von Erasmus in dessen *Apophthegmata* bis zu Hamanns *Aethetica in nuce* und Lichtenbergs *Abhandlung über Physiognomik* weiter tradiert und erhält im jeweiligen Kontext neue Bedeutung.

Entscheidend ist, dass die Verse 5 und 6 den frühesten Nachweis des Satzes aufgreifen: den sokratischen Dialog mit dem kranken (unter Kopfschmerz leidenden) ›Knaben‹ *Charmides*. Damit wird vorausschauend eine Verbindung zu Vers 7 und 8 sichtbar, die dem Knaben *expressis verbis* den Atem eines Kranken zusprechen – rückblickend wird Platons *Charmides* sprechend, insofern Sokrates mit der (von Apuleius ihm in den Mund gelegten) Aufforderung ›rede, dass ich Dich sehe‹ den Knaben auf seine *sophrosyne*, seine Besonnenheit hin befragt: Zur direkten Homografie von ›heiß‹ und ›heißen‹ tritt nun also eine zweite, indirekte hinzu, wenn der ›Sommer(sonnen)knabe‹ mit der Befragung seiner ›Besonnenheit‹ überblendet wird.

Ich möchte an dieser Stelle die Lektüre der ersten Strophe unterbrechen, da ich die in den Versen 1–5 entwickelte Struktur als kennzeichnend für das gesamte Gedicht ansehe – und dementsprechend die Mikrologie des Textes auch auf dessen Makrologie, das Verhältnis der Verse auf das der Strophen zueinander reflektieren möchte.

Der Topos des ›sehend machenden‹ und nur ›sichtbaren Sprechens‹ bzw. des ›antwortenden Blicks‹ des Angeschauten – dem Topos also einer Rede der Optik und einer Optik der Rede – kulminierte am Ende der ersten Strophe in den Versen:

Und zwischen Eisgebirg und todtem Graugestein
Bricht plötzlich Leuchten aus — —
Solch Leuchten sah ich schon: das deutet mir's. —

Hier ist zunächst auffallend, dass von einem Licht-*Ereignis* die Rede ist; hätte man doch erwartet, dass das Sonnenlicht, das – zumindest indirekt – in den vorangehen-

⁹ »At non itidem maior meus Socrates, qui cum decorum adulescentem et diutile tacentem conspicatus foret, ›ut te uideam,‹ inquit, ›aliquid et loquere.‹«, zit. nach Benjamin Todd Lee: Apuleius' *Florida*. A Commentary. Berlin, Boston 2012, 37.

den Versen vielfältig zur Sprache kam, die ganze Zeit über präsent ist. Dies lässt sich so deuten, dass jetzt der ›Sommer‹ den Gipfel erreicht hat, auf und über ihm steht und damit direkt und nicht mehr nur vermittelt (i.e. hinter ihm) sichtbar ist; dies ist zugleich mit einer besonderen Position des poetischen Ich verbunden, da es sich in dieser Perspektive nicht ebenfalls auf dem Berg oder Gletscher befinden kann, sondern (dem Titel folgend) lediglich ›am‹ Gletscher.

Für das Verhältnis der ersten zur zweiten Strophe ist nun bedeutend, dass das Ereignis des Leuchtens im poetischen Ich die Erinnerung an eine (wenn man so will:) ›entsprechende‹ Licht-Präsenz aufruft – das eine wird von ihm also ›im Lichte‹ des anderen, das Anwesende ›im Lichte‹ des Abwesenden gesehen und erklärt – und umgekehrt. Die Interpretation und Deutung des einen durch das andere ist jedoch eine, die keinen eindeutigen Bezug aufweist, sich also in der behaupteten Wechselbeziehung keineswegs ›erhellt‹ oder ›aufklärt‹. Bleibt man in der ersten Strophe, scheint die Erinnerung eines ›solchen Leuchtens‹ nicht zur Sprache zu kommen – und wenn, dann nur indirekt, liest man die beiden Geviertstriche am Ende von Vers 19 »Bricht plötzlich Leuchten aus — —« als Markierung eines willkürlichen oder unwillkürlichen Verstummens oder einer Sprachlosigkeit; einer Sprachlosigkeit, die wir wiederum *sehen*.

Mit dem Wechsel in die zweite Strophe erfährt die ›Deutung‹ der Licht-Erinnerung als Sprachloses jedoch eine bedeutende Alternative. Der ausgeführte Vergleich

Auch todten Mannes Auge
Wird wohl noch einmal licht,
Wenn harmvoll ihn sein Kind,
Umschlingt und hält und küßt:

kann nun als Erinnerung an das Leuchten, das ›licht werden‹ verstanden werden. *Tertium* dieses Vergleichs ist das ›Kind‹, das mit dem Sommerknaben und der davon (verdeckt) mitausgedrückten Sonne verknüpft wird. Von Bedeutung ist dabei überdies das Motiv des Kusses, das erneut seinen Ursprung in einer anthropomorphisierend-bildlichen Rede besitzt: der Kuss des Kindes erinnert an den ›Kuss der Sonne‹ als uneigentliche Beschreibung für deren wärmende Lichtstrahlen. Das ›Augenlicht¹⁰‹, das der (Licht-)Kuss noch ›Ein Mal‹ schenkt, reduziert sich jedoch nicht auf die Wiedergewinnung der Sehfähigkeit – ›Des Lichtes Flamme‹ lässt ›Des Todten Auge‹ noch einmal *sprechen*. Die *visuelle Rezeptivität* der Sprache der ersten

10 Das ›Entgegenkommen‹ und wechselseitige Voraussetzen von Augen- und Sonnenlicht deutet sich natürlich auch vonseiten der zwei Verse aus Goethes bekanntem Spruchgedicht: »Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnt es nie erblicken;« (Johann Wolfgang von Goethe: Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1–16], Bd. 1. Berlin 1965–1978, 666). Entgegen der verbreiteten Deutung behauptet Goethe dabei keine einseitige Abhängigkeit. Der zweite Vers weist aufgrund seiner besonderen Syntax dezidiert eine Mehrdeutigkeit auf: Ohne die Sonnenhaftigkeit des Auges kann dieses die Sonne nicht wahrnehmen und die Sonne das Auge nicht sehen. Die (ausgesprochene) Sonnenhaftigkeit des Auges korrespondiert also mit der (unausgesprochenen) ›Augenhaftigkeit‹ der Sonne.

Strophe verbindet sich also (durch den Kuss) mit einer *verbalen Produktivität* des Auges in der zweiten.¹¹

Diese ›Verbindung‹ ist jedoch eine, die sich als von vornherein untrennbar in der Sprache selbst bezeugt. Die Verse »Des Lichtes Flamme, glühend spricht / Des Todten Auge [...]« beanspruchen – verstellt und vertauscht – die idiomatischen Wortverbindungen der ›flammenden Rede‹ und der ›feurigen Augen‹. Was sich in der ersten Strophe als (unhintergehbare) Metaphorizität der Sprache in Form der ›aufgehenden Sonne‹ zeigte, wird hier somit weiter ausbuchstabiert. Dabei ist der Status dieser Verse keineswegs eindeutig. Im Horizont der exponierten Komplexität der Versrede bleibt offen, ob die zweite Strophe als eine metaphorische Rede gegenüber dem eigentlichen Sprechen der ersten aufgefasst werden kann – oder umgekehrt das Bild des Sommerknabens nachträglich im genannten Verhältnis eines Kindes zu einem ›todten Mann‹ aufgelöst wird.

Damit jedoch nicht genug: Die zweite Hälfte der Strophe, beginnend mit Vers 29 (»Und glühend redet Alles — [...]«) verschränkt nun diese beiden Seiten: Die anthropomorphisiert gedeuteten ›Zeichen‹, die ›Eisgebirg und Tann‘ und Quell in der ersten Strophe geben – der ›Felssprung‹ des ›grüßenden Sturzbachs‹, der als weiße ›Säule zitternd‹ ›sehnsüchtig‹ dasteht, und der ›noch treuere Blick‹ der Tanne – werden am Ende der zweiten Strophe anlässlich bzw. infolge des zuvor angestellten menschlichen Vergleichs als verbal-visuelle Liebeserklärung bzw. Liebesversicherung re-interpretiert: ›Mit Blicken‹ redet ›Alles‹ ›hier das selbe Wort‹ – ›Alles‹ *entspricht* einander.

Mit dem Beginn der dritten Strophe wird nun deutlich, dass das eben entworfene Bild – i.e. das Verhältnis des Kindes, das den Toten noch einmal wachküsst – in seiner Chronologie und Kausalität verkehrt und umgewendet wurde. Die ersten Verse

Und er,
Der Knabe mit den müden heißen Augen,
Er küßt sie harmvoll,

sprechen davon, dass der Kuss Reaktion auf die Liebesbekundung von »Eisgebirg / und Bach und Tann« ist und nicht, wie zuvor, deren Ermöglichung und Veranlassung aufgrund einer Verlebendigung. Somit wird rückblickend auf die zweite Strophe lesbar, dass »das selbe Wort: / ›Wir lieben Dich!« nicht durch den Knaben und damit der eigentlich zugehörigen Figur aus demselben Bildbereich begründet wird, sondern durch das Gegenbild des Vergleichs, dem *Spiegelbild* der Rede, dem verdoppelnden *Abbild*.

Eingeleitet durch den Widerwillen des Sommerknaben (»Und will nicht gehn;«) wird dieser Bildbereich nun abermals wesentlich erweitert, insofern dieser nun selbst in besonderer Weise spricht:

Er bläst sein Wort wie Schleier nur
Von seinem Mund,

11 Dies stärkt auch die Lesart der ›heißen Augen‹ in Vers 3.

Erneut handelt es sich hier um eine Erweiterung bzw. Überblendung durch einen bekannten poetischen Topos. Die Rede vom ›Schleier‹ kann als Rekurs auf Goethe und dessen prominentes Dichtungssymbol verstanden werden, wie es sich in seinem Gedicht »Zueignung« findet. Die Referenz auf Goethes Text ist dabei keineswegs äußerlich, versammeln sich hier doch gleich mehrere Momente von »Am Gletscher«. Die entscheidenden Verse aus Goethes *Zueignung* und dessen poetischem Ich, das am Morgen ›Den Berg hinauf mit frischer Seele ging‹, lauten:

95 Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleyer aus der Hand der Wahrheit.

Und wenn es dir und deinen Freunden schwühe
Am Mittag wird, so wirf ihn in die Luft!¹²

Die zweifache wörtliche Deckung der Bildpunkte ›Schleier‹ und ›Mittag‹ wird um zwei indirekte Anspielungen ergänzt: den ›Morgen‹, der sich als ›junger Tag‹ im Knaben(alter) wiederfindet, und die ›Sonne‹, die metonymisch verschoben hinter dem ›aufgehenden Sommer‹ hervorscheint. Was jedoch Adorno für die Begriffe innerhalb eines Kunstwerks geltend macht, gilt hier in gleicher Weise für die wechselseitige Inanspruchnahme eines intertextuellen Topos: »Keiner geht in [den Text] ein als das, was er ist, ein jeder wird so abgewandelt, dass sein eigener Umfang davon betroffen, die Bedeutung umfunktioniert werden kann.«¹³ So wird in Nietzsches »Am Gletscher« in der dritten Strophe der Natur nicht ein Schleier aus der ›Hand der Wahrheit‹ überreicht, sondern im Plural als ›schlimmes Wort‹ ›Von seinem Mund‹ entgegengeblasen. Will man diesen Kontrast scharfzeichnen, könnte man sagen, dass es sich bei diesen ›Wahrheiten‹ im Sinne von Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* nur um »Illusionen [handelt], von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind« (WL 1). Die ›Schleier der Wahrheit‹ sind keine, die man *erhält*, sondern als bloße ›Wahrheiten des Schleiers‹ verbal *produziert*. Das ›verbergende Enthüllen‹¹⁴, das die Goethesche Dichtungssymbolik prägt, ist in »Am Gletscher« angesichts der geleisteten Beobachtungen nur das Aufzeigen einer unhintergehbaren Bildlichkeit, das Enthüllen des Bildes als *Bild* – eines Bildes, das einem *anderen Bild* aufsitzt.

Diese Aufklärung der Bildlichkeit ist nun am Topos des Schleiers direkt zu erfahren, da hier zwei Gegenstandsbereiche ineinandergeschoben bzw. wechselseitig überblendet werden. Denn bleibt man innerhalb des Deutungsrahmens, dass der ›Knabe‹ für die Sonne steht, kann das Bild des ›Schleiers‹ in ›Nebel‹ aufgelöst werden. Realgegenständlich ›spricht‹ die ›Sonne‹ nicht in ›Nebeln‹, sondern lässt Wasser zu diesem verdunsten: Das ›Wort wie Schleier‹ wird somit in Analogie zur Rede von

12 Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte. Hg. von Bernd Witte. Stuttgart 2001, 141, V. 95–98.

13 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970, 186.

14 Vgl. Werner Keller: Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung. München 1972, 24–25 und Ulrike Landfester: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk. Freiburg i. Br. 1995, 297–312.

»Eisgebirg / Und Bach und Tann« in seiner Kausalität und damit seinem Ursprung verkehrt und zugleich in eins geblendet: Das ›schlimme Wort‹ des Knaben ist nicht sein eigenes, sondern eines, das er lediglich verursacht und ›verantwortet‹ hat.

Nimmt man nun dieses ›schlimme Wort‹ näher in den Blick, zeigt sich, dass es einen Widerspruch in sich austrägt – und diesen gleich doppelt *expressis verbis* ausspricht:

Sein schlimmes Wort
›mein Gruß ist Abschied,
mein Kommen Gehen,
ich sterbe jung.‹

Zwar ließe sich an diesen Versen ein weiterer Beleg für Nietzsches ›Ästhetik des Abschieds‹ nachweisen, wie sie vornehmlich von Karl Heinz Bohrer in seiner ›Theorie der Trauer‹¹⁵ und von Claus Zittel¹⁶ ausbuchstabiert wurde, doch greift diese Erläuterung an dieser Stelle nicht weit genug. Denn der *Widerspruch*, den man auf den ersten Blick als direkter sprachlicher Ausdruck des *Widerwillens* des Knaben verstehen könnte, löst sich bei genauerer Hinsicht in einem Dritten auf – nämlich in dem die Charakterisierung dieser Rede bestimmenden Bild des ›Schleier-Nebels‹. Unter dieser Perspektive *ist* der ›Gruß‹ des Sonnenknaben tatsächlich (wie) der ›Abschied‹, sein ›Kommen‹ tatsächlich (wie) sein ›Gehen‹, insofern die beiden zugehörigen Tageszeiten morgens und abends bzw. der *Vor-Mittag* und der *Nach-Mittag* gleichsetzt werden: in beiden Fällen spricht die Sonne sichtbar ›nebulös‹, Nebel und Schleier erzeugend, indem sie am Morgen durch ihr ›Kommen‹ für Erwärmung und Verdunstung und am Abend durch ihr ›Gehen‹ für Abkühlung und Kondensation sorgt. Die Verse führen die Rede des Knaben also als eine solche an, deren *Inhalt* ihre *Form* beschreibt bzw. deren *Form* ihren *Inhalt* verständlich macht. Den Schlussvers ›ich sterbe jung.‹ möchte ich daher auch nicht als Zeugnis eines frühen Todes verstehen, sondern als verdichteter Kommentar der vorangehenden Verse: Der sichtbar-sprechende Modus seines ›Untergangs‹ ist der seines ›Aufgangs‹ – er stirbt in der Weise, die sein frühes(tes) Erscheinen ausdrückte: ›nebulös‹.

Meine Lektüre fordert somit dazu auf, die Verse um ein Wort zu ergänzen, das diese nicht ›in ihrer *Mitte*‹, ›um‹ ihren eigenen ›Mittag‹ haben – ein Wort, dass zu der eben unternommenen Klärung des Bildes nötig ist und das die Verse gerade *nicht* enthalten: Das ›Kommen‹ und ›Gehen‹ des Sonnenknaben auf den ›Schleier‹ und den ›Nebel‹ hin zu lesen verlangt, sie in einen *Vergleich* zueinander zu setzen: Der Gruß ist *wie* ein Abschied, das Kommen *wie* ein Gehen. Dass dieser wörtlich ausgeführte Vergleich fehlt, weist auf die prekäre *Mitte* des Gedichts in der zweiten Strophe zurück, wo der Status des metaphorischen Vergleichs und die Verwiesenheit der angeführten Bilder aufeinander unklar wird – ja, wo der Vergleich selber verwischt und die Trennbarkeit der einen Bildebene von der anderen zurückgenommen und verdunkelt wird.

15 Vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer. Frankfurt a. M. 1996, 417–502.

16 Vgl. Claus Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra.. Würzburg 2000.

Die dreiteilige sprachlose Antwort auf die Rede des Knaben in der vierten Strophe kann in ihrem ersten Schritt als eine direkte Reaktion auf das ›schlimme Wort‹ verstanden werden, insofern es die darin unausgespochene und so problematisierte Mitte in besonderer Weise thematisiert:

Da horcht es rings
Und athmet kaum:
Kein Vogel singt.

Das Rund der Wahrnehmung ist nun auffallenderweise kein ›Panoptikum‹ einer *sichtbaren*, sondern das angestrengte und aufmerksam-gespannte Vernehmenwollen einer offenbar nur (noch?) *hörbaren* Sprache. Liest man die Worte ›ich sterbe jung.‹ als performatives Sprechen der im Untergehen begriffenen Sonne, scheint der Abbruch des optischen Dialogs auch jeden akustischen einzuschließen. Die Position des genannten ›Panakustikums‹ ist jedoch keineswegs eindeutig: ›horcht es rings‹ ist zum einen als eine konzentrierte, d. h. ›konzentrische‹, von allen Seiten *auf die Mitte* hin ausgerichtete, zum anderen aber und ebenso gut als eine *von der Mitte* in alle Richtungen zugleich ausgehende Wahrnehmung zu denken.

Völlig offen und für die gesamte Strophe unbestimmt bleibt weiterhin, wer oder was mit ›es‹ genannt ist – mit dem ›Sonnentod‹ und dem nun fehlenden Licht ›scheint‹ auch die Möglichkeit der Unterscheidung, der Trennung des einen vom anderen verloren gegangen zu sein. Was bleibt, ist lediglich ein visuelles Echo, das für einen kurzen Augenblick die vergleichende, metaphorische Rede zu restituieren vermag. Sensibilisiert durch die bisherigen Beobachtungen wird in den Versen

Da überläuft
Es schaudernd, wie
Ein Glitzern, das Gebirg.

die Verkehrung von eigentlicher und uneigentlicher Rede des Gedichts sichtbar: ›Eigentlich‹ wäre das Glitzern als Oberflächeneffekt eines letzten Lichteinfalls eines des *Gletschers*, nicht des Gebirgs. Überdies wird die Differenz zwischen Betrachter und Betrachtetem aufgehoben, da sich das Attribut ›schaudernd‹ auf das ›Gebirge‹ und zugleich das (sprechende? schauende?) Subjekt beziehen kann.

Der dritte Teil der ›Antwort‹ auf die Rede des Knaben, erneut eingeleitet durch ein initiales ›Da‹, spricht nach dem Horchen und Schaudern zunächst von einem kreisförmigen Denken: ›Da denkt es rings —‹. Erneut unbestimmt bleibt, ob sich dieses Denken synchron zu den beiden erstgenannten Reaktionen vollzieht oder den Abschluss einer Kausalkette bildet. Gleicher gilt für das Schweigen im letzten Vers. ›Und schweigt — —‹ ist jedoch über diesen Aspekt hinaus interessant, da es zwar einerseits als grundsätzliche Absenz jeglicher Äußerung verstanden werden kann, andererseits aber auch als ein Verstummen, wodurch das Horchen, Schaudern und Denken als ›sprechend‹, als Ausdrucksformen charakterisiert würden.

Bemerkenswert an den beiden letzten Versen ist jedoch vor allem die Interpunktions, die eine Spiegelung der beiden letzten Verse der ersten Strophe darstellt. Ich lese diese präzise Setzung der Gedankenstriche auch als Markierung einer großan-

gelegten Parenthese, die so die Strophen zwei, drei und vier einklammt und als Einschub kennzeichnet, d. h. als einen Teil der Äußerung, der eine Selbständigkeit und Unabhängigkeit reklamiert und zugleich – durch die von ihm verantwortete Unterbrechung des Sprechens – in den Vordergrund des Ausgesagten rückt. Was so betont wird, ist die *Mitte* des Gedichts und der Wechsel der Rede in ein metaphorisch-vergleichendes Sprechen – genauer, wie wir gesehen haben: der Aufweis der grundsätzlich metaphorisch-bildlichen Rede durch die Gegenüberstellung einer zweiten, die mit der ersten überblendet wird bzw. diese überlagert.

Mit der letzten Strophe kehrt das Gedicht – kreisförmig, einen Kreis beschließend – an seinen Anfang zurück, die ersten drei Verse zitierend und alles zuvor Gesagte in diesen besonderen Zeitraum einordnend: »Um Mittag war's«. Dass das Tempus der zitierten Verse im Gegensatz zum einleitenden ersten nicht angepasst wird und die Rede noch immer im Präsens erfolgt, signalisiert eine mögliche unabsließbare Bewegung, die zwar zu sich selbst zurückkommt, von hier aus jedoch nur neuerlich zu einem gleichen – vielleicht auch vergleichenden – Sprechen anhebt.

Nach dem Durchgang durch das Gedicht möchte ich zum Abschluss die Beobachtungen am Text auf dessen immanente Poetik hin reflektieren.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist dabei das Verhältnis der in »Am Gletscher« beanspruchten Bilder und deren Beziehung zueinander, ihre wechselseitige Überlagerung, Verschränkung und Modifikation. Mit Claus Zittel teile ich die Einschätzung, dass bei Nietzsche durch die Rede »qua Metapher [...] die Anschauung als Bild in [ein] Netz der Relationen ein[tritt]« und sich dabei jede vermeinte Referenzialität auf eine außersprachliche Wirklichkeit letztlich in einem »Verweisungsspiel der Metaphern und Begriffe« auflöst.¹⁷ Im Unterschied zu Zittels Ausführungen in seiner Studie zu *Also sprach Zarathustra* sehe ich in »Am Gletscher« – und auch dies ist bereits ein metaphorisches Sprechen – die ›Vertikalität‹ der Sprache zugunsten eines nur noch ›horizontalen‹ Sprachgefüges in gewisser Weise nicht suspendiert, sondern geradezu *thematisch* und *thematisierend* aufgerufen. Damit meine ich nicht, dass die Referenz auf Wirklichkeit beibehalten oder im Verlauf des Textes gar restituiert würde, sondern dass die Bilder, Metaphern und intertextuellen Verweise in einer besonderen vertikalen Beziehung gedacht werden können, die das Gedicht selbst als ihr *Topos* ausweist. Der Aufstieg ins Gebirge, der darin – im Bild – verkoppelte Auf- und Untergang der Sonne, der ›Sturzbach‹ als ›weiße Säule‹ oder die ›Tanne‹ artikulieren und fordern eine von Vertikalität dominierte Perspektive, die auch die *Anordnung* der Bilder einschließt. Gegenüber Sarah Kofmans Argumentation in *Nietzsche und die Metapher* beschränkt sich Nietzsches ›Originalität‹ hier nicht darauf, Metaphern lediglich »anzuhäufen, sie füreinander auszutauschen, an ein stereotypes Bild eine absolut neue Figur anzuschließen« und so »eine Neubewertung traditioneller Metaphern zu provozieren«¹⁸. Nietzsches Einsicht gemäß, dass – sofern die Sprache grundsätzlich und ursprünglich von Metaphorizität geprägt ist – auch das Sprechen über Sprache nicht unabhängig oder gar jenseits von Bildlichkeit erfolgen kann, möchte ich zur Beschreibung dieser besonderen ›Topo-Logie‹ des

17 Vgl. Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, 92.

18 Sarah Kofman: *Nietzsche und die Metapher*. Berlin 2014, 95.

Gedichts eine ebenfalls uneigentliche Rede beanspruchen, die sich im Ausdruck ›montierte Überlegungen‹ kondensiert. Unter dem Wort ›montieren‹ möchte ich nicht nur das Aneinanderfügen, Verbinden, Überblenden und Anordnen der Bilder fassen, sondern – nehmen wir ›montieren‹ ›beim Wort‹ – dank seiner ersten Silbe auch den Berg (*mont*) als prägnanten Topos dieser poetischen Verfahrensweise markieren. In gleicher Weise verhält es sich mit der ›Überlegung‹, die ich in zweifacher Weise denke: als Reflexion auf den ›Zusammenhang¹⁹ der einzelnen Bilder und zugleich ebenfalls als eine poetische Verfahrensweise, die eines ›Über-einander-Legens‹ der Bilder. Dieser letzte Aspekt ist für mich entscheidend: Die Lektüre von »Am Gletscher« zeigte, dass sich die beanspruchten Bilder nicht einfach aneinander anschließen oder – mehr oder minder unmarkiert – ablösen, sondern sich Vers für Vers, Strophe für Strophe über-einander-legen. Das Besondere dieser ›Über-Legung‹ ist, dass die einzelnen Lagen das ›unter‹ ihnen Liegende nicht verdecken, sondern wie transparente Schichten durchsichtig bleiben. Diese so verstandene ›diaphane Überlegung‹ der Versrede ist so gestaltet, dass sich die Bildebenen überblenden *und* ergänzen, Aspekte und Bildpunkte teilen *und* neue hinzufügen – was so entsteht, ist der Eindruck *eines* Bildes, das sich schrittweise, über mehrere Schichten und Lagen hinweg, aufbaut.

Die Bild- und Sprach-Kritik Nietzsches an dieser sich fortsetzenden, im Vollzug des poetischen Sprechens sich *über*-legenden Metaphorisierung ist, dass Letztere *keine* bruchlose oder störungsfreie Synthese der Bildlagen zulässt. Keine Montage von Metaphern, Redewendungen oder intertextuellen Zitaten in »Am Gletscher«, die sich einer In-*eins*-Bildung nicht partiell widersetzen würde, kein direkt oder indirekt ausgeführter Vergleich, der nicht zumindest in *einem* Aspekt einen logischen Widerspruch oder eine Paradoxie enthalten bzw. nur noch einer gewaltsamen Identifikation gleichkommen würde.

Die ›montierte Überlegung‹ in »Am Gletscher« fordert somit auch eine Lektüre, die auf diese besondere poetische Verfahrensweise und diese Topo-Logie adäquat reagiert. Das Verstehen des Textes gründet – wortwörtlich – zunächst in der ›Auslegung‹ seiner ›Überlegung‹, der Analyse und Distinktion seiner sprachlichen Bilder, Metaphern, Idiome und Zitate. Das so Aus-einander-Gelegte muss in einem zweiten Schritt der Lektüre in der Beziehung seiner Momente zueinander gedacht werden, jedoch so, dass sie jedes Bild in seinem Eigenwert bedenkt, seine Investition und Modifikation innerhalb des Gedichts ausweist und diese auf dessen individuelle poetische Aussage hin reflektiert.

So ist es möglich, die von Nietzsche in »Am Gletscher« themisierte und in seiner Form realisierte Metaphorizität und Anthropomorphizität der Sprache als ästhetische Kritik an eben dieser unvermeidlichen Rede zu erfahren – als ein sprachliches Selbstverhältnis des *Textes*, das ein sprachlich reflektierteres Selbstverhältnis seines *Lesers* zu stiften vermag.

19 Vgl. Adelung, Bd. 4, Sp. 763, s. v. Überlegung.

Literatur

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 4 Bde. Leipzig 1793–1801.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970.
- Bachelard, Gaston: »Nietzsche et le psychisme ascensionnel«, in: ders.: L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, 3e réimpression. Paris 1950, 146–185.
- Bohrer, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer. Frankfurt a. M. 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1–16], Bd. 1. Berlin 1965–1978.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Gedichte. Hg. von Bernd Witte. Stuttgart 2001.
- Keller, Werner: Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung. München 1972.
- Klein, Johannes: Die Dichtung Nietzsches. München 1936.
- Kofman, Sarah: Nietzsche und die Metapher. Berlin 2014.
- Landfester, Ulrike: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk. Freiburg i. Br. 1995.
- Lee, Benjamin Todd: Apuleius' Florida. A Commentary. Berlin/Boston 2012.
- Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970.
- Zittel, Claus: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Würzburg 2000.

Martin Endres

4 Zitternd und zuckend ein Preislied. Nietzsches Gedicht »An die Melancholie«

Das Gedicht »An die Melancholie« zählt zu den frühesten erhaltenen Gedichten Nietzsches. Er schrieb es im Juli 1871, bei einem Ferienaufenthalt in Gimmelwald, einem kleinen Bergdorf im Berner Oberland.¹ Freilich hatte sich Nietzsche schon seit seiner Schulzeit intensiv mit Dichtung befasst. Er hatte mit Freunden einen Bund »Germania« gegründet, in dem die Freunde wechselseitig die eigenen wissenschaftlichen und dichterischen Arbeiten erörterten und kritisierten. Dies muss von eingehenden Bemühungen um die zeitgenössische Dichtung begleitet worden sein. Nietzsches spätere Äußerung zu Heinrich Heine dürfte wesentlich auf Lektüreerfahrungen in dieser Zeit zurückgehen:

»Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. Ich suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik. Er besaß jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag, – ich schätze den Wert von Menschen, von Rassen darnach ab, wie notwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen. – Und wie er das Deutsche handhabt! Man wird einmal sagen, dass Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind – in einer unausrechenbaren Entfernung von Allem, was bloße Deutsche mit ihr gemacht haben.«²

Nietzsche sieht somit Heine als vorbildhaft an, und zwar, wie der Hinweis auf die »göttliche Bosheit« nahelegt, abgesehen von der »süßen und leidenschaftlichen Musik« vor allem im Hinblick auf die ironischen – oder im Sinne von Nietzsches Aussage zu Heine – »satyrhaften« Passagen in Heines Werken.³ Tatsächlich ist im Gedicht auf die Melancholie ein ironischer Unterton nicht zu übersehen, und der tritt we-

1 Das Gedicht ist abgedruckt in KGW III/3, 413–414. Der kritische Apparat befindet sich in KGW III/5, 1100; der Abdruck einer Manuscriptseite mit der ersten Strophe ebd., 1430. Das Gedicht erschien zum ersten Mal in der Sammlung *Gedichte und Sprüche*, die Nietzsches Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche im Jahr 1898 herausgab (weitere Auflagen bis 1927). – Der vorliegende Aufsatz verdankt viele Anregungen einer Vorlesung von Claus Zittel an der Universität Padua im Wintersemester 2015/16 und einem Seminar von Christian Begemann, Ludwig-Maximilians-Universität München, im Sommersemester 2016. Beiden gilt mein herzlicher Dank.

2 Ecce homo, Warum ich so klug bin, 4.

3 Zum Gleichklang der beiden vgl.: Hannah Spencer: Heine und Nietzsche. In: Heine Jahrbuch 11 (1972), 126–161; Herwig Friedl: Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche. In: Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Symposium anlässlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine. Hg. von Wilhelm Gössmann, Manfred Windfuhr. [Essen] 1990, 195–214; Renate Reschke: »... jene göttliche Bosheit«. Heinrich Heine aus der Sicht Friedrich Nietzsches. Zum 150. Todestag des Dichters. In: Humboldt-Spektrum 13/2 (2006), 34–39. Vgl. auch Eugen Biser: Nietzsche und Heine. Kritik des christlichen Gottesbegriffs. In: Nietzsche as Affirmative Thinker. Papers Presented at the Fifth Jerusalem Philosophical Encounter, April 1983. Hg. von Yirmiyahu Yovel. Dordrecht 1986, 204–218.

sentlich im Spannungsfeld von erlebtem Vollkommenen und ›bösem‹ Räsonnement in Erscheinung.

Die Zeitumstände des Gedichts

Die Dichtung fällt in die Zeit der intensiven Freundschaft mit Richard Wagner,⁴ in der Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* schreibt, die im Mai 1872 erscheint.⁵ Darin war ihm das Gedankenbild des Dionysischen für seine Deutung der griechischen Tragödie und der hellenischen Geisteswelt insgesamt entscheidend geworden. Doch das Bemühen um die tragischen Dichtungen der Griechen war nur die eine Seite, Nietzsche verstand das darin zu Tage Tretende vielmehr als eine allgemeine Bestimmtheit des Menschen. In diesem Sinne muss auch das unmittelbare Erleben Nietzsches, wie es in den Dichtungen in den Schweizer Bergen seinen Niederschlag fand, als Teil eines umfassenderen geistigen Ringens gesehen werden, wie die in Nietzsches Würdigung Heines angesprochene und anerkannte ›göttliche Bosheit‹ und das ›Vollkommene‹ in ihrem Wechselbezug zu denken seien, wie die ›notwendige‹ Verschränkung von ›Gott‹ und ›Satyr‹ zu fassen sei.

Dieses widersprüchliche und doch unauflösbar Zueinander scheint Nietzsche unter Vorstellung und Bild der Melancholie gesehen zu haben, welche ihn in den Sommermonaten 1870 und 1871 beschäftigten. Das erhellt schlaglichtartig ein Tagebucheintrag Cosimas, die berichtet, dass Nietzsche ihr im Sommer 1870 Dürers Kupferstich »Melencolia I« mitbrachte.⁶ Dieses noch heute rätselhafte Werk bietet gleichsam eine Summe all dessen, was bis zur Renaissance über die Melancholie gedacht wurde,⁷ nicht zuletzt dessen, was der einflussreiche Florentiner Philosoph Marsilio Ficino mit seinem Werk *De vita libri tres* ausführte: Er spricht von einer unauflösbaren Einheit von Melancholie und Ingenium.⁸ Das tiefgründige Ineinander,

4 Cosima Wagner vermerkt Nietzsche in ihren Tagebüchern regelmäßig vom 17.5.1869 an (vgl. Cosima Wagner: Die Tagebücher. Ed. u. kommentiert von Martin Gregor-Dellin. Bd. 1: 1869–1877. München 1976). Richard Wagner und Nietzsche hatten sich am 8. November 1868 im Hause Brockhaus in Leipzig kennen gelernt.

5 Das Vorwort an Richard Wagner ist auf ›Ende des Jahres 1871‹ datiert.

6 Wagner, C.: Die Tagebücher, Eintrag vom 11.6.1870. Zuvor hatte Nietzsche Richard Wagner Dürers Kupferstich »Ritter Tod und Teufel« geschenkt. Vgl. Christoph Landerer/Marc-Oliver Schuster: »Begehrlich schrie der Geyer in das Thal«. Zu einem Motiv früher Wagner-Entfremdung in Nietzsches Nachlass. In: Nietzsche-Studien 34 (2005), 246–255, 406–522.

7 Bestimmend war u. a. das dreißigste Kapitel der pseudoaristotelischen *Problematika*. Hier ist die Melancholie verknüpft mit dem Gedanken einer ingeniosen Begabung. Die schwarze Galle gilt als Voraussetzung für intellektuelle und künstlerische Höchstleistungen; dazu Thorsten Valk: Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie. Tübingen 2002, 19–24.

8 Valk: Melancholie im Werk Goethes, 33: »Der göttliche Wahn ist für Ficino ein Geschenk des Planetengottes Saturn, unter dessen Einfluß all diejenigen stehen, die in seinem Zeichen geboren sind und einer geistigen oder künstlerischen Tätigkeit nachgehen. Sie empfangen von Saturn die besondere und exklusive Gabe der erhabenen Kontemplation und unmittelbaren Wesensschau. Im Gegensatz zu den Vielen erliegen sie nicht den zahlreichen Reizen der Welt, so daß sich ihre Seelen dem Transzendenten und wahrhaft Seienden ungestört zuwenden können.«

das Dürer unmittelbar vor Augen führte, musste Nietzsche tief berühren, ja sein Erleben und Empfinden in der Schweizer Bergwelt gleichsam abbilden, die geistige Welt und Stimmungslage, in der Nietzsches Gedicht »An die Melancholie« entstand.

Die Gedankenentwicklung im Gedicht

Das Gedicht versteht sich als ein Lied an die Melancholie, die – mit ›Du‹ angesprochen – preisend angerufen und später als »herbe Göttin wilder Felsnatur« (26) gewürdigt wird. Mit dem Preis der Melancholie verschränkt der Sprecher einen geradezu szenischen Einblick in das Schreiben, insbesondere das Schreiben von Dichtung. Ausgelöst von einer Beschreibung der eigenen, von der ›Melancholie‹ erfassten Person, folgt in den nächsten Versen und Strophen eine Schilderung des Ichs, wie es sich in der Bergwelt empfindet, wie es sie sieht, wobei die ›Melancholie‹, die ›Göttin wilder Felsnatur‹, und die Natur in ihren schrecklichen Aspekten, ja als das Tödliche selbst, ineinandergeschoben erscheint. Die vorletzte Strophe schildert die verstörend-heroischen Reaktionen des Ichs auf das Wahrgenommene und wendet sich daraufhin in der letzten Strophe (wie in der ersten Strophe) mit einer Bitte an die ›Göttin‹, ihm nicht zu verargen, dass er die Göttin mit Reimen »zierlich umflieht« (vgl. 43). So wird der distanzierend-ironische Ton der ersten Strophe aufgenommen und zugleich die Aussage zum Schreibvorgang, der jetzt – am Ende des Gedichts – vorgeblich einsetzen wird.

Im Formalen gibt sich das Gedicht verhältnismäßig konventionell. »An die Melancholie« besteht aus sechs Strophen mit jeweils acht Versen, die sich in zwei Quartette aufteilen, die kreuzweise reimen. Männliche und weibliche Endungen wechseln ab. Bis auf den letzten Vers der fünften Strophe (»Nach Leben, Leben, Leben lechze!«, 41) sind die Verse fünfhebig, das jambische Versmaß herrscht vor, ist aber an mehreren Stellen aufgehoben (z. B. »Einsiedlerisch«, 5; »Unschön«, 19; »Rings«, 30; »Qualvolle«, 31; »Sehnt«, 33; »einsame«, 5).⁹

In den ersten Versen der ersten Strophe richtet sich der Sprecher ebenso vertraut wie unüberhörbar ironisch an die Melancholie: Sie möge ihm nicht verargen, wenn er für ein Preislied auf sie ›die Feder spitzt‹, im Zeitalter der Stahlfeder eine bewusst altertümliche Wendung, die Distanz mitschwingen lässt. Freilich hat der Sprecher mit dieser Anrede an die Melancholie sein Gedicht, seinen Preis, den er vorgeblich anstimmen zu dürfen erbittet, tatsächlich schon begonnen, eine paradoxale Situation, welche die sprachlich ausgedrückte Ironie verstärkt. Dies führt der dritte Vers fort, der implizit die derzeitige Haltung des Ichs am Schreibtisch anspricht (mit ironischer Fortführung der Bitte um Verständnis) und diese der ansonsten häufig – und auch »gestern« (6) – eingenommenen Haltung entgegensezt: Die Melancholie möge nicht verargen, dass er nicht einsam und gebeugt auf einem Baumstumpf sitze.

Das aber gilt nur im Derzeitigen, eben für den Zeitpunkt, da der Sprecher zum Preis der Melancholie ansetzt. Denn tatsächlich hat das Ich, so räumt es ein, oft auf diese Weise in einsamer Felsnatur dagesessen: dem heißen Sonnenstrahl des Mor-

⁹ Zum Inhaltlichen der rhythmischen Gestaltung siehe unten.

gens ausgesetzt, im freien Berggelände, das ihn auch dem Blick des Geiers aussetzte. Der suchte nach Aas, nach »todte[m] Aas auf todtem Pfahle« (9), und das auf dem Baumstumpf gebeugte Ich erweckte ihm Aussicht darauf. Umfassende Einsamkeit ist also, denn nur da kann ein solches Suchen des Geiers sein. Der Sprecher scheint von Vergangenem zu sprechen, berichtet hier zunächst im Präteritum, doch zeigt der in das Präsens springende letzte Vers, der vom Träumen des Geiers spricht, doch an, dass das Ich insgesamt von unmittelbar Gegenwärtigem spricht.

In der zweiten Strophe kehrt der Sprecher zwar zur Vergangenheitsform zurück, schränkt den Vergangenheitsbezug aber doch auch gleich ein, indem er den Geier unmittelbar anspricht. Und der Sprecher betont diese Wendung dadurch, dass »Du irrtest« am Eingang der Strophe als Anrede aufzufassen ist, sodass zwei betonte Silben aufeinanderfolgen. Das Ich gesteht dem Geier eine Ähnlichkeit zwischen der eingenommenen regungslosen Körperhaltung und dem »todten Aas auf todtem Pfahle« zu, die den Geier veranlasste, ihn als möglichen Fraß zu prüfen. Der Geier aber irrite; trotz seines »mumienhaften« Äußeren (vgl. 11) sei in ihm noch Leben. Bei der gebeugten Haltung, die das Ich einnimmt (4; 19; 39), ist für den Geier nicht sichtbar, wie das Auge des Denkenden »wonnenreich« (12) hin- und herrollt, »stolz und hochgemuthe« (13). Hier kehrt der Sprecher punktuell erneut zur Gegenwartsform zurück und vergegenwärtigt so die Verschränkung von Vergangenheit (des Erzählten) und Gegenwart (im Jetzt des Schreibenden). Wenngleich das Auge, »erstorben« für die »fernsten Wolkenwellen« (15), nicht gen Himmel, in die Höhen des Geiers schleichen möchte, so sank es doch umso tiefer, um »des Daseins Abgrund« in plötzlichem Aufscheinen (»blitzend«) in sich verstehend zu vergegenwärtigen (»erhellten«, 17).

In der dritten Strophe wendet das Ich sich erneut an die Melancholie und Nietzsche markiert die veränderte Sprechrichtung dadurch, dass er den bislang vorherrschenden jambischen Rhythmus bricht: die Anfänge der ersten drei Zeilen sind ohne Auftakt betont zu lesen; bei Zeile 18 und 20 ist das inhaltlich geboten, bei »unschön« (19) verlangt es das Wort selbst. Oft saß das Ich ›unschön‹ gekrümmt, so wie insbesondere spätantike Bildwerke, die Nietzsche hier zweifellos vor Augen haben dürfte, fremdländische Opfernde vor einer hochrangigen, göttlichen Gestalt zeigen,¹⁰ wie im Gedankenaustausch mit der Melancholie. Es schien trotz der Jugendlichkeit einem Büßer gleich (vgl. 21). Doch so, in dieser gekrümmten büßergleichen Haltung, die schon den Geyer an Aas denken ließ, freute sich dieses Ich über den nach Aas, also nach Totem, suchenden Flug des Raubvogels sowie über den ›Donnerlauf‹ der todbringenden Lawine, worunter wohl – angesichts der Zeitangabe unter dem Gedicht – an Gerölllawinen zu denken ist. Beide ›Gestalten‹ vergegenwärtigen dem Ich das leidenschaftlos Abgründige, Todeshaltige der Natur. Davon berichtet ihm die Melancholie mit strenger Miene, ohne nach den Üblichkeiten der Menschen darüber hinwegzutäuschen. Wahrhaftig spricht sie, mag es auch schrecklich erscheinen (vgl. 25). Und dies unverhüllt Wahrhaftige, das den Tod und die Todesausgesetzung des Menschen enthält, ist dem Ich Anlass zur Freude.

10 Das gilt auch für spätantike christliche Darstellungen, etwa der Gabendarbringung innerhalb des Weihnachtsgeschehens, sodass hier in der Abwertung des Gebeugtseins ein anti-christlicher Akzent anklingt.

In der vierten Strophe wird dies im Einzelnen ausgeführt; dabei wird die Melancholie in drei Versen hintereinander am Versanfang mit Du angesprochen, geradezu als ›Freundin‹, sodass alle Verse der Strophe anfangsbetont sind (denn selbst ›verführerisch‹ wird sinnvoller am Wortanfang akzentuiert) und diese Strophe sowie die folgende nun tatsächlich, wie am Beginn des Gedichtes angekündigt, enkomasti sche Züge erhält.¹¹ Die Melancholie wird wohl im Hinblick auf ihre Unwandelbarkeit und Härte sowie die räumliche Entzogenheit als »Göttin wilder Felsnatur« (26) gepriesen, die es liebt, dem Ich als »nah« (27) zu erscheinen, dann aber gleich darauf in ihrem todesnahen Wesen gezeigt, wenn sie drohend auf des Geyers Spur weist und die immer gegenwärtige »Lust« der Lawine (29) zur Vernichtung. Umgeben von Mordgelüst sieht sich das Ich, es entspringt der »qualvollen Gier« eines jeden, sich »Leben zu erzwingen« (31) – durch das Töten von Anderem. Das gilt selbst für die Blume am Felshang, die sich dort nach Schmetterlingen sehnt. Denn der fliegende Schmetterling ist an sich durch den Standort der Blume am starrenden Felsabhang nicht wirklich gefährdet. Erst die auf das ringsum »athmende« »zähnefletschend Mordgelüst« (vgl. 30) und die »[q]ualvolle Gier, sich Leben zu erzwingen!« (31) folgende Kennzeichnung der »sehnenden« Blume als »verführerisch« (32) gibt zu erkennen, dass die Aussage wesentlich metaphorisch, als auf den Menschen bezogen zu denken ist. Somit tritt auch im Bild des Schmetterlings ein bedrohlicher Akzent zu Tage. Durchweg verwendet der Dichter in dieser Strophe, um das Immerwährende des Ausgesagten hervorzuheben, das Präsens.

In der fünften Strophe, deren Verseingang gleicherweise aus semantischen Gründen wiederholt betont zu sprechen ist, sodass das ›Hineinstülpen‹ des in der Natur Wahrgenommenen in das Ich unmittelbar hervorgehoben ist, spannt das Ich die einzelnen, freilich zusammenhängenden Elemente seiner Natur-Erfahrung in sich zusammen – und schaudert: Das Ich selbst ist all dieses und alles zugleich: verführerter Schmetterling, einsam sehnende Blume, Geier, »jäher Eisesbach« (36) und »des Sturmes Stöhnen« (37). Diese ›Zusammenempfindung‹ richtet sich auf die Melancholie, erfolgt ihr zum Ruhm. Ihr gilt es, wenn der Sprecher »tief gebückt, / Den Kopf am Knie« (38–39), wie er dem Geier schon auffiel, wie er es auch den opfernden Barbaren zuschrieb, ein Loblied anstimmt: »ein schaurig Loblied ächzt« (39); ihr zum Ruhm geschieht es, dass er unverrückt nach Leben lechzt (vgl. 40–41). Die an ein – aus semantischen Gründen – betont zu sprechendes ›nach‹ anschließende dreifache Wiederholung des Wortes ›Leben‹ bildet dieses drängende Verlangen unmittelbar ab. Bestärkt wird die drängende Bewegung dadurch, dass die fünfte Strophe nicht wie sonst in zwei durch den Kreuzreim verbundene und durch ein Satzende markierte Quartette eingeteilt ist, sondern dass die gesamte Strophe ununterbrochen auf den letzten Vers zuläuft, der seinerseits rhythmisch auf vier Hebungen verkürzt ist. Das Verlangen nach Leben in einer nachgerade sehnsgütigen Verschwisterung mit der todesschwangeren Natur weiß sich in die Verfügung der Melancholie gestellt.

Die letzte Strophe setzt ähnlich wie die erste Strophe ein, nur spricht der Sprecher die Melancholie diesmal als »böse Gottheit« (42) an. Freilich meint das hier nichts Moralisches, die Charakterisierung nimmt lediglich das zuvor geschilderte Furch-

11 Die übrigen Versanfänge ›Rings‹, ›Qualvolle‹, ›Sehnt‹ sind von sich aus lang und betont.

erregend-Zerstörerische wieder auf, das unvermindert anerkannt wird. So kann er fast spielerisch-ironisch bitten, dass sie ihm nicht verarge, wenn er sie mit Reimen »zierlich« umflechte (42), um doch sogleich ihre ›Herrschaftlichkeit‹ zu würdigen: Es zittert, wem sie naht, es zuckt, dem sie die verderbenbringende Rechte reicht. Und auch er zittert, hat also ihre Rechte empfangen, stammelt Lied auf Lied (was das wiederholte Neueinsetzen des ›Lobes‹ aufnimmt), auch er zuckt, in rhythmischem Gestalten (was wohl auch auf die gegen den jambischen Grundduktus gerichteten betonten Versanfänge zielt). Und doch ist die Melancholie im Schrecklichen, das sie verkörpert, zugleich vertraute ›Freundin‹. Das besagt der Gestus der Handreichenung, der in der Antike, die der Alphilologe Nietzsche kannte, als *dextrarum iunctio* bedeutsam ist. Die letzten beiden Verse der Strophe nehmen gleichwohl den zu Beginn der Strophe schon angerissenen ironischen Ton wieder auf: Das Stammeln und Zucken führt gleichsam zum Beginn des Schreibakts, der Niederschrift des vorliegenden Gedichts. Damit antworten die letzten zwei Zeilen auf die beiden Zeilen des Gedichteingangs: dem in seiner Altertümlichkeit bewusst ironisch gestalteten Vorsatz am Beginn, jetzt die Feder für ein ›Preislied‹ zu ›spitzen‹, antwortet die Schlussaussage des Gedichts, erneut in bewusst altertümlichem Ton, dass nun die Tinte »fleußt, die spitze Feder sprüht« (48) und die Göttin Melancholie das Ich nun »schalten« (49), also schreiben lassen möge.

Nietzsche spielt hier in ebenso reizvoller wie bezeichnender Weise mit der Zeit: Vorgeblich hat der Sprecher sich bislang nur vorbereitet für sein Preislied auf die Melancholie, das freilich in eben dieser ›Vorbereitungszeit‹ tatsächlich geschrieben wurde. Nietzsche setzt diesen Kunstgriff ein, um in der Zeit des scheinbaren Nichtschreibens eine – dem Ich von der Melancholie eingegebene – Meditation über die Abgründe der Wirklichkeit, der Natur und des menschlichen Lebens zu entwerfen.

Die Gestalt der Melancholie

Das Gedicht richtet sich, wie der Titel sagt, ›an die Melancholie‹, die zweite Zeile spricht vom Vorsatz eines Preises der Melancholie. Doch irritiert diesbezüglich die Anrede an den ›Geyer‹ zu Beginn der zweiten Strophe. Tatsächlich könnte Nietzsche für das Gedicht auch den Titel »Fest der Melancholie« vorgesehen haben.¹² Dann wäre, trotz der Anrede in der ersten Zeile, das später geschilderte Geschehen (in den Strophen III bis V) stärker hervorgehoben worden und der ›Preis‹ wie die Anrede an den ›Geyer‹ wären Teil eines Festgeschehens, deren ›Herrin‹ die Melancholie wäre. Die anderen, teilweise fast menschlich auftretenden ›Gestalten‹, Geier, Lawine und auch Felsgerüst, fänden dann gleichsam als Geleit der ›Herrin‹ und ›Göttin‹ eine nähere Begründung.

¹² Friedrich Würzbach nennt im Nachbericht der Musarionausgabe (GMu 20, 263) »Fest der Melancholie« als alternativen Titel für das Gedicht. Er findet sich in einem Entwurf für ein Gedichtverzeichnis, wohl aus den Jahren 1883 oder 1884. Mazzino Montinari erwägt, ob es sich dabei möglicherweise um das Gedicht »An die Melancholie« handele; vgl. KGW VII/4, 2, 206.

Mit dem Preis der Melancholie reiht sich das Gedicht ein in eine Reihe von Dichtungen der europäischen Literatur seit dem Barock, die sich an die Melancholie oder an ähnliche ›dunkle‹ Gefühlsstimmungen wie die Wehmut oder die Einsamkeit richten. Beispiele sind Vittorio Alfieris »Alla malinconía«, John Keats' »Ode to Melancholy«, Gotthold Friedrich Stäudlins »An die Schwermut«, Ferdinand Raimunds »An die Dunkelheit«, Ernst Moritz Arndts »An die Wehmut« und Nikolaus Lenaus »An die Melancholie«.¹³ Es kann kein Zweifel daran sein, dass Nietzsche von der langen Geschichte der Melancholie-Dichtungen wusste und das eine oder andere Werk kannte. Bestimmend ist die Verschränkung der (positiv bewerteten) Melancholie mit den subjektiven Empfindungen, der Empfindsamkeit und schöpferischen Tätigkeit – bis hin zum Geniegedanken. Nicht selten wird in den Werken dieser Zeit die Melancholie – den Musenanruf der Antike nachahmend – als ›Muse‹ angerufen, oder auch als »Göttin der Gedanken und der Ruh« (so in Johann Gottfried Seumes »An die Schwermut«).¹⁴ Sie gilt da als Quelle gesteigerten Denkens und dann auch des eigenen Dichtens. Beispielsweise heißt es in Stäudlins Gedicht »An die Schwermut«: »Meine Muse tritt mit dir in Bund.«¹⁵ Im Gedicht kann die Schmerzerfahrung aufgehoben werden. Ludwig Völker hebt außerdem das »Postulat einer mit ästhetischen Mitteln erreichten Versöhnung und Transzendenz«¹⁶ als Kennzeichen des deutschen Melancholie-Gedichts seit der Empfindsamkeit hervor, welche er in Goethes kurzem Gedicht aus »Sprichwörtlich« vollzogen sieht:

Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichter genie
Das Element der Melancholie.¹⁷

Die Mehrzahl der ›Melancholie-Gedichte‹ vor Nietzsche spiegelt in diesem Sinne einen empfindsamen Impetus. Eine Abkehr davon zeichnet sich bei Gottfried Keller ab, in dessen Gedicht »Melancholie« von 1851¹⁸ in der Eingangsstrophe zwar noch Züge solcher Empfindung auftauchen,¹⁹ denen aber kurz darauf in der zweiten Strophe düstere Charakterisierungen der Melancholie gegenübertreten,²⁰ bis dann die dritte Strophe das Vanitas-Motiv aufnimmt, um zuletzt – gleichsam

13 Die Gedichte finden sich in Ludwig Völker: »Komm, heilige Melancholie«. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Stuttgart 1983, 86–88 (Gotthold Friedrich Stäudlin: »An die Schwermut«), 126–127 (Ernst Moritz Arndt: »An die Wehmut«), 138–140 (Ferdinand Raimund: »An die Dunkelheit«), 143 (Nikolaus Lenau: »An die Melancholie«), 382 (Vittorio Alfieri: »Alla malinconía«), 401 (John Keats: »Ode to Melancholy«).

14 Gedicht in Völker: »Komm, heilige Melancholie«, 102–105.

15 Ebd., 86–88.

16 Ebd., 29.

17 Ebd., 49.

18 Gedicht in Völker: »Komm, heilige Melancholie«, 159.

19 Z. 2–4: »Sei mir begrüßt, Melancholie, / Die mit dem leisen Feenschritt / Im Garten meiner Phantasie / Zu rechter Zeit ans Herz mir tritt!«.

20 Z. 10–14: »Die mir der Wahrheit Spiegel hält, / Den düster blitzenden, empor, / Daß der Erkenntnis Träne schwelt / und bricht aus zagem Aug hervor. / O strenge Rache nimmst du, Dunkle, immer [...]«.

entlastend – das Erleben des Ich und das Wirken der Melancholie einem biblisch-göttlichen Zusammenhang zuzuweisen, vor dem alles Weltlich-Törichte als »Getön von Narrenschellen« erscheint. So ist Kellers Dichtung tiefgründig ambivalent. Sie nimmt zwar das Düstere der Melancholie in den Blick, bis hin zu Wendungen, die auf Nietzsche vorausweisen – Nietzsche könnte sie gekannt haben –,²¹ zugleich aber mindert sie dieses durch die Einbettung in das Religiöse. Wenn Keller am Schluss sagt: »O Göttin, laß mich dich umschlingen« (32), so fehlt dieser Hinwendung an die Melancholie durch die aus dem »Buch des Predigers« gezogenen Vanitas-Hinweise jegliche Kraft und Entschiedenheit.²²

Bei Nietzsche jedoch ist von einem empfindsamen Traurigkeitserleben oder von religiös grundierter Versöhnung nichts zu finden, ja er gefällt sich geradezu darin, die mit der Melancholie verbundenen Schrecklichkeiten aufzuweisen (vgl. 28–31), die nur dadurch positiv relativiert werden, dass sie, »unfähig Menschentrugs«, wahrhaftig spricht (24–25).²³ Dementsprechend steht sein Empfinden von Melancholie »in heißer Sonne morgendlichem Strahle« (7), während die Tradition die Melancholie meist mit dem Abend verbindet.

Auch wenn also die Melancholie bei Nietzsche mit dem Impetus zu schreiben in Verbindung steht und obwohl sie ›wahrhaft spricht‹, wird man sie doch kaum als ›Muse‹ im neuzeitlichen Verständnis ansprechen können. Trotz aller Beteuerungen der Verehrung für sie setzt sich das Ich der ›herben Göttin‹ und ›Freundin‹ geradezu gegenüber, es inszeniert sich als gleichsam gegen den Willen der Gepriesenen schreibend. So trägt das Ich eingangs die Bitte vor, ihm den schriftlich vorgetragenen Preis ›nicht zu verargen‹, und am Ende des Gedichts, ihm nicht zu verargen, wenn es sie ›mit Reimen zierlich [...] umflechte‹, sondern ihn nun ›schalten zu lassen‹ bei seinem angekündigten ›Preis‹. Zugleich betont der Sprecher, dass er vor der Melancholie *nicht* den Kopf beuge, also ihr gegenüber keine Unterwerfungshaltung einnehme (vgl. 4). Eben weil ihm die Melancholie trotz aller Nähebekundungen gegenübersteht, kann der Dichter ironisch sprechen, kann er sie – traditionell lyrisierend – mit Reimen ›zierlich umflechten‹, kann er seinen ›Preis‹ mit der altväterlichen Wendung (vorgeblich) über das Spitzen der Feder ankündigen und das Gedicht, an diese ›Ankündigung‹ anschließend, mit dem Hinweis »die Tinte fleußt, die spitze Feder sprüht« (49) nahezu im Tone Heines ausklingen lassen.

21 Dies gilt etwa für die Zeilen 22–25: »Und selbst den Trost, daß ich aus eignem Streben, / Daß alles nichtig ist, erkannt, / Nimmst du und hast mein stolz Erheben / Zu Boden also-bald gewandt, [...]«, die an Nietzsches Blick in des »Daseins Abgrund« (17) erinnern.

22 In einer späteren Fassung des Gedichts von 1883, die für Nietzsches Gedicht nicht mehr von Bedeutung ist, ergänzt Keller eine fünfte Strophe, in der er ausdrücklich auf Albrecht Dürer und seinen Kupferstich eingeht; später hinzugedichtete Schlussstrophe in Völker: »Komm, heilige Melancholie«, 448.

23 Vor dem Gedicht Kellers gibt es nur wenige Gedichte aus dem 18. und 19. Jahrhundert, in denen die Melancholie als schreckenerregende Gestalt in einer Weise auftritt, die an Nietzsches – ambivalent erscheinende – ›Göttin‹ erinnern könnte. Gotthart Ludwig Theobul Kosegarten zeichnet in seinem Gedicht »Melancholikon« solch ein Bild einer ›grauenvollen und erbarmungslosen personifizierten Schwerkumt. Ein weiteres Beispiel ist Christian Ludwig Neuffers »An die Schwerkumt.«

Gleichwohl sind – über den Heine'schen Tonfall hinaus – doch auch Anschlüsse an die Tradition der Melancholie-Darstellung erkennbar. Das betrifft zunächst einzelne Momente der Inszenierung, Momente, die erst vor dem Hintergrund dieser Tradition verständlich werden. Beispielhaft zeigt sich das, wenn der Sprecher des Gedichts sich selbst als mit zum Knie, also zur Erde gebeugtem Kopf auf einem Baumstumpf sitzend beschreibt. Das spiegelt das kanonische Bildprogramm, wo, wie Valk es beschreibt,²⁴ die Melancholie in einer solchen gesenkten Haltung neben einem leblosen, blattlosen Baum hockend erscheint, ihn vertritt der in Nietzsches Gedicht erwähnte Baumstumpf.

Jenseits dieser literarischen Tönung zeichnet das Gedicht jedoch ein ganz eigenständiges Bild der Melancholie: Zwischen ihr und dem Ich besteht ein ambivalentes Verhältnis. Das belegen nicht nur der ironisch inszenierte Vorsatz eines Preises, sondern – gewichtiger – in der dritten Strophe das Eingeständnis, als Büßer sich vor ihr zu beugen, sowie das Bekenntnis, dass die »herbe Göttin« und »Freundin« ihm »drohend« einzelne Naturerscheinungen (darunter auch den Geyer) zeigt (vgl. 26–28), sie, die ›grimme Göttin‹, die ›böse Gottheit‹. Dabei handelt sie jedoch nicht im Eigentlichen; über die ihr zugeschriebene ›Liebe‹, dem Ich »nah [...] zu erscheinen« (27), einem Wahrhaftig-Sprechen (vgl. 24) und dem – freilich drohenden – »Zeigen« (vgl. 28) hinaus wird kein Handeln der Melancholie beschrieben.²⁵ Auf dieses wenig spezifische Handeln der Melancholie aber antwortet das Ich – trotz der mit Ironie herausgestellten Eigenständigkeitsbekundungen – durchaus mit selbst-unterordnendem Gestus. Im Widerspruch zu der Anrede an die Melancholie in der ersten Strophe, den Kopf vor ihr *nicht* zu beugen, gesteht der Sprecher doch in der dritten Strophe, oft, der Melancholie »eingedenk«, »unschön gekrümmmt, gleich opfernden Barbaren« (19) dazusitzen, und er bekennt, der »grimme[n] Göttin, [...] tief gebückt, den Kopf am Knie, ein schaurig Loblied [zu] ächze[n]« (38–39). So entlarvt sich die ironisch vorgetragene, stolze Selbstinszenierung des Gedichteingangs. Tatsächlich empfindet sich das Ich der Freundin und ›grimmen Göttin‹ geradezu ausgeliefert. Und dieses Ausgeliefertsein wird eben in ambivalenten Wendungen abgebildet. Das für die Melancholie nicht wirklich genannte Handeln wird jedoch indirekt vergegenwärtigt: in den Naturerscheinungen, mit denen die Melancholie in Verbindung steht, wiederholt nur evoziert (so im Falle des Geiers), aber auch als drohend konkret »gezeigt« (28–29). Dieses indirekt gewiesene Bedrohliche, Lebensvernichtende, Geier

24 Vgl. Valk: Melancholie im Werk Goethes, 36. Den Kopf auf dem Knie beschreibt schon Kebes in *Pínax*, 10 (1. Jh. n. Chr.) als Zeichen der Melancholie. Nietzsche muss diesen Text gekannt haben.

25 Für Ludwig Völker: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölty bis Benn. München 1978, 67, nimmt unter den Prädikaten, die der Melancholie im Gedicht zugeschrieben werden, die ›Wahrhaftigkeit‹ eine zentrale Stellung ein: »Das Schreckliche, das von der Melancholie ausgeht, basiert auf ihrer Wahrhaftigkeit, offenbar also auf dem Widerspruch, der zwischen ihr und dem Dichten besteht. Weil das Dichten den Anspruch der Wahrhaftigkeit verfehlt, empfindet das Ich sein Sprechen als fragwürdig.« Doch dies beschränkt das Gedicht ganz auf das Poetologische, wofür es jedoch genau betrachtet im Gedicht keinen Anhaltspunkt gibt. Die Wahrhaftigkeit der Melancholie beruht vielmehr, wie das Gedicht selbst es deutlich macht, darauf, dass Leben und Tod miteinander verschrankt sind, und das vermittelt die Melancholie.

und Lawine, ist dem büßend Gebeugten jedoch, so beteuert er, Freude (21–23), denn es gilt ihm als wahrhaftig (24).

Der Flug des Geyers

Eine recht eigenständige Rolle in dem Gedicht spielt der Geier. Nahezu unvermittelt tritt er in dem Text auf, der sich als Einführung eines Preises auf die Melancholie versteht, in einer zunächst fast eigenständigen Szene, die ein ›gestriges‹ Verhalten des Ichs beschreibt. Und diese gewisse Eigenständigkeit bleibt dem Geier im weiteren Textverlauf erhalten, sein Verhältnis zur Melancholie wird nie ganz eindeutig.²⁶ Wie die Melancholie wird auch der Geier vom lyrischen Ich als ein ›Du‹ angesprochen und ihm gilt die gesamte zweite Strophe. In jeder weiteren Strophe tritt er auf, abgesehen von der letzten, die lediglich die abschließende Anrede an die Melancholie enthält – und somit ein Gegenstück zu der zweiten Strophe bildet, der Anrede an den Geier, in der die Melancholie gänzlich unerwähnt bleibt.

Dem Geier schreibt das Ich ein aktiveres Tun als der Melancholie zu: Er schreit begehrlich ins Tal, träumt im Hinblick auf den Gebeugten am Berghang von totem Aas, und er ist damit Ausdruck des ringsum »atmenden Mordgelüsts« (vgl. 30), in dem freilich ein Übermoralisches zum Ausdruck kommt: das Verlangen (»die Gier«) jedes einzelnen Wesens, »sich Leben zu erzwingen!« (31).

Gleichwohl beansprucht das Ich gegenüber dem Geier doch ein Eigengewicht: Der Geier, so stellt das Ich heraus, sah bei der gebeugten Haltung, die das Ich einnahm, nicht dessen Auge. Wonnereich rollte es hin und her, und zwar »stolz und hochgemute« (13) – während doch der Geier totes Aas erwartete. Und obgleich das Auge, »erstorben für die fernsten Wolkenwellen« (15) (also wohl die überweltliche Ordnung), nicht zu den (weniger hohen) Höhen des Geiers schlich, so sank es doch »um so tiefer«, drang in den Abgrund des Daseins, um diesen in sich »blitzend aufzuhellen« (16–17). Angesichts des bedrohlichen Geiers unternimmt es der Sprecher also, in Abwendung von einem überweltlich-transzendenten Bezug, das Abgründige des menschlichen Daseins (und des natürlichen Daseins insgesamt) zu erhellen, in einem Erkenntnisgeschehen, das nur blitzend, ›epiphantisch‹, aufscheinen kann. Und dieser Blick in den Abgrund des Daseins löst das »stolz[e] und hochgemuthe« (13) Empfinden aus. All das gewinnt im Hinblick auf die Lyrik-Tradition Schärfe. Denn das Bild des Geiers ist – wie Bernhard-Arnold Kruse herausstellt – als »groteske Umkehrung der singenden Nachtigall [zu verstehen], welche seit Milton das Symboltier der ›süßen Melancholie‹ abgibt«. Die »Spanne zwischen dem Geier und

26 Alexis Philonenko: Mélancolie et consolation chez Nietzsche. In: Revue de Métaphysique et de morale 76/1 (1971), 77–98, 81–82, diskutiert den Geier als den »Vogel der Melancholie«. Rohit Sharma: On the Seventh Solitude. Endless Becoming and Eternal Return in the Poetry of Friedrich Nietzsche. Bern 2006, 46, versteht den Geier »as a complex metaphor that includes the following: a. It symbolizes the redundant and dead conception of poets/artists and poetry, both within and without the poetic discourse i.e., both amongst poets, and the public. b. It is also a symbol for a Dionysian force that is greedy to feast upon any such lifeless ›Auffassungen‹ as mentioned above, under (a).«

dem lyrischen Ich« gilt ihm als die »Spannung zwischen der Begier und ihrer Befriedigung, offen gehalten durch die Illusion der Befriedigung im Träume.«²⁷

Möglicherweise enthält die Gestalt des Geiers allerdings noch eine zusätzliche, eigenständige Aussage. Es wurde festgestellt, dass das Gedicht als Zeugnis einer frühen, versteckten Kritik an Richard Wagner zu lesen sein könnte.²⁸ Drei Tagebucheinträge Cosima Wagners aus dem Jahr 1971 deuteten nach Landerer und Schuster auf eine beginnende persönliche Distanz zwischen Wagner und Nietzsche hin, die von beiden Seiten ausgegangen sei. Das Fragment »Über Wort und Musik«, das im Umfeld der Arbeiten zur *Geburt der Tragödie* entstand, lasse eine Distanz Nietzsches zu Wagner auch auf theoretischer Ebene erkennen, denn es enthalte Gedanken, die Auffassungen Wagners widersprüchen.²⁹ Die altertümliche Schreibweise ›Geyer‹, von der Nietzsche in seinen Werken sonst keinen Gebrauch macht, biete einen Hinweis darauf, das Gedicht in diesem biografischen Kontext zu lesen. Denn Wagners Stiefvater trug den Namen ›Geyer‹ und Wagner selbst beauftragte Nietzsche im Sommer 1870 mit der Beaufsichtigung der Anfertigung eines Wappens, das einen Geier zeigte.³⁰ Wenn das Ich im Gedicht eine bußfertige Haltung einnehme, während es sich am Flug des Geiers erfreue, so stelle dies Nietzsches Haltung gegenüber Wagner dar, dem sich Nietzsche verehrend unterordnete.³¹ Allerdings verwiesen die ›lebhaften‹ hin- und herrollenden Augen auf eine auflehnende Haltung gegenüber dem Komponisten. Die Melancholie wäre in diesem Sinn als Symbol einer »schonungslosen Selbstreflexion«³² aufzufassen, die ihn auf die Gefahren aufmerksam mache, die von Wagner und seiner Kunst ausgingen, im Gedicht versinnbildlicht durch die »Spur des Geyers« und die auf die »gewaltigen Effekte der Wagner'schen Musik«³³ verweisende Lawine, die die Lust habe zu verneinen. Die Autoren folgern daraus:

»Interpretiert man den ›Geyer‹ in Nietzsches Gedicht aus dem Sommer 1871 vor dem Hintergrund von Nietzsches Verhältnis zu Wagner, dann klären sich auch einige Eigenheiten der Textgestaltung, die ohne diesen biographischen Bezug rätselhaft bleiben. So macht etwa der offenkundige Widerspruch in der grundsätzlichen Haltung des lyrischen Ich gerade dann Sinn, wenn der biographische Kontext mitbedacht wird. [...] Melancholischer Büßer und freudiger Betrachter des ›Geyer-Flugs‹ zugleich zu sein, entspricht auffallend der Ambivalenz in Nietzsches Verhältnis zu Wagner: Unter den von Wagner geforderten Unterwerfungsgesten und Treuebeweisen begann er zu leiden, bewunderte aber zugleich dessen grandiose menschliche und künstlerische Erschei-

27 Bernhard-Arnold Kruse: Apollinisch – Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mys-tica. Frankfurt a. M. 1987, 231–232.

28 Vgl. dazu den Aufsatz von Landerer/Schuster: »Begehrlich schrie der Geyer in das Thal.«

29 Vgl. ebd., 253–254.

30 Vgl. ebd., 250. Nietzsche plante die Anfertigung eines eigenen Wappens, das einen toten Geier zeigen sollte, also den »Geier, der an der Leber des Prometheus gezehrt hatte und bei der Entfesselung des Prometheus sterben mußte« (Martin Vogel: Apollinisch und Diony-sisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Regensburg 1966, 328).

31 Die Haltung des Büßers im Gedicht gilt allerdings der Melancholie.

32 Landerer/Schuster: »Begehrlich schrie der Geyer in das Thal«, 252.

33 Ebd., 252.

nung – ein Zwiespalt, der nicht zu überbrücken war und der nicht nur Nietzsche zu schaffen machte.“³⁴

Allerdings erheben sich doch gegen eine solche einschränkende Ausdeutung der Gestalten des Gedichts einige Einwände. Der Geier kommt als ›ausgebälgter Geier‹ schon in der Melancholie-Dichtung Lenaus vor.³⁵ Auch ist die Schreibweise ›Geyer‹ keineswegs selten und daher nicht wirklich kennzeichnend: Sie findet sich nicht nur im Adelung,³⁶ sondern auch bei Heine.³⁷ Nietzsche könnte die alte Schreibweise also auch im Hinblick auf Heine gewählt haben, zudem bietet er ja an mehreren weiteren Stellen des Gedichts altertümliche Schreibungen, etwa ›fleußt‹ oder ›Melancholei‹, die, wie das Aufgreifen des ›Federkiels‹ im Gedicht belegt, als bewusst gesetzt und als Kennzeichnung eines ironischen Sprechens gelten müssen. Freilich könnte Nietzsche mit den altertümlichen Schreibungen – gleichsam nebenher – Wagners Sprachgewohnheiten miterfasst sein.

Die Vereindeutigung der Lawine hin auf Wagners Musik erscheint nicht hinlänglich begründet, da diese mit dem Geier zusammen Element einer durchgängigen Gebirgsszenerie ist, einer »Felsnatur« (26) mit Tälern und einer Blüte am »Felsgerüst« (32), mit »Sturm des Stöhnen« (37) und »Eisesbach« (36), die zuletzt als mit dem Ich identisch (vgl. 34) und mit der Melancholie und dem ›beglückend‹ erfahrenen ›blitzend‹ (17) aufgehellt Daseinsabgrund verschrankt erläutert wird. Wollte man das alles im Sinne eines Wagner-Bezugs verstehen, so müsste diese als bloße Staffage im Rahmen einer Großmetapher gesehen werden. Doch dem steht das nahezu gleichzeitige Gedicht »Nach einem nächtlichen Gewitter« entgegen, das eine ähnlich ›abgründige‹ Szenerie zeigt, die jedoch an keiner Stelle mit Wagner in Verbindung gebracht werden kann.³⁸ Das etwas spätere Gedicht »Am Gletscher« (1877),³⁹ das gleichfalls von der (Schweizer) Gebirgwelt geprägt ist, belegt, dass diese mit der ihr zugeschriebenen Todes-Vergegenwärtigung über jeden möglichen Bezug zu Wagner hinaus für die Sicht Nietzsches bestimmt ist. Selbst wenn also Nietzsche in sein Preislied auf die Melancholie Anspielungen auf Wagner einbezogen haben sollte, so dürfte das allenfalls ein Nebenakzent gewesen sein. Nach all dem muss der Geier als tragendes Element des Blicks auf die Natur verstanden werden, der gleichsam als Protagonist der Natur das vergegenwärtigt, was von der Melancholie gezeigt, vom

34 Ebd., 251–252.

35 Vgl. Völker: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie, 64.

36 Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. 2., verm. und verb. Ausg. Bd. 2: F–L. Leipzig 1796, 675–676.

37 Das ergibt eine Suche im Heinrich-Heine-Portal: <http://hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/> [Oktober 2016].

38 Das Gedicht »Nach einem nächtlichen Gewitter« (1871, 15[2], KGW III/3, 415) entsteht ebenso wie »An die Melancholie« im Juli 1871. Es sind die beiden einzigen Gedichte aus dieser Zeit, beide sind im Nachlass erhalten.

39 »Am Gletscher« existiert in zwei Fassungen. Das zunächst titellose Gedicht entsteht 1877 in Rosenlaubbad im Berner Oberland. Im Herbst 1884 überarbeitet Nietzsche das Gedicht neben anderen, weil er plant, eine Gedichtausgabe zu veröffentlichen. Die erste Fassung steht in KGW IV/2, 492–493, die zweite Fassung von 1884 in KGW VII/3, 33–34. Siehe dazu Sabban: Nietzsches Gedicht ›Am Gletscher‹.

Ich als wesenhaft für die Natur und als wahr verstanden wird. Und das erklärt dann auch das Auftreten des ›wüsten Vogels‹ in fünf der sechs Strophen.

Die Natur und das einverwobene Ich

Dies Wesenhafte der Natur steht unter dem Zeichen des Todes, gleich eingangs bringt das der Geier zum Ausdruck, der nach Aas Ausschau hält und den »oft« (6) auf einem Baumstumpf, dem »todten Pfahle« (9), Gebeugten als ein solches in den Blick nimmt. Doch gerade diese unmittelbare Gegenwärtigkeit des Todes, die das Ende der ersten Strophe vor Augen führt, öffnet die andere Seite: In der Anrede an den hoch oben schwebenden »wüsten Vogel« (vgl. 10) erwirbt sich das »für die fernsten Wolkenwellen« »erstorbene« (15), gebeugte Ich, das eben »nicht zu deinen Höhen [schleicht]« (14), den umfassenden Blick, den Blick in den »Abgrund« (17). Dieser Blick, der »wonnenreich [...], stolz und hochgemuthe« (12–13) in die Tiefe dringt, gewinnt das Umfassende, das Abgründige des Daseins scheint hell auf, das Ich schreibt diese Erkenntnis in der »tiefe[n] Wüsteneis« (18) wesentlich dem anderen Du, der Melancholie zu. Ihrer in der gekrümmten Haltung des Büßers eingedenk findet er Freude, freut er sich des todesschwangeren Flugs des Geiers, freut er sich der Lebensverneinung der Lawine (vgl. 22–23; 29). Lawine und Geier veranschaulichen ihm das Gesamt der Natur, das »rings athmen[de] zähnefletschend[e] Mordgelüst« (30), das aber eben nun nicht als bloßes Morden erscheint, sondern – die Wortverbindung mit ›Lust‹ zeigt es an – als ein das Tötende einschließendes Verlangen nach Leben. Auf Leben zielt alles Geschehen der Natur, und dies ist innig mit Qual verbunden, ja das – wie Qual anzeigt – durchaus nicht freudig vollzogene Töten anderen Wesens erscheint dem Ich so nur noch als naturegebene Zwangsläufigkeit, in der das Einzelne sich das Leben »erzwingt« (vgl. 31). So durchzieht alles eine fundamentale nie aufzuhebende Ambivalenz.

Die beiden abschließenden Verse der vierten Strophe vergegenwärtigen dies dann in einem fast idyllischen Bild: Die an der Felsklippe stehende Blume sehnt sich, verführerisch, nach Schmetterlingen, nach dem ihr von der Natur bestimmten bestäubenden Mitwesen. Nur durch dieses kann die Blume, die Pflanze fortleben. In diesem Sinne ist jede Bewegung in der Natur, auch wenn sie tödlich erscheint, eine Bewegung um des Lebendigen willen, wie ja auch die Wurzeln der Blume dazu beitragen, das Gestein aufzubrechen, was zuletzt zu Steinlawinen führt.

Der vom Ich, »unschön gekrümmt« (19), gegenüber den »fernsten Wolkenwellen« (15) erworbene Blick zeigte dem Ich also das tiefgründige ›Zugleich‹, das Ineinander von Tod und Leben. Das Leben lebt vom Tod, zeugt den Tod. Doch auch wenn diese Erkenntnis des tödlichen Lebens vom Ich freudig gesehen wird und damit wohl auch so etwas wie Trost bedeutet, bietet sich in keiner Weise ein ›mildes‹ Bild. Das Gesehene und Geschehende bleibt bedrohlich, schrecklich. Aber dieses von der Melancholie ›Zugesprochene‹ ist wahr, die »herbe Göttin« (26) ist »wahrhaftig«, »unfähig Menschentrugs« (24–25). Aber eben dadurch ist die Melancholie mit ihrem augenöffnenden Wesen, trotz des Schrecklichen, was sie weist, »Freundin« (27), und im Hinweis auf das »Bedrohende« erscheint sie dem Ich »nah« (ebd.), und so gebührt ihr »Preis«.

Dieses von der Melancholie vermittelte tiefgründige ›Zugleich‹ führt das Ich dann dazu, sich selbst in dem Erscheinenden und Erfahrenen zu erkennen, und zwar durchaus mit Erschrecken: »Dies Alles bin ich – schaudernd fühl' ich's nach« (34). Zwar nennt das reflektierende Ich zunächst das verdeckt angesprochene Liebesverlangen zwischen sehnender und verführender, einsamer Blume und verführtem Schmetterling, doch dies scheinbar Idyllische wird sogleich aufgehoben durch den Hinweis des Ichs, auch der Geier, der herabstürzende Eisesbach und das Stöhnen des Sturms zu sein, also die Gestalten, die das Zerstörerische anzeigen und ihm selbst daher ›Schauder‹ erwecken. Im Ich bricht das Wissen auf, in die tödlich-lebendige Natur einverwoben zu sein. Das Bewusstsein, dabei gleichzeitig mitsamt dem eigenen erotischen Verlangen den Naturgewalten ausgeliefert zu sein, die doch auch nur Erscheinung des Lebens sind und zutiefst in das Eigene hineinreichen, führt das Ich wieder zur Melancholie: Erneut – und zwar zum dritten Mal in diesem Gedicht – bekennt sich das Ich zu einer gebeugten, gekrümmten, gebückten Haltung (vgl. 6–11; 19–21; 38–39). Und diese gilt der Melancholie, der »grimme[n] Göttin« (38), der er doch am Eingang des Gedichts diese unterwürfige Haltung zu verweigern beansprucht hatte(45). Die anfänglich demonstrativ eingenommene mutwillige Selbstbehauptung ist zerfallen.

Die eigene geradezu verzweifelt bewusstgewordene Ausgeliefertheit wird nun als Ausdruck der Würdigung der Melancholie erklärt: Ihr zum Ruhme – zweimal fällt der Begriff in dieser Strophe – ist es, wenn er »unverrückt« (40) nach Leben verlangt; und dreimal wiederholt er dieses Wort »Leben« (41). Diesen Moment höchster Intensität betont der Dichter, wenn er die dann doch preisend vorgetragene Unterwerfung unter die Melancholie durch den ›grellen‹ Reim »ächze – lechze« (39, 41) jäh belichtet.⁴⁰

An dieser Stelle, dem Höhepunkt der Gedankenentwicklung und dem in der dreimaligen Wiederholung von »Leben« geradezu ekstatischen Bekenntnis des eigenen Willens zum Leben, bricht das Gedicht um, es kehrt zur anfänglichen ironischen Distanzierung zurück – und das geschieht mit einem Verweis auf den Schreibakt.

Das Schreiben: Zittern, Zucken und Ironie

Wieder bittet das Ich die – nach »streng« und »herb« (25–26), sowie »grimme« (38) – nun als »böse« (42) charakterisierte Gottheit die schreibende Zuwendung nicht zu »verargen« (42). Doch diese demütig das Gegenüber erhöhende Bitte wird sogleich durch die Wortwahl (»Daß ich mit Reimen zierlich dich umflechte«, 43) ins Ironische hinübergespielt, um doch ihre Gewichtigkeit und ihre Gültigkeit zu mindern. Bevor aber diese distanzierende Ironisierung noch recht wirken kann, schließt der folgende Vers an die zu Strophenbeginn im Negativen gesteigerte Charakterisierung der Melancholie an und greift das »böse« auf:

40 Es scheint hier eine ambivalente Welt auf, wie sie letztlich themengleich »Das Lied der Schwermuth« in *Also sprach Zarathustra* IV breiter ausmalt.

Der zittert, dem du nahst, ein Schreckgesicht,
Der zuckt, dem du sie reichst, die böse Rechte (44–45).

Das demütig-preisende Ich stimmt hier gleichsam im Sinn der Feststellung »Dies alles bin ich« (34), und da sich die ›Böse‹ ihm ja genahrt, da sie ihm die Hand ge-reicht hat, willfährig ein mit einem Handeln, das dem Tun der von der Melancholie Berührten unmittelbar entspricht:

Und zitternd stammle ich hier Lied auf Lied,
Und zucke auf in rhythmischem Gestalten (46–47).

Dieses Zittern und Zucken aber ist sein Dichten und Schreiben, das ja nach Maßgabe des Berichteten eigentlich noch gar nicht eingesetzt hat, ein Zittern in den oft jähnen Bildwechseln, ein Zucken in den immer wieder auftretenden, die jambische Ord-nung störenden Dehnungen.

Allerdings ist dieses Dichten und Schreiben selbst in diese ironische Zurücknahme einbezogen, denn die gleich folgenden und das Gedicht insgesamt abschließen-den beiden Verse greifen die Bitte, das ›zierliche Umflechten mit Reimen nicht zu verargen‹, auf und kehren damit zu der schon den Gedichtanfang bestimmenden ironischen Distanzierung zurück und bekräftigen sie mit bewusst altertümlichen Wendungen. Damit kommt die Frage des Schreibens in den Blick. Das in der Aus-sage als nun eben beginnend angekündigte Schreiben ist ja schon geschehen, und wird doch über diese paradoxale Situation gleichsam als nicht wirklich vollzogen aufgehoben. Damit erscheint die Ironie zugleich sich selbst aufzuheben – und da-durch erst die Möglichkeit zu schreiben, zu leben zu eröffnen.

Nach den gewichtigen Aussagen zur Gottheit Melancholie, die durch die Steige-rung der Kennzeichnung von »streng« und »herb« (25–26), über »grimme« (38) bis zu »böse« (42) und das zitternde und zuckende Eingehen des Ichs auf die ›Zumu-tungen‹ der »Freundin« (27) und »Göttin« (26, 38, 49) hervorgehoben ist, bedeutet diese Ironie ein geradezu degradierendes Gegengewicht. Nietzsche setzt so auf seine Weise das um, was er im Hinblick auf Heine als »göttliche Bosheit« im »Vollkom-men« lobte,⁴¹ nur dass der als grundlegend verlangte Zwiespalt im Gedicht auf die Melancholie aus demütig-unterwürfiger Anerkennung der herrscherlichen Schrecken-gestalt und einer fast herabwürdigenden Ironie gegenüber dieser machtvollen Gestalt besteht.

Gerade diese, einem tiefen Grundbedürfnis entspringende Ironie macht deutlich, dass es dem Dichter unmittelbar um Existenzielles geht.⁴² Aus diesem Blickwinkel erscheinen dann doch Deutungen des Gedichts, die gleichsam von außen Gedan-kengänge an das Gedicht herantragen, problematisch. So liest Bernhard Buschen-

41 Vgl. das Zitat oben.

42 Existenzielles sieht auch Breuer, allerdings wesentlich in poetologischer Perspektive: »Die Lösung des Poeten von der Melancholie wird also stilistisch als Illusion markiert, es gibt kein Zurück von der Wahrheit der Melancholie« (Ulrich Breuer: Dolche reden, 54). Dass dies dem Duktus von Nietzsches Denken entspricht, scheint durchaus fraglich.

dorf das Gedicht, dem er eine ausführliche Untersuchung widmet,⁴³ im Zusammenhang mit Überlegungen Nietzsches zur Parodie. Durch die Parodie könne sich der Mensch in ein schöpferisches Verhältnis zur Geschichte setzen und eine Erstarrung in Epigonalität vermeiden. Die Parodie ermögliche »dem Menschen des 19. Jahrhunderts die Wiedergewinnung eines originären Wirklichkeitsverständnisses, wie es bislang nach Nietzsche einzige in der griechischen Tragödie in der Verschränkung von apollinischer Form und dionysischem Urgrund existierte.«⁴⁴ Als tragende Momente von Nietzsches Parodiebegriff sieht Buschendorf »erstens Innovation und Eigenbedeutsamkeit, zweitens das Komische, drittens das Kritische, viertens Totalität und Selbstbezüglichkeit und schließlich fünftens die kulturstiftende Funktion oder wirklichkeitser schließende Leistung der Parodie«.⁴⁵ In »An die Melancholie« sieht Buschendorf nicht nur die – oben erläuterte – tradierte Melancholie-Tradition von Nietzsche verarbeitet, sondern auch Aussagen Schopenhauers zur Metaphysik sowie die mythische Gestalt des Prometheus. Das kann allerdings nur im Groben angenommen werden, obwohl die Schopenhauer'sche Gedankenwelt sicherlich in Nietzsches Dichtung wirksam geworden ist. Denn die Figuren und der Geschehensvorgang sind doch recht unterschiedlich, was für einen Altpphilologen wie Nietzsche durchaus bedeutsam sein musste. Prometheus ist von Zeus bestraft und gefesselt, ein von dem Gott gesandter Adler frisst täglich von seiner Leber, während Prometheus in stolzer Distanz gegenüber Zeus verharrt. In Nietzsches Dichtung jedoch stehen der Geier und die Melancholie in einem Spannungsverhältnis zueinander, wenngleich sie wechselseitig einander vergegenwärtigen, doch behält der Geier eine weitgehend eigene Stellung. Wirksam wurden im Gedicht sicherlich auch Nietzsches eigene Lehre vom Dionysischen und Apollinischen – freilich wäre hier, wenngleich eine allgemeine Gestimmtheit in diesem Sinn im Hintergrund des Gedichts angenommen werden kann, doch zu fragen, welche Aussage im Gedicht konkret im Hinblick auf den Widerstreit zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen zu verstehen ist.⁴⁶ Ebenfalls ist es zu ungefähr, wenn Buschendorf meint, durch die komischen Züge des Gedichts würden die verschiedenen Bedeutungshorizonte in ein kritisches Licht gerückt werden, und so rette sich der Lyriker »durch die parodische Anverwandlung des Überlieferten«⁴⁷ aus der »Grundlosigkeit oder grauenhafte[n] Kontingenzen der Geschichte«.⁴⁸ Letztlich nämlich kann bei Nietzsche von einem Vorsatz, sich vor der »grauenhafte[n] Kontingenzen« zu retten, nicht die Rede sein. Dasselbe gilt für das Postulat Theo Meyers, in der Abfassung des Gedichts eine »Überwindung der Melancholie durch den Schreibenden« zu verstehen.⁴⁹ Denn die

43 Vgl. Bernhard Buschendorf: Die Geburt der Lyrik aus dem Geiste der Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht »An die Melancholie«. In: »Jedes Wort ist ein Vorurteil«. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken. Hg. von Manfred Riedel. Köln 1999, 105–130.

44 Ebd., 130.

45 Ebd., 113.

46 Auch Theo Meyer: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991, Exkurs 31, 660–661, gesteht dem Begriffspaar ›apollinisch – dionysisch‹ eine nur beschränkte Bedeutung für »An die Melancholie« zu.

47 Ebd., 130.

48 Ebd., 129–130.

49 Meyer: Nietzsche, Exkurs 31, 660.

herausgestrichene Wahrhaftigkeit der Melancholie vergegenwärtigt gerade das Ineinander von Grauen und Leben – und die Notwendigkeit, dies anzunehmen: als konstitutiv für das Leben überhaupt. Die Ironie in Nietzsches Gedicht reagiert unmittelbar auf die im Gedicht aufgewiesene Spannung von Leben und Tod, von Unterwerfung unter die Melancholie und der Behauptung des Ichs ihr gegenüber – und sie lässt sich aus dem Gedicht selbst erklären, ohne Überlegungen Nietzsches von außen an das Gedicht heranzutragen.⁵⁰

Nietzsches Melancholie

Nietzsches Gedicht über die Melancholie ist von Spannungen und Brüchen durchzogen, wenn der Dichter in der letzten Strophe das Ich zittern und zucken lässt, so spiegelt das nicht nur den abrupten Duktus in Erzählung, Sprache und Rhythmus, sondern auch die widersprüchlichen Denkbewegungen und Aussagen des Sprechers. Selbst die Gestalt der Melancholie bleibt, so häufig sie auch angesprochen wird, zutiefst ambivalent-zwielichtig. Das Gleiche gilt für den Geier, der gleichsam die andere Seite der Melancholie veranschaulicht: etwas raubtierhaft auf Tod Lauern-des. Als ›Muse‹, wie die Dichter der Empfindsamkeit die Melancholie zeichnen und in ihren Gedichten anrufen, ist Nietzsches Melancholie nicht zu verstehen; gleichwohl öffnet sie als Gegengestalt zum Ich diesem einen Raum, sich die trüben und verstörenden Erfahrungen zu vergegenwärtigen. Dabei lehnt sich das Ich gegen die herrscherliche Melancholie-Gestalt auf, will nicht ›unterwürfig-gebeugt‹ dasitzen und nennt sich dann doch dreimal einen ›Gebückten‹. Herrisch zeigt ihm die Melancholie »des Daseins Abgrund« (17) und darin die Verwobenheit von Leben und Tod. Doch dies dankt ihr, der Schreckgestalt und Freundin, das Ich als Wahrhaftigkeit. Geier, Lawine, Sturm und Eisesbach, selbst Blume, Schmetterling (wenn man in ihnen das Erotische erkennt), werden als bedrohend erfahren, ja als tödlich-todeslüstern, gleichzeitig empfindet sich das Ich durch sie auf das Leben verwiesen. So erfährt sich das Ich als Teil der gänzlich moral-frei gesehenen Natur, in einem Einssein mit den einzelnen moral-freien Naturgestalten, die ihm als »zähnefletschend Mordgelüst« (30) erscheinen und »[q]ualvolle Gier, sich Leben zu erzwingen« (31) veranschaulichen. Gegenüber diesem verstörenden Erleben erscheint selbst Gottfried Benns Gedicht, das unter den Melancholie-Dichtungen als besonders düster

50 Dies soll nicht besagen, dass die philosophischen Texte Nietzsches für das Verständnis des Gedichts bedeutungslos wären. Es geht hier jedoch darum, das Gedicht selbst in den Mittelpunkt des Nachdenkens zu stellen. Philip Grundlehner: *The Poetry of Friedrich Nietzsche*. New York 1986, untersucht die Bezüge zwischen »An die Melancholie« und der *Geburt der Tragödie* und kommt zu dem Ergebnis, dass das Gedicht letztendlich »a self-parody of Nietzsche's own notion of the Apollonian« darstellt: »Their representation of superficial forms rather than truths results in the poet's elegiac unity with nature being reduced to authorial ›rulership‹ to the rhetoric of mechanical virtuosity: ›Nun, Göttin, Göttin ... laß mich schalten!‹« (Grundlehner: *The Poetry of Friedrich Nietzsche*, 61). Ich meine hingegen, dass der Spannung im Gedicht die Erkenntnis des ›abgrundhaften‹ Daseins, verbunden mit dem Zwang zu leben und dann auch zu dichten, was mit dem Wissen um das Abgrundhafte jedoch nur auf ironische Weise erfolgen kann, zugrunde liegt.

herausragt und gleicherweise mit Dürers Stich »Melencolia I« verschränkt ist, ja sogar diesen unmittelbar anspricht, geradezu ›milde‹; ihm gilt die »Melencolia« als

[...] eine flügelharte
unsägliche Gestalt,
ihr Blick, der Licht und Sterne
und Buch und Zirkel hält,
der sieht in eine Ferne,
wo keine Träne fällt.⁵¹

Das Mittel des Ichs, gegenüber dieser verstörenden Gestalt und ihren Erscheinungen bestehen zu können, ist die Ironie, die wesentlich über den ›Schreibakt‹ inszeniert wird. Dieser rahmt nicht nur das Gedicht (vgl. 1–2 und 42–49), sondern erweist sich als in sich paradoxaler Vorgang, denn das Gedicht, das das Ich eingangs vorgibt, schreiben zu wollen (vgl. 1–2) und zuletzt endlich zu schreiben ansetzt (vgl. 42–49), womit das Gedicht aber endet, ist im Moment des (angezeigten) Beginns bereits geschrieben (es ist das dem Leser vorliegende Gedicht). Es ist gerade dieses so inszenierte ›Nicht-Schreiben‹, das das Schreiben der Dichtung ermöglicht. Die Darstellung der todeshaltig-lebensträchtigen Wahrhaftigkeit ist nur als sich selbst aufhebend möglich – und auch dies nur zitternd und zuckend angesichts der Melancholie, im Schatten der Melancholie.

Literatur

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. 2., verm. und verb. Ausg. Bd. 2: F–L. Leipzig 1796.
- Biser, Eugen: Nietzsche und Heine. Kritik des christlichen Gottesbegriffs. In: Nietzsche as Affirmative Thinker. Papers Presented at the Fifth Jerusalem Philosophical Encounter, April 1983. Hg. von Yirmiyahu Yovel. Dordrecht 1986, 204–218.
- Breuer, Ulrich: Dolche reden. Die Wahrheit der Melancholie bei Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. In: Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen. Hg. von Klaus Viehweg. Paderborn 2009, 41–56.
- Buschendorf, Bernhard: Die Geburt der Lyrik aus dem Geiste der Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht »An die Melancholie«. In: »Jedes Wort ist ein Vorurteil«. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken. Hg. von Manfred Riedel. Köln 1999, 105–130.
- Friedl, Herwig: Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche. In: Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Symposium anlässlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine. Hg. von Wilhelm Gössmann, Manfred Windfuhr. [Essen] 1990, 195–214.
- Grundlehner, Philip: The Poetry of Friedrich Nietzsche. New York 1986.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übers. von Christa Buschendorf. Frankfurt a. M. 1990.
- Kruse, Bernhard-Arnold: Apollinisch – Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica. Frankfurt a. M. 1987.
- Landerer, Christoph/Schuster, Marc-Oliver: »Begehrlich schrie der Geyer in das Thal«. Zu einem Motiv früher Wagner-Entfremdung in Nietzsches Nachlass. In: Nietzsche-Studien 34 (2005), 246–255.

51 Gedicht in Völker: »Komm, heilige Melancholie«, 470.

- Meyer, Theo: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991.
- Nietzsche, Friedrich: Gedichte und Sprüche. Hg. von Elisabeth Förster Nietzsche. Leipzig 1898 [Weitere Auflagen bis 1927].
- Nietzsche, Friedrich: Gesammelte Werke. Musarionausgabe. Hg. von Richard Oehler, Max Oehler u. Friedrich Chr. Würzbach im Auftrag von Elisabeth Förster-Nietzsche. Bd. 20: Dichtungen 1859–1888. München 1927 [= GMu].
- Philonenko, Alexis: Mélancolie et consolation chez Nietzsche. In: *Revue de Métaphysique et de morale* 76/1 (1971), 77–98.
- Reschke, Renate: »... jene göttliche Bosheit«. Heinrich Heine aus der Sicht Friedrich Nietzsches. Zum 150. Todestag des Dichters. In: *Humboldt-Spektrum* 13/2 (2006), 34–39.
- Sabban, Adela Sophia: Epiphanie von Licht und Tod im Gebirge. Nietzsches Gedicht »Am Gletscher«. In: *Coincidentia* 7/2 (2016): »Literatur denken«, 343–385.
- Sharma, Rohit: On the Seventh Solitude. Endless Becoming and Eternal Return in the Poetry of Friedrich Nietzsche. Bern 2006.
- Spencer, Hanna: Heine und Nietzsche. In: *Heine Jahrbuch* 11 (1972), 126–161.
- Valk, Thorsten: Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie. Tübingen 2002.
- Vogel, Martin: Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Regensburg 1966.
- Völker, Ludwig: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltje bis Benn. München 1978.
- Völker, Ludwig (Hg.): »Komm, heilige Melancholie«. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Stuttgart 1983.
- Wagner, Cosima: Die Tagebücher. Ed. u. kommentiert von Martin Gregor-Dellin. Bd. 1: 1869–1877. München 1976.

Adela Sophia Sabban

5 Nietzsches ›Dem unbekannten Gott‹

In ihrem umfangreichen Buch über die Psalm-Gedichte, *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, stellen Inka Bach und Helmut Galle fest, dass seit Nietzsches *Also sprach Zarathustra* die Bibelsprache von ihrem religiösen Ursprung radikal gelöst sei. Somit sei der säkularisierten Psalmendichtung der Weg geebnet.¹ Aber wann genau beginnt dieser Säkularisierungsprozess bei Nietzsche?² Erst mit *Also sprach Zarathustra*? Oder finden sich in Nietzsches Werk andere Texte, die den Anfang dieses Phänomens bilden? Im Folgenden werde ich versuchen, diese Frage zu beantworten, wobei ich mich mit dem Gedicht »Dem unbekannten Gott« aus-einandersetze.

Nietzsche entstammte bekanntlich einer protestantischen Pfarrersfamilie. Nicht nur sein Vater, sondern auch seine beiden Großväter waren Pfarrer.³ Als Kind und Jugendlicher war er ein praktizierender Christ, der mit der Bibel vertraut war. Die Sprache, die daheim benutzt wurde, war biblisch geprägt: Anhand der Lutherbibel lernte er lesen und schreiben. Für ihn sowie für seine Familie stand fest, dass er auch Pfarrer werden würde. Nach dem Tod des Vaters (1849) zog die Witwe mit den Kindern von Röcken nach Naumburg, wo der junge Nietzsche das Domgymnasium besuchte. 1858 wechselte er vom Naumburger Domgymnasium zur Landesschule Pforta. Mit der dort betriebenen Bibelexegese war er nicht einverstanden und dementsprechend setzte er sich gegen deren Anmaßungen zur Wehr.⁴ Allmählich entfremdete er sich vom Christentum und wurde von Glaubenszweifeln heimgesucht. Im Herbst 1864 immatrikulierte sich Nietzsche für Klassische Philologie und für Theologie an der Universität Bonn, aber nach dem Wechsel nach Leipzig gab er das Studium der Theologie auf.⁵

Obwohl er vom Christentum und von der Theologie Abstand nahm, finden sich in Nietzsches Werk oft Zitate aus der Bibel. Dass religiöse Motive und biblische Aus-

1 Inka Bach/Helmut Galle: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung. Berlin 1989, 313.

2 Manfred Kaempfert trennt die sprachliche Säkularisation von geistesgeschichtlichen Prozessen wie von individuellen Glaubenshaltungen. Seiner Meinung nach darf diese sprachliche Säkularisation nur nach denjenigen Kriterien beurteilt werden, die auf einen gegebenen Text unmittelbar angewendet werden können. Diese sprachliche Säkularisation sei »ein Übertragungsvorgang, in dem ein Element (d. i. ein Wort, eine Wortreihe oder etwas, das an einem Text ablesbar ist oder durch ihn vermittelt wird, wie z. B. eine syntaktische oder rhythmische Struktur, eine literarische Form, ein Handlungs- oder Situationsmotiv, eine Denkweise, ein menschlicher Typus), das erkennbar aus einem religiösen Kontext stammt und somit religiös geprägt ist, auf einen anderen Gegenstand angewandt oder in einen fremden, nicht religiösen Zusammenhang gestellt wird« (Manfred Kaempfert: Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche. Berlin 1971, 63).

3 Väterlicherseits sind unter den Vorfahren weitere Pfarrer zu finden.

4 Maurice-Ruben Hayoun: Nietzsches ›Zarathustra‹ und die Bibel. In: Werner Stegmeier/ Daniel Krochmalnik (Hg.): Jüdischer Nietzscheinismus. Berlin/New York, 1997, 327–344: 332.

5 Zu den religiösen Einflüssen in Nietzsches Jugend sowie zu seiner Loslösung vom Christentum siehe Kaempfert: Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche, 17–20.

drücke in seinem Werk in Erscheinung treten, ist in Anbetracht der Tatsache, dass er in »einem stark religiös geprägten Haushalt« großgeworden ist, leicht nachvollziehbar.⁶ Die religiöse Tradition war in ihm tief verwurzelt und er konnte sie »nicht mehr loswerden«.⁷ Wichtig ist auch die Aufmerksamkeit für den sprachlichen Aspekt: Trotz der Kritik an dem Reformator schätzte Nietzsche den Sprachschöpfer Luther sehr hoch und betrachtete seine Bibelübersetzung als das beste deutsche Buch.⁸ Darüber äußerte sich Nietzsche explizit: »In Deutschland aber gab es [...] eigentlich nur Eine Gattung öffentlicher und ung e fähr kunstmässiger Rede: das ist die von der Kanzel herab. Der Prediger allein wusste in Deutschland, was eine Silbe, was ein Wort wiegt, inwiefern ein Satz schlägt, springt, stürzt, läuft, ausläuft, er allein hatte Gewissen in seinen Ohren [...] Das Meisterstück der deutschen Prosa ist deshalb billigerweise das Meisterstück ihres grössten Predigers: die Bibel war bisher das beste deutsche Buch. Gegen Luther's Bibel gehalten ist fast alles Übrige nur ›Literatur‹ – ein Ding, das nicht in Deutschland gewachsen ist und darum auch nicht in deutsche Herzen hinein wuchs und wächst: wie es die Bibel gethan hat« (JGB 247); »Die Sprache Luthers und die poetische Form der Bibel als Grundlage einer neuen deutschen Poesie: das ist meine Erfindung!« (1884, 25[173], KSA 11, 60).

Vor allem war Nietzsche vom Alten Testament angezogen, weil der Gott des Alten Testaments kein »Ergebnis philosophischer Meditation« ist, sondern »ein unmittelbares Wesen«, durch das seine »Einzigkeit und Einheit« entsteht. Nietzsche verstand, dass er es hier mit einem »Gott der Geschichte« – und nicht mit einem abstrakten Gott – zu tun hatte, der die Welt erschaffen hatte und lenkte.⁹ Folgendes schreibt Nietzsche über das Alte Testament: »Ich liebe das ›neue Testament‹ nicht [...] Das alte Testament – ja das ist ganz etwas Anderes: alle Achtung vor dem alten Testament! In ihm finde ich grosse Menschen, eine heroische Landschaft und Etwas vom Aller seltesten auf Erden, die unvergleichliche Naivität des starken Herzens [...]« (GM III 22).

Und wie ist Nietzsches Bezug auf die biblische Sprache in seiner frühen Lyrik? In der Familie Nietzsches galt die Tradition, dass die Kinder an Geburtstagen und Festtagen den Erwachsenen Gedichte überreichten oder vortrugen. Dazu wurden oft vorgefertigte Texte verwendet, aber allmählich begann der junge Nietzsche eigene Gedichte zu verfassen.¹⁰ Die in der Schulzeit geschriebenen Gedichte sind z. T. Auftragswerke oder manchmal Hausaufgaben und werden als epigonal bezeichnet, weil sie eine intensive Lektüre der deutschen Autoren widerspiegeln und wiedergeben. Nietzsche setzte sich mit dem damaligen Kanon der deutschen Literatur auseinan-

6 Hans Gerald Hödl: Der letzte Jünger des Dionysos. Studien zur systematischen Bedeutung von Nietzsches Selbstthematisierungen im Kontext seiner Religionskritik. Berlin/New York 2009, 122.

7 Hayoun: Nietzsches ›Zarathustra‹ und die Bibel, 333.

8 Jörg Salaquarda: Christentum. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch, Stuttgart/Weimar 2000, 381–385, hier: 382. Siehe auch Kaempfert: Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche, 57.

9 Hayoun: Nietzsches ›Zarathustra‹ und die Bibel, 332–333.

10 Hödl: Der letzte Jünger des Dionysos. Studien zur systematischen Bedeutung von Nietzsches Selbstthematisierungen im Kontext seiner Religionskritik, 161–162.

der, den er allerdings eher formal als inhaltlich benutzte.¹¹ Seine damalige Dichtung hatte also die große Tradition im Blick und sah sich ihr gegenüber in einer Verantwortung.¹²

Neben dieser kanonischen Linie stechen in einigen Gedichten deutliche Bezüge auf die Bibel hervor. Die ersten lyrischen, christlich geprägten Versuche sehen auch epigonal aus. Man denke an »Chor der Männer«, »Chor der Frauen« und »Beide Chöre« aus »Hirtenchor«, einem Text für das Weihnachtsoratorium:

Hirtenchor.

Chor der Männer:

Nach dir Herr verlanget mich.
 Mein Gott ich hoffe auf dich!
 Herr zeige mir deine Wege
 Und lehre mich deine Steige.
 Gedenke an deine Barmherzigkeit
 Und an deine Güte, die von der Welt her gewesen ist
 Wende dich zu mir und sei mir gnädig!
 Gott erlöse Israel aus aller seiner Noth!

Chor der Frauen:

Wie der Hirsch schreit,
 Nach frischen Wascher
 So schreit meine Seele Gott zu dir!
 Meine Seele dürstet nach Gott
 Nach dem lebendigen Gott.
 Wann werd ich dahin kommen
 Daß ich Gottes Antlitz schaue?

Beide Chöre.

Was betrübst du dich, meine Seele! Harre auf Gott! Denn ich werde ihm noch danken, daß er meines Angesichts Hülfe und mein Gott ist. –

(1858–1862, 9[I], KGW I.2, 215)¹³

¹¹ Hans Gerald Hödl: Schriften der Schulzeit. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2000, 67–73, hier: 67.

¹² Rüdiger Ziemann: Die Gedichte. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2000, 150–156, hier: 150.

¹³ In diesem Zusammenhang verweist Manfred Kaempfert auf die musikalische Tätigkeit Nietzsches. Vgl. Kaempfert: Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche, 30.

Diese Texte bestehen aus Zitaten aus der Bibel und vor allem aus den Psalmen. Man denke an einige Verse aus Psalm 25: »Herr, zeige mir deine Wege und lehre mich deine Steige«, »Gedenke nicht der Sünden meiner Jugend und meiner Übertretungen; gedenke aber mein nach deiner Barmherzigkeit um deiner Güte willen!« (Ps 25, 4 und 7) oder an den Hirsch, der nach frischem Wasser schreit aus Psalm 42. Die Rückgriffe auf das Alte Testament sind passive ›Leihausdrücke‹, die entkontextualisiert und dann in einen neuen Zusammenhang eingefügt werden.¹⁴ Mit diesen konventionellen Texten möchte Nietzsche nicht als Dichter auftreten. Vielmehr dichtet er gleichsam im Stil der Bach'schen Oratorien, die zusammen mit den Gottesdiensten der Vermittlung des biblischen Kulturguts dienen. Erst die Texte aus den letzten Schuljahren treten durch ›eigentümlichen Charakter und Ausdrucksstärke‹ hervor.¹⁵ Insbesondere ›Dem unbekannten Gott‹,¹⁶ das letzte Gedicht des Primaners, weist innovative Elemente auf:

Noch einmal eh ich weiter ziehe
 Und mein^e Blicke vorwärts sende
 Heb ich vereinsamt mein^e Hände
 Zu dir empor, zu dem ich fliehe,
 Dem ich in tiefster Herzenstiefe
 Altäre feierlich geweiht
 Daß allezeit
 Mich seine Stimme wieder riefe.

Darauf erglühet tiefeingeschriebeⁿ
 Das Wort: Dem unbekannteⁿ Gotte:
 Sein bin ich, ob ich in der Frevel Rotte
 Auch bis zur Stunde bin gebliebeⁿ:
 Sein bin ich – und ich fühl' die Schlingeⁿ,
 Die mich im Kampf darniederziehn
 Und, mag ich fliehn,
 Mich doch zu seinem Dienste zwingeⁿ.

Ich will dich kenneⁿ Unbekannter,
 Du tief in mein^e Seele Greifender,
 Mein Leben wie ein Sturm durchschweifender
 Du Unfaßbarer, mir Verwandter!
 Ich will dich kennen, selbst dir dieneⁿ

(1864, 17[14], KGW I.3, 391)

14 Ähnliche Bezüge auf die Psalmen sind in anderen Texten zu finden. Vgl. ›Bußlied‹ und ›Du hast gerufen: Herr, ich komme‹.

15 Kaempfert: Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche, 28.

16 Das Gedicht wird manchmal mit dem hier benutzten Titel ›Dem unbekannten Gott‹ und manchmal mit dem ersten Vers erwähnt.

Nietzsche verfasste dieses Gedicht am 7. September 1864, als er die Ausbildung in Pforta abschloss.¹⁷ Auf den Abschied von der Schule bezieht sich explizit der erste Vers. Der Text besteht aus drei Abschnitten. Die ersten beiden achtzeiligen Strophen beinhalten zwei ungleiche Vierzeiler, und jeder siebte Vers weist die halbe Länge auf. Bis auf die letzte Waisenzeile sind die anderen Verse durch den Blockreim miteinander verbunden. Was die Metrik angeht, herrscht hier das alternierende Prinzip mit einigen Abweichungen. Diese Unregelmäßigkeiten und die (scheinbare?) Unvollständigkeit des dritten Abschnittes haben Rüdiger Ziemann dazu geführt, dieses Gedicht als ein Fragment zu betrachten.¹⁸ Karl Pestalozzi ist hingegen der Meinung, dass es sich um kein Fragment handelt und dass die dritte Strophe abgeschlossen ist.¹⁹

Über den Abschied von Pforta hinaus thematisiert die erste Strophe die Anrufung einer oberen Instanz, der das lyrische Ich Altäre geweiht hat. In der zweiten Strophe wird der Name dieser Instanz bekannt gemacht: es geht um den unbekannten Gott. Überdies stellt die zweite Strophe das schwierige Verhältnis zwischen dem Ich und dem Göttlichen dar: Das Ich fleht Gott an, aber gleichzeitig fühlt es sich von Ihm gefangen genommen und zu seinem Dienst gezwungen. Im dritten Abschnitt äußert das Ich seinen Willen, Gott kennenzulernen. Gottes Kraft und Macht entspricht die Entschiedenheit des lyrischen Ich, das sich trotz der Unterschiede und der Entfernung dem Gott verwandt fühlt. Das Gedicht endet mit dem Paradoxon, dass das Ich selbst dem dienen will, der ihn im zweiten Abschnitt zum Dienen zwingt. Das Verhältnis zwischen Gott und Ich ist kein einfaches und harmonisches. Das Ich hadert und ringt mit dem zu erforschenden Gott. Die Verse geben das innere Kämpfen wieder, das an Jakobs Kampf mit dem Engel (1. Mose 32) erinnert.²⁰

Wie werden diese Inhalte mitgeteilt? Welcher Ausdrücke bedient sich Nietzsche? Über die mögliche Anspielung auf Jakobs Kampf mit dem Engel hinaus ist der Rückgriff auf die Apostelgeschichte (17, 23) deutlich, in der berichtet wird, dass Paulus den unbekannten Gott, dem die Athener das Gasterrecht einräumten, als den Gott der Christen verehrt wissen wollte: »Ich bin herdurchgegangen und habe gesehen eure Gottesdienste und fand einen Altar, darauf war geschrieben: Dem unbekannten Gott. Nun verkündige ich euch denselben, dem ihr unwissend Gottesdienst tut.«

Indem Nietzsche sich darauf bezieht, verändert er aber die christliche Geschichte. Er kehrt Paulus' Botschaft um: Aus dem Altar des christlichen Gottes wird einer

17 Philip Grundlehner: *The Poetry of Friedrich Nietzsche*. New York/Oxford 1986, 25.

18 Rüdiger Ziemann: *Die Gedichte, 150–156*, hier: 151. Viele Drucke des Textes sind seines Erachtens fehlerhaft, weil sie den Text retuschieren.

19 Karl Pestalozzi: *Nietzsches Gedicht „Noch einmal eh ich weiter ziehe ...“ auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik*. In: *Nietzsche Studien* 13 (1984), 101–110: 109.

20 Grundlehner: *The Poetry of Friedrich Nietzsche*, 28. Nach Hayoun zeigt »Dem unbekannten Gott« – sowie »Jetzt und ehedem« (1863) – eine »ergreifende Sehnsucht nach dem entschwindenden Gott« (Hayoun: *Nietzsches „Zarathustra“ und die Bibel*, 329). Ähnlich hatte sich 1971 Kaempfert ausgedrückt: »Sorge und Sehnsucht nach dem entschwindenden Gott spricht in ihnen«, wobei mit »ihnen« dieselben zwei Gedichte gemeint sind (Kaempfert: *Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche*, 31).

des unbekannten Gottes.²¹ Handelt es sich um einen Gott der Antike? Die Frage wird erst mit der »Klage der Ariadne« beantwortet werden, obwohl der Kontext dieses später verfassten Dithyrambus ganz anders als jener des frühen Gedichts ist. Im Primanergedicht erscheint das Bild eines schicksalhaften Göttlichen, das noch namenlos ist.

In seiner Interpretation greift Karl Pestalozzi auf eine Arbeit von Julia Kroedel zurück, laut der Nietzsche sich in »Dem unbekannten Gott« eines Kirchenliedes von Balthasar Münter als Quelle bedient hat. Dieses Kirchenlied sei 1856 im *Evangelischen Gesangbuch zum Gebrauch der Stadt Halle und der umliegenden Gegend* veröffentlicht worden. Das Versmaß der ersten Liedzeile ergebe das Grundmetrum des Gedichts, von dem die zweitletzte Zeile abweicht. Auch inhaltlich sieht Pestalozzi einige Bezugspunkte.²²

Darüber hinaus muss der Rückgriff auf die Psalmen beachtet werden. Das Hochheben der Hände (V. 3) erinnert an Psalm 63, 5: »Daselbst wollte ich dich gerne loben mein Leben lang und meine Hände in deinem Namen aufheben.«²³ Hinter dem Motiv des Fliehens (V. 4) hallt der dritte Vers des Psalms 71 nach: »Sei mir ein starker Hort, dahin ich immer fliehen möge, der du zugesagt hast mir zu helfen; denn du bist mein Fels und meine Burg.« Der Ausdruck »Frevler Rotte« (V. 11) ist typisch für die biblische Sprache. In einigen Psalmenübersetzungen werden die Gottlosen »Frevler« genannt.²⁴ In Zusammenhang mit den Gottlosen tritt »Rotte« im Psalm 22, 17 in Erscheinung: »Denn Hunde haben mich umgeben, und der Bösen Rotte hat mich umringt; sie haben meine Hände und Füße durchgraben.«

Auch »Stimme« (V. 11) ist ein wiederkehrendes Wort im Psalter. Man denke an den beeindruckenden Psalm 29, 3–9, in dem die Kraft und Macht der Stimme Gottes besungen werden:

- 3. Die Stimme des Herrn geht über den Wassern; der Gott der Ehren donnert, der Herr über großen Wassern.
- 4. Die Stimme des Herrn geht mit Macht; die Stimme des Herrn geht herrlich.
- 5. Die Stimme des Herrn zerbricht die Zedern; der Herr zerbricht die Zedern im Libanon.
- 6. Und macht sie hüpfen wie ein Kalb, den Libanon und Sirjon wie ein junges Einhorn.
- 7. Die Stimme des Herrn sprüht Feuerflammen.
- 8. Die Stimme des Herrn erregt die Wüste; der Herr erregt die Wüste Kades.
- 9. Die Stimme des Herrn erregt die Hinden und entblößt die Wälder; und in seinem Tempel sagt ihm alles Ehre.

²¹ Pestalozzi: Nietzsches Gedicht ›Noch einmal eh ich weiter ziehe ...‹ auf dem Hintergrund seiner Jugendliteratur, 108.

²² Ebd., 105–107.

²³ Wenn nicht anderes angegeben, stammen die biblischen Zitate aus Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Neu durchgesehen und dem vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text. Taschenausgabe. Im Auftrag des Ausschusses der deutschen Bibelgesellschaft herausgegeben von der Privileg. Württ. Bibelanstalt. Stuttgart 1948.

²⁴ Vgl. die Bibel in der Einheitsübersetzung auf der Webseite der Universität Innsbruck. In: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/> (10.10.2016).

Die hier ausgedrückte unwiderstehliche Kraft der göttlichen Stimme ähnelt der Energie, mit der Gott im dritten Abschnitt von Nietzsches Gedicht mit dem lyrischen Ich umgeht: »Du tief in mein^e Seele Greifender / Mein Leben wie ein Sturm durchschweifender« (V. 18–19). In diesem Zusammenhang sei auf Hans Gerald Hödls Bemerkung hingewiesen, dass die Gedichte des jungen Nietzsche Beispiele für die Verbindung von negativer Naturgewalt und göttlichem Zorn aufweisen.²⁵

Die Rolle der Stimme in »Dem unbekannten Gott« schlägt eine Brücke zum Gedichtzyklus *Die Stimme spricht*, den Karl Wolfskehl in den dreißiger Jahren verfasste. Beispielsweise lautet die erste Strophe von »Herr! Ich will zurück«:

Herr! Ich will zurück zu Deinem Wort.
 Herr! Ich will ausschütten meinen Wein.
 Herr! Ich will zu Dir, ich will fort.
 Herr! Ich weiss nicht aus und nicht ein!
 Ich bin allein.²⁶

Mehrere Motive²⁷ verbinden die beiden Texte: die Wichtigkeit des Worts, die Suche nach Gott, die Einsamkeit. Auch das Motiv des Ziehens tritt in »Die Stimme spricht« in Erscheinung, z. B. in »Wir ziehn«.²⁸ Ein bedeutungsvoller Unterschied trennt aber Wolfskehls Zyklus von Nietzsches Gedicht: Während Gott bei dem Ersteren auf die Anrufungen des Menschen antwortet, ergreift er bei Nietzsche nicht das Wort, wodurch ein kompositorisches und strukturelles Prinzip der Psalmen widerlegt wird.

Eben die Widerlegung einiger Grundsätze und die Verfremdung einiger Motive des Psalters prägen »Dem unbekannten Gott«. Das lyrische Ich fleht hier einen unbekannten Gott an, wodurch es aber einer Stelle aus Psalm 81, 9–10 zu widersprechen scheint: »Höre, mein Volk, ich will unter dir zeugen; Israel, du sollst mich hören, / daß unter dir kein anderer Gott sei und du keinen fremden Gott anbetest.« Noch deutlicher ist die Umkehrung des sehr bekannten Psalms 130, 1–2: »Ein Lied im höhern Chor. / Aus der Tiefe rufe ich, Herr zu dir. / Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!«. Während im Psalm der Mensch aus der Tiefe nach Gott ruft und hofft, aus der Tiefe von Gott herausgenommen und befreit zu werden, errichtet das lyrische Ich bei Nietzsche in der Tiefe Altäre. Man hat den Eindruck, dass das Ich eigentlich die Tiefe nicht verlassen möchte. Die Tiefe wird zu seinem Reich, zu dem Gott eingeladen wird. Das Verhältnis zwischen Gott und dem Menschen entwickelt sich ja in einer Vertikale, deren Richtung jedoch umgekehrt wird. Die Richtung der Bewegung widerspricht der des Psalms, da sie hier nach unten (und nicht nach oben) führt. Einige Jahrzehnte später

25 Hans Gerald Hödl: Schriften der Schulzeit (1854–1864). In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2000, 67–73, hier: 68.

26 Karl Wolfskehl: Dichtungen. Dramatische Dichtungen. Erster Band. In: ders.: Die Gesammelte Werke. Hg. von Margot Ruben und Claus Victor Bock. Hamburg 1960, 129.

27 Dies spricht dafür, dass Wolfskehl Nietzsches Gedicht kannte, das durch den Abdruck in Elisabeth Förster-Nietzsche: Der junge Nietzsche, Leipzig 1912, 136–137, leicht zugänglich war.

28 Ebd., 160.

kommt dieses Verfahren auch in Paul Celans Gedicht »Aus der Tiefe«²⁹ ans Licht, in dem das Ich versucht, Gott in den Abgrund herunterzuholen. Während aber bei Celan die Tiefe als eine äußere und sumpfige Landschaft beschrieben und negativ konnotiert wird, erweist sie sich bei Nietzsche als positiver Hort der menschlichen Seele und des menschlichen Geistes: »Dem in tiefster Herzenstiefe / Altäre feierlich geweiht« (V. 5–6), »Darauf erglöhst tiefeingeschriebe[n] / Dias Wort« (V. 9–10), »tief in mein[e] Seele« (V. 18). Bei Nietzsche findet also eine vollständige Umkehrung des biblischen Motives statt. Daraus ergibt sich eine regelrechte Kontrafaktur des Psalms 130. Kontrafaktur: Das ist das Schlüsselwort, um das Gedicht zu verstehen.³⁰ Worauf will Nietzsche mit dieser Umwertung der psalmischen Vorlage hinaus? Nietzsche bedient sich dieser Kontrafaktur, um auf ein neues Verhältnis zwischen dem Göttlichen und dem Menschen bzw. dem Dichter hinzuweisen. Der unbekannte Gott, der in die Tiefe der menschlichen Seele heruntergeholt wird, erinnert an Max Kommerells »Gott der Dichter«. Er ist keine transzendenten Instanz mehr, sondern eine immanente, vom Menschen in den Momenten höchster Begeisterung und humanen Selbstbewusstseins hervorgerufene Figur.³¹ Nach Kommerell manifestiert sich der eigene Gott der Dichter vor allem, aber nicht nur, in freirhythmischer Lyrik. »Dem unbekannten Gott« besteht nicht aus freien Rhythmen, jedoch weisen seine Verse Abweichungen von einer regelmäßigen Form auf und sind durch fesselloses und göttliches Pathos geprägt. Somit nehmen sie den mitreißenden Takt sowie einige Motive der *Dionysos-Dithyramben* vorweg. Der Ausdruck »unbekannter Gott« tritt auch in der »Klage der Ariadne« in Erscheinung (»du unbekannter – G o t t ...«; »du schadenfroher und unbekannter Gott?« DD, Klage der Ariadne), obgleich der Kontext des Dithyrambus viel komplexer und vielschichtiger ist als der des Primanergedichts³² und dessen Bedeutungsebenen aus sehr unterschiedlichen Perspektiven interpretiert werden können: von der Selbstparodie und grausamen Travestie über die Hysterie bis hin zum »sadomasochistische[n] Kampf um Anerkennung, der sich

29 »AUS DER TIEFE // Wenn nun, mich der Ranunkel zu verbünden, / das Irrlicht meiner Sumpfe wieder blinkt, / mag oben, wo sie Lichter für mich zünden, / verlöschen, was mir flüstert und mir winkt.// Erkenn ich hier die Übermacht der Kröten, / und du sprichst lauter Beichte und Gebet? / Ach weit, wo noch die Zwergohreulen flöten, / weiß ich den Mund, der mir den Gram gesteht. // Was du beschwörst, taut leise in den Spiegeln: / ins Moor rückt Schwüle aus dem Wolkenheim. / Im Auge flammt, was schon die Hände siegeln: / die Nacht, ein Feuer und der Reim« (Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 2005, 414–415). Vgl. Chiara Conterno: Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert. Göttingen 2014, 196–199.

30 Im literarischen Bereich bezeichnet die Kontrafaktur ein Verfahren der Textproduktion, bei dem konstitutive Merkmale der Ausdrucksebene eines Einzeltextes oder mehrere Texte zur Formulierung einer eigenen Botschaft übernommen werden. Vgl. Theodor Verwegen / Gunther Witting: Kontrafaktur. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Berlin 2000, 337–340, hier: 337.

31 Max Kommerell: Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter. In: ders.: Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1985, 430–503, hier: 430–434.

32 Es sei darauf hingewiesen, dass der Ausdruck »unbekannter Gott« auch im »Lied des Zauberers« erscheint, wo er vom Zauberer selbst ausgesprochen und an Zarathustra gerichtet wird. Vgl. AZ, IV, KSA 4, 313–317.

in der Sphäre des Leidens und der Leidenschaft abspielt«.³³ Somit stellen »Dem unbekannten Gott« und die »Klage der Ariadne« Anfang und Ende der Entwicklung des Begriffes »unbekannter Gott« dar.³⁴ Dazwischen kommt derselbe Ausdruck im »Versuch einer Selbtkritik« aus *Die Geburt der Tragödie* zum Tragen: »Hier redete jedenfalls – das gestand man sich mit Neugierde ebenso als mit Abneigung ein – eine fremde Stimme, der Jünger eines noch »unbekannten Gottes«, der sich einstweilen unter die Kapuze des Gelehrten, unter die Schwere und dialektische Unlustigkeit des Deutschen, selbst unter die schlechten Manieren des Wagnerianers versteckt hat; hier war ein Geist mit fremden, noch namenlosen Bedürfnissen, ein Gedächtniss strotzend von Fragen, Erfahrungen, Verborgenheiten, welchen der Name Dionysos wie ein Fragezeichen mehr beigeschrieben war; hier sprach – so sagte man sich mit Argwohn – etwas wie eine mystische und beinahe mänadische Seele, die mit Mühsal und willkürlich, fast unschlüssig darüber, ob sie sich mittheilen oder verbergen wolle, gleichsam in einer fremden Zunge stammelt« (GT Versuch einer Selbtkritik, 3).

Während der ›unbekannte Gott‹ im »Versuch einer Selbtkritik« in Zusammenhang mit Dionysos erwähnt und am Ende der »Klage der Ariadne« mit Dionysos identifiziert wird, muss nun auch auf der Folie der vorhin vorgestellten Beobachtungen überlegt werden, auf wen Nietzsche mit diesem Ausdruck im Primanergedicht verweisen wollte. In »Dem unbekannten Gott« verabschiedet sich der junge Nietzsche nicht nur von Schulpforta, sondern auch und vor allem vom christlichen Gott seiner Kindheit.³⁵ In diesem Sinne markiert dieses Gedicht den Übergang zwischen der »naive[n] Emotionalität«³⁶ und Religiosität der Kindheit³⁷ und frühen Jugend,

-
- 33 Vgl. Isolde Schiffermüller: Die Lieder des alten Zauberers. Zu Nietzsches Selbstdarstellung im ›Zarathustra‹. In: Gabriella Pelloni/Isolde Schiffermüller (Hg.): *Pathos, Parodie, Kryptomnesia. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹*. Heidelberg 2015, 67–96, hier: 79. Schiffermüller verweist auf Walter Busch: I linguaggi dell'inconscio collettivo. Richard Wagner e l'arte ditirambica di Nietzsche nello Zarathustra. In: Marco Gay/Isolde Schiffermüller (Hg.): *Lo Zarathustra di Nietzsche. C. G. Jung e lo scandalo dell'inconscio*. Bergamo 2013, 181–222. Die Klage der Ariadne wurde mehrmals interpretiert. Hier sei exemplarisch auf die wichtige Arbeit von Groddeck hingewiesen: Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche – ›Dionysos-Dithyramben‹, Bd. 2: Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin/New York 1991, 176–213.
- 34 Nach Biser ist die das gesamte Werk durchziehende Ausrufung ›unbekannter Gott‹ auf das Gedicht »Dem unbekannten Gott« vom Jahr 1864 zurückzuführen. Vgl. Eugen Biser: Gott ist tot: Nietzsches Destruktion des christlichen Bewußtseins. München 1962, 108.
- 35 Hayoun spricht von einem »naive[n], frische[n] und unverbrauchte[n] Frömmigkeitsgefühl«, das »die nunmehr als unerträglich empfundenen Dogmen des Christentums« verdrängt. Hayoun: Nietzsches ›Zarathustra‹ und die Bibel, 329. Laut Kaempfert formuliert Nietzsche in »Dem unbekannten Gott« den »Zwiespalt zwischen Verlust der positiven Religion und lebendiger Religiosität überhaupt (als Gefühl, Ahnung, Sehnsucht).« Kaempfert ist ferner der Meinung, dass der zweite Abschnitt wie eine lyrische Interpretation zum Begriff des »schlechthinnigen Abhängigkeitsgefühls« von Schleiermacher klingt (Vgl. Kaempfert: Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche, 32).
- 36 Grundlehner: The Poetry of Friedrich Nietzsche, 26. In seiner Analyse verweist Grundlehner auf einige Berührungspunkte und gemeinsame Motive mit früheren und späteren Gedichten Nietzsches.
- 37 Vgl. auch Pestalozzi: Nietzsches Gedicht ›Noch einmal eh ich weiter ziehe ... auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik, 108.

und der bewussten Stellungnahme des Reiferwerdens. Einen neuen, unbekannten Gott will Nietzsche kennenlernen und ihm will er künftig inbrünstig sein Leben widmen.³⁸ Dieser ist ein immanenter Gott, der in der Seele des lyrischen Ich verweilt. In ihrer Fremdheit ist dem lyrischen Ich diese göttliche Instanz feindlich und zugleich tief verwandt.

Indem sich das lyrische Ich auf den »Gott der Dichter« konzentriert, der in seiner Seele zu finden ist, dreht sich sein Blick vom Transzendenten und Allumfassenden ins »Eigene und Persönliche«.³⁹ Somit entspricht die Gotteserkenntnis der Selbsterkenntnis.⁴⁰ Dem neuen, unbekannten Gott entspricht ein neues, unbekanntes Ich, das erst kennengelernt und vom Ich selbst gründlich erforscht werden muss.

Das Gedicht markiert auch den Anfang eines revolutionären Prozesses, der die Form und die Sprache von Nietzsches Lyrik betrifft. »Dem unbekannten Gott« unterscheidet sich deutlich von den ersten Gedichten Nietzsches. Wie am Anfang des Aufsatzes beleuchtet wurde, sticht dieser Text durch seine originelle poetische Kraft hervor. Der Antrieb zu dieser Veränderung liegt in der inhaltlichen Entwicklung: Die Entstehung eines neuen Ich und das Auftauchen eines unbekannten Gottes sind die Voraussetzung für die Blüte einer neuen Lyrikform, die dann in den *Dionysos-Dithyramben* den Gipfel erreicht. Dass das Gedicht auch darüber reflektiert, wird von der Betonung der Rolle des auf dem Altar ›tiefeingeschriebene[n] Wortes untermauert. Diese Gravierung erglüht nicht nur, weil sie die Widmung an Gott ausdrückt, sondern auch weil sie die schöpferische Inspirationskraft des Dichters darstellt. Somit wird dieser Text auch ein poetologisches Gedicht.

Literatur

- Bach, Inka/Galle, Helmut: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung. Berlin 1989.
- Biser, Eugen: Gott ist tot: Nietzsches Destruktion des christlichen Bewußtseins. München 1962.
- Busch, Walter: I linguaggi dell'inconscio collettivo. Richard Wagner e l'arte ditirambica di Nietzsche nello ›Zarathustra‹. In: Marco Gay und Isolde Schiffermüller (Hg.): Lo ›Zarathustra‹ di Nietzsche. C. G. Jung e lo scandalo dell'inconscio. Bergamo 2013, 181–222.
- Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 2005.
- Conterno, Chiara: Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert. Göttingen 2014.
- Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Neu durchgesehen und dem vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text. Taschenausgabe. Im Auftrag des Ausschusses der deutschen Bibelgesellschaften herausgegeben von der Privileg. Württ. Bibelanstalt. Stuttgart 1948.
- Die Bibel in der Einheitsübersetzung auf der Webseite der Universität Innsbruck. In: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/> (10.10.2016).
- Förster-Nietzsche, Elisabeth: Der junge Nietzsche, Leipzig 1912.

³⁸ Dazu siehe auch Werner Thiede: ›Wer aber kennt meinen Gott?‹: Friedrich Nietzsches ›Theologie‹ als Geheimnis seiner Philosophie. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche, 98/4 (2001), 464–500.

³⁹ Pestalozzi: Nietzsches Gedicht ›Noch einmal eh ich weiter ziehe ...‹ auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik, 107–108.

⁴⁰ Ebd., 108.

- Groddeck, Wolfram: Friedrich Nietzsche – ›Dionysos-Dithyramben‹, Bd. 2: Die ›Dionysos-Dithyramber‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin/New York 1991, 176–213.
- Grundlehner, Philip: The Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford/New York 1986.
- Hayoun, Maurice-Ruben: Nietzsches ›Zarathustra‹ und die Bibel. In: Werner Stegmeier und Daniel Krochmalnik (Hg.): Jüdischer Nietzscheanismus. Berlin/New York 1997, 327–344.
- Hödl, Hans Gerald: Schriften der Schulzeit (1854–1864). In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2000, 67–73.
- Hödl, Hans Gerald: Der letzte Jünger des Dionysos. Studien zur systematischen Bedeutung von Nietzsches Selbstthematisierungen im Kontext seiner Religionskritik. Berlin/New York 2009.
- Kaempert, Manfred: Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche. Berlin 1971.
- Kommerell, Max: Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter. In: ders.: Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1985, 430–503.
- Niemeyer, Christian: Nietzsches Leben. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2000, 9–34
- Pestalozzi, Karl: Nietzsches Gedicht ›Noch einmal eh ich weiter ziehe ...‹ auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik. In: Nietzsche Studien 13 (1984), 101–110
- Salaquarda, Jörg: Christentum. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch, Stuttgart/Weimar 2000, 381–385.
- Schifermüller, Isolde: Die Lieder des alten Zauberers. Zu Nietzsches Selbstparodie im ›Zarathustra‹. In: Gabriella Pelloni und Isolde Schifermüller (Hg.): Pathos, Parodie, Kryptomnemie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Heidelberg 2015, 67–96.
- Thiede, Werner: ›Wer aber kennt meinen Gott?‹: Friedrich Nietzsches ›Theologie‹ als Geheimnis seiner Philosophie. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche 98/4 (2001), 464–500.
- Verwegen, Theodor/Witting Gunther: Kontrafaktur. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin 2000, 337–340.
- Wolfskehl, Karl: Dichtungen. Dramatische Dichtungen. Erster Band. In: ders.: Die Gesammelten Werke. Hg. von Margot Ruben und Claus Victor Bock. Hamburg 1960.
- Ziemann, Rüdiger: Die Gedichte. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2000, 150–156.

Chiara Conterno

6 Der Triumph der Literatur über die Philosophie? Anti-Signifikation als Selbstbehauptung der Lyrik in Friedrich Nietzsches Gedicht ›Der Wanderer‹ (1876)

Vorab

Auf den ersten Blick wirkt Nietzsches Gedicht von 1876¹, das heißt die erste Fassung von »Der Wanderer«, versendet Mitte Juli in einem Brief an Erwin Rohde, wie eine Reanimation von Goethes berühmten Texten »Ein Gleiches« bzw. »Wandrers Nachtlied«. Auch hier schreitet ein Wandersmann durch die Nacht, wird aber von der schweigenden Natur nicht einfach auf den Tod verwiesen, was durchaus die Darbietung einer konkreten Botschaft und Sinnstiftung wäre, sondern glaubt sogar mit ihr kommunizieren zu können. Er deutet den Gesang eines Vogels als »süßen Herzverdruss« und versieht ihn dadurch mit einer direkten Sinnapplikation, die er über die Herzmetapher auch noch mit sich selbst in ein Korrespondenzverhältnis bringt. Er agiert wie der auslegende Hermeneut, der literarischen Texten Bedeutung zukommen lassen möchte, hier sogar unter Konsultation seines subjektiven Erfahrungshorizontes. Dieser klassischen Form der Lektüre hält jedoch die Lyrik in Gestalt des singenden Vogels eine geradezu ignorante Variante entgegen und verhält sich diametral gegenüber den gängigen Vorstellungen von Rezeption mit den Versen: »Nein, Wandrer, nein! Dich grüß ich nicht / Mit dem Getön! / Ich singe, weil die Nacht so schön: / Doch Du sollst immer weiter gehen / Und nimmermehr mein Lied verstehn!« (Nietzsche an Erwin Rohde, 18. Juli 1876, KSB 1, 177; vgl. KGW II.5, 177).

Mit dem paradox anmutenden Vers ›Der gute Vogel schweigt und spricht‹ wird der Bruch mit herkömmlichen Kommunikations- und Verstehensprozessen ange-deutet. Zugleich verweist der Widerspruch innerhalb dieser Zeile auf die Alterität literarisch-künstlerischer Sprache gegenüber der Alltagskommunikation. Letztere dient nach Roman Jakobson der Vermittlung und dort benutzte Stilmittel und Tropen sollen eine mögliche Aussageabsicht noch pointierter zum Ausdruck bringen. In literarischen Kunstwerken dagegen hat der rhetorische Apparat seinen Eigenwert, gehorcht der »Autonomie der ästhetischen Funktion«², die vor allem der Textkonstituierung dient und die ästhetische Qualität der gewählten sprachlichen Figuren demonstrieren soll und auch für das ambivalente Verhältnis von philosophischer und lyrischer Rede ebenso in Anspruch genommen werden kann³, wie für die Ab-

1 Vgl. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bände. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München ²1988, Bd. 8, 302–303 Zitate werden wieder direkt im laufenden Text unter Angabe von Strophe und Zeile belegt.

2 Roman Jakobson: Was ist Poesie? In: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. von Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. ³1993, 67–82.

3 Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Ästhetik und Ethik nach Nietzsche. Berlin 2003. Zur Vorgeschichte einer ästhetischen Grundierung und Begründung für die Philosophie vgl. auch Volker Gerhardt: Die Geburt der Philosophie aus dem Geist der Literatur. In: Wolfgang Lange/Jürgen Paul Schwindt/Karin Westerwelle (Hg.): Temporalität und Form. Autoren-Kolloquium mit Karl Heinz Bohrer. Heidelberg 2004, 39–56.

kehr von einem romantischen Subjektivismus, was Claus Zittel bereits herausstellt, wenn er aus dem Poem einen mit Heines Lyrik vergleichbaren »ironisch-parodistischen Verston«⁴ herausliest. Damit macht er auf ein Naturerleben bzw. einen Dialog zwischen Titelfigur und Vogel aufmerksam, in dem »ein *inneres* unmittelbares Verstehen nicht gelingt«⁵. Das widerspricht allerdings der romantisch-symbiotischen Tradition von Naturmystik, die in Nietzsches Gedicht konsequent unterlaufen wird.

Unter der Konsultierung relevanter Forschungsliteratur (Jochen Hörisch⁶, Claus Zittel) zu diesem poetologischen Poem Nietzsches, soll das Gedicht als ein Versuch interpretiert werden, der traditionellen idealistisch-hermeneutischen Sinnzuweisung eine Alternative zu bieten und die ästhetische Erfahrung bzw. Konfrontation mit Musikalität als eine eigene Epistemologie zu konstituieren. Durch knappe Ausblicke auf die Lyrik der klassischen Moderne, zum Beispiel Rudolf Borchardts Gedicht »Pause« von 1907 (mit den relevanten anti-signifikativen Versen ›Ich habe nichts als Rauschen/Kein Deutliches erwarte dir‹) soll das Gedicht »Der Wanderer« als Inszenierung einer expliziten und inszenatorischen Anweisung für neue Rezeptionsweisen gegenüber Gedichten und Musik herausgestellt werden. Nietzsches Gedicht demonstriert nicht nur das Ignorieren des Lesers und seiner Anliegen durch das Kunstwerk, führt nicht nur wie in Edgar Allan Poes »The Raven« (1845) dessen Widerlegung als permanenten Fragesteller vor⁷, sondern empfiehlt als Gegenmodell eine andere Lesart, die das gesamte Gedicht allegorisch vorführt. Anstatt die Bedeutung eines Getöns oder eben auch eines Gedichts zu ergründen, hat der im Wanderer figuralisierte Rezipient vielmehr dessen Bestandteile wahrzunehmen und die kompositorische, konzeptionelle oder konstruktive Funktion innerhalb des Kunstwerks zu begreifen und mit den herkömmlichen Erwartungshaltungen gegenüber der Dichtung (und wohl auch der Philosophie), wie Trost, Erbauung oder gar den eigenen Interessen gemäße Antworten, nicht mehr konform zu gehen, was auf die Differenz zwischen lyrischer und philosophischer Rede hinausläuft.

Der Bruch mit Erwartungshaltungen, der sich auch in Nietzsches aphoristischer (und damit literarischer) Moral- und Lebensphilosophie abzeichnet, soll abschließend an diesem Einzelgedicht exemplarisch vorgeführt werden, da der Text selbst performativ diese Ästhetik der missachteten Erwartung praktiziert und ex

4 Claus Zittel: Abschied von der Romantik im Gedicht Friedrich Nietzsches ›Es geht ein Wanderer durch die Nacht‹. In: Nietzscheforschung 3 (1996), 193–206, hier 200. Der Aufsatz informiert auch kenntnisreich über die biografischen Hintergründe des Gedichts und gibt philologisch sehr genauen Aufschluss über die unterschiedlichen Fassungen von Nietzsches Text.

5 Zittel: Abschied von der Romantik, 200.
Ebd.

6 Vgl. Jochen Hörisch: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1988, 86–89; ders.: »Deutschland 1875. Friedrich Nietzsche: ›Es geht ein Wanderer durch die Nacht‹«. In: Klaus Lindemann (Hg.): europalyrik. 1775–heute, Paderborn 1982, 219–225.

7 Das Gedicht »Der Wanderer« ist womöglich ein Indikator für Nietzsches eigene Poe-Rezeption. Die Abweisung eines Sinnverlangens durch das fragend-insistierende lyrische Ich stellt eine der strukturellen (und wohl auch poetologischen) Komponenten in Poes Ballade »The Raven«, die sämtliche Nachfragen mit der Negation des ›Nevermore‹ beantwortet. Daher lassen sich durchaus intertextuelle Korrespondenzen zwischen Poes und Nietzsches Gedichten vermuten.

negativ sich wieder der Philosophie Nietzsches annähert bzw. ihr Funktionieren und den gewünschten Umgang mit ihr aufzeigt. Das findet eine Bestätigung in einer Beobachtung Cornelia Wieschallas über den Wahrheitsdiskurs bei Nietzsche, nach der Nietzsche auch in *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) auf geradezu kühne Weise die Vogel-Metapher, wie sie ja auch grundlegend im Gedicht auftaucht, in »eine anschauliche und ausdifferenzierte Begrifflichkeit« bringt, um »Nietzsches eigene Perspektive⁸ aufzuzeigen. Alles, was davon ablenkt, erfährt seine Exklusion und Umleitung in Nietzsches Gedicht, aber auch schon in seinem Antizipator Edgar Allan Poe, der schon im Jahr 1845 einen Vogel nicht- bzw. nimmermehr sprechen lässt.

Das Scheitern hermeneutischer Fragen durch versprachlichtes Schweigen eines Raben

Ein Jahr nach der Veröffentlichung von »The Raven⁹, erläutert Edgar Allan Poe in seiner *Philosophy of Composition* (1846) sein antiromantisches und die Leserbedürfnisse ganz bewusst brüskierendes Dichtungskonzept.¹⁰ Die Dämmerung und Melancholie des Gedichts ergeben sich bekanntlich nicht aus Gefühlen, sondern aus Kategorien der Tonalität, was bei Poe zur Folge hat, dass Poesie und Leidenschaft nichts miteinander zu schaffen haben. Damit wird dem Leser, der eine selbstidentifikatorische oder signifikativ bzw. bedürfnisorientiert konnotierte Lektüre betreiben will, eine Grenze gesetzt. Dem Leser hat das Gedicht weder zu gefallen, noch kann er Antworten davon erwarten. Für die ästhetische Qualität des Textes ist es unerheblich, »irgendein Gedicht zu verfertigen, das sowohl den allgemeinen wie den kritischen Geschmack befriedigen sollte¹¹.

-
- 8 Cornelia Wieschalla: Ein Wahrheitsdiskurs, kein Ironiediskurs. Einwände gegen die postmoderne Nietzsche-Lektüre. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Frankfurt a. M. 2000, 306–336, hier 313–314. So spricht Nietzsche in seiner Aphorismensammlung in der Tat von »Vogel-Freiheit, Vogel-Umblick, Vogel-Uebermut« (MA Vorrede, 4.). Assoziativ wird damit auch auf das Fliegen als das große Gegenteil gegenüber Statik und Schwere verwiesen. Dass ausgerechnet eine Metapher zum Begriff wird, bestätigt ebenso diese Disparität gegenüber jeglicher Systemphilosophie und auch explikativ ausgerichteten Mythologien. Auch in Nietzsches *Zarathustra*-Komplex wird die illustrative Kraft des Raubvogels auftauchen.
 - 9 Edgar Allan Poe: The Raven. In: ders.: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Üb. v. Arno Schmidt, Hans Wollschläger. Zürich 1994, Bd. 5, 136–147. Die Zitierweise erfolgt im darstellenden Text mit Strophen- und Versangabe in Klammern.
 - 10 Edgar Allan Poe: Die Methode der Komposition. In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 5, 196–211.
 - 11 Ebd. In Nelson Goodmans Aufsatz »Art and Inquiry«, der in erster Linie die Differenz zwischen ästhetischer Erfahrung und wissenschaftlichem Erkenntnisprozess nicht über die Ungleichung emotiv vs. kognitiv, sondern über unterschiedlich besetzte Symbolsysteme zu erklären versucht, findet sich ebenfalls die Forderung, das Ästhetische an den Kriterien des Werks und nicht am Rezeptionsverhalten der Kunstbetrachter nachzuweisen: »Gemälde, Konzerte und das Betrachten bzw. Zuhören brauchen keine Emotionen auszulösen, um ästhetisch zu sein, ebenso wenig wie sie Befriedigung schenken müssen; und die antizipierte Emotion ist kein besseres Kriterium als die antizipierte Befriedigung. Wenn das Ästhetische

Dem Leser wird es erschwert, das komplette Kunstwerk zu überschauen und seiner Kommunikabilität anzugleichen. Er muss sich vielmehr von Wort zu Wort vortasten, jedoch ohne permanent nach Bedeutung der einzelnen Worte zu fragen. Ein solches Unterfangen lässt Poe auch in seinem Gedicht »The Raven« scheitern, dass ich als metaphorisierte Darstellung des Versagens einer auf Signifikation und Dialogizität ausgerichteten Lektüre begreifen möchte.

Bereits die akustische Ankündigung des geheimnisvollen Besuchers in Gestalt des Raben, lässt das lyrische Ich Assoziationen anstellen. Gleichzeitig werden diese jedoch bereits in der ersten Strophe durch die Kargheit des Klopfens abgewehrt. Er hört nämlich »only this and nothing more« (1, Z. 9). Die Unmöglichkeit einer genaueren Bestimmung des Geräuschs wird in den folgenden Strophen gesteigert. Hermeneutisch versucht das lyrische Ich dem Klopfen auf die Spur zu kommen und »opened wide the door; – / Darkness there and nothing more« (4, Z. 8–10). Die Sinn-suche wird nicht befriedigt, da die vermutete Erscheinung keine Gestalt annimmt und auch in kein kommunikatives Verhältnis mit dem Fragenden tritt, nicht einmal numinos, sondern einfach gar nicht vorhanden ist. Schon in der zweiten Strophe visualisiert Poe auf amüsant selbstreferentielle Weise die von ihm viel beschworene Unvereinbarkeit von Poesie und Gefühl. So soll zum Beispiel die Literatur dem um seine Geliebte trauernden lyrischen Ich, Kompensation und Trost bereiten. Doch weit gefehlt: Sowohl die Kunst als auch die Einsamkeit der Nacht bieten keinen Ersatz für das im Leben versäumte. So kann nur konstatiert werden:

Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to / borrow / From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost / Lenore (2, Z. 4–7).

Ebenso verweigert sich der ab der siebten Strophe in Erscheinung tretende Rabe einer sinnvollen Decodierung seines Besuchs. Bereits auf die Frage nach einem Ursignifikat, nämlich nach dem Namen, antwortet der Vogel mit dem berühmten, immer wiederkehrenden ›Nevermore‹.

Das im Raben sich manifestierende und sich dem Zugriff des Lesers sperrende Kunstwerk lässt sich nicht bezeichnen, was das lyrische Ich in große Furcht versetzt.¹² Es findet nämlich ein Bruch mit den gewohnten Kommunikationsregeln

charakteristischerweise irgendwie emotiv ist, dann bleibt uns immer noch zu sagen, in welcher Weise« (Nelson Goodman: Kunst und Erkenntnis. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): Theorien der Kunst. Frankfurt a. M. 1993. 569–591, hier 573). Das heißt, auch ein vom Leser als abscheulich empfundenes Kunstwerk kann vom künstlerischen Standpunkt aus gelungen sein, denn das Kriterium gibt lediglich Aufschluss über den Geschmack des Rezipienten nicht aber über das Werk. Goodman konstatiert daher auch: »Zu sagen, daß ein Kunstwerk gut ist, oder gar zu sagen, wie gut es ist, ist schließlich nicht sehr lehrreich, sagt uns nicht ob das Werk evokativ, robust, lebendig oder hervorragend *gemacht* (Hervorhebung von mir, T. V.) ist, und noch weniger etwas darüber, welches seine herausragenden, spezifischen Farb-, Form- oder Klangqualitäten sind. Auch sind Kunstwerke keine Rennpferde, und den Gewinner herauszufinden, ist nicht das Wichtigste« (Goodman: Kunst und Erkenntnis, 587).

12 Eine erste Auseinandersetzung mit Nietzsches Gedicht findet sich im Theoriekapitel »Der Tod des Lesers« meiner Dissertationsschrift: Torsten Voß: Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen. München 2007. Dort stehen vor allem die Folgen einer so radikalen

statt, die auf die Übersetzbarkeit der lyrischen in die diskursive Rede setzen, wie es die Cultural Studies massiv praktizieren. Keine thematisch orientierte Frage wird dem Protagonisten beantwortet, egal wie sehr er sich bei der Bedeutungsfindung auch abmüht. Auf den Punkt gebracht, lässt sich Folgendes festhalten: Auf der einen Seite wird der Leser durch den Verzicht auf semantische Klarheit dazu verführt, die vorgefundenen ›Leerstellen‹, wie es Wolfgang Iser bezeichnen würde¹³, mit Sinnpostulaten zu besetzen. Auf der anderen Seite verbietet das paradigmatische ›Nevermore‹ jede Form von direkter Sinnapplikation nicht nur dem Leser, sondern auch dem ihn symbolisierenden lyrischen Ich, der die Bedeutung des Raben ergründen möchte.

Sprache zerstört in diesem Gedicht Sprache und beraubt sie ihres signifikativen Anteils. Folglich kann der Leser in der letzten Strophe der Ballade nur noch resignieren und sich der suggestiven Kraft des Kunstwerks überlassen. Er kann keine Fragen an den Raben mehr stellen, sondern muss sich quasi kontemplativ-gebannt dem Kunstwerk ausliefern, um es in seiner ganzen formal-rhetorischen Strategie nachzuvollziehen, außerhalb der Kategorien von Sinn, Trost und Gehalt. So beendet Poe das Gedicht auch mit den Versen:

And the Raven, never flitting, still is sitting, **still** is sitting / On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; / And his eyes have all the seeming of a demon's that is / dreaming, / And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow / on the floor; / And my soul from out that shadow that lies floating on / the floor / Shall be lifted – ne-vermore! (18, Z. 1–9).

Das nach Bedeutung suchende lyrische Ich hat in diesen letzten Zeilen einzusehen, dass sich so etwas Vages wie Seelenleben in der Kunst nicht finden lässt. Sie ist in ihrer negativ-utopischen Verfasstheit, wie es vielleicht Adorno formuliert hätte, außerhalb solcher Möglichkeiten der Selbstfindung und verweigert damit die Möglichkeit zur Bedürfnisbefriedigung. Die Konsumtion einer solchen Kunst ist daher auch epistemologisch zu vollziehen, was später auch im – die besondere Literarizität von Nietzsches Philosophie illustrierenden – ›Wanderer‹-Gedicht gefordert wird.

Die Neigung zur Selbstreferenz, wie sie sich bei Poe in der Darstellung des gescheiterten Lesevorgangs manifestiert, läuft synchron mit der Hermetisierung des Textes; sie verhalten sich sogar deckungsgleich zueinander. Deshalb hat auch der »Adressatenkreis« dieser Texte, eine Sprache der Unverständlichkeit als Teil des poetologischen Konzepts zu verstehen, was unter anderem gerade von einem modernen Lyriker wie T. S. Eliot immer wieder gefordert wurde: In Bezug auf Edgar Allan Poe erkennt er dann auch, dass die meisten Bestandteile von »The Raven« nicht Bedeutungsträger sind, sondern allein formalen Konstruktionsprinzipien, also einem provozierenden semantischen Reduktionismus gehorchen:

Designifikation und ästhetischen Ignoranz vonseiten der Lyrik für die Rezeptionsästhetik im Mittelpunkt.

13 Vgl. Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.

»Mehrere Worte des Gedichtes scheinen entweder bloß zur Auffüllung der Verszeile auf das geforderte Maß oder um des Reimes willen aufgenommen zu sein.«¹⁴

Das erinnert stark an die auch schon von Théophile Gautier in seiner *Préface de Mademoiselle de Maupin* (1835) propagierte ›Entzwecklichung‹ der Bestandteile eines Gedichts, deren einzige Funktion in der Konstituierung des Kunstwerks, also in der Architektonik, Reimschemata und Tonalität liegt. Ein Verfahren, welches sich durchaus als Antizipation der ins Lyrische transformierten Poetik bezeichnen lässt, die Friedrich Nietzsche in seinem zur Diskussion stehenden Gedicht »Der Wanderer« von 1876 erarbeitet.

Nietzsches Gedicht ›Der Wanderer‹

Liest man diesen nächtlichen Streifzug als Anspielung auf den Lektüreprozess, gibt die erste Strophe, welche die Wanderung beschreibt, die Annäherung an ein literarisches Kunstwerk wieder. Das »krumme Thal« und die »langen Höhn« (1, 9), die er zu durchschreiten hat, stehen dann ebenso für die Schwierigkeiten bei der Texterfassung wie die Aussage, dass der Wanderer nicht weiß, »wohin sein Weg noch will« (1, 13). Der Gesang des Vogels in der zweiten Strophe scheint ihm dann ein erstes Indiz für die Mitteilung einer Aussageabsicht des verwirrenden Textes zu sein. Er ist an einer Stelle angelangt, die ihm in diesem literarischen Dickicht der Nacht, der Täler und Höhn besonders ins Auge gesprungen ist und versucht daher nun den Grund für diese Auffälligkeit zu ermitteln. Sein Interpretationsbedürfnis wird gesteigert, wenn er den Vogel und vielleicht auch die Lyrik selbst fragt:

– Ach Vogel, was hast du gemacht? / Was hermmst du meinen Sinn und Fuß / Und giebst süßen Herzverdruß / Auf mich, daß ich nun stehen muß / Und lauschen muß, / Zu deuten deinen Ton und Gruß? – (2, 15–20).

War er sich in der ersten Strophe seines Weges noch nicht sicher, ist ihn einfach gegangen, ohne groß über seine Richtung nachzudenken, glaubt er nun einen Ansatzpunkt und eine Orientierungshilfe für seine Reise oder auch Lektüre entdeckt zu haben. Also verweilt er, unterbricht sein Lektüreverfahren und konfrontiert diese besonders auffällige Textstelle mit Bedeutungspostulaten. Jochen Hörisch erkennt hier zu Recht die Grundstruktur der hermeneutischen Exegese:

14 T. S. Eliot: Von Poe zu Valéry. In: ders.: Werke, Bd. 3: Essays II. Hg. von Helmut Viebrock. Frankfurt a. M. 1969, 252–269, hier 258–259. Ähnlich leugnet T. S. Eliot auch eine metaphysische Funktionalisierung von Poes Thematisierung des Bösen und des Schrecklichen. Für ihn »hat das Unheil keine moralische Bedeutung; es wird unpersönlich als eine für sich stehende Größe behandelt« (ebd., 262). Überspitzt gesagt: Unheil ist damit nicht etwa der Zorn Gottes oder die aus der Hybris geborene Verstrickung in ein düsteres Fatum, sondern quasi ein Stilverfahren für den amerikanischen Autor. Es wird tonal, rhetorisch und unter Integration bedeutungssuggestiver Katalysatoren erzeugt. Letztere sind paradoxe Weise von ihrer Bedeutung her wirkungsvoll für den Rezipienten, jedoch ohne etwas Konkretes zu bedeuten oder zu bezeichnen.

»Der Wanderer untersteht einem universalen Imperativ des Verstehens – Er ›muß lauschen‹ oder glaubt doch lauschen zu müssen, um zu deuten und zu verstehen.«¹⁵

Er schert sich dabei nicht um den möglichen Abstand, der zwischen dem Gesang des Vogels und seiner Deutung bestehen könnte. Vielleicht fühlt er sich sogar von der Melodie und ihrer mangelnden Aussagekraft dermaßen provoziert, dass er einfach einen Interpretationsversuch starten muss.¹⁶ Dass dem Vagabunden dabei ein äußerst sentimentales und pseudoromantisches Poesieverständnis unterlegt wird, welches sich in Herz-Schmerz-Phantasien und identifikatorischer Rezeption ergeht, ist gewiss kein Zufall.¹⁷

Selbstverständlich ist es reduktionistisch und überaus unzutreffend, hermeneutische Interpretationsverfahren auf solche emotional affinen Lektüreformen festzulegen. Gleichzeitig wird nur durch das Stilmittel der polemisch angelegten Hyperbolik deutlich, wie wenig Parallelen oft zwischen dem ästhetischen Material und den Deutungsvorschlägen der Leser bestehen, dass Letztere es erst sind, die dem Text das Prädikat einer Mitteilungsintention verleihen.¹⁸ Doch der Waldbewohner möchte sich gar nicht auf einen Dialog einlassen, ja er kommuniziert eigentlich gar nicht, was durch den ausgesprochen paradox gestalteten Vers der dritten Strophe verdeutlicht wird, der da lautet: »Der gute Vogel schweigt und spricht:« (3, 21).

Das Sprechen des Vogels oder auch des Textes/Gedichts kann dann für den Leser nur Schweigen implizieren, da es die Regeln der herkömmlichen Kommunikation unterläuft und nicht auf Dialogizität ausgerichtet ist.

Nietzsche löst in den folgenden Zeilen der dritten Strophe die Paradoxie auch nicht auf.¹⁹ Er erläutert vielmehr, worin das schweigende Sprechen des Vogels und der Lyrik besteht, wenn er ihn verkünden lässt:

Nein Wanderer, nein! Dich grüß ich nicht / Mit dem Getön; / Ich singe weil die Nacht so schön. / Doch du sollst immer weiter gehen / Und nimmer mehr mein Lied verstehn. / Geh nur von dann' / Und klingt dein Schritt von fern heran / Heb' ich mein Nachtlied wieder an / So gut ich kann.- / Leb wohl du armer Wandersmann! – (3, 22–31).

15 Hörisch: Die Wut des Verstehens, 86.

16 Wolfgang Iser hat in seinen rezeptionstheoretischen Arbeiten wie *Die Appellstruktur der Texte* und *Der Akt des Lesens* wiederholt herausgearbeitet, dass gerade hermetische Texte, den Leser zum Besetzen von semantischen Leerstellen herausfordern und ermutigen, um eine Beziehung zwischen sich und dem Kunstwerk zu konstruieren.

17 Das Klischee erfüllt hier eine polemische und entlarvende Funktion, womit der Lyriker zum Aufklärer zu Gunsten des Kunstwerks wird.

18 Zu der Erkenntnis, dass der Leser eigentlich seinen eigenen Text schreibt, kommt auch Hörisch, wenn er feststellt: »Die Rede aber, die ›süßßen Herz-Verdruß‹ auf den Nomaden ergießt, könnte paradoxer kaum sein. Erstens ist sie keine Rede, sondern sprachloses ›Getön‹, dem der Hörende die Struktur von Rede einfach unterlegt. Durch diese Unterlegung und nur durch diese wird aus dem Vogel, der gänzlich intentionslos in die Nacht singt, ein Subjekt« (Hörisch: Die Wut des Verstehens, 86).

19 Im Paradoxa len visualisiert sich die Kritik des Autors an metaphysisch grundierter Erkenntnis.

In Goethes Gedicht schweigen die Vögel im Walde bekanntlich auch und selbst das wird noch als klare Aussage interpretiert. Nietzsches Vogel singt zwar, offeriert aber keinerlei Botschaften und verweigert dem fragenden Vaganten sogar die Kommunikation. Er macht ihm klar, dass er nicht für einen Hörer singt, sondern nur um der Schönheit willen: »Ich singe weil die Nacht so schön« (3, 24).

Der Gesang erfolgt um seiner selbst willen, kaum um gehört oder gar gedeutet zu werden. Deshalb bezeichnet der Vogel sein Erzeugnis auch einfach als »Getön« (3,23), eine Selbstbezeichnung des Lyrischen, wie sie 1907 auch noch Rudolf Borchardt in seinem von Adorno viel gelobtem Gedicht »Pause« aufstellen wird, wo es heißt: »Ich habe nichts als Rauschen,/Kein deutliches erwarte dir.«²⁰ Er nimmt ihm damit seinen semantischen Charakter und vollführt die Möglichkeit zur »Erlösung aus den Zwängen gebundener Rede durch Musik«²¹, wie es Zittel anmerkt. Er betreibt bzw. beschreibt – überspitzt gesagt – so etwas wie konkrete Poesie, die nur an der Materialität ihrer sprachlichen Bestandteile und nicht an ihrer Bedeutsamkeit interessiert ist²², auch wenn sie noch nicht der völligen Onomatopoesie verfällt. Dem Hörer/Leser/Wandrer wird stattdessen empfohlen, weiter voranzuschreiten und den Gang oder Lesevorgang nicht mit unnötigen Spekulationen oder sentimental Rezeption aufzuhalten. Er hat seine Wanderung fortzusetzen. Dass Friedrich Nietzsche damit bereits seine spätere Dionysos-Metaphorik vorwegnimmt, ist insofern plausibel, dass auch Karl Heinz Bohrer im Zusammenhang mit der Inszenierung des Dionysos als der kommende Gott in der Hymne »Brod und Wein« (1800) durch Hölderlin entscheidende mythologische Eigenschaften benennt, die sich in der Signifikatssperre des Vogels und seiner Aufforderungen wiederfinden: »[...], immer

20 Rudolf Borchardt: Pause. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Gedichte. Hg. von Marie Luise Borchardt, Herbert Steiner. Stuttgart 1957, 38, Vs. 9–10. Diese Alternative zu dialogischen Kommunikationsmodellen hat bekanntlich eine große Wirkung auf die moderne Lyrik entfaltet. Auch Gottfried Benns Gedicht »Hier ist kein Trost« aus dem 1913 publizierten Zyklus *Söhne* kündigt derlei Strukturen vollends auf.

21 Zittel: Abschied von der Romantik, 200.

22 Hörisch verweist in seinen Ausführungen darauf, dass selbstreferentielle Texte und auf Referierbarkeit abzielende Lektüreverfahren kaum miteinander in Einklang gebracht werden können. Für ihn ist deshalb die Bezeichnung »Getön« (1876, 17 [31], KGW IV.2, 398) in Nietzsches Gedicht »auch eine einzige Verwerfung der hermeneutischen Anstrengungen desjenigen, der meint, eines (Be-)Deutungs imperativen wegen seine Bewegungen einstellen zu müssen« (Hörisch: Die Wut des Verstehens, 90). Der Nomade unterbricht ja in der Tat seinen Spaziergang oder seine Textlektüre, über deren Funktion er in der dreizehnten Zeile der ersten Strophe keinerlei Aufschluss geben kann, um dem Gesang der Vogels zu lauschen, dessen Besonderheit er nicht als intratextuelles Strukturgesetz, das allein produktionsästhetischen oder kompositorischen Paradigmen zu gehorchen hat, begreift, sondern ihm einen expliziten Mitteilungscharakter unterstellt. »Dem ›armen Wandersmann‹ aber legt der ›gute Vogel‹ dar, daß sein Nachtlied nicht im Interesse vermeintlicher Sinn – und ›süßer Herz-Verdruß-‹Produktion, sondern um seiner selbst und der schönen Nacht willen erklingt. [...] Deshalb können beide, der Verstehen-Wollende und der schön Singende, nie zueinander kommen. Seit die universalisierte Kommunikation der Münder und Ohren noch die Kommunion der Leiber bestimmt, ist das Schöne so zölibatär, wie das Begehr nach dem Schönen durch die Wut des Verstehens verstellt« (ebd., S90). Auch Théophile Gautier betont in seinen Ausführungen gegenüber ideologisch inspirierten Vereinnahmungen von Kunst immer wieder das wechselseitig sich erhellende Bedingungsverhältnis von Schönheit und Zweckfremdheit.

auf Wanderschaft, immer ein Kommender und Gehender zu sein, anstatt eine prophetische Ankündigung zu unterstellen, die den Sinn des christlich-theologischen Advents impliziert.«²³ Letzteres verweigert auch der Vogel dem Wandermann in Nietzsches Gedicht und empfiehlt daher im Weiterwandern die der Verweigerung einzig adäquate Umgangsform.

Mit anderen Worten, die in der ersten Strophe dargestellte Art des Wanderns/Spazierens ist genau die richtige und wird hier als geforderte Rezeptionshaltung wieder aufgegriffen. Der Vagabund wird mit den Höhen und Tiefen einer Landschaft oder den stilistischen Eigentümlichkeiten eines Textes konfrontiert und »er nimmt sie mit« (1, 11) ohne Fragen nach den Ursachen ihrer Beschaffenheit zu stellen. Er soll sie einfach zur Kenntnis nehmen, ohne nach dem Warum zu fragen. Dass er nicht weiß, »wohin sein Weg noch will« (1, 13), ist eigentlich die korrekte Voraussetzung für eine Kunstrezeption, die nicht von vornherein mit einer festgelegten Fragestellung oder gar Überzeugung an das Werk herantritt. Gerade weil es keine Informationen anbietet, das Lied des Vogels »nimmermehr« (3, 26) zu verstehen ist²⁴,

-
- 23 Karl Heinz Bohrer: Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher. Berlin 2015, 54. Der Gesang des Vogels ist somit nicht mehr mythisch, sondern lediglich metaphorisch zu verstehen. Die Metaphorizität dient aber nicht dem extratextuellen Verweis, sondern wird der eigenen Selbstillustration des Tropus inkludiert.
- 24 Vielleicht ist die Verwendung dieser doppelten und damit absoluten Negation durch Nietzsche auch eine intertextuelle Anspielung auf Poes Ballade »The Raven«. »Nevermore« ist die einzige Äußerung, die der Rabe gegenüber dem lyrischen Ich macht und damit die in dessen Fragen angelegten Sinnzuweisungen radikal ad absurdum führt. Auch Nietzsches Vogel leugnet mit seinem »nimmermehr« (1876, 17 [31], KGW IV.2, 398) die Relevanz des Rezipienten, sowie seiner Fragen, Probleme und Bedürfnisse, innerhalb der ästhetischen Produktivität. Alle äußeren Orientierungsmaßstäbe fallen damit weg. Eine ähnliche Situation wie die des Wanderers in Nietzsches Gedicht, findet sich auch in Kleists kleiner Erzählung *Das Bettelweib von Locarno* (1810), welche von der Forschung mitunter reduktionistisch als Beispiel für Schauerromantik gedeutet wurde. Vgl. dazu Bernhard Greiner: Das Bettelweib von Locarno. Die Begründung des Phantastischen. In: ders.: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Fall: der Kunst. Tübingen/Basel 2000, 314–326. In solchen Interpretationen wird oft übersehen, dass der Text Kleists eine deutliche Sperrung gegenüber subjektiven Vereinnahmungen und hermeneutischen Fragen offenbart. Die an der Romantizität Kleists interessierten Exegeten verstehen häufig in schulmeisterlicher Manier die Spukerscheinungen, unter denen der Marchese leidet, als Inkarnationen seines schlechten Gewissens, welches aus dem von ihm verschuldeten Tod des alten Bettelweibs resultiert. Viel interessanter, auch mit Blick auf Poes und Nietzsches Gedichte, ist doch die Tatsache, dass die Körperlosigkeit und somit Unfassbarkeit der unartikulierten Laute des Bettelweibs jede Form von festgefügter Ordnung im Leben des Marchese zerstört. Damit verweisen sie auf die Unverständlichkeit des Kunstwerks, welches mit einer thematischen, sich aus Fragen speisenden, Hermeneutik nicht erschlossen werden kann. Das Gegenteil ist der Fall. Jede bewusst intendierte Sinnsuche führt in der Erzählung zum Chaos. »Das Gleichgewicht geht verloren, taumelnd zu allen Seiten weiß der Marchese keinen anderen Ausweg, als das Schloß und zugleich sich selbst zu zerstören« (Vgl. Iris Hermann: Kleists Erzählung »Das Bettelweib von Locarno« gehört. In: 25 Jahre für eine neue Geisteswissenschaft. Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Bielefeld 1998, 81–88, hier 87). Der Marchese ist es nämlich nicht gewohnt, dass ihm nicht geantwortet wird. Ohne dem Text einen sozialrevolutionären Impetus zu unterstellen, ist doch die Konfrontation des an klare Kommunikationsverhältnisse und Machtstrukturen gewohnten Aristokraten mit undecodierbaren Lauten, dann sogar Schweigen, die Aufhebung eines Systems, jedoch

ist es nicht Zeugnis für herkömmliches Sprechen. Der Leser möchte es allerdings nur allzu oft in diese Dimension versetzen, da er sich mit der Bedeutungslosigkeit des Textes und der totalen Nichtachtung seiner Person und der damit verbundenen Anschauungen durch das Kunstwerk nicht zufriedengeben will.

Daher verspricht der Vogel erst dann wieder zu trällern, wenn der Schritt des Wandersmanns »von fern heranklingt« (3, 28), der Gesang wieder ohne Hörerschaft ertönen kann und nicht mehr mit Auslegebedürfnissen konfrontiert wird. Insofern demonstriert Nietzsches Gedicht nicht nur die Ignorierung des Lesers und seiner Bedürfnisse durch das Kunstwerk, führt nicht nur, wie in Poes »The Raven«, dessen Bannung als permanenten Fragesteller vor, sondern empfiehlt sogar als Alternative eine andere Lesart, die bereits in der ersten Strophe durch das Wandern allegorisch vorgeführt wird. Mit Bohrer ließe sich darin auch ein entscheidendes Gesamtcharakteristikum der literarischen Philosophie Nietzsches, nämlich den Bruch mit der explikativen Funktion des Mythos und seiner neueren Variante, der Literatur, sehen. Das sogenannte »Mythisch-Machen« tritt als kreativer Akt bei Nietzsche an die Stelle des Mythos, nutzt aber dessen traditionelle Pathetik und Suggestivität für das eigene stilistische Konzept.²⁵ Für das Gedicht »Der Wanderer« bedeutet das: Anstatt die Bedeutungen der Täler und Höhen, also der Bestandteile eines Textes, zu ergründen, hat der Leser sie wahrzunehmen und ihre kompositorische, konzeptionelle oder konstruktive Funktion innerhalb des Kunstwerks zu begreifen²⁶ und weiterzuwandern.

nicht nur des feudalistischen, sondern auch des hermeneutischen. Denn der Laut wird zum referenzlosen Zeichen, welches durch eine ideologiekritische Lektüre in seiner Radikalität verharmlost werden würde.

- 25 Vgl. Bohrer: Das Erscheinen des Dionysos, 215–240. Im Gesang des Vogels gestaltet sich dann auch das für Nietzsche so wichtige »Pathos eines überindividuellen Effekts« und »hängt mit dem transsubjektiven Interesse an einem Ereignis zusammen« (ebd. 215–214). Inwieweit das Gedicht die spätere Dionysos-Metaphorik und deren von Bohrer untersuchte Bedeutung für Nietzsches Stilkonzeption antizipiert, müsste noch genauer an anderer Stelle untersucht werden.
- 26 Nietzsches Text »möchte rückgängig machen, was der Universalitätsanspruch der Hermeneutik und der Imperialismus der Kommunikation mit sich brachten: die Wut des Verstehens« (Hörisch: Die Wut des Verstehens, 90). Dass damit auch Nietzsches ehemaliges Idol Richard Wagner Kritik erfährt, stellt Claus Zittel eindrucksvoll heraus, wenn er den siegreichen Siegfried als einen ebensolchen Fragesteller entlarvt, wie es wohl auch das lyrische Ich bei Poe gewesen ist, der es sich sogar als Rezipient erdreistet, den Gesang des Waldvögleins im 2. Aufzug der Oper – und damit die Kunst – nachzuahmen und damit »das Vogellied zu verstehen« (Zittel: Abschied von der Romantik, 201). Auch Karl Heinz Bohrers Rekonstruktion des Wechsels von Wagners nordischer Mythologie zur Härte und Trockenheit des Südens in Bizets Musik (*Carmen*) in Nietzsches Spät-Schrift *Der Fall Wagner* von 1888 scheint mit diesem Wechsel von der bedeutungsschwangeren deutschen Tiefe zur stilvollen mediterranen Trockenheit einherzugehen, die eben auch im »Wanderer«-Poem als neue Rezeptionshaltung gegenüber der Kunst eingefordert wird, gegenüber einem Bruch mit Gewohnheiten und der geforderten Einsicht in die absolute Relativität von Überzeugungen. Vgl. Karl Heinz Bohrer: Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie. In: ders.: (Hg.): Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Frankfurt a. M. 2000, 283–305. »Die Trockenheit der Luft, die limpidzza in der Luft« und das »Getön« scheinen einander zu entsprechen und parallel zu fordern: »Keine Senta-Sentimentalität!« (Vgl. FaW 2 und Bohrer: Nietzsches Aufklärung, 297).

Das impliziert einen ungeheuren Bruch mit der idealistischen Überzeugung, hinter ästhetischen Aussagen stets einen impliziten und mit den Erfahrungen und Vorstellungen des Betrachters konvergierenden Hinweis vermuten zu müssen und zugleich offenbart sie die Möglichkeit zur Konstituierung einer neuen Ethik und einer alternativen Philosophie. Dieser neue ästhetische Perspektivismus Nietzsches ist jedoch von den provokanten philosophischen Anliegen, die zwei Jahre später in *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) aphoristisch kondensiert vorgetragen werden, nicht zu trennen. Verkünden sie doch vor allem das Wissen Nietzsches um die Kontingenz von Überzeugungen, die auch Richard Rorty als den finalen Punkt menschlicher Vernunft und Erkenntnis bei Nietzsche erspäht.²⁷ Was damit erkannt werden soll, hat Wieschalla bündig und dialektisch-spielerisch auf den Punkt gebracht: »In dieser realen Welt ist nun alles anders, als die Philosophie bisher annahm, und doch so, wie es immer war.«²⁸

Über die spezifische Epistemologie der im Gedicht »Der Wanderer« empfohlenen ästhetischen Erfahrung findet diese Vermittlung der realen Welt, dieser Wahrheitsdiskurs statt und begründet eine Philosophie wider die Philosophie, indem sie den Stil gegen die Erkenntnis ausspielt.²⁹ Ersterem wird dadurch eine eigene und gewissermaßen authentischere Wahrheit zugestanden als einer konkreten und diskursiv verifizierbaren Aussage. Obgleich Nietzsches Jugendgedicht von 1876 noch weit vom Hermetismus der klassischen Moderne entfernt ist, führt es quasi szenisch vor, wie dieser später funktionieren wird und betreibt damit Hermetismus als eine Strategie der lyrischen Selbstbehauptung gegenüber einer auf Legitimation der Literatur setzenden Fremdbestimmung. Freilich muss auch dieser poetologische Textgehalt wiederum hermeneutisch verstanden und akzeptiert werden, falls dieser dialektisch gedrechselte Hinweis gestattet ist.

Literatur

- Benne, Christian: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin/New York 2005.
- Bohrer, Karl Heinz: Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie. In: ders.: (Hg.): Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Frankfurt a. M. 2000, 283–305.
- Bohrer, Karl Heinz: Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher. Berlin 2015.
- Borchardt, Rudolf: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Gedichte. Hg. von Marie Luise Borchardt, Herbert Steiner. Stuttgart 1957.
- Eliot, T. S.: Von Poe zu Valéry. In: ders.: Werke, Bd. 3: Essays II. Hg. von Helmut Viebrock. Frankfurt a. M. 1969, 252–269.
- Gerhard, Volker: Die Geburt der Philosophie aus dem Geist der Literatur. In: Wolfgang Lange/Jürgen Paul Schwindt/Karin Westerwelle (Hg.): Temporalität und Form. Autoren-Kolloquium mit Karl Heinz Bohrer. Heidelberg 2004, 39–56.
- Gerhard, Volker/Reschke, Renate (Hg.): Ästhetik und Ethik nach Nietzsche. Berlin 2003.

²⁷ Vgl. Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt a. M. 1992, bes. 122; 127–161.

²⁸ Wieschalla: Ein Wahrheitsdiskurs, kein Ironiediskurs, 314.

²⁹ Dass daraus eine alternative Form der Philologie und des Umgangs mit Literatur entsteht, hat Christian Benne pointiert herausgearbeitet und von »Lesen statt Interpretieren« gesprochen (Vgl. Christian Benne: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin/New York 2005).

- Goodman, Nelson: Kunst und Erkenntnis. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): Theorien der Kunst. Frankfurt a. M. ²1993, 569–591.
- Greiner, Bernhard: *Das Bettelweib von Locarno*. Die Begründung des Phantastischen. In: ders.: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst. Tübingen/Basel 2000. 314–326.
- Hermann, Iris: Kleists Erzählung ›Das Bettelweib von Locarno‹ gehört. In: 25 Jahre für eine neue Geisteswissenschaft. Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Bielefeld 1998. 81–88.
- Hörisch, Jochen: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1988.
- Hörisch, Jochen: »Deutschland 1875. Friedrich Nietzsche: ›Es geht ein Wandrer durch die Nacht«, in: K. Lindemann (Hg.): europalyrik. 1775–heute, Paderborn 1982, 219–225.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.
- Iwawaki-Riebel, Toyomi: Nietzsches Philosophie des Wanderers. Interkulturelles Verstehen mit der Interpretation des Leibes. Würzburg 2004.
- Jakobson, Roman: Was ist Poesie? In: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. von Elmar Holenstein, Tarcius Schelbert. Frankfurt a. M. ³1993, 67–82.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Hg. von Giorgio Colli. Mazzino Montinari. München 1988.
- Poe, Edgar Allan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Üb. v. Arno Schmidt, Hans Wollschläger. Zürich 1994.
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt a. M. 1992.
- Voß, Torsten: Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen. München 2007.
- Wieschalla, Cornelia: Ein Wahrheitsdiskurs, kein Ironiediskurs. Einwände gegen die post-moderne Nietzsche-Lektüre. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Frankfurt a. M. 2000, 306–336.
- Zittel, Claus: Abschied von der Romantik im Gedicht Friedrich Nietzsches ›Es geht ein Wandrer durch die Nacht‹. In: Nietzscheforschung 3 (1996), 193–206.

Torsten Voß

7 Unter Gespenstern? Überlegungen zum »Nachspiel« von ›Menschliches, Allzumenschliches‹ |¹

Das »Nachspiel« zu *MA I* »Unter Freunden« (vgl. KSA 2, 365–366),² bildet auf den ersten Blick einen heiter-burlesken Abschluss, einen überschwänglichen Reigen in idyllischer Szenerie. Bei näherer Betrachtung kippt die eingangs beschworene Schönheit des gemeinsamen Lachens jedoch in groteskes Gelächter, das Naturidyll wird als poetische Fiktion bloßgestellt und nicht nur die so euphorisch angerufenen Freunde, sondern auch das sprechende Ich selbst nehmen zusehends gespenstische Züge an. Im Folgenden sollen zunächst Aspekte der Textgenese, der formalen Gestaltung und Metrik, der Symbolik sowie der kontextuellen Beziehung zur Vorrede erschlossen werden, um anschließend einige Vorschläge zur Interpretation zu machen.³

Textgenese⁴

Das »Nachspiel« wurde *MA I* im Zuge der Neuauflage von 1886 hintangestellt. Seine beiden Abschnitte gehen auf zwei 1882 getrennt voneinander entstandene Gedichte (M III 6, 33 bzw. M III 3, 38–39 sowie mehrere Versionen in N V 8) zurück, die Nietzsche 1884 im Heft Z II 6 nochmals redigierte. Die bereits in der Version in M III 3 auftretende Forderung, »dem unvernünft'gen Buche [...] Unterkunft« zu gewähren, kann sich aus chronologischen Gründen in keiner dieser Vorstufen auf die erst 1886 geplante Neuauflage von *MA I* bezogen haben. Umso interessanter sind daher die Modifikationen, die im Druckmanuskript (GSA 71/15, Mette Signatur D11a, 21–25) gegenüber der Fassung von 1884 vorgenommen wurden, insofern sie sich als Adaptationen für den nunmehr gewählten Kontext interpretieren lassen.

Neben »Nachspiel« und Vorrede (ebd., 1–19v) enthält das Druckmanuskript die Anweisungen für den Verleger, nach der Vorrede ein Inhaltsverzeichnis einzufügen und die ursprüngliche ›Widmung‹ an Voltaire (*MA I*, KSA 2, 10) sowie die in der ersten Auflage »[a]n Stelle einer Vorrede« (KSA 2, 11) stehende Descartes-Passage wegzulassen (GSA 71/15, 21). Dass somit zwei Paratexte zwei andere Paratexte ersetzen, ist bedeutsam: Während die Erstausgabe »[d]em Andenken Voltaire's geweiht«

1 Eine ausführlichere Fassung dieses Beitrages wird in meiner in Vorbereitung befindlichen Monographie zu Selbstbezüglichkeitsphänomenen im Denken Nietzsches erscheinen. Für hilfreiche Anregungen danke ich Christian Benne, Katharina Neuhofer, Axel Pichler und Corinna Schubert.

2 Zitate aus dem »Nachspiel« werden im Folgenden der leichteren Lesbarkeit halber nicht gesondert nachgewiesen.

3 Das »Nachspiel« wird meist nur beiläufig ohne nähere Erläuterungen zitiert. Die ausführlichste mir bekannte Behandlung ist jene Jacques Derridas, die jedoch einen Exkurs im Rahmen seiner Lektüre von *MA I* 376 bildet und ganz auf das von dort her profilierte Motiv der Freundschaft fokussiert (vgl. Jacques Derrida: *Politiques de l'amitié. Suivi de l'oreille de Heidegger*. Paris 1994, 69–71). Ein kurzer aber nützlicher Kommentar von Guillaume Métayer findet sich in Friedrich Nietzsche: *Épigrammes. Traduit, présenté et commenté par Guillaume Métayer*. Paris 2011, 121–122.

4 Vgl. KGW IV.4, 243–245.

(Titelblatt) war, durch die ›Widmung‹ als »persönliche Huldigung« an »eine[n] der größten Befreier des Geistes« ausgewiesen wird (Titelblatt-Rückseite, vgl. KSA 2, 10) und eingangs Descartes' Devise, »meine Vernunft auszubilden und den Spuren der Wahrheit [...] nachzugehen« zitiert (MA I An Stelle einer Vorrede), wird in der Neuauflage das Ideal vernünftiger Aufklärung nachdrücklich infrage gestellt, wenn das Buch in der Vorrede als Produkt einer sich »Täuschung« und »Falschheit« gestattenden »Kur und Selbst-Wiederherstellung« (MA I Vorrede, 1) erscheint⁵ und im »Nachspiel« als unvernünftiges »Narrenbuc[h]«⁶ bezeichnet wird. Vorrede und Nachspiel sind somit zwar textgenetisch unterschiedlichen Ursprungs, ergänzen sich jedoch in ihrer den Haupttext kritisch-ironisch perspektivierenden Funktion.

Formale Gestaltung, Metrik und Wiederholungsfiguren

Das Gedicht ist in zwei jeweils durch drei Asteriske beschlossene Abschnitte geteilt. Beide Abschnitte umfassen je 13 Verszeilen und sind in Gruppen zu 6, 5 und 2 Versen gegliedert, wobei die letzte Verszeile identisch (›Amen! Und auf Wiedersehn!‹) und die vorletzte sehr ähnlich (›Freunde! Ja! So soll's geschehn? —« bzw. »Also, Freunde, soll's geschehn? —«) ausfällt, sodass das abschließende Verspaar wie eine Art Refrain wirkt. Abgesehen von diesem paargereimten Refrain ist die Reimführung im ersten (a-b-c-c-b-a / a-b-b-b-a / d-d) und zweiten (a-a-b-c-b-c / b-b-c-b-c / d-d) Abschnitt uneinheitlich und, soweit ich sehe, abgesehen vom abschließenden Paarreim nicht an gängigen Schemata oder Strophenformen orientiert. Dennoch kann man die beiden Abschnitte aufgrund der symmetrischen Gliederung, der weitgehend einheitlichen Metrik und der Wiederholung des Refrains durchaus als Strophen bezeichnen.

Beide Strophen sind durchgehend in vierhebigen Trochäen mit überwiegend weiblichen Kadenzien gehalten, nur im Refrain sowie den Verszeilen 4, 6, 8 und 10 der zweiten Strophe liegen katalektische Endungen vor, die jedoch auf syntaktischer Ebene mit durch Ausrufe- oder Fragezeichen beschlossenen Sätzen zusammenfallen und daher weder die Einheitlichkeit der Gliederung noch den Lesefluss beeinträchtigen.

-
- 5 Vgl. Dellinger: ›Du solltest das Perspektivische in jeder Werthschätzung begreifen lernen. Zum Problem des Perspektivischen in der Vorrede zu „Menschliches, Allzumenschliches I. In: Nietzsche-Studien 44 (2015), 340–379.
- 6 Das Kompositum ›Narrenbuch‹ hatte im 19. Jahrhundert noch eine lexikalisierte Bedeutung, einerseits als »buch in welchem narren verzeichnet sind« und andererseits als »buch [...] das von narren oder thorheiten handelt« (Jakob Grimm/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854–1961, Bd. 13, Sp. 370): Ein ›Narrenbuch‹ handelt demgemäß »[v]on einem Menschen, der eine alberne oder unbesonnene Sache beginnt, sowie von der Sache selbst, die verdient in das Narrenbuch [...] eingeschrieben zu werden« (Karl Friedrich Wilhelm Wander(Hg.): Deutsches Sprichwörter-Lexikon. 3. Bd. Lehrer bis Satte (der) Leipzig 1873. 939–940), wobei auch fiktive Narren Geschichten (Schildbürger, Eulenspiegel, usw.) als ›Narrenbücher‹ bezeichnet wurden (vgl. z. B. Friedrich Heinrich von der Hagen (Hg.): Narrenbuch. Halle 1811). Darüber hinaus konnte der Ausdruck auch die heute naheliegende, freiere Bedeutung ›närrisches Buch‹ annehmen, z. B. wenn Luther von einem »grossen Narrenbuch« (Martin Luther: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 51. Band. Hg. von Karl Drescher. Weimar 1914, 190) des Papstes spricht.

tigen. Die streng durchgehaltene Alternation wird unter anderem durch zahlreiche Metaplasmen (Apokopen, Enklisen und Synkopen) ermöglicht. Umso auffälliger ist es, dass die einzige direkte Abweichung vom metrischen Schema ausgerechnet durch eine fehlende Synkope bedingt ist: Die in der dritten Zeile der ersten Strophe durch die Verwendung von »seidenem« statt »seid'nem« bedingte Doppelsenkung ist angesichts der ansonsten peniblen Realisierung des Metrums irritierend. Weiters entsteht in Zeile 7 der zweiten Strophe eine Spannung zwischen Metrum und Druckbild: Während die zweimalige Sperrung des Wortes »ich« eine Akzentuierung nahelegt, sieht das metrische Schema hier jeweils eine Senkung vor.

Mit ihren über weite Strecken durchgehend weiblichen bzw. im Refrain zweimal männlichen Kadenzen und den unüblichen Reimschemata scheint sich das Gedicht nicht an traditionellen Formen des trochäischen Vierhebers zu orientieren. Unterstellt man jedoch mit Horst Joachim Frank, dass vierhebige Trochäen im Anschluss an Wilhelm Buschs *Max und Moritz* vielfach mit Humor und Komik assoziiert wurden,⁷ wäre dies ein plausibler Hintergrund. Dass der »Text seine Komik zum großen Teil aus Reim- und Klangphänomenen [zieht]«⁸ lässt sich nicht nur für die berühmten Zeilen »Max und Moritz, gar nicht träge, / Sägen heimlich mit der Säge – / Ritteratze! – voller Tücke / In die Brücke eine Lücke«,⁹ sondern auch mit Bezug auf die Lauthäufungen und Binnenreime des »Nachspiels« geltend machen: »Macht, ich's schlimm —, so woll'n wir lachen / Und es immer schlimmer machen, / Schlimmer machen, schlimmer lachen.«

Jedenfalls ist das »Nachspiel« durch einen regelrecht exzessiven Einsatz von Wiederholungsfiguren gekennzeichnet: Neben Lauthäufungen und Binnenreimen stechen Anaphern (»Schön« / »Schöner«, »Macht' ich's« / »Macht' ich's«), identische Reime (zwei Mal »lachen« / »lachen« sowie »Buche« / »Narrenbuche«), eine Anadiplose (»[...] schlimmer machen, / Schlimmer machen,«), eine überstrapazierte Alliteration (»Lieblich laut mit Freunden lachen«), ein Polysyndeton (»Ohr und Herz und Unterkunft!«), die laufende Wiederholung einzelner Worte oder Wortgruppen innerhalb derselben (»Kein Entschuld'gen! Kein Verzeihen!«, »Was ich finde, was ich suche —,«) bzw. zweier aufeinanderfolgender Verszeilen (»mit einander«, »so woll'n wir«) sowie der nur leicht variierte Refrain ins Auge. Damit wird erstens das durch den streng alternierenden Trochäus getragene eilig-galoppierenden Tempo zusätzlich beschleunigt und nimmt – insbesondere in der zweiten Versgruppe des ersten Abschnitts – reigenartig kreisende Züge an. Zweitens treten so die Worte als Bedeutungsträger zugunsten ihrer klanglichen, melodischen und rhythmischen Funktion zurück:¹⁰ Sie gewinnen gleichsam eine musikalische Eigendynamik und

7 Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen 1993, 28. Gegen Franks These spricht die Popularität der vierhebigen Trochäen im üblicherweise keineswegs komischen Romanzenvers, angesichts derer sich Buschs Verwendungsweise als eine gleichsam parodistische ›Umwertung‹ jener Strophenform interpretieren lässt.

8 Kristin Felsner/Holger Helbig/Therese Manz: Arbeitsbuch Lyrik. Berlin 2012, 64.

9 Wilhelm Busch: Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen. München 1865, 17.

10 Eben dies kennzeichnet nach Christian Benne das für Nietzsche so bedeutsame antike Verständnis von Parodie: »Als Parodie wurde nun jene Technik bezeichnet, in der die Musik das Wort bestimmte, d. h. in der eher Worte zur Musik gesucht wurden als umgekehrt, in

lenken die Aufmerksam auf das Formale bzw. in weiterer Folge auf den artifiziellen Gemachtheits- bzw. Kunstwerkcharakter des Gedichts.

Bildlichkeit und Symbolik

Auf der Bildebene fällt zunächst das eingangs gezeichnete Naturidyll (»Unter seidenem Himmels-Tuche / Hingelehnt zu Moos und Buche«) auf. Dass es sich bei dem Baum ausgerechnet um eine Buche handelt, ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam:

Erstens weil die Buche seit Vergil als »typisches Requisit der Idyllendichtung«¹¹ gilt. Die erwähnte, frappant-holprige Abweichung vom metrischen Schema (»seidenem« statt »seid'nem«) sowie die nachfolgende überstrapazierte Alliteration (»Lieblich laut mit Freunden lachen«) können somit als Illusionsstörungen bzw. Ironiesignale gegenüber dem idyllischen Topos gelesen werden.

Zweitens, weil die Buche als Symbol ambivalent besetzt ist, nämlich einerseits für Stärke und Schutz, andererseits als Galgenbaum auch für Tod und Unheil steht.¹² Folgt man letzterer Konnotation, könnte man im »Tuc[h]« auch ein Leichtentuch zu sehen versucht sein – immerhin taucht wenig später das Bild des Grabes auf. Die Haltung des Lehnens ließe sich demgemäß als Zwischenzustand zwischen lebendig-vitalem Stehen und leblosem Liegen interpretieren, der sich sowohl lässig-entspannter Gemütlichkeit als auch morbider Schwäche und Bedürftigkeit nach Stützung verdanken könnte. In dieser symbolischen Ambivalenz deutet sich erstmals der Kippbild-artige Charakter des Gedichtes an, das drohende Umschlagen von unbeschwerter Heiterkeit in düstere Groteske.

Drittens, weil die Buche nicht zuletzt als Symbol poetischer Inspiration bzw., im weiteren Sinne, als Symbol des Buches gilt. Diese symbolische Dimension steht in Zusammenhang mit der wohl erstmals von den Gebrüdern Grimm vertretenen These von der etymologischen Verwandtschaft der Worte ›Buche‹ und ›Buch‹,¹³ die zwar heute umstritten ist, im 19. Jahrhundert jedoch zu einer der berühmtesten Etymologien avancierte¹⁴ und Nietzsche folglich durchaus geläufig gewesen sein könnte. Das Spiel mit der – sei es auch nur phonetischen oder graphematischen – Verwandtschaft von ›Buch‹ und ›Buche‹ lässt sich auch schon vor der Erstaufgabe des Grimmschen Wörterbuchs nachweisen, etwa in Joseph von Eichendorffs *Dichter und ihre Gesellen*¹⁵ oder Annette von Droste-Hülshoffs Novelle »Die Judenbuche«. Beispielhaft für

der also der natürliche Sprachrhythmus im Vortrag zurücktrat« (Christian Benne: *Incipit parodia – noch einmal*. In: Gabriella Pelloni/Isolde Schiffermüller (Hg.): *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. Heidelberg 2015, 49–66, hier: 53).

11 Simon Zumsteg: Buche. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, 67. Vgl. Theodore Ziolkowski: ›Die schöne Buche: An Arboreal Meditation. In: *The German Quarterly* 56/1 (1983), 4–13, hier: 10.

12 Vgl. Zumsteg: Buche.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. Marc Pierce: The Book and the Beech Tree Revisited. The Life Cycle of a Germanic Etymology. In: *Historische Sprachforschung* 119 (2006), 273–282.

15 Vgl. Zumsteg: Buche.

die Verwendung der Buche als Symbol poetischer Inspiration ist Eduard Mörikes Gedicht »Die schöne Buche« von 1842, in dem der im Zentrum des Textes stehende Baum als Angelpunkt fungiert, anhand dessen die idealisierte Naturschilderung in eine poeseologische¹⁶ Reflexion auf die Idealisierungskraft der Dichtung umklappt.¹⁷

Das »Nachspiel« greift alle drei Dimensionen der Symbolik der Buche auf und spielt daran anknüpfend mit der Äquivokation von ›Buche‹ als Baumname und als Dativ von ›Buch‹: Obwohl es kernhaft um ein Buch geht, taucht der Ausdruck nur im Dativ mit Dativ-e, also in der Schreibform ›Buche‹ auf. Damit erscheint der Versuch erlaubt, in der Zeile »Hingelehnt zu Moos und Buche« nicht nur den Baum, sondern auch das Buch bzw. die poetische Inspiration als das zu begreifen, wozu das Ich und seine Freunde sich hinlehnhen. Möglich wird dies nicht zuletzt durch den fehlenden Artikel (anders als wenn es hieße: ›Hingelehnt zu einer Buche‹). Die parallele Motivik des Stehens und Lehnens (»Hingelehnt zu Moos und Buche« und »Stand das je in einem Buche?«, meine Hervorhebungen, J. D.) stiftet zusätzliche Affinität. Das Ich und seine Freunde wären demgemäß an das Buch qua Dichtung angelehnt – die Lieblichkeit des gemeinsamen Lachens stützte sich auf poetische Inspiration und das überstrapazierte Naturidyll ließe sich als exzessives Überquellen jener Inspiration deuten. Die Äquivokation von »Buche« weist darauf hin und sorgt so für eine semantische Konkretisierung der durch die Doppelsenkung und die überzogene Alliteration verursachten Irritation.

Für eine weitere Störung des Naturidylls sorgt die den ersten Versblock beschließende Zeile »Und sich weisse Zähne zeigen«: Dies lässt sich einerseits ganz unverfänglich auf das so nachdrücklich beschworene Lachen beziehen, kann andererseits aber auch als bedrohlich-aggressives Blecken und Zahnefletschen gedeutet werden. Das ambivalente Bild setzt präzise den Kippbild-Charakter des Gedichtes um, das zunächst unbeschwerde Heiterkeit suggeriert, diese jedoch wiederholt durch subtile Irritationen stört bzw. ins Groteske übersteigert und so eine potenziell düstere Dimension eröffnet.

Auffällig ist diesbezüglich auch der Einklang zwischen Reimschema und Stimmung: Während die aufeinander gereimten Binnenverse des ersten Blocks (2–5) das »[s]chöner[e]« Lachen und Naturidyll entfalten, reimt das »[Z]eigen« der Zähne auf das bloß »schön[e]« »[S]chweigen« der ersten Zeile. Im zweiten Versblock sind wiederum die aufeinander gereimten Binnenverse positiv gestimmt, der umgreifende Reim des ersten (»Macht' ich's gut, so woll'n wir schweigen«) und letzten Verses (»Bis wir in die Grube steigen«) jedoch markant düster.¹⁸ In beiden Fällen wird die überschwängliche Heiterkeit konterkariert und das Todesmotiv lässt den immer schneller werdenden Reigen des zweiten Versblocks wie ein manisches Tanzen in den Abgrund wirken: Das Ich und seine Freunde scheinen sich regelrecht totzulachen.

¹⁶ Zur Verwendung von ›Poesieologie‹ bzw. ›poeseologisch‹ als Ausdrücke für den deskriptiven Nachvollzug textueller Verfahrensweisen vgl. Pichler: Philosophie als Text. Zur Darstellungsform der ›Götzen-Dämmerung‹. Berlin/Boston 2014, 39–49.

¹⁷ Vgl. Ziolkowski: ›Die schöne Buche‹.

¹⁸ Zur Todes- und Abschiedsmetaphorik vgl. Derrida: Politiques de l'amitié, 70 und den Kommentar Métayers in Nietzsche: Épigrammes, 122.

Motivische Parallelen zur Vorrede

Die Schlüsselmotive der Freundschaft und des gemeinsamen Lachens tauchen bereits in der Vorrede auf: Zunächst erklärt der Sprecher, »warum ich, wo ich nicht fand, was ich brauchte, es mir künstlich erzwingen, zurecht fälschen, zurecht dichten musste (— und was haben Dichter je Anderes gethan? [...])« (MA I Vorrede, 1) und beschreibt den Glauben an »Freundschaft« als Beispiel solcher Erdichtungen. Die »freien Geister« erweisen sich demgemäß als bloß erdichtete »Freunde«, als »Gespenster[n]«, »mit denen man schwätzt und lacht, wenn man Lust hat zu schwätzen und zu lachen, und die man zum Teufel schickt, wenn sie langweilig werden« (MA I Vorrede, 2). Sie erscheinen den ›Freunden‹ des »Nachspiels« eng verwandt: Nicht nur das gemeinsame Schwätzen und Lachen bildet eine auffällige Parallelle, sondern auch die Anrede als »ihr Frohen, Herzens-Freien«, in der das Freiheitsmotiv und der wiederholt mit ihm verwobene Topos der Fröhlichkeit anklingen. Handelt es sich demnach auch bei den Freunden des »Nachspiels« in einem analogen Sinne um erdichtete ›Gespenster‹ und dient auch hier das gemeinsame Lachen der »Kur und Selbst-Wiederherstellung« (MA I Vorrede, 2) des Ichs? Gemäß der Äquivokation von »Buche« wäre somit nicht nur das Naturidyll eine poetische Fiktion, sondern ebenso die darin situierte Gemeinschaft der Freunde. Den Titel »Unter Freunden« könnte man demnach nicht nur im naheliegenden Sinne von ›in der Gemeinschaft von Freunden‹, sondern auch im Sinne des Aufdeckens jener Fiktion verstehen, als Entlarvung dessen, was *unter* der Oberfläche des lieblichen Lachens steckt.

Gut/schlimm, schweigen/lachen, Vernunft/närrische Unvernunft

Die Zeilen »Macht' ich's gut, so woll'n wir schweigen; / Macht, ich's schlimm —, so woll'n wir lachen« drängen die Frage auf, was es ist, das das Ich gemacht hat. Angesichts der Thematisierung von »[d]iesem [...] Buche« in der zweiten Strophe bietet es sich an, jene Zeilen auf das Buch MA I zu beziehen. Nietzsche hat das Verhältnis von »gut« und »schlecht« (aus dem 1886 »schlimm« wurde) im Zuge einer Überarbeitung der Vorstufe gezielt verkehrt, sodass – zumal es zwar »[s]chön« sei soll, »mit einander [zu] schweigen«, jedoch »[s]chöner, mit einander [zu] lachen« – es irritierenderweise für das Ich schöner erscheint, seine Sache schlimm gemacht zu haben.¹⁹ Was aber soll hier überhaupt »gut« und »schlimm« heißen? Einen möglichen Ansatzpunkt bildet die Verwebung der Gegensätze gut/schlimm, schweigen/lachen sowie Vernunft/Unvernunft bzw. Vernunft/Narrentum: Schlimmheit, Lachen, Narrentum und Unvernunft treten in Opposition zu Guttheit, Schweigen und Vernunft. Überlagert wird diese Differenzierung durch die Spannung zwischen dem, was in Büchern steht, und dem, was das Ich findet und sucht (»Was ich finde, was ich suche —, / Stand das je in einem Buche?«): Der Forderung, die »Narren-Zunft« im Ich zu ehren, scheint nur entsprochen werden zu können, wenn anerkannt wird,

¹⁹ In der Vorstufe in M III, 6, 33 erklärte das Ich noch »will's besser machen«. In der Vorstufe in Z II 6 stand noch »Und es immer {fürder} besser machen / Besser machen, besser lachen« (vgl. GSA 71/144, Blatt 41r).

dass was es findet und sucht nicht unmittelbar in Büchern steht. Wohl aber soll man aus Narrenbüchern lernen können, »[w]ie Vernunft kommt — »zur Vernunft!«« Somit erscheint es naheliegend, das Vernünftige als etwas zu begreifen, das unmittelbar in Büchern stehen kann, wohingegen das Närrische über diese Unmittelbarkeit hinausgeht. Das »zur Vernunft«-Kommen der »Vernunft« kann man dahingehend als Transzendieren einer naiven Vernunftorientierung, als zur-Räson-Kommen der Vernunft selbst begreifen,²⁰ die einsieht, dass das vermeintlich vernünftige Buch Dokument einer segensreichen Unvernunft war (»Glaubt mir, Freunde, nicht zum Fluche / Ward mir meine Unvernunft!«). Dass es das Ich »gut« gemacht hätte, würde demnach bedeuten, dass *MA I* als vernünftiges Buch zu lesen wäre, in dem steht, was das Ich des »Nachspiels« findet und sucht. Dass es das Ich »schlimm« gemacht hat, meint hingegen, dass *MA I*, als unvernünftiges Narrenbuch zu lesen ist, in dem nicht unmittelbar steht, was das Ich findet und sucht. Welcher der beiden Interpretationsoptionen man folgen soll, wird nicht erst durch die Bezeichnung als unvernünftiges Narrenbuch festgelegt: Schon dass in der ersten Strophe vier Verszeilen mit »lachen« und nur zwei mit »schweigen« enden, suggeriert, dass es das Ich »schlimm« gemacht hat, und auch die Zurückweisung von Entschuldigung und Verzeihen zu Beginn der zweiten Strophe lässt sich kaum auf eine etwaige Gutheit, wohl aber auf die Schlimmheit des Ichs beziehen.

Darin läge nicht nur eine markante Distanzierung von der in der Erstausgabe durch Motto und Widmung unterstrichenen, vielfach als ›positivistisch‹ beschriebenen Vernunft-Orientierung von *MA I*, sondern auch eine weitere Parallel zur Vorrede, die ebenfalls dazu einlädt, das Buch nicht als Sammlung von Thesen oder Lehrmeinungen, sondern als Dokument einer »Kur und Selbst-Wiederherstellung« (*MA I* Vorrede, 2) zu lesen, d. h. Nietzsches Symptomatisierung des Denkens entsprechend selbst zum Gegenstand einer Diagnose zu machen. Auch die in der Vorrede geschilderte Entwicklungsgeschichte des ›freien Geistes‹ und seine Hinwendung zum wesentlich täuschenden Leben und der Wertschätzung des Perspektivischen lassen sich als Transzendieren einer unbedingten Vernunft-Orientierung interpretieren. Wenn der Sprecher unterstreicht, »wie viel List der Selbst-Erhaltung, wie viel Vernunft und höhere Obhut in solchem Selbst-Betrüge enthalten ist« (ebd.), klingt darin bereits die Zweideutigkeit des Vernunftbegriffs in der Rede von einem »zur Vernunft«-Kommen der Vernunft an.

Auch die Doppelsenkung in »seidenem« lässt sich als Beispiel dafür interpretieren, dass es das Ich »schlimm« macht – als Abweichung davon, was es normalerweise bedeutet, ein Buch und dessen Schlussgedicht »gut« und vernünftig zu machen.²¹ Der Bruch des metrischen Schemas führte somit zugleich die poetische Fehlbarkeit und Narretei des Ich *in actu* vor, die folgerichtig – »Macht, ich's schlimm —, so

²⁰ Vgl. Derrida: *Politiques de l'amitié. Suivi de l'oreille de Heidegger*, 69.

²¹ Umgekehrt ließe sich allerdings auch argumentieren, dass die Schreibweise »seid'nem« als unschön empfunden werden könnte, gerade weil die Silbe ohnehin so schwach ist, dass geübte Sprecher sie nicht betonen und es somit rhythmisch keinen Unterschied macht. Ob es das Ich »gut« oder »schlimm« gemacht hat, muss somit auch in dieser Hinsicht letztlich der Leser entscheiden – die närrische Schlimmheit des Ichs ist auch an diesem Punkt nicht einfach ausgemacht.

woll'n wir lachen« – auch prompt die jauchzende Alliteration und das immer frivoler werdende Gelächter des zweiten Versblocks nach sich zieht.

Das Ich als Gespenst

Die durch die rhetorische Frage »Was i ch finde, was i ch suche —, / Stand das je in einem Buche?« evozierte Diskrepanz zwischen dem, was in Büchern steht, und dem, was das Ich sucht und findet, wird zusätzlich durch die Spannung zwischen dem metrischen Schema und der Sperrung des Wortes »ich« veranschaulicht: Das akzentuierte »i ch « entzieht sich der Metrik des Gedichts bzw. lässt sich nur unter Preisgabe seiner Akzentuierung in sie einfügen. Damit ist virtuos umgesetzt und vorgeführt, wie sich das Ich im emphatischen Sinne, dasjenige, was das närrische Ich eigentlich auszumachen scheint, gegen die Verschriftlichung im Buch sperrt. Wie im Falle der Doppelsenkung wird also auch diese metrische Abweichung dazu genutzt, die unvernünftige Narren-Schlimmheit des Ichs gegen die vernünftig-strikte Einhaltung des Metrums zu profilieren.

Spätestens mit dieser reflexiven Umsetzung der Spannung zwischen Ich und Buch wird deutlich, dass diese auch das »Nachspiel« selbst betrifft, das ja seinerseits »in einem Buche« steht und demnach nicht unmittelbar wiedergeben dürfte, was das Ich findet und sucht. Dieser Selbstbezüglichkeit entsprechend wird jene Spannung nicht einfach kategorisch konstatiert, sondern im Modus der rhetorischen Frage – trotz deren klar suggestivem Charakter – offengehalten. Analog dazu ist auch die Assoziation mit dem Narrentum keine vollständige Identifikation: Dass »in mir die Narren-Zunft« geehrt werden soll, bedeutet nicht einfach, dass das Ich ein (oder nur ein) Narr ist, obwohl es nicht zuletzt über die Verbindung von Narr und Dichter (das Ich »macht« Bücher und Gedichte, ist also ein Dichter) suggeriert wird. Mit der Anweisung »Lernt aus diesem Narrenbuche« wird schließlich auch die Diskrepanz von Ich und Buch wieder teilweise unterlaufen, insofern nun auch das Buch mit dem Narrentum assoziiert und die vorhergehende Verbindung von »unvernünft'ge[m] Buche« und »meine[r] Unvernunft« aufgegriffen wird. Komplettiert wird dieses Spiel von Nähe und Distanz, Identifikation und Dissoziation durch die Parallelie in der Räumlichkeit des Innen und Außen bzw. Hinein- und Hinaus (»*in* einem Buche«, »*in* mir«, »*aus* diesem Narrenbuche«, meine Hervorhebungen, J. D.). Geehrt würde die »Narren-Zunft« im Ich daher vielleicht erst dann, wenn auch das potenziell Närrische der im Gedicht getätigten Aussagen beachtet und das Ich somit *nicht* kurzerhand als Narr identifiziert wird: Das Narrentum bewährt und entspricht sich gerade und nur darin, dass es sich nicht entspricht, seine scheinbaren Festlegungen auf das Närrische närrisch unterläuft. Nicht zuletzt in dieser paradoxen Reflexionsstruktur dokumentiert sich die Opposition von Narrentum und Vernunft.²²

Während in den Vorstufen bisweilen noch klar benannt wurde, was das Ich sucht und findet, nämlich je nach Version »das Glück der Narren-Zunft« (M III 3, 38), »Vernunft« (N V 8, 160) oder gar »[l]etzte Weisheit und Vernunft« (N V 8, 167),

22 Vgl. dazu auch Schuberts Beitrag im vorliegenden Band.

bleibt dies in der veröffentlichten Fassung offen. Ähnlich wie sich der Sprecher der Vorrede als täuschender ›Vogelsteller‹ einführt und damit seine Selbstdarstellungen destabilisiert, bleibt auch das Ich des »Nachspiels« in seiner Identität schillernd: Das in Opposition zur einer unmittelbaren, ›guten‹ oder ›vernünftigen‹ Verschriftlichung stehende Narrentum scheint auch die eben dies kundtuende Verschriftlichung des Gedichts selbst zu betreffen. Kurzum: Das Ich erscheint letztlich nicht weniger gespenstisch als seine Freunde!

Beachtenswert ist angesichts dessen auch die Variation des Refrains. Lautete dessen erste Zeile in der ersten Strophe noch »Freunde! Ja! So soll's geschehn? —«, heißt es in der zweiten: »Also, Freunde, soll's geschehn? —« Wurde zunächst also noch nach Zustimmung zum Wie des Geschehens gefragt, geht es nun um das Dass des Geschehens als solches. Doch was ist es überhaupt, das (so) geschehen soll? In der ersten Strophe lässt sich die Frage »So soll's geschehn?« auf das zuvor beschriebene Verfahren beziehen, gemeinsam zu lachen, falls es das Ich schlimm gemacht hat. In der zweiten Strophe ist hingegen weniger klar, worauf sich das »[S]oll's geschehn?« bezieht. Auch hier ergeht jedoch im vorhergehenden Versblock eine Anweisung, nämlich aus dem Narrenbuch zu lernen. In diesem Sinne stünde das Geschehen-Sollen dieses Lernprozesses in Frage bzw. wäre den Gespenster-Freunden zur Beantwortung überlassen. Auch hier geht das Narrentum so weit, sich selbst und seinen Lehrcharakter bzw. den Segensreichtum der Unvernunft mit zu hinterfragen. Zugleich lässt sich der zweite Refrain aber auch auf den gesamten Text und die leitenden Motive der Freundesgemeinschaft und des Lachens beziehen, durch deren Infragestellung wiederum der Aspekt des Gespenstischen in den Vordergrund tritt. Dazu passt nicht zuletzt, dass im ersten Refrain die Freunde noch affirmativ angerufen werden (»Freunde!«), wobei sich das nachfolgende »Ja!« nicht nur als Bestätigung, sondern auch als antwortendes Echo lesen lässt, wohingegen im zweiten die Anrede der Freunde mit in die Frage eingeschlossen ist. Das abschließende Fragezeichen kann daher nicht nur auf das Geschehen-Sollen, sondern zugleich auch auf die Freunde bezogen werden.

Zum ›Schluss‹

Der gegenüber der Vorstufe in Z II 6 von »Epilog« auf »Ein Nachspiel« veränderte Untertitel verspricht Parodie.²³ Das Gedicht bietet jedoch nicht nur eine Parodie der

²³ Zum Problem der Parodie bei Nietzsche vgl. grundlegend Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Würzburg 2000, 132–135 sowie Benne: Incipit parodia. Bezüglich der Assoziation von ›Nachspiel‹ und Parodie im 19. Jahrhundert ist folgende Intervention Goethes erhellend: »Wir haben uns also bei jenen als ›Nachspiel‹ gegebenen heiteren Stücken der Alten keineswegs ein Possen- und Fratzen-Stück nach unserer Art, am wenigsten aber eine Parodie und Travestie zu denken [...]. Hier findet sich keineswegs der parodistische Sinn, welcher das Hohe, Große, Edle Gute, Zarte, herunterzieht und ins Gemeine verschleppt, [...] vielmehr wird hier das Rohe, Brutale, Niedrige, das an und für sich den Gegensatz des Göttlichen macht, durch die Gewalt der Kunst der gestalt emporgehoben, daß wir dasselbe gleichfalls als an dem Erhabenen theilnehmend empfinden und betrachten müssten« (Johann Wolfgang von Goethe: Über die Parodie bei

fröhlichen Gemeinschaft ›freier Geister‹, sondern zugleich auch eine Parodie seiner selbst, die sowohl die ›Tragödie‹ des Buches als auch die Ernsthaftigkeit des eigenen Bekenntnisses zum Narrentum und dessen Lernpotenzial für den Leser unterläuft. Das Gedicht entfaltet eine Narren-Perspektive auf die vernünftigen Ambitionen von *MA I* und blockiert dabei jede vernünftige Verfestigung dieser Perspektive: Das närrische ›schlimm Machen‹ wird zu einem in sich kreisenden, steigernden ›immer schlimmer Machen‹, das den Prozess fortsetzt, das Geschriebene und d. h. auch das sich zum Narrentum bekennende Gedicht *nicht* unmittelbar als das zu begreifen, was das gespenstische Narren-Ich findet oder sucht. Das Narrentum dokumentiert sich so gerade darin, dass es auch seine eigene närrische Schlimmheit närrisch behandelt und es damit ›immer schlimmer‹ macht, sich einerseits parodistisch von sich selbst distanziert und andererseits gerade damit in seiner närrischen Pseudo-Identität bestätigt.

Der identisch wiederholte Schlussvers »Amen! Und auf Wiedersehen!« bündelt diese Doppelbewegung nochmals prägnant: So wird durch das wie schon in *Also sprach Zarathustra* parodistisch aufgeladene »Amen!« Bestätigung zugleich ironisch suggeriert und infrage gestellt. Vor allem aber steht die Formel ›auf Wiedersehen‹ einerseits für Abschied, antizipiert jedoch andererseits eine mögliche Wiederkehr: So fügt es sich dann auch, dass der Refrain selbst wiederholt wird und die Verabschiedung am Ende der ersten Strophe zu einem allzu schnellen Wiedersehen führt. Auch die Asteriske als Zeichen der Beschriftung am Ende der ersten Strophe visualisieren den iterativen, jeden vermeintlichen Abschluss wieder auflösenden Charakter des hier inszenierten Narrentums. Nicht zuletzt erhält die Häufung an Wiederholungsfiguren vor diesem Hintergrund einen tieferen, sachlichen Sinn: Sie entsprechen dem Narrentum nicht nur in ihrer temposteigernden Funktion, sondern zugleich dem ihm eigenen, in jeder närrischen Distanzierung wieder auf sich selbst zurückfallenden Wiederholungscharakter. Die Versuche, das närrische Gelächter durch Amen und Asteriske zu terminieren, scheitern, der Reigen des gemeinsamen Lachens tanzt tatsächlich als ein zwanghaft-manischer, gespenstischer Gelächter-Strudel ›bis in die Grube‹. Auch darauf, auf diesen dem Interpreten überantworteten Prozess des närrischen Immer-schlimmer-Machens lässt sich die vorhergehende Frage »[S]oll's geschehn? —« beziehen. Das Gedicht wird so zu seinem eigenen, sich ins Endlose fortsetzenden Nachspiel. Es *ist* so nicht nur »Nachspiel« im emphatischen Sinne des Wortes, sondern *hat* zugleich immer wieder auch ein Nachspiel, wenn wir seiner närrischen Einladung folgen, den Prozess des Immer-schlimmer-Machens nachzuspielen.

den Alten. In: ders.: Sämtliche Werke in 40 Bden. 33. Bd. Stuttgart 1840, 3–7, hier: 5). Der hier nach der Ausgabe von 1840 zitierte, postum aus Notaten kompilierte Text »Von der Parodie bei den Alten« ist auch in der Ausgabe von 1857 enthalten, die sich in Nietzsches Bibliothek befindet. Bei Nietzsche erscheint der Begriff eher im von Goethe zurückgewiesenen Sinne konnotiert, vgl. z. B. die Assoziation von »Satyrspiel« und »Nachspiel-Farce« (JGB 25), die Aufzeichnung zu »Satyrspiel«, »Nachspiel[I]«, »Farcen« und »Parodie« (1869 1[57], KSA 7, 27) sowie die Kombination mit »Gelächter« in 1883 13[25], KSA 10, 470 und dem Lachen der ›freien Geister‹ in 1886 4[9], KSA 12, 182.

Noch einmal: »Nachspiel« und Vorrede

Abschließend lässt sich nicht nur eine über die Motive von fiktiver Freundschaft, Gespenstern und gemeinsamem Lachen etablierte Klammer sowie eine Ergänzung hinsichtlich der den Haupttext kritisch perspektivierenden Funktion attestieren, sondern auch maßgebliche Affinitäten hinsichtlich des subversiven Potenzials: Schürt in der Vorrede ein Sprecher Misstrauen gegen sich selbst, indem er zugesteht, sich fortwährend diverser Täuschungen zu bedienen, so stellt das Ich des Gedichts närrisch in Frage, ob in Büchern stehen kann, was es findet und sucht. Während also in der Vorrede vor allem der Selbstbezug des Täuschungsmotivs für subversive Irritation sorgt, ist es im »Nachspiel« die Selbstbezüglichkeit der Aussagen darüber, was möglicherweise nicht in Büchern steht. Auch hinsichtlich des letztlich auf den Sprecher zurückslagenden gespenstischen Charakters der Protagonisten gibt es Parallelen: Wie sich in der Vorrede die ›freien Geister‹ als erdichtete Gespenster-Freunde erweisen und schließlich aufgrund von narrativen Metalepsen der Sprecher selbst als Figur der von ihm erfundenen Geschichte erscheint,²⁴ so wird im Schlussgedicht die idyllische Freundesgemeinschaft als poetische Fiktion entlarvt und am Ende die Identität des Sprechers als närrisches Entzugsgeschehen profiliert.

Damit drängt sich zuletzt die Frage auf, worin sich die beiden Paratexte unterscheiden. Auf der Hand liegt die offensichtliche Differenz zwischen Prosa und Lyrik: Im Vergleich zum prosaischen Paratext ist der lyrische durch ein noch innigeres, bedeutungskonstitutives Zusammenspiel von Form und Inhalt bestimmt, das mehrere Dimensionen der formalen Gestaltung betrifft. So vermittelt der galoppierende Rhythmus einerseits die närrisch-burleske Stimmung des Gedichts, andererseits geben die Abweichungen vom ansonsten streng durchgehaltenen metrischen Schema wichtige Hinweise zur inhaltlichen Deutung. Die exzessive Häufung von Wiederholungsfiguren lenkt den Blick auf die formale Gestaltung und entspricht zugleich inhaltlich der iterativen Struktur des Narrentums. Nicht zuletzt erschließt sich die poeseologische Reflexivität des Gedichtes wesentlich über die Äquivokation von »Buche«. Verwindungen von formalen und inhaltlichen Aspekten wie diese tragen dazu bei, dass das (auto-)subversive Potenzial des »Nachspiels« gegenüber jenem der Vorrede im doppelten Sinne des Wortes ›verdichtet‹ erscheint: Der subversive Effekt wirkt hier zwar nicht unbedingt intensiver, wohl aber unmittelbarer als in der Vorrede. Dem entspricht auch die Differenz in Ton und Stimmung: Bei aller Subversion bleibt die Vorrede durchgehend ernst, die gespenstische Freundesgemeinschaft der ›freien Geister‹ wird nicht närrisch parodiert. Zwar werden auch in der Vorrede Ansätze zu einer dogmatischen Verfestigung des symptomatologischen Ansatzes durch Hinweise auf den fiktiven Charakter der geschilderten Symptomatik unterlaufen und auch im »Nachspiel« wird zu einer symptomatologischen Deutung des Buches aufgerufen, aber der närrische Ton gibt diesem Aufruf von vornherein einen weitaus weniger ›seriösen‹ Charakter. Die lyrische Verdichtung der Autosubversion im »Nachspiel« ist somit durchaus dazu geeignet, nicht nur den Haupttext kritisch zu perspektivieren, sondern auch etwaige naive Deutungen der Vorrede. Die Parodie

²⁴ Vgl. Dellinger. ›Du solltest das Perspektivische in jeder Werthschätzung begreifen lernen.‹

des lyrischen »Nachspiels« komplementiert das subversive Potenzial der Vorrede, der Wechsel in die lyrische Form ermöglicht eine zusätzliche Ebene der Perspektivierung jenseits des Repertoires an Subversionstechniken, das Nietzsches Prosatexte entfalten.

Literatur

- Benne, Christian: *Incipit parodia – noch einmal*. In: Gabriella Pelloni/Isolde Schiffermüller (Hg.): *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. Heidelberg 2015, 49–66.
- Busch, Wilhelm: *Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*. München 1865.
- Dellinger, Jakob: »Du solltest das Perspektivische in jeder Werthschätzung begreifen lernen«. Zum Problem des Perspektivischen in der Vorrede zu »Menschliches, Allzumenschliches I«. In: *Nietzsche-Studien* 44 (2015), 340–379.
- Derrida, Jacques: *Politiques de l'amitié. Suivi de l'oreille de Heidegger*. Paris 1994.
- Felsner, Kristin/Helbig, Holger/Manz, Therese: *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlin 2012.
- Frank, Horst Joachim: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang: Über die Parodie bei den Alten. In: ders.: *Sämtliche Werke* in 40 Bden. 33. Bd. Stuttgart 1840, 3–7.
- Grimm, Jakob/Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854–1961.
- Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 51. Band. Hg. von Karl Drescher. Weimar 1914.
- Nietzsche, Friedrich: *Épigrammes. Traduit, présenté et commenté par Guillaume Métayer*. Paris 2011.
- Pichler, Axel: *Philosophie als Text. Zur Darstellungsform der „Götzen-Dämmerung“*. Berlin/Boston 2014.
- Pierce, Marc: The Book and the Beech Tree Revisited. The Life Cycle of a Germanic Etymology. In: *Historische Sprachforschung* 119 (2006), 273–282.
- von der Hagen, Friedrich Heinrich (Hg.): *Narrenbuch*. Halle 1811.
- Wander, Karl Friedrich Wilhelm (Hg.): *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*. 3. Bd. Lehrer bis Satte (der). Leipzig 1873.
- Ziolkowski, Theodore: »Die schöne Buche: An Arboreal Meditation. In: *The German Quarterly* 56/1 (1983), 4–13.
- Zittel, Claus: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. Würzburg 2000.
- Zumsteg, Simon: Buche. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, 67.

Jakob Dellinger

**›Idyllen aus Messina‹ /
›Lieder des Prinzen Vogelfrei‹ /
»Scherz, List und Rache.«
Vorspiel in deutschen Reimen**

8 »verbessert«, verlängert, zum Theil verkürzt, dieser Sammlung einverleibt«. Nietzsches ›Rezyklierung‹ der ›Idyllen aus Messina‹ in den ›Liedern des Prinzen Vogelfrei‹

Die Gedichtzyklen in Nietzsches lyrischem Œuvre

Bei den *Idyllen aus Messina* (1882) und den zum Teil aus ihnen hervorgegangenen *Liedern des Prinzen Vogelfrei* (1887) handelt es sich um Gedichtzyklen, denen ein besonderer Stellenwert in Nietzsches lyrischem Schaffen zukommt. So sind die *Idyllen* das einzige rein lyrische Werk, das Nietzsche selbst zur Veröffentlichung brachte (die Publikation eines weiteren Gedichtzyklus, der *Dionysos-Dithyramben*, wurde von ihm zwar seit Herbst 1888 vorbereitet, aufgrund des Zusammenbruchs im Januar 1889 jedoch nicht mehr selbst zu Ende geführt). Und die *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, die der zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* als *Anhang* beigefügt wurden, stellen neben dem bereits in der ersten Ausgabe diese Schrift eröffnenden »Vorspiel in deutschen Reimen« mit dem Goethe entliehenen Titel »Scherz, List und Rache.« die umfangreichste Gedichtsammlung dar, die Nietzsche je in eine Prosaschrift integrierte.¹

Insofern kann man die genannten Texte mit einem gewissen Recht Nietzsches lyrisches ›Hauptwerk‹ nennen; ansonsten veröffentlichte er nur einzelne Gedichte im Rahmen seiner Prosaschriften, etwa die in *Jenseits von Gut und Böse* (1886) enthaltenen Gedichte »Ist das noch deutsch? ...« und – als »Nachgesang« – »Aus hohen Bergen«, das aus zwei Gedichten bestehende »Nachspiel« »Unter Freunden« zur 1886 erschienenen Neuausgabe von *Menschliches Allzumenschliches I* oder das bekannte ›Venedig-Gedicht‹ »An der Brücke stand ...«, das in *Ecce homo* platziert wurde. Einen Sonderfall bilden die lyrischen ›Einlagen‹ des *Zarathustra*, weil die Grenzen zwischen lyrischer Poesie und philosophischer Prosa hier ohnehin zerfließen und Nietzsche selbst ganze Kapitel als dithyrambische ›Gesänge‹, als ›Lieder‹ Zarathustras verstanden wissen wollte.² Der weitaus größte Teil von Nietzsches lyri-

1 Nicht zu Unrecht bezeichnet Wolfram Groddeck: Die »neue Ausgabe« der ›Fröhlichen Wissenschaft. Überlegungen zu Paratextualität und Werkkomposition in Nietzsches Schriften nach ›Zarathustra‹. In: Nietzsche-Studien 26 (1997), 184–198, hier: 198 Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* als »sein eigentliches Poeten- und Künstlerbuch«. Bereits der Titel, auf den ich noch zu sprechen komme, deutet den Bezug zur lyrischen Tradition an. Neben dem »Vorspiel« und dem »Anhang« enthält *Die fröhliche Wissenschaft* in der Neuausgabe von 1887 überdies noch das vierzeilige Motto gedicht »Ich wohne in meinem eigenen Haus ...« sowie das achtzeilige Motto gedicht des Vierten Buchs »Sanctus Januarius«: »Der du mit dem Flammenspeere ...«.

2 Wolfram Groddeck: Gedichte und Sprüche. Überlegungen zur Problematik einer vollständigen, textkritischen Ausgabe von Nietzsches Gedichten. In: Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Hg. von Gunter Martens, Winfried Woesler. Tübingen 1991, 169–180, hier: 171 geht sogar noch weiter und schlägt vor, den ganzen *Zarathustra* »als ›Gedicht‹ in Langversen« zu verstehen. – Ralph-Rainer Wuthenow: Nachwort. Narr und Dichter – ist das alles? In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Gedichte. Zürich 1999, 225–244,

scher Produktion ist freilich im Nachlass überliefert; insgesamt sind aus seiner Feder immerhin rund 700 Gedichte erhalten.³

Schaut man sich diesen lyrischen Nachlass etwas genauer an, so fällt anhand der zahlreich darin vorhandenen, zum Teil erheblich voneinander abweichenden Fassungen, Varianten und Vorstufen von Gedichten etwas auf, das auch für mein Thema von Interesse ist: Nietzsche folgt in seinem lyrischen Schaffen – ebenso wie mit seinen philosophischen Schriften – nicht selten dem Prinzip des *work in progress* bzw. des *patchwork* und gestaltet mithin etliche Texte fortlaufend um, ändert Titel, einzelne Wortgruppen und Verse, streicht bzw. ergänzt ganze Strophen, plant umfängliche Gedichtzyklen und sortiert sowohl projektierte wie auch bereits publizierte Gedichtzyklen neu. Bei Nietzsche (auch) als Lyriker ist alles im Fluss. Doch das zeigen nicht nur dem voyeuristischen Philologen-Blick die Notiz- und Manuskripthefte, sondern lässt auch im Werk selbst insbesondere die ›rezyklierende Um- und Einarbeitung der *Idyllen aus Messina* zu den bzw. in die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* erkennen. Im Folgenden will ich untersuchen, welche Tendenzen und Konsequenzen der Neugestaltung sich dabei abzeichnen, welche Verschiebungen im auktorialen Selbstverständnis bzw. in der auktorialen Selbstdinstanzierung damit einhergehen und welche Bedeutung die Umschmelzung eines selbständigen lyrischen Zyklus zum »Lieder-Anhang« (so die Formulierung im Brief an Heinrich Köselitz vom 2.9.1886, [742], KSB 7, 243) eines ›Aphorismen-Werks⁴ im konkreten Fall hat. Zunächst aber ein paar Bemerkungen zur jeweiligen Textgenese.

Textgenesen

Die *Idyllen aus Messina* sind schon entstehungsgeschichtlich eng mit der *Fröhlichen Wissenschaft* verflochten und waren deshalb von vornherein dazu prädestiniert, in deren zweite Ausgabe einzufließen. Sie entstanden während der Arbeit an der ersten Ausgabe dieser Schrift, mit der Nietzsche seine mittlere, ›freigeistige‹ Schaffensphase

hier: 225 ordnet den *Zarathustra* im Ausgang von derselben Prämissen in die Tradition philosophischer »Lehrgedichte« ein.

- 3 Vgl. hierzu Sebastian Kaufmann: Nietzsches Lyrik und Lyriktheorie. In: Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption. Hg. von Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann. Berlin 2017, 7–23.
- 4 Zur nicht ganz leicht zu beantwortenden Frage, inwiefern es sich bei Nietzsches Kurztexten der ›mittleren‹ Schaffensperiode – wie es bei ihm selbst heißt – um Aphorismen handelt, vgl. Jochen Schmidt: Kommentar zu Nietzsches ›Morgenröthe‹. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 3/1. Berlin 2015, 2–455, hier: 24–28, der freilich einen sehr engen Begriff des Aphorismus zugrunde legt, in den Nietzsches ›Aphorismen‹ kaum passen. Zu einer positiveren Einschätzung von Nietzsches Bedeutung als Aphoristiker gelangt dagegen Werner Stegmaier: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. Berlin 2012, 10–12, hier: 11, der betont: »Der Begriff des Aphorismus ist heute durch seine Aphorismen geprägt, und kein Philosoph wird mit seinen Aphorismen dankbarer zitiert als er«. Im Folgenden umgehe ich die hier nicht weiter zu diskutierende Frage nach der Textform, indem ich von ›Kurztexten‹ oder ›Abschnitten‹ spreche.

zum Abschluss bringen wollte, und parallel zu den Sinspruch-Gedichten des sie eröffnenden »Vorspiel[s] in deutschen Reimen«. Nachdem sich Nietzsche von Anfang Oktober 1881 bis Ende März 1882 in Genua aufgehalten hatte, wo er mit der Vorbereitung des Manuskripts für *Die fröhliche Wissenschaft* beschäftigt war, reiste er weiter nach Messina und verbrachte dort einige Wochen, um sich anschließend über Luzern und Basel zur Herstellung der Druckvorlage nach Naumburg zu begeben. Ungeachtet des Titels der kleinen Gedichtsammlung sind die acht lyrischen Texte, die sie umfasst, nicht oder zumindest nicht durchweg in der Hafenstadt Messina auf Sizilien, sondern zumindest teilweise bereits zuvor in Genua niedergeschrieben worden. Dafür spricht unter anderem, dass Nietzsche das »Lied von der kleinen Brigg genannt ›Das Engelchen‹« (in der Druckfassung dann »Die kleine Brigg, genannt ›das Engelchen‹«) bereits am 15. März 1882 aus Genua an seinen Freund Heinrich Köselitz schickt (vgl. an Heinrich Köselitz, 15.3.1882, [209], KSB 6, 178–179). Ob bzw. welche Gedichte aus dieser Sammlung tatsächlich auf Sizilien verfasst worden sind, bleibt offen.

Fest steht allerdings, dass Nietzsche die *Idyllen* Mitte Mai 1882, nachdem er in Naumburg angekommen war, seinem damaligen Verleger Ernst Schmeitzner in Chemnitz, dem er wenige Tage zuvor auch das Manuskript der *Fröhlichen Wissenschaft* offerierte, zum Druck anbot, und zwar für die von diesem herausgegebene *Internationale Monatsschrift*. Nietzsche schreibt an Schmeitzner: »Auch der ernstesten Zeitschrift thut hier und da etwas Heiteres noth. Hier sind 8 Lieder für Ihre Zeitschrift.« Zu den »Bedingungen«, die Nietzsche für den Druck dieser so angepriesenen ›heiteren Lieder‹ stellte, gehörte, »daß sie alle 8 auf Ein Mal« und »mit zierlichen und eleganten Lettern gedruckt werden, nicht mit denen der Prosa-Aufsätze.« (An Ernst Schmeitzner, Mitte Mai 1882, [227], KSB 6, 193)⁵ Wie aus Nietzsches Druck-»Bedingungen« hervorgeht, kam es ihm darauf an, den Charakter als Gedicht-Zyklus hervorzuheben: Die Sonderstellung der Gedichte gegenüber den Prosaschriften galt es durch eine besondere Drucktype zu markieren; der zyklische Zusammenhang sollte durch den Druck aller Gedichte »auf Ein Mal«, d. h. auch in der vom handschriftlichen Druckmanuskript vorgegebenen Reihenfolge gewahrt bleiben. Schmeitzner akzeptiert in seiner Antwort vom 22. Mai diese Bedingungen. Unmittelbar danach gingen die *Idyllen* schon in Druck. Sie erschienen noch im Mai-Heft von Schmeitzners Zeitschrift.

In seinen darauffolgenden brieflichen Äußerungen maß Nietzsche dem Zyklus keine allzu große Bedeutung bei. Da er anderthalb Monate nach der Veröffentlichung der Gedichte noch keine Reaktion seines Freundes und Zuarbeiters Köselitz erhalten hatte, fragte er diesen im Brief vom 13. Juli 1882 aus Tautenburg bei Dornburg in Thüringen, wohin er sich inzwischen zur Korrektur der Druckfahnen der *Fröhlichen Wissenschaft* zurückgezogen hatte: »Kennen Sie meine Harmlosigkeiten

5 Das handschriftliche Manuskript, das als Druckvorlage diente, ist noch erhalten und wird im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar aufbewahrt (GSA 71/22); als Faksimile wird es in Bd. 3/1 des *Nietzsche-Kommentars* erstmals vollständig präsentiert. Vgl. Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches ›Idyllen aus Messina‹. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 3/1. Berlin 2015, 457–543, hier: 461–466.

aus Messina? Oder schwiegen Sie darüber, aus Artigkeit gegen ihren Urheber?« (An Heinrich Köselitz, 13.7.1882, [263], KSB 6, 221) In den folgenden Sätzen konzediert er selbst in Anspielung auf das die *Idyllen* beschließende Gedicht »Vogel-Urtheil«, er sei tatsächlich kein besonders guter Dichter; allerdings stehe seine dichterische ›Torheit‹ in einem komplementären Bedingungsverhältnis zu seiner denkerischen ›Weisheit‹, womit er Wendungen aus FW 107 sowie aus der »Vorrede Zarathustras« vorwegnimmt: »Nein, trotz dem, was der Vogel Specht in dem letzten Gedichtchen sagt – es steht mit meiner Dichterei nicht zum Besten. Aber was liegt daran! Man soll sich seiner Thorheiten nicht schämen, sonst hat unsre Weisheit wenig Werth« (ebd., 221–222).

Dass Nietzsche trotz der herabspielenden Bezeichnung seiner *Idyllen aus Messina* als »Harmlosigkeiten« und »Reimereien« (an Köselitz, 25.7.1882, [272], KSB 6, 231) von der Qualität der Gedichte überzeugt war, legt gerade der Umstand nahe, dass er sie – freilich in teils veränderter, erweiterter Form und mit Ausnahme der beiden Gedichte »Die kleine Brigg« und »Pia, caritatevole, amorosissima« – in die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* integrierte.⁶ Dieser Titel findet sich allerdings bereits zum ersten Mal im Nachlass aus dem Herbst 1885.⁷ Hier gibt es in dichter Folge gleich mehrere, recht verschiedene Werkpläne, in denen »Lieder des Prinzen Vogelfrei« oder »Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei« sowie »Lieder und Gedanken des Prinzen Vogelfrei«, zumeist als »Anhang« (etwa zu *Jenseits von Gut und Böse*), aber sogar auch als eigener Titel bzw. Untertitel für geplante Werke erwogen werden. Kurz davor, im Sommer 1885, notiert Nietzsche rückblickend auf seine ›mittlere‹ Schaffensphase: »Damals nannte ich mich bei mir selber einen ›freien Geist‹, oder ›den Prinzen Vogelfrei‹ und wer mich gefragt hätte: wo bist du eigentlich noch zu Hause, dem würde ich geantwortet haben ›vielleicht Jenseits von Gut und Böse, sonst nirgends.‹« (1885, 40[59], KSA 11, 657, 18–22)

Der Zusammenhang zwischen den *Idyllen aus Messina* und den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* liegt zwar schon insofern nahe, als Letztere den ›Titelhelden‹ des Er-

6 Aus diesem Grund wurden die *Idyllen* in frühere Nietzsche-Editionen nicht eigens aufgenommen; erst die von Colli und Montinari besorgten Kritischen Ausgaben bieten den Text (in KGW V/2 und KSA 3). Nach der Erstveröffentlichung wurde der Text erstmals wiederabgedruckt durch Erich F. Podach: Ein Blick in Notizbücher Nietzsches. Ewige Wiederkehr. Wille zur Macht. Ariadne. Eine schaffensanalytische Studie. Heidelberg 1963, 176–182. Podachs Einschätzung, es handele sich bei den *Idyllen* um »das Unbekannteste von dem, was Nietzsche veröffentlicht hat« (ebd., 175), dürfte noch heute zutreffen; am ehesten erfuhren die Gedichte in der Gestalt Beachtung, in der sie später in die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* eingegangen sind. Selbst Theo Meyer: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991, 420, der bereits fordert, »Nietzsches *Idyllen* [...] auf jeden Fall [...] als lyrische Gebilde ernst zu nehmen«, schränkt dies letztlich doch wieder »auf Gedichte wie *Prinz Vogelfrei* und *Das nächtliche Geheimniss*« ein.

7 Bereits Ende 1884 notiert Nietzsche in dem Heft Z II 5, das verschiedene Gedichtentwürfe und -ausarbeitungen enthält, den Plan zu einem lyrischen Werk mit dem Titel »Prinz Vogelfrei / Ein Narren-Evangelium / Zwischenspiele / Zwischen zwei Ernstten« (KGW VII/4, 203). Und in Z II 7, einem weiteren Heft von 1885, finden sich unter dem Titel »Mädchen-Lieder« – leicht umgruppiert und teils mit geänderten Überschriften – die acht *Idyllen aus Messina*, darunter stehend sodann schon 6 weitere Gedichttitel der späteren *Lieder des Prinzen Vogelfrei* (vgl. KGW VII/4, 206–207).

öffnungsgedichts der *Idyllen*, das dort noch »Prinz Vogelfrei«, in den *Liedern* dann »Im Süden« heißt, zum fiktiven Autor eines ganzen lyrischen Zyklus erheben.⁸ Doch scheint Nietzsche erst vergleichsweise spät auf den Einfall gekommen zu sein, die *Idyllen* (in abgewandelter Form) in die *Lieder* einzufügen. Der Werkplan zu *Jenseits von Gut und Böse*, der als »Anhang« die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* vorsieht (vgl. 1885, 2[47], KSA 12, 84–85), umfasst zwar bereits – wie deren schließlich gedruckte Fassung – die Titel von vierzehn Gedichten, von denen acht, wenn auch in anderer Reihenfolge, tatsächlich realisiert werden (»An den Mistral«, »An Goethe«, »An gewisse Lobredner« [später: »Diesen ungewissen Seelen«], »Sils-Maria«, »Nach neuen Meeren«, »Die Tauben von San Marco« [später: »Mein Glück!«], »Rimus remedium« und »Narr in Verzweiflung«). Von den sechs Gedichten aus den *Idyllen*, die – statt der hier verzeichneten sechs weiteren Titel – in die Druckfassung eingehen werden, ist aber noch kein einziges darunter.

Wann Nietzsche den Entschluss zur Einarbeitung der (sechs von acht) *Idyllen* in die *Lieder* fasste, lässt sich nicht genau sagen. Ende März 1886 richtet er jedenfalls die Anfrage an seinen ehemaligen Verleger Schmeitzner, ob dieser bereit sei, ihm die Rechte für den modifizierten Wiederabdruck der *Idyllen aus Messina* einzuräumen: »Zum Zweck einer Sammlung meiner Gedichte möchte ich auch das Verfügungsrecht über jene Lieder haben, welche 1882 in Ihrer Revue abgedruckt worden sind: sie würden ›verbessert‹, verlängert, zum Theil verkürzt, dieser Sammlung einverlebt werden. Darf ich?« (An Ernst Schmeitzner, Ende März 1886, [683], KSB 7, 170) Zur gleichen Zeit behauptet er in einem Briefentwurf ohne Adressaten, er habe »diesen Winter auch etwas fertig gemacht, etwas Lustiges, es heißt sich / Des Prinzen Vogelfrei. / Lieder und Gedanken / Mitgetheilt / v. / F. N.« ([681], KSB 7, 167) Anfang September 1886 kündigte er gegenüber Köselitz aber an, die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* als »Lieder-Anhang« einer neuen Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* zu veröffentlichen; die Aussage, er wolle mit der Neuausgabe mehrerer früherer Schriften seinen bis dato schlecht verkäuflichen Büchern »buchhändlerisch betrachtet, auch Flügel« verleihen (an Heinrich Köselitz, 2.9.1886, [742], KSB 7, 243), passt natürlich besonders gut zur titelgebenden Vogelmetaphorik der *Lieder*.

Ende Oktober dieses Jahres ging Nietzsche daran, den lyrischen »Anhang« für die Neuausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* fertigzustellen; zu dieser Zeit stand schon fest, dass er auch die *Idyllen* mit einarbeiten wollte. Bereits Anfang April hatte

8 Heinrich Detering: Stagnation und Höhenflug. »Die Lieder des Prinzen Vogelfrei«. In: Friedrich Nietzsche. Die Fröhliche Wissenschaft. Hg. von Christian Benne, Jutta Georg. Berlin 2015, 151–174, hier: 152–153 spricht von einem »Spiel [...] mit realer und fiktiver Autorschaft«, von »gestaffelten Rollenspielen«, um diese als Vermischung von ›Realität und Fiktion‹ bzw. als ›Fiktion in der Fiktion‹ wie folgt zu beschreiben: »Einerseits werden in den Texten [des Zyklus] selbst hinreichend viele Hinweise gegeben, um als Schreiber den empirischen Autor Friedrich Nietzsche zu identifizieren [...]. Andererseits präsentiert sich als Textsubjekt ein Rollen-Ich, das den Namen ›Prinz Vogelfrei‹ trägt [...]. Beide Autor-Identitäten aber werden wiederum unterlaufen, wenn das Rollen-Ich des Prinzen Vogelfrei Rollen-Ichs zweiten Grades fingiert (*Die fromme Beppa*, den *theokritischen Ziegenhirten*, den *Narr[en] in Verzweiflung*), und wenn der Dichter sich selbst von außen betrachtet und als sein eigener Herausgeber auftritt (wie im Untertitel der *Liebeserklärung*).«

Schmeitzner Nietzsche, mit dem er nicht gerade im Guten auseinandergegangen war, zähneknirschend erlaubt, die *Idyllen* neu zu publizieren.⁹ Allerdings hatte Nietzsche wohl kein Druckexemplar von ihnen mehr zur Hand, sodass er Franz Overbeck im Brief vom 27. Oktober 1886 »um ein Exemplar der ›Idyllen aus Messina‹ bitten musste: »Ich brauche sie u m g e h e n d (wegen der Herstellung einer kleinen lyrischen Sammlung ›Lieder des Prinzen Vogelfrei‹) aber besitze sie nicht.« (An Franz Overbeck, 27.10.1886, [769], KSB 7, 272) Dieselbe Bitte richtet Nietzsche dann auch wenige Tage später brieflich an Köselitz: »Wissen Sie mir ein Exemplar der ›Idyllen aus Messina‹ aufzutreiben? Ich brauche sie umgehend, weil sie mit einigen Liederchen zusammen den Schluss der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ abgeben sollen: nämlich in der neuen Ausgabe.« (An Heinrich Köselitz, 31.10.1886, [770], KSB 7, 274) Noch vor Jahresende war die Vorbereitung dieser Ausgabe weitestgehend abgeschlossen; Nietzsche wusste nun genau, was er wollte. Köselitz besorgte ihm die *Idyllen aus Messina*, an deren Um- und Einarbeitung in den neuen Zyklus Nietzsche nun gehen konnte.¹⁰ Ende Dezember 1886 schickte er an Fritzsch das Manuskript des neu hinzukommenden Fünften Buchs ab und erläutert im Begleitschreiben, was auf dem Titelblatt stehen soll: »Auf dem Titel der fröhlichen Wissenschaft soll es nunmehr heißen: / Neue erweiterte Ausgabe / mit einem Anhange: / Lieder des Prinzen Vogelfrei.« (An Ernst Wilhelm Fritzsch, Ende Dezember 1886, [784], KSB 7, 297) Der »Anhang«, obwohl durch diese Bezeichnung die *Lieder* als »Paratext« vom »Haupttext« abgegrenzt und diesem nach- und untergeordnet werden,¹¹ war Nietzsche offenbar besonders wichtig, schaffte er es doch – im Unterschied zu dem wichtigen und viel umfangreicheren Fünften Buch »Wir Furchtlosen« – eigens aufs Titelblatt.

-
- 9 Schmeitzner, der kurz zuvor noch wegen einer Hypothekenschuld juristische Händel mit Nietzsche hatte und überdies nicht erfreut über die Pläne zu Neuauflagen seiner Werke bei einem anderen Verlag war, antwortete auf dessen Anfrage wegen der *Idyllen aus Messina* am 3. April 1886 wie folgt: »Nach alledem fordern Sie heute ein neues Opfer. Die Gerechtigkeit dictirt mir Ihnen dies rund abzuschlagen, denn ‚Auge um Auge, ‚Zahn um Zahn‘ sagt sie ganz richtig. Doch sei es darum, ich gebe Ihnen volle Freiheit mit den in der Monatsschrift abgedruckten Gedichten von Ihnen zu thun, was Ihnen beliebt, ich gebe mein Eigenthum hiervon Ihnen zurück, ohne irgend eine Gegenleistung zu fordern. Natürlich erweise behalte ich das Verkaufsrecht der noch vorräthigen Hefte der Monatsschrift (vielleicht 100 Stück)« (Ernst Schmeitzner an Nietzsche, 3.4.1886, [363], KGB III/4, 154).
- 10 Weder Overbeck noch Köselitz besaßen allerdings noch den Erstdruck der *Idyllen*. In seinem Brief vom 29. Oktober 1886 meint sich Overbeck daran erinnern zu können, »Dir am Ende ein Mal schon alles, was ich davon habe geschickt oder mitgegeben« zu haben (Franz Overbeck an Nietzsche, 29.10.1886, [414], KGB III/4, 232), während Köselitz Nietzsche am 6. November Folgendes antwortet: »Von den Idyllen aus M~~essina~~ hoffe ich von der Wiederhold ein Exemplar bekommen zu können; ich selbst bin ohne jedes Buch in München.« (Heinrich Köselitz an Nietzsche, 6.11.1886, [415], KSB III/4, 234) Tatsächlich konnte Louise Röder-Wiederhold, eine Bekannte von Köselitz, helfen. Am 19. November 1886 meldet Nietzsche an Köselitz: »Ihrem Briefe aus München ist auch die Sendung der ›Idyllen aus Messina‹ nachgefolgt: schönsten Dank, für Sie und die treffliche Frau Röder!« (Nietzsche an Heinrich Köselitz, 19.11.1886, [776], KSB 7, 285)
- 11 Vgl. auch Detering: Stagnation und Höhenflug, 154: »das Titel-Wort *Anhang* [ordnet] die Lieder dem bisherigen Text nach (und unter).«

›Rezyklierung‹

Es sind also sechs der insgesamt acht *Idyllen*, die Nietzsche in die *Lieder* einarbeitet; ich skizziere kurz die wichtigsten Veränderungen. Aus der ersten ›Idylle‹ »Prinz Vogelfrei« wird, verbunden mit etlichen Eingriffen auf Versebene und einer neu hinzugekommenen Schlussstrophe, das dritte ›Lied‹ »Im Süden«. Der ›Prinz Vogelfrei‹ avanciert dafür zum fiktiven Autor des gesamten neuen Zyklus, insofern es ausweislich des Titels seine *Lieder* sind: Diese Rollen-Figur ist der ›Sänger‹. Die zweite ›Idylle‹ »Die kleine Brigg, genannt ›das Engelchen‹« fällt weg, die dritte ›Idylle‹ »Lied des Ziegenhirten. (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusā.)« rückt, ansonsten so gut wie unverändert, als »Lied eines theokritischen Ziegenhirten« an die siebente Stelle der *Lieder*. »Die kleine Hexe«, der vierte Text der *Idyllen*, taucht ebenfalls nur geringfügig modifiziert unter dem neuen Titel »Die fromme Beppa« als vierter ›Lied‹ wieder auf, bewahrt also seine numerische Stellung. Abgesehen von kleineren, interpunktorischen und typografischen Änderungen erhält auch »Das nächtliche Geheimniss«, fünfter Text der *Idyllen*, mit »Der geheimnissvolle Nachen« einen neuen Titel, behält aber ebenfalls seine Position als Nachfolger des vorigen Gedichts (»Die kleine Hexe« bzw. »Die fromme Beppa«). Das sechste Gedicht der *Idyllen*, »Pia, caritatevole, amorosissima«. (Auf dem campo santo.)« wird wieder, wie schon das zweite, ersatzlos gestrichen, während das siebte, »Vogel Albatross«, um die ursprüngliche zweite Strophe gekürzt, ansonsten aber nur marginal in Orthografie und Interpunktions¹² bearbeitet, auf Platz sechs der *Lieder* vorrückt und mit »Liebeserklärung (bei der aber der Dichter in eine Grube fiel –)« einen völlig anderen Titel erhält. Am durchgreifendsten fällt die Überarbeitung beim Schlussgedicht der *Idyllen* aus: Aus dem zweistrophigen »Vogel-Urtheil« wird das sechsstrophige Gedicht »Dichters Berufung«, das von ganz hinten nach vorn gezogen wird und als zweites der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* nach dem neu verfassten Eingangsgedicht »An Goethe« die Reihe der überarbeiteten *Idyllen aus Messina* eröffnet.

Von den sieben folgenden Gedichten, allesamt schon aufgelistet in jenem Werkplan von 1885 zu *Jenseits von Gut und Böse*, der als »Anhang« die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* vorsieht (1885, 2[47], KSA 12, 84–85), sind lediglich fünf erst in diesem Jahr konzipiert worden bzw. entstanden: »Diesen ungewissen Seelen« (im Werkplan und im Druckmanuskript noch unter dem Titel »An gewisse Lobredner«), »Narr in Verzweiflung«, »Rimus remedium. Oder: Wie kranke Dichter sich trösten«, »Mein Glück!« (im Werkplan noch unter dem Titel »Die Tauben von San Marco«) sowie das Schlussgedicht »An den Mistral. Ein Tanzlied«. Die beiden vor Letzterem stehenden, kürzeren Texte »Nach neuen Meeren« und »Sils-Maria« gehen dagegen wiederum auf Gedichtentwürfe aus dem Entstehungsjahr der *Idyllen aus Messina* zurück, namentlich aus dem Sommer bzw. Herbst 1882. Zu dem Kolumbus-Gedicht »Nach neuen Meeren« existieren gleich mehrere Vorfassungen aus dieser Zeit, etwa mit dem Titel »Columbus novus« (1882, 1[101], KSA 10, 34); eine frühere, ohne

¹² Vergleichsweise gravierend fällt die interpunktorische Änderung beim zweiten Vers der ersten Strophe aus, der von einem Ausrufe- zu einem Fragesatz wird: »Er steigt empor und seine Flügel ruhn!« (IM, Vogel Albatross, V. 2) vs. »Er steigt empor, und seine Flügel ruhn?« (PV, Liebeserklärung, V. 2)

den ›Vorbeigang‹ Zarathustras und die Selbstverdopplung von »Eins zu Zwei« (PV, *Sils-Maria*, V. 5) auskommende Version von »Sils-Maria« steht noch unter einem anderen titelgebenden Ortsnamen, der freilich ebenfalls mit Nietzsches Biografie verknüpft ist, nämlich »Portofino« (1882, 3[3], KSA 10, 107–108). Ganz ›neu‹ sind insgesamt lediglich sechs der vierzehn *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, also nicht einmal die Hälfte; der Rest ist buchstäblich rezykliert.

Konzeptionelle Verschiebungen

Was folgt daraus? Das skizzierte ›Recycling‹ der *Idyllen aus Messina* in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* beschränkt sich nicht einfach auf die Integration von – mehr oder weniger modifizierten – sechs der acht *Idyllen*, sondern damit gehen gravierende konzeptionelle Verschiebungen einher, die ihren Widerklang in Nietzsches unterschiedlichen Selbstdeutungen oder Deutungshinweisen zu beiden Zyklen finden. Besonders auffällig ist zunächst der wegfallende Gattungs- und Traditionsbegriff, der mit dem Titel *Idyllen aus Messina* gegeben ist: Die Nietzsche schon von seiner altphilologischen Ausbildung her vertraute abendländische Literaturtradition der (bukolischen) Idylle reicht bis in die griechische Antike zurück; als ihr Gründervater gilt der altgriechische Dichter Theokrit, der im 3. Jahrhundert v. Chr. in Ägypten lebte und wahrscheinlich in Syrakus, also auf Sizilien (wo auch die Hafenstadt Messina liegt), geboren wurde. Der Titel des 1882 veröffentlichten Gedichtzyklus stellt insofern einen doppelten – gattungsmäßigen und lokalen – Bezug zu der von Theokrit ausgehenden literarischen Tradition her.¹³ Diese Referenz auf Autor und Gattung ist zwar auch in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* nicht ganz getilgt. Aber wenn aus dem »Lied des Ziegenhirten« mit der Untertitel-Widmung »An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusä« das »Lied eines theokritischen Ziegenhirten« wird, dann zeichnet sich spürbar eine ironische Distanzierung ab, ebenso wenn es statt des Verses »Vergessen Furcht und Lob und Strafen« (IM, *Prinz Vogelfrei*, V. 9) aus »Prinz Vogelfrei« an der entsprechenden Stelle von »Im Süden« heißt: »Idylle rings, Geblok von Schafen« (PV, *Im Süden*, V. 9). Die ›Idylle‹ wird nun ausdrücklich erwähnt, aber zugleich spöttisch mit Dumpfheit assoziiert.

Ironie, Parodie und Satire erweisen sich zwar bereits als wichtige Darstellungsverfahren der *Idyllen*, doch die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* – die zum Titel erhobene ›Vogelfreiheit‹ mag als Hinweis darauf gelesen werden können – radikalisieren diese Tendenz. Im Folgenden möchte ich dies wenigstens kurz umreißen, zunächst im Ausgang von Nietzsches Idyllen-Konzept als Kompositionsprinzip des früheren Zyklus im Ganzen, sodann anhand einiger geraffter Text-Beobachtungen zu einzelnen Gedichten. Mit seiner Titelwahl für die *Idyllen* bezieht sich Nietzsche nicht nur lose auf die entsprechende Gattungsgeschichte. Vielmehr steht dahinter ein eigenes, wenn auch nur sporadisch artikuliertes ästhetisch-poetologisches Konzept des Idyl-

¹³ Zu diesem Traditionshintergrund vgl. ausführlicher Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches ›Idyllen aus Messina‹, 483–485; siehe auch Thomas Forrer: Philologische Dichtung. Friedrich Nietzsches ›Lied eines theokritischen Ziegenhirten‹. In: Nietzsche als Dichter, 153–177.

lischen, auf das der ›mittlere‹ Nietzsche – nach und vor der Ablehnung der Idylle im Früh- und Spätwerk – zwischen 1879 und 1883 immer mal wieder zu sprechen kommt.¹⁴ Dabei handelt es sich um einen idiosynkratischen Idyllen-Begriff, der vor allem drei Aspekte umfasst: Heiterkeit, Heroismus und Sentimentalität.¹⁵

Die beiden letzteren Dimensionen des Idyllischen finden sich erstmals in einem Nachlass-Notat aus dem Sommer 1879, in dem Nietzsche mit Bezug auf die Landschaftsmalerei Claude Lorrains davon berichtet, angesichts des ihm neu aufgegangenen Heroisch-Idyllischen der Natur (um St. Moritz) vor Rührung geweint zu haben: »Vorgestern gegen Abend [brach] ich [...] in langes heftiges Weinen aus. Daß ich dies noch erleben durfte! [...] Das Heroisch-Idyllische ist jetzt die Entdeckung meiner Seele: und alles Bukolische der Alten ist mit einem Schlage jetzt vor mir entschleiert und offenbar geworden – bis jetzt begriff ich nichts davon.« (1879, 43[3], KSA 8, 610, 8–15) Wenngleich die Idylle derart nicht im engeren Sinn als literarische Gattung gemeint ist, sondern Natur und Kunst allgemein umgreift, ist dieses Verständnis des Idyllischen doch für die Konzeption der *Idyllen aus Messina* wichtig. Der »Heroismus als Zeichen der Freiheit« (1883, 7[38], KSA 10, 255, 5), wie ihn der ›mittlere‹ Nietzsche als konstitutiv für die »heroische[] Idylle« (an Heinrich Köselitz, 8.7.1881, [122], KSB 6, 100) versteht, begegnet schon im Titel des Eingangsgedichts »Prinz Vogelfrei«, aber auch im vorletzten Gedicht »Vogel Albatross«, das die Flug- und Erhebungsmetaphorik wieder aufgreift und in dem auch die Tränen als körpersprachlicher Ausdruck der sentimental Empfindung¹⁶ nicht fehlen, wenn das lyrische Ich den Vogel apostrophiert: »Ich dachte dein: da floss / Mir Thrän' um Thräne – ja, ich liebe dich!« (IM, Vogel Albatross, V. 15–16)

Sentimentalität und Heiterkeit wiederum benennt Nietzsche sogar explizit als die Hauptingredienzen der *Idyllen aus Messina*, wenn er über das Kompositionsprinzip dieser kleinen Gedichtsammlung am 16. September 1882 an Köselitz (mit Bezugnahme auf dessen musikalische Kompositionen) schreibt: »Auch ich, beiläufig gesagt, wurde beim Anhören Ihrer Musik, etwas begehrlich nach der italiänischen ›Sentimentalität‹. In Messina [...] verstand ich, daß ohne jene 3, 4 Thränen man die Heiterkeit nicht lange aushält (Meine Idyllen aus Messina sind nach diesem Recepte componirt.)« (An Heinrich Köselitz, 16.9.1882, [307], KSB 6, 262) Diese Mischung von »Heiterkeit« und sentimental »Thränen« lässt sich einerseits auf der Ebene des Gesamtzyklus beobachten: Auf vier heitere Gedichte, die mit ironischen, paro-

14 Zu Einzelheiten vgl. Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches »Idyllen aus Messina«, 485–490.

15 Vgl. hierzu Sebastian Kaufmann: Heiterkeit, Heroismus, Sentimentalität. Nietzsches »Idyllen aus Messina« und sein poetologisches Konzept der Idylle. In: Nietzsche als Dichter, 95–119.

16 Über Nietzsches lyrische Tränen-Sentimentalität schreibt Arthur Schnitzler am 27. Juli 1891 an Hugo von Hofmannsthal: »Nietz'sche Sentimentalität – Weinender Marmor! Stellen, die sogar auf Weiber wirken, ohne daß man den Stellen oder den Weibern bös werden müßte« (zit. nach Richard Frank Krummel: Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Ein Schriftumsverzeichnis der Jahre 1867–1945. 4 Bde. Berlin 1998–2006, I, 210). – Als Prättext für Nietzsches Grabstein-Gedicht kommt unter anderem Giacomo Leopardis Poem »Auf Dante's Monument, das man in Florenz zu errichten gedachte« in Frage, in dem ebenfalls von Tränen angesichts eines Marmorbildes die Rede ist.

distischen und satirischen Textstrategien aufwarten, folgen drei sentimentale bzw. melancholische Gedichte, bevor das Schlussgedicht dann einen wieder heiteren Ausklang bildet. Andererseits gilt jenes Kompositionsrezept auch auf der Ebene einzelner Gedichte, insofern die ›heiteren‹ Texte ihrerseits düstere Themen wie Tod, Leid und Verzweiflung behandeln können – so besonders im Fall der später ausgesonderten »Kleinen Brigg«, die das traditionsreiche Motiv des Liebestods parodiert, oder auch im komischen Liebeskummer-»Lied des Ziegenhirten«, der etwa seinen fehlenden Appetit auf – in der Antike als Aphrodisiakum bzw. Potenzmittel geltende – »Zwiebeln« beklagt (IM, *Lied des Ziegenhirten*, V. 24). Umgekehrt gibt es aber auch sentimental-pathetische Texte ohne jede Spur von Ironie, vor allem das ebenfalls in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* wegfallende, seinerseits von »Thränen« (IM, »*Pia, caritatevole, amorosissima*«, V. 15) handelnde Grabstein-Gedicht »*Pia, caritatevole, amorosissima*« sowie der schon zitierte »Vogel Albatross«, in dem das lyrische Ich seine sehnüchtige Liebe zu dem einsam und frei in höchsten Höhen fliegenden Vogel zum Ausdruck bringt.

Insofern kann nicht davon die Rede sein, dass »die acht Gedichte [...] keine besondere thematische Kontinuität und innere Kohärenz aufweisen«;¹⁷ Aufgrund der sehr wohl vorhandenen Wiederholung und Variation spezifischer Motive und Themen, durch die ein übergreifender konzeptioneller Zusammenhang entsteht, ist die Gedichtsammlung als ein lyrischer Zyklus zu betrachten, der gerade erst in der – von Nietzsche als notwendig erachteten – Gesamtheit und Anordnung der acht Texte sein ›idyllisches Kompositionsrezept‹ offenbart. Die von Nietzsche durchaus intendierte und hergestellte »Kohärenz« besteht gerade in jener auf den ersten Blick diskontinuierlich oder disparat erscheinenden Mischung aus freiheitlichem Heroismus, ironischer Heiterkeit und tränenseliger Sentimentalität. Durch Umschreibung, Weglassung, Neubetitelung und Umgruppierung der bzw. einiger Texte wird diese zyklische Komposition aufgelöst. Durch die ›Einverleibung‹ in einen neuen kontextuellen Zusammenhang entsteht eine neue, auf anderen Prinzipien beruhende zyklische Komposition, die jedenfalls ohne Einsprengsel ungebrochener Sentimentalität auskommt.

Der ›Heroismus als Zeichen der Freiheit‹ sowie die ironisch-parodistische ›Heiterkeit‹ werden dagegen beibehalten und sogar noch verstärkt. Für die heroische Selbststilisierung des fiktiven Autors ›Prinz Vogelfrei‹ in den hinzugekommenen Gedichten lässt sich auf die poetische Autonomie und Autotherapie in »Rimus remedium«, auf seine Selbststilisierung zum ›Columbus novus‹ in »Nach neuen Meeren«¹⁸ und auf sein brausendes (künstlerisches) Freiheits-Hochgefühl in dem

17 Luca Crescenzi: Nietzsches »Idyllen aus Messina«. Das Volkslied als Form des Philosophierens. In: *Studi germanici* n. s. 35/1 (1997), 151–164, hier: 152. In seinem Vortrag »Wandelnde Wahrheit der Dichtung. Vom ›Lied des Prinzen Vogelfrei‹ zum Vogelfrei-Lied ›Im Süden‹ auf der von Christian Benne und Claus Zittel organisierten Tagung »Nietzsche und die Lyrik«, die vom 15. bis 18. Oktober 2015 in Naumburg (Saale) stattfand, hat Crescenzi allerdings eine Relektüre vollzogen und dabei sehr wohl die motivischen Verflechtungen bzw. thematischen Korrespondenzen innerhalb der *Idyllen aus Messina* betont. Vgl. den Beitrag Crescenzis zum vorliegenden Band.

18 Vgl. hierzu Milan Wenner: Nietzsches Abenteurer-Lyrik vor dem Hintergrund der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. In: *Nietzsche als Dichter*, 121–152.

Hymnus »An den Mistral« hinweisen. Die heiter-spöttische Ironie erweist sich, wie schon angedeutet, als ein nahezu durchgängiger Grundzug der *Lieder*. Auf ihn hebt Nietzsche in mehreren autoreferenziellen Aussagen selbst ab. So schreibt er zu Beginn des Jahres 1887 in mehreren Briefen wortspielerisch, die neue Ausgabe seiner *Fröhlichen Wissenschaft* laufe »zuletzt in lauter Lieder und Liederlichkeit aus[]« (an Elisabeth Förster, 26.1.1887, [794], KSB 8, 15; vgl. auch den Brief an Köselitz vom 13.2.1887, [800], KSB 8, 23). Vor dem Hintergrund der in seinem Werk häufiger begrenzenden Assoziation von Dichter- und Narrentum enthält die 1886 verfasste Vorrede zur Neuausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* einige Hinweise darauf, was mit der »Liederlichkeit« der *Lieder* im »Anhang« gemeint ist, nämlich »etwas Thorheit, Ausgelassenheit, ‚fröhliche Wissenschaft‘« eben. Konkret heißt es hier, es handle sich um »Lieder, in denen sich ein Dichter [...] über alle Dichter lustig macht«, vor allem über »ihre schönen ‚lyrischen Gefühle‘« (FW Vorrede, 1).¹⁹

Auch wenn man prinzipiell gut beraten ist, Nietzsches Selbstdeutungen mit Skepsis zu begegnen, trifft diese Aussage doch etwas Wesentliches, das auch aufschlussreich für die ›rezyklierende Einverleibung‹ der *Idyllen aus Messina* in die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* ist. Denn diese verstärken nicht einfach nur den durch Ironie, Parodie und Satire geprägten Aspekt der »Heiterkeit«, der bereits für die *Idyllen* charakteristisch ist, sondern in eins damit zugleich die poetologisch-selbstreflexive Dimension, die sich darin ebenfalls schon erkennen lässt – wenngleich in schwächerer Form. Sind es in den *Idyllen* primär das Eingangsgedicht »Prinz Vogelfrei« und das motivisch verwandte Schlussgedicht »Vogel-Urtheil«, in denen das Dichter-Ich auf sich selbst reflektiert und die dem Zyklus damit einen poetologischen Rahmen verleihen, so kommen in den *Liedern* nicht nur fast durchweg poetologische Gedichte hinzu. Vielmehr erhält ›rückwirkend‹ etwa auch das »Albatross«-Gedicht explizit eine solche Bedeutungsebene, und zwar durch die neue Titelgebung. Heißt es nun »Liebeserklärung (bei der aber der Dichter in eine Grube fiel –)«, so wird durch diese poetologisierende Anspielung auf die in Platons Dialog *Theaitetos* überlieferte Anekdote vom Brunnensturz des philosophischen Sternguckers Thales deutlich, was es heißt, sich über die »schönen ‚lyrischen Gefühle‘« der Dichter lustig zu machen. Da in der Logik der Autorfiktion das Rollen-Ich Prinz Vogelfrei der ›Dichter‹ des vorliegenden Gedichts ist, zeichnet sich dieser nicht zuletzt durch ein selbstironisches Verhältnis zum eigenen Dichtertum aus, das auch für Nietzsche selbst gelten dürfte.

Dass sich hier »ein Dichter [...] über alle Dichter« – also auch über sich selbst – »lustig macht«, trifft aber auch noch in allgemeinerem und zugleich speziellerem Sinn zu. Nicht nur die schönen oder erhabenen Gefühle der Lyriker werden mit Sarkasmus bedacht, sondern auch das lyrische Dichtertum überhaupt. So erscheint es in »Dichters Berufung«, wie bereits in der *Idyllen*-Fassung »Vogel-Urtheil«, als Sprechen »im Tiktak« (PV, Dichters Berufung, V. 8); der Dichter selbst als einer, mit dessen »Kopf [es] schlecht« (PV, Dichters Berufung, V. 14) steht:

19 Vgl. weiterführend hierzu Sebastian Kaufmann: Ob »Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht? Das Verhältnis von Philosophie und Kunst in der Vorrede zur ›Fröhlichen Wissenschaft‹. In: Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ zu ›Also sprach Zarathustra‹. Hg. von Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann. Heidelberg 2016, 75–106, bes. 78–83.

Bezeichnend ist der neu hinzugefügte Reim »Gelichter« – »Dichter« (ebd., V. 37–38). Aber auch um eine höchst konkrete Dichter-Parodie könnte es sich handeln: Wurde das Gedicht bereits in seiner älteren Kurzfassung von Sander L. Gilman »as a partial answer²⁰ auf Edgar Allan Poes berühmtes Langgedicht »The Raven« (1845) gedeutet, das zu Nietzsches Zeit auch im deutschsprachigen Raum bereits weithin bekannt war,²¹ so ließe sich angesichts der in Poes Text immer wieder am Strophenende wiederholten Raben-Antwort »Nevermore« noch mehr die spätere, erweiterte Fassung »Dichters Berufung« als Parodie auf »The Raven« verstehen, da erst in jener die (leicht abgeänderten) Schlussverse der zweiten Strophe »– ›Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter‹ / Achselzuckt der Vogel Specht« (ebd., V. 15–16) am Ende aller – neu hinzugekommenen – vier weiteren Strophen wiederholt werden.²² Und kein Geringerer als Goethe wird gleich im Eröffnungsgedicht zur unverkennbaren Zielscheibe des Spottes, wenn ihm in der die Schlussverse von *Faust II* parodierenden ersten Strophe vorgehalten wird, dass »Gott der Verfängliche / [...] Dichter-Erschlechniss« ist (PV, An Goethe, V. 3–4).

Freilich hat die dichterische Dichterverspottung in den *Liedern* auch ihre Grenzen: Der Dichter kann seine kaustische Energie in »Narr in Verzweiflung« auch auf die undichterischen »Ueberweisen« (PV, Narr in Verzweiflung, V. 11) – die Philosophen? – richten; er kann ferner frei von Sarkasmus in »Rimus remedium« die poetischen Selbstheilungskräfte angesichts seines Leidens an der ›langsam tropfenden‹ Zeit und in ›Mein Glück!‹ komplementär den erfüllten Augenblick des Dichtens besingen oder schließlich in »An den Mistral« das positive poetologische Programm einer ›freien Tanz-Kunst‹ »Zwischen Gott und Welt« (PV, An den Mistral, V. 42) entwerfen, das wieder in ein ungebrochenes »Sternen«-Pathos mündet (ebd., V. 66), welches fast schon ein wenig nach Schillers Ode »An die Freude« (1785) klingt (auf deren Vertonung durch Beethoven in dem die *Lieder* einleitenden »Epi-log« (FW 383) immerhin deutlich angespielt wird).

Nietzsches Selbst-Deutung der ›Lieder‹ als ›fröhliche Wissenschaft‹

Dass in der Vorrede zur Neuausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1887 der eigentümliche Werktitel, wie schon angedeutet, anhand des ebenso neu hinzugefügten

20 Sander L. Gilman: Nietzschean Parody. An Introduction to Reading Nietzsche. Bonn 1976, 89; vgl. auch Thomas Forrer: Rhythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht ›Dichters Berufung. In: Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Hg. von Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin u. a. Frankfurt a. M. 2014, 109–122, zur Poe-Parodie in Nietzsches Gedicht bes. 113–115.

21 Nietzsche erwähnt Poe zum ersten Mal im Brief an Franz Overbeck vom 14.11.1879 ([904], KSB 5, 464) und nennt ihn in JGB 269 einen »grossen Dichter« (JGB 9, 269). Für seine persönliche Bibliothek hatte Nietzsche eine dreibändige Poe-Ausgabe in deutscher Übersetzung erworben, die mehrere Lesespuren aufweist: Edgar Allan Poe: Ausgewählte Werke. Aus dem Englischen von Wm. E. Drugulin. 3 Bde. Leipzig 1853–1854.

22 Vgl. auch den Beitrag von Giulia Baldelli im vorliegenden Band, die ergänzend auf mögliche Prätexte zum Vogel-Specht-Motiv bei Herder und Goethe hinweist.

lyrischen Anhangs erläutert wird, ist unter anderem insofern aufschlussreich, als dadurch zumindest unterschwellig die literatur- bzw. lyrikgeschichtliche Herkunft dieses Titels zur Sprache kommt. Gerade auch der synonyme Untertitel (»la gaya scienza«), den Nietzsche der *Fröhlichen Wissenschaft* in der zweiten Ausgabe ebenfalls hinzugefügt hat²³ – auf den die Vorrede aber merkwürdigerweise nicht eigens eingeht –, dokumentiert diesen Traditionsbzug: Die Formel »gaya scienza« leitet sich ebenso wie die alternative Wendung »gai saber«,²⁴ die Nietzsche bei der Vorbereitung der Neuausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* zunächst noch als Titelzusatz erwogen hatte,²⁵ bekanntlich auf jene Dichtervereinigung zurück, die im Jahr 1323 unter dem Namen »Consistori del Gai Saber« bzw. »Consistori de la Gaya Scienza« in Toulouse gegründet wurde, um die provenzalische Trobadortlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts zu bewahren und fortzuführen.

Die Formeln »gai saber« und »gaya scienza«, die sich mit »fröhliche Wissenschaft« oder auch mit »fröhliches Wissen« übersetzen lassen, sind okzitanische Wortbildungen, bedienen sich also der Sprache der älteren Trobadors. Als programmatische Selbstbezeichnungen finden sie sich aber noch nicht bei diesen selbst, sondern erst bei den Trobador-Epigonen des 14. Jahrhunderts. Nietzsche, der sein Wissen über die Trobadorlyrik lediglich aus zweiter Hand – wie etwa aus dem von Giuliano Campioni als Quelle für Nietzsches erste Erwähnung der »gaya scienza« nachgewiesenen Südfrankreich-Reiseführer von Theodor Gsell-Fels²⁶ – bezog, waren diese Entstehungsumstände der von ihm aufgegriffenen Wendungen offenbar nicht bekannt, da er weder bei Gsell-Fels noch in seinen sonstigen Quellen hierfür entsprechende Hinweise finden konnte. Zu seiner Zeit war es nicht unüblich, die späteren Bezeichnungen »gai saber«, »gaya scienza« oder deren deutsche Übersetzung »fröhliche Wissen-

-
- 23 Allerdings taucht der Ausdruck bereits in einem Titelentwurf aus dem Nachlass vom Sommer 1882 auf: »Studien aller Art / zu / die fröhliche Wissenschaft.« (la gaya scienza) (1882, KSA 9, 21 [=Titel], 681). Marco Brusotti: Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von »Morgenröthe« bis »Also sprach Zarathustra«. Berlin 1997, 380–381, Anm. vermutet sogar, Nietzsche habe ursprünglich den provenzalischen Titel vorgesehen und erst später der deutschen Übersetzung den Vorzug gegeben.
- 24 Vgl. hierzu Giuliano Campioni: »Gaya scienza« und »gai saber« in Nietzsches Philosophie. In: Letture della »Gaia scienza«. Hg. von Chiara Piazessi, Giuliano Campioni, Patrick Wotling. Pisa 2010, 15–37 und Aldo Venturelli: Die »Gaya Scienza« der »guten Europäer«. Einige Anmerkungen zum Aphorismus Nr. 377 des V. Buchs der »Fröhlichen Wissenschaft«. In: Nietzsche-Studien 39 (2010), 180–200.
- 25 Nietzsche schreibt am 7. August 1886 an seinen Verleger Fritzsch, »die fröhliche Wissenschaft« solle zum Zweck größerer Deutlichkeit den »Zusatz in Parenthese »gai saber«« erhalten, »damit man an den provençalischen Ursprung meines Titels und an jene Dichter-Ritter, die Troubadours erinnert wird, die mit jener Formel all ihr Können und Wollen zusammenfaßten« (an Ernst Wilhelm Fritzsch, 7.8.1886, [730], KSB 7, 226).
- 26 Zum ersten Mal findet sich die Formel »Gaya Scienza« bei Nietzsche in einem Nachlass-Notat aus dem Winter 1881/82; Nietzsche listet dort unter dieser Überschrift verschiedene provenzalische Liedarten auf (vgl. 1881, 11[337], KSA 9, 573). Diese Auflistung übernimmt er von Theodor Gsell-Fels: Süd-Frankreich, nebst den Kurorten der Riviera di Ponente, Corsica und Algier. Leipzig 1878, 312–313 und 318) Vgl. Giuliano Campioni: Beiträge zur Quellenforschung. Nachweis aus Theodor Gsell-Fels, Süd-Frankreich, nebst den Kurorten der Riviera di Ponente, Corsica und Algier (1878). In: Nietzsche-Studien 38 (2009), 327.

schaft« einfach auf die ältere Trobadorkultur zu übertragen.²⁷ Zwar hätte Nietzsche sich darüber, dass mit jenen Formeln »die Akademie von Toulouse die Poesie der Troubadoure« erst »nach dem Verfall derselben (1290) nannte«,²⁸ in Julius Leopold Kleins *Geschichte des Drama's* von 1866 informieren können; anscheinend hat er dies aber nicht getan.

Wenn Nietzsche die Wendungen »gaya scienza«, »gai saber« und »fröhliche Wissenschaft« gebraucht, steht ihm jedenfalls nicht der spätere »Wiederbelebungsversuch« der Toulouser Epigonen, sondern die ursprüngliche Trobadorlyrik des Hochmittelalters vor Augen.²⁹ In der Retraktation der *Fröhlichen Wissenschaft* in *Ecce homo* (1888/89) beansprucht Nietzsche dies ausdrücklich für die auch in der Vorrede hervorgehobenen *Lieder des Prinzen Vogelfrei*. Über diese heißt es, sie »erinnern ganz ausdrücklich an den provençalischen Begriff der »gaya scienza«, an jene Einheit von Sänger, Ritter und Freigie ist, mit der sich jene wunderbare Frühkultur der Provençalen gegen alle zweideutigen Culturen abhebt; das allerletzte Gedicht zumal, »an den Mistral«, ein ausgelassenes Tanzlied, in dem, mit Verlaub! über die Moral hinweggetanzt wird, ist ein vollkommener Provençalismus« (EH FW). Der Hinweis auf die »Frühkultur der Provençalen« macht hinreichend deutlich, dass Nietzsche nicht den Dichterkreis »Consistori del Gai Saber«, sondern die »authentischen« Troubadors im Sinn hat. Dass es sich nicht etwa nur um eine nachträgliche (Um-)Deutung Nietzsches handelt, er vielmehr schon bei der ersten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* die provenzalische Trobadorlyrik assoziierte, zeigt ein Brief an Erwin Rohde von Anfang Dezember 1882, kurz nach Erscheinen der ersten Ausgabe. Darin behauptet er sogar, der Titel beziehe sich *ausschließlich* auf die Troubador-

-
- 27 Wie Giuliano Campioni: »Gaya scienza« und »gai saber« in Nietzsches Philosophie und Aldo Venturelli: Die »Gaya Scienza« der »guten Europäer«, 182–183 hervorheben, hat Nietzsche in den frühen 1880er Jahren Émile Gebharts *Les origines de la Renaissance en Italie* gelesen, wo ebenfalls von der Troubadour-Kultur Südfrankreichs gehandelt wird (Émile Gebhart: *Les origines de la Renaissance en Italie*. Paris 1879, 6–15). Zwar fehlt dort die Wendung »gai saber«, wohl aber findet sich die französische Übersetzung »gaie science«: »la gaie science était pour ces chanteurs plus séduisante que la Science« (ebd., 15) – »die fröhliche Wissenschaft war für diese Sänger verführerischer als die Wissenschaft«. Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches »Jenseits von Gut und Böse« = Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 5/1. Berlin 2016, 753–755 weist überdies auf den ersten Band von Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondis Werk *De la littérature du midi de l'Europe* hin, wo die provenzalische Troubadour-Dichtung ausführlich thematisiert und auch der Ausdruck »gay saber« (statt »gai saber«) gebraucht wird.
- 28 Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's*, Bd. 4. Das italienische Drama. Bd. 1. Leipzig 1866, 60. Vgl. auch August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*. Bd. 2. Breslau 1864, 216, wo ebenfalls auf das vergleichsweise späte Aufkommen der entsprechenden Wendungen hingewiesen wird: »art de trobar, später gay saber oder gaya ciencia, die fröhliche Wissenschaft«.
- 29 Vgl. auch Ulrich Mölk: *Trobadorlyrik. Eine Einführung*. München 1982, 5: »Die 1323 erfolgte Gründung des Toulouser Dichtervereins der »fröhlichen Wissenschaft« (Consistori de la Gaya Sciensa) bedeutet nicht das Wiederaufleben der »Saturnalien eines Geistes, der einem furchtbaren langen Drucke geduldig widerstanden hat«, sondern die Inauguration eines sterilen Meistersangs, die das Schicksal der inzwischen erloschenen Troubadorkultur besiegt. Die Troubadorkultur – und diese meint denn auch *Friedrich Nietzsche* – kann in dessen sehr wohl als eine Kultur der »fröhlichen Wissenschaft« gelten.«

lyrik: »Was den Titel ›fröhliche Wissenschaft‹ betrifft, so habe ich nur an die *gaya scienza* der Troubadours gedacht – daher auch die Verschen« (an Erwin Rohde, Anfang Dezember 1882, [345], KSB 6, 292). Hier wird die Trobadorlyrik zwar noch mit den »deutschen Reimen« des »Vorspiels« »Scherz, List und Rache« – den einzigen »Verschen« der Ausgabe von 1882³⁰ – verbunden, die später weder in der Vorede zur Neuausgabe noch in der Retraktation von *Ecce homo* erwähnt werden. Der Gedanke an die provenzalische Lyrik des Mittelalters ist aber schon 1882 da und geradezu dominant.

Umso mehr mag es daher verwundern, dass in der nachgereichten Vorrede nun zwar die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* angeführt werden, um die Titelformulierung »fröhliche Wissenschaft« zu illustrieren, aber mit keinem Wort die Trobadorlyrik oder der diese aufrufende, neue Untertitel (»la *gaya scienza*«) Erwähnung findet. Offenkundig reicht Nietzsches Verwendung der Formel weit darüber hinaus und schließt – entgegen manch anderslautender Selbstaussage – mitnichten bloß an die altokzitanische Dichtung der Provence an. Genau besehen schrumpfen denn auch die Bezüge von Nietzsches Gedichten zu dieser Tradition, über die er ja auch nur sekundäre Kenntnisse besaß, auf marginale Anknüpfungspunkte wie etwa die wörtliche Erwähnung von »Troubadouren« im Schlussgedicht »An den Mistral« zusammen (PV, A n d e n M i s t r a l, V. 40).³¹ In formaler Hinsicht sucht man die Anknüpfung an die Trobador-Lyrik jedenfalls vergeblich. Die von ihr etablierte Strophenform der Kanzone, die aus einem Aufgesang in zwei sog. Stollen (gleich gebauten Versgruppen) und einem formal verschiedenen Abgesang besteht, findet sich weder in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* noch in den *Idyllen aus Messina*, mit denen sie Nietzsche in seiner ›provenzalierenden‹ Selbstdeutung nonchalant gleichsetzt, wenn er zu Beginn der Passage über die *Lieder* in *Ecce homo* schreibt: »Die Lieder des Prinzen Vogelfrei, zum besten Theil in Sicilien gedichtet, erinnern ganz ausdrücklich an den provençalischen Begriff der ›gaya scienza‹« (EH FW). Nietzsche orientiert sich vielmehr – schon im Grundbestand der *Idyllen* – formal an einer »volkstümlich«-sangbaren Lyrik,³² worauf er selbst hindeutet, wenn er die Gedichte als *Lieder* bezeichnet.

30 Vgl. den bislang ausführlichsten und einlässlichsten Beitrag hierzu von Christian Benne: *Nicht mit der Hand allein: »Scherz, List und Rache«. Vorspiel in deutschen Reimen*. In: Friedrich Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft. Hg. von Christian Benne, Jutta Georg. Berlin 2015, 29–51.

31 Gleichwohl fehlt es nicht an Darstellungen von allgemeineren Beziehungen zwischen Nietzsches Dichten und Denken sowie der mittelalterlichen Trobadorlyrik. Vgl. etwa Tilman Borsche: Fröhliche Wissenschaft freier Geister – eine Philosophie der Zukunft? In: Nietzsches Begriff der Philosophie. Hg. von Mihailo Durić. Würzburg 1990, 53–72; ders.: Vom romantischen Traum einer fröhlichen Wissenschaft: Nostradamus, Nietzsche und die Inquisition. In: Nietzsche-Studien 23 (1994), 175–199; Mario Mancini: Die fröhliche Wissenschaft der Troubadors. Üb. von Leonie Schröder. Würzburg 2009, bes. 119–123.

32 Vgl. Rüdiger Ziemann: Die Gedichte. In: Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Henning Ottmann. Stuttgart 2000, 150–156, hier: 153.

Vom selbständigen Gedichtzyklus zum lyrischen »Anhang«

Eine besonders folgenreiche Veränderung auf dem Weg von den *Idyllen aus Messina* zu den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* ist natürlich die Integration des neuen Zyklus in das ›Aphorismen-‹Werk *Die fröhliche Wissenschaft*. Abgesehen von den *Idyllen* sowie den kurz vor dem Zusammenbruch noch für die selbständige Publikation vorbereiteten *Dionysos-Dithyramben* hat Nietzsche lyrische Texte nur im Kontext seiner Prosaschriften veröffentlicht, in denen sie je spezifische kompositorische Funktionen erfüllen, sei es als »Motto«, als »Vorspiel«, »Anhang«, »Nachgesang« oder als »Einlage« bzw. ›Zwischenspiel‹. Nimmt man diese Gattungsmischung von lyrischer Poesie und philosophischer Prosa als konzeptionelle Strategie ernst, so ist nach dem »›architektonischen‹ Grund« der integrierten Gedichte zu fragen. Besteht dieser darin, wie Giorgio Colli meint, »innerhalb ausgefeilter Prosaschriften das Spielerische und Leichte hervorzuheben oder [...] auf gefällige Weise eine gewisse Spannung zu lockern«³³? Konkret gefragt: Erfüllen die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* diese Aufgabe? Oder leisten sie mehr und anderes?

Zumindest im Fall der *Fröhlichen Wissenschaft*, jener Schrift Nietzsches, die mit Abstand die meisten lyrischen Texte enthält, trifft sich Collis Beschreibung durchaus mit werkimmanenteren Äußerungen über den Stellenwert der Gedichte. So wird etwa in der Vorrede zur Neuausgabe die Funktion der angehängten *Lieder* auf diese Weise erläutert: »als etwas Thorheit, Ausgelassenheit« (FW Vorrede, 1). Und schon in der Erstausgabe heißt es im letzten Abschnitt des Zweiten Buchs, das zu einem wesentlichen Teil ästhetische Reflexionen enthält, unter der Überschrift »Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst«: »wir müssen unsrer Thorheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können! Und gerade weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen [...] sind, so thut uns Nichts so gut als die Schelmenkappe: wir brauchen sie vor uns selber – wir brauchen alle übermuthige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst« (FW 107), was sich auch auf die später hinzugekommenen *Lieder des Prinzen Vogelfrei* beziehen lässt. Indes geht das damit Gemeinte weit über eine bloß stilistische Auflockerung oder Entspannung hinaus, handelt FW 107 doch von der Notwendigkeit des ästhetischen Scheins als Gegenwicht einer auf schonungslose Desillusionierung ausgerichteten ›strengen Wissenschaft‹, die ohne jenes Korrektiv selbstzerstörerische Konsequenzen nach sich zöge. Dass die »Leidenschaft der Erkenntniss« (ebd.) nicht zum »Selbstmord« (ebd.) führt, verdanke sich nur ihrer ausgleichenden Vermittlung mit dem künstlerischen »Cultus des Unwahren« (ebd.) als dem »guten Willen zum Scheine« (ebd.).

Der Abschnitt FW 107 fordert eine solche Vermittlung in Form einer »Pendelbewegung«, wie es Marco Brusotti beschrieben hat, der von »notwendigen Erholungspausen« durch die Kunst spricht, auf die dann aber immer wieder die durch die »Redlichkeit« bestimmten Anstrengungsphasen jener »Leidenschaft der Erkenntniss« folgen: »Die Erkenntnis und diese notwendigen Erholungspausen sollen einander ablösen – in einer Art Ebbe und Flut.«³⁴ In der Tat ist in FW 107 nur davon die

33 Giorgio Colli: Die Schriften von 1888 [Nachwort]. In: KSA 6, 449–458, hier: 455.

34 Brusotti: Die Leidenschaft der Erkenntniss, 441.

Rede, sich dem ästhetischen Schein »zeitweilig« (ebd.) hinzugeben. Letztlich steckt darin sogar noch eine recht eindeutige Funktionshierarchie: Die Kunst dient hier lediglich der vorübergehenden Entlastung, um die jeweils wieder anschließenden Anstrengungen der philosophischen Erkenntnisleidenschaft besser aushalten zu können; sie ist dieser funktional zu- und untergeordnet, keineswegs gleichgestellt³⁵ – was vielleicht auch den etwas gönnerhaft klingenden Titel des Abschnitts erklärt. Entsprechend postuliert das Text-Wir (in ähnlichen Worten wie Nietzsche im weiter oben zitierten Brief an Köselitz vom 13. Juli 1882 über die *Idyllen aus Messina!*): »wir müssen unsrer Thorheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können!« (ebd.) Dieses Ideal einer ›frohen Weisheit‹ variiert die Titelformel von der ›fröhlichen Wissenschaft‹. Sie wäre demnach eine »Wissenschaft«, die beides einschließt: die schwer erträgliche, vom ›Willen zur Wahrheit‹ getriebene »Redlichkeit« der Erkenntnis *und* deren zeitweilige, erholsame »Gegenmacht« (ebd.), die den Schein wollende Kunst,³⁶ aber diese nur um jener willen. Es handelt sich also um ein nicht ganz paritätisches Neben- und Nacheinander von Philosophie und Kunst bzw. Dichtung.

Abgesehen einmal von der Frage, ob bzw. inwiefern die lyrische Einrahmung der 383 Abschnitte oder ›Aphorismen‹ der *Fröhlichen Wissenschaft* durch die »Vorspiel«-Gedichte und den Lieder-»Anhang« zu Recht nach dem Schema von »Erholungs-pausen« vor Beginn und nach Abschluss der philosophischen ›Erkenntnis‹-Arbeit verstehen lässt, scheint die untergeordnete Rolle der Gedichtzyklen schon durch die generischen Untertitel klar angezeigt zu werden. Der »Anhang« gehört dieser Suggestion zufolge als Para- bzw. Peritext genauso wenig zum Haupt- oder Basis-text (der fünf ›Bücher‹) wie das »Vorspiel«. Allerdings wird diese scheinbar klare Grenze zwischen Basis- und Peritext im Fall der ›angehängten‹ *Lieder des Prinzen Vogelfrei* durch den letzten Abschnitt FW 383 weniger gezogen als vielmehr überschritten. Denn dieser »Epilog« überschriebene Text leitet zu den *Liedern* über und fungiert insofern zugleich als deren »Prolog«³⁷. Er beantwortet in Form einer performativen Autor-Inszenierung schließlich den »große[n] Ernst« (FW 382) des vorletzten Abschnitts FW 382, der, auf den Schluss des Vierten Buchs anspielend, in den Worten mündet: »die Tragödie beginnt« (ebd.), mit dem »koboldigste[n] Lachen« der »Geister meines Buches« (FW 383), die zum Abschluss noch »ein Lied, ein Vormittagslied, so sonnig, so leicht, so flügge« (ebd.) hören wollen, damit die Schrift nicht gar so düster ende. Das Lachen der Buchgeister sorgt damit für finale Entspannung, denn das auktoriale Ich ist gerne bereit, diesem Wunsch nach »freudenvollere[n]« (ebd.) Tönen stattzugeben, der das Baritonsolo zitiert, mit dem der Hauptteil des Vierten Satzes von Beethovens 9. Sinfonie, die »Ode an die Freude«, beginnt.

35 Vgl. auch ebd., 442: »Um seiner fröhlichen Wissenschaft willen muß sich der Erkennende in der Kunst – in der fröhlichen ›Thorheit‹ – erholen und von sich selbst entfernen.« Brusotti beschreibt mit diesem ›Um-willen‹ treffend die Mittel-Zweck-Relation zwischen Kunst und Wissenschaft in FW 107.

36 Vgl. ebd., 453, wo Brusotti diese Konsequenz aus FW 107 zieht: »Nur wenn redliche wissenschaftliche Erkenntnis und künstlerische Kräfte zusammenspielen, kann der tragische Ernst der Redlichkeit zur fröhlichen Wissenschaft werden.«

37 Detering: Stagnation und Höhenflug, 154.

Aus dieser basistextimmanenten Perspektive ergibt sich nicht nur eine personale Identität des singenden Prinzen Vogelfrei und des Autor-Ichs der vorangehenden Aphorismen, sondern überdies ein merkwürdiger Adressatenbezug, der den lyrischen »Anhang« für »die Geister meines Buches« und nicht etwa für »meine[] Leser[]« (ebd.) bestimmt erscheinen lässt. Jene sind es, die zu den *Liedern* »tanzen« sollen (ebd.), auch wenn sie wahrscheinlich »den Sänger missversteh[n]« (ebd.); von Lesern ist am Ende des »Epilogs« jedenfalls keine Rede mehr. Dass es aber die Geister des Buchs sind, die sich die folgenden *Lieder* wünschen und für die der Sänger sie anstimmt, ist im Hinblick auf den Stellenwert des »Anhangs« innerhalb des Textganzen bedeutsam. Denn aus der Sicht der Buchgeister, die in der Logik der Fiktion »die Werkherrschaft übernommen« haben, ist – wie Heinrich Detering treffend bemerkt hat – »alles, was jetzt kommt, nicht Appendix, sondern Ziel des Buches«, an dem »die auf der Titelseite versprochene *gaya scienza* [...] erst [...] verwirklicht«³⁸ – und dadurch die in FW 107 implizierte Hierarchie von philosophischer Erkenntnisleidenschaft und künstlerischem Schein-Kultus umgekehrt wird. Damit erweist sich indes die Bezeichnung als »Anhang« im Obertitel der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* als vordergründig, ja irreführend. Es handelt sich gerade nicht um einen bloß angehängten lyrischen Zyklus, der im Grunde, so wie der separat publizierte »Urtext« der *Idyllen aus Messina*, für sich steht, sondern um ein konzeptionell-poetologisch mit dem Voranstehenden verzahntes Teilstück der *Fröhlichen Wissenschaft*, nach dessen inter- bzw. intratextuellen Bezügen zu deren fünf »Büchern«, aber auch zur Vorrede von 1886, die bereits in einem radikalen Bekenntnis zum ästhetischen Schein gipfelt,³⁹ folglich noch eigens zu fragen wäre.

Literatur

- Ambros, August Wilhelm: Geschichte der Musik. Bd. 2. Breslau 1864.
- Benne, Christian: Nicht mit der Hand allein: »»Scherz, List und Rache.. Vorspiel in deutschen Reimen«. In: Friedrich Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft. Hg. von Christian Benne, Jutta Georg. Berlin 2015, 29–51.
- Borsche, Tilman: Fröhliche Wissenschaft freier Geister – eine Philosophie der Zukunft? In: Nietzsches Begriff der Philosophie. Hg. von Mihailo Durić. Würzburg 1990, 53–72.
- Borsche, Tilman: Vom romantischen Traum einer fröhlichen Wissenschaft: Nostradamus, Nietzsche und die Inquisition. In: Nietzsche-Studien 23 (1994), 175–199.
- Brusotti, Marco: Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von »Morgenröthe« bis »Also sprach Zarathustra«. Berlin 1997.
- Campioni, Giuliano: »Gaya scienza« und »gai saber« in Nietzsches Philosophie. In: Letture della »Gaia scienza«. Hg. von Chiara Piazessi, Giuliano Campioni, Patrick Wotling. Pisa 2010, 15–37.
- Campioni, Giuliano: Beiträge zur Quellenforschung. Nachweis aus Theodor Gsell-Fels, Süd-Frankreich, nebst den Kurorten der Riviera die Ponente, Corsica und Algier (1878). In: Nietzsche-Studien 38 (2009), 327.
- Colli, Giorgio: Die Schriften von 1888 [Nachwort]. In: KSA 6, 449–458.
- Crescenzi, Luca: Nietzsches »Idyllen aus Messina«. Das Volkslied als Form des Philosophierens. In: Studi germanici n. s., 35/1 (1997), 151–164.

38 Ebd., 156.

39 Vgl. Kaufmann: Ob »Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht«?, 98–102.

- Detering, Heinrich: Stagnation und Höhenflug. ›Die Lieder des Prinzen Vogelfrei‹. In: Friedrich Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft. Hg. von Christian Benne, Jutta Georg. Berlin 2015, 151–174.
- Forrer, Thomas: Philologische Dichtung. Friedrich Nietzsches ›Lied eines theokritischen Ziegenhirten‹. In: Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption. Hg. von Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann. Berlin 2017, 153–177.
- Forrer, Thomas: Rhythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht ›Dichters Berufung‹. In: Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Hg. von Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin u. a. Frankfurt a. M. 2014, 109–122.
- Gebhart, Émile: Les origines de la Renaissance en Italie. Paris 1879.
- Gilman, Sander L.: Nietzschean Parody. An Introduction to Reading Nietzsche. Bonn 1976.
- Groddeck, Wolfram: Die »neue Ausgabe« der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. Überlegungen zu Paratextualität und Werkkomposition in Nietzsches Schriften nach ›Zarathustra‹. In: Nietzsche-Studien 26 (1997), 184–198.
- Groddeck, Wolfram: Gedichte und Sprüche. Überlegungen zur Problematik einer vollständigen, textkritischen Ausgabe von Nietzsches Gedichten. In: Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Hg. von Gunter Martens, Winfried Woesler. Tübingen 1991, 169–180.
- Gsell-Fels, Theodor: Süd-Frankreich, nebst den Kurorten der Riviera di Ponente, Corsica und Algier. Leipzig 1878.
- Kaufmann, Sebastian: Heiterkeit, Heroismus, Sentimentalität. Nietzsches ›Idyllen aus Messina‹ und sein poetologisches Konzept der Idylle. In: Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption. Hg. von Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann. Berlin 2017, 95–119.
- Kaufmann, Sebastian: Kommentar zu Nietzsches ›Idyllen aus Messina‹. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 3/1. Berlin 2015, 457–543.
- Kaufmann, Sebastian: Nietzsches Lyrik und Lyriktheorie. In: Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption. Hg. von Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann. Berlin 2017, 7–23.
- Kaufmann, Sebastian: Ob »Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht«? Das Verhältnis von Philosophie und Kunst in der Vorrede zur ›Fröhlichen Wissenschaft‹. In: Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ zu ›Also sprach Zarathustra‹. Hg. von Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann. Heidelberg 2016, 75–106.
- Klein, Julius Leopold: Geschichte des Drama's, Bd. 4. Das italienische Drama. Bd. 1. Leipzig 1866.
- Krummel, Richard Frank: Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867–1945. 4 Bde. Berlin 1998–2006, Bd. 1.
- Mancini, Mario: Die fröhliche Wissenschaft der Troubadors. Üb. von Leonie Schröder. Würzburg 2009.
- Meyer, Theo: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991.
- Mölk, Ulrich: Troubadourlyrik. Eine Einführung. München 1982.
- Podach, Erich F.: Ein Blick in Notizbücher Nietzsches. Ewige Wiederkehr. Wille zur Macht. Ariadne. Eine schaffensanalytische Studie. Heidelberg 1963, 176–182.
- Poe, Edgar Allan: Ausgewählte Werke. Aus dem Englischen von Wm. E. Drugulin. 3 Bde. Leipzig 1853–1854.
- Schmidt, Jochen: Kommentar zur Nietzsches ›Morgenröthe‹. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 3/1. Berlin 2015, 2–455
- Sommer, Andreas Urs: Kommentar zu Nietzsches ›Jenseits von Gut und Böse‹. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 5/1. Berlin 2016.
- Stegmaier, Werner: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. Berlin.

- Venturelli, Aldo: Die ›Gaya Scienza‹ der »guten Europäer«. Einige Anmerkungen zum Aphorismus Nr. 377 des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft. In: Nietzsche-Studien 39 (2010), 180–200.
- Wenner, Milan: Nietzsches Abenteurer-Lyrik vor dem Hintergrund der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. In: Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption. Hg. von Katharina Grätz, Sebastian Kaufmann. Berlin 2017, 121–152.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Nachwort. Narr und Dichter – ist das alles? In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Gedichte. Zürich 1999, 225–244.
- Ziemann, Rüdiger: Die Gedichte. In: Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Henning Ottmann. Stuttgart 2000, 150–156.

Sebastian Kaufmann

9 Zur Rolle der beiden Gedichtzyklen in Nietzsches ›Fröhlicher Wissenschaft‹

Schon in den musikalischen Kompositionen seiner Jugend- und Studentenzeit hat sich Nietzsche gerne auf vorgegebene Kompositionsmuster bezogen; er diskutierte mit seinen Freunden die Strukturen von Palestrinas Klanggebilden, die er in seinem *Miserere* in einem fünfstimmigen Tongemälde für Chor a capella mit sicherer Hand nachzeichnete; desgleichen versuchte er in grösserem Stil Bachs *Weihnachtsoratorium* ohne weltliche Beimischungen in eigenen Wort-Ton-Schöpfungen zu übertreffen, so wie er auch andere musikalische oder literarische Gattungen als Vorlagen für eigene kompositorische Zwecken heranzog: Kirchenlieder, Motetten, Fugen, später auch Sinfonien, Hymnen, Sonaten wie auch kabarettistische, parodistisch-unterhaltende Studentenproduktionen. In seinen Liedkompositionen werden vorgegebene Situationen oder Stimmungen musikalisch gefasst, oft auch zu Zyklen vereint oder bei ganz bestimmten Anlässen mit den entsprechenden formalen Gegebenheiten verbunden. Bachs Motette *Jesu meine Zuversicht* hat er des öftern im Familienkreis harmonisiert, im Gedenken an seinen verstorbenen Vater, der ihn – zusammen mit seiner Mutter – noch in das Klavierspiel eingeführt hatte. Die Familie besass die Partituren von vielen Werken klassischer und religiöser Musik, welche sie mit Freunden austauschten, um sich miteinander – oft in vierhändigem Spiel – auf die entsprechenden Konzerte vorzubereiten.¹

Desgleichen war der junge Nietzsche auch im Sprachlichen fähig, vorgegebene Formalismen zu übernehmen, in spielerischen Übungen oder eigenen literarischen Versuchen. Dazu zeichnete er für sich mit Sorgfalt und oft auch von Lehrern angeleitet eigene Lektürepläne auf, um die unterschiedlichen Epochen und deren Ausdrucksmöglichkeiten kennen zu lernen, vorerst in deutscher Sprache, später kamen die Autoren der Antike dazu, sodann diejenigen der ihm bekannten Fremdsprachen (andere in Übersetzung). In kurzer Zeit schuf sich Nietzsche – im Formalen wie Geistigen – eine weitgespannte Klaviatur von Ausdrucksmöglichkeiten, auf welchen er virtuos zu spielen verstand und die er unentwegt ausbaute, mit dem Ziel eines möglichst gehobenen, seinen hohen Ansprüchen genügenden Formulierungsvermögens; dieses versuchte er unentwegt zu vervollkommen, in Auseinandersetzung mit dem eigenen Wahrnehmungsvermögen im Überwinden der damit verbundenen – vorstellungsmässigen sowie sozialspezifischen – Prägungen. Dazu gehören ein selbstkritisches Bewusstsein der eigenen Sprachkompetenzen und die Einsicht in deren Möglichkeiten und Grenzen, unter dem Einfluss der jeweiligen – individuellen

1 Vgl. dazu: Friedrich Nietzsche: Aus meinem Leben. In: Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe. Hist.-krit. Gesamtausgabe, Bd. I: Jugendschriften 1854–1861. Hg. von Hans Joachim Mette. München 1934, 1–35./Friedrich Nietzsche: Der musikalische Nachlass (zit. NMN). Hg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul Janz. Basel 1976./Curt Paul Janz: Friedrich Nietzsche. Biographie, Bd. I. München/Wien 1978, 53 ff., 86 ff., 116 ff., 156 ff., 172 ff., 211 ff./Peter André Bloch: Nietzsche als Komponist und Musiker. In: Entre la quête de l'absolu et le principe de réalité. Festschrift für Jean-Marie Paul. Hg. von Françoise Daviet-Taylor/Manfred Gangl/Anne-Sophie Petit-Emptaz. Paris 2003, 29–59.

duellen sowie allgemeinen – Voraussetzungen, geprägt durch die persönlichen philosophischen Einsichten. Dazu braucht es einen wissenschaftlichen unabhängigen Standort sowie den Willen zur Freiheit kreativen Denkens und Verhaltens.

Wissenschaftliche Erkenntnis versus Glaubenswahrheiten

Um diesen Standort zu erreichen, bedarf es der Übersicht über die Entwicklung der Kulturgeschichte der Menschheit, mit den damit verbundenen Einsichten und Verhaltensweisen, aber auch das Begreifen der unbedingten Relativität der eigenen Positionen, in der Gleichzeitigkeit von zeitlicher und überzeitlicher, räumlicher und überräumlicher Betroffenheit, in der simultanen Existenz von Sein und Werden, im erinnerten Wissen des bisher Gewordenen. Einen solchen – in sich mehrdimensionalen, d. h. wissenschaftlichen – Standort scheint Nietzsche für sich mit der *Fröhlichen Wissenschaft* erreicht zu haben. In der programmatischen Überzeugung, die Übersicht und damit auch die Einsicht in die Wesentlichkeit aller ihn prägenden Lebensumstände erreicht zu haben, unternimmt er eine demaskierende Analyse von deren Wirklichkeiten. Er weiss, dass er damit für sich – auch für seine gesamte Leserschaft – eine Art *Gegenbibel* konzipiert, um die eigene Situation zu beschreiben und damit auch diejenige seiner Zeitgenossen: am Übergang zur Neuzeit, welche im Verzicht auf eine ›biblisch-voreingenommene‹ Gläubigkeit zugunsten einer unvoreingenommen-kritischen Wissenschaftlichkeit besteht; in Überwindung der normativen Gegebenheiten christlicher Traditionen, welche auf einem anderen Weltbild – demjenigen christlicher Jenseitsgläubigkeit – beruhen, deren Problematik er in seinen Analysen denunziert, indem er ihre lebensfeindlichen, machtpolitisch motivierten Hintergründe aufdeckt. Dabei parodiert er unentwegt Formen, Begriffe und Vorstellungen ihrer Denk- und Darstellungstraditionen, um sie in ihrer Überholtheit zu durchleuchten und aufgrund ihrer Denk- und Lebensfeindlichkeit als ›Macht-Ideologismen‹ zu demontieren.

Den ›Glaubenswahrheiten‹ der *Bibel* setzt Nietzsche als programmatische Antithese *Die fröhliche Wissenschaft* gegenüber, indem er die frohe Botschaft des Christentums von einem inskünftig erfüllten Leben im Jenseits in die Verkündigung ewiger Gegenwärtigkeit umdeutet, im Sinne der Neuzeit, in welcher im Kulturellen auch das Vergangene als lebendiges Sein weiterwirkt, im Zeichen von Selbstfindung, Wahrheit und Freiheit. In diesem Zusammenhang scheint es mir wichtig, auf die Rolle der Grundmetaphern hinzuweisen, vor deren Hintergrund sich seine Argumentationen – inhaltlich wie formal – zu einem Ganzen zusammenschliessen. Als Rahmen für seinen Argumentationsteppich wählte er – in Analogie zur christlichen Darstellungspraxis – die Form des Triptychons: mit einem fünffach in sich gegliederten Mittelteil, in welchem die Grundbotschaft argumentativ entwickelt wird: die Vision vom Werden des Neuen Menschen freien Geistes, voll lustvoller Kreativität und Selbstbewusstsein (Bücher I bis V). Dem zentralen ›Ideeengemälde‹ sind – wie bei einem mittelalterlichen Altar – zwei Seitenflügel zugeordnet, in denen sich die Grundmotive von Freiheit und Selbstfindung verspiegeln, in immer neuen Ansätzen lustvoll-poetischer Selbstbefragung. In fröhlicher Folge werden im ›Vorspiel in deutschen Reimen‹ Themen wie ›Glück‹, ›Erfüllung‹, ›Verwandlung‹, ›Selbstbewusstsein‹

angesprochen, während am Schluss in den »Liedern des Prinzen Vogelfrei« – in einer parodistischen Abwandlung des ›Hohen Liedes‹ – vornehmlich freiheitliche Erfahrungsdimensionen zur Darstellung gelangen: die Lust des ›Spiels‹, des ›Tanzes‹ und ›des Rauschs‹, der geistreichen ›Initiation‹, als strahlende Zeichen glückseliger Selbsterlösung.

Selbstverständnis Nietzsches

Mit Stolz hat Nietzsche, im Vorwort zur zweiten Ausgabe von 1886, den unbedingten Optimismus seiner Gedankenentwürfe unterstrichen, indem er auf den persönlich-existentiellen Hintergrund seiner Erfahrungen hinwies:

»Dies ganze Buch ist eben Nichts als eine Lustbarkeit nach langer Entbehrung und Ohnmacht, das Frohlocken der wiederkehrenden Kraft des neu erwachten Glaubens an ein Morgen und Uebermorgen, des des plötzlichen Gefühls und Vorgefühls von Zukunft, von nahen Abentheuern, von wieder offenen Meeren, von wieder erlaubten, wieder geglaubten Zielen.«

Hinter ihm liege viel Schmerz: »Erschöpfung, Unglaube, Vereisung mitten in der Jugend«. Aber erst

»der grosse Schmerz, jener lange langsame Schmerz, der sich Zeit nimmt, in dem wir gleichsam wie mit grünem Holze verbrannt werden, zwingt uns Philosophen, in unsre letzte Tiefe zu steigen und alles Vertrauen, alles Guthmüthige, Verschleiernde, Milde, Mittlere, wohinein wir vielleicht vordem unsre Menschlichkeit gesetzt haben, von uns zu thun.«

Aus diesem »Siechthum« sei er

»neugeboren zurück, gehäutet, kitzlicher, boshafter, mit einem feineren Geschmacke für die Freude, mit einer zarteren Zunge für alle guten Dinge, mit lustigeren Sinnen, mit einer zweiten gefährlichen Unschuld in der Freude, kindlicher zugleich und hundert Mal raffinirter als man jemals vorher gewesen war.«²

Für das Werk wählt er eine ganz besondere Form, indem er es – als Aufbruch – mit einem lyrischen »Vorspiel in deutschen Reimen« beginnen lässt, gedacht als Hommage an Heinrich Köselitz's Singspiel-Vetonung von Goethes »Scherz, List und Rache«. Dem poetischen Auftakt folgen vier Bücher über die sogenannten – jetzt nach dem Tode Gottes überlebten – ›Glaubenswahrheiten‹ mit insgesamt 342 Aphorismen, denen sich in der Zweitausgabe von 1886 mit weiteren 41 Aphorismen das fünfte Buch »Wir Furchtlosen« anschließt, mit dem Aufbruch aufs Meer des

² FW Vorrede, 1–4.

Erkennens bis an die Grenzen des Vorstellbaren, dazu als poetischer Abschluss: die »Lieder des Prinzen Vogelfrei«.

»Vorspiel in deutschen Reimen«

In den 63 kurzen Gedichten des Vorspanns geht es um Veränderung und glückselige Selbstfindung; in ihnen widerspiegelt sich Nietzsches Aufbruchstimmung in einer Reihe von Gegensätzen, die sich durch kluge Einsicht überwinden und verändern: Anfang und Ende, alt und neu, Suchen und Finden, Krankheit und Genesung, Freundschaft und Feindschaft, Glück und Skepsis. Zufälligkeiten wechseln mit ernsthafter Hintergründigkeit, übermütige Anspielungen und Sprachscherze mit betroffener Nachdenklichkeit, Eindeutigkeiten mit rätselhafter Mehrdeutigkeit. Einsteils handelt es sich um launige Einfälle, gefasst als scherzhafte Kommentare; andernteils um geistreiche Sprüche, in denen philosophische Erwägungen erläutert und in ihrer perspektivischen Selbstbezogenheit humoristisch relativiert werden. Stets geht es um den Versuch einer Standortsbestimmung, um die Darstellung persönlicher oder überpersönlicher Glücksvorstellungen in veränderten Grundsituationen. Voll Lebensfreude wird ein Füllhorn von Klängen und Reimen, von Möglichkeiten ichhaften Denkens und Verhaltens ausgeschüttet, im Bewusstsein fortwährender Veränderung, in der sich Erfahrungen wiederholen und in einem eigentlichen Frage- und Antwortspiel zu immer neuen Kreisen zusammen schließen:

Bei der dritten Häutung.

Schon krümmt und bricht sich mir die Haut,
 Schon giert mit neuem Drange,
 So viel sie Erde schon verdaut,
 Nach Erd' in mir die Schlange.
 Schon kriech' ich zwischen Stein und Gras
 Hungrig auf krummer Fährte,
 Zu essen Das, was stets ich ass,
 Dich, Schlangenkost, dich Erde!³

Krankheit und Behinderungen scheinen überwunden, Einfälle und Formulierungen stellen sich ein, als ob ein neuer, umfassender Standort glückseliger Schaffenskraft erreicht wäre, in selbstironischer Skepsis und schlagfertiger Inspiriertheit. Es wimmelt von Anspielungen und Verdrehungen, von skurrilen Bemerkungen und hintergründigen Sprüchen, von Einsichten und humoristischen Ratschlägen. Als ob der Schreibende zu sich selbst erwache, im Entdecken glückhafter Widersprüche und Entsprechungen auf ganz unterschiedlichen Ebenen und in den verschiedensten Richtungen:

³ FW Scherz, List und Rache, 8.

Mein Glück.

Seit ich des Suchens müde ward,
Erlerte ich das Finden.
Seit mir ein Wind hielt Widerpart,
Segl' ich mit allen Winden.⁴

Seine Einbildungskraft wirkt befreit; mit Selbstsicherheit werden kleine Lebensweisheiten (FW Scherz, List und Rache, 218 (»Gegen die Hoffahrt«): »Blas dich nicht auf: sonst bringet dich / Zum Platzen schon ein kleiner Stich«), erworbene Einsichten (FW Scherz, List und Rache, 32. (»Der Unfrei«), Urteile (FW Scherz, List und Rache, 46. »Urtheile der Müden«) oder Wünsche (FW Scherz, List und Rache, 51. »Fromme Wünsche«) spruchhaft-prägnant aneinandergereiht, wie Perlen, die ihm beim Wandern oder Briefeschreiben zufallen. Es wird noch von Unfreiheit, von Ketten der Erinnerung wie auch von früherer Heiligkeit gesprochen. Er scheint sich selbst ein Rätsel, weiß, dass man sich von verschiedenen Standpunkten aus erkennen kann, je nach Standort und Perspektive:

Interpretation.

Leg ich mich aus, so leg ich mich hinein:
Ich kann nicht selbst mein Interprete sein.
Doch wer nur steigt auf seiner eignen Bahn,
Trägt auch mein Bild zu hellerm Licht hinan.⁵

Im letzten Gedicht-Text vermag er schließlich das hohe Gesetz der Auserwähltheit, der Sternenmoral, verkünden, das in der vorbehaltlosen Annahme eigener Bestimmung besteht, ohne Selbstmitleid oder zeitbezogene Rücksichten, welche die eigene Reinheit bloß trüben und damit den Weg zu sich selbst verunmöglichen.⁶ Als Mensch weiß er sich – wie ein Psalmendichter – inspiriert: Licht-erkoren, von innerer Glut erfasst, von Flammen verzehrt, in Feuer entbrannt; im Zustand der Verklärung nur »Kohle« hinterlassend, mit dem eigenen Brand andere mit der Feuermetapher ansteckend:

Ecce homo.

Ja! Ich weiss, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird Alles, was ich fasse,
Kohle Alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich.⁷

4 FW Scherz, List und Rache, 2.

5 FW Scherz, List und Rache, 23.

6 Vgl. FW Scherz, List und Rache, 63 (»Sternen-Moral«).

7 FW Scherz, List und Rache, 62.

In allen Gedichten ist der Versuch feststellbar, Gedanken metaphorisch zu fassen und in bildhafter Mehrdeutigkeit zu vollenden und zu klären, den ich-haften Bezug aufs Allgemeine hin öffnend, das Nahe mit dem Fernen, das Subjektive mit dem Objektiven, das Eigentliche mit dem Uneigentlichen sprachsinnlich zur paradoxa- len Einheit verknüpfend. In seinem Inspirationstaumel wirkt das Ich als Teil eines Ganzen, mit mehreren Identitäten, in diesseitiger Disponibilität viele Möglichkeiten repräsentierend, sich in alle Richtungen verströmend, ohne direkten Bezug auf Ab-solutheit, auf Etwas Jenseitiges oder gar Göttliches, es sei denn in parodistischer Verkehrung: als Introitus in anti-psalmodischer Manier!

Könnte man das »Vorspiel in deutschen Reimen« konzeptuell als eine Aneinanderreihung von Gedanken-Miniaturen verstehen, die sich zu einer originellen Skizze lebendig-schöpferischer Inspirationsquellen zusammenfügen, dann erschie-ne der sich daran anschließende große Mittelteil als ein Monumental-Fresco, in welchem sich Nietzsche kritisch mit den Grundlagen abendländisch-christlichen Denkverhaltens auseinander setzt, um ihren Zwängen programmatisch die eige-ne – erlösende – Vision des Neuen Menschen freien Geistes entgegen zu halten. Er zeichnet deren historische – vor allem machtpolitische – Hintergründe nach, denunziert deren Unzeitgemäßheit und konfrontiert sie mit den Ergebnissen der ei-genen wissenschaftlich-philosophischen Forschungen. So wird die hintergründige Dunkelheit von Zwang und Unterdrückung im Lichte begeisterter Selbsterkenntnis überwunden.

Vom Zwecke eines erfüllten Daseins

Im Stile einer ernsthaft-philosophischen Argumentationreihe wird von Nietzsche die kritische Grundfrage nach dem »Zwecke« eines erfüllten »Daseins« erörtert. Er spricht von den vielen Lehrern, die im Laufe der Menschheitsgeschichte immer wie-der neue »Moralen und Religionen«, »Gewissensbisse« und »Religionskriege« aus-lösten; sie hätten sich als »Sendlinge Gottes« verstanden, um durch Verzicht, Ern-sthaftigkeit oder auch Angst »den Glauben an das Leben [zu] fördern«. Von Zeit zu Zeit seien sie – nach dem Gesetz von »Ebbe und Flut« – durch die ihnen entgegengesetzte Lebenshaltung der Freude und der des vernünftigen Glaubens vieler Menschen an eine sinnvolle Existenz⁸ abgelöst worden, getragen durch deren natürliches »Selbstgefühl« für ein »singuläres Werthemaass«.⁹

Punkt für Punkt geht Nietzsche den Grundmotivationen menschlichen Verhal-tens nach, um in einer Art Typologie die für den Menschen relevanten »Muster-bilder« zu fassen, die seine Entwicklung und sein Verhalten prägen, im Dienst der »Arterhaltung«, der sozialen »Pflichten«, des persönlichen Selbstwertgefühls und der eigenen »Würde«¹⁰. Statt von weltlichen Gesetzen, göttlichen Geboten oder phi-losophischen Prinzipien auszugehen, sucht er nach »wissenschaftlichen« – in der Realität vorkommenden – Kriterien zum Verständnis der innerweltlichen »Exis-

8 Vgl. FW I, 1.

9 Vgl. FW I, 3.

10 Vgl. FW I, 4–6.

tenz-Bedingungen«, welche die Sitten und Gebräuche, die moralischen Urteile und Ziele menschlichen Handelns erklären. Es ist ihm bewusst, dass dies Neuland ist, weil bisher eher von festgelegten Begriffen und Moralstrukturen ausgegangen wurde als von unterschiedlichen Entwicklungsstadien.¹¹ Er glaubt an ein evolutionäres Herausbilden der menschlichen Eigenschaften, die »plötzlich«, »vielleicht nach Jahrhunderten«, »an's Licht« stoßen: wenn der Mensch als Wesen zum Ich erwacht:

»Wir haben Alle verborgene Gärten und Pflanzungen in uns; und, mit einem andern Gleichnisse, wir sind Alle wachsende Vulcane, die ihre Stunde der Eruption haben werden: – wie nahe aber oder wie ferne diese ist, das freilich weiss Niemand, selbst der liebe Gott nicht.«¹²

Nietzsche versteht sich als Übergang und Neuanfang, mit kritischem Blick zurück und dem Ziel der Erarbeitung einer möglichst umfassenden, stets wachsenden Selbstverantwortlichkeit. Nicht alles was der Mensch tue und denke, sei bewusst; vieles beruhe auf Gewöhnung, Nachahmung, Erziehung; vieles reproduziere er als Teil einer ›Herde‹, in Rücksicht auf die bestimmenden Gesellschaftshierarchien; aufgrund des automatisch Übernommenen, mit den Erbanlagen unbewusst Mitbekommenen und oft von überlieferten Glaubensvorstellungen Vermittelten. Vieles bleibe unausgesprochen, verdrängt, tauche höchstens in Träumen und Sehnsüchten auf oder werde in ›sozialem‹ wie ›moralischem‹ Fehlverhalten wirksam. Nun gehe es darum, diese Mauern des Festgelegten und scheinbar Unveränderbaren zu durchbrechen, indem man alle Einwände gegen die befreienden Impulse hinterfrage und die verschiedensten Facetten möglicher Beeinflussung von außen und von innen her durchleuchte: im Untersuchen der verschiedensten Aspekte wirksamer Verhinderungs- und Unterdrückungsstrategien (Erziehung, Anpassung, Nachahmung, Zwang, Vorurteil, Rollenverständnis, Angst, Verdrängung), aber auch der dagegen angehenden Selbstverwirklichungsmotivationen (Lust, Neugierde, Freude, Träume, Sehnsucht, Selbstvertrauen), die nicht auf Macht oder Bequemlichkeit beruhen, sondern allein dem Aufbruch zu sich selbst verpflichtet seien: dem »Durst nach neuen Idealen«, worin allein – wie er am Ende des ersten Buches seinen Freunden gegenüber bemerkt – das eigene »Glück« bestehe.¹³

Wirklichkeit und Kunst

Nicht nur das Bewusstsein, sondern auch die sich verändernden Wirklichkeiten werden im zweiten Buch hinterfragt: In welcher Perspektive und mit welchen Potenzialien werden sie wahrgenommen? Inwiefern lassen sie sich in der Kunst wiedergeben, benennen? Was bedeutet ›Natürlichkeit‹, was ›Künstlichkeit‹, was ›Vollkommenheit‹? Worin besteht die Wirkung von Kunst – im Berauschen, Betäuben, Überwältigen oder Befreien? Worauf beruht die Verantwortung des Künstlers, des

11 Vgl. FW I, 7–8.

12 Vgl. FW I, 9.

13 Stichworte zu Nietzsches Argumentationen bis Ende Buch I, KSA 3, 385–419.

Philosophen, des Kritikers? In erster Linie geht es darum, ›der Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen‹, um Qualität nicht mit ›Moral‹ zu verwechseln, Realität nicht mit Idealität, den ›Helden‹ nicht mit dem ›Narren‹, ›Weisheit‹ nicht mit ›Thorheit‹; als Gegensätze seien sie voneinander nicht trennbar, sondern nur in ihrer Spannung zueinander erträglich.¹⁴ Der Mensch muss sich daran gewöhnen, dass er das Maß seiner selbst geworden ist; dies überfordert ihn nicht nur in der neu erlangten Eigenverantwortung, sondern auch in deren Auseinandersetzung mit dem Absoluten. Es fehlen ihm dazu die sprachlichen Ausdrucksformen und die Massstäbe, welche ihm bisher durch die Vermittlung von Kirche, Staat oder Universität als gesichert galten.

Vom Tode Gottes

Nietzsche spricht Klartext, nennt die Probleme beim Namen, wehrt sich gegen Vorurteile oder Zwänge. Nur im Zusammenhang mit dem ›Tode Gottes‹ wandelt er sich als Autor vom kritischen Analytiker zum anschaulich-gleichnishaften Erzähler, der sich eine Art Öffentlichkeit schafft, vor welcher sich der ›tolle Mensch‹ als Gottsuchender an die Zweifler auf dem Markt wendet, um ihn als Narr mit der Laterne in der Hand vor den ihn umstehenden Zweiflern seinen erregten Monolog sprechen zu lassen.¹⁵ An die Stelle der angeregten Zwiesprache mit dem Leser treten die suggestiven Ausrufe und Fragen des Gottsuchers, dem Gott abhanden kam und dem während seiner Rede die – für ihn und die andern – ungeheure Bedeutung dieser Einsicht klar wird, dass er selbst zur beispielhaften Modellfigur des ›neuen Menschen‹ geworden ist, im Sinne eines öffentlichen Ankündigers, den niemand ernst nimmt. Im Gegensatz zu Kassandra kündet er keine Katastrophe an, sondern die Selbsterlösung des Menschen durch eigene Vernünftigkeit. Wenn in der Bibel die Geburt Christi durch den Verkündigungssengel angezeigt wird, so ist es bei Nietzsche der Narr, welcher den Tod Gottes in seinen Konsequenzen für den Menschen erkennt und auf dem Markt verkündet, an dem sich alle beteiligt wissen.

Die Nähe zu den biblischen Gleichnissen ist unübersehbar: die gleiche Anschaulichkeit im Kontakt mit dem Leser, die gleiche Prägnanz und sprachliche Einfachheit, in der Darstellung der eigenen Betroffenheit wie auch der Konsequenzen für das eigene Verstehen und Verhalten: Die naturgegebenen Dimensionen haben sich verändert, es fehlen die ordnungsschaffenden Instanzen, um ein Chaos zu verhindern, sodass nun in der Dunkelheit des Verstehens Licht zu beschaffen ist, weshalb der Narr ›am hellen Vormittage eine Laterne‹ anzündet.

Glauben und Kirchlichkeit

Im Zentrum von Nietzsches Argumentation steht die menschliche Freiheit und damit auch die persönlich-kreative Selbstverwirklichung. Diesem Ziel wird alles unter-

14 Zusammenfassung der Grundthematik von Buch II, KSA 3, 421–465.

15 FW 3, 25.

geordnet, wie er selbst zugibt, ohne die Gefährlichkeit einer derartigen – an sich idealistisch gemeinten – Aussage zu ermessen: »Mit einem großen Ziele ist man sogar der Gerechtigkeit überlegen, nicht nur seinen Thaten und seinen Richtern.«¹⁶ Nach seinen Vorwürfen gegen die christlichen Realitäten stellt Nietzsche Fragen, auf die er selbst antwortet, um den christlichen Thesen und Begriffen sein persönliches – humanistisches – Gegenprogramm entgegenzuhalten, in der Manier eines parodierten Beichtspiegels oder Katechismus-Abfrage-Katalogs:

268.

Was macht heroisch? – Zugleich seinem höchsten Leide und seiner höchsten Hoffnung entgegengehn.

269.

Woran glaubst du? – Daran: dass die Gewichte aller Dinge neu bestimmt werden müssen.

270.

Was sagt dein Gewissen? – Du sollst der werden, der du bist.«

271.

Wo liegen deine grössten Gefahren? – Im Mitleiden.

272.

Was liebst du an Anderen? – Meine Hoffnungen.

273.

Wen nennst du schlecht? – Den, der immer beschämen will.

274.

Was ist dir das Menschlichste? – Jemandem Scham ersparen.

275.

Was ist das Siegel der erreichten Freiheit? – Sich nicht mehr vor sich selber schämen.¹⁷

Das Leben als Medium von Erkenntnis

Nietzsche weiß, dass er zu den ›Vorbereitenden Menschen‹ gehört, die eigene Energien zu entwickeln haben, um auf immer wieder neue Herausforderungen reagieren zu können:

16 FW 3, 267.

17 FW III, 268–275.

»Denn glaubt es mir! – das Geheimniss, um die grösste Fruchtbarkeit und den grössten Genuss vom Dasein einzuernten, heisst: gefährlich leben! Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere! Lebt im Kriege mit Euresgleichen und mit euch selber!«¹⁸

Allezu wenige Menschen hätten den »Glaube an sich« gefunden, zu groß seien ihre inneren Widerstände.¹⁹ Er stimmt zum Neuanfang eine Litanei des freien Geistes an, im Sinne eines lehrstückhaften Credos für nicht mehr Glauben-Wollende, das er provokanterweise mit »Excelsior!« betitelt: als eigene Erhebung zu sich selbst:

»Du wirst niemals mehr beten, niemals mehr anbeten, niemals mehr im endlosen Vertrauen ausruhen – du versagst es dir, vor einer letzten Weisheit, letzten Güte, letzten Macht stehen zu bleiben und deine Gedanken abzuschirren – du hast keinen fortwährenden Wächter und Freund für deine sieben Einsamkeiten – du lebst ohne den Ausblick auf ein Gebirge, das Schnee auf dem Haupte und Gluthen in seinem Herzen trägt – es giebt für dich keinen Vergelter, keinen Verbesserer letzter Hand mehr – es giebt keine Vernunft in dem mehr, was geschieht, keine Liebe in dem, was dir geschehen wird – deinem Herzen steht keine Ruhestatt mehr offen, wo es nur zu finden und nicht mehr zu suchen hat, du wehrst dich gegen irgend einen letzten Frieden, du willst die ewige Wiederkunft von Krieg und Frieden: – Mensch der Entzagung, in Alledem willst du entsagen? Wer wird dir die Kraft dazu geben? Noch hatte Niemand diese Kraft! – Es giebt einen See, der es sich eines Tages versagte, abzufließen, und einen Damm dort aufwarf, wo er bisher abfloss: seitdem steigt dieser See immer höher. Vielleicht wird er gerade jene Entzagung uns auch die Kraft verleihen, mit der die Entzagung selber ertragen werden kann; vielleicht wird der Mensch von da an immer höher steigen, wo er nicht mehr in einen Gott ausfliesst.«²⁰

»Auf die Schiffe, ihr Philosophen!«

»Auf die Schiffe!« lautet die Parole. Statt »Beichtiger, Seelenbeschwörer und Sündenvergeber« habe die Menschheit »eine neue Gerechtigkeit« nötig. »Und eine neue Lösung! Und neue Philosophen!« Es gebe »noch eine andere Welt zu entdecken – und mehr als eine! Auf die Schiffe, ihr Philosophen!«²¹ Mit aller Schärfe wird »gegen die Verleumder der Natur« polemisiert, durch welche die »Trieben des Menschen« als »böse« denunziert und »jeder natürliche Hang sofort zur Krankheit« gemacht wurde, währenddem es um »uns freigeborene Vögel« immer »frei und sonnenlicht« sein werde.²² Es gehe nicht darum, Wunder zu erleben, sondern die eigene Wirklichkeit zu erkennen: »Wir selber« genau, ohne Illusionen, überprüfen zu können »Stunde für Stunde, Tag für Tag! Wir selber wollen unsere Experimente

18 FW IV, 283.

19 FW IV, 284.

20 FW IV, 285.

21 FW IV, 289.

22 FW IV, 294.

und Versuchs-Thiere sein.«²³ »Das Leben ein Mittel der Erkenntniss« sei sein Grundsatz, »nicht eine Pflicht, nicht ein Verhängniss, nicht eine Betrügerei!« Mit »diesem Grundsatz im Herzen« könne »man nicht nur tapfer, sondern sogar fröhlich leben und fröhlich lachen!«²⁴ Wir sollten alle »Physiker« werden – so Nietzsche als visionärer Künster des wissenschaftlichen Zeitalters –, um »die besten Lerner und Entdecker alles Gesetzlichen und Nothwendigen in der Welt« zu werden: »die Neuen, die Einmaligen, die Unvergleichbaren, die Sich-selber-Gesetzgebenden, die Sich-selber-Schaffenden!«²⁵

»Wir Furchtlosen« – so lautet die programmatische Überschrift des 5. Buches. Es geht Nietzsche um die Darlegung der neuen Perspektiven und Herausforderungen.

»Das grösste neuere Ereigniss, – dass ›Gott todt ist‹, dass der Glaube an den christlichen Gott unglaubwürdig geworden ist – beginnt bereits seine ersten Schatten über Europa zu werfen. [...]«

Viele hätten davon noch nichts erfahren, allerdings mit der Auflösung der europäischen Moral die ersten Folgen davon erlebt. Im Gegensatz zu deren düsteren Zerstörungsängsten stehe auf der anderen Seite:

Licht, Glück, Erleichterung, Erheiterung, Ermuthigung, Morgenröthe ... In der That, wir Philosophen und ›freien Geister‹ fühlen uns bei der Nachricht, dass der ›alte Gott todt‹ ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt; unser Herz strömt dabei über von Dankbarkeit, Erstaunen, Ahnung, Erwartung, – endlich erscheint uns der Horizont wieder frei, gesetzt selbst, dass er nicht hell ist, endlich dürfen unsere Schiffe wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen, jedes Wagniss des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, unser Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so ›offnes Meer‹. –«²⁶

Um den Jubel der neuen Selbstfindung des Menschen auszudrücken, verwendet Nietzsche die Strukturen, den Rhythmus und die Begeisterung des Anfangs von Bachs »Weihnachtsoratorium«: »Jauchzet, frohlocket!« Wobei er nicht etwa die Geburt Christi als Erlöser besingt, sondern den Mut der Menschen, zu sich selber aufzubrechen, um sich mit eigener Kraft zu erlösen. Man müsse es aber auch in der Wissenschaft wagen, nicht von eigenen Überzeugungen oder Selbsttäuschungen auszugehen, sondern einzig und allein vom steten kritischen Hinterfragen, das niemals aufhören dürfe, sonst schaffe man wieder – auf der Ebene der eigenen Vorstellungen – eine neue, individuelle Art von Metaphysik. Jahrtausende lang habe man »Gott als die Wahrheit« – und folglich auch die »Wahrheit« als »göttlich« – ver-

23 FW IV, 319.

24 FW IV, 324.

25 FW IV, 335.

26 FW V, 343 (»Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat«). Vgl. dazu auch Peter André Bloch: Nietzsches musikalisches Schreiben. Zum V. Buch der Fröhlichen Wissenschaft. In: Nietzsche-Studien 45 (2016), 113–131.

standen, und es sei schwer, von solchen Glaubensdispositionen wegzukommen.²⁷ Der Mensch habe ein natürliches Verlangen nach »Gewissheit« und Bestätigung, was für viele Gelehrte fatal sei, denn sie wollten aufgrund ihres Herkommens um jeden Preis »Sicherheit« erlangen, durch Schematisieren und Klassifizieren oder – wie die Juden – durch »Logik« eine »Zustimmung durch Gründe« erzwingen.²⁸ Um Unsicherheiten zu ertragen und immer wieder neu zu überwinden, bedürften

»Wir Neuen, Namenlosen, Schlechtverständlichen, wir Frühgeburten einer noch unbewiesenen Zukunft [...] eines neuen Mittels, nämlich einer neuen Gesundheit«.

Es gehe darum, ein neues ›Land zu entdecken

dessen Grenzen noch Niemand abgesehn hat, ein Jenseits aller bisherigen Länder und Winkel des Ideals, eine Welt so überreich an Schöнем, Fremdem, Fragwürdigem, Furchtbarem und Göttlichem, dass unsre Neugierde ebensowohl wie unser Besitzdurst ausser sich gerathen sind – ach, dass wir nunmehr durch Nichts mehr zu ersättigen sind!«

In Wahrheit – so gibt er zu – will er noch mehr: die absolute Freiheit des Denkens erreichen; wo

›das Ideal eines Geistes, der naiv, das heisst ungewollt und aus überströmender Fülle und Mächtigkeit mit Allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hiess.«²⁹

Ausfahrt auf das Meer des Erkennens

Nietzsche ruft auf zum Aufbruch, zur abenteuerlichen Ausfahrt auf das Meer des Erkennens und zur Beschreibung dessen, was ihm dabei widerfährt, wenn er sich vorurteilslos den Stürmen und Widrigkeiten der Elemente aussetzt, mit dem Ziel eine neue Welt zu entdecken, um in der von ihm postulierten Unendlichkeit anzukommen. Dabei geht es ihm um die Erfassbarkeit der Dimensionen der sich ihm neu öffnenden Denk- und Lebensräume, um die kritische Analyse der Voraussetzungen der Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeiten des Individuums. Was heißt also Ich, was Unendlichkeit, und wie steht es mit dem unverstellten Blick auf das Leben als solches, in seiner objektivierten Erscheinung? Ist es möglich, gleichzeitig mehrere Standpunkte einzunehmen, als subjektiv wahrnehmendes Medium, um die Wahrnehmungsmöglichkeiten zu steigern und so die Erkenntnisgrenzen zu überwinden, als eine denkende, über Raum und Zeit stehende, denkende und imaginierende Instanz? Dem unbedingten Glauben an das Absolute stellt er den »perspektivistische[n] Charakter des Daseins«³⁰ gegenüber. Ein jeder Mensch habe seine eigene Perspektive, die an die Bedingungen seines individuellen Microcosmos gebunden

27 FW V, 343.

28 FW V, 348.

29 FW V, 382.

30 FW V, 374.

sei, und damit auch eine besondere Erkenntnisfähigkeit, die zwar ausbaubar sei, aber im Prinzip auch eine Grenze des Verstehens darstelle:

»Wir können nicht um unsre Ecke sehn: es ist eine hoffnungslose Neugierde, wissen zu wollen, was es noch für andre Arten Intellekt und Perspektive geben könnte: zum Beispiel, ob irgend welche Wesen die Zeit zurück oder abwechselnd vorwärts und rückwärts empfinden können (womit eine andre Richtung des Lebens und ein anderer Begriff von Ursache und Wirkung gegeben wäre). Aber ich denke, wir sind heute zum Mindesten ferne von der lächerlichen Unbescheidenheit, von unsrer Ecke aus zu dekretieren, dass man nur von dieser Ecke aus Perspektiven haben dürfe. Die Welt ist uns vielmehr noch einmal ›unendlich‹ geworden: insofern wir die Möglichkeit nicht abweisen können, dass sie unendliche Interpretationen in sich schliesst. Noch einmal fasst uns der grosse Schauder – aber wer hätte wohl Lust, dieses Ungeheure von unbekannter Welt nach alter Weise sofort wieder zu vergöttlichen?«³¹

Er erreicht damit als Denker eine Weitsicht, in der Nähe der heutigen Quantenphysik, wie sie Dürrenmatt – Jahrzehnte später – ebenfalls durchdachte, als er von einem Pluriversum sprach, dessen Dimensionen wir (noch) nicht erahnen könnten, dessen Wirkung indes auf unser Planetensystem bereits spürbar seien. Diese Form von Unendlichkeit erscheint als Rätsel, das Nietzsche als das »Ungeheure« bezeichnet und im Grunde als die Summe aller Relationen verstanden werden könnte: »Ist für uns die Welt nicht nur ein Zusammenfassen von Relationen unter einem Maße? Sobald dies willkürliche Maß fehlt, zerfließt unsere Welt!«³² Angesichts so vieler Unbekannten wird das Land jenseits des »offenen Meeres« immer rätselhafter, die Spannung zur Endlichkeit immer größer, unfassbarer, und damit Nietzsches Entwurf einer *Fröhlichen Wissenschaft* immer spannender; alles scheint mit allem zusammen zu hängen; jedes Individuum glaubt sich in der Mitte und ist es in der eigenen Perspektive tatsächlich auch, als kleines Teilchen des Ganzen; und als solches ein Geheimnis, in dem sich die Spuren des Weltalls spiegeln. In diesem System ist es auch nicht sicher, wer die Richtung und das Tempo des Schiffes angibt: der Wind, der Dampf, die Strömung oder der Kapitän – oder Kräfte, die wir nicht kennen.³³

Zum Zukunftsmusikanten werden

Am Schluss der Abhandlung übernehmen die Themen der Freude und des Lachens das Zepter; statt zu denken und zu argumentieren wird jetzt gesungen und getanzt – auf dass eine neue Ära vollkommener Diesseitigkeit beginne, mit angenehmeren und freudenvoller Tönen ... Nach dem Muster der griechischen Tragödientradition endet das Ganze als Epilog mit einem ›Satyr-Spiel‹³⁴, indem das schreibende Ich plötzlich um sich »das boshafteste, munterste, koboldigste Lachen« hört und

31 FW V, 374.

32 1881, 11[36], KSA 9, 454.

33 FW V, 360 (»Zwei Arten Ursache, die man verwechselt«).

34 FW V, 383.

ausruft, »die Geister meines Buches selber fallen über mich her, ziehn mich an den Ohren und rufen mich zur Ordnung.« Das Ich wird selbst Objekt seiner freigelassenen Phantasie, die nun ihrerseits – wie in einer surrealistischen Flunkerei – zum Wort kommt: »Wir halten es nicht mehr aus – rufen sie mir zu –; fort, fort mit dieser rabenschwarzen Musik. Ist es nicht rings heller Vormittag um uns? Und grüner weicher Grund und Rasen, das Königreich des Tanzes?« Das vorher Angedeutete wird plötzlich poetische Wirklichkeit, Hintergrund für eine walpurgishafte Szene, die im kakaphonen Konzert eines Melodiendurcheinanders endet.

»Gab es je eine bessere Stunde, um fröhlich zu sein? Wer singt uns ein Lied, ein Vormittagslied, so sonnig, so leicht, so flügge, dass es die Grillen nicht verscheucht, – dass es die Grillen vielmehr einlädt, mit zu singen, mit zu tanzen? Und lieber noch einen einfältigen bärischen Dudelsack als solche geheimnissvolle Laute, solche Unkenrufe, Grabsbestimmen und Murmelthierpfiffe, mit denen Sie uns in Ihrer Wildniss bisher regalirt haben, mein Herr Einsiedler und Zukunftsmusikant! Nein! Nicht solche Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.«³⁵

Bei Nietzsche erscheint das Musikalische als Ausdruck des Geheimnisvollen, Unaussprechbaren und auch Unausgesprochenen, als eine Art Meta-Sprache das Ausgesagte oder bloß Angedeutete begleitend, in den verschiedensten Funktionen vertiefend und die verschiedenen Ausdrucksdimensionen miteinander verbindend. Und so werden alle eingeladen, teilzunehmen, mitzuspielen, zuzuhören, mitzutanzen.³⁶ Das Satyr-Spiel wird zur Dionysos-Feier, zur ekstatischen Teilnahme am ländlichen Fest in den Bergen, wo alles durcheinander geht im wunderbaren Zusammenklang der Instrumente, wo die Menschen außer sich geraten, um ganz sich selber zu werden, im Kunstwerk des natürlichen Daseins. Es wird Umland angesprochen, auf Goethes *Faust* und auf Schillers »Lied an die Freude« angespielt, Instrumente wie Dudelsack und Pfeife genannt und auch auf den 150. *Psalm Davids* verwiesen (Schall der Posauinen, Psalter und Harfe, Handpauken und Reigen, Saitenspiel und Schalmei, klingenden und schallenden Zimbeln, »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja!«), nur dass an der Stelle von Gottes Lob das irdische Bei-Sich-Sein und gleichzeitig auch das Außer-Sich-Sein im Miteinander-Sein gefeiert werden. Fast dürfte man von diesem Epilog sagen, dass sich Nietzsche als Medium ans Klavier seines Denkens setze, um in die Tasten seiner Phantasie zu greifen, mit vielen durchschimmernden Verweisen und Zitaten, in denen Realität und Surrealität, Parodie und Skurrilität durcheinandergehen. Das Ich wird zum Objekt, die Welt zum Schauplatz, die Musik zum Klangteppich, in dessen Takt sich das Durcheinander von Personen, Phantomen, Gedanken und Wünschen ordnet.

Im Grunde bildet das dionysische Frohlocken den Abschluss des Werdegangs des Neuen Menschen, der im Mittelteil dargestellt wird. In Symmetrie zum »Vorspiel in deutschen Reimen« fügt Nietzsche, als zweiten »Altarflügel«, den lyrischen Anhang »Die Lieder des Prinzen Vogelfrei« an, Goethes Welt-Immanenz zugeeignet,

35 FW V, 383.

36 Vgl. FW V, 383.

mit welchen er das »H o h e L i e d« der Weltfrömmigkeit anstimmt, im Bewusstsein einer in sich vollkommenen Lebensbejahung.

Die ›Lieder des Prinzen Vogelfrei‹

Dem flunkernden Inszenieren von Nietzsches Gedankentheater am Ende des V. Buches folgen die »Lieder des Prinzen Vogelfrei« – vierzehn Gedichte, welche die Thematik der vorangehenden Analysen in interessanter Variation weiterführen, in anspielreicher Verkürzung und synthetisierend-metaphorischer Stilisierung. In ihnen konzentrieren sich Nietzsches philosophische Gedanken auf einige wenige Prozesse und Grundsituationen, die er mit spielerischer Lust mosaikartig immer wieder neu zusammenfügt. Die vorgängigen essayistischen Argumentationsstrukturen verdichten sich auf einige wenige Verszeilen, voll anschaulicher Bildhaftigkeit. Anstelle von Argumentationsreihen und kritischen Selbstauseinandersetzungen skizziert Nietzsche nunmehr – zur Umsetzung der verkündeten neuen Freiheit – eine Reihe von Situationen und Einfällen, in einer Welt des Spiels, der Poesie und auch selbst-ironischer Parodie, in welcher »Sein und Schein« ineinander übergehen, »Erinnerung und Zukunft«, »Ernst und Spiel«³⁷; wo der Specht mit seinem »Tiktak« den Versrhythmus angibt und die Phantasie zu fliegen beginnt³⁸, um frühere Gedichte, zum Teil in etwas umgearbeiteter Fassung, in Erinnerung zu rufen³⁹.

Im Versuch, »Glück« zu beschwören, gelingen ihm Gedichte von großer Leichtigkeit, parodistischer Selbstironie und tiefgründiger Besinnlichkeit, in der verinnerlichend-beschwörenden Vergegenwärtigung seiner denkerischen, emotionalen wie auch literarisch-künstlerischen Erfahrungen: z. B. »Mein Glück«⁴⁰, »Nach neuen Meeren«⁴¹, »Sils-Maria«⁴² oder das Tanzlied »An den Mistral«⁴³. Sie wirken wie Skizzen freiheitlicher Momente oder geistreicher Initiationen, in der Tradition von Lehr- und Exempeldichtungen, von parodistischen Rollengedichten sowie verinnerlichten Selbstbetrachtungen. Es erscheinen Metaphern des Übergangs und unfassbarer Unendlichkeit: ›das Welt-Rad‹, der ›Nachen‹; auch Mittel des Rausches und Zustände von Ekstase wie ›Mohn‹, ›Traum‹, ›Ekstase‹, ›Liebe‹, ›Wind‹, ›Sturm‹.

In Glücksmomenten fallen Gefühl und Reflexion zusammen; es erklingen magische Töne von Kirchenglocken, dem sinnlichen Auge öffnen sich Unendlichkeiten,

37 PV An Goethe.

38 PV Dichters Berufung.

39 Das frühere Gedicht »Prinz Vogelfrei« aus den *Idyllen aus Messina* erscheint mit neuem Schluss unter neuer Überschrift als »Im Süden«; »Lied des Ziegenhirten« mit kleinen Veränderungen als »Lied eines theokritischen Ziegenhirten«; »Die kleine Hexe« heisst jetzt »Die fromme Beppa«; »Vogel Albatros« wird ohne die zweite Strophe zur »Liebeserklärung«.

40 Vgl. Kap. »Mein Glück« in: Peter André Bloch: Nietzsches Verzauberung durch Venedig. In: Nietzsche-Studien 29 (2000), 66–68.

41 Vgl. »Nach neuen Meeren«. Vgl. Peter André Bloch: Nietzsche. Entre la terre et la mer: le thème du port. In: Visions du port, Lieu et Métaphore. Hg. von Jacqueline Bel. Boulogne-sur-Mer 2004, 397–412.

42 Vgl. PV Sils-Maria. Vgl. auch FW IV, 342 (»Incipit tragoedia«).

43 PV An den Mistral.

und das tanzende Ich, im Taumel reiner Ekstase, vermögt selbst Himmelsleitern zu übersteigen. Im Schreibakt wird das Ich zum Experiment seiner selbst, auf der Suche nach neuen Erkenntnisdimensionen und deren Darstellungsversuchen. Bereits erscheint in rätselhafter Poetisierung die Figur von Zarathustra, das Ich im Mich, das Licht im Schatten, die Zukunft in der Gegenwart, das Etwas im Nichts; Realität verbindet sich mit Imagination, sodass sich in der Fülle dynamischer Vielschichtigkeit alles ineinander fügt: Wirklichkeit und Vision, Person und Werk, Gedanke und Erfahrung, Moment und Dauer, Aspekt und Totalität. Als poetische Figur ist Zarathustra bereits am Ende des 4. Buches – im Aphorismus 342: »Incipit tragedia«⁴⁴ – erschienen, als ruhender Pol vom Aufgang und Untergang der Sonne umgeben, von Anfang und Ende kreislaufartig umschlossen; jetzt erscheint er im Gedicht »Sils-Maria« als geheimnisvoll poetische Figur, in welcher sich Wirklichkeit und Möglichkeit als Ich und Mich begegnen, um im abschließenden Tanzlied »An den Mistral« verschwistert über alle Gegensätze hinweg – Kunst und Wissenschaft miteinander vereinend – zu tanzen, um schließlich mit dem Dichterkranz den Himmel zu erstürmen und ihn in selbsterlöster Paradiesischer Glückseligkeit an den Sternen aufzuhängen – in Analogie zum Weihnachtsstern als strahlendes Zeichen menschlicher Selbsterlösung?

Der Anfang des kleinen Zyklus wendet sich an Goethe, um die bekannten Schlussworte des Chorus mysticus von *Faust II* auf das vorliegende Werk abzuwandeln, im Sinne einer umdeutenden Parodie, in der Auseinandersetzung mit dem, was bleibt: mit Vergänglichkeit und dem Unvergänglichen, mit Persönlich-Individuellem und Allgemein-Verbindlichem, mit Tatsächlichem und Erfundenem, Narretei oder Sinn. Nietzsche will überwinden, entwerfend erkennen: Das Welt-Rad rollt weiter, von Ziel zu Ziel, aus Notwendigkeit oder als Spiel, in dem sich Sein und Schein vermischen, was »uns hinein mischt«, d. h. als Teile mit dem Ganzen vereint; während es bei Goethe um *Elevatio* geht: um den Eingang ins Paradies des Schöpfungsgottes; denn in Verkehrung des Sündenbewusstseins erweist sich Faust durch seine Sinnlichkeit als Teil der Schöpfung; während Nietzsche wohl eher an die ekstatische Vereinigung von Wirklichkeit und Phantasie denkt:

Faust II: Chorus mysticus.⁴⁵ An Goethe.⁴⁶

Alles Vergängliche	Das Unvergängliche	Welt-Rad, das rollende,
Ist nur ein Gleichnis;	Ist nur dein Gleichniss!	Streift Ziel auf Ziel:
Das Unzulängliche,	Gott, der Verfährlinge,	Not – nennt's der Grollende,
Hier wird's Ereignis;	Ist Dichter-Erschleichnis ...	Der Narr nennt's – Spiel ...
Das Unbeschreibliche,		
Hier ist's getan;	Welt-Spiel, das herrische,	
Das Ewig-Weibliche	Mischt Sein und Schein: –	
Zieht uns hinan.	Das Ewig-Närrische	
	Mischt uns hinein! ...	

44 FW IV, 342.

45 Vgl. Goethes Faust II, Schluss: Chorus Mysticus. In: Goethe: Werke, Bd. III. Hg. von Erich Trunz. Hamburg 1964⁷, 364.

46 PV An Goethe.

In den »Liedern des Prinzen Vogelfrei« spielt Nietzsche mit klaren Grundmustern und variablen metrisch-musikalischen Implikationen. Anstelle von Gedankenfolgen, die er in sich folgenden Aphorismen miteinander verknüpft, stellt er in sorgfältig ausgewählten, metrisch in sich gespannten Gedanken- und Klangkonfigurationen eigentliche, prozesshaft miteinander verbundene Standortsbestimmungen zusammen, in denen glückselige Momente aufleuchten, in Überwindung statischer Begrenzung durch festgelegte Vorstellungen. Um Nietzsches Stilwandel – von der in aphoristisch-analytischer Prosa gefassten Argumentationssprache zur poetischen Verdichtung in synthetisch in sich aufklingenden Versgebilden – zu fassen, habe ich aus den »Liedern des Prinzen Vogelfrei« den Achtzeiler »Nach neuen Meeren.⁴⁷ ausgewählt, um anhand eines Vergleichs der verschiedenen Entstehungsstufen und Text-Varianten auf sein intensives Suchen nach in sich schlüssigen Darstellungsstrukturen, die alle ihren Charme haben und ihre ganz besonderen poetologischen Hintergründe. Nietzsche hatte an der Universität Basel selbst Poetik doziert und freute sich über die Unterschiedlichkeit lyrischer Ausdrucksformen, deren formale Möglichkeiten er in den unterschiedlichsten Kultur-Traditionen beherrschte, von der Antike bis hin zur Gegenwart.

›Nach neuen Meeren‹

In Prosa hatte Nietzsche bereits vorher mehrmals das Thema der Ausfahrt auf das offene Meer aufgegriffen⁴⁸, um auf die immense Weite des Neuen Denkens und Wahrnehmens anzuspielen. Und nun versucht er diese menschliche Grundsituation in poetischer Verkürzung zu fassen, ohne argumentativ-hintergrundige Beschreibungen und objektivierende Erörterungen, sondern in der Vergegenwärtigung persönlicher Betroffenheit. Im Laufe von etwa vier Jahren umspielte er in verschiedenen Anläufen die Situation des abenteuerlich-mutigen Seefahrers bei seinem Aufbruch ins Unendliche, in immer wieder neuem Kontext und den entsprechenden Varianten: »Columbus novus« (Sommer 1882)⁴⁹ / »An ---« (Juli/August 1882)⁵⁰ / »Auf hoher See« (Sommer-Herbst 1882)⁵¹ / »Auf hohem Meere« (Sommer-Herbst 1882)⁵² / »Yorick-Columbus«⁵³ »Nach neuen Meeren.⁵⁴

Jede Fassung hat ihre eigene Poetik und ihre spezielle Färbung, stellt sich poetologisch anderen Ausdrucksformen und Darstellungsmöglichkeiten, die von Nietzsches Sprachsinnlichkeit und hohen Begabung des Verfügens über Wort- und

47 PV Nach neuen Meeren. Vgl. Anmerkung 41.

48 Vgl. Werner Stegmaier: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft. Berlin 2012.

49 »Columbus novus.«, 1882, 1[101], KSA 10, 34.

50 »An ---«, 1882, 1[15], KSA 10, 12. [ursprünglich wohl Lou zugeeignet; vgl. Tautenburger Aufzeichnungen].

51 »Auf hoher See.«, 1882, 3[1], KSA 10, 53.

52 »Auf hohem Meere.«, 1882, 3[4], KSA 10, 108.

53 »Yorick-Columbus.«, 1884 28[63], KSA 11, 328 (nach Montinari ebenfalls 1882 entstanden).

54 PV Nach neuen Meeren. Vgl. Anmerkung 41, 47.

Klangvorstellungen zeugen, hinter denen philosophische Anspielungen und naturwissenschaftliche Vorstellungen stehen, mit denen er sich im Gesamtwerk der *Fröhlichen Wissenschaft* auseinandersetzte. Man kann die Gedichte einzeln in sich als vollwertige Wortkunstwerke betrachten, und es ist interessant, sie miteinander zu vergleichen, um ihre Strukturen – im Unterschied zueinander – besser zu verstehen, auch in Bezug auf die dahinterstehenden poetologischen Besonderheiten. Dass Nietzsche vier Jahre lang immer wieder auf diese Grundsituation des Aufbruchs und Unterwegsseins zurückgriff, zeigt, wie sehr ihm selbst die Spannung zwischen dem zu ergründenden Ich-Individuum und dem von ihm ersehnten Welt-Geheimnis am Herzen lag, in der Darstellung der jeweiligen kontextuellen Voraussetzungen und den zu überwindenden Widerständen und Risiken, die er selbst zu überwinden willens war, voller Neugierde und wissenschaftlicher Denklust!

Es soll in der Folge versucht werden, die Besonderheiten der einzelnen Gedichte in der Chronologie ihrer Entstehung zu beschreiben und in einzelnen Details miteinander zu vergleichen. Mit großer Behutsamkeit steigert sich die Metaphorik des analytisch-philosophischen Gedankengebäudes in der dargestellten Meeresfahrt zum langsam sich zusammenfindenden Wortkunstwerk, in dem der Grundrahmen in den verschiedenen Durchführungen an sich der Gleiche ist, die einzelnen Darstellungs-Situationen jedoch sich zum Teil wesentlich voneinander unterscheiden: Entweder wird das Ziel ›dorthin‹ angesprochen, als ob man den Blick und die Gedanken mit dem Sprechenden teile; oder aber es wird narrativ mit Columbus ein Kontext geschaffen, aus dem heraus in direkte Rede gewechselt wird. Er geht also vornehmlich um die Darstellung der Sicht der oder des Betroffenen, welche(r) als Genueser unterwegs sind (ist), um eine neue Welt zu entdecken. Sie selbst kennen nur ihr Ziel, nicht aber ihren Erfolg, im Gegensatz zum Leser, für den sie zum Paradigma eines wirklich epochal geglückten Aufbruchs werden:

Columbus novus.

Dorthin will ich, und ich traue
Mir fortan und meinem Griff!
Offen ist das Meer: in's Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles wird mir neu und neuer
Hinter mir liegt Genua.
Muth! Stehst du doch selbst am Steuer,
Lieblichste Victoria!

(Sommer 1882)

In direkter Rede wendet sich das ›Schifffahrer-Ich‹ an sich selbst, seinen Willen und sein Selbstvertrauen ansprechend, um die unmittelbaren Erfahrungen in der eigenen Perspektive zu benennen: das vor ihm liegende ›offene Meer‹, den Blick ins Blaue, wohin sein ›Genueser Schiff‹ treibt. In der zweiten Strophe steigert sich die Erfahrung des Neuen als unablässig sich vollziehender Prozess nach vorwärts, mit

der Nennung von Genua als zurückgelassenem Ausgangspunkt. Das Ich spricht sich selber Mut zu ›Muth!‹, steht doch die Göttin des Siegs ›Victoria!‹ als ›lieblichste‹ Galionsfigur selbst am Steuer: D. h. In der Ich-Rolle als Genuese versucht Nietzsche dessen Mentalität und Erfahrungshorizont umzusetzen, als ob das Seefahrer-Ich aus sich selbst heraus spreche, mit dem Blick nach vorn und zurück, im stolzen Bewusstsein eines bisher nie erlebten Abenteuers: authentisch, voller Zuversicht, mögliche Ängste in Schranken weisend, unter der Schutzherrschaft der Siegesgöttin ›Victoria‹.

Die etwas konventionellere, ausführlichere Zweitfassung

An ---

Freundin! — sprach Columbus — trae
Keinem Genueser mehr!
Immer starrt er in das Blaue,
Fernstes lockt ihn allzusehr!

Muth! Auf offnem Meer bin ich,
Hinter mir liegt Genua.
Und mit dir im Bund gewinn ich
Goldland und Amerika.

Stehen fest wir auf den Füßen!
Nimmer können wir zurück.
Schau hinaus: von fernher grüßen
Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!

(Juli/Aug 1882)

Die Skizze, die Nietzsche wohl für Lou von Salomé niederschrieb, entwirft in narrativ-erinnerter Darlegung vorerst eine ›natürliche‹ Gesprächssituation, in welcher Columbus als abenteuerlicher Seefahrer seiner Freundin ein Bild von sich selbst zeichnet: ›Immer starrt er in das Blaue,/ Fernstes lockt ihn allzusehr!‹, um dann in direkter Rede der Freundin gegenüber seine – mit fünf Ausrufezeichen versehene – Absicht darzulegen, zusammen mit ihr im Goldland Amerika das gemeinsame Glück zu finden. Bereits sind sie ›auf offnem Meer‹, liegt Genua hinter ihnen. Das Ich wandelt sich in ein Wir, er spricht ihr Mut zu, mit ihm im Bund ›fest auf den Füßen‹ zu stehen, denn ›nimmer können wir zurück.‹ Die feststellenden Aufforderungen wenden sich an beide, um im begeisterten Ausruf zu gipfeln, ›hinaus zu schauen: von fernher grüßen uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!‹ Es geht um das gemeinsame Risiko, um die gemeinsame Erfüllung, um den gemeinsam möglichen Untergang. Ob Nietzsche dabei wohl auch an sein erhofftes – und nicht erreichtes – Leben mit Lou dachte? in der Rolle des Weltentdeckers Columbus, wo es bei der Bezeichnung ›Freundin‹ bleibt, ohne dass diese zu Worte kommt, weil es in erster Linie um den Durchbruch zur ›Neuen Welt‹ geht, der mit vereinten Kräften leichter zu schaffen ist. Jedenfalls hat er in seiner Widmung Lous Namen weggelassen, viel-

leicht aus Hemmung, den Schmerz über das nicht geglückte Zusammenbleiben zugeben? Jedenfalls wird im Gedicht das ›Wir‹ gesperrt gesetzt, mehrmals wiederholt, mit Ausrufezeichen unterstrichen, um schließlich im gemeinsamen ›uns‹ in der Erfüllung ›von fernher grüßen / Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!‹ zu erscheinen. D. h. in der Perspektive des ›Gegenblicks‹ erscheinen beide als ein Paar, mit welchem Ausgang auch immer. Ob Nietzsche mit seiner Warnung am Anfang ›Fernstes lockt ihn allzusehr!‹ an Columbus oder an sich selber dachte? Er brauchte jedenfalls spielerisch die Offenheit der Metapher-Struktur, um bedeutungsmäßig mehrere Bezüge zu ermöglichen, und sei es als heimlichen Gruß an Lou.

Wiederholung und Weiterführung der Verzauberung

Einige Zeit später (Sommer/Herbst 1882) hat Nietzsche nochmals auf den Text zurück gegriffen, indem er ›Auf hohem Meere‹ die erste Strophe von *An---* geringfügig veränderte, objektivierend verallgemeinerte: Streichung des Ausrufezeichens nach dem Anruf der Freundin, ›Fernstes lockt ihn allzusehr!‹ wird zu ›Fernstes zieht ihn allzusehr‹, weil er das Verb ›locken‹ brauchte, um die eigene Verführung seiner Geliebten ›Weit hinaus aus Raum und Zeit‹ zu benennen, um dann – nach zwei Gedankenstrichen (eingelegten Pausen) – am Schluss die Situation vollkommenen Liebeszaubers darzustellen, der Vereinigung von Du und Ich im Uns: ›Über uns glänzt Stern bei Sterne, / Um uns braust die Ewigkeit.‹ Es sind die elementarsten Dimensionen, die sie umfassen und in Ekstase zusammenführen:

Auf hohem Meere.

Freundin — sprach Columbus — traeue
Keinem Genueser mehr!
Immer starrt er in das Blaue,
Fernstes zieht ihn allzusehr!

Wen er liebt, den lockt er gerne
Weit hinaus aus Raum und Zeit — —
Über uns glänzt Stern bei Sterne,
Um uns braust die Ewigkeit.

(Sommer/Herbst 1882)

Entwurf eines Proömiums für das geplante Sentenzen-Buch ›Auf hoher See‹

Nietzsche war im gleichen Sommer-Herbst 1882 mit dem Gedanken eines Sentenzen-Buches befasst, um wohl die einzelnen Stationen der Meeresfahrt poetisch auszuführen, so wie er es liebte, für sich einfallsreich immer wieder andere Titel für neu zu schaffende Werke zu entwerfen. Als Einführung verwendete er – im Sinne eines

Proömiums – den ersten Vierzeiler von »Columbus novus« mit ganz wenigen Veränderungen (versetzte Ausrufezeichen, Weglassung des Apostrophs *in's* → *ins*) –, um sodann im zweiten Vierzeiler mehrere Versatzstücke aus den vorgängigen drei Gedicht-Texten neu zusammen zu stellen, um die Vorwärtsbewegung (›Hinter mir liegt Genua → weit hinaus glänzt Raum und Zeit<den lockt er gerne / Weit hinaus aus Raum und Zeit – –›) und den Begeisterungsrausch zu verstärken (Wiederaufnahme von *Alles wird mir neu und neuer*), wie auch die Einsamkeit des Abenteurers (›um uns → um dich‹), der sein Schiff anspricht, unter Heraushebung der absolut gesetzten Dimensionen (›Weit hinaus glänzt Raum und Zeit –‹). Statt die Siegesgöttin zu nennen, werden zweimal Heil-Rufe angestimmt, zu Ehren von Schiff und Steuer, die als Mittel zum Sieg direkt angesprochen und schließlich von der sie umbrausenden Ewigkeit eingeschlossen werden. Man beachte die Steigerung der Klänge sowie der Dimensionen, hervorgehoben durch die Reime ›Zeit‹ → ›Ewigkeit‹. Immer wieder Gedankenstriche und Ausrufezeichen, um das Ganze in seiner Dramatik auch rhythmisch zu dynamisieren. Im ›dich‹ ist wohl auch das ›ich‹ enthalten, als kleiner, in sich zusammengewachsener Microcosmos der Zeitlichkeit, umbraust von der Gewalt des ewigen Macrocosmos:

Auf hoher See.
Ein Sentenzen-Buch
von
Friedrich Nietzsche.

Dorthin will ich! Und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen ist das Meer, ins Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles wird mir neu und neuer,
Weit hinaus glänzt Raum und Zeit –
Heil dir, Schiff! Heil deinem Steuer!
Um dich braust die Ewigkeit! –

(Sommer/Herbst 1882)

Die versuchte Verbindung der beiden Darstellungsmodelle

Im Herbst 1884 (nach Montinari ebenfalls 1882) versucht Nietzsche in einer vierstrophigen Neufassung, unter dem Titel »Yorick-Columbus«, die Ambivalenzen zwischen Vergänglichkeit und Zukunft, Untergang und Sieg, Rückblick und Ausblick, Naturekstase und Reflexion stärker miteinander zu verbinden.

Yorick-Columbus

Freundin! sprach Columbus, traeue
Keinem Genueser mehr!
Immer starrt er in das Blaue —
Fernstes lockt ihn allzusehr!

Fremdestes ist nun mir teuer!
Genua — das sank, das schwand —
Herz, bleib kalt! Hand hält das Steuer!
Vor mir Meer — und Land? — und Land?

Dorthin will ich — und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen ist das Meer, ins Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles wird mir neu und neuer,
Weit hinaus glänzt Raum und Zeit —
Und das schönste Ungeheuer
Lacht mir zu: die Ewigkeit

(Herbst 1884)

Er übernahm die erste Strophe von »Auf hohem Meere«, indem er sie mit Ausrufezeichen und Gedankenstriche stärker rhythmisierte, so wie er auch in der vierten Verszeile das Verb »ziehen« mit »locken« ersetzte, um die Versuchung durch das Fernste metaphorisch zu verstärken. In der neu eingefügten zweiten Strophe lässt er Columbus weiter über sich und seine Gefühle sprechen, im Sinne einer Innensicht, indem er Teile der zweiten Fassung von »An ---« übernimmt, zum Teil verändert. »Hinter mir liegt Genua« wird zu »Genua — das sank, das schwand«. In Reaktionen darauf erfolgt die doppelte Selbstermutigung gegenüber »Herz und Hand« (mit doppelten Ausrufezeichen): »Herz, bleib kalt! Hand hält das Steuer!« Die Aussicht auf das Ziel erscheint nunmehr komplexer, irgendwie chronologisch gestaffelt, in der Unterscheidung zwischen dem Sichtbaren (»Meer«) und dem an sich (noch) Unsichtbaren, jedoch Erhofften und deshalb zweimal mit Fragezeichen Angesprochenen: »Vor mir Meer — und Land? — und Land?« Eine monologische Strophe der Unsicherheit, des zaudernden Übergangs, der psychologischen Selbstvergewisserung zwischen dem Überwundenen und nun erhofftem und daher angesprochenen Ziel und/oder dem eigenen möglichen Scheitern? Skizzenhaft reiht Nietzsche alle möglichen Positionen aneinander, im Sinne einer illustrierenden Arie, die in direkter Darstellung veranschaulichend der rezitativartig referierenden Erststrophe folgt. Die dritte Strophe wird — mit Ausnahme einiger veränderter Satzzeichen — von der Erstfassung »Columbus novus« übernommen, wie auch die erste Zeile der vierten Strophe, welcher Nietzsche die zweite Zeile der zweiten Strophe von »Auf hoher See« folgen lässt: »Weit hinaus glänzt Raum und Zeit«. Die beiden Schlusszeilen

sprechen – wie in *Auf hoher See* sowie »Auf hohem Meere« – von der Ewigkeit, die ihm – in metaphorischer Mehrdeutigkeit – »als das schönste Ungeheuer« zulacht – als Erfüllung, als Bestätigung, als absolutes Sein im Ausgleich aller Ambivalenzen, die zusammengehören?

Schlussfassung: »Nach neuen Meeren«

Für die »Lieder des Prinzen Vogelfrei« (1886) ist Nietzsche mit der Fassung »Nach neuen Meeren« wiederum zur ursprünglichen Kurzform von zwei vierzeiligen Strophen zurückgekehrt, weiterhin unter Beibehaltung des Enjambements jeweils von der dritten zur vierten Strophe, in welchem sich die Vorwärtsbewegung gewissermaßen – wie in einem Rondeau – zum Kreis rundet.

Nach neuen Meeren.

Dorthin – will ich; und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen liegt das Meer, in's Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles glänzt mir neu und neuer
Mittag schläft auf Raum und Zeit –:
Nur dein Auge – ungeheuer
Blickt mich's an, Unendlichkeit!

(1886)

Nietzsche überarbeitet mit wenigen Kunstgriffen die vorliegenden Variationen, Überflüssiges weglassend, den Rhythmus entschleunigend durch eingefügte Gedankenstriche und statische Verben (»Dorthin will ich« / »Offen liegt das Meer« / »Alles glänzt mir« / »Mittag schläft auf Raum und Zeit«), da und dort Akzente setzend, vor allem inbezug auf das Sehen und Empfinden. Das mit seinem Willen impulsiv das Schiff vorwärtstreibende Ich der ersten Strophe (»und ich traue mir und meinem Griff«), wird in der zweiten Strophe zum Erfahrungsträger raumzeitlicher Schönheit und Erfüllung (»Alles glänzt mir neu und neuer, / Mittag schläft auf Raum und Zeit –:«). Die Elemente (Licht / Wasser / Luft) scheinen sich ihm zuzuwenden, im Glanz ganzheitlich-stiller Verklärung. So, dass am Ende das sehende Mich gewissermaßen vom ganzen Universum, vom Blick der Unendlichkeit selbst, wahrgenommen wird, in ungeheuerlicher Selbsterfahrung, indem der eigene Blick den vollkommenen Gegenblick erfährt, um ihm standzuhalten – und sei es nur mit dem eigenen – die Naturekstase besprechenden – Wort? (»Nur dein Auge – ungeheuer / Blickt mich's an, Unendlichkeit!«)

Versuch einer Bilanz

Mit eindrucksvoller Intensität setzt sich Nietzsche in stets neuen Anläufen mit diesem poetischen Werk auseinander, es immer wieder überarbeitend, ergänzend, kürzend. Er setzt Ausrufezeichen, Fragezeichen, Gedankenstriche, Dehnungen, Doppelpunkte; arbeitet mit Enjambements, um einzelne Teile hervorzuheben und den Text plastisch zu gestalten; es werden Abschnitte, Sequenzen geschaffen, einzelne Wörter betont, anderes wieder weggelassen. Zum Teil wird subjektiv gesprochen, zum Teil objektiv benannt; es gibt klare Perspektivenwechsel nach vorn, zurück, in sich. Statisches wechselt mit Bewegtem, Gesprochenes mit Berichtetem, Ausblicke mit Rückblicken. Die Spannung bei den Zielangaben könnte nicht grösser sein: Victoria, Glück, Ruhm auf der einen – Tod, Ungeheuer – Ewigkeit, Unendlichkeit und Ich-Ekstase auf der anderen Seite.

Werner Stegmaier spricht in seiner Analyse der einzelnen Varianten von »Häutungen«, vom »Finden des eigenen Masses«⁵⁵. Es scheint in der Tat, als ob sich die einzelnen Bestandteile – je nachdem – puzzleartig immer wieder neu zusammensetzen, sich zu zwei, drei oder vier Strophen à vier Zeilen gliedernd (mit vierhebigen Trochäen mit gekreuzten, wechselnd weiblichen und männlichen Reimen) oder in sich zusammenhängend bleibend. Als ob ein Kaleidoskop sich drehe und immer wieder neue Varianten des Grundmusters entwerfe, in immer wieder einer neuen Inszenierung um den gleichen Gedanken kreisend, als ob Nietzsche Variationen komponiere, einmal in Ich-Rede, dann in der Du-Ansprache; in erzählerischer Erinnerung oder in direkter Erfahrung; und immer wieder das Grundthema angeschlagen und weiter entwickelt, Spannungen eingefügt und wieder gelöst, das Zuhören ins Ausrufen oder Zurufen oder Anrufen gewendet, aber immer wieder der Ausblick mit dem Gegenblick verbunden, mit dem »Auge der Unendlichkeit« – in einem Ausgleich der Kräfte und vollkommenen Gleichgewichtigkeit, in welchem der Vorgang des Schauens und des Gegenblicks Dauer erhält und zum Bild gewordenen Gleichnis wird – als Dokument einer in sich poetischen Urfahrung: der Begegnung mit dem Erscheinung gewordenen Unfassbaren, das man mit einer »Begriffsmetapher« zu fassen sucht, die sich gleichzeitig auf der Ebene des Abstrakten als auch der des Vorstellbar-Konkreten befindet, dessen Bildhaftigkeit in ihrer übertragenen Bedeutung nachvollziehbar und daher auch verstehbar wird.

55 Viele meiner Hinweise entstanden anlässlich meiner Interpretation der verschiedenen Entstehungsstufen von »Nach neuen Meeren« und der daran anschließenden Diskussion während des Internationalen Nietzsche-Kongresses im Naumburger Nietzsche-Dokumentationszentrum »Ja, mein Herr! Sie sind ein Dichter!« Nietzsche und die Lyrik. 15.–18.10.2015, unter der Leitung von Christian Benne und Claus Zittel. Anregungen und Hinweise verdanke ich Werner Stegmaier: Vom Finden des eigenen Masses. Die Häutungen von Nietzsches Gedicht »Nach neuen Meeren«. In: L'essere che è, L'essere che accade, in onore di Francesco Totaro, a cura di Carla Danani, Benedetta Giovanola, Maria Letizia Perre, Daniela Verducci. Milano 2014, 251–260. Vgl. auch den Beitrag von Stegmaier im vorliegenden Band.

Das ›Auge der Unendlichkeit‹

Im 5. Buch von Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft*⁵⁶ werden die Dimensionen seines Denkens neu gefasst, in ihren Möglichkeiten und Grenzen diskutiert – einerseits aufgrund der eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten, die in sich begrenzt, aber veränderbar sind; andererseits aufgrund der zu erfassenden raumzeitlichen Wirklichkeiten, welche an sich unmessbar sind und sprachlich nur mit den ›Pauschal-Bezeichnungen‹ wie »ungeheuer«, »unermesslich«, »ewig«, »unendlich« umschrieben werden können. Sie entziehen sich der menschlichen Wahrnehmung, nicht aber seiner Vorstellungskraft. Im Alten Testament wird die Schöpfungsgeschichte theozentrisch berichtet, mit dem Schöpfergott und dem von ihm geschaffenen Universum und dem Menschen als irdisches Spiegelbild seines Wesens, ohne seine allwissende Allmacht, welche indessen in der Vereinigung mit Gott im Paradies wieder erreichbar wird. Goethe hat in *Faust I* diese Vorstellung parodiert, indem Faust als unabhängiger Denker wissen möchte, ›was die Welt, im Innersten zusammenhängt.‹ Er glaubt sich dem Geist der Erde nahe: ›Der du die weite Welt umschweifst, Geschäftiger Geist, wie nah fühl ich mich dir!‹ Des Erdgeists Antwort: ›Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.‹ Bei seiner geplanten Inszenierung des *Urfaust* in Basel wollte Dürrenmatt den Erdgeist durch den Schriftsteller Ludwig Hohl sprechen lassen, in ohrenbetäubender Verstärkung durch unzählige Mikrophone, während unzählige gleißende Scheinwerfer das Publikum von der Bühne her hätten blenden sollen, damit die Zuschauer vor Schmerz die Augen schließen, um das eigene Sehvermögen zu retten. Es gehe dabei – so Dürrenmatt – um einen der erregendsten dramatischen Texte der Weltliteratur, der den Skandal der Abhängigkeit des Menschen durch das ›sogenannt Göttliche‹ – im Mantel des Glaubens an die Wissenschaft – parodierte. Es spricht denn auch, im Anschluss daran – als Antiklimax – der ›gelehrsame‹ Wagner im Schlafrock mit Nachtmütze, eine Lampe in der Hand: »Mit Eifer hab' ich mich der Studien beflossen; / Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen.«⁵⁷

Nietzsche hingegen huldigt dem prometheischen Geist der Unabhängigkeit und greift – in Gegenläufigkeit zu Wagners Blick auf seine ›Lampe in der Hand‹ – zur Metapher des erkennenden und ›in sich seherischen‹ Sehfahrers – zur Gegenmetapher des ›Auges der Unendlichkeit‹, die an sich rational nicht fassbar ist, wohl aber in ihrer übertragenen Bedeutung des ›Gegenblicks‹ anscheinend verständlich wirkt, im Übersetzungsversuch des an sich Nicht-Vorstellbaren ins Bildhafte, Rätselhaft-Paradoxe, Surreal-Gleichnishaft-Angedeutete. Wofür alle Weltreligionen eigene Chiffren entwickelten, um das Unnennbare – in tabuisierter Fassung – ins Rätselhaft-Paradoxe zu übertragen, was Nietzsche wohl in der Formel ›der ewigen Wiederkehr des Gleichen‹ zu parodieren suchte. ›Das Auge der Unendlichkeit‹ also eine Chiffre – d. h. eine metaphorische – bildhaft-vieldeutige – Übersetzung für das Nicht-Sagbare,

56 Vgl. dazu auch Peter André Bloch: Nietzsches musikalisches Schreiben.

57 Vgl. Goethe, Faust I, Fausts Studierzimmer, Nacht. Faust: »Der du die weite Welt umschweifst / Geschäftiger Geist, wie nah fühl ich mich dir!« Geist: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!« Wagner in Schlafrock und Nachtmütze, ein Lampe in der Hand: »Mit Eifer hab' ich mich der Studien beflossen; / Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen.« In: Goethe: Werke, Bd. III, Hg. von Erich Trunz. München 1993, 26.

weil Nicht-Vorstellbare, auf der Ebene des erfahrenden und die bisherigen Grenzen in Ekstase überschreitenden »Columbus Novus«, in der Rolle des Entdeckers, der tatsächlich – gegen jede Erwartung – eine Neue Welt fand – kein jenseitiges Paradies, sondern – in poetischer Verkehrung – ein diesseitiges Wunderland, wie es sich in parodistischer Form bereits im Epilog der *Fröhlichen Wissenschaft* andeutet, in realistischer – eingeholter – Wirklichkeitserfüllung?

Literatur

- Bloch, Peter André: Nietzsche als Komponist und Musiker. In: *Entre la quête de l'absolu et le principe de réalité*. Festschrift für Jean-Marie Paul. Hg. von Françoise Daviet-Taylor / Manfred Gangl/Aurélie-Sophie Petit-Emptaz. Paris 2003, 29–59.
- Bloch, Peter André: Nietzsche. *Entre la terre et la mer: le thème du port*. In: *Visions du port, Lieu et Métaphore*. Hg. von Jacqueline Bel. Boulogne-sur-Mer 2004, 397–412.
- Bloch, Peter André: Nietzsches musikalisches Schreiben. Zum V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*. In: *Nietzsche-Studien* 45 (2016), 113–131.
- Bloch, Peter André: Nietzsches Verzauberung durch Venedig. In: *Nietzsche-Studien* 29 (2000), 66–68.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke, Bd. III, Hg. von Erich Trunz. München 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke, Bd. III. Hg. von Erich Trunz. Hamburg 1964.
- Janz, Curt Paul: Friedrich Nietzsche. Biographie, Bd. I. München/Wien 1978.
- Nietzsche, Friedrich: Aus meinem Leben. In: *Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe. Hist.-krit. Gesamtausgabe*, Bd. I: *Jugendschriften 1854–1861*. Hg. von Hans Joachim Mette. München 1934, 1–35.
- Nietzsche, Friedrich: Der musikalische Nachlass (zit. NMN). Hg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul Janz. Basel 1976.
- Stegmaier, Werner: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft*. Berlin 2012.
- Stegmaier, Werner: Vom Finden des eigenen Masses. Die Häutungen von Nietzsches Gedicht »Nach neuen Meeren«. In: *L'essere che è, L'essere che accade, in onore di Francesco Totaro*, a cura di Carla Danani, Benedetta Giovanola, Maria Letizia Perre, Daniela Verducci. Milano 2014, 251–260.

Peter André Bloch

10 Wandelnde Wahrheit der Dichtung. ›Prinz Vogelfrei‹ und ›Im Süden‹: ein Vergleich

Die *Idyllen aus Messina* sind für viele Nietzsche-Leser und -Interpreten immer noch ein rätselhaftes Werk. Unerklärlich scheinen natürlich auch die Gründe dafür, dass Nietzsche eine Art zweiter, ergänzter Fassung der Gedichte der zweiten Auflage der philosophisch weit relevanteren *Fröhlichen Wissenschaft* beilegen wollte. Das ist aber ein bedeutender Umstand, dem man mehr als eine flüchtige Aufmerksamkeit widmen sollte. Aus diesem Grund werde ich im Folgenden einen Vergleich zwischen den beiden Fassungen der ersten *Idylle* versuchen: nämlich des Gedichts, das in den *Idyllen aus Messina* den Titel »Prinz Vogelfrei« trägt und in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* unter dem Titel »Im Süden« verändert wiederzufinden ist. Und um dieser Vergleich einzuführen sei hier erlaubt, auf einige allgemeine Merkmale der *Idyllen aus Messina* hinzuweisen.

Es ist insbesondere darauf hinzuweisen, dass die *Idyllen aus Messina* sowohl unter formalem als auch unter inhaltlichem Gesichtspunkt als Volkslieder anzusehen sind. Es handelt sich dabei um eigenartige Volkslieder, welche die Regel der Gattung rein äußerlich respektieren, aber als Volkslieder sind sie durchaus zu erkennen. Nicht nur Vers- und Strophenform verraten diese Identität der Gedichte. Auch die Themen sind auf Gattungen und Motive der mittelalterlichen und romantischen Volkslieder zurückzuführen. Die Quellen, denen Nietzsche sein Wissen über das Volkslied entnehmen konnte, sind zahlreich. Eine von diesen ist aber eine ziemlich sichere und wichtige: es handelt sich um Uhlands Abhandlung über *Hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, zuerst 1844 als Ergänzung zur im gleichen Jahr veröffentlichten zweibändigen Volksliedersammlung erschienen und 1866 in der Stuttgartschen Cotta'schen Buchhandlung wiederaufgelegt als dritter und vierter Band von *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage* mit einem (kurzen aber wichtigen) Vorwort von Franz Pfeiffer.¹ Nietzsche hat die Abhandlung 1869 in dieser zweiten Ausgabe zur Kenntnis genommen.² Ausgeschlossen ist aber nicht, dass er auch Uhlands Volksliedersammlung kannte.

Dass das Volkslied als Kunstgattung schon früh die Aufmerksamkeit Nietzsches geweckt hat, ist bekannt. Aus seinen Jugendschriften kennt man lyrische Versuche im Volksliedton, Übersetzungen von serbischen Balladen und Studien zu alten Volkssagen. In der *Geburt der Tragödie* wird dann das Volkslied als die Dichtung betrachtet, bei der »die Sprache auf das Stärkste angespannt ist, die Musik nachzuahmen«, »der Begriff [...] einen der Musik analogen Ausdruck« sucht und »die Gewalt der Musik an sich« erleidet.³ Das Volkslied wird also im Tragödienbuch *tout*

1 Franz von Pepper (Hg.): Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, Bd. III: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen. Zweiter Band: Abhandlung. Stuttgart 1866.

2 Ein erster Hinweis auf Uhland findet sich im Heft P II 1b aus dem Herbst 1869. Vgl. 1869 1 [30], KGW III.3, 14.

3 GT 6.

court mit dem Lyrischen identifiziert und Archilochos, als erster Lyriker, auch als Begründer des Volkslieds angesehen.

Diese Auffassung des Volkslieds wird im Rahmen der Tragödienphilosophie entwickelt, als ein Teil jener Artisten-Metaphysik Schopenhauer-kritischer Herkunft, die immer noch an der wahrheitsentdeckenden Tätigkeit des Künstlers festhält. So wird das Schaffen des Lyrikers als Folge des Eins-Werdens des dionysischen Künstlers mit dem Ur-Einen betrachtet, bei dem »das Abbild dieses Ur-Einen als Musik produziert und als »gleichnissartiges Traumbild« sichtbar wird.⁴ Das Volkslied wird demnach als Quintessenz des Lyrischen für das »perpetuum vestigium einer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen« gehalten,⁵ dessen Eigentliches die sinnbildliche Interpretation der Musik ist.

Bei dieser Betrachtung des Volkslieds als Ur- und Grundform des Lyrischen finden sich Überlegungen zu seiner formalen Struktur, die zur Erklärung der für die *Idyllen aus Messina* gewählten Form dienlich sein können. So findet sich im sechsten Kapitel der *Geburt der Tragödie* folgende Betrachtung:

»Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem; nichts Anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen: welches Phänomen ich immer mit Erstaunen betrachtet habe, bis ich endlich diese Erklärung fand. Wer eine Sammlung von Volksliedern z. B. des Knaben Wunderhorn auf diese Theorie hin ansieht, der wird unzählige Beispiele finden, wie die fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um sich aussprüht: die in ihrer Buntheit, ihrem jähnen Wechsel, ja ihrem tollen Sichüberstürzen eine dem epischen Scheine und seinem ruhigen Fortströmen wildfremde Kraft offenbare.«⁶

Man kann also behaupten, dass die volksliedhafte Strophenform der *Idyllen aus Messina* eine antiepische Bedeutung behält und zwar aus verschiedenen Gründen. Sicherlich ist die in der *Geburt der Tragödie* entwickelte Auffassung des Volkslieds im Rahmen der antimetaphysischen Philosophie von *Morgenröthe* und der *Fröhlichen Wissenschaft* nicht mehr zu vertreten; aber das durchstrukturierte, »ruhige Fortströmen«⁷ des Epischen ist in diesem selben Rahmen noch weniger sinnvoll. Epos setzt eine geordnete Welt der Erscheinungen voraus, die aus einer einheitlichen, ausschließlichen und alles rechtfertigenden Perspektive dargestellt wird. Nicht zufällig wird in *Menschliches, Allzumenschliches* Homer als einer der großen, wenn nicht als der größte Tyrann des Geistes betrachtet.⁸ Demgegenüber ist die »bilderfunkende Melodie« der Lyrik ihr Wesentlichstes. Aus der Optik der antimetaphysischen Philosophie von *Menschliches, Allzumenschliches* oder von *Morgenröthe* führen natürlich ihre bunten Bilder auf kein Ur-Eines zurück; sie stammen nicht aus einem Urgrund des Seins, der für ihren objektiven Wert garantiert. Sie entsprechen aber dem fragmentarisch gewordenen Bild einer Wirklichkeit, die durch keine Illusion mehr

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 MA 261–262.

zusammengehalten und gerechtfertigt ist. Das Volkslied oder, besser, die »ungleiche und unregelmäßige Bilderwelt der Lyrik«⁹ – um noch ein Wort aus der *Geburt der Tragödie* zu zitieren – widerspiegelt das, was der Aphorismus 109 der *Fröhlichen Wissenschaft* als »de[n] Gesamtcharakter der Welt« bezeichnet: das Fehlen von »Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit«.¹⁰

Im selben Aphorismus wird das Obwalten einer Ordnung in der Welt als ein metaphysisches Residuum angesehen, das durch ein »zurück zur Natur« überwunden werden soll. So lauten, ganz deutlich, die letzten Zeilen:

»Wann werden uns alle diese Schatten Gottes nicht mehr verdunkeln? Wann werden wir die Natur ganz entgöttlicht haben! Wann werden wir anfangen dürfen, uns Menschen mit der reinen, neu gefundenen, neu erlösten Natur zu vernaürlichen!«¹¹

Der Rekurs auf das Volkslied in den *Idyllen aus Messina* lässt sich also in der antimetaphysischen Perspektive von Nietzsches Philosophie der frühen 80er Jahren – und ganz anders als in der *Geburt der Tragödie* – rechtfertigen. Die »Bilderfunken« der Volkslyrik werden nicht mehr als »apollinische Gleichnisse von der Musik«,¹² nicht als begrifflich-beschauliche Interpretationen des musikalischen Grundes alles Lyrischen betrachtet, sondern als musikalischer Ausdruck einer natürlichen und »vernaürlichten« Sensibilität angesehen. In dieser neuen Auffassung sagt der Lyriker nicht das aus, was »in der ungeheursten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik« liegt,¹³ vielmehr reiht er seine Bilder nach einer musikalischen Logik (im Sinne der *Geburt der Tragödie*), indem er sie nach Strophentakt und in künstlich-künstlerischer Ungleichheit und Unregelmäßigkeit vorstellt. Auf diese Weise entsprechen sich die künstlerische Unordnung und die Unordnung der Welt: im Volkslied fände also somit die Abwesenheit eines ordnenden Prinzips in der Welt ihren künstlerischen Ausdruck.

In einem ganz neuen Sinne wird also in den *Idyllen aus Messina* (die sich somit logisch in die Schriften der frühen 80er Jahre einreihen), die Möglichkeit einer musikalischen Philosophie erwogen. Anders als im Tragödienbuch wird in den *Idyllen* keine Philosophie aus dem Geiste der Musik praktiziert, sondern eine Philosophie in Musikform versucht. Auch sollte die Bezeichnung »Idylle« nicht täuschen. Nietzsches Gedichte sind keine bukolisch-dramatische *Eidyllia* im Theokriteischen Sinn (obwohl das »Lied des Ziegenhirten« die Widmung trägt »An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusa«). Weit mehr sind sie Idyllen im Schillerschen Sinne: Lieder, also, in denen die verlorene Natur durch die Reflexion wiedergewonnen und zusammen mit dem Ideal zum Gegenstand der Freude wird. Nur als ›sentimentalische‹ Dichtungen gehen also die *Idyllen aus Messina* auf die Gattung des Volkslieds zurück. In ihnen wird die im Volkslied ständig präsente Naturempfindung philoso-

9 GT 6.

10 FW 109.

11 Ebd.

12 GT 6.

13 Ebd.

phisch aufgenommen und reflektiert, während die Philosophie durch die nunmehr nur scheinbar naive Naturempfindung der Volksdichtung bereichert wird.

In diesem Kontext ist wieder die Uhlandsche Abhandlung über *Hoch- und niederdeutsche Volkslieder* von Bedeutung. Durch sie wurde Nietzsche nicht nur auf die zentrale Rolle der Naturempfindung im Volkslied hingewiesen. Auch konnte er hier einige Betrachtungen zur besonderen Verflechtung von Reflexion und Naturdarstellung in den alten deutschen Volksliedern finden, welche die der Gattung innerwohnende Neigung zur Gedankenlyrik betrafen. Hier ein Beispiel:

»Die schönsten unsrer Volkslieder sind freilich diejenigen, worin die Gedanken und Gefühle sich mit den Naturbildern innig verschmelzen; aber auch wo diese mehr in das Außenwerk zurücktreten, selbst wo sie nur noch herkömmlich und sparsam geduldet sind, geben sie doch immer dem Lied eine heitere Färbung, wenn sie völlig absterben, geht es auch mit der deutschen Volksweise zur Neige.«¹⁴

Heiterer Ton, innere Beziehung zur Natur, enge Verflechtung von Gedanken, Gefühlen und Naturbildern sind also, Uhlands Abhandlung nach, die Hauptmerkmale des deutschen Volkslieds. Dass eine solche Charakterisierung auch gut auf Nietzsches *Idyllen aus Messina* passt, scheint mir offensichtlich und erklärt Manches an den Gedichten. Fügt man hinzu, dass Uhland – wie es auch nicht anders sein konnte – auf die musikalischen Eigenschaften der Lieder hinweist und Themen, Figuren und Stileigenschaften der Dichtungen besonders hervorhebt, die bei Nietzsche wiederzufinden sind, so lässt sich behaupten, dass Nietzsches *Idyllen aus Messina* philosophische Gedichte im Volksliedton sind, welche heiter-ironisch die philosophische Erlösung (oder »Vernatürlichung«) der metaphysisch verdunkelten und missverstandenen Natur thematisieren. Nietzsches *Idyllen* wollen Lieder der durch die Reflexion wiedergewonnenen Unschuld sein. Als solche, also, ganz im Schillerschen Sinne, sind sie Idyllen.

Eine der Figuren, die m. E. von Uhlands Abhandlung inspiriert wird, ist die Hauptfigur der *Idyllen aus Messina* und der fiktive Sänger des abschließenden Liederzyklus in der Zweitausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft*: der Prinz Vogelfrei. Uhlands Abhandlung erwähnt in der Sektion »Fabellieder« die in der Dichtung von mehreren Volksstämmen existierende, mythische Figur des Tiermanns, der als »Herr und Pfleger der Waldthiere« erscheint.¹⁵ Zwar herrscht dieser »Thiermann« über alle Tiere des Waldes (über Vögel, aber auch Hirsche, Bären, Hasen und – sogar – Drachen) und erscheint in manchen Liedern als ein »riesenhafter Waldmann von grausiger Gestalt, mit Eulenaugen, Wolfrachen, Eberzähnen«, als »Abbild und Inbegriff seines wilden Reichs«¹⁶ (als solcher ist er also eine viel schrecklichere Gestalt als Nietzsches fluglustiger Prinz). Aber das Kapitel von Uhlands Abhandlung, in dem seine Figur beschrieben wird, ist vor allem der Bedeutung der Vögel in der Geschichte des Volkslieds gewidmet. Gut zwei Drittel des Kapitels enthalten Ausführungen zu diesem Thema und Manches resultiert in Verbindung mit Nietzsches Lied vom Prinzen

14 Hoch- und Niederdeutsche Volkslieder, 13.

15 Ebd., 52.

16 Ebd., 53.

Vogelfrei aufklärend. So z. B. Uhlands Betrachtungen über das Wissen der Vögel, das aus »Ahnung und Vorhersage« besteht,¹⁷ oder über die Sprache der Vögel, die, dem Volkslied nach, nur derjenige kann, der das Fleisch einer Schlange gegessen hat.¹⁸

»Die Beziehung der Schlange zum erlernen der Vogelsprache scheint diese zu sein: was die weitfliegenden Vögel in den Lüften oder hoch auf dem Baume singen, das vernimmt mit hörsam aufgerichtetem Kopfe die Schlange, die am Boden kreucht, sie ist das Ohr für die Rede der Vögel, bedeutet das Verständnis, das den ansprechenden Stimmen aus Natur und Geisterwelt aufmerkend entgegenkommt.«¹⁹

In Nietzsches »Prinz Vogelfrei« fehlt natürlich jede Beziehung zu einer Schlange (sie ist eventuell kryptisch im »Lied des Ziegenhirten« zu finden). Das Erlernen der Vogelsprache – d. h. des Singens – stellt aber auch in Nietzsches Gedicht die vollendete Verwandlung des Prinzen in einen Vogel dar. Sowohl für das Volkslied als auch für Nietzsches Gedicht hat der Mensch von den Vögeln Entscheidendes zu erfahren. Und gut tut der Mensch daran, die Sprache der Vögel verstehen zu lernen. Diese Fähigkeit – liest man noch bei Uhland – »war dem Alterthum verschiedener Völker ein Ausdruck für den tieferen Einblick in das Wesen der Dinge, wodurch die Gabe der Weissagung bedingt war«.²⁰

Die Bedeutung von Uhlands Darstellung der Volksliedertradition wird auch durch andere Einzelheiten bewiesen. Immer noch im zweiten, den »Fabelliern« gewidmeten Kapitel findet sich ein interessantes Beispiel, bei dem die Fähigkeit des Seevogels, über das Meer zu fliegen oder zu »schwimmen«, um ferne Orte zu erreichen, eine wichtige Rolle spielt.²¹ Noch wichtiger ist, dass im von Uhland zusammengefassten, erklärten und kommentierten Lied, der fliegende oder auch schwimmende Vogel ein Engel Gottes ist: als solcher – wie übrigens auch in anderen Liedern – stellt er sich vor und wird angesprochen. Denkt man auf diesem Hintergrund an den Titel der zweiten *Idylle* Nietzsches – »Die kleine Brigg, genannt ›das Engelchen‹« – so entdeckt man eine verborgene, thematische Kontinuität zwischen dem ersten und dem zweiten Lied des Zyklus. Das sprechende Wesen der zweiten Idylle – das als ›Brigg‹ wie der Prinz Vogelfrei über das Meer fliegt (oder schwimmt) – ist, als Engelchen, auch ein Vogel oder ein Seevogel, als solcher drückt er sich legitim in Versen aus und erweist sich – möglicherweise – als ein *Alter Ego* des Prinzen selbst.²²

Noch weit wichtiger als die Anleihen an der Tradition des Volkslieds ist für eine Interpretation von »Prinz Vogelfrei« die Art der Verwandlung, der diese Tradition

17 Ebd., 128.

18 Ebd., 130.

19 Ebd., 130.

20 Ebd., 130.

21 Ebd., 129.

22 Auf die aus dem Rollen-Ich des Prinzen Vogelfrei entstammenden ›Rollen-Ichs zweiten Grades‹ in den dem Prinzen selbst zugeschriebenen *Lieder* der *Fröhlichen Wissenschaft* hat Heinrich Detering: Stagnation und Höhenflug. Die ›Lieder des Prinzen Vogelfrei‹. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Berlin/Boston 2015, 153 aufmerksam gemacht. Möglicherweise wird eine ähnliche Multiplikationsstrategie der Dichter-Identitäten schon in den *Idyllen aus Messina* entwickelt.

in Nietzsches Gedicht unterworfen wird. Denn worum geht es in »Prinz Vogelfrei«? Auf den ersten Blick scheint alles klar zu sein: ein ehemaliger Vertreter des vernünftig-moralischen Denkens hat von einem Vogel das Fliegen und mit dem Fliegen das Singen, das Scherzen und das Spielen gelernt. Somit hat er die alte Denkweise vergessen und hinter sich gelassen: er ist frei geworden. Liest man das Lied auf diese Weise, kann man es ohne Schwierigkeit im Kontext von Nietzsches Philosophie des Freigeistes verorten. Doch was für ein Freigeist ist der Prinz Vogelfrei? Und was hat seine Identität mit der Form seiner Lieder zu tun?

Eine Antwort auf diese Fragen wird erst dann möglich, wenn man auf dem bisher skizzierten Hintergrund auf das aufmerksam wird, was man die »zweite Verwandlung« des Prinzen im Lied nennen könnte. Die erste hat mit seiner Befreiung von Leiden, Moral und Vernunft, von »Weh und Ach«, von »Furcht und Lob und Strafe« und von stolpernder Vernunft und Sprache zu tun und steht im Zentrum des Gedichts. Hier erscheint der Prinz als ein Gast und als ein Lernender. Ein Gast ist er unter den Vögeln und durch den ihn einladenden Vogel lernt er zum ersten Mal das Fliegen (»ich flog ihm nach«), was ihn schließlich dazu bringt, allen Vögeln nachzufliegen (»Jetzt flieg ich jedem Vogel nach«, »Und hinter jedem Vogel her«). Ein Lernender ist er aber auch dem Meer gegenüber. Das eingeschärferte Meer lehrt ihn das Schlafen und mit dem Schlafen das Vergessen. Dieses Letzte – das weiß man schon aus den Anfangsseiten der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* – ist das, was das selektive Erinnern erlaubt; es ist also auch hier nicht als rein befreiende Tätigkeit zu verstehen, sondern als Moment eines kritischen Verfahrens, wodurch man einen bewussten Abstand vom Verlassenen und Überwundenen gewinnt. Nicht zufällig beginnt der kritische Teil des Gedichts erst nachdem das Motiv des Vergessens eingeführt wurde: das Gehen in der dritten Strophe (»Nur Schritt für Schritt«, »Stets Bein vor Bein«) wird parallel mit Sprache und Vernunft in der vierten Strophe als schwere und grobe Tätigkeit kritisiert und mit dem neugelernten Fliegen verglichen, das eine größere Bewegungs- und Denkfreiheit erlaubt. Gegen die Sorgen um die nunmehr vergessenen und in der zweiten Strophe zitierten »Ziel und Hafen« steht nun die Fähigkeit, sich von den Winden heben zu lassen und frei zu schweben.

Man erinnert sich also nur, um zu vergessen, d. h.: um kritisierend überwinden zu können, um Altbekanntes bewusst als des Vergessens würdig erscheinen zu lassen. Natürlich ist die Zusammenstellung von Gehen und Vernunft bedeutend. Das Gehen als begrenzte und dem Fliegen gegenüber ungenügende Bewegungsform entspricht dem stolpernden Verfahren der Vernunft und der Sprache (der »Zunge«) als Instrument des rationalen Denkens. Anders gesagt: die unmögliche Überwindung des Gehens durch das Fliegen steht also für die mögliche Überwindung des fehlerhaften, stolpernden und rationalen Denkens. Fliegen, Singen und Liederspielen sind Metaphern für eine neue Philosophie, welche auf die groben Fehler der Vernunft verzichten wird. Dabei ist die musikalische Metaphorik (singen, spielen) keineswegs sekundär. War zur Zeit der *Geburt der Tragödie* die Lyrik – und vor allem das Volkslied unter den verschiedenen Formen der Lyrik – als die musikalischste unter den sprachlichen Ausdrucksformen erkannt worden, so ist die Philosophie nach der *Geburt der Tragödie* noch einmal auf die Musik als Modell für das Denken und seine sprachliche Artikulation angewiesen. Der später im »Versuch einer Selbtkritik« enthaltene Ausruf: »sie hätte singen sollen, diese ›neue Seele‹ – und nicht reden«

entspricht ganz dem Inhalt von »Prinz Vogelfrei«. Die »neue Seele« ist hier die Seele des die Grenzen des vernünftigen Denkens überwindenden Freigeistes und das Lied (hier das Volkslied, später der Gesang) ist die zu erobernde Form des zukünftigen Philosophierens.

Wie man sieht, enthält ein scheinbar so einfaches Lied wie »Prinz Vogelfrei« ein ganzes philosophisches Programm. Warum aber singen, spielen? Die Antwort auf diese Frage gibt die letzte Strophe des Gedichts. Zwar könnte man das Singen auf die schon bekannte musikalische Neigung des Begriffs in der Dichtung zurückführen, auf seine Tendenz, ›einen der Musik analogen Ausdruck‹ zu erstreben. Doch findet am Ende des Gedichts das statt, was ich schon vorhin die ›zweite Verwandlung‹ des Prinzen genannt habe. Denn wovon hat man bisher gelesen? Von einem Prinzen – selbstverständlich ein menschliches Wesen –, der als Gast und Lehrling eines Vogels (oder jeden Vogels) selbst zum Vogel wird und das Fliegen und Singen erlernt. In der letzten Strophe ändert sich aber die Szene erheblich. Hier ist der Prinz nicht mehr ein Lehrling und ein Imitator unter seinen Meistern, sondern ein Gleichrangiger, der etwas Hörenswertes vorzusingen hat. Er kann also den anderen ›Vögelchen‹ raten (wenn nicht befehlen, worauf die Imperativ-Form der letzten Verse hinweisen könnte), auf seine eigene ›Weise‹ zu horchen, indem sie sich um ihn herum setzen sollen.

Wie immer man die letzten drei Verse interpretieren will – sei es als Empfehlung oder als Befehl – so steht zumindest Eines fest: der Prinz hat etwas Bedeutendes mitzuteilen. Deshalb übernimmt er – wie Sebastian Kaufmann in seinem Kommentar zu den *Idyllen* richtig bemerkt – die Haltung »des geselligen Sängers«.²³ Er kann jetzt, als Meister unter Meistern, sein Eigenes ausdrücken, da er sicher ist, dass er Anspruch auf die Aufmerksamkeit seiner ehemaligen Vorbilder hat. Anders gesagt, er ist sicher, dass das, was er zu singen hat, etwas den Vögeln Unbekanntes ist.

Über den Inhalt seiner Botschaft unterrichten uns die ersten drei Verse der letzten Strophe auf ziemlich raffinierte Manier. Das Singen wird mit dem Denken verglichen und auf eine einzige prinzipielle Differenz reduziert: die Weisheit des einsamen Denkens wird der Dummheit des einsamen Singens gegenübergestellt. Diese nur scheinbar selbstverständliche Sentenz findet aber ein bedeutendes Echo im darauffolgenden dritten Vers, wo der Prinz die anderen Vögel zum Horchen einlädt (›So horcht mir denn auf meine Weise‹). Relevant ist dabei die gleichlautende Endung von erstem und drittem Vers, die eine sinnvolle Koppelung darstellt. Der Prinz kann – anders als alle anderen Vögel – den Unterschied zwischen Denken und Singen beschreiben, weil er selbst einmal ein denkendes Wesen war. Er ist also ein wissender Vogel und als solcher kann er eine ›weise Weise‹ jenen Vögeln vorsingen, die das Denken ignorieren.

Prinz Vogelfrei kann also als Meister erscheinen. Als ein einst Denkender besitzt er, trotz seiner Verwandlung, ein Wissen, das ihnen fremd ist. Da das Vergessen nicht mit der vollen Verdrängung des einmal Gewussten identisch ist, sondern seine kritische Betrachtung erlaubt, so ist er jetzt im Stande, den Vögeln etwas Unerhörtes vorzusingen: eine sprachlich nicht zu artikulierende Melodie, deren Ziel es ist,

²³ Vgl. Jochen Schmidt: Kommentar zu Nietzsches ›Morgenröthe‹ – Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches ›Idyllen aus Messina‹. In: Nietzsche-Kommentar 3/1 (2015), 509.

den Zuhörenden zu zeigen, wie der Denkende das Singen wiedererobern kann. Die »weise Weise« des Prinzen lässt sich demnach als Oxymoron erkennen, aber als ein sinnvolles. Es enthält das Programm einer musikalischen Philosophie, d. h. einer Philosophie, die sich den der Reflexion fremden Ausdruck des natürlichen Singens aneignet, um ihrer Weisheit eine wiedereroberte Naivität zu sichern. Aus all dem versteht man, warum die Volksliedform der *Idyllen* so wichtig ist. Denn obwohl sie, als die melodischste, musikalischste Artikulationsweise der Sprache, nicht ganz dem Anspruch einer musikalischen Philosophie entspricht, stellt sie doch ein Experiment dar, natürliches Singen und philosophische Reflexion miteinander zu verknüpfen. Dabei sollte der Schillersche Hintergrund des Ganzen nicht aus den Augen verloren werden. Noch zur Zeit der *Idyllen aus Messina* steht das Musikalische der Lyrik für die wiederzugewinnende Naivität und Natürlichkeit des philosophischen Denkens. Darauf weist auch die zweimalige Wiederholung des Adjektivs ›schön‹ hin. Nicht nur die Vögelchen sind im letzten Vers des Lieds als schön bezeichnet. Auch die »Geschäfte«, die man von ihnen lernen kann (»Gesang, Scherz und Liederspiel«) sind schöner als das Denken und Sprechen. Erinnert man sich aber an die oft von Schiller im Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* hervorgehobene Identität von Natur und Schönheit²⁴ oder an die in den *Kallias-Briefen* behauptete Schönheit des Naiven als Ausdruck der Natur, die ihre Rechte »über Künstelei und Verstellung« behauptet,²⁵ so wird klar, dass der Prinz von den Vögeln auch und vor allem lernt, wie er der Natur gegenüber wieder gerecht werden kann. Wobei auch klar wird, wie sich noch, für den Nietzsche dieser Zeit, das Programm einer Annäherung der Philosophie an die Natur gegen die metaphysische Tradition des europäischen Denkens an Schillers ästhetischen Ausführungen orientieren kann. Damit will ich nicht sagen, dass noch zur Zeit der *Idyllen aus Messina* Schillers Ästhetik eine zentrale Rolle in Nietzsches Philosophie spielt. Der Wortschatz von Schillers ästhetischen Schriften erlaubt es ihm aber, die allgemeinsten Züge seines Programms einer ›Ver-naturlichung‹, einer ›Entmetaphysizierung‹ des Denkens durch eine weit bekannte Begrifflichkeit kantischen Herkunft erkennbar und verständlich zu machen.

Nicht zu Unrecht sind also die *Idyllen aus Messina* die erste veröffentlichte poetische Schöpfung Nietzsches. Sie eröffnen die Reihe seiner poetisch-philosophischen Werke, indem sie zugleich als Versuch und Modell gelten können. Bald werden sie natürlich durch andere dichterische Versuche unter formalem und inhaltlichem Gesichtspunkt überholt werden. Nicht nur der *Zarathustra* und die *Dionysos-Dithyramben* werden andere Töne anschlagen: auch die in die Notizen der späten 80er Jahre eingestreuten Gedichte und die Gedichte, Sentenzen und Sprüche, die Nietzsche einigen seiner Werke beigeibt, scheinen und sind den früheren Liedern weit entfernt. Da aber auch die *Idyllen* nicht vergessen werden, erscheinen sie wie gesagt, erweitert und verändert, am Ende der Zweitausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* unter dem neuen Titel *Lieder des Prinzen Vogelfrei*.

24 Vgl. Friedrich Schiller: Theoretische Schriften. In: ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden. Hg. von Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf Peter Janz u. a. Frankfurt a. M. 1992, Bd. 8, 736.

25 Ebd., 314.

Mit der Figur von Prinz Vogelfrei hatte Nietzsches Philosophie der frühen 80er Jahre seinen Helden gefunden. Jetzt, 1887, ist er nicht mehr Held, sondern er ist zur Identifikationsfigur für den philosophischen Dichter geworden. Deswegen werden die Lieder ihm zugeschrieben. Bemerkenswert ist dabei, dass der Prinz scherzt, singt und weiter seine Lieder spielt: er hat also die Lehren der Vögel nicht vergessen und ist sozusagen zum eigenen Nachfolger geworden. Das Lied, das in den *Idyllen aus Messina* zu seiner Vorstellung dient, ist jetzt – bei geändertem Titel – das dritte des Zyklus geworden. Es heißt nun »Im Süden« und folgt dem ersten ›Scherz‹ – das Gedicht »An Goethe«, worin die letzten Verse des *Faust* parodiert werden und das weit länger gewordene letzte Stück der *Idyllen aus Messina*: das einmal »Vogel-Urt-Heil« betitelte Lied, das sich jetzt als »Dichters Berufung« zu erkennen gibt.

Die neue Stellung des Liedes innerhalb des Zyklus geht mit einer starken Veränderung seiner Bedeutung einher. War »Prinz Vogelfrei« in den *Idyllen aus Messina* als Vorstellung des Helden und des Programms seiner neuen Philosophie gedacht, so dient jetzt das veränderte Lied – da der Prinz Vogelfrei schon durch den Titel des Werks als Sänger des Ganzen identifiziert wird – zur Verortung seiner Kunst. Eine solche Verortung, die in den *Idyllen aus Messina* überflüssig war, da der Titel schon auf den meridionalen Charakter der Idyllen hindeutete, wird im neuen Kontext notwendig. »Nach Süden« fliegt nun der Prinz. Inzwischen weist aber das Wort ›Süd‹ im Werk Nietzsches auf etwas Neues hin und dies sollte zum Verständnis des Gedichts bedacht werden.

Zu diesem Zweck muss daran erinnert werden, dass zwischen 1883 und 1884 Nietzsche – wie Giuliano Campionis philologische Kunst entdecken konnte – das 1897 erschienene Buch von Émile Gebhart über *Les origines de la Renaissance en Italie* gelesen und ihm die Vorstellung entnommen hatte, dass die Zeit der provenzalischen Dichter und der *gaya scienza* eine Epoche von hoher intellektueller Freiheit gewesen war.²⁶ Nietzsches Ansicht hatte sich dann, spätestens um 1884, mit der Idee kombiniert, dass die südeuropäische Tradition der *gaya scienza* zusammen mit der italienischen Renaissance und der französischen Aufklärung die eigentliche Erbschaft einer zukünftigen Generation von ›guten Europäern‹ darstellen sollte, welche die Weiterführung dieses Prozesses geistiger Befreiung hätte durchsetzen müssen. Aldo Venturelli, der den tiefsten Beitrag zu diesem wichtigen Motiv der späten Philosophie Nietzsches liefert hat, konnte die Bedeutung hervorheben, welche Nietzsche im Kontext seiner Philosophie des Freigeistes der Figur des ›guten Europäers‹ zusmisst. »Nach der ›großen Loslösung‹, mit der die Befreiung des Geistes begann, – bemerkt Venturelli – muß der freie Geist Nietzsche zufolge [...] die ›reife Freiheit des Geistes [...] erlangen‹, die mit der Vorstellung der ›großen Gesundheit‹ in eins fällt.²⁷ Gerade die große Gesundheit als Ausdruck der neu eroberten Freiheit der Seele von althergebrachten nationalen, geistigen und metaphysischen Grenzen, hat aber mit dem Süden zu tun oder, präziser, mit Griechenland. Im Fragment 41[7]

26 Vgl. Giuliano Campioni: *Les lectures françaises de Nietzsche*. Paris 2001, 179–182.

27 Aldo Venturelli: Die ›Gaya Scienza‹ der ›guten Europäer‹. Einige Anmerkungen zum Aphorismus nr. 377 des V. Buches der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. In: *Nietzsche-Studien* 40 (2010), 189.

vom August-September 1885 liest man unter anderem über die Entstehung einer neuen europäischen Seele:

»Warten und sich vorbereiten; vom Jahrmarkts-Staube und -Lärm dieser Zeit seine Seele immer reiner Waschen; alles Christliche durch ein Überchristliches überwinden und nicht nur von sich abthun [...]; den Süden in sich wiederentdecken und einen hellen glänzenden geheimnisvollen Himmel des Südens über sich aufspannen; die südliche Gesundheit und verborgene Mächtigkeit der Seele sich wieder erobern; Schritt vor Schritt umfänglicher werden, übernationaler, europäischer, übereuropäischer, morgenländischer, endlich griechischer – denn das Griechische war die erste große Bindung und Synthesis alles Morgenländischen und eben damit der Anfang der europäischen Seele, die Entdeckung unserer ›neuen Welt‹: – wer unter solchen Imperativen lebt, wer weiß, was dem eines Tags begegnen kann? Vielleicht eben – ein neuer Tag.«²⁸

Vergleicht man nun »Im Süden« mit »Prinz Vogelfrei«, so sieht man ganz deutlich, dass der Flug des Dichters und zukünftigen guten Europäers nicht nur »weit«, sondern in eine neue Zeit der Seele führt. Die neuen Endungen der ersten vier Strophen sind in diesem Sinn eindeutig. Sie erzählen eine neue Geschichte. Dem verwandelten Ich des Gedichts ist nicht mehr eine verlorene Naivität zurückgegeben worden. Im Süden – das zuerst das Land seiner Wünsche (»Unschuld des Südens, nimm mich auf!«) und dann das Ziel seiner Reise ist (»Nach Süden flog ich über's Meer«) – findet er neue Kräfte (»Muth und Blut und Säfte«) zum neuen Leben. Der Flug führt also nicht zurück in eine utopische, tierisch-natürliche Dimension der Existenz und des Denkens, sondern in eine Sphäre griechischer Unschuld, welche die Voraussetzung für die Entstehung des Neuen darstellt.

Das Ganze liest sich wie ein poetisches Pendant zum Aphorismus 380 der *Fröhlichen Wissenschaft*, der unmittelbar vor der Umarbeitung des Lieds geschrieben worden sein soll. In ihm wird die Philosophie des zukünftigen Europäers als eine Philosophie des Wanderers dargestellt:

»Der Wanderer redet. – Um unsrer europäischen Moralität einmal aus der Ferne ansichtig zu werden, um sie an anderen, früheren oder kommenden, Moralitäten zu messen, dazu muss man es machen, wie es ein Wanderer macht, der wissen will, wie hoch die Thürme einer Stadt sind: dazu verlässt er die Stadt. ›Gedanken über moralische Vorurtheile‹, falls sie nicht Vorurtheile über Vorurtheile sein sollen, setzen eine Stellung aussenhalb der Moral voraus, irgend ein Jenseits von Gut und Böse, zu dem man steigen, klettern, fliegen muss, – und, im gegebenen Falle, jedenfalls ein Jenseits von unsrem Gut und Böse, eine Freiheit von allem ›Europa‹, letzteres als eine Summe von kommandierenden Werthurtheilen verstanden, welche uns in Fleisch und Blut übergegangen sind. Dass man gerade dorthinaus, dorthinauf will, ist vielleicht eine kleine Tollheit, ein absonderliches unvernünftiges ›du musst‹ – denn auch wir Erkennenden haben unsre Idiosynkrasien des ›unfreien Willens‹ –: die Frage ist, ob man wirklich dorthinauf kann. Man muss sehr leicht sein, um seinen Willen zur Erkennt-

nis bis in eine solche Ferne und gleichsam über seine Zeit hinaus zu treiben, um sich zum Überblick über Jahrtausende Augen zu schaffen und noch dazu reinen Himmel in diesen Augen! Man muss sich von Vielem losgebunden haben, was gerade uns Europäer von heute drückt, hemmt, niederhält, schwer macht. Der Mensch eines solchen Jenseits, der die oberste Werthmaasse seiner Zeit selbst in Sicht bekommen will, hat dazu vorerst nöthig, diese Zeit in sich selbst ›zu überwinden‹ – es ist die Probe seiner Kraft – und folglich nicht nur seine Zeit, sondern auch seinen bisherigen Widerwillen und Widerspruch gegen diese Zeit, sein Leiden an dieser Zeit, seine Zeit-Ungemäßheit, seine Romantik ...«²⁹

Der hohe Flug des Prinzen Vogelfrei ist eine ähnliche Wanderung. Er führt weg vom Europa der alten Vorurteile, weg von alten Werten und Wahrheiten: es ist ein befreiender Flug, dessen Ziel die Überwindung und Selbstüberwindung des zum ›Fleisch und Blut‹ gewordenen Europa ist. Der Süden ist also jene ›griechische‹ Sphäre, in der der Freigeist jene Unschuld erobert, die wie im alten Griechenland – dem Geburtsort der europäischen Seele aus dem Geist des Orients – eine neue, unvoreingenommene Synthese der Weltkulturen zugunsten einer neuen Welt ermöglichen wird.

Es bleibt die Frage: wozu Dichtung? Wieso wiederholt Nietzsche in Versen das, was er schon im Schlussteil des fünften Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft* so prägnant geschrieben hatte?

Die Antwort gibt die sechste, nur in der überarbeiteten Fassung des Gedichts enthaltene Strophe mit der erklärten Distanzierung von der alten Liebe, der Wahrheit im Norden. Denn hier reflektiert implizit das Lied über sich selbst und seine Bedeutung. Als Musik, als singende Dichtung hat es keinen Anspruch auf Wahrheit. Diese letzte ist das Merkmal des Nordens und des metaphysischen Denkens des alten Europas. Die Suche nach einer letzten, nicht zu überwindenden Wahrheit ist das Streben aller sinn- und vorurteilstiftenden Philosophien, das das alte Denken beeinträchtigt und das es zu überwinden gilt. Die ›schlimmen‹ und ›falschen‹ Vögelchen sind als die Antagonisten der nördlichen Wahrheitsliebenden anzusehen (wobei natürlich, mit dem üblichen Perspektivenspiel, die Falschheit der Vögel aus der Optik eben dieser Wahrheitsliebenden beurteilt wird). Ihr Singen, ihre Neigung zu ›jedem schönen Zeitvertreib‹ ist das Zeichen ihrer Distanz von jeder Wahrheitssuche. Und auch der Philosoph, der sich dem Singen und Dichten hingibt, ist ein schlimmer Vogel, ein Freigeist, der auf die Wahrheit verzichtet hat.

Die Dichtung ist also deshalb so wichtig für Nietzsche, weil sie keine Wahrheit zu verkünden hat. Sie ist Melodie, Scherz, Erfahrung, Fälschung, boshafte Kritik. Und dabei, natürlich, keine unphilosophische Tätigkeit. Das Musikalisch-volksliedhafte, das Ironisch-parodistische, selbst das Heitere an Nietzsches Dichtung finden darin ihre Legitimierung. Sie sind Ausdrucksformen der Wahrheitskritik, der Vorurteils-kritik, der Wertekritik. Die neue Seele der ›guten Europäer‹, welche sich im Süden des zum Vogel gewordenen Prinzen Vogelfrei vorbereitet, wird eine singende, kritische und freie sein. ›Umgetrieben‹, wie die schlimmen Vögelchen im Süden, wird sie

beweglich bleiben und die Dichtung als Spielfeld des Möglichen und des Unwahren höher als jede Wahrheit schätzen.

Literatur

- Campioni, Giuliano: *Les lectures françaises de Nietzsche*. Paris 2001, 179–182.
- Detering, Heinrich: *Stagnation und Höhenflug. Die „Lieder des Prinzen Vogelfrei“*. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): *Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft*. Berlin/Boston 2015.
- Pepper, Franz von (Hg.): *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, Bd. III: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen. Zweiter Band: Abhandlung. Stuttgart 1866.
- Schiller, Friedrich: *Theoretische Schriften*. In: ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden*. Hg. von Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf Peter Janz u. a. Frankfurt a. M. 1992, Bd. 8.
- Schmidt, Jochen: Kommentar zu Nietzsches *„Morgenröthe“* – Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches *„Idyllen aus Messina“*. In: *Nietzsche-Kommentar* 3/1 (2015).
- Venturelli, Aldo: Die *„Gaya Scienza“* der *„guten Europäer“*. Einige Anmerkungen zum Aphorismus Nr. 377 des V. Buches der *„Fröhlichen Wissenschaft“*. In: *Nietzsche-Studien* 40 (2010), 180–200.

Luca Crescenzi

11 Von Spechten und Lacerten: Nietzsches Auseinandersetzung mit der Epigrammtradition in ›Dichters Berufung‹

»Der Specht / das närrische Thier / der pickt in
alle Bäume /
Doch alles was er thut / sind nichts / als lauter
Träume /«¹

Wie man Dichter wird (wenn ein Specht den Takt vorgibt)

Die ersten zwei Strophen von »Dichters Berufung« beschreiben und vollführen eine Dichterwerdung der besonderen Art, deren Resultat gleichzeitig konventioneller nicht sein könnte: Ein lyrisches Ich sitzt im Wald »unter dunklen Bäumen« und vernimmt sogleich ein »leises Ticken« (Vers 3) unbekannter Herkunft. Die Wahrnehmung dieses Geräusches führt nun in zwei Schritten bzw. Übertragungen zur Verwandlung² des Ichs in einen Dichter, wobei das Ich den äußerlich wahrgenommenen Reiz durch Interpretation und Aneignung in eine innerliche Motivation umwandelt. Das nicht weiter definierte Ticken wird also als regelmäßiger Takt wahrgenommen (»wie nach Takt und Maass«³, Vers 4). Diese Interpretation führt dann unter nicht weiter erläuterten Umständen dazu, dass sich das Ich gezwungen sieht, in gebundener Rede zu sprechen. Und dies wiederum bedeutet, zumindest nach der Auffassung des lyrischen Ichs und ohne weitere nachvollziehbare Definition, dass es nun »gleich einem Dichter«, also entweder ganz allgemein wie ein Dichter oder wie ein bestimmter Dichter, spreche. Die Art bzw. die Form des Dichtens, die

1 Jacob Cats: Es wächst kein Baum auff einen Tag / Es fällt kein Baum mit einem Schlag. In: Des Unvergleichlichen Holländischen Poeten Jacob Cats Sinnreiche Wercke und Gedichte, Bd. 1. Hg. und übers. von Barthold Feind, Ernst Christoph Homburg, E. von Raestfeldt. Hamburg 1710, 13 [niederl. 1627].

2 Es sei hier auf den bereits in der ersten Strophe vollzogenen poetologischen und auktorialen Zirkelschluss verwiesen, der darin besteht, dass das lyrische Ich von Anfang an und während der Dichterwerdung bereits in dieser Manier spricht und somit dichtet und deswegen zumindest in den ersten Versen nicht vom Dichter des Gedichts, also Nietzsche, unterschieden werden kann. Unter Annahme einer zusätzlichen fiktionalen Autorschaft des Prinzen Vogelfrei, den dieses Ich bezeichnen könnte, ergibt sich zudem eine weitere paradoxe Struktur im Zusammenspiel mit dem Vogel Specht, der entscheidend an der Dichtergenese beteiligt scheint (vgl. zur Frage der Autorschaft Heinrich Detering: Stagnation und Höhenflug, »Die Lieder des Prinzen Vogelfrei«. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Berlin/Boston 2015, 152–153). Die Verwebung bzw. Unauflösbarkeit von Ursache und Wirkung in diesem Entstehungsprozess ergibt sich daraus, dass das Dichten einerseits durch eine Interpretation einer vermeintlichen Naturgegebenheit zu einem Rhythmus seitens des lyrischen Ichs zustande kommt. Andererseits setzt das Ich diesem so entstandenen Dichten einen massiven Widerstand entgegen und empfindet ihn als ein von außen aufgesetzten Zwang, als Zumutung, die es zu bekämpfen gilt.

3 Hervorhebung: G. B.

der werdende Dichter nur durch Grimassen schneiden und unter höchstem Widerwillen annehmen und aushalten kann, lässt sich dann auch simpel beschreiben: Er dichtet in Strophen zu acht alternierenden Versen, d. h. vier Kreuzreime, wobei jeder Vers, bis auf eine Ausnahme⁴, aus einem alternierenden vierhebigen Trochäus oder, je nach Perspektive, einem Achtsilbler mit einem abwechselnd betonten und unbetonten Ende besteht. Mit fortschreitendem Dichten nimmt zudem, bei gleichbleibendem Takt, die Anzahl und Komplexität der Reime zu. Was er also dichtend produziert, ist eine dem Takt gemäße deutsche Liedstrophe⁵.

Das Paradox dieser Genese eines konventionellen Reim-Dichters findet dann in der zweiten Strophe, nachdem sich das »Verse-Machen« (Vers 9) im beschriebenen Stil als Normalzustand etabliert hat, seinen Höhepunkt in einem Lachanfall, der die Schizophrenie der Situation veräußert. Nach dem Versuch einer Selbstdistanzierung »Du ein Dichter?« (Vers 13) erlöst dann mit dem sprechenden Specht die endlich erscheinende und äußerlich taktgebende Entität den verzweifelten Dichter. Es scheint nun etwas kontraintuitiv, dass dieser als Rhythmusgeber entlarvte Specht ausgerechnet und wiederholt (durch direkte Rede markiert) zu sprechen beginnt und dem Dichter als vermeintlicher Dialogpartner⁶ dient – zumal dieses Sprechen im direkt nachfolgenden Vers (»Achselzuckt der Vogel Specht«) diese automatische Schlussfolgerung untergräbt. Neben der Tatsache, dass ein echter Specht bei der Futterersuche alles andere als regelmäßig klopft, scheint die hier eingeführte Spechtfigur ebenfalls nur die ihr natürlichen Kopf- und ›Schulter-‹Bewegungen beim Klopfen zu vollführen, was dann unter Berücksichtigung des Stilmittels der Personifikation

4 Es handelt sich um den Vers 38, bei dem das Metrum stockt: »Das dies – freut? Sind Dichter – schlecht?«.

5 Luca Crescenzi bestimmt die *Idyllen aus Messina* und somit auch »Vogel-Urtheil« (das letzte Gedicht der *Idyllen* und Vorläufer von »Dichters Berufung«) als der Volksliedgattung zugehörig. »Vogel-Urtheil« wird dort nach den Kriterien Ludwig Uhlands als Wettlied definiert (Nietzsches Idyllen aus Messina. Das Volkslied als Form des Philosophierens. In: Andreas Schirmer, Rüdiger Schmidt: Entdecken und Verraten: zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches. Weimar 1999, 191–201).

6 »Vogel-Urtheil« (KSA 3, 342) ist bis auf die letzte Zeile der zweiten Strophe identisch mit den ersten zwei Strophen von »Dichters Berufung«. Dort steht allerdings, in Anlehnung an den *Zarathustra*, »— also sprach der Vogel Specht«. Der Rückschluss auf den Vogel als poetologischen Dialog- und Gesprächspartner wird beispielsweise bei Stephan Braun gezogen: »Die Verbundenheit zu den Vögeln geht sogar soweit, dass das lyrische Ich sich im Gedicht ›Vogel-Urtheil: in einen poetologischen Dialog mit einem Sprecht [sic!] einlässt. Der Melos, dem das Ich hier folgt, ist der Takt, den der Specht vorgibt« (Stephan Braun: Nietzsche und die Tiere oder: Vom Wesen des Animalischen. Würzburg 2009, 46). Diese Interpretation von »Vogel-Urtheil« mag, wie erwähnt, aufgrund der *Zarathustra*-Anspielung für diesen speziellen Fall gelten, kann jedoch nicht ohne Weiteres auf »Dichters Berufung« übertragen werden (vgl. dazu auch Detering: Stagnation und Höhenflug, 160). Das vermeintliche Gespräch mit einem Vogel findet sich als Motiv noch in anderen Gedichten Nietzsches, wie beispielsweise im Nachlassgedicht »Der Wanderer« (1884, 28[58], KSA 11, 322–323). Auch dort wird das Sprechen des Vogels sofort unterlaufen: »Der gute Vogel schweigt und spricht: / ›Nein, Wanderer, nein! Dich lockt ich nicht / Mit dem Getön — [...]«. Vgl. dazu Goethes »Wandlers Nachtlied II (Ein Gleiches)«: »Die Vögellein schweigen im Walde. / Warte nur! Balde / Ruhest du auch« (Johann Wolfgang Goethe: Ein Gleiches. In: ders.: Sämtliche Werke. Gedichte 1800–1832. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, 65).

der menschlichen Eigenschaft des Achselzuckens⁷ gleichkommt. Diese Übertragung auf den Vogel, ist, wie es beispielsweise auch das Nicken wäre, eine zufällige Übereinstimmung, die angesichts des Vogelinstinktes im übertragenen Sinne und ein auf den Takt bezogenes notgedrungenes ›Egalsein‹ oder ›Einverständensein‹ bedeutet und so den Witz ausmacht.

Wie man gegen Spechte und Lacerten kämpft und dabei den Humor nicht verliert

Nachdem also dessen Dichter-Dasein besiegt ist, macht sich das nun zum Räuber stilisierte Ich in der dritten und vierten Strophe mit den ihm zur Verfügung stehenden lyrischen Mitteln daran, Bildern und Sprüchen aufzulauern und nachzustellen. Dabei scheint der Dichter sich den Konventionen der Dichtung und der Regelmäßigkeit des Taktes mit möglichst kreativen Reimvariationen zu erwehren und nimmt, nachdem er seine Rolle akzeptiert hat, den Kampf mit der Eintönigkeit der ihm zur Verfügung stehenden Form auf. Wiederum entsteht ein paradoxes Bild: Der Dichter beginnt, innerhalb der Normen der Form, deren Grenzen auszuloten und metaphorisch zu bekämpfen. Mit anderen Worten: Während des formgetreuen Dichtens kritisiert er inhaltlich deren Konventionen und schafft es gleichzeitig, über diesen Inhalt die Konvention zu weiten und auszuspielen. So kann er beispielsweise im Vers 19 über ein klug gesetztes Enjambement (»Im Husche / Sitzt mein Reim ihm hintendrauf.«) – was ein schnelles Einflechten eines Reims thematisiert – gleichzeitig den Kreuzreim mit »Busche« (Vers 17) sowie das Sich-Draufsetzen eines Reims, mittels des auf »auf« (Vers 18) erweiterten (Kreuz)reims »drauf«, im wahrsten Sinne darstellen. Gerade diese scheinbar mit Leichtigkeit vollführten und die Liedform aushebelnden Reimkapriolen des Dichters machen auch einen Teil des Witzes aus und offenbaren, angesichts seiner trotzigen Not, unter Dicht-Zwang zu stehen, einen bitterbösen Beigeschmack.

Dieser poetologischen Ebene⁸ der Torpedierung der eigenen Form mit Hilfe derselben ist zudem eine dem Wald angemessene Jagdmetaphorik⁹ von Jäger und Geagtem bzw. Wilderer und Wild beigemischt, die sich teilweise schlüssig mit der

7 Sander L. Gilman spricht in diesem Zusammenhang von »metaphorical shoulders« (Incipit Parodia: The function of parody in the lyrical poetry of Friedrich Nietzsche. In: Nietzsche-Studien 4 (1975), 71).

8 Dieter Breuer beschreibt dies in seiner Besprechung des Gedichts als »Darstellung des poetischen Vorgangs«, als »ironische Selbstreflexion [und] [...] Parodierung von alternierendem Metrum und Reim« im Sinne eines Gefangenseins des Dichters in einer alten Form, über die man sich nur noch lustig machen kann, indem man einen Dichter auftreten lässt, der sie mit ihren ureigenen Tricks bekämpft. Vgl. Dieter Breuer: Deutsche Metrik- und Versgeschichte. München 1994, 237–238.

9 Damit greift Nietzsche einen der frühesten philologischen Topoi auf. Vgl. dazu bspw. Jürgen Paul Schwindt: »Vermutlich war es der Trieb des Jägers, der die Philologie zuerst bestimmte. Den Jäger stellen wir uns vor als einen aktaionischen Menschen. Die Jagd des Aktaion [...] ist die Geschichte eines Begehrts, das sich am Ende in das Objekt seines Verlangens, das Begehrte, verwandelt: Der Jäger wird sich selbst zur Beute« (Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Heidelberg 2016, 21).

ersten Ebene überschneidet und diese durch elegant eingesetzte Doppeldeutigkeit erweitert. Während also im skizzierten Szenario die Reime ein rundes Bild des angriffslustigen Poeten abgeben und die Metapher scheinbar deutlich hervortreten lassen, stockt dieses lustige Spiel spätestens in der dritten Strophe, als die Pfeile tatsächliche (Wald)tiere, nämlich die Lacerten, erlegen. Während bis anhin (außer dem Specht) die konkrete Nennung von Tieren zugunsten dieser klugen Überschneidungstechnik vermieden und damit gleichzeitig impliziert¹⁰ wurde, könnte diese doch sehr auffällige und eher seltene eingedeutschte Verwendung des lateinischen Wortes für Eidechse, eine konkrete Antwort auf die Frage¹¹ sein, wem der Dichter-Räuber im Vers 18 auflauert bzw. wen er nun mit ›echten‹ Pfeilen beschließt. Die beiden im Vers 19 nachfolgenden Suggestivfragen (»Ist's ein Spruch? Ein Bild?«) könnten zumindest in Bezug auf die Eidechsen implizieren, dass es sich bei der entsprechenden Textstelle (»Wenn der Pfeil in edle Theile / Des Lacerten-Leibchens dringt!«) um einen (bereits existierenden) Spruch bzw. ein Bild handelt, was wiederum auf einen intertextuellen Verweis hindeuten könnte.

Tatsächlich finden sich in Goethes knapp über hundert *Venezianischen Epigrammen* eine als Lacerten-Zyklus bekannte Epigrammgruppe¹², in deren 67. Epigramm Goethe wortwörtlich die Lacerten als Bild erwähnt: »Wollt' ihr mir's künftig erlauben; so nenn ich die Tierchen Lacerten, / Denn ich brauche sie noch oft als gefälliges Bild«¹³. Das »gefällige Bild« wird dann auch gleich zu Beginn des nächsten Epigramms erläutert und gibt damit das Thema des Lacerten-Zyklus vor: »Wer Lacerten gesehn hat, der kann sich die zierlichen Mädchen / Denken, die über den Platz fahren dahin und daher«. Gemeint sind also Venedigs Freudenmädchen, die das lyrische Ich »mit dem Duktus eines Naturforschers, der über seine zoologischen Beobachtungen zu Verhalten und Habitat der untersuchten Spezies berichtet«¹⁴, ins Auge fasst. Liest man den Lacerten-Vers in »Dichters Berufung« vor dem Hintergrund der Goethe'schen Bildbedeutung, wird dessen erotische Aufladung plötzlich transparent und steht in seiner Explizitheit Goethes *Epigrammen* in nichts nach.¹⁵

10 Beispielsweise im Vers 21 »Was nur schlüpft und hüpfst« und im Vers 26 »Wie das zappelt, zittert, springt«.

11 Die Frage blieb bis anhin unbeantwortet, weil der Reim ihr direkt hintendrauf saß.

12 Dazu gehören die Epigramme 67 bis 72 in Johann Wolfgang Goethe: *Venezianische Epigramme*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Gedichte 1756–1799*. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, 457–458.

13 Goethe: *Venezianische Epigramme*, 457. Das gesamte 67. Epigramm lautet: »Lange hätt' ich euch gerne von jenen Tierchen gesprochen, / Die so zierlich und schnell fahren dahin und daher. / Schlägelchen scheinen sie gleich, doch viergefütset, sie / laufen, / Kriechen und schleichen, und leicht schleppen das / Schwänzchen sie nach. / Seht hier sind sie! und hier! sie sind verschwunden! wo sind / sie? / Welche Ritze, welch Kraut nahm die Entfliehenden auf? / Wollt ihr mir's künftig erlauben; so nenn ich die Tierchen / Lacerten, / Denn ich brauche sie noch oft als gefälliges Bild.«

14 Stephan Oswald: *Früchte einer großen Stadt – Goethes Venezianische Epigramme*. Heidelberg 2014, 318.

15 Zu dieser Lesart passt auch Nietzsches Erwähnung der »Epigramme« im *Fall Wagner*, in dessen Zusammenhang er Goethe vor dem prüden und »moralinsauren Deutschland« verteidigt: »Man kennt das Schicksal Goethe's [...]. Er war den Deutschen immer anstössig [...]. Was warfen sie Goethen vor? Den ›Berg der Venus‹; und dass er venetianische Epigramme gedichtet habe. Schon Klopstock hielt ihm eine Sittenpredigt; es gab eine Zeit, wo Herder,

Während dort jedoch die metaphorische Überlagerung der Eidechsenbewegungen mit denen der Mädchen den ›Witz‹ der Bildlichkeit ausmacht, ist es in »Dichters Berufung« bloß eine Komponente des Bildes, deren finale Pointe noch weiter erschlossen werden muss.

Der frivole Inhalt von Goethes 1790, während seiner zweiten Italienreise, geschriebenen *Epigramme* war der Hauptgrund dafür, dass diese in der Rezeption tatsächlich kaum Anklang fanden und Befremden auslösten. Diese marginale Behandlung übertrug sich auch auf die Goethe-Forschung, die fälschlicherweise lange Horaz als dessen wichtigsten Einfluss ansah. Die mittlerweile zum Konsens¹⁶ gewordene Erkenntnis, dass vielmehr die um einiges pikanteren Epigrammbücher Martials Goethes Hauptinspirationsquelle waren, ist, neben zahlreichen und bis ins Detail gehenden inhaltlichen Anspielungen und Übereinstimmungen und dem gemeinsamen Großstadtopos, dessen Aneignung der spezifisch martialischen Prägung der Epigrammdichtung¹⁷ zuzuschreiben. Dabei zitiert er »nicht einfach das Gelesene [...], sondern [benutzt] es als Motiv, das ihn dazu ›bewegt‹, sich das Vorbild anzuvorwandeln«¹⁸. Goethe positioniert sich mit diesem Aufgreifen und Einverleiben des auf Martial zurückgehenden Traditionstrangs der Epigrammdichtung in einer im 18. Jh. besonders zwischen Lessing und Herder¹⁹ heiß geführten Debatte, die, neben inhaltlichen Überlegungen, vor allem die Übertragung antiker Versformen, insbesondere des Distichons, ins Deutsche diskutierte. Lessing preist Martial als Meister und Hauptvertreter des Pointenepigramms oder satirischen Epigramms, wodurch dieser vertraute Gegenstände oder Gegebenheiten des römischen Alltags, mittels Witz und Satire überhöhte und kritisierte. Lessing beschreibt diese Technik als eine Art Zweiteilung des Epigrams in ›Erwartung‹ und ›Aufschluss‹, was bedeutet, dass erst eine Erwartungshaltung des Lesers mit dem thematisierten Gegenstand generiert wird und diese dann mittels der Pointe enttäuscht bzw. in eine witzige oder

wenn er von Goethe sprach, mit Vorliebe das Wort ›Priap‹ gebrauchte« (WA 3). Vgl. dazu auch Claus Zittel: Deutsche Klassik und Romantik. Goethe – Herder – Hölderlin – Kleist – Lessing – Schiller. In: Henning Ottman (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2011, 387.

- 16 Zu den offensichtlichsten Beweisen dieser These gehören das den »Epigrammen« als Motto vorangestellte Martial-Zitat »Hominem pagina nostra sapit« oder der für sich sprechende Titel »Epigrammes Vénitiens, d'après le sens de Martial«, der von Goethe 1823 selbst angefertigten französischen Werkübersicht sowie mehrere diesen Umstand bezeugende Briefstellen. Vgl. Oswald: Früchte einer großen Stadt, 115–133.
- 17 Walter Burnikel hat viele dieser Übereinstimmungen, Zitate und Aneignungen Goethes in seinem Aufsatz Goethes »Venezianische Epigramme« und Martial, zusammengetragen (in: Goethe-Jahrbuch, 120 (2003), 242–261).
- 18 Ebd., 247.
- 19 Lessing tat dies insbesondere mit seiner Schrift »Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige Epigrammatisten« (in: Werke, Bd. 7. Hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 2000, 179–290) auf die Herder in seiner Schrift »Anmerkungen über das griechische Epigramm« direkten Bezug nimmt. Weiter führte Herder 1786 in seinen »Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm« (in: ders.: Werke, Bd. 4. Hg. von Günter Arnold, Jürgen Brumback, Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1994, 517–548) sowie in der »Einleitung zu den Zerstreuten Blättern« (in: ders.: Werke, Bd. 3. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1990, 761–764) seinen Standpunkt zum Erbe des antiken Epigrams weiter aus. Vgl. dazu auch das ausführliche Kapitel »Antike Epigrammatik in Weimar« bei Oswald: Früchte einer großen Stadt, 97–105.

spöttische Auflösung verkehrt wird, die ein neues Licht auf diesen Gegenstand wirft. Herder ging es hingegen weniger um das spöttische Spiel und die Kritik²⁰ – vielmehr sollte es »den tiefsten und edelsten Trieben im Menschen, der Neigung nämlich, seine Ideen zu *erhellen* und zu *erweitern*, sodann seine Gedanken und Empfindungen anderen *mitzuteilen*«²¹ dienen. Er wollte dabei »eine Neubestimmung der Gattung aus ihrer historischen Genese«²² vornehmen und war stärker als alle anderen um eine äquivalente Übertragung ins Deutsche bemüht. In Klopstocks epigrammatischer Zusammenfassung dieser beiden Positionen, erschließt sich zudem ein zusätzlicher Hinweis auf eine weitere bzw. grundlegendere Bedeutungsebene der in »Dichters Berufung« verwendeten Metaphorik des Pfeils und des Schwerts: »Bald ist das Epigramm ein Pfeil, / Trifft mit der Spitze; / Ist bald ein Schwert, / Trifft mit der Schärfe; / Ist manchmal auch (die Griechen liebten's so) / Ein klein Gemäld', ein Strahl gesandt / Zum Brennen nicht, nur zum Erleuchten«²³.

Wenn, wie im Vers 25 von »Dichters Berufung« behauptet bzw. gefragt wird, ob »Reime [...] wie Pfeile« seien, kann das in diesem Sinne durchaus als Gattungsvergleich gelesen werden, welcher der reimgeprägten Lieddichtung die gleiche Schärfe und die gleiche Fähigkeit zur witzigen Pointe attestiert, wie etwa dem in Distichen abgefassten, ungereimten Epigramm. Die Assonanz zwischen ›Reime‹ und ›Pfeile‹ betont diesen Umstand noch, indem der ›Reim‹ als Reim den ›Pfeil‹ untergräbt, wobei auch gleichzeitig (durch den Halbreim) deren Unterschiedlichkeit markiert wird. Wenn Reime also wie Pfeile sind, dann findet hier, auch angesichts der in diesem Gedicht allgemein und für diesen Vers besonders geltenden Vormachtstellung des Reims, eine Reflexion einer sonst epigrammtypischen Eigenschaft im obigen martialischen Sinne statt: Die ›Reime‹ übertrumpfen als Reim und mit Hilfe der ironisch gestellten Frage *als* witzige Pointe das Epigramm, machen es selbst zum Gegenstand des Spotts und schlagen es so mit den eigenen Mitteln.

Bei Martial selbst findet sich nun ebenfalls ein interessantes Lacerten-Epigramm, das nicht nur die obige Epigrammstrategie vorführt, sondern Nietzsches Lacerten-Bild noch von einer anderen Seite beleuchten kann. Das kurze, aus einem Distichon bestehende, 172. Epigramm im 14. Epigrammbuch trägt den Titel *Der Eidechsen-töter – korinthische Bronze* und lautet folgendermaßen: »Die Eidechse, die zu dir kriecht, listiger Knabe, / verschone; von deiner Hand wünscht sie sich den Tod«²⁴. Martial spielt mit diesem Epigramm auf eine von Praxiteles gefertigte Bronzestatue

20 Das »witzige, satyrische« Epigramm ist für Herder nur eines von vielen der Epigrammgattung zugehörigen Epigrammarten, vgl. Herder: Anmerkungen über das griechische Epigramm, 526–533.

21 Herder: Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, 506.

22 Oswald: Früchte einer großen Stadt, 109.

23 Friedrich Gottlieb Klopstock: 31. Elfte, vergeßne Vorrede. In: ders.: Werke und Briefe. Epigramme. Hg. von Klaus Hurlebusch, Berlin/New York 1982, 13. Heinrich Detering weist darauf hin, dass in Nietzsches Titelplan für die *Lieder* zeitweise der Titel ›Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei‹ vorgesehen war (Stagnation und Höhenflug, 151 sowie KSA 12, 83–85).

24 Martial: Epigramme, Lateinisch – Deutsch. Hg. und übers. von Paul Barié und Winfried Schindler. Düsseldorf 2006, 1039. Im lateinischen Original lautet das Epigramm mit dem Titel *Sauroctonus Corinthius* »Ad te reptanti, puer insidiosae, lacertae / parce; cupit digitis illa perire tuis« (ebd., 1038).

Apolls²⁵ an, die Plinius im *Metallurgie*-Buch seiner *Naturkunde* erwähnt und deren Darstellung verblüffend genau mit dem von Nietzsche evozierten Bild in »Dichters Berufung« übereinstimmt:

»Praxiteles [...] verfertigte auch in Bronze sehr schöne Werke: [...] Er schuf auch einen jugendlichen Apollon, der einer in der Nähe herankriechenden Eidechse mit einem Pfeil nachstellt und den man ›Eidechsentöter [sauroctonus] nennt.«²⁶

Praxiteles' Darstellung des Eidechsentöters verankert und vereinigt die verwendeten Begriffe des Pfeils und der Eidechsen sowie die gesamte ›unter [...] Bäumen‹ stattfindende Jagdszene, mit ihrer in den vorangehenden Strophen etablierten und dazugehörigen Metaphorik, des (nun mit Apoll verknüpften) Dichter-Jägers in ein greifbares, bereits existierendes ›Bild‹.²⁷ Die nun konkret gewordenen, d. h. wörtlich zu nehmenden Pfeile und Eidechsen schillern vor dieser antiken Grundlage²⁸ in ihrem erweiterten Bedeutungsspektrum des Goethe'schen Kosmos und dessen Auseinandersetzung mit den antiken Formen sowie der oben besprochenen gattungstheoretischen Anspielungen umso mehr. Die Identifikation mit dem als Akteur im Mittelpunkt stehenden Apoll untermauert und bestätigt zudem den Dichter als Produzenten der Scheinwelt.²⁹ In Martials epigrammatischer Bearbeitung der nun

25 Die vom Athener Bildhauer Praxiteles (ca. 390–320 v. Chr.) Mitte des 4. Jh. v. Chr. gefertigte Bronzestatue *Apollon Sauroctonus* gehört neben der *Aphrodite von Knidos*, dem *Eros von Thespiai* und einer Reihe von Satyrstatuen zu dessen wichtigsten Werken. Kopien davon stehen in den Vatikanischen Museen und im Louvre.

26 Plinius Secundus d. Ä.: *Naturalis Historiae* – Naturkunde, Lateinisch – Deutsch, Buch XXXIV, Metallurgie. Hg. und übers. von Roderich König in Zus. mit Karl Bayer. München 1989, 55–57 (Abschnitt 70).

27 In diesem Zusammenhang sei auch dessen Ursprung und Bedeutungsspektrum im vedischen und antiken Lied hervorgehoben: Bereits »[i]m Rigveda ist die Pfeil-Vergleichung gut verankert. Das Lied wird mit dem Pfeil verglichen [...]. Der Sänger ist ein Bogenschütze [...], von ›Pfeilen der Sänger‹ ist die Rede. [...] Zusätzlich [...] sind an den griechischen Vorstufen die Vergleichungen zu nennen (Homer Odyssee/Ilias/Hymnen und Heraklit, Ann. d. A.), die auf die äußerliche Ähnlichkeit von Leier und Bogen (vor allem die Bespannung) Bezug nehmen. [...] Leier und Bogen fallen beide in den ›Zuständigkeitsbereich Apollos‹ (René Nünlist: Poetologische Bildersprache der frühgriechischen Dichtung. Stuttgart 1998, 143–144).

28 Nietzsche greift das exakt gleiche Götterbild an anderer Stelle und in anderem Zusammenhang, nämlich im Kommentar zur *Morgenröthe* in *Ecce Homo*, noch einmal auf und erweitert es vom Gott, der die Eidechsen aufspießt, zum Tik-Tak verfließender Augenblicke, die es diesmal mit der Feder festzuhalten gilt: »Die Kunst, die es voraus hat, ist keine kleine darin, Dinge, die leicht und ohne Geräusch vorbeihuschen, Augenblicke, die ich göttliche Eidechsen nenne, ein wenig fest zu machen — nicht etwa mit der Grausamkeit jenes jungen Griechengottes, der das arme Eidechslein einfach anspiesste, aber immerhin doch mit etwas Spitzem, mit der Feder ... ›Es giebt so viele Morgenröhren, die noch nicht geleuchtet haben‹ — diese indische Inschrift steht auf der Thür zu diesem Buche. Wo sucht sein Urheber jenen neuen Morgen, jenes bisher noch unentdeckte zarte Roth, mit dem wieder ein Tag — ah, eine ganze Reihe, eine ganze Welt neuer Tage!« (KSA 6, 329–330, für den Hinweis danke ich Claus Zittel).

29 Vgl. zur Rolle des Apollinischen in ›Dichters Berufung‹ Thomas Forrer: Rhythmisches Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht ›Dichters Berufung‹. In: Felix Christen/Thomas Forrer/

transparent gewordenen Quelle, wird der »in der Kaiserpanegyrik gebräuchlichen Topos«³⁰ des Tieres, das sich durch den Gott, von dem es erbeutet wurde, den Tod wünscht, verkehrt.³¹ Die überraschende Wendung erfolgt dabei, wie bei Martial üblich, im zweiten Teil des Pentameters: Während der »listig[e] Knabe« Apoll³² die Eidechsen im ersten Teil verschonen soll und der Leser eigentlich davon ausgeht, dass er sie trotzdem töten wird, besteht die Pointe darin, dass sie offenbar doch freiwillig zu sterben bereit sind.

Durch die Überlagerung dieser beiden Bildlichkeiten im Lacerten-Vers, denen, trotz gleicher Metaphorik, je eine andere Pointe bzw. ein anderer Witz entspringt, schafft es Nietzsche, eine Verbindungslinie zwischen zwei zentralen und einander fortführenden Epigrammwerken zu ziehen, die sich einerseits motivisch begründet und andererseits das Epigramm in der martialischen Tradition zelebriert. Durch den intertextuellen Verweis zu den *Venezianischen Epigrammen* verankert er zudem nicht nur Goethe als Referenzpunkt im Gedicht, sondern auch das für Nietzsche und insbesondere die *Lieder* so wichtige Venedig³³. Nietzsches doppelte und von Goethe mit Martials Werk ebenso vorgenommene Aneignung der Traditionslinie des Epigramms ist eine klare Positionierung seinerseits und steht gerade durch die komplexe Anspielung im Kontrast zur reimlastigen Volksliedstrophe. Wenn Nietzsche die *Lieder* mit der Grundintention der »Bosheit«³⁴ schreibt, die er an anderen Dichtern und deren »lyrischen Gefühle[n]« auslassen muss, dann ergibt sich zumindest eine interessante Parallel zum epigrammatisch-satirischen Verarbeiten und Überhöhen

Martin Stingelin/Hubert Thüring (Hg.): Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Frankfurt a. M./Basel 2014, 118–119.

- 30 Sascha Kansteiner/Lauri Lehmann/Bernd Seidensticker u. a. (Hg.): Text und Skulptur: Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild. Berlin 2007, 92.
- 31 Ebd., 92–93: »Das von Plinius und Martial gebrauchte griechische Wort *sauroktonos* (Eidechsentöter) ist sicher nicht die ursprüngliche Epiklese dieser Darstellung des Apollon, sondern wird in Unkenntnis des originären kultischen Zusammenhangs allein aus den Attributen, der Eidechse und dem Pfeil, abgeleitet worden sein [...]. Im Original dürfte man kaum den Gott im Moment vor der Tötung der Echse erkannt haben: da Echsen nicht als Schädlinge angesehen wurden, wäre die Szene allenfalls als Anspielung auf die Tötung des sagenhaften Drachen Python verständlich, doch wird man mit einem solchen, fast parodistischen Zug bei einer Skulptur des 4. Jh. noch nicht rechnen dürfen. Berücksichtigt man ferner, wie locker der Gott den Pfeil am ca. 50 cm langen Schaft [...] gehalten haben muss, so kann man ausschließen, dass die Aktion auf ein Zustechen abzielte. Zu erschließen ist vielmehr ein spielerisches Necken der Eidechse«.
- 32 Der »erotische Aspekt [der] Kombination von Pfeil-Bild und Knabenlied« wird sowohl von Bakchylides (»Ein anderer richtet auf Knaben seinen bunten Bogen«) als auch Pindar genannt und akzentuiert. Bei Pindar heißt es beispielsweise: »Die früheren Menschen [...] die auf den Wagen der Musen [...] stiegen, begleitet von der berühmt(machend)en Leier, schossen leicht mit dem Bogen honigsprechende Knabenlieder« (zit. n. Nünlst: Poetologische Bildersprache, 145–146).
- 33 Vgl. dazu Sander L. Gilman: »Braune Nacht«, Friedrich Nietzsche's Venetian Poems. In: Nietzsche-Studien 1 (1972), 247–260.
- 34 Siehe dazu Nietzsches Vorrede zur zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft*: »Zum Beispiel eine Handvoll Lieder [...] — Lieder, in denen sich ein Dichter auf eine schwer verzeihliche Weise über alle Dichter lustig macht. — Ach, es sind nicht nur die Dichter und ihre schönen »lyrischen Gefühle«, an denen dieser Wieder-Erstandene seine Bosheit auslassen muss [...]« (FW Vorrede, 1).

einer Quelle zu einer sich nicht auf den ersten Blick erschließenden Pointe. Auch die (nicht nur bei Goethe) zentralen Funktionen der Gattungsform als spontanes, lustiges Stegreifgedicht³⁵ zur Übung antiker Versformen sowie deren poetologische Selbstreflexion³⁶ werden von Nietzsche aufgegriffen.

Wie man sich mit dem Specht versöhnt oder: Von Goethes ‚spechtische[m] Wesen‘

Bereits zehn Jahre vor der besagten Epigrammdebatte kam es in Straßburg zum ersten schicksalhaften Zusammentreffen zwischen Goethe und Herder. Der damals an seiner ersten Volksliedsammlung arbeitende Herder beauftragte den jungen Goethe, im Straßburger Umland ebensolche zusammenzutragen. Diese Zusammenarbeit verlief jedoch unter anderem deshalb schnell im Sand, weil die Beziehung durch Herders »launische Ausfahreneheit, [und eine] so leicht in Spott- und Scheltworte, in Neckereien und Vorwürfe übergehende Reizbarkeit«³⁷ alles andere als einfach war. Der eher melancholisch veranlagte Herder fühlte sich durch Goethes leichtes, sprunghafte Wesen schnell provoziert und verpasste ihm deswegen schon nach kurzer Zeit den Beinamen Specht.³⁸ Zwei Belege dafür finden sich in einem Gedicht Herders und in Goethes berühmtem Pindar-Brief an Herder, die jeweils verschiedene Seiten dieses spechtischen Zuges zum Vorschein kommen lassen.

1773 schrieb Herder, als Beigabe an einen Brief an seine Verlobte Caroline Flachsenland, das Gedicht *Goethes Bilderfabel*, dessen Protagonisten ein frecher bunter Specht (Goethe) und ein armer trübsinniger Falke (Herder selbst) sind:

Hinangeflogen da kam ein Specht
Von Frankfurt wol am Main;
Der klatschte mit den Flügeln recht
Und lachte froh darein.
Es war ein bunter lieber Specht;
Singt Alle, singt darein:
[Chor.]

35 Hier lässt sich auch eine Verbindung zum Vorspiel »Scherz, List, Rache« der *Fröhlichen Wissenschaft* herstellen (insbesondere zu den »Epigrammen« 48. und 52.). Vgl. dazu auch Christian Benne: Nicht mit der Hand allein: »Scherz, List und Rache. Vorspiel in deutschen Reimen. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Berlin/Boston 2015, 32–40.

36 Peter Hess meint sogar, dass »[k]aum eine literarische Gattung je so laut über sich nachgedacht« hätte (Epigramm. Stuttgart 1989, 1). Dies gilt im Übrigen auch für die *Venezianischen Epigramme* von denen »insgesamt vierundzwanzig Stücke, ein Viertel des ganzen Zyklus, [sich] hauptsächlich oder zumindest teilweise mit poetologischen Aspekten [beschäftigen] und [...] damit unter thematischen Gesichtspunkten die wohl umfangreichste Gruppe innerhalb des Zyklus darstellen« (Oswald: Früchte einer großen Stadt, 379).

37 Rudolf Haym: Herder. Nach seinem Leben und seinen Werken. Bd. 1. Berlin 1958, 421.

38 Vgl. ebd., 419–424. Vgl. auch Elke Richter/Georg Kurscheidt (Hg.): Kommentar zu J. W. Goethe, Briefe, 23. Mai 1764 – 30. Dezember 1772. Berlin 2008, 358–359.

Bunter Specht! lieber Specht!

Von Frankfurt wol am Main!

Und in Westphal'n in wildem Wald,
Wo einst Herr Hermann schlug,
Da saß ein armer junger Falk,
Zu früh gelähmt im Flug,
Zerknickt sein Flügel nur zu bald!
Darum der wilde Wald erschallt;
[Chor.]

Armer Falk! armer Falk!

[...]

Und schnell mit Spechtstriumph und List
Trat er zum Falk hinan:
»Das ist, wenn man ein Falke ist,
Ein Raubthier, guter Mann;
Was man da speculiren thut,
Ist Alles wahr, ist Alles gut.«
[Chor.]

Dunkt Adeler sich, Jupiter,
Wenn man kaum Falke ist!

Der arme Falk, er seufzte tief;
Sein Flügel hing ihm schwer:
»Das wol kein Bruder aus Dir rief,
Du schöner, bunter Häh'r!
Lob' ich nicht Deiner Farben Zier,
Nußkern und Rindlein lasse Dir?«
[Chor.]

Bunter Specht! Apollo's Specht!
Und seiner Leyer Zier! [...]³⁹

Auch ohne eine detailgenaue Analyse des Gedichts bringt doch insbesondere dessen Form der leichten und spöttischen Volksliedstrophe in Kombination mit der auf Apollos Leier sitzenden Spechtfigur sowie Goethes Charakterisierung⁴⁰ zwei

39 Johann Gottfried Herder: Goethes Bilderfabel. In: ders.: Werke. Erster Theil, Gedichte. Hg. von Heinrich Dünzter. Berlin 1879, 320–322.

40 Goethe selbst fand das Gedicht wohl alles andere als lustig, wie ein Brief Herders an Caroline Flachsland belegt: »Göthe hat die Bilderfabel übelgenommen, welches mich nicht kümmert u. wofür ich nicht kann, [...]. Lassen Sie sich also nichts merken: der gute Junge

für »Dichters Berufung« relevante Figuren zusammen: Goethe als Specht und der Specht als ein dem Apollo zugehöriger Vogel⁴¹, der zudem den Liedcharakter der Dichtung betont.

Goethes initiale Beschäftigung mit der antiken Epigrammatik und deren Versformen kam ca. 1780 über Herders Übersetzungen der *Anthologia Graeca* zustande, woraufhin er mit dem eigenen Dichten in Hexametern begann. Mit der griechischen Antike kam er trotzdem schon viel früher, aber ebenfalls auf Anregung Herders, in Berührung. 1772 thematisiert er in einem Brief an Herder diese Beschäftigung und reflektiert dabei das Identifikationsmoment seines »spechtischen« Wesens mit dem der pindarischen Dichtung und der griechischen Plastik. Er greift darin Herders Zuschreibung des Spechtischen auf, der Goethe damit als jemanden charakterisierte, der »ganz Auge« sei und »einen ›Vogelblick‹ habe«⁴². Diese Bemerkung steht im Zusammenhang mit der in Herders *Plastik* ausgeführten Theorie⁴³, dass das Sehen wesentlich mit dem Tastsinn verbunden sein müsse, um die wahre Bedeutung der Formen erfassen zu können – alles andere sei bloße ›Vogelansicht‹. Goethe schreibt (in versöhnlichem Ton) an Herder:

»Seit ich nichts von euch gehört habe, sind die Griechen mein einzig Studium. [...] Auch hat mir endlich der gute Geist den Grund meines spechtischen Wesens entdeckt. Über den Worten Pindars επικρατεῖν δύνασθαι ist mirs aufgegangen. Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich in deinen Zügeln bäumen, du ihre Krafft lenckst, [...] und wendest, peitschest, hältst und wieder ausjagst biss alle sechzehn Füsse in einem Tackt ans Ziel tragen. Das ist Meisterschafft, [...] Virtuosität. Wenn ich nun aber überall herumspaziert bin, überall nur drein geguckt habe. Nirgends zugegriffen. Dreingreifen, packen ist das Wesen jeder meisterschafft. Ihr habt das der Bildhauerey vindizirt, und ich finde dass ieder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten nichts ist. Es ist alles so Blick bey euch, sagtet ihr mir offt. Jetzt versteh ich's tue die Augen zu und tappe. [...] So will ich euch auch sagen dass ich jetzt über eure Antwort auf die Felsweihe aufgebracht worden bin und hab euch einen intoleranten

kommt wieder von sich selbst zurecht« (Herder an Caroline Flachsland [Bückeburg den 24.3.1773]. In: Hans Schauer (Hg.): Herders Briefwechsel mit Caroline Flachsland, Bd. 2. Weimar 1926, 390).

- 41 Vgl. dazu die Auflistung antiker Bildquellen bei Nünlist: Poetologische Bildersprache der frühgriechischen Dichtung, 39–40.
- 42 Richter/Kurscheidt: Kommentar, 413. Damit ist »Goethes Vermögen des ebenso unmittelbaren sinnlichen wie bewussten Sehens, des Vergegenwärtigens der Dinge aus unterschiedlicher Perspektive [...], das sich ihm dann zur Erkenntnis des Wesens der Dinge und Zusammenhänge, zum Typischen formiert« gemeint (Volker Giel [Hg.]: Einleitung zu: J. W. Goethe, Briefe 18. September 1786 – 10. Juni 1788, Bd. 7. Berlin 2012, 47).
- 43 Vgl. dazu folgende Stelle in Herders »Plastik«: »Lasset ein Geschöpf ganz Auge, ja einen Argus mit hundert Augen hundert Jahr eine Bildsäule besehen und von allen Seiten betrachten: ist er nicht ein Geschöpf, das Hand hat, das einst tasten [...] konnte; ein Vogelauge, ganz Schnabel, ganz Blick, ganz Fittig und Klaue, wird nie von diesem Dinge (sic!) als Vogelansicht haben. [...] Das Auge ist nur Wegweiser, nur die Vernunft der Hand; die Hand allein gibt Formen, Begriffe deßen, was sie bedeuten, was in ihnen wohnet« (in: ders.: Werke, Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1781, Bd. 4. Hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt a. M. 1994, 253).

Pfaffen gescholten, das Götzenpriester und frecher Hand den Nahmen einzwang war nicht recht.«⁴⁴

Mit dem Specht im Tiktak sprechen

Herders Grundanliegen bei der Beschäftigung mit griechischen Epigrammen ist deren Übersetzung ins Deutsche, denn er ist überzeugt, dass sich durch die Übertragung der antiken Metren eine ähnliche Wirkung im Deutschen, der »Schwester des Griechischen«⁴⁵, erzielen lässt, die er wie folgt beschreibt:

»Wie biegsam ist sie zu jedem Bild, [...]! wie biegsam insonderheit zu dem schönen Maß, das sich das Epigramm gewählt hat! Hexameter und Pentameter winden einen Kranz in Worten, so wie sie dem Ohr in Silben einen vollendeten Rundtanz geben. Welche Sprache kann sich solcher Silbenmaße rühmen?«⁴⁶

Von einer daraus entspringenden deutschen Epigrammkultur erhofft er sich, dass »vielleicht einmal eine deutsche Anthologie mit der griechischen um den Vorzug streitet«⁴⁷. Die vielfältigen Versuche aller namhaften Dichter der Zeit, zeugen aber auch von den grundlegenden Schwierigkeiten, die mit der Übertragung von quantifizierenden Metren auf das dynamische Betonungsprinzip der deutschen Sprache einhergehen. Eine Problematik mit der sich insbesondere die Epigrammgattung über die Jahrhunderte beschäftigt hat.

Während einerseits die antike Metrik als Ideal aufrechterhalten wurde, entstand parallel mit der französischen Versdichtung eine für die deutsche Metrik nicht weniger einflussreiche Strömung. Diese folgt einem musikalischen Betonungsprinzip, was den Akzent einer Silbenfolge auf die tonhöchste fallen lässt, die sich in der Regel am Ende derselben befindet. Der Akzent tritt dann in Beziehung mit anderen Tonhöhen, was zur Entstehung des Reims führte, wobei dieser »[i]m Gefolge der provenzalischen Troubadourpoesie (seit 1100) [...] dann zu einem geradezu selbstverständlichen Versmerkmal in allen europäischen Literaturen [wird]«⁴⁸. Aber auch der Einfluss der französischen Tradition auf die deutsche Prosodik ist alles andere als unproblematisch:

»Das Resultat dieses Anpassungsprozesses ist das *Prinzip der Alternation*, also die Einschränkung der Freiheit, zwischen zwei betonten Stellen auch mehrere unbetonte Silben setzen zu dürfen. [...] Das Prinzip der Alternation aber ist eine Zwangsjacke, da

⁴⁴ Goethe an Herder, etwa 10.7.1772 (Wetzlar). In: Johann Wolfgang Goethe: Briefe 23. Mai 1764 – 30. Dezember 1772. Hg. von Elke Richter und Georg Kurscheidt. Berlin 2008, 230–232.

⁴⁵ Herder: Einleitung zu den Zerstreuten Blättern, 763. Vgl. hinsichtlich der Übersetzung der Volkslieder auch Singer, Rüdiger: »Nachgesang«. Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossian, der Popular Ballad und der frühen Kunstballade. Würzburg 2006, 17–32.

⁴⁶ Herder: Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, 512–513.

⁴⁷ Herder: Einleitung zu den Zerstreuten Blättern, 764.

⁴⁸ Breuer: Deutsche Metrik- und Versgeschichte, 45–46.

ja zunächst nur die Zahl der Hebungen den deutschsprachigen Vers charakterisiert. Im Deutschen werden nicht die Silben, sondern die betonten Stellen gezählt [...] insofern sie [die neuere deutsche Versgeschichte, Anm. d. A.] sich von der romanischen und antiken Metrik emanzipiert hat.“⁴⁹

Nietzsches eindeutige Positionierung und formale Entscheidung zugunsten einer Dichtung in der provenzalischen Tradition⁵⁰, die er mit den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* verfolgt, ist dennoch immer eine starke Auseinandersetzung mit den Versuchen (anderer) einer Übertragung antiker Formen. Sie ist gewissermaßen, und trotz vielen eigenen Problemen metrischer Art, die er ebenfalls gekonnt aushebelt, poetische Einverleibung und gleichermaßen ein Mittel zur Distanz wahrung und Auseinandersetzung mit der quantifizierenden Metrik. Eine Positionierung, die ihrerseits zwar eigene Probleme metrischer Art mit sich bringt, die sich jedoch mit größerer Leichtigkeit ins Deutsche übertragen lassen. Die Vor- und Nachteile beider Dichtungstraditionen und ihre Schwierigkeit der Übertragung in die deutsche Prosodie schildert er 1886 dem Musiktheoretiker Carl Fuchs:

»Damals [1871] wehrte ich mich mit Händen und Füßen dagegen, daß z. B. ein deutscher Hexameter irgend etwas Verwandtes mit einem griechischen sei. Was ich behauptete war, [...] — daß der rhythmische Reiz exakt in den Zeitquantitäten und deren Verhältnissen gelegen habe, und nicht, wie beim deutschen Hexameter, im Hopsasa des Ictus. [...] Das Strengernehmen der Dauer einer Silbe war es eben, was in der antiken Welt den Vers von der Alltagsrede abhob [...]. Es ist uns kaum möglich, eine rein quantifizirende Rhythmisik nachzufühlen, so sehr sind wir an die Affekt-Rhythmisik des Stark und Schwach, des crescendo und diminuendo, gewöhnt. [...] Es ist ja kein Zweifel, daß unsre deutschen Dichter »in antiken Metren« damit vielerlei rhythmische Reize in die Poesie gebracht haben, deren sie ermangelte (das Tiktak unsrer Reim-Poeten ist auf die Dauer furchterlich): aber ein Alter hätte nichts von diesen Zaubern gehört, noch weniger aber geglaubt, dabei seine Metra zu hören. — Unter Franzosen versteht man die Möglichkeit einer allein zeit-quantifizirenden Metrik schon leichter: sie fühlen die Zahl der Silben als Zeit.«⁵¹

49 Ebd., 66.

50 Vgl. dazu auch Jürg Mathes: Das Lied bei Nietzsche. In: Gerhard Kluge (Hg.): Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Amsterdam 1984, 61: »Der provençalischen Kultur angeblich vergleichbar, sollen sich die *Lieder* gegen die zeitgenössische Kultur, die Romantik und den Liedeklektizismus stellen. Sie sind parodistischer Gegenentwurf zu dem gängigen Liedschema von Lyrikern wie Geibel, Heyse und besonders Friedrich von Bodenstedt und dessen überaus erfolgreichen *Liedern des Mirza Schaffy*, der sich seinerseits am Vorbild Goethe orientiert.«

51 Brief an Carl Fuchs in Danzig, vermutlich Mitte April 1886. In: Nietzsche, Friedrich: Briefe Januar 1885 – Dezember 1886, Bd. III. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1982, 177–179.

Natürlich war sich auch Goethe dieser Problematik voll und ganz bewusst⁵² und thematisiert dies auch – insbesondere im Zusammenhang mit dem Lacerten-Zyklus – an vielen Stellen in den *Venezianischen Epigrammen*. So beispielsweise im zweiten Distichon des 67. Epigramms, wo er die »wie Schlägelchen scheinend [en]« Lacerten als eigentlich »viergefüßete« Tiere, die das Schwänzchen leicht nachschleppen, beschreibt, wobei letzterer Teil elegant als Enjambement eingeflochten wird. Die rund 67 nachgelassenen Epigramme, die es oft aufgrund ihres noch expliziteren Inhaltes nicht in die engere Auswahl geschafft hatten, problematisieren ebenfalls die Übertragungsschwierigkeiten: »Gib mir statt ›Der Sch . . .‹ ein ander Wort o Priapus / Denn ich Deutscher ich bin übel als Dichter geplagt«⁵³. Goethe geht sogar so weit, dass er in zwei nachgelassenen Epigrammen zugibt, aus metrischen Gründen Fremdwörter benutzt zu haben, und bittet den Leser um Verständnis: »Ungern brauch ich [in] meinen Gedichten die anderen Sprachen. / [...] Aber bald wird mirs unmöglich, ich habe der Distichen viele, / Manches sagt ich noch nicht weil es die Sylbe verbot. / Wenn du es Leser erlaubst, so braucht ich manchmal ein Wörtchen«⁵⁴. Oder: »Deutscher Leser erlaube mir nun bey fremden zu [borgen] / [...] Fremde Sprachen verstehst du, oh deutscher Leser, in einem / Kleinen Gedichte verstehst du wohl auch ein fremdes Wort«⁵⁵. Victor Hahn sieht gerade darin die Begründung, warum Goethe »in den Venezianischen Epigrammen das Wort E i d e c h s e [vermied] und [...] lieber Lacerte [sagte]«⁵⁶. Er setzte das dem Distichon passendere Wort Lacerte ein, um nicht in die Verlegenheit zu kommen, es auf die zweite Silbe⁵⁷ betonen zu müssen, um den Hexameter einzuhalten.

Wenn man also, mit diesen gattungsspezifischen Informationen zum Distichon und dessen Übersetzungsschwierigkeiten sowie der dazugehörigen Epigramm-Metaphorik im Hinterkopf, gewisse Stellen in »Dichters Berufung« rekapituliert, eröffnen sich neue Lesarten: Sitzt in der dritten Strophe dem Spruch (einem anderen

52 In den Tag- und Jahres-Heften von 1793 schreibt Goethe dazu: »[A]uch darf ich zu bemerken nicht vergessen, daß ich sie [die Arbeit am *Reineke Fuchs*, Anm. d. A.] zugleich als Übung im Hexameter vornahm, den wir freylich damals nur dem Gehör nachbildeten. Voß der die Sache verstand, wollte, so lange Klopstock lebte, aus Pietät dem guten alten Herrn nicht ins Gesicht sagen daß seine Hexameter schlecht seyen; das mußten wir jüngeren aber büßen, die wir von Jugend auf uns in jene Rhythmis eingeleiert hatten« (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Tag- und Jahres-Hefte*, Bd. 17. Hg. von Irmtraut Schmid, Frankfurt a. M. 1994, 24).

53 Goethe: Venezianische Epigramme, Nachlass (Epigramm 38), 472. Das direkt vorangehende ist ebenfalls ein nachgelassenes Lacerten-Epigramm: »Seid ihr ein Fremder, mein Herr? bewohnt ihr Venedig? so fragten / Zwei Lacerten die mich in die Spelunke gelockt. / Ratet! – Ihr seid ein Franzos! [...]« (471). Vgl. auch das nachfolgende 39. Epigramm: »Camper der jüngere trug in Rom die Lehre des Vaters / Von den Tieren uns vor [...] / Alles gebrochenes Deutsch so wie gearbter Begriff. / Endlich sagt' er: Vierfüßiges Tier wir haben's vollendet / Und es bleibt uns nur, Freunde, das Vöglen zurück! [...]« (472).

54 GSA 27/60, Bl. 51^r.

55 GSA 27/60, Bl. 51^v.

56 Victor Hahn: *Gedanken über Goethe*. Berlin 1909, 387.

57 Anders handhabte dies beispielsweise August von Platen in seinem Gedicht »Amalfi« (1827) und skandierte: »Nur Eidéchsen umklettern es jetzt, nur flatternde Raben« (in: Max Koch/Erich Petzet [Hg.]: *August Graf von Platens sämtliche Werke*, Bd. 4. Leipzig 1910, 146). Vgl. dazu auch Hahn: *Gedanken über Goethe*, 388.

Wort für Epigramm) der Reim hinten auf, wird also hier reimenderweise formal der Kampf mit der ungereimten Gattung aufgenommen, die »im Husche« durch einen gereimten Vers Paroli geboten bekommt. Interessant ist auch, dass hier in raffinierter Kombination mit dem Reim ein für das Distichon typisches Enjambement eingesetzt wird. Auch der nächste Vers beinhaltet, neben dem Binnenreim »schlüpf^t und hüpft«, wiederum ein mit einem Enjambement verbundener übergehender Reim. Beim lauten Lesen verschmelzen durch das Enjambement die beiden Wörter »sticht er« zu einem, also *sticta*, was zu einem fast identischen Reim mit dem direkt nachfolgenden Dichter, also *sticta dichta*, aber auch dem des Kreuzreims führt. Das Wortspiel erinnert dabei auch stark an den im Distichon enthaltenen Wortstamm *sticha*, was eine reimlose, quantifizierte Strophe meint. Das dem »sticht er« vorangestellte »gleich« wäre dann entsprechend im Sinne von gleichmäßig zu lesen. Nietzsche hat, im Gegensatz zu Goethe, im Lacerten-Vers mit seinen Reimstrophen auch kein Problem, sogar das Kompositum »Lacerten-Leibchen« unterzubringen und verweist mit der darauf folgenden Trunkenheitsmetaphorik, markiert durch Wörter wie »taumelt«, »bezecht«, »schiefl« und »trunken«, auf die entstehende Schieflage durch die Überlagerung der deutschen Sprache mit der antiken Metrik, die den Rückgriff auf eingedeutschtes Latein notwendig macht. Zu »schießen Sprüchlein« werden sie erst, indem sie »der Tiktak-Kette« des antiken Versmaßes angehängt werden, die keine derartigen Freiheiten erlaubt. Nietzsches zum Pfeil gewordener Reim (sein Reimpfeil) beschließt somit Goethes Lacerten-Dichtung, die ebendas, nämlich Pfeil, hätte sein sollen.

Schlussfolgerungen

Mit dem Hintergrund der *Venezianischen Epigramme*, der Epigrammdichtung (martialischen Einschlags) im Allgemeinen sowie der Spur zu Praxiteles' Statue des Eidechsentöters, finden sich für den Lacerten-Vers drei plausible Lesarten, die jede für sich genommen, aber auch als Einzelteile eines Gesamtbildes dessen Schlüsselposition im Gedicht verdeutlichen. Der wichtigste gemeinsame Nenner ist dabei Goethe und dessen Auseinandersetzung mit der epigrammatischen Form sowie deren Übertragung ins Deutsche. Seine »Dichter-Erschlechniss«⁵⁸ wird zwar, hinsichtlich der metrischen Übersetzungsleistung, im Lacerten-Vers verspottet – durch das komplexe Aufgreifen des schillernden Lacerten-Bildes treten aber die satirische wie erotische Komponente der martialischen Epigrammdichtung in positiver Weise klar hervor. Die Aneignung funktioniert dabei, sowohl bei Goethe als auch bei Nietzsche, in ähnlicher Art und Weise: Während Goethe inhaltliche Hauptcharakteristika von Martial übernimmt, aber an der formalen Umsetzung »scheitert«, wählt Nietzsche von Anfang an die formale Gegenposition des provenzalischen Reim-Liedes, um sich in ähnlicher, aber der deutschen Sprache angemesseneren, Beschränktheit über die Goethe'schen Versuche, in Distichen zu dichten, lustig zu machen. Gleichzeitig bekommen die ins Reimschema integrierten Pointen, gerade dadurch, dass sie sich

58 PV An Goethe.

in poetologisch produktiver Art und Weise mit der Epigrammgattung als solcher und insbesondere in der martialischen Tradition des satirischen Epigrams aus-einandersetzen eine tiefere Bedeutung.

Die spezifisch satirische Komponente des Epigrams wird durch dessen Ver-einnahmung Teil der spöttisch-witzigen Wirkung der Dichtungsmechanismen der Reimstrophe. Der im Zusammenhang mit »Dichters Berufung« oft und zu recht fallende Begriff der Parodie⁵⁹, kann im hier etablierten Referenzrahmen jedoch nicht so leicht wie auf Poes *The Raven* angewendet werden. Zwar scheint der von Gilman erläuterte Parodiebegriff Goethes, den Nietzsche teilweise übernimmt, durchaus mit der Vereinnahmung der jeweiligen Vorbilder im obigen Sinne vereinbar⁶⁰, dennoch verliert sich ein klar parodiertes Objekt oder Subjekt im komplexen Wechselspiel der jeweiligen Referenzen. Anders als bei »An Goethe«, das sich direkt an Goethes Originaltext abarbeitet und diesen umdichtet, sind die Referenzen bei »Dichters Be-rufung« zwar subtiler, jedoch gerade weil sie auf Goethe als Dichter anspielen, der sich über die *Venezianischen Epigramme* mit der Dichtungstradition im erläuterten Sinn auseinandersetzt, nicht minder prägnant. Neben den inhaltlichen Fragen sind dies, gerade auch in der Auseinandersetzung mit Herder, vor allem die der Rhythmik und des Metrums.

Sieht man zudem in der Spechtfigur den personifizierten zweiten Dichter⁶¹ in die-sem Gedicht, dann stellt sich auch das Frage-Antwort-Spiel in der zweiten Strophe

59 Siehe dazu bspw. Mathes (1984): Das Lied bei Nietzsche, 61: »Dichters Berufung [...], eine Parodie des Gedichts *The Raven* von Edgar Allan Poe, führt dann ohne jeden Umschweif an die Grenzen von Reim und Rhythmus, die den Dichter an sein poetisches Rüstzeug aus-geliefert zeigen, weil er zwar Kunst gleich Schein produziere, sich aber fälschlicherweise im Schein ernst nehme anstatt den Schein als Illusion zu durchschauen. Reim-, Takt- und Bild-Zwänge überwältigen den Dichter, während ihn der seit Plinius' *Naturgeschichte* als pro-phe-tischer Vogel geltende Specht in seinem Amt sowohl legitimiert als auch [...] bloßstellt. Während der Vogel Schein und Kunst adäquat handhabt, läuft der poetische Vorgang in der dafür eigentlich vorgesehenen Instanz, dem Dichter, leer«. Vgl. auch Forrer (2014): Rhyth-mische Parodie, 113–115.

60 Gilman schreibt: »Understood in Goethe's evaluation of the parodic mode is the intrinsic value of the parody vis-a-vis its prototype. [...] The independent existence of parody ex-cludes its consideration as a trivial appendage to the original. Since it functions on a level equal and parallel to the most exalted structures, it is not predisposed to treat its prototype in a negative manner, that is, to transmute it into the realm of the comic« (55). Und zu Nietzsche: »Through his parody, through his selection of items from the rag bag of history and his crafting them into his own garment, the reader is given a look into Nietzsche's per-ception of the prototypes and therefore into the inner workings of his creative imagination« (Gilman: *Incipit parodia*, 62). Vgl. in Kontrast dazu die hier passendere Definition Chris-tian Bennes. Er beschreibt die Parodie (die parodische Prosopopoeia) bei Nietzsche als »[d]ie Erweiterung der eigenen Stimme in der Personifizierung anderer sowie die Anerken-nung grundsätzlicher Polyphonie von Texten, etwa durch das offene oder verdeckte Zitat, [das] ein komplexes Verständnis vom Verhältnis formaler und inhaltlicher Aspekte relativ zu ihren Kontexten und Funktionen [gestattet]« (Christian Benne: *Incipit parodia – noch einmal*. In: Gabriella Pelloni/Isolde Schiffermüller (Hg.): *Pathos, Parodie, Kryptomnesie: Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches Also sprach Zarathustra*. Heidelberg 2015, 56).

61 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob mit »Du ein Dichter? Du ein Dichter?« (Vers 13) wirklich eine (Dichter)-Figur, zwei Seiten ein und derselben Figur oder gar zwei verschiedene Dichter gemeint sind.

bzw. der vermeintliche Dialog zwischen Specht und Dichter anders dar: Bestätigt und verlacht dann der taktvorgebende und somit die Basis für Liedstrophe schaffende Goethe-Specht den verzweifelten Dichter ebenso wie umgekehrt? Angesichts der eingangs angemerkt Zweifel an einem tatsächlichen Zwiegespräch und der Herausarbeitung der Goethe'schen Methode (die sich bei Nietzsche zu doppeln scheint) der regelrechten Einverleibung und produktiven Einarbeitung des Vorbildes, ist aber auch eine Aufspaltung des Dichter-Ichs in beide Dichter denkbar, wobei der Specht dann als bloßes Symbol fungieren würde. Das gegenseitige Auslachen und Verspotten könnte dann durchaus als »Selbst-Verlachen«⁶² verstanden werden.

Literatur

- Benne, Christian: *Incipit tragoeidia – noch einmal*. In: Gabriella Pelloni/Isolde Schiffermüller (Hg.): *Pathos, Parodie, Kryptomesie: Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches Also sprach Zarathustra*. Heidelberg 2015, 49–66.
- Benne, Christian: *Nicht mit der Hand allein: „Scherz, List und Rache“*. Vorspiel in deutschen Reimen. In: Christian Benne, Jutta Georg (Hg.): *Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft*. Berlin/Boston 2015, 32–40.
- Braun, Stephan: *Nietzsche und die Tiere oder: Vom Wesen des Animalischen*. Würzburg 2009.
- Breuer, Dieter: *Deutsche Metrik- und Vergeschichte*. München 1994.
- Burnikel, Walter: Goethes »Venezianische Epigramme« und Martial. In: *Goethe-Jahrbuch* 120 (2003), 242–261.
- Cats, Jacob: *Es wächst kein Baum auff einen Tag/Es fällt kein Baum mit einem Schlag*. In: *Des Unvergleichlichen Holländischen Poeten Jacob Cats Sinnreiche Wercke und Gedichte*, Bd. 1. Hg. und übers. von Barthold Feind, Ernst Christoph Homburg, E. von Raestfeldt. Hamburg 1710, 13 [niederl. 1627].
- Crescenzi, Luca: *Nietzsches Idyllen aus Messina. Das Volkslied als Form des Philosophierens*. In: Andreas Schirmer, Rüdiger Schmidt: *Entdecken und Verraten: zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Weimar 1999, 191–201.
- Detering, Heinrich: *Stagnation und Höhenflug, „Die Lieder des Prinzen Vogelfrei“*. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): *Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft*. Berlin/Boston 2015, 151–174.
- Forrer, Thomas: *Rhythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht *Dichters Berufung**. In: Felix Christen/Thomas Forrer/Martin Stingelin/Hubert Thüring (Hg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition*. Frankfurt a. M./Basel 2014, 108–122.
- Giel, Volker (Hg.): *Einleitung zu: J. W. Goethe, Briefe 18. September 1786 – 10. Juni 1788*, Bd. 7. Berlin 2012.
- Gilman, Sander L.: *„Braune Nacht“*, Friedrich Nietzsche's Venetian Poems. In: *Nietzsche-Studien* 1 (1972), 247–260.
- Gilman, Sander L.: *Incipit Parodia: The function of parody in the lyrical poetry of Friedrich Nietzsche*. In: *Nietzsche-Studien* 4 (1975), 52–74.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Briefe 23. Mai 1764 – 30. Dezember 1772*. Hg. von Elke Richter und Georg Kurscheidt. Berlin 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Ein Gleiches*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Gedichte 1800–1832*. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, 65.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Tag- und Jahres-Hefte*, Bd. 17. Hg. von Irmtraut Schmid. Frankfurt a. M. 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Venezianische Epigramme*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Gedichte 1756–1799*. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, 457–458.
- Haym, Rudolf: *Nach seinem Leben und seinen Werken*. Bd. 1. Berlin 1958.
- Hehn, Victor: *Gedanken über Goethe*. Berlin 1909.

62 Detering: *Stagnation und Höhenflug*, 153.

- Herder, J. G.: Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm. In: ders.: Werke, Bd. 4. Hg. von Günter Arnold, Jürgen Brummack, Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1994, 517–548.
- Herder, J. G.: Einleitung zu den Zerstreuten Blättern. In: ders.: Werke, Bd. 3. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1990, 761–764.
- Herder, J. G.: Goethes Bilderfabel. In: ders.: Werke. Erster Theil, Gedichte. Hg. von Heinrich Dünzter. Berlin 1879, 320–322.
- Herder, J. G.: Plastik. In: ders.: Werke, Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1781, Bd. 4. Hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt a. M. 1994.
- Hess, Peter: Epigramm. Stuttgart 1989.
- Kansteiner, Sascha/Lehmann, Lauri/Seidensticker, Bernd u. a. (Hg.): Text und Skulptur: Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild. Berlin 2007.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: 31. Elfte, vergeßne Vorrede. In: ders.: Werke und Briefe. Epigramme. Hg. von Klaus Hurlebusch, Berlin/New York 1982.
- Lessing, G. E.: Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige Epigrammatisten. In: ders.: Werke, Bd. 7. Hg. von Klaus Böhnen, Frankfurt a. M. 2000, 179–290.
- Martial: Epigramme, Lateinisch – Deutsch. Hg. und übers. von Paul Barié und Winfried Schindler. Düsseldorf 2006.
- Mathes, Jürg: Das Lied bei Nietzsche. In: Gerhard Kluge (Hg.): Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdam 1984, 49–74.
- Nünlist, René: Poetologische Bildersprache der frühgriechischen Dichtung. Stuttgart 1998.
- Oswald, Stephan: Früchte einer großen Stadt – Goethes Venezianische Epigramme. Heidelberg 2014.
- Platen, August Graf von: Amalfi. In: Max Koch/Erich Petzet (Hg.): August Graf von Platens sämtliche Werke, Bd. 4. Leipzig 1910, 146.
- Plinius Secundus d. Ä.: Naturalis Historiae – Naturkunde, Lateinisch – Deutsch, Buch XXXIV, Metallurgie. Hg. und übers. von Roderich König in Zus. mit Karl Bayer. München 1989.
- Richter, Elke/Kurscheidt, Georg (Hg.): Kommentar zu J. W. Goethe, Briefe, 23. Mai 1764 – 30. Dezember 1772. Berlin 2008, 358–359.
- Schauer, Hans (Hg.): Herders Briefwechsel mit Caroline Flachsland, Bd. 2. Weimar 1926.
- Zittel, Claus: Deutsche Klassik und Romantik. Goethe – Herder – Hölderlin – Kleist – Lessing – Schiller. In: Henning Ottman (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2011, 385–391.

Giulia Baldelli

12 ›An Goethe‹. Spurenlese einer poetischen Genese

Nietzsche hatte *Die fröhliche Wissenschaft* ursprünglich als Fortsetzung der 1881 erschienenen *Morgenröthe* geplant. Zu Beginn des Jahres 1882 nahm er jedoch diverse Veränderungen vor. Das Werk, das nun mit unverändertem Titel im August des gleichen Jahres erschien, enthielt ein Vorspiel mit dem Titel »Scherz, List und Rache«. Vorspiel in deutschen Reimen« sowie vier weitere Bücher. Fünf Jahre später, nach dem relativ schlechten Verkaufserfolg seiner früheren Werke und der anschließenden Einigung mit seinem ehemaligen Verleger Schmeitzner, begann Nietzsche, einige seiner Werke beim Verlag E. W. Fritsch in Leipzig neu auflegen zu lassen. Der E. W. Fritsch-Verlag hatte großzügig sämtliche finanzielle Verbindlichkeiten gegenüber Schmeitzner übernommen. In einem Hochgefühl des Neubeginns teilte Nietzsche am 14. November 1886 Franz Overbeck in Basel mit: »Diese 5 Voreden sind vielleicht meine beste Prosa, die ich bisher geschrieben habe; (...).¹ Zu den ursprünglichen vier Büchern war ein fünftes Buch hinzugekommen wie auch ein Anhang mit dem Titel: »Lieder des Prinzen Vogelfrei«.² Die »Lieder des Prinzen Vogelfrei« waren vorwiegend Umarbeitungen der im Jahre 1882 verfassten *Idyllen aus Messina*. Während der fünf Jahre bis zur Neuauflage, in denen so wichtige Werke wie *Also sprach Zarathustra* und *Jenseits von Gut und Böse* entstanden waren und veröffentlicht wurden, hatte also auch *Die fröhliche Wissenschaft* ihre endgültige Form erhalten.

Nur wenige bislang veröffentlichte Arbeiten beziehen sich auf das erste der Gedichte in den »Liedern des Prinzen Vogelfrei«, das die Überschrift »An Goethe« trägt. Von einer tiefer reichenden Analyse kann bis heute somit kaum die Rede sein. Es kommt nicht nur darauf an, den endgültigen, fertig gedruckten Text als solchen in die Untersuchung mit einzubeziehen, sondern vielmehr sollte gerade auch der Versuch unternommen werden, herauszufinden, mit welchen Begriffen und Wortschöpfungen Nietzsche auf dem Wege bis hin zur endgültigen Fassung experimentierte. Hierzu erscheint es dem Verfasser unerlässlich, Nietzsches handschriftliche Aufzeichnungen einer gründlichen Betrachtung zu unterziehen.

Unter den zahlreichen Nietzsche-Handschriften, die im Weimarer Goethe-Schiller-Archiv aufbewahrt werden, sticht ein Original (Abb. 1) hervor, das mit Vermerken versehen ist, die wertvolle Rückschlüsse auf die poetische Genese der Endfassung des Gedichtes »An Goethe« zulassen.³ Anhand dieser Handschrift und unter gleichzeitiger Betrachtung der endgültigen Druckfassung wird herauszuarbeiten versucht, welche dichterische Wirkmechanismen Nietzsche miteinander kombinierte und wie das Ganze letztlich zu einem Gesamteindruck verschmilzt, der seiner Poetik einen unwiderstehlichen Reiz verleiht.

1 An Franz Overbeck, 14.11.1886, [775], KSB 7, 282.

2 Nach Groddeck sei damit ein neues Buch entstanden, sodass es nach 1887 »zwei Fröhliche Wissenschaften« gab (Wolfram Groddeck: Die ›Neue Ausgabe‹ der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. In Nietzsche Studien 26 (1997), 185).

3 Klassik Stiftung Weimar (Hg.): Archivdatenbank des Goethe- und Schiller-Archivs. GSA 71/144. Rückseite von 86 und 88.

Nietzsche als Philologe arbeitete mit dem philologischen Rüstzeug seiner Zunft, und er war mit der Praxis vertraut, Texte zunächst einmal auf ihren historischen Stellenwert hin zu prüfen, um sie in einen nachvollziehbaren Kontext einzuordnen. Doch er ging viel weiter: Ihm ging es mindestens ebenso sehr darum, die in diesen Texten verborgene Wirkmächtigkeit in die Gegenwart zu transformieren. Auf diese Weise vermochte er Energien, die in der Vergangenheit im kreativen Schaffensprozess freigeworden waren, zu neuem Leben zu erwecken. Solche Energien herauszulösen und zur Bereicherung des eigenen poetischen Horizontes fruchtbar zu machen, scheint ein wesentliches Merkmal seiner poetisch-philologischen Kreativität auszumachen. In seinem Nachlass bemerkt er zum Stichwort »Philologie«: »Philologie ist die Kunst, in einer Zeit, welche zu viel liest, lesen zu lernen und zu lehren. Allein der Philologe liest langsam und denkt über sechs Zeilen eine halbe Stunde nach. Nicht sein Resultat, sondern diese seine Gewöhnung ist sein Verdienst.«⁴ Man lasse sich also von Nietzsche inspirieren und verlege sich darauf, »langsam« zu lesen und durch solch fortwährendes Üben das Sichtbare auch zu Klang werden zu lassen. Im Verlaufe dieses Prozesses wird man zu der Erkenntnis gelangen, dass diese Klänge von der Entwurfs- bis zur Fertigstellungsphase miteinander interagieren. Fernerhin wird sich erweisen, dass sie bei der Spurensuche selbst in entfernteren Texten, sowohl in eigenen als auch in Texten anderer Poeten, eine wichtige und Resonanzen stimulierende Rolle erfüllten.

Im Vorwort zur zweiten Auflage der *Fröhlichen Wissenschaft* wird als Ankündigung vorausgeschickt, »lyrische(n) Gefühle«, denen ein Gedicht seine Essenz verdanke, werden von »[...] irgend etwas ausbündig Schlimmem und Boshaftem« angegriffen. Nietzsche spricht hier vom Dichter als dem »Wieder-Erstandene[n]«, der sich ein »Opfer« sucht.⁵ Damit zielt er nicht etwa auf die heutige, moderne Auslegung des »Opfer«-Begriffes, sondern Nietzsche stellt das »Opfer« in den Kontext seiner Auffassung von »Parodia«. Das zu Parodierende wird als »Opfer« auseinsehen. Nietzsche möchte in diesem Zusammenhang den Begriff »Opfer« als ein Objekt verstanden wissen, welches durch Nachahmung und gleichzeitige Annäherung auf ein höheres Niveau der Erkenntnis gehoben wird. Um auf höchstem Niveau parodieren zu können, bedarf es jedoch eines Objektes, das sich nachgerade anbietet, parodiert zu werden. Ein solches parodia-gerechtes Objekt erblickte Nietzsche in Goethes Werk, insbesondere in der letzten Szene des *Faust II*. Dabei handelt es sich um jene Szene des »Chorus mysticus«, worin dieser mit »lyrischem Gefühl« auf die Rettung Faustens hinweist. Eine Parodia auf diese Szene mit dem bezeichnenden Titel »An Goethe« setzte Nietzsche schließlich in seinen »Liedern des Prinzen Vogelfrei« an erste Stelle.

Zur Annäherung an das ausein sehene Objekt der Parodia bedarf es einer gründlichen Analyse wie auch einer Nachahmung der äußeren Form desselben. Nietzsche hatte dieser Vorgehensweise höchste Priorität zubemessen, wie sich einer Äußerung in *Menschliches, Allzumenschliches* entnehmen lässt:

4 1876, 19[1], KSA 8, 332.

5 FW Vorrede, I.

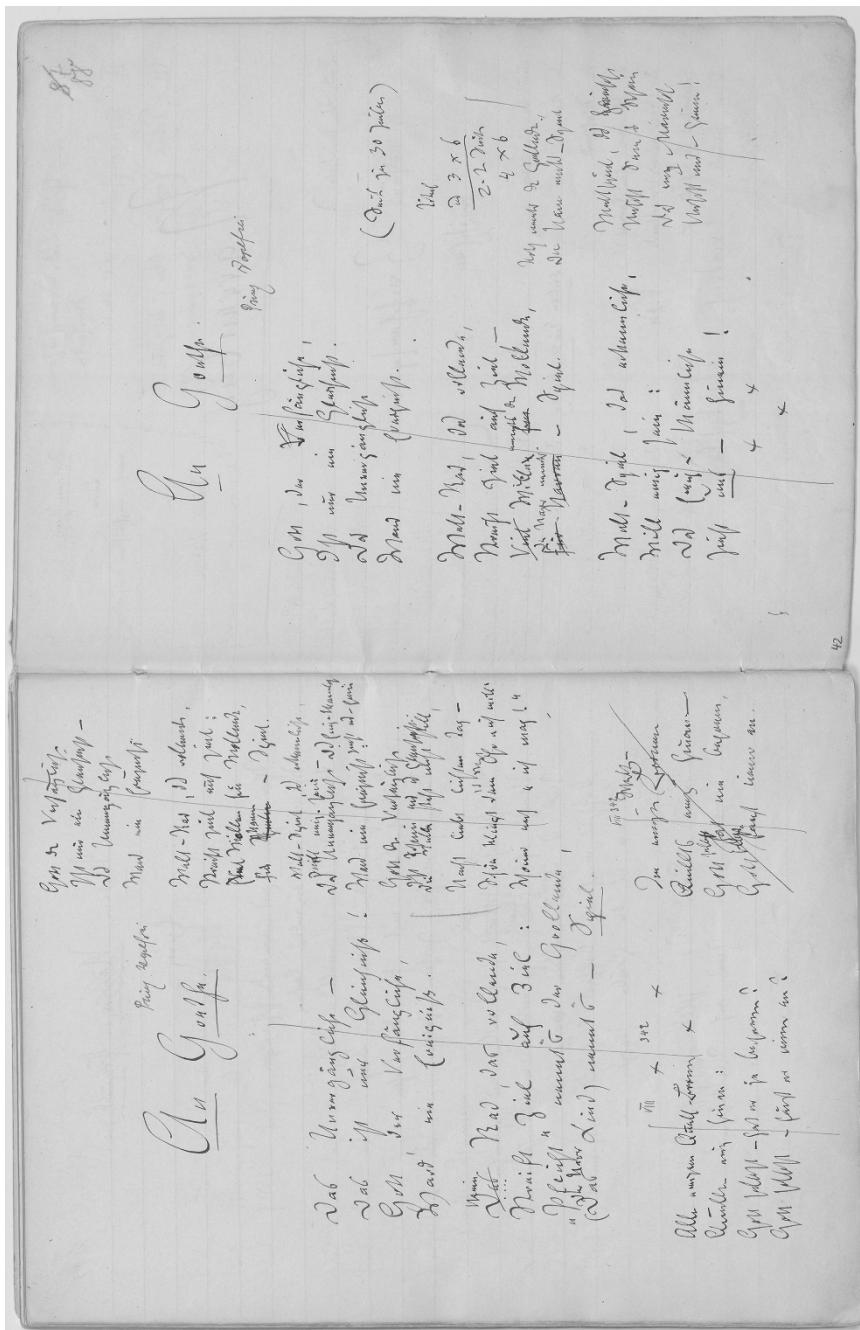


Abb. 1: Nietzsches Original-Manuskriptnotizen zu »An Goethe«

»Der strenge Zwang, welchen sich die französischen Dramatiker auferlegten, in Hinsicht auf Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit, auf Stil, Vers- und Satzbau, Auswahl der Worte und Gedanken, war eine so wichtige Schule, wie die des Contrapuncts und der Fuge in der Entwicklung der modernen Musik oder wie die Gregorianischen Figuren in der griechischen Beredtsamkeit. Sich so zu binden, kann absurd erscheinen; trotzdem giebt es kein anderes Mittel, um aus dem Naturalisiren herauszukommen, als sich zuerst auf das allerstärkste (vielleicht allerwillkürliche) zu beschränken.«⁶

Folgt man den Spuren von Nietzsches Gedichten, auch solchen, die bereits in seinen Kindheits- und Jugendjahren entstanden, wird man zu der erstaunlichen Feststellung gelangen, dass er es sich offensichtlich schon in frühester Jugend zur Aufgabe gemacht hatte, ebenso enge Maßstäbe an seine eigenen Stilmittel der Metrik und Rhetorik anzulegen, wie sie ihm bereits aus der europäischen literarischen Tradition vorgegeben waren. In der Fortsetzung des zuvor zitierten Aphorismus folgt ein Lobeswort auf Goethe und auf dessen Ablehnung des Naturalismus. Nietzsche betonte, aus dem Naturalismus »versuchte sich Goethe zu retten, indem er sich immer von Neuem wieder auf verschiedene Art zu binden wusste; aber auch der Begabteste bringt es nur zu einem fortwährenden Experimentieren, wenn der Faden der Entwicklung einmal abgerissen ist.«⁷

Nietzsche weist einerseits darauf hin, es bedürfe eines »streng(en) Zwang(es)«, um aus dem Naturalisieren herauszukommen. Andererseits betont er die Notwendigkeit, es gehe darum, dass »Schritt für Schritt die Fesseln lockerer werden, bis sie endlich ganz abgeworfen scheinen können: [...].« Diesen »Schein« bezeichnet er als das »höchste Ergebnis einer nothwendigen Entwicklung in der Kunst«. Gleichzeitig beklagt er: »In der modernen Dichtkunst gab es keine so glückliche allmähliche Herauswicklung aus den selbstgelegten Fesseln.«⁸ Somit habe das Zeitalter des Niedergangs der Redekunst bereits begonnen. Für ihn bedeutete dieser Niedergang einen schmerzlichen Verlust des gesunden Denk- und Urteilsvermögens (*iudicium*), hervorgerufen durch eine allzu intensive Beschäftigung mit der vermeintlichen eigenen Begabung (*ingenium*).⁹ Nietzsche hegte gegenüber solchen Zeitströmungen einen großen Widerwillen. Er zog es vor, sich gänzlich in das Studium einer Tradition zu vertiefen, die in seinen Augen dem Untergang geweiht war. Und er tat dies, indem er sich bewusst Ketten anlegte, um in dieser freiwilligen Beschränkung nicht aus dem einmal abgesteckten Rahmen ausbrechen zu können. Gleich einem Entfesselungskünstler, der sich die ungewöhnlichsten Methoden antrainiert, elegant aus der Umfesselung auszubrechen, stellt er dabei immer wieder theoretische Studien zur Annäherung und zur Abrückung an die Themen seiner Parodia-Projekte an. Vor diesem Hintergrund ist der Schlüssel zu Nietzsches Parodia-Verständnis zu suchen.¹⁰

6 MA I, 221.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Vgl. Joachim Goth: Nietzsche und die Rhetorik. Tübingen 1970, 51–57.

10 Zum Parodie-Begriff bei Nietzsche s. auch Christian Benne: Incipit parodia – noch einmal. In: Gabriella Pelloni/Isolde Schiffermüller (Hg.): Pathos, Parodie, Kryptomnesie.

Annäherung – Gedichtform, Reim, Metrum

Das Original von Goethes »Chorus mysticus« setzt sich aus einer achtzeiligen Strophe zusammen. Diese Zeilen bilden die Schlusszeilen in der letzten Szene des *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Den Hinweisen zur Metrik und Reimstruktur in der folgenden Darstellung lässt sich entnehmen, dass alle Zeilen über jeweils zwei Hebungen und die ungeraden Reimzeilen über einen gleitenden Reim verfügen. Die ersten beiden geraden Reimzeilen enden auf einem weiblichen Reim, während Zeile sechs und acht einen männlichen Reim aufweisen. Das Gesamtbild wird durch eine vollkommene Kreuzreimstruktur beherrscht.

Chorus mysticus.			
Alles Vergängliche	2 g	a	
Ist nur ein Gleichniß;	2w	b	
Das Unzulängliche	2 g	a	
Hier wird's Ereigniß;	2w	b	
Das Unbeschreibliche	2 g	c	
Hier ist es gethan;	2 m	d	
Das Ewig-Weibliche	2 g	c	
Zieht uns hinan.	2 m	d ¹¹	

Bei Nietzsches Parodie auf Goethes »Chorus mysticus« fällt zunächst die dreistrophige Anlage ins Auge. Jede Zeile ist durch zwei Hebungen charakterisiert, auch bei den ungeraden Reimzeilen werden wie bei Goethe gleitende Kadenzen verwandt. Die ersten beiden ungeraden Zeilen enden auf weibliche Reime, während die folgenden ungeraden durchweg durch männliche Reimschemata charakterisiert sind. Auch findet sich bei Nietzsche die vollkommene Kreuzreimstruktur wieder.

An Goethe.¹²

Das Unvergängliche	2 g	a	
Ist nur dein Gleichniss!	2w	b	
Gott der Verfängliche	2 g	a	
Ist Dichter-Erschlechniss ...	2w	b	
Welt-Rad, das rollende	2 g	c	
Streift Ziel auf Ziel:	2 m	d	
Noth – nennt's der Grollende,	2 g	c	
Der Narr nennt's – Spiel ...	2 m	d	

Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Heidelberg 2015, 49–66.

11 Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. von Karl Richter. München 1997, Bd. 18.1, 351.

12 PV, An Goethe.

Welt-Spiel, das herrische,	2 g	e
Mischt Sein und Schein: –	2 m	f
Das Ewig-Närrische	2 g	e
Mischt uns – hinein! ...	2 m	f

Nietzsches Abweichung von der Goethe'schen achtzeiligen Strophenform offenbart sich zum einen durch das Hinzufügen von vier Zeilen zum »Chorus mysticus« und zum anderen durch die Unterteilung des Gedichtes in drei Strophen zu jeweils vier Zeilen. Er sprengt damit die Goethe'sche Form. Allein durch den Titel »An Goethe«, durch die zweite, andeutungsvolle Zeile »Ist nur dein Gleichniss« und schließlich durch die kühne Formulierung »Das Ewig-Närrische / Mischt uns – hinein« gelingt es ihm, gezielt und hintergründig-subtil einen feinen, jedoch wirkmächtigen Assoziationsstrahl auf Goethe zu lenken.

Annäherung – Klang

»Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichniß. In den ersten beiden Zeilen von Goethes »Chorus mysticus« wendet Nietzsche das »Vergängliche« in sein Gegenteil: »Das Unvergängliche / Ist nur dein Gleichniss!« Jedoch hält er hierbei an der Ergänzung »Gleichniss« fest. Er folgt also durchaus den von Goethe vorgegebenen Spuren, wobei er jedoch seine eigene Weltsicht durchscheinen lässt. Ein Blick auf zwei handschriftliche Entwürfe zu »An Goethe« (Abb. 2 u. 3) lässt diese Tendenz deutlich hervortreten. Die zwei hier hervorgehobenen Textbeispiele zeigen in den ersten beiden Zeilen einen identischen Wortlaut: »Gott, der Verfängliche / Ist nur ein Gleichniß«. Später verwarf Nietzsche diese Zeilen zugunsten einer nochmals veränderten Version. Seine Beweggründe lassen sich allenfalls vermuten: Die hier in der Originalhandschrift von »An Goethe« vorgestellte Version erschien ihm offensichtlich als zu sehr auf das Numinose fixiert und er witterte die Gefahr, sich mit diesen Zeilen zu weit vom anvisierten Objekt seiner Parodie zu entfernen. Die Gleichsetzung von »Gott der Verfängliche« und »nur ein Gleichniß« hätte hier eine wenig wirkungsvolle und irreführende Infragestellung des absoluten Heiligen, der Existenz Gottes, bewirkt, was Nietzsches wahre Intention hinter einem derartigen Effekt vermutlich hätte verpuffen lassen.

Nietzsche als Altphilologe war von dem Anspruch beseelt, eine am klassischen Ideal ausgerichtete Parodie zur perfekten Wirkung zu führen, indem er Goethes originale Klangschöpfung durch eine ästhetische, höchst verfeinerte Anlehnung an diese Klänge – sozusagen als überzeugende »imitatio soni« – schriftlich fixierte. Es bleibt hinzuzufügen, dass die ersten beiden Zeilen von »An Goethe« nahezu wortgetreu bereits im Kapitel »Auf den glückseligen Inseln« des *Zarathustra* erscheinen, allerdings mit einem kleinen, jedoch äußerst bedeutungsvollen Unterschied. Im *Zarathustra* hieß es »Alles Unvergängliche – das ist nur ein Gleichniss!«.¹³ Im vorliegenden Originalmanuskript (Abb. 4) liest man jedoch: »Das Unvergängliche – /

13 KSA. Bd. 4, 110.

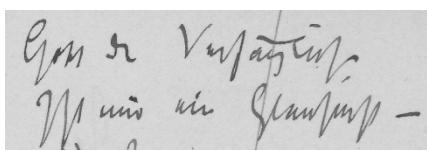


Abb. 2: Manuscript-Textstelle, linkes Blatt

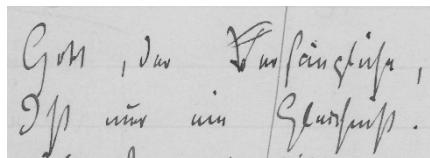


Abb. 3: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

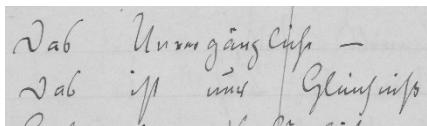


Abb. 4: Manuscript-Textstelle, linkes Blatt

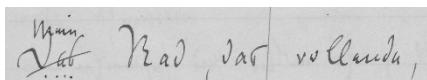


Abb. 5: Manuscript-Textstelle, linkes Blatt

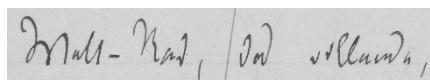


Abb. 6: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

Das ist nur Gleichniß! Zum einen erscheint das Gleichnis also ohne Artikel, ein weiteres Mal als »ein Gleichniß« mit dem unbestimmten Artikel, und in der finalen Version von »An Goethe« klingt es doch wieder sehr nach dem Goethe'schen Original – ja, man bemerkt kaum, dass sich ein unscheinbares »d« vor dem Artikel in Goethes Version eingeschlichen hat. Dieser Buchstabe klein-»d« bringt doch eine gewisse Brisanz ins Spiel: Man könnte versucht sein zu vermuten, dass Goethe sich hierdurch höchst persönlich angesprochen fühlen sollte.

Textnotizen, Wortschöpfungsprozess – Welt-Rad

In Nietzsches Textnotizen, zweite Strophe, wurde zu Beginn das Wort »Rad« offensichtlich mit dem bestimmten Artikel »das« vorgesehen. Den bestimmten Artikel strich Nietzsche später jedoch und ersetzte ihn durch den Possessivartikel »Mein«. (Abb. 5) Aus dem »Rad« auf dem linken Blatt schuf er schließlich das »Welt-Rad«. Dieses sollte nicht einfach als singulärer Begriff im Raum stehen, sondern mit dem folgenden zu einem stimmigen Klanggebilde verschmelzen: »Welt-Rad, das rollende.« (Abb. 6) Rein klanglich erzeugt diese Zusammensetzung »Welt-Rad, das rollende« im Ohr des Lesenden eine Vorstellung von Bewegung, von etwas unaufhörlich Rotierendem, von forthastendem, geschäftigem Weben und Leben. Indem er Goethes Lautekosmos im Hintergrund durchscheinen lässt, spielt Nietzsche hier mit seinen musikalisch-poetischen Fähigkeiten zur Improvisation, zur Fortspinnung und Durchführung eines einmal aufgegriffenen Themas.

Im *Zarathustra* kommt dem Wort »rollen« eine tragende Bedeutung zu. So heißt es im ersten Teil »Von den drei Verwandlungen« unter anderem: »Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes

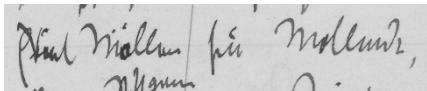


Abb. 7: Manuscript-Textstelle, linkes Blatt

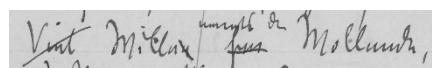


Abb. 8: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

Rad, [...]«¹⁴ Mit dem ›aus sich rollende(n) Rad‹ deutet sich an, dass dieses von keiner äußeren Kraft als von der ihm innwohnenden, eigenen Kraft angetrieben wird. Das ›aus sich rollende‹ steht als klangliches Sinnbild für ›eine erste Bewegung‹, mithin für eine Bewegung der reinen ›Unschuld‹. Das ›Welt-Rad‹ dagegen wird nicht mit eben diesem Attribut ›aus sich‹ versehen, sondern es stellt im Gegenteil ein ›rol-lendes‹ dar: Ein wirkmächtiges Welt-Rad, sozusagen ein von einer anderen Kraft ge-rolltes. Durch dieses ›Gerolltsein‹ wird höchst anschaulich ein Zustand beschrieben, in dem das Gesamte auf einer festgelegten Bahn immer und immer weiter rollt. Der Mensch als ein in dieser unaufhörlich forthastenden Welt permanent gefangenes Wesen ist ›der G-rollende‹. Durch die Lektüre von Nietzsche-Texten sind wir inzwischen so weit sensibilisiert, dass wir spüren: Man sollte sehr genau auf den Klang achten. Nämlich: ›G-rollend‹ – ein onomatopoeticisches Kompositum aus ›ge-rollt‹ und ›rollend‹.

In der zweiten Strophe der Originalhandschrift, dritte Zeile, erscheint als Reim auf ›das rollende‹ von Zeile eins ›der Wollende‹. (Abb. 8) Nietzsche experimentiert in gleicher Manier mit Ausdrücken wie etwa ›Viel Willen für Wollende‹ (Abb. 7) oder auch ›Viel Wille(n) nenns der Wollende‹ (Abb. 8). Begrifflichkeiten wie ›Wollende‹ und ›Wille‹ finden sich beispielsweise auch in der *Fröhlichen Wissenschaft*. Hier sei nur auf den Aphorismus 310, viertes Buch, verwiesen, der den klangvollen Titel ›Wille und Welle‹ trägt. Durch eine klanglich und metaphorisch höchst gelungene Kombination der alliterativen Wendung ›Wille und Welle‹ vermochte es Nietzsche, die verborgenen Urgründe des menschlichen Strebens gleichsam als pulsierendes Naturereignis im Imaginationshorizont des Lesers zu evozieren. Uns erscheint ›Wille und Welle‹ als eines der besonders gelungenen Textbeispiele Nietzsches, in dem er ein mit Worten im Grunde kaum fassbares, die Imaginationskraft übersteigendes Phänomen in sparsamster Form metaphorisch verarbeitet und damit den Leser zur klaren Einsicht geleitet: Der sogenannte freie Wille des Menschen stellt im Grunde nichts anderes dar als eine riesige Welle. »Wie kriecht sie, mit furchterregender Hast in die innersten Winkel des felsigen Geklüftes hinein!« schreibt Nietzsche. »Und nun kommt sie zurück, etwas langsamer, immer noch ganz weiss vor Erregung«. Weiter fragt er: »Hat sie gefunden, was sie suchte? Stellt sie sich enttäuscht? — Aber schon naht eine andere Welle, gieriger und wilder noch als die erste, [...]«¹⁵ Indem er sich metaphorisch der Welle, die ›in die innersten Winkel‹ hineinkriecht, bedient, um die Bewegungen des Willens zu beschreiben, zeigt er anschaulich und sinnlich nachempfindbar, wie die Welle auf den Menschen einströmt, sich seiner bemächtigt und ihn, bis hin zu den letzten Kapillaren, durchdringt. Hier erweist sich die ungeheure Dynamik eines durch den Menschen selbst nicht mehr zu bändigenden, wirkmächtigen ›Willens‹. Ausgeliefert diesem gewaltigen Hin und Her der über-

14 Za I Reden, Von den drei Verwandlungen.

15 FW 310.

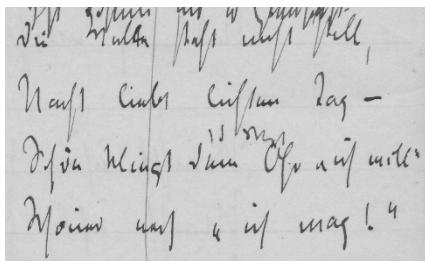


Abb. 9: Manuskript-Textstelle, linkes Blatt

mächtigen Welle, ist der Mensch nicht mehr als ein kleiner Spielball, der sich langsam mit Wasser vollsaugt und schlussendlich fortgesogen wird.

Auch in der handschriftlichen Skizze von »An Goethe« ist die Welle wieder präsent. (Abb. 9)

Die Welle steht nicht still,
Nacht liebt lichten Tag –
Schön klingt dem Ohr ›ich will‹
Schöner noch ›ich mag!‹

Angesichts der zahlreichen Ansätze und feinen Nuancen der bisher untersuchten Handschriften Nietzsches erübrigts sich zu betonen, dass eine philologische Auseinandersetzung, die sich lediglich auf die finale Druckfassung stützt, als wenig aussagefähig angesehen werden kann für eine umfassende Würdigung der Intentionen und Gedankengänge, die im Schaffensprozess eines Werkes zutage treten. Erst durch die Beschäftigung mit dem Originalmanuskript sind wir in der Lage, intertextuelle Querverbindungen aufzuzeigen und Assoziationen aufzuspüren, die auch in verschiedenen anderen Texten und zu späteren Zeiten in ausgearbeiteter Form auftreten. Frühe Originalmanuskriffe eröffnen der Forschung die Möglichkeit, unter Einbeziehung der späteren gedruckten Texte, sich nachforschend auf die Spuren von Nietzsches »Selbstlektüre« zu begeben und den kreativen Schaffensprozess des Poeten zu verfolgen.

Der Klang des Vokals ›o‹

Im Manuskript der Gedichtnotizen, Zeile 3 der zweiten Strophe, fällt ein in Anführungszeichen gesetztes Wort ins Auge: »›Pflicht‹ nennt's der Grollende.« (Abb. 10) Die ›Pflicht‹ erscheint hier in Anführungszeichen, um einen besonderen Hervorhebungseffekt zu erzielen. Bereits in der *Fröhlichen Wissenschaft* (Aphorismus Nr. 335) hatte Nietzsche seinen Standpunkt zur Begrifflichkeit der ›Pflicht‹ dargelegt, wobei er schon einmal die Anführungszeichen benutzte.¹⁶ Im späteren Manuskript wurde dann die ›Pflicht‹ als provisorischer Platzhalter markiert, um künftig einen

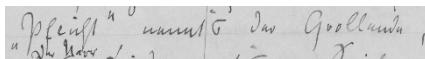


Abb.10: Manuskript-Textstelle, linkes Blatt

womöglich noch treffenderen und klanglich stimmigeren Terminus einzufügen. Der angemessene Klang, die ›imitatio soni‹, sollte auch hier keinen Kompromissen unterworfen sein. Welcher Ausdruck würde sich in diesem Umfeld als besonders geeignet zu dem Reimpaar ›rollende-Grollende‹ anbieten? Da die ›Pflicht‹ keinerlei Vokalverwandtschaft zum ›o‹ erkennen ließ, musste sie hier von vornherein ausscheiden. Der ›i‹-Vokal lag allzu sehr abseits des ›Spiels der Symmetrien‹ – ein Ausdruck, den Nietzsche seinerzeit in einem Brief an Erwin Rohde benutzte.¹⁷ Eine ähnliche Vokal-Symmetrie zum ›o‹ lässt sich schon bei Heine feststellen. Nietzsche hatte Heine damals ausgiebig gelesen und dessen Stil häufiger und besonders im *Ecce Homo* besonders gewürdigt:

»Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. Ich suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik. Er besass jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag. [...] Und wie er das Deutsche handhabt! Man wird einmal sagen, dass Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind – in einer unausrechenbaren Entfernung von Allem, was blosse Deutsche mit ihr gemacht haben.«¹⁸

Dieses Zitat lässt den Leser deutlich spüren, wie intensiv Nietzsche in Heines Klangwelten – ›süsse und leidenschaftliche Musik‹ – und auch mit dessen überlegenem Genie – ›göttliche Bosheit‹ – in geistiger Wahlverwandtschaft schwingt und vibriert. In Heines Gedicht »Die Heimkehr« (Buch der Lieder, 39) finden sich folgende Verse:

Doch jetzt ist alles wie verschoben,
Das ist ein Drängen! eine Noth!
Gestorben ist der Herrgott oben,
Und unten ist der Teufel todt.¹⁹

Nietzsche, der die Klassiker auswendig kannte, musste wohl nicht lange suchen, um vom ›Grollen‹ über ein weiteres ›o‹-dominiertes Lieblingsthema, nämlich: ›der Herrgott oben todt‹, zur ›Noth‹ zu kommen. Auf solche Klang-Nuancen und -Variationen war Nietzsche, der bereits als Kind komponierte, seit seiner frühesten Jugend geprägt. Nicht nur als Musiker, sondern auch als Literat verfügte er über ein fein entwickeltes Harmoniebewusstsein auf sprachlicher Ebene wie auch über ein perfektes ›Takt‹-Gefühl: »Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl

17 Vgl. An Erwin Rohde, 22.02.1884, [490], KSB 6, 479.

18 EH Warum ich so klug bin, 4.

19 Heinrich Heine: Buch der Lieder. Die Heimkehr XXXIX. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1975, Bd. 1/1, 251.

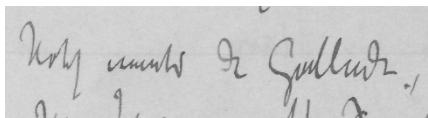


Abb. 11: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

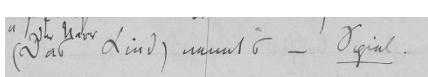


Abb. 12: Manuscript-Textstelle, linkes Blatt



Abb. 13: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

der Vokale«²⁰, schreibt er 1884 an seinen Freund Erwin Rohde. In den Notizen, in Passagen wie ›Noth nennts der Grollende‹, (Abb. 11) lässt sich dieser Anspruch anschaulich belegen und darstellen.

Gewicht und Spiel – Ernst und Übermut

Die letzte Zeile der hier behandelten Strophe ließ Nietzsche ursprünglich mit ›Das Kind‹ beginnen. Später stellte er das Kind jedoch in Klammern und ersetzte es durch ›Der Narr‹. (Abb. 12) Auf der gleichen Manuskriptseite hatte er einen ähnlichen Ansatz mit der Zeile ›für Kinder-Spiel‹ versucht, indem er die ›Kinder‹ durchstrich und sie durch ›Narren‹ ersetzte. (Abb. 13) Hier eröffnet sich ein weites Feld für Spekulationen. Zum einen sagt das Sprichwort: ›Kinder und Narren sprechen die Wahrheit.‹ Vor diesem Hintergrund ist die Assoziation vom Kind zum Narren nicht allzu weit. Es scheint jedoch auch denkbar, einen völlig anderen Beweggrund hinter der Wahl des ›Narren‹ zu suchen. ›Der Narr nennt's Spiel‹ heißt es am Ende. Mit dem ›Spiel‹ nimmt die Strophe eine sehr überraschende Wendung. Erwartet man doch nach dem Rollen und Grollen im Grunde etwas nachhallend Grobes, einen weiteren ›o‹-Laut, etwas nicht so sehr dem Ohr Schmeichelndes. Mit einem Male eröffnet sich hier jedoch unvermittelt eine heitere Atmosphäre und der poetische Klangindruck verklingt im ›Spiel‹. Um diesen Effekt, nämlich das heiter und spielerisch-tänzelnd klingende ›i‹, nicht zu zerstören, musste es als solitärer Vokal hier am Ende unbedingt isoliert erscheinen. Der beabsichtigte Effekt durfte keinesfalls durch eine Vorwegnahme des i-Lautes im ›Kind‹ zunichte gemacht werden. Darüber hinaus erschien ›Der Narr‹ mit seinem ›rr‹-Ausklang ganz wunderbar dazu geeignet, der ›rollenden‹, ›grollenden‹ Sphäre dieser Strophe einen ungemein eindrucksvollen inneren Widerhall zu verleihen. In der folgenden Textstelle (Abb. 14) finden sich Spuren, die anzudeuten scheinen, dass auch eine Ausarbeitung unter dem Arbeitstitel ›Für Narren – Spiel‹ in Betracht gezogen wurde. Allerdings wurden diese Fragmente später jedoch gestrichen und verworfen. (Abb. 15)

Bei der intensiven Beschäftigung mit Nietzsches Texten fällt auf, dass bestimmte Elemente nicht etwa aus ökonomischen Gründen anderen weichen müssen. Besonders auch aus den Notizen ist dies klar ersichtlich: ›Der Narr‹ fungiert hier nicht

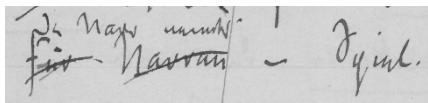


Abb. 14: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

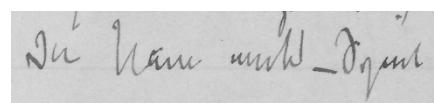


Abb. 15: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

in erster Linie als Platzhalter für das ›Kind‹ oder lediglich als verstärkendes Element für die ›Roll- und Groll-Thematik‹. Er wurde auch aus anderen Erwägungen heraus sehr bewusst gewählt. Denn es handelt sich hierbei nicht etwa um den ›natürlichen‹ Narren, sondern vielmehr um einen ›künstlichen‹, um einen Charakter, der das Format besitzt, sich als vollendet Nar zu inszenieren. Gleichzeitig steht der Narr bei Nietzsche auch als Personifizierung der Erkenntnis schlechthin. Nietzsche selbst erklärt in *Die Fröhliche Wissenschaft* (FW 107), was es mit dem Narren, der Wahrheit und dem Schein auf sich hat:

»Wir müssen den Helden und ebenso den Narren entdecken, der in unsrer Leidenschaft der Erkenntnis steckt, [...] Und gerade weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen und mehr Gewichte als Menschen sind, so tut uns nichts so gut als die Schelmenkappe: wir brauchen sie vor uns selber – wir brauchen alle übermütige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert. Es wäre ein Rückfall für uns, gerade mit unsrer reizbaren Redlichkeit ganz in die Moral zu geraten [...] Wir sollen auch über der Moral stehen können: und nicht nur stehen, mit der ängstlichen Steifigkeit eines solchen, der jeden Augenblick auszugleiten und zu fallen fürchtet, sondern auch über ihr schweben und spielen! Wie könnten wir dazu der Kunst, wie des Narren entbehren? – Und solange ihr euch noch irgendwie vor euch selberschämt, gehört ihr noch nicht zu uns!«²¹

Nietzsche hält demnach die ›Kunst‹ für ein wirkungsvolles Mittel, einer allzu übersteigerten ›Redlichkeit‹ zur Wahrheit den Riegel vorzuschieben. Denn ›die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben‹, sagt er. »Nun aber hat unsre Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Consequenzen ausweichen hilft: nämlich die Kunst als den guten Willen zum Scheine.«²² ›Kunst des Narren‹ sei unentbehrlich, um nicht ›ganz in die Moral zu geraten‹, sondern ›auch über ihr schweben und spielen‹ zu können, so betont Nietzsche.

Vor diesem Hintergrund wird nun auch deutlich, welche Überlegungen ihn dazu brachten, sein Manuscript in der folgenden Passage zu arrangieren: Als Vorbereitung für den Druck fertigte er zunächst eine Fassung an, die auf beiden Original-Manuskriptblättern links und rechts (Abb. 16 u. 17) erscheint.

Welt-Spiel, das erkennliche,
Will ewig sein:

21 FW 107.

22 Ebd.

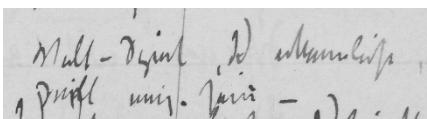


Abb.16: Manuskript-Textstelle, linkes Blatt

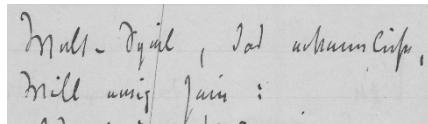


Abb.17: Manuskript-Textstelle, rechtes Blatt

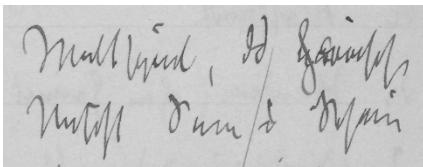


Abb.18: Manuskript-Textstelle, rechtes Blatt

Danach nimmt er einen weiteren handschriftlichen Eingriff (Abb. 18) vor:

Welt-Spiel, das herrische
Mischt Sein und Schein:

Im finalen Druckbild lässt Nietzsche einen langen Gedankenstrich erscheinen, wie er es auch gern an anderen Stellen zu tun pflegte. Eine Untersuchung zur Interpunktions in Nietzsches Texten bleibt ein noch zu erarbeitendes Desiderat. Hierzu bedarf es einer gesonderten und philologisch fundierten Herangehensweise.

›Das Ewig-Närrische‹ – Abkehr von Erlösungsäußerungen

In den letzten beiden Zeilen der Druckfassung der dritten Strophe ›Das Ewig-Närrische / Mischt uns – hinein!‹ vermeint man in den letzten beiden Zeilen einen Nachklang aus Goethes »Chorus mysticus« zu vernehmen: »Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan«. Bei der Betrachtung der Gedichtnotizen wird ersichtlich, dass als Spiegelung des ›Ewig Weiblichen‹ zunächst ›Das Ewig Männliche‹ ins Auge gefasst wurde. (Abb. 19) Einerseits konnte Nietzsche hier auf einen Entwurf zurückgreifen, den er bereits in *Jenseits von Gut und Böse* verwendet hatte, andererseits hatte er in dieser Schrift auch Position zu dem Umstand bezogen, dass aus weiblicher Sicht Dantes Original wie auch Goethes Adaption des ›Ewig Weiblichen‹ offensichtlich zu einer allzu männlich-dominanten Perspektive neigten: »Ich zweifle nicht, daß jedes edlere Weib sich gegen diesen Glauben wehren wird, denn es glaubt eben das vom Ewig-Männlichen.«²³ Nietzsche erschien es offenbar als zu trivial, das ›Weibliche‹ lediglich in sein Gegenteil zu parodieren, obgleich auch dies bereits zu einem passenden Reim und einem spannenden Gedankenspiel geführt hätte. Es war ›Das Ewig-Närrische‹, das ihm hier als angemessen erschien. Gleichzeitig verlegte er

Nal ~~aus~~ ~ Mäuschen
Küßt und - Spinn!

Abb.19: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

Nal aus Mäuschen
Küßt und - Spinn!

Abb.20: Manuscript-Textstelle, rechtes Blatt

VII 342
Alle und den Quell-Lorenz
Rümeln aus Spinn:
Gott wälzt - was ist in Lorenz?
Gott wälzt - fängt er immer an?

Abb.21: Manuscript-Textstelle, linkes Blatt

VII 342
Im ungen Lorenz
Quell-Lorenz aus Spinn:
Gott wälzt sein Bagnum,
Gott wälzt fängt immer an.

sich auf einen literarischen und psychologischen Kunstgriff, indem er in der letzten Zeile das Verb ›ziehen‹ austauschte, welches eine zielgerichtete Bewegung andeutet. Und er ersetzte es durch das Verb ›mischen‹. (Abb. 20) Durch den neuen Ausdruck ›mischt‹ wird eine Mischbewegung, ein nicht kontrollierbarer Strudel angedeutet. Weiterhin mutet Nietzsche dem gebildeten Leser, der durch intensive Goethe-Lektüre darauf konditioniert wurde, ›hinan‹, also ›empor‹ gehoben zu werden, zu, dieses erhabene Gefühl nicht mehr länger zu verspüren und vom ›Ewig Nährischen‹ erfasst zu werden, indem ihm mitleidslos ›hineingemischt‹ wird. Der Leser schwimmt also zunächst in vertrauten Gewässern, genießt die kunstvoll angelegten Spannungsbögen der Parodia, um am Ende selbst vom Nährischen in einen Strudel von Sein und Schein mit hineingemischt zu werden.

Ein Blick auf den letzten Teil des Manuskriptes von »An Goethe« (Abb. 21) mag zu der Annahme verleiten, es handle sich hierbei lediglich um eine Entwurfsskizze für ein völlig anderes Gedicht. Anhand der Disposition der Textstellen auf diesen beiden Blättern könnte man jedoch auch vermuten, Nietzsche habe sie möglicherweise als Vorstufe für die dritte Strophe von »An Goethe« zu Papier gebracht. Später hat er solche schriftlich niedergelegten Gedankengänge jedoch nicht weiter verfolgt oder zu anderweitiger Verwendung bestimmt.

Alle ewigen Quell-Bronnen
Quellen ewig hinan:
Gott selbst – hat er je begonnen?
Gott selbst – fängt er immer an?

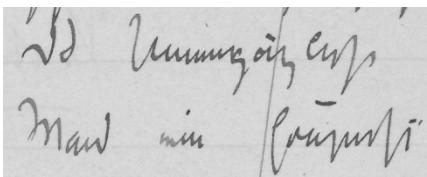


Abb. 22: Manuskript-Textstelle, linkes Blatt

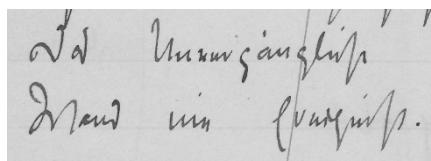


Abb. 23: Manuskript-Textstelle, rechtes Blatt

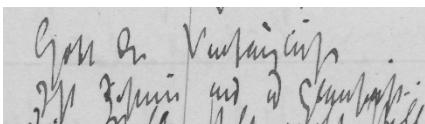


Abb. 24: Manuskript-Textstelle, linkes Blatt

In ewigen Bronnen
Quillts ewig hinan –
Gott selbst hat nie begonnen.
Gott selbst fängt immer an.

Auf den ersten Blick erscheinen diese Zeilen dem Leser als ein poetischer Dialog, der sich um einen theologischen Gottesbeweis bemüht. Vom Standpunkte eines japanischen Philologen aus gesehen liegt hier jedoch ein recht vertrautes Schema vor: Ein solches findet sich häufig in buddhistischen Zen-Koans und deren Lösungen. Beide müssen jedoch außerhalb jeder weltlichen Logik angesiedelt sein. Vor diesem Hintergrund erscheint es uns hier als überaus stimmig, wenn Nietzsche in der dritten Strophe von »An Goethe« auf die Frage nach Gott zu einer poetischen Auflösung kommt, in der Gott gar nicht mehr vorkommt und an dessen Stelle »Das ewig Närrische / Mischt uns – hinein« als überraschungsvolle Schlusszeile angeboten wird.

Dichter und Lügen

In der Druckfassung heißt es in der ersten Strophe, dritte und vierte Zeile: »Gott der Verfängliche / Ist Dichter-Erschlechniss ...« In Nietzsches Gedichtnotizen findet sich als Vorstufe zu »Dichter-Erschlechniss« folgende Passage: »Das Unvergängliche ward ein Ereignis.« (Abb. 22 u. 23)

Bei der Betrachtung der linken und der rechten Textstelle wird deutlich erkennbar, dass Nietzsche sich an einen Begriff heranzutasten versucht, der sich einerseits lautlich am Goethe'schen »Ereigniß« festmachen lässt und gleichzeitig als Intensivierungselement für »Gott der Verfängliche« dienen soll. So gelangt er schließlich zu seinem unnachahmlichen Kunstwort »Dichter-Erschlechniss«. In den Gedichtnotizen (Abb. 24) findet sich auch die Zeile »Gott der Verfängliche / Ist Schein und das Gleichen«, doch wurde die Ergänzung für »Gott der Verfängliche« am Ende zu »Ist Dichter-Erschlechniss«. Drei Punkte am Zeilenende suggerieren dem Leser, hier innezuhalten und das Gelesene innerlich auf sich wirken zu lassen.

Auch im *Zarathustra* in »Von den Dichtern« (zweiter Teil) ist von ›Dichter-Erschleichniss‹ die Rede. Zarathustra verkündete darin, ›zwischen Himmel und Erden‹ gebe es so viel Dinge, ›von denen sich nur die Dichter etwas haben träumen lassen und zumal über den Himmel: denn alle Götter sind Dichter-Gleichniss, Dichter-Erschleichniss!‹²⁴ Bei Nietzsches »An Goethe« findet sich als Reim für das ›Gleichniss‹ aus der zweiten Zeile in Zeile vier das Wort ›Erschleichniss‹. Somit bewegt sich die *Zarathustra*-Prosa hier in einem Klangraum, in dem alle Beteiligten miteinander in einem poetischen Reim- und Sängerwettstreit verwickelt sind: Auf der einen Seite Nietzsche und Zarathustra, auf der anderen Seite Goethe. Dies mag ein Grund gewesen sein, dass Nietzsche sein Gedicht mit dem Titel »An Goethe« versah.

Die Textstelle weckt Erinnerungen an einen im Jahre 1873 verfassten Vorläufer: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. Hier erklärt Nietzsche, durch die Sprache werde fixiert, was von nun an ›Wahrheit‹ sein soll, die Gesetzgebung der Sprache gebe auch die ersten Gesetze der sogenannten Wahrheit, ›ein bewegliches Heer von Metaphern, [...] die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken‹.²⁵ Diese Seite der Sprachkritik kommt auch im folgenden Aphorismus aus *Menschliches, Allzumenschliches* zum Ausdruck:

»Die Sprache als vermeintliche Wissenschaft.— Die Bedeutung der Sprache für die Entwicklung der Cultur liegt darin, dass in ihr der Mensch eine eigene Welt neben die andere stellte, einen Ort, welchen er für so fest hielt, um von ihm aus die übrige Welt aus den Angeln zu heben und sich zum Herrn derselben zu machen.«²⁶

Nietzsches Sprachkritik zeichnet sich dadurch aus, dass er nicht etwa der Ansicht ist, die Sprache vermöge niemals die Wahrheit auszudrücken. Er kritisiert vielmehr die menschliche Tendenz, sich mittels Sprache seine eigene Welt zu erschaffen und ›an die Begriffe und Namen der Dinge als aeterne veritates‹ zu glauben. Es ist diese kritische Einstellung gegenüber der Funktion von Sprache, die in den Gedichtzeilen ›Gott der Verfängliche/Ist Dichter-Erschleichniss‹ der ersten Strophe von »An Goethe« als ein Nachklang mitschwingt, der bereits seinen Werken der frühen und mittleren Phase entsprang.

Conclusio

Mit seinen Versen »An Goethe« schuf Nietzsche eine Poetik, die den Leser in vielerlei Hinsicht im Zustand einer gewissen Ratlosigkeit hinterlässt: Einerseits hört man bei Nietzsche spürbar die Reim- und Klangstrukturen des »Chorus mysticus« aus Goethes *Faust* anklingen, ohne dass jedoch ein Erlösungskonzept angeboten wird; andererseits führt Nietzsche uns zu der Problematik, dass Dichtung blinden Glauben verlange, wobei er dieses Postulat zugleich jedoch wieder zu negieren scheint. Eine

24 Za II, Von den Dichtern.

25 WL, KSA 1, 880.

26 MA I, 11.

Ambivalenz, die den Leser herausfordert. Als persönliches Fazit der Handschriftenanalyse von »An Goethe« bleibt festzustellen: Lediglich ein philologisch geschulter Literaten-Philosoph wie Nietzsche vermochte es, ein solch vielschichtiges sprachliches Kunstwerk zu schaffen. Indem er die Grenzen poetischer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten bis zum Äußersten trieb, führte er seine Leser mit Aug und Ohr zu einer inneren Begegnung mit dem Wesen der poetischen Parodia. Hier ist nun der Leser angehalten, seine Sinne zu schärfen, um das auf höchstem Niveau Parodierte »ausbündig schlimm und boshafte« entsprechend würdigen zu können. Subtile Klänge und Tonschattierungen sowie vielschichtige Bedeutungsebenen sind in ständiger Vermischung begriffen. Sie überstreichen einander und entwickeln sich zu einem polyphonen Stimmenreigen. Der Dichter selbst wandte sich in seiner Vorrede der *Morgenröthe* mit einer Mahnung zur Bedächtigkeit an seine Leser: »Meine geduldigen Freunde, dies Buch wünscht sich nur vollkommene Leser und Philologen: *Lernt mich gut lesen!*!«²⁷

Literatur

- Benne, Christian: Incipit parodia – noch einmal. In: G. Pelloni und I. Schiffermüller (Hg.): *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches „Also sprach Zarathustra.“* Heidelberg 2015, 49–66.
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. In: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. von Karl Richter. München 1997, Bd. 18.1.
- Goth, Joachim: Nietzsche und die Rhetorik. Tübingen 1970.
- Groddeck, Wolfram: Die »Neue Ausgabe« der »Fröhlichen Wissenschaft«. In *Nietzsche Studien* 26 (1997).
- Heine, Heinrich: Buch der Lieder. Die Heimkehr XXXIX. In: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1975, Bd. 1/1.
- Klassik Stiftung Weimar (Hg.): Archivdatenbank des Goethe- und Schiller-Archivs. GSA 71/144.

Soichiro Itoda

²⁷ M Vorrede, 4.

13 ›Rimus Remedium‹. Heilung ohne Heil in Nietzsches Lyrik

Rimus remedium

Oder: Wie kranke Dichter sich trösten

Aus deinem Munde
Du speichelflüssige Hexe Zeit,
Tropft langsam Stund' auf Stunde.
Umsonst, dass all mein Ekel schreit:
5 »Fluch, Fluch dem Schlunde
 Der Ewigkeit!«

Welt – ist von Erz:
Ein glühender Stier, – der hört kein Schrein.
Mit fliegenden Dolchen schreibt der Schmerz
10 Mir in's Gebein:
 »Welt hat kein Herz,
 Und Dummheit wär's, ihr gram drum sein!«

Giess alle Mohne,
Giess, Fieber! Gift mir in's Gehirn!
15 Zu lang schon prüfst du mir Hand und Stirn.
 Was frägst du? Was? »Zu welchem – Lohne?«
 – – Ha! Fluch der Dirn'
 Und ihrem Hohne!

Nein! Komm zurück!
20 Draussen ist's kalt, ich höre regnen –
 Ich sollte dir zärtlicher begegnen?
 – Nimm! Hier ist Gold: wie glänzt das Stück! –
 Dich heissen »Glück«?
 Dich, Fieber, segnen? –

25 Die Thür springt auf!
 Der Regen sprüht nach meinem Bette!
 Wind löscht das Licht, – Unheil in Hauf'!
 – Wer jetzt nicht hundert Reime hätte,
 Ich wette, wette,
30 Der gienge drauf!¹

1 PV Rimus remedium. Im Folgenden wird das Gedicht mit der hier genannten Versziffer in Klammern im Haupttext zitiert.

In diesem Gedicht aus den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* wird Lyrik als ein Heilmittel empfohlen: »Rimus remedium«. Die Reime, auf die sich dieser Titel bezieht und die in der letzten Strophe noch einmal explizit als rettendes Mittel genannt werden, können im Deutschen nicht nur gereimte Endsilben, sondern auch Gedichte schlechthin bezeichnen. Bei dem titelgebenden Heilmittel geht es also um eine Funktion nicht nur der lyrischen Strukturmittel, sondern von Gedichten überhaupt, insofern ist schon vom Titel her zu vermuten, dass es sich um einen für Nietzsches Verhältnis zur Lyrik nicht unbedeutenden Text handelt.

Dies setzt allerdings voraus, dass man das Gedicht ernst nimmt, obwohl es doch schon im Titel gewissermaßen einen Schnitzer begeht (der dem Altphilologen Nietzsche natürlich nicht einfach so unterläuft). Die Vokabel ›Rimus‹ gibt es weder als antikes noch mittellateinisches Wort und ist offenbar eine Wortschöpfung Nietzsches, wohl eine Mischung aus ›rhithmus‹, womit man seit dem Mittelalter den lateinischen Endreim bezeichnete, und dem daraus abgeleiteten ›rimare‹ (von ›rhithmicare‹) für ›reimen.² Das Heilmittel selbst, der ›rimus‹, wird demnach schon im Titel mit einem Augenzwinkern versehen. Zudem betreibt das Gedicht auch im Weiteren offenkundig parodistischen Stilbruch. Das erhabene Thema – die Konfrontation mit der Zeit und dem Tod – wird kontrastiert mit wenig erhabenen Inhalten und Ausdrücken (»Was frägst Du?«, 16; »Fluch der Dirn'«, 17; »Der gienge drauf!«, 30). Sander Gilman hat auf diese Gegensätzlichkeit von Hohem und Niedrigen in Nietzsches Lyrik hingewiesen und sie auf Schopenhauers Definition der Parodie bezogen, deren Verfahren darin bestehe, so Schopenhauer, »daß sie den Vorgängen und Worten eines ernsthaften Gedichtes oder Dramas unbedeutende, niedrige Personen, oder kleinliche Motive und Handlungen unterschiebt.³ Genau dies geschieht im Gedicht durch die Darstellung der Zeit als eine ihren Preis verhandelnde Dirne (16), ebenso durch den leicht lächerlichen Eindruck eines Dichters, der im Bett vom Einbruch transzendentaler Obdachlosigkeit überrascht wird (26). Es läge insofern durchaus nahe, den Text als ganzen nicht ernst zu nehmen.

Doch macht Gilman deutlich, dass Nietzsche gerade keine bloße Herabsetzung des Gegenstandes intendiert.⁴ Es lassen sich gute Argumente dafür finden, die Parodie in »Rimus remedium« in diesem doppelten Sinne als Spott zu verstehen, der seinen Gegenstand dennoch sehr ernst nimmt.⁵ Das Thema ist die existenzielle Relevanz lyrischer Strukturen: Nur sie können den Tod bannen (28) und Trost spen-

2 Ich danke Fidel Rädle für diese Erläuterung. Vgl. Grimms Wörterbuch, Bd. 14, Sp. 663–669.

3 Zitat aus Schopenhauer: Werke in fünf Bänden, Bd. 2, 212. Vgl. Gilman: Incipit parodia, 60.

4 Gilman: Nietzschean Parody, 37–40. Neben dieser Intention der Aufwertung des Bezugs- textes der Parodie weist Gilman, ebenso wie Buschendorf, auch auf die Aufwertung des parodierenden Textes selbst in seiner ästhetischen Selbstständigkeit bei Nietzsche hin (Gilman: Incipit parodia, 55; Buschendorf: Die Geburt der Lyrik aus dem Geiste der Parodie, 110). Vgl. zur Bedeutung der »halkyonischen« Parodie Nietzsches Thomas Forrers insbesondere auch auf Reim und Rhythmus eingehende Interpretation von »Dichters Berufung« (Forrer: Rhythmische Parodie).

5 Auf die Nähe der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* und insbesondere von »Rimus remedium« zur parodierenden Lyrik Heinrich Heines weist bereits Gilman: Nietzschean Parody, 64–66 hin, ebenso Görner: Nur Narr, nur Dichter, 52.

den, wie Titel und Untertitel nahelegen. Sollte es die Intention des Gedichts sein, diese Aussage durch Lächerlichkeit zu negieren, dann hieße dies eine Absage Nietzsches nicht nur an seine frühe tragische Ästhetik, sondern auch an seine im selben Zeitraum wie das Gedicht erscheinenden Vorreden zur *Geburt der Tragödie* und zur *Fröhlichen Wissenschaft*. Die Letztere, die gemeinsam mit den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* publiziert wird, endet mit einem Plädoyer für den Schein, für die lyrische »Oberfläche« der Sprache (»der Formen, der Töne, der Worte«) beim Wissen um die Abgründe des Daseins (FW Vorrede, 4). Und in der erwähnten ersten Vorrede wird der Gedanke der Tragödienschrift aufgegriffen, dass das Dasein der Welt »nur als ästhetisches [...] gerechtfertigt« sei (GT 5). Dass sich jemand allein durch Reime vor dem »Draufgehen« bewahren kann wie in »Rimus remedium«, so schon Rüdiger Ziemann im Nietzsche-Handbuch⁶, scheint nur eine profanere Formulierung dieser im selben Zeitraum erneut proklamierten ästhetischen Anthropologie.

Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, den Gegenstand des Gedichts und seine lyrische Strukturierung ernst zu nehmen und zugleich genauer zu beobachten, worauf der nicht zu leugnende parodistische Effekt abzielt. Gilman geht davon aus, dass das Gedicht, wie die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* insgesamt, als Parodie eine poetische Selbstreflexion darstellt, insofern als das Werk einerseits durch das Lächerliche in seiner Scheinhaftigkeit offenbart wird, zugleich aber dieser Schein – ganz im Sinne der ästhetischen Anthropologie Nietzsches – sich als nicht hintergehbares Mittel der Daseinsbestätigung erweist.⁷ Gilman bezieht sich allerdings nur sehr vage auf das Gedicht »Rimus remedium« selbst.⁸ Auch in anderen Interpretationen wurde das Gedicht – mit der Ausnahme der Deutung Heinrich Deterings, die es im Rahmen des Gesamtzyklus der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* in Blick nimmt⁹ – noch nicht detailliert als ein lyrisches Werk untersucht, in dem auch die strukturellen Komponenten bedeutungstragend sind, obwohl das Gedicht doch genau dies bereits mit seinem Titel unmittelbar vor Augen führt.

Versteht man die Parodie als ein kritisches Bezugnehmen auf eine eigene oder fremde Vorlage, so lässt sich dies durchaus auch in der lyrischen Struktur des Gedichts nachweisen. Wie der Titel mit seinem erfundenen Wort, dem lebensrettenden »Rimus«, das Strukturmittel des Reims (bzw. auch des Rhythmus) zugleich aufruft und in Verruf bringt, so wird auch im Gedicht mit Reim und Rhythmus umgegangen. Es werden metrische Formen gewissermaßen angeschlagen und wiederholt, ohne dass dadurch aber ein »Tiktak« entstünde wie im durchgängigen trochäischen Gleichmaß des Gedichts »Dichters Berufung«, das die Persiflage des Dichters in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* auf die Spitze treibt.¹⁰ Dort wird sich – in dich-

6 Ziemann: Die Gedichte, 154.

7 Gilman: Incipit parodia, 60. Wolfram Groddeck hat diese Schreibhaltung in Bezug auf die *Fröhliche Wissenschaft* entsprechend »Parodie als Selbstverhältnis« genannt (Groddeck: Die »Neue Auflage« der »Fröhlichen Wissenschaft«, 198).

8 Buschendorf: Die Geburt der Lyrik aus dem Geist der Parodie, 108.

9 Deteling: Stagnation und Höhenflug.

10 Görner sieht dagegen den Reim in »Rimus remedium« in ähnlicher Weise wie in »Dichters Berufung« als Bloßstellung der bloßen Tiktak-Dichter, die intellektuell die Zusammenhänge nicht herstellen können, die sie reimend vorgaukeln (vgl. Görner: Nur Narr, nur Dichter, 54).

terischer Selbstansprache – über die Zwänge des Metrums lustig gemacht, denen das Gedicht mit seinem streng erfüllten trochäischen Metrum durchgehend verfallen bleibt (vgl. KSA 3, 639–641). »Rimus Remedium« dagegen verwendet zwar durchaus eine den Rhythmus bestimmende Metrik, ebenso auch einen Endreim, doch werden diese Muster im Laufe des Gedichts umspielt und gebrochen. Das Gedicht beginnt sowohl als ganzes mit seinem Titel wie auch in den einzelnen Strophen jeweils mit einem aus der Odendichtung und den freien Rhythmen bekannten fünf- und vierhebigen Versfüßen Adonius (wie »Rímus remédium«) oder Chorjambus (wie »Wélt – ist von Érz« 7), und beide werden im Gedicht immer wieder aufgenommen. Durch die häufige Wiederholung dieser dominanten Versfüße neigen einige dieser Verse selbst gegen ihren Wortakzent zu diesem Muster (wie z. B. »Dér gienge dráuf!«, 30).

Trotz dieser metrischen Wiederholungen ist das Gedicht – ganz anders als »Dichters Berufung« – weit von der Erfüllung eines metrischen Schemas entfernt. Schon der zweite Vers lässt sich unmöglich in die genannten Maße einfügen, mal dominiert das jambische, mal das trochäische Maß, mal freiere Rhythmen. Beim Reim verhält es sich ähnlich: Scheinen die ersten beiden Strophen einen Kreuzreim für das gesamte Gedicht anzukündigen wie in »Dichters Berufung«, so löst sich schon die dritte Strophe von diesem Schema und die Reime wandern an unterschiedliche Endpositionen in den Strophen, deren Muster in keiner der letzten drei Strophen wiederholt wird. Zudem wird – anders als in »Dichters Berufung« mit seinem in jeder Strophe wiederkehrenden Refrain – keines der die jeweilige Strophe prägenden Reimpaare in einer anderen Strophe wieder aufgenommen.

Am auffälligsten ist das Spiel mit Muster und Abweichung jedoch in der Typografie der Strophen. Wie Detering bemerkt, sind jeweils zwei der Verse in jeder Strophe optisch eingerückt, wodurch – neben der linearen des Reimes – eine zyklische Struktur suggeriert wird: »Die Linie, die sich zum Kreis rundet: das ist das formale Äquivalent der Erkenntnis der Ewigen Wiederkunft«.¹¹ Der Einzug von Anfangs- und Endvers in der ersten Strophe betont in der Tat die Kreisförmigkeit im Sinne einer zyklischen Komposition, die auch mit der Semantik der Strophe übereinstimmt, die auf eine endlose gleiche Abfolge der Stunden abzielt (3), mit dem Begriff »Ewigkeit« endet (6) und damit, wie das ganze Gedicht, auf *Also sprach Zarathustra* Bezug nimmt. Allerdings gilt die Kreisform in Bezug auf Anfangs- und Endvers nur für die erste Strophe. In den restlichen Strophen wird in auffälligem Wechsel der Typografie dagegen immer der erste und vorletzte Vers eingezogen, es findet gewissermaßen ein künstlerischer Eingriff in die zunächst etablierte zyklische Struktur einer stetigen Wiederkehr statt, ein Eingriff, der sich auch semantisch im Laufe des Gedichts abzeichnet. Eine kritische Bezugnahme auf die visionäre Zarathustra-Gestalt deutet sich hier an, die mit einer ähnlich gelagerten Kritik im zeitgleich erscheinenden fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* und der Vorrede übereinstimmt.¹² Bevor ich dem in der folgenden Analyse des Gedichts nachgehe, sei zunächst festgehalten,

11 Detering: Stagnation und Höhenflug, 168.

12 Groddeck hat deutlich gemacht, dass das fünfte Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* auch als kritische, parodistische Bezugnahme auf *Also sprach Zarathustra* verstanden werden kann (Groddeck: Die »Neue Ausgabe« der »Fröhlichen Wissenschaft«, 197).

dass im Gedicht sowohl semantische Topoi als auch strukturelle Muster im Sinne Gilmans ›parodiert‹ werden, indem sie zum einen anzitiert, zum anderen aber durch stilistische, metrische, typografische und auf den Reim bezogene Brüche kritisch ins Bewusstsein gehoben werden. Anders als in »Dichters Berufung« das ›Tiktał, geraten Metrum und Reim als Gegenstand des Gedichts durch diese Parodie nicht in Misskredit, sondern werden vielmehr als existenzieller Notanker eines – allerdings wenig perfekten – Dichters vorgeführt.

Gerade dieser Aspekt des unvollkommenen, auch ein wenig lächerlichen Daseins und seiner Hilfskonstruktionen wird als Selbstreflexion bereits im Untertitel vorgeführt: »Wie kranke Dichter sich trösten«. Wir haben bei diesem lyrischen Ich offensichtlich keinen Zarathustra vor uns, den Nietzsche nach seiner Genesung als Inbegriff tänzerischer Freiheit inszeniert. Vielmehr handelt es sich bei der Autorinszenierung in »Rimus remedium« um einen auch die Zarathustra-Visionen stets begleitenden Gegenpol zu Zarathustra¹³, um einen Menschen also, dem die Überwindung der Schwere nicht (oder nur teilweise) gelingt, der nicht »Nach neuen Meeren« aufbricht, wie es zwei Gedichte weiter im Zyklus heißt (vgl. KSA 3, 649), sondern der im Bett liegen bleibt und sich dort notdürftig mit ästhetischen Mitteln vor den über ihn hereinbrechenden existenziellen Anfechtungen zu schützen sucht. Angesichts der Janusköpfigkeit der Nietzscheanischen Masken lese ich das Gedicht »Rimus remedium« im Rahmen der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* daher nicht nur als eine überwundene ›kranke‹ Daseinsstufe auf dem Weg zur Genesung in Anlehnung an die Vision Zarathustras. Deterings Analyse hat gezeigt, dass die Ziellinie der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* den Aufschwung Zarathustras nachvollziehen, indem sie nach der zwischenzeitlichen Erdenschwere und Krankheit der Dichterfiguren zunächst aufs Meer führen und schließlich in Zarathustra-ähnlicher Manier in einen Tanz mit Winden mündet (PV An den Mistral).¹⁴ Betont man dagegen weniger eine teleologische Ausrichtung der *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, sondern sieht sie vielmehr als unterschiedliche Perspektivierungen eines anthropologischen Grundproblems, dessen Widerspruch bei Nietzsche nicht aufgelöst wird, dann nimmt dies den kranken und lächerlichen Dichterfiguren in den vogelfreien *Liedern* die pejorative Note. Wie schon in *Also sprach Zarathustra* viele Stimmen sprechen, deren Ambivalenz und Widersprüchlichkeit sich nicht auflösen lassen, so ist dies auch in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* der Fall.

Die *Lieder* erscheinen zeitlich nach der Publikation von *Also sprach Zarathustra*, dieser ist angesichts von Nietzsches gezielter Publikationsstrategie insofern als Hintergrundfolie stets mitzudenken.¹⁵ Zarathustra wird am Ende seines Weges als

13 Mark Dehrmann hat diese Zwiespältigkeit als »zwei Masken« vor Augen geführt, die einander ausschließen: die Autorinszenierung Nietzsches demonstriert die Geste des kritisch-wissenschaftlichen Zerstörers, die Zarathustra-Vision dagegen die Geste eines Geistes, der frei ist für neue Setzungen (Dehrmann: Sich selbst lesen, 275). Diese Ambivalenz entspricht laut Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, der spezifisch ästhetischen Anlage des Werks, und zwar entgegen den Versuchen einer vereindigenden philosophischen Lektüre.

14 Detering: Stagnation und Höhenflug, 168–173.

15 Das Publikationsdatum ist angesichts dieser Strategie entscheidender als ein etwaiges früheres Entstehungsdatum. Grundlegend dazu Groddeck: Die ›Neue Ausgabe‹ der ›Fröh-

Genesener inszeniert, als Freigeist, dem die Losgebundenheit von allen Gesetzen die Freiheit eigener Setzungen verleiht. Die parodistische Selbstdestruktion in »Rimus remedium« spiegelt in direkter Gegenüberstellung die Perspektive eines kranken Dichters, dem dieser Aufschwung nicht gelingt, und der sich stattdessen an ästhetische Strukturen klammert, um nicht unterzugehen. Dieser Zustand der Krankheit ist für Nietzsche allerdings kein Problem, das sich ein für alle Mal überwinden ließe. Auch die größte Gesundheit lässt sich nicht dauerhaft aufrecht erhalten, wie Nietzsche im fünften, zeitgleich mit den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* erschienenen Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* betont (FW 382), in Anlehnung an Horaz, der in seinen Briefen die Flüchtigkeit der selbstbewussten Höhenflüge philosophischer ›Gesundheit‹ ebenso wie Nietzsche parodistisch aufs Korn nimmt: »Kurz und gut: der Weise steht nur dem obersten der Götter im Range nach, [...] er ist der König aller Könige, ist auch ein Ausbund von Gesundheit – es sei denn, daß ihn gerade der Schnupfen plagt!«¹⁶

Entsprechend konterkarieren die Vorrede und das 5. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* eine abschätzige Beurteilung der Krankheit als eines überwindbaren Stadiums auf dem Weg zur Gesundheit, indem sie die Krankheit zur wesentlichen Voraussetzung der in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* gewonnenen parodistischen Heiterkeit erklären.¹⁷ Die Perspektive des Kranken im »schweren Siechthum« erscheint hier zunächst als ein grundsätzliches Zweifeln an allen für verbindlich erachteten Wahrheiten und lebensnotwendigen Gewohnheiten (FW Vorrede, 3). Diese aus der Krankheitserfahrung gewonnene Perspektive des zerstörerischen Zweifels wird schon im vierten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* ausdrücklich begrüßt, um sie gleich darauf wiederum kritisch zu reflektieren:

»Ja, ich bin allem meinem Elend und Kranksein [...] im untersten Grunde meiner Seele erkenntlich gesinnt, weil dergleichen mir hundert Hinterthüren lässt, durch die ich den dauernden Gewohnheiten entrinnen kann. – Das Unerträglichste freilich, das eigentlich Fürchterliche, wäre mir ein Leben ganz ohne Gewohnheiten, ein Leben, das fortwährend die Improvisation verlangt [...].« (FW 295)

Die Krankheit öffnet den Blick für die Willkür und Scheinhaftigkeit der gewohnten, unbewusst wiederholten Wirklichkeitsraster und macht so den Weg frei für die in der *Fröhlichen Wissenschaft* umgesetzte spielerische Ungebundenheit, die Nietzsche am Ende des fünften Buches als »Ideal eines Geistes« bezeichnet, der »mit Allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hiess« (FW 382) und der auf Zarathustra hindeutet. Aus dieser Haltung resultiert allerdings nicht nur die »Parodie«

lichen Wissenschaft, 184. Gilman schreibt ohne Angabe von Quellen, dass »Rimus remedium« bereits 1879 entstanden sei (Gilman: Incipit parodia, 64).

16 »Ad summam: sapiens uno minor est Iove [...], rex denique regum, praecipue sanus – nisi cum pitvita molesta est« (Horaz: Briefe I 1, 106–108).

17 In der Auseinandersetzung mit den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* bzw. den sie einleitenden Passagen aus der *Fröhlichen Wissenschaft* verweisen Dehrmann wie auch Detering darauf, dass Nietzsche mit seinen lyrischen Parodien das Kranke und Tragische nicht etwa ausklammert, sondern es vielmehr einbezieht. Die *Lieder* fordern seine eigenen, zuvor hingemalten »düstere[n] Fragezeichen« zum Tanzen auf (FW 383) und verdrängen sie nicht (vgl. Dehrmann: Studierte Dichter, 473; Detering: Stagnation und Höhenflug, 156).

auf allen »Erden-Ernst« (ebd.), wie sie Nietzsche dort den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* zuschreibt. Denn das »Unerträglichste freilich, das eigentlich Fürchterliche«, heißt es oben im Zitat, wäre ihm »ein Leben ganz ohne Gewohnheiten«. Dem kranken, mit seiner Endlichkeit konfrontierten Menschen stellt sich insofern die bange Frage, wie es sich in der durch die Krankheit realisierten völligen Haltlosigkeit ohne durch Wiederholung gewonnene Standpunkte überleben lässt. Das vorausgeschickte »incipit parodia« (FW Vorrede, 1) bedeutet bei einem solchen Perspektivwechsel vom schwerelosen, lachenden Überflieger Zarathustra zum sterblichen Individuum (»der Zeiger rückt, die Tragödie beginnt ...«, FW 382) wiederum das Eintreten der Tragödie.¹⁸

Zwischen diesen beiden Polen, dem Auflösen der zementierten Gewohnheiten durch die Krankheit auf der einen und dem Zurückschrecken vor der daraus resultierenden Anforderung unaufhörlicher Improvisation auf der anderen Seite bewegt sich das Gedicht »Rimus remedium«: Die Raster wiederholter Metren und Reime werden, wie gesehen, im Stadium der Krankheit des Dichters aufgelöst und umspielt. Bezeichnenderweise hat er aber angesichts seines daraus folgenden drohenden Untergangs doch keinen anderen Trost als eben jene Wiederholungsstrukturen: nur »hundert Reime« (28) können ihn vor dem durch die geöffnete »Thür« einbrechenden Unheil retten (25–30). Die konkrete Zahl deutet insofern auf den Reim als Gegengift und zeitweiliges Remedium eben der krankheitsbedingten Offenheit: Sind es doch genau »hundert Hinterthüren«, die Nietzsche durch die Krankheit geöffnet sah (FW 295). Ein volliger Verzicht auf wiederholte Strukturen wäre unerträglich; dem durch die Krankheit Eröffneten muss offenbar durch vielzählige und variable Reime begegnet werden, bzw. durch ein Gedicht, das als Parodie auf sich selbst die Oberflächlichkeit und Willkür seiner Wiederholungsstrukturen bloßstellt, zugleich aber angesichts ihrer Auflösung nichts Anderes als diese anzubieten hat.

Diese Beobachtungen zur lyrischen Struktur und der thematischen Vorgabe durch Titel und Untertitel lassen sich nun mit Blick auf das gesamte Gedicht vertiefen. Der wesentliche Punkt der Auseinandersetzung im Gedicht ist die Zeit, die als »Du« beinahe in jeder Strophe angesprochen wird. Bereits die oben angestellten Überlegungen zu Reim und Rhythmus haben eine erste Deutung des Zeitproblems nahegelegt: Als Trost- und Heilmittel verkörpern sie eine Zeitgestalt der Variation in der Wiederholung.

In der ersten Strophe findet diese variationsreiche Zeitgestalt ihren Wiederpart im Bild eines monotonen, unablässigen und gleichmäßigen Tropfens (der Stunden, 3). Der kranke, also dem Offenen (und nicht den Rastern der Gewohnheit) zugewandte Dichter als lyrisches Ich sieht sich einer weiblichen Zeit-Gestalt gegenüber, mit der er sich in einem inneren Monolog auseinandersetzt. Doch wandelt sich diese Beziehung im Laufe des Rollengedichts, ebenso auch die Erscheinungsform der Zeit. Die zu Beginn auftretende Gestalt der Zeit ist alt (»Hexe«, 2)¹⁹, denn sie ist immer

18 Das Lachen lässt sich in dieser Hinsicht als Ethik und Kunst des Überstehens existenzieller Grenzerfahrungen verstehen, vgl. dazu Dietzsches Nietzsche und Montaigne, 67.

19 Gilman: Incipit parodia, 65–66, sieht in Nietzsches »Hexe« eine Parallel zu Heines Figur der »Alten« in seinem Gedicht »Frau Sorge«, die den kranken Dichter aus seinen schönen Träumen schreckt und in die hässliche Realität des Siechtums zurückholt.

schon da: ihr Mund wird als »Schlund[] / Der Ewigkeit« (6) beschrieben, aus dem in unaufhörlichem Speichelfluss die Stunden tropfen (3). Ganz offensichtlich ist diese Konfrontation für das Ich quälend, denn es »schreit« (4) und reagiert mit instinktiver Abwehr (›Ekel‹). Eine Reaktion der Hexe gibt es nicht, vielmehr tropft diese in völliger Gleichgültigkeit langsam weiter. Zwischen ihnen findet kein Gespräch statt, sondern nur sein einseitiges Schreien, und alles Schreien ist ihr gegenüber vergeblich (4). Dem Ich gelingt in dieser ersten Strophe kein Kontakt zur Zeit. Wenn er sie anspricht, dann nur mit einem in direkter Rede wiedergegebenen, wiederholten Fluch (5 f.). Auch durch diese in die Zukunft gerichtete Ansprache deutet sich keine Beziehung zwischen Ich und Zeit an; der Fluch ist vielmehr – wie der Ekel in der Gegenwart – eine Fortsetzung der Abwehrhaltung gegenüber der Ewigkeit noch bis in die fernste Zukunft hinein.

Der Ausdruck des Ekelns mag zunächst an *Also sprach Zarathustra* erinnern, ebenso die weibliche Gestalt der Zeit. Doch wird schnell deutlich, dass es sich auch in dieser Hinsicht bei dem Dichter in »Rimus remedium« um keine Neuauflage von Zarathustra handelt. Zarathustra ekelt sich nicht vor der Ewigkeit, sondern vor der ewig wiederkehrenden Kleinheit des Menschen, insbesondere übrigens vor der Erscheinungsform des Dichters, der das Leben anklagt (ZA III Der Genesende, 2). Die Ewigkeit erscheint Zarathustra zudem nicht als speicheltröpfende Hexe wie hier in der ersten Strophe, sondern als begehrenswertes Weib, zu dem er hinstrebt: »– Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein [...]: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!« (ZA III Die sieben Siegel). Der kranke Dichter und Zarathustra haben demnach eine völlig entgegengesetzte Haltung zur Ewigkeit: der eine ist »brüstig« nach ihr, der andere grault sich vor ihr. Aus ihrer jeweiligen Perspektive ist das mehr alsverständlich, denn dem einen verschafft sie die Identität mit der Sonne, die »glühend und stark« unter- und wieder aufgeht (ZA IV Das Zeichen), dem anderen hält sie den Tod vor Augen. Der Dichter ist aber dennoch keiner, der vor der Realität der Zeit, die sich ihm als Krankem offenbart, die Augen schließen würde. Die Interpretation von Rohit Sharma, dass wir hier einen Dichter vor uns haben, der sich nicht mit schrecklichen Wahrheiten (bei Sharma: dem Dionysischen) konfrontieren will, ist daher nicht nachvollziehbar²⁰, denn im Gegenteil realisiert der Dichter aufgrund seiner Krankheit ja gerade für ihn unerträgliche Wahrheiten wie die unendliche Monotonie der Zeit in der ersten Strophe, die Mitleidlosigkeit der Welt in der zweiten und die tödliche Unbarmherzigkeit der Außenwelt in der letzten.

Dass diese Erfahrungen tödlich für ihn sein können, zeigt die Engführung der letzten Strophe, in der die Außenwelt über den Dichter hineinbricht und er dabei »drauf« gehen könnte (30). Hier scheint es zunächst nur der Regen zu sein, der ihn töten könnte, doch ist dieser Regen semantisch und strukturell eng mit der Ewigkeit der ersten Strophe verbunden. Der ›Ekel‹ vom Beginn und der ›Regen‹ am Ende sind in ihrer vokalischen Lautabfolge identisch. Rhythmischt sind die erste und letzte Strophe zudem durch das Überwiegen jambischer Verse verbunden, die vom dominanten Chorjambus der mittleren Strophen abweichen. Die wichtigste Über-

²⁰ Sharma: On the Seventh Solitude, 92: »It is quite evident from the preceding discussion that the phrase ›kranke Dichter‹ refers to those poets / artists who refuse to recognize the limits of their individuation and are afraid to face the Dionysian ›Abgrund.‹«

einstimmung zwischen beiden ist jedoch ihr Aggregatzustand: sowohl der tropfende Speichel der Zeit als auch der sprühende Regen sind flüssig. Zum Flüssigen kommt noch die Kälte hinzu: Der Regen kommt von »[d]raussen«, wo es »kalt« ist (20). Dieses kalte Draußen, aus dem der Regen stammt, wird lautlich parallelisiert mit dem Mund der Hexe, aus dem der Speichelfluss der Stunden tropft. Einmalig wiederholt sich in diesen beiden Versen der Diphthong in betonter Versanfangsstellung: »Aus deinem Munde« (1) – »Draußen ist's kalt« (20). Der kalte Hauch der Ewigkeit wird hier nicht explizit genannt, aber nahegelegt. Diese kalte und verflüssigende, also formlose Außenwelt, das »Draußen«, bleibt ohne Kontakt mit dem Ich, es ist bestenfalls gleichgültig wie die Hexe Zeit, schlimmstenfalls aber trachtet es ihm nach dem Leben wie der Regen, der sich am Ende direkt auf ihn richtet (26).

Regen und Hexe, Raum und Ewigkeit der Außenstrophen gehören insofern zu einer kalten und teilnahmslosen Außenwelt ohne Verbindung zum Innenleben des Dichters. Doch verhält es sich mit der als Du angesprochenen Zeit im Gedicht nicht durchgehend so. In der dritten Strophe verändert sich die Einstellung des Dichters zur Zeit und er fordert sie auf, ihre Flüssigkeit direkt in sein Inneres hineinzugießen (»Giess, Fieber! Gift mir in's Gehirn!«, 14). Mit den Charakteristika des Dionysischen, als Rausch (»alle Mohne«, 13) und »Fieber« (14) soll die Zeit nun in sein Innenleben vordringen. Die Frage ist, was innerhalb des Gedichts diese veränderte Einstellung zur Zeit bewirkt haben mag.

Zwischen dem angeekelten Abwenden von der tropfenden Zeit und der Aufforderung, ihre Flüssigkeit in sein Hirn zu gießen, liegt die zweite Strophe. Unmittelbar auf das Verfluchen der tropfenden Ewigkeit (5) folgend, beginnt sie mit den Versen: »Welt – ist von Erz: / Ein glühender Stier, – der hört kein Schrein.« (7 f.) Diese grausame »Welt« wird zumeist als Parallele zur »Hexe Zeit« (2) gelesen.²¹ Dafür spricht, dass die Welt ebenso gleichgültig gegenüber menschlichem Schreien ist wie die Ewigkeit aus der ersten Strophe (4, 8). Doch bis auf diese Gleichgültigkeit haben Zeit und Welt hier sehr wenig gemein: Die Welt ist »von Erz« (7), also hart und dauernd, während die Zeit sich gerade durch Fließen und Tropfen auszeichnete. Während die Ewigkeit, wie gesehen, der Kälte des »Draußen« nahesteht, ist die Welt »glühend [...]« wie der Stier (8). Dem kranken Dichter eröffnen sich insofern nicht nur eine, sondern verschiedene Formen des Unmenschlichen (im Sinne einer Gleichgültigkeit gegenüber menschlichem Leiden). Zur extraterrestrischen Realität der »Ewigkeit« (bzw. dem »Draussen«, 20) gesellt sich nun noch das Terrestrische, die »Welt«, die nicht nur glühend, hart und tödlich ist, sondern zudem auch ein Kunstwerk darstellt. Der »Stier« spielt auf den überlieferten antiken Tyrannen Phalaris an, der sich einen ehernen Stier bauen ließ und ihn als Foltermethode nutzte, indem er unter ihm ein Feuer entfachen und seine Opfer im Inneren verglühen ließ. Als erstes steckte er den Künstler hinein, der den Stier angefertigt hatte.²² Gerade in dieser unmenschlichen Welt ohne Herz (11) tritt im Gedicht also die Kunst zum ersten Mal auf den Plan. Nicht nur der aus Erz geformte Stier deutet darauf hin, sondern auch die Erwähnung des Schreibens: »Mit fliegenden Dolchen schreibt der Schmerz / Mir in's Gebein« (9–10). Nur durch einen einzigen Konsonanten vom Schreien abgesetzt,

21 Vgl. z. B. Detering: Stagnation und Höhenflug, 167.

22 Pindar: Pythien I, 95–98.

wandelt sich der bloße Körpераusdruck des Leidens zu einem Einschreiben von dauerhaften Spuren in den Körper (›in's Gebein‹, 10) – eine Vision, die an Kafkas *In der Strafkolonie* erinnert, in der das Gesetz mit einer Maschine in die Rücken der Opfer eingeritzt wird, die es übertragen haben. Unschwer lassen sich hier auch Parallelen sowohl zur ein Jahr später publizierten *Genealogie der Moral* wie auch zur frühen Tragödienschrift erkennen. Beide Werke reflektieren die Entstehungsbedingungen von Kultur durch ästhetische Praktiken der Wiederholung, beide führen die Grausamkeit und körperliche Disziplinierung vor Augen, die den Ursprung der kulturellen Gemeinschaft markieren, und beide heben die Rolle des Künstlerischen in diesem Gestaltungsprozess hervor. Wie ein »Medusenhaupt« (GT 2) – in ähnlich starrer Gestalt wie die Welt »von Erz« (7) also – richtet sich Apollo in der *Geburt der Tragödie* gegen die von außen andringende zeitlich-dynamische Macht des Dionysischen.²³ Man könnte insofern schon den ersten Vers der zweiten Strophe als Angebot eines apollinischen Remediums gegen die Erkrankung an der (dionysischen) Ewigkeit lesen, die den Dichter in der ersten Strophe leiden lässt.

Allerdings nimmt die zweite Strophe auch noch auf ein anderes Modell des künstlerischen Überwindens der Ewigkeit Bezug: auf Zarathustra, der nach seiner erneuerten Genesung am Ende des vierten Teils von *Also sprach Zarathustra* der im Gedicht gezeichneten herzlosen, erzenen Welt als glühendem Stier durchaus ähnlich sieht: »in Erz« verwandelt und allem Mitleid und dem Wunsch nach Glück abhold, verlässt er »glühend und stark« seine Höhle.²⁴ Der Dichter in »Rimus remedium« dagegen verlässt weder seine Höhle bzw. sein Zimmer, noch ist er stark oder glühend, vielmehr ist ihm kalt (20). Er sehnt sich nach Zuwendung, wie das folgende Gespräch deutlich macht, und er hat auch das Thema Glück nicht abgehakt (23). Er gleicht einem menschlichen Nebentext zur Gestalt des Zarathustra, was auch den stilistischen Unterschied zu *Also sprach Zarathustra* erklären kann. Aus der Perspektive des Genesenen, als den Nietzsche Zarathustra immer wieder inszeniert, lässt sich im hohen Stil sprechen; aus der Perspektive des Kranken dagegen muss der erhabene Ton durch die Profanität des Leidens parodistisch gebrochen werden.

Der kranke Dichter folgt insofern weder der radikal apollinischen Lösung einer völligen kunstmetaphysischen Ausklammerung des Zeitlichen aus einer Welt »von Erz« (7), noch folgt er Zarathustras »brünstige[m]« Verschmelzungsstreben mit der Ewigkeit (ZA III Die sieben Siegel), ein Streben, das in seiner Metaphorik durchaus auch an den »glühende[n] Stier« (8) im Sinne einer triebhaften Naturgewalt erinnert. Ein Herz hat diese Welt der zweiten Strophe in keiner dieser Auslegungsvarianten, weder als apollinisches Folterinstrument noch als mitleidloser Naturtrieb. Ihre Lehre gegenüber dem Menschen lautet entsprechend auch, sich mit ihrer Gleichgültigkeit gegenüber menschlichem Leiden abzufinden: »Welt hat kein Herz, /

23 Durch »herbe Erziehung« (GT 4) werde in der dorisch-apollinischen Kultur der Gleichtakt in die Körper der Individuen eingeschrieben, ähnlich wie in der *Genealogie der Moral* es als erste Aufgabe kultureller Formung erscheint, den Menschen zuerst »berechenbar, regelmäßig, notwendig« zu machen (GM II, 1)

24 »Mitleiden! [...] schrie er auf, und sein Antlitz verwandelte sich in Erz. Wohlan! Das – hatte seine Zeit! Mein Leid und Mitleiden – was liegt daran! Trachte ich denn nach dem Glücke? [...] Also sprach Zarathustra und verliess seine Höhle, glühend und stark [...].« (ZA IV Das Zeichen)

Und Dummheit wär's, ihr gram drum sein!« (11 f.). Zarathustra kann ›glühend und stark‹ werden wie sie, weil er dieser Lehre folgt und die Mitleidlosigkeit lernt. Dem kranken Dichter gelingt dies nicht. Es ist nicht von ungefähr, dass sich das lyrische Ich in der zweiten Strophe nicht etwa mit dem glühenden Stier identifiziert, sondern vielmehr mit dem malträtierten, dem Tode nahen Künstler in dessen Inneren: »Mit fliegenden Dolchen schreibt der Schmerz / Mir in's Gebein« (9 f.).²⁵ Mit der schmerhaft eingeschriebenen Lehre von der Gleichgültigkeit und Mitleidlosigkeit der Welt kommt er nicht klar, vielmehr verlangt ihn nach Zuwendung, und sei es vom einzigen Gegenüber, das ihm im Gedicht als Du begegnet: von der Zeit. Entsprechend öffnet er sein Inneres für den angesprochenen Zeitfluss: »Giess, Fieber! Gift mir in's Gehirn« (14).

Die Öffnung des eigenen Inneren gegenüber der Zeit ab der dritten Strophe – anstelle der Abwehr durch Fluch und Ekel in der ersten Strophe – verändert nicht nur den Dichter, sondern auch das Erscheinungsbild der Zeit. Zum Verständnis des titelgebenden Remediums, des schon als Vokabel – wie eingangs bemerkt – leicht zwielichtigen ›Rimus‹, ist insbesondere dieser Wandel der Zeitgestalt und der Einstellung des Dichters zu ihr von Bedeutung, der sich im Laufe des Gedichts vollzieht. Das Erscheinungsbild der Zeit wandelt sich von der ekelerregenden Hexe zu einer Dirne (17), um die der Dichter wirbt. Mit dieser Veränderung wird auf eine nunmehr mögliche Verbindung des Dichters mit der Dirne Zeit (im körperlichen Akt) angespielt, während sich zu ihr als Hexe keinerlei Kontakt eröffnet, weil sie instinktive körperliche Abwehr provoziert. Zu der nunmehr erfolgten Annäherung von Dichter und Zeit gehört auch, dass sich nun zwischen ihnen offenbar eine Kommunikation abspielt, über die er nachsinnt (»Ich sollte dir zärtlicher begegnen?«, 21), während der Hexe Ewigkeit gegenüber nur sein einseitiges Schreien zu hören war. Semantisch zeigt sich das veränderte Verhältnis zwischen Dichter und Zeit insbesondere an der Temperatur, die ihre Beziehung bestimmt. Weder handelt es sich nun um die Kälte des »Draussen« (20), die der Ewigkeit nahesteht, noch um die glühende Hitze der ehernen »Welt« (7), vielmehr wird das Verhältnis zur Zeit nun auf Körpertemperatur gebracht, wenn auch der erhöhten des Fiebers (14), das ebenso wie das »Gift« (14) die Todesdrohung von Kälte und Glühen latent beibehält.

Die Annäherung zwischen Zeit und Dichter vollzieht sich nicht allein seitens des Dichters, sondern auch seitens der Dirne Zeit: Zärtlichkeit zwischen ihnen wird nahegelegt (21), die wiederum Wärme anstelle des brünstigen Glühens des Stiers suggeriert. Zudem berührt sie »Hand und Stirn« (15) des Dichters, was diesem allerdings noch zu distanziert ist – er fordert ihren Erguss in sein Innerstes (13 f.), die rauschhafte Vereinigung. Ob diese stattfindet, lässt das Gedicht offen. Offensichtlich ist aber, dass die Dirne für diese Vereinigung eine Bezahlung einfordert. Empört stellt der Dichter fest, dass ihn die Nähe zur Zeit etwas kosten soll (16 ff.). Die Zeit verlangt für ihre Einbindung in menschliche Dimensionen eine Gegenleistung. Entsprechend verfällt der Dichter, während er sich von ihr abwendet, wiederum dem Fluchen, wie bereits angesichts ihrer Gestalt als Hexe Ewigkeit (5).

25 Stier und Ich werden durch eine Wortwiederholung direkt einander gegenübergestellt: Anders als der Stier, der nicht »hört« (8), ist das Ich mit offenen Sinnen ausgestattet (»ich höre regnen«, 20).

Am Beginn der vierten Strophe ist zu sehen, dass ihm die Dirne infolge seiner Abwehr offenbar die kalte Schulter zeigt und sich von ihm entfernt. Prompt schwindet die Wärme und es meldet sich wiederum die kalte, später auch lebensbedrohliche, mit der hexenhaften Zeit verbundene Außenwelt (20). Um sich die lebensnotwendige Wärme zu sichern, beschließt der Dichter notgedrungen, den Lohn für die Vereinigung mit der Zeit zu zahlen (›Nein! Komm zurück / Draußen ist's kalt‹, 19 f.). Es stellt sich nun nur noch die Frage, *womit* er bezahlt.

»– Nimm! Hier ist Gold: wie glänzt das Stück! –« (22). Der Lohn für die Verbindung mit der Zeit, das Gold, weist einen Bezugsrahmen im Gedicht auf, und zwar die »Welt« aus der zweiten Strophe. Nur hier fand sich bislang im Gedicht etwas Metallisches. Doch anders als das Erz als Sinnbild einer gleichgültigen, auf Dauer ausgerichteten Kunstwelt in Anlehnung an Horaz (Oden III 30, 1) ist die Gabe des Goldes eine direkte Reaktion auf die Einforderung von mehr Zärtlichkeit seitens der Zeit (21), sie bedeutet demnach kein Verschließen vor der Zeit, sondern eine Annäherung an sie. Wie schon bemerkt, mildert sich das sengende Glühen der Welt in Verbindung mit der Dirne zur Wärme herab, eine entsprechende Milderung findet nun auch vom ›Glühen‹ zum lautlich verwandten, aber nicht tödlichen ›Glänzen‹ des Goldes statt (22). Angesichts der nächsten Strophe, in der durch den lebensbedrohlichen Einbruch der Außenwelt völlige Dunkelheit eintritt (27), liegt es nahe, das Glänzen des Goldes mit den Reimen in Verbindung zu bringen, die schließlich der existenziellen Abwehr von Dunkelheit und Kälte dienen (28 ff.). Nur glänzende Reime retten dann noch vor dem Löschen des Lebenslichts. Anders als Zarathustra, der keine lichtspendenden Mittel mehr benötigt, weil er selbst zur Sonne wird, besteht die lebensgewährleistende Lichtquelle für den kranken Dichter im Reimen, das als zärtliches Einbinden der Zeit in sein Dasein verstanden werden kann. Im zeitlichen Kontext von »R i m u s r e m e d i u m « finden sich weitere Hinweise auf die Verbindung von Reim und Rhythmus mit Gold und Schmuck bei Nietzsche.²⁶ Ein weiteres Indiz dafür, dass Gold und Reim miteinander verbunden werden, ist die doppelte Bezugsmöglichkeit des Verses »Dich heissen ›Glück?‹« (23), in dem sich die Bezeichnung »Glück« sowohl auf das Gold als auch auf die Dirne beziehen kann. Im unmittelbar nachfolgenden Gedicht mit dem Titel »Mein Glück« (vgl. KSA 3, 648–649) wird der Reim dann wiederholt als »mein Glück« bezeichnet.

In der letzten Strophe wird das im Gedicht bislang Dargestellte eng geführt und die mit Hilfe des Goldes glücklich geschlossene Verbindung auf eine äußerste Probe gestellt. Wie die speichelflüssige Ewigkeit zu Beginn erscheint nun wieder die Außenwelt, die jetzt als sprühender Speichelregen über den Dichter hereinbricht (25–27). Der Regen droht ihn ausgerechnet im Bett zu treffen, das zugleich die Konnotation der Krankheit wie auch der Erotik hat. Es bleibt im Gedächtnis zu behalten: die einzige menschlich temperierte Wärme, die im Gedicht bislang vorkam und bei diesem Kälteeinbruch retten könnte, ist die gerade eben noch kurzfristig gewonnene,

26 Vgl. u. a. 1886–1887, 7[7], KSA 12, 285. Letztlich geht diese Verbindung auf Schopenhauer zurück, der in *Die Welt als Wille und Vorstellung* »Rhythmus und Reim« pejorativ mit Tand vergleicht, weil sie »wie unter den Mädchen Alltagsgesichter durch den Putz die Augen fesseln. Ja, selbst schiefe und falsche Gedanken gewinnen durch die Versifikation einen Schein von Wahrheit« (Schopenhauer: Werke in fünf Bänden, Bd. 2, 498).

wärmende Dirne Zeit – sie sollte für das Bett gewonnen werden. Allerdings wird die Dirne als rettende Instanz hier nicht noch einmal erwähnt, sondern stattdessen die prognostizierte Rettung durch »hundert Reime« (28). Die gesamte Anlage des bis hierhin nachvollzogenen Gedichts lässt kaum eine andere Möglichkeit, als in diesen Reimen, deren Nähe zum Gold offensichtlich geworden ist und deren genau festgelegte Zahl an einen bestimmten Preis erinnert, den zuvor beschriebenen Lohn für die Dirne Zeit zu sehen: Wenn man sie mit den offenbar geforderten hundert Reimen bezahlen kann, bleibt sie im Bett und schützt den Dichter für ein wärmendes Weilchen vor der Unendlichkeit von Raum und Zeit, die ihn auszulöschen drohen. Sie wiederum bleibt, weil sie in dieser Zeitgestalt durch Reime gehalten wird und an Schmuck und Schönheit gewinnt – die Hoffnung aus der *Geburt der Tragödie* klingt hier noch einmal an, dass die dionysische Natur sich nach dem schönen Schein sehnen könnte, ihn vielleicht sogar brauche (GT 4). Allerdings wird diese Reminiszenz in Gestalt der Zeit als um Reime feilschende Dirne natürlich parodistisch gebrochen.

Dies mag auch eine weitere parodistische Anlehnung an die *Geburt der Tragödie* verdeutlichen: Die Verbindung zwischen Dichter und Zeit in »Rimus remedium«, die durch Gold von seiner Seite und Fieberrauch von ihrer Seite aufrechterhalten wird, erinnert an das dort entwickelte apollinisch-dionysische Zusammenspiel des tragischen Kunstwerks, das als »Ehebündniss« bezeichnet wird (GT 4). Im Gedicht dagegen gewährleistet nur die kurzfristige Verbindung der käuflichen Liebe das existenziell notwendige Einbinden des Zeitlichen in ästhetische Strukturen, und der häusliche Segen (24) wird mit einem Fragezeichen versehen. Die Haltbarkeit ästhetischer Strukturen hat gegenüber dem Frühwerk offenbar rapide abgenommen. Darauf weist auch das unvollständige Selbstzitat Nietzsches aus dem zeitgleich mit »Rimus remedium« erschienenen Vorwort zur Tragödienschrift. Nietzsche zitiert hier aus der nachfolgenden Schrift den bekannten, bereits erwähnten Satz, dass »nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist« (GT Versuch, 5). Er eliminiert in dieser Wiederholung allerdings das Wort »ewig« (GT 5).

Von einer ewigen Daseinsberechtigung durch die Kunst kann auch in »Rimus remedium« keine Rede mehr sein. Die lyrischen Strukturen zeigen sich, wie gesehen, in der Analyse des Gedichts variabel und vielfältig, ohne die dauerhafte Gewissheit eines jambischen Tiktaks bei gleichbleibendem Kreuzreim wie in »Dichters Berufung«. Die metaphorische Gestaltung des Zeitphänomens als Hexe und Dirne demonstrierte ebenso wenig eine verlässliche Dauer zeitlicher Strukturen, vielmehr müssen immer neue und vielfältige, glänzende Reime gefunden werden, um die Zeit kurzfristig für das Leben zu erwärmen und ihr ein metrisches Bett zu bereiten. Mit dem nach dem Ewigkeitsweib brünstigen Zarathustra hat dies wiederum auch wenig zu tun, denn dieser nähert sich ihr im »Grenzenlose[n]«, indem er – zunächst als Seefahrer auf dem Wasser, dann als Vogel in der Luft (ZA III Die sieben Siegel, 5–7) – immer weniger auf einen Boden unter den Füßen angewiesen zu sein scheint. Der Dichter in »Rimus remedium« will sich dagegen gerade nicht ins Offene werfen, vielmehr dienen ihm die durch die Krankheit als brüchig erfahrenen Wiederholungsstrukturen, um der Zeit einen variabel zu haltenden Lohn anzubieten.

Nietzsche selbst schien dies beim Verfassen seiner Gedichte jedenfalls zu beherzigen, zumindest wenn man auf die Skizzen zu seinem unvollendeten Gedicht

»Du Stachel Schmerz« von 1884 blickt. Vom Umstürzen der Himmel durch den Schmerz ist hier die Rede, doch wird zunächst vom Dichter die Vorleistung der sich wandelnden Reime erbracht, vielleicht um – im Sinne des Gedichts »Rimus remedium« – die offene Zeit mit Lohn und Bett zur Rast zu verführen.²⁷ Während der Tanz mit den Winden in der Manier Zarathustras am Ende der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* eine gleichförmige Reim- und Strophenform in unablässiger Wiederkehr zelebriert, handelt es sich hier wie auch in »Rimus remedium« um keine neue Setzung, sondern vielmehr um ein immer wieder auszuhandelndes Offenhalten der lyrischen Strukturen für die flüchtige Zeit. Ein Heil im Sinne einer Aufhebung der Zeit – sei es als Kunstmetaphysik oder sei es als *nunc stans* des Mittags bei Zarathustra²⁸ – ist von diesem Heilmittel nicht zu erwarten, das zwar eine temporäre Linderung des Leidens an der Aporie von Endlichkeit und Ewigkeit verspricht, in dieser Eigenschaft zugleich aber parodiert wird und dadurch diese Aporie nur umso deutlicher vor Augen führt.

Literatur

- Buschendorf, Bernhard: Die Geburt der Lyrik aus dem Geiste der Parodie. In: Manfred Riedel (Hg.): Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken. Köln u. a. 1999, 105–130.
- Dehrmann, Mark-Georg: Nietzsches Destruktionen. In: ders.: Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und historisch-philologischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert. Berlin u. a. 2015, 425–470.
- Dehrmann, Mark-Georg: Sich selbst lesen. Nietzsches Vorreden von 1886/87 und ›Also sprach Zarathustra‹. In: Christian Benne/Enrico Müller (Hg.): Ohnmacht des Subjekts – Macht der Persönlichkeit, Basel 2014, 273–285.
- Detering, Heinrich: Stagnation und Höhenflug. ›Die Lieder des Prinzen Vogelfrei‹. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Klassiker auslegen. Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Berlin u. a. 2015, 151–174.
- Dietzsch, Steffen: Montaigne und Nietzsche – die Kunst des Lachens. In: Nietzscheforschung 1 (1994), 65–68.
- Forrer, Thomas: Rhythmische Parodie. Friedrich Nietzsches Gedicht ›Dichters Berufung‹. In: Felix Christen/Thomas Forrer/Martin Stingelin/Hubert Thüring (Hg.): Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Frankfurt a. M. 2014, 108–122.
- Gilman, Sander L.: Incipit Parodia. The function of parody in the lyrical poetry of Friedrich Nietzsche. In: Nietzsche-Studien 4 (1975), 52–74.
- Gilman, Sander L.: Nietzschean Parody. An Introduction to Reading Nietzsche. Bonn 1976.
- Görner, Rüdiger: Nur Narr, nur Dichter. Musikalität und Poetik. In: Nietzsche-Studien 41 (2012), 43–57.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 1–16. Leipzig 1854–1960.

27 »Du Stachel Schmerz, wie weit wirst du mich treiben?

Schon hab ich Himmel umgestürzt

[...]

— — — Knoten geschürzt

— — — zähmte

— — — Fell

— — — -eiben

— — — anbequemte

— — — schnell

— — — treiben« (1884, 28[5], KGW VII/3, 7).

28 Detering: Stagnation und Höhenflug, 170.

- Groddeck, Wolfram: Die ›Neue Ausgabe‹ der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. Überlegungen zu Paratextualität und Werkkomposition in Nietzsches Schriften nach Zarathustra. In: Nietzsche-Studien 26 (1997), 184–198.
- Schopenhauer, Arthur: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus, Zürich 1988.
- Sharma, Rohit: On the Seventh Solitude. Endless becoming and eternal return in the poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford u. a. 2006.
- Ziemann, Rüdiger: Die Gedichte. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000, 150–156.
- Zittel, Claus: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹ [2001], NA Würzburg 2011.

Friederike Felicitas Günther

14 Von der Weisheit der Narren – Annäherung an das Gedicht ›Narr in Verzweiflung‹

Es ist noch nicht genug, eine Sache zu beweisen, man muss
die Menschen zu ihr auch noch verführen oder zu ihr erheben.
Deshalb soll der Wissende lernen, seine Weisheit zu sagen:
und oft so, dass sie wie eine Thorheit klingt!
(M IV, 330)

Der Narr konfrontiert uns mit einer ärgerlichen und äußerst unbequemen semantischen Vieldeutigkeit – sowohl im gewöhnlichen Sprachgebrauch, als auch, was wenig verwunderlich sein dürfte, in Nietzsches Texten. Diese Vieldeutigkeit umfasst – und auch das ist nicht ungewöhnlich für eine solche Art kultureller Eindampfung – in ihren extremen Polen extreme Gegensätze. Schon das erste Buch von *Menschliches, Allzumenschliches* hatte mit einer Apotheose des Närrischen geendet und mit dem bekannten Gegensatz von Narrheit und Vernunft gespielt: »Was ich finde, was ich suche –, / Stand das je in einem Buche? / Ehrt in mir die Narren-Zunft! / Lernt aus diesem Narrenbuche, / Wie Vernunft kommt – »zur Vernunft«!« (MA I, Nachspiel).¹ Wie aber bringt man die Vernunft zur Vernunft? Und weshalb sollte gerade die Vernunft Narren brauchen, um zur Vernunft zu kommen? Kann sie es nicht durch sich selbst? Anders gefragt, welches Verständnis von Vernunft wird hier vorausgesetzt, wenn sie sich scheinbar nicht allein genügt, sondern der Narren bedarf, von denen sie etwas lernen können soll – sogar über sich als Vernunft. An einer anderen Stelle in der *Morgenröthe* dagegen heißt es angesichts von Mut in verschiedenen Qualitäten: »Und Narr wäre Der, welcher meinte, das ›Gutsein‹ würde nur durch die Wärme hinzugethan« (M 277). Hier bezeichnet das Wort ›Narr‹ eher einen Dummkopf.

Wie so häufig bei Nietzsche ist es daher sinnvoll, auf die verschiedenen Verwendungsweisen eines Wortes zu achten. Grob voneinander trennen könnte man die Ebene eines eher formelhaften Sprachgebrauchs einerseits und die einer Ausprägung des Narren als Textfigur andererseits. Beispiele für die erste Ebene wären Formeln, die vor allem in den frühen Schriften (MA, M) und in Briefen Nietzsches Verwendung finden (›Narr ist, wer ...; ›Ich müsste ein Narr sein ...; ›ich bin ein Narr, wenn ...; ›der Narr fremder Worte sein‹ usw.). Der Narr als Redensart und sprachliche Metapher bedeutet dann soviel wie Dummkopf, Tölpel. Aber auch: Einer, der sich dumm nur stellt (vielleicht aus Bequemlichkeit?), der es eigentlich besser weiß, als eine Art des harmlos-Dümmlichen. Dabei ist der Bezug zwischen Narrheit und Unvernunft maßgebend: ›Narr sein‹ hat dann den Bedeutungsumfang von unvernünftig sein, nicht zielführend oder verkehrt handeln, irregeleitet denken und urteilen. Bemerkenswert ist zudem die Verwendung des Wortes ›Narr‹ als Kosewort, beispielsweise wenn Zarathustra sich selbst mit der Anrede »du liebreicher Narr Zarathustra« (Za, Der Wanderer) zärtlich schilt oder der Wanderer seinen Schatten »lieber Narr« (MA

1 Vgl. hierzu den Beitrag von Jakob Dellinger in diesem Band.

II, WS) nennt. Neben diesen wenig schmeichelhaften Konnotationen ist jedoch die Redeweise von der ›Narrenfreiheit‹ ebenso gebräuchlich. Früher auch als ›Narrenrede‹ bekannt, wurde damit eine besondere Position bezeichnet, wobei der Narrenfreie gewissermaßen als Außenstehender Sachverhalte ansprechen oder insgesamt kommunizieren könne, wie es nicht jedem erlaubt ist. In dieser Hinsicht ist der Narr dann gar nicht mehr nur einfältig, sondern einer, der sich gerade aufgrund seiner Eigenart als Narr etwas erlauben kann, das allen anderen nicht-Narren verwehrt bleibt. Dieses Charakteristikum markiert seine besondere Stellung zur Wahrheit und seinen eigensinnigen Umgang mit Aussagen im Allgemeinen, was ihn offenbar für Nietzsche als Textfigur attraktiv gemacht hat. Damit sind die Eckpunkte der großen Spannweite des Närrischen im Sprachgebrauch benannt. Der Narr changiert zwischen den Polen: dumm, tadelnswert, unvernünftig – wobei mitschwingt, dass jeder sich manchmal närrisch gebärdet als etwas durchaus ›menschlich, Allzumenschliches, und sogar von Zeit zu Zeit Wünschenswertes. Am anderen Pol steht der Narr als eine Art anarchisches, freches Gegenbild zum besonnenen und vernünftigen Weisen, weil ihn andere Erkenntnis- und Kommunikationsqualitäten auszeichnen. Mehr noch, er wird zu einem Korrektiv der Vernunft. In dieser Ausprägung nimmt der Narr als Figur einen besonderen funktionalen Raum ein, welchen zu erschließen sich der vorliegende Beitrag zur Aufgabe gestellt hat. Insofern der Narr in den Texten Nietzsches mehrfach mit direkten Redeanteilen zu Wort kommt, markiert er als Textfigur eine spezifische Sprecherposition. Daran knüpft die These an, dass mit dem Narren eine besondere Kommunikationssituation einhergeht, die wiederum eng verbunden ist mit bestimmten Themen und Motiven: Auf diese Weise steht die Narren-Position im Zusammenhang mit drei Aspekten 1.) sozialer Randständigkeit/Marginalisierung, 2.) der Problematik der Wahrheit und 3.) der Methode bzw. Kommunikationsform des Spottes. Bevor in diesem Beitrag das Gedicht »Narr in Verzweiflung« aus den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* einer Analyse und Interpretation unterzogen wird, soll zunächst eine Verortung der Figur des Narren im Kontext der mittleren und späten Schriften Friedrich Nietzsches unternommen werden. Weil die oben genannten Motive sich in dem zu besprechenden Gedicht wiederfinden, werden sie im Folgenden aus für die Problematik zentralen Abschnitten hergeleitet, die der *Fröhlichen Wissenschaft* und der *Götzen-Dämmerung* entnommen wurden. Danach erfolgt aus diesem Versuch einer Narren-Typologie heraus die Gedichtinterpretation.

Erstes Motiv: Marginalisierung

Einer der letzten Aphorismen des Fünften Buches der *Fröhlichen Wissenschaft* ist überschrieben als »Zwischenrede des Narren«. In dieser Rede wird der Menschen-Hass von der Menschen-Verachtung geschieden und darauf hingewiesen, dass im Menschenhass noch zu viel Liebe und Furcht sei, also Anteilnahme an den Menschen. Der redende Narr votiert dagegen für die Menschen-Verachtung, weil man in ihr eine Distanznahme aus Desinteresse kultivieren könne: Denn »der Hass [...] stellt gleich, stellt gegenüber, im Hass ist Ehre« (FW 379). Vorausgesetzt, man habe sich einmal zwischen den wenig opportunen Optionen Menschen-Hass

oder Menschen-Verachtung zu entscheiden, ist das öffentliche Reden darüber doch etwas, das selbst Nietzsche einem Narren in den Mund legt. Der Narr, so scheint es, gilt mitunter als derjenige, der unbequeme, vielleicht sogar gefährliche Wahrheiten aussprechen kann. Gleichzeitig wird die Narrenfigur als eine randständige, einzeln-gängerische, eher menschenscheue Figur charakterisiert und damit im Abseits der Gesellschaft verortet. Zwar sagt der Narr von sich selbst, er übe durchaus »Milde, Geduld, Menschenfreundlichkeit, Höflichkeit« (ebd.) gegenüber den Mitmenschen. Insgesamt aber könnte er seine »Nase« einfach »nicht überreden«, voller Vorurteile »gegen die Nähe eines Menschen« (ebd.) zu sein. Die soziale Marginalisierung des Narren ist als ein wechselseitig wirkendes Ineinander verschiedener Bewegungen zu verstehen: Vonseiten des Narren wäre eine Distanznahme festzustellen, die durch Unwilligkeit und Unfähigkeit gekennzeichnet ist, wobei die Erwähnung der ›Nase‹ als ein Verweis auf die Unverfügbarkeit des Leibes anzusehen ist. Der Narr also sondert sich ab – und wird gleichzeitig von der Gemeinschaft abgesondert. Jedoch erst aus einer solchen randständigen Position heraus kann der Narr seine Frechheiten platzieren, sie ist geradezu eine Voraussetzung für die Narrenfreiheit. Auch wenn nicht immer die Verbindung des Narren mit der Menschenverachtung gegeben sein muss, so kann man für die Narrenfigur doch festhalten, dass sie durch ihre abgesonderte und abseitige Position bestimmt ist, durch eine Distanz des Einzelnen von den Vielen. Am Ende seiner Rede votiert der Narr für eine Kunst, die sowohl »die Flucht des Künstlers vor dem Menschen« als auch »der Spott des Künstlers über den Menschen oder der Spott des Künstlers über sich selber ist ...« (ebd.). Diese Präferenz für eine spöttische Distanznahme kann als erste Verbindung der Narrenfigur mit dem Spott geltend gemacht werden.

Zweites Motiv: Problem der Wahrheit

In der *Götzen-Dämmerung* gibt es eine weitere aufschlussreiche Stelle, die die besondere Kommunikationssituation des Narren näher zu bestimmen hilft. Mit Blick auf Sokrates heißt es: »Überall wo noch die Autorität zur guten Sitte gehört, ist der Dialektiker eine Art Hanswurst: man lacht über ihn, man nimmt ihn nicht ernst« – und Sokrates sei eben der Hanswurst gewesen, »der sich ernst nehmen möchte« (GD Sokrates, 5).² Nietzsche scheint also für Hanswürste und Narren eine Position zu veranschlagen, die eine ganz bestimmte *Reaktion* auf ihn (auf das, was er sagt und was er bedeutet) provoziert: das Lachen. Der eröffnete Gegensatz zwischen Lachen und Ernst muss also wesentlich zum Narren gehören, ebenso das Element des Lächerlichen als Ausdruck seines Umgangs mit Wahrheit und Ernst. Weil man einem Narren nicht glaubt (zumindest nicht sofort), sondern über ihn lacht, ist er geradezu dazu prädestiniert, eine Funktion einzunehmen innerhalb der von Nietzsche bekanntlich häufig thematisierten Fragwürdigkeit des Wahrheitsbegriffs. Die klare Trennlinie zwischen Wahrheit und Unwahrheit löst sich ebenso auf wie der

2 Vgl. dazu Christian Benne: *Ecce Hanswurst – Ecce Hamlet*. In: Renate Reschke (Hg.): *Nietzschesforschung* 12. Bildung – Humanitas – Zukunft bei Nietzsche. Berlin 2005, 219–228.

Gegensatz zwischen »wahrer« und »scheinbarer« Welt (GD 80) und geht in jede Art des Scheins über: Nietzsche spricht dann etwa von »Ungewißheit« (JGB 1) oder von »Stufen der Scheinbarkeit« (JGB 34). Insofern ist die Figur des Narren nicht leicht wieder re-moralisierbar: Bei ihm gehen Wahrheiten, allegorische Geschichten, spöttische Anspielungen oder trickreiche Lügen nahtlos ineinander über – und damit ist er ein Meister des Scheins. Dem direkten, klaren Aussprechen von Wahrheiten nicht verpflichtet, schlüpft der Narr gleichsam durch die Hintertüren zur Wahrheit. Gleichzeitig ist er immer angebunden an ein Gegenüber und folglich im weitesten Sinne an eine von ihm geschaffene Kommunikationssituation, innerhalb derer mit Wahrheiten gespielt werden kann, ohne dass sie auf den Ernst beschränkt wären. Das Irritationspotenzial liegt nicht allein darin, dass man nie sicher weiß, wann der Narr eine Wahrheit und wann eine erfundene Geschichte erzählt, die unter dem Gesichtspunkt der Wahrheit nur als ›Lüge‹ gilt – sondern vielmehr darin, dass mit ihm alles sowohl Lüge als auch Wahrheit sein kann. Ähnlich dem bekannten Gedankenexperiment der Quantenphysik, Schrödingers Katze, nehmen offenbar alle Aussagen beide Aussagewerte gleichzeitig an. Deshalb lacht man über den Narren und nimmt ihn nicht ›ernst‹. Erst in einem zweiten Schritt mag man die Relevanz einer Narren-Rede bemerken. Es scheint diese besondere Sprecherposition zu sein, die die Figur des Narren für Nietzsche attraktiv gemacht hat und zwar deshalb, weil sie vom unbedingten wahr-sein und wahr-reden-müssen gleichsam entbunden ist. Demgegenüber kultiviert sie einen anderen, eigenwilligen Umgang mit der Wahrheit bzw. mit Wahrheiten. Das folgende dritte Motiv soll zeigen, was damit gemein ist.

Drittes Motiv: Spott

Dass der Narr nicht allein ein sprichwörtlicher Hohlkopf ist, sondern ein durchaus raffinierter Störenfried, das zeigt bei Nietzsche die thematische Verbindung des Weisen und des Narren zu einem Figurenpaar. Die Beispiele dazu entnehme ich der *Fröhlichen Wissenschaft*: Da wäre ein Reim aus *Scherz, List und Rache*, worin sich das »Sprüchwort« zu Wort meldet und sich als »Der Narren und Weisen Stelldichein« erklärt (FW, Vorspiel, 11). Mit dem ersten Gedicht der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* hält dann das »Ewig-Närrische« Einzug in den Anhang der *Fröhlichen Wissenschaft* und wird gegen den ›Weisen‹ Goethe in Stellung gebracht (FW Lieder, An Goethe). In FW 213 nun ist bemerkenswert, dass anlässlich einer ohnehin heiklen Frage, welche der richtige Weg zu einem glücklichen Leben sei, ein Weiser bei einem Narren Rat sucht:

»Der Weg zum Glücke. – Ein Weiser fragte einen Narren, welches der Weg zum Glücke sei. Dieser antwortete ohne Verzug, wie Einer, der nach dem Wege zu nächsten Stadt gefragt wird: ›Bewundere dich selbst und lebe auf der Gasse!‹ Halt, rief der Weise, du verlangst zu viel, es genügt schon, sich selber zu bewundern! Der Narr entgegnete: ›Aber wie kann man beständig bewundern, ohne beständig zu verachten?‹« (FW 213)

Um das Besondere an der Kommunikationsform des Narren aufzuzeigen, ist es sinnvoll, zunächst eine Parallel-Stelle aus dem *Zarathustra* hinzuzuziehen. Dort wird

das Thema, nach dem Weg zu fragen, aufgenommen. Im Abschnitt *Vom Geist der Schwere*, 2 erzählt Zarathustra zunächst von seinem eigenen Weg zu seiner Wahrheit. Er betont, dass er immer selbst die Wege befragt hätte, statt nach dem Weg zu fragen und endet dann mit den Worten: »Das – ist nun mein Weg, – wo ist der eure?« so antwortete ich Denen, welche mich »nach dem Wege« fragten. Den Weg nämlich – den giebt es nicht!« (Za III, *Vom Geist der Schwere*, 2).

Die Parabel *Der Weg zum Glücke* aus der *Fröhlichen Wissenschaft* geht das Problem nun in gänzlich anderer Weise an, antwortet doch der Narr dem Weisen auf die Frage »welches der Weg zum Glücke sei«, nicht wie Zarathustra, sondern mit einer konkreten Anweisung: »Bewundere dich selbst und lebe auf der Gasse!« (FW 213). Das Problem ist, so möchte man meinen, nach dem Weg zum Glück im Leben bzw. nach dem eigenen Lebensweg überhaupt jemand anderen zu fragen als sich selbst. Insofern ist die Antwort des Narren durchaus trickreich, herausfordernd und dadurch nicht abzulösen von der Kommunikationssituation. Der Ratschlag ›Bewundere dich selbst‹ kommt dem Weisen sehr zugute, wie seine Reaktion beweist. In der Anweisung ›lebe auf der Gasse!‹ allerdings zeigt sich die Hinterlist der Narren-Antwort, denn sie ist so formuliert, dass sie dem Weisen keineswegs als Weg zum Glück erscheinen könne. Nur zu gern will der Weise sich selbst bewundern, zweifelt aber daran, dass er sich selbst noch bewundern könnte, würde er auf der Gasse leben. Noch dazu scheint ihm dieser äußerst unbedeutende Weg zum Glück ›zu viel verlangt‹. Der Narr erriet nämlich, was der Weise sich wünscht: Einen einfachen Weg, der Selbstbestätigung verspricht und darum lockt er ihn gewissermaßen aus der Reserve. Indem er ihn dazu verführt, zu sagen, ›es genügt mir, mich selbst zu bewundern und das heiße mir mein Glück!‹, stellt der Narr den Weisen vor sich selber bloß. Beständige Selbstbewunderung als ein Ausdruck davon, von sich überzeugt sein, ohne Zweifel an sich zu haben, sei nicht möglich, entgegnet der Narr, ohne irgendwann sich selbst zu verachten. Der Rat, auf der Gasse zu leben, ist dementsprechend (1.) entweder Ausdruck der Selbstverachtung oder (2.) ein Gegengewicht zur Selbstbewunderung. Auf die Frage nach dem Weg zum Glück antwortet der Narr also nicht wahrheitsgemäß – denn das hätte geheißen, wie Zarathustra zu antworten und zu sagen, es gibt nicht den *einen* Weg zum Glück, suche deinen Weg selber. Sondern er antwortet mit einer ›trickreichen Lüge‹, gleichsam narrenweise und indem er den Weisen vor sich selbst und als einzigm Zeugen vor dem Leser vorführt. In Anlehnung an die »Zwischenrede« des Narren aus FW 379 scheint diese Kommunikationsform eine dezidiert spöttische Kunst des Dialogs zu sein. Eine solche Korrelation von Narr und Spott bestätigt auch ein Nachlass-Notat vom Winter 1887/1888. Nietzsche exzerpiert darin aus Ernest Renans Buch *Vie de Jésus* und notiert sich zum (europäischen) Narren, ihn charakterisiere: »Der esprit, der durch einen feinen Spott jeden Fehler des raisonnements heraushebt [...]« (1887–1888, 11[382], KSA 13, 180). Die ›esprit‹ genannten Spötteleien des Narren dienen also dazu, Verfehlungen des Vernünftigen überhaupt wahrnehmen zu können und die Vernunft dort zu korrigieren, wo sie auf einer Alleinherrschaft über den Menschen beharrt. Den Weisen und den Narren trennen also nicht etwa eine vermeintlich größere Intelligenz des Weisen, sondern allein ihr Umgang mit ihrem Wissen. In vorliegenden Beispiel ist es das Wissen, dass es für das Erreichen des Lebensglücks einen einfach zu benennenden Weg schlechterdings nicht gibt. Im Gegensatz zum Weisen trägt der Narr Weisheiten

nicht direkt als Wahrheiten und nicht als einfache Aussagen vor, sondern verspielt, spöttisch verpackt, ironisch gebrochen, als Sinsprüche, Parabeln, Gleichnisse usw. Wer mit dem Narren interagiert, wird auf diese Weise gezwungen, sich zu ihm zu verhalten und der Leser oder die Leserin muss die Narrenrede erst auslegen (und sich selbst damit hineinlegen), wie es Nietzsche für seine Aphorismen einforderte. Dass in FW 213 gerade ein Weiser nach dem Weg zum Glück fragt, könnte auf die Dummheit bisheriger Weiser anspielen, mit der sie diesen Einen Weg zu finden, zu beschreiben, wenn nicht gar Anderen zu versprechen gewollt haben. Nach dem Weg zum Lebensglück kann eben nicht wie nach dem Weg zur nächsten Stadt gefragt, sondern die Wege selbst wollen befragt werden.

Gedichtinterpretation: »Narr in Verzweiflung«

Erst 1887 wurden von Nietzsche zur zweiten Auflage der *Fröhlichen Wissenschaft* deren Fünftes Buch, sowie eine Vorrede und die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* als Anhang hinzugefügt. Im betreffenden Gedicht sind alle Ebenen, die oben in Bezug auf den Narren entwickelt wurden, ineinander verschrankt: Die Narrenfigur in einer marginalisierten sozialen Position ist untergeordnet unter die Weisen; der Zusammenschluss zum Figurenpaar, wobei ein Narr und mehreren Weisen gegenübersteht; die dichotomische Unterteilung von Aussagen und ihre Gegenüberstellung in weise/wahr und närrisch/unwahr; zuletzt das spöttische Verhalten des Narren als Ausdruck eines besonderen Umgangs mit seiner ›Weisheit‹. Als Grundlage für dieses Gedicht diente Nietzsche ganz offensichtlich eine im Sprachgebrauch übliche Redensart.³ Das *Deutsche Sprichwörter-Lexikon* von Karl Friedrich Wilhelm Wander (1867) widmet dem Narren und Narren-Komposita fast 35 Seiten. Unter dem Lemma »Narrenhand« findet sich u. a.: Das Sprichwort »Narren Hände beschmeissen alle Wände« (entnommen dem *Florilegium Politicum* des Christophorus Lehmann von 1641). Die Variante »Narrenhände besudeln Tisch und Wände«. Sowie das aus *Gubitz' Gesellschafter* von 1831 stammende Sprichwort »Narrenhände beschmieren Tisch und Wände« – hier sogar mit der Ergänzung zum Zweizeiler: »doch manches Mal auch ein Journal«.⁴ Zuletzt gibt uns auch die Bibel einen Hinweis an die Hand. In Psalm 52 steht der Satz: »Dixit insipiens in corde suo: non est Deus.« (Der Narr/Törichte sprach in seinem Herzen: Gott ist nicht). Werner Mezger weist allerdings darauf hin, dass Psalterillustrationen seit dem 12. Jahrhundert hier eine Narren-Fi-

³ Bezeichnenderweise beginnt das bereits erwähnte Kapitel »Vom Geist der Schwere« aus dem *Zarathustra* mit einer Selbstbeschreibung Zarathustras, die nacheinander Mund, Hand, Fuß und Magen metaphernreich betrachtet. Dort heißt es: »Meine Hand – ist eine Narrenhand: wehe allen Tischen und Wänden, und was noch Platz hat für Narren-Zierath, Narren-Schmierath!« (Za III, Vom Geist der Schwere). Hier liegen also bereits entsprechende Parallelen vor, die bis in die Wortwahl hineinreichen. Dass das zweiteilige Kapitel mit den oben thematisierten Überlegungen zur Unmöglichkeit des ›Einen Weges‹ endet, nimmt zusätzlich den von Nietzsche bereits in FW 213 hergestellten Zusammenhang zwischen Narr und Narrenantwort wieder auf.

⁴ Karl Friedrich Wilhelm Wander: Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Unveränderter foto-mechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1867. 5 Bde. Kettwig 1987, Bd. 3, 938.

gur zeigen und damit der Narr schon früh in Verbindung mit Gottesleugnern und nicht zuletzt mit dem Teufel gebracht worden ist.⁵

Schauen wir uns nun Nietzsches Gedicht (FW Lieder, Narr in Verzweiflung) einmal an:

Narr in Verzweiflung.

Ach! Was ich schrieb auf Tisch und Wand
Mit Narrenherz und Narrenhand,
Das sollte Tisch und Wand mir zieren? ...

Doch i h r sagt: ›Narrenhände schmieren, –
Und Tisch und Wand soll man purgieren,
Bis auch die letzte Spur verschwand!‹

Erlaubt! Ich lege Hand mit an –,
Ich lernte Schwamm und Besen führen,
Als Kritiker, als Wassermann.

Doch, wenn die Arbeit abgethan,
Säh gern ich euch, ihr Ueberweisen,
Mit Weisheit Tisch und Wand besch ...

Das lyrische Ich, der Narr, ist mehreren ihn offenbar maßregelnden Weisen entgegengestellt. Genau genommen sind sie in der zweiten Strophe noch ohne Identitätszuschreibung (›i h r sagt‹) und werden erst durch eine spöttische Anrufung des Narren zu den ›Ueberweisen‹ der letzten Strophe. Es sind diese Weisen, die die Weisheiten des Narren nicht anerkennen, deren Entfernung anordnen und hier folglich als eine normierende Instanz auftreten. Denn schon die Art des Narren, seine Weisheiten niederzuschreiben, bildet einen klaren Regelverstoß, da sie nicht auf Papier oder in ein Buch, sondern ›auf Tisch und Wand‹ erfolgte. Auch hier befindet sich der Narr offenbar in untergeordneter Position, denn den Weisen eignet die Macht, zu befehlen und zu erwirken, dass die Narrenschmierereien abzuwischen sind. Der Narr hat also über das, was er schrieb und darüber, wie er es schrieb, kein Verfügungsrecht. Damit ist eindrücklich auf die Diskurs-Macht der Weisen verwiesen, gewissermaßen als etablierte, anerkannte Institution auch der Philosophiegeschichte: Der Weise wird um Rat gefragt, er ist der Wahrheitsträger schlechthin. Dement-

5 Werner Mezger: *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*. Konstanz 1991, 75–77. Heute und vermutlich seit der Lutherübersetzung steht der Psalm an Stelle 53, doch in den älteren griechischen und lateinischen Schriften ist es Psalm 52. Wörtlich bedeutet ›inspiens‹ ›der Unverständige‹ und auch das Griechische nennt mit dem Wort ›ἀρρών‹ die Gottesleugner unvernünftig, töricht. Luther übersetzt die entsprechende Stelle wie folgt: »Die Toren sprechen in ihrem Herzen: Es ist kein Gott.« Wie Mezger nachweist, wird spätestens seit Augustinus' Schrift *De civitate Dei* eine Parallele gezogen zwischen der Zeit der Fastnachtsumzüge als ›civitas diaboli‹ und der anschließenden Fastenzeit als ›civitas Dei‹ (ebd., 477).

sprechend liegt auch das Monopol des Wahrsprechens beim Weisen und, so könnte man hinzufügen, beim dogmatischen Philosophen. Versteht der Narr sich selbst als Schreibenden (»Was ich schrieb«), lehnt demgegenüber das Wort »schmieren« eine solche produktive Tätigkeit ab, wobei Unleserliches, aber auch Unverständliches gemeint sein kann. Bemerkenswert ist ferner, dass in der zweiten Strophe die Weisen in direkter wörtlicher Rede, markiert durch Anführungszeichen, sprechen. Mit der dritten Strophe gewinnt der Narr seine Eigenmächtigkeit wieder, lässt doch weder das mehr nur rhetorische Wörtchen »Erlaubt!« einen Widerspruch zu, noch das faktische Ende des Gedichts eine Reaktion der Weisen. Indem der Narr betont höflich seine Mithilfe anbietet, unterwirft er sich zunächst der Weisung und beugt sich (vorläufig) einer stärkeren Macht. Allerdings nur, um sie danach umso wirkungsvoller zu verspotten. Wenn schon das auf Tisch und Wand Geschriebene vernichtet werden soll, dann doch wenigstens von der Narrenhand, die es verantwortete. Mit dem Gebrauch von »Schwamm und Besen« sei der Narr nicht zuletzt »als Kritiker« vertraut, was auf Korrekturarbeiten an eigenen oder fremden Schriften hindeuten könnte. Das Wort »Wassermann« dagegen scheint lediglich auf die Tätigkeit des Reinigens zu verweisen. Nach der Säuberung aber, das schlägt der listige Provokateur vor, sollen diejenigen, die er als »Ueberweisen« verspottet, doch bitte eine Probe ihrer Weisheit geben.

Bei einem Blick auf das Reimschema des Gedichts (A A B / B B A / a b a / a C c) zeigt sich, dass dieser Moment der Ermächtigung eine Entsprechung auf der textformalen Seite hat. Denn an genau dieser Stelle wird auch der Reim unreiner bzw. »unordentlicher«: Wurden die beiden ersten Strophen von reinen Reimen dominiert (A: Wand, Narrenhand, verschwand; B: zieren, schmieren, purgieren), werden nun auf dieses Laut-Schema unreine Reime aufgeboten (a: an, Wassermann, abgethan; b: führen). Das Gedicht läuft in derb-burlesker Manier in mehrere Auslassungspunkte aus und legt damit nahe, den Reimvers gerade auf die »Ueberweisen« zu einem »bescheissen« zu vervollständigen.⁶ Es ist dies, das sei nicht nur nebenbei bemerkt, auch der »unsauberste« bzw. am meisten unreine Reim in diesem Gedicht, was die beleidigende Anmaßung des Narren umso mehr unterstreicht. Der Narr behält an dieser Stelle das letzte Wort und zeigt zwischen Verzweiflung und Parodie, was aus Narrensicht die Weisheit solcher Weisen Wert ist. Andere Ergänzungen der Auslassungspunkte, etwa zu den Worten »beschreiben« oder »beschmieren«, wären zwar möglich, sind aber weniger sinnstiftend und würden zudem der Radikalität der Narrenposition ausweichen. Dagegen scheint die Tatsache, dass dem Gedicht an dieser Stelle gewissermaßen verschämt »die Buchstaben versagen« und lediglich eine genaue Anzahl an Auslassungspunkten die sechs fehlenden Lettern aller Wortoptionen anzeigen, auf eine Differenz zwischen Schriftsprache und Kommunikationssituation hinzuweisen. Was sich der Narr herausnimmt, bleibt dem Gedicht untersagt. Wie häufig bei Nietzsche ist es hier dem Leser überlassen, die närrische Anmaßung mit nachzuvollziehen – oder sich ihr zu entziehen.

6 Heinrich Detering verweist diesbezüglich auf eine entsprechende derbe Sprache in Goethes *Götz von Berlichingen*. Vgl. Heinrich Detering: Stagnation und Höhenflug. »Die Lieder des Prinzen Vogelfrei. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: »Die fröhliche Wissenschaft. Klassiker auslegen. Berlin 2015, 167.

Dass es sich bei der ausdrücklichen Beziehung des Narren zu Fäkalien um ein kulturgeschichtliches Phänomen handelt, ist etwa mit Blick auf den Eulenspiegel bekannt, doch leider noch wenig erforscht. Nicht zuletzt lässt die oben zitierte Wendung ›Narrenhände beschmeissen alle Wände‹ eine Verbindung mit Festbräuchen zu, die im europäischen Mittelalter bis in die Neuzeit hinein lebendig waren, wobei das Werfen von Kot eine Rolle spielte.⁷ Dabei ist die immense Heilkraft zu beachten, die man Exkrementen seit der Antike (Plinius, Galen) zusprach, weshalb solche Bräuche nicht unabhängig von ihrem (medizin-)historischen Kontext gesehen und bewertet werden dürfen.⁸ Wenn Nietzsche also hier mit Andeutungen zum Fäkalhumor spielt, nimmt dies in Verbindung mit dem Narren, gewusst oder unbewusst, ein kulturhistorisch verankertes Thema auf.

Die einzige mir bekannte, wenngleich knappe Auseinandersetzung mit dem Gedicht hat Heinrich Detering vorgelegt. In seinem Beitrag beschäftigen ihn die »Lieder des Prinzen Vogelfrei« insgesamt und er deutet sie als eine sich fortschreibende Narration, deren fiktiver Autor und Sänger der Prinz Vogelfrei ist. Die Lieder selbst seien als mehrfach gebrochene »gestaffelte Rollenspiele« zu lesen, wobei zwar Hinweise auf den »empirischen Autor Friedrich Nietzsche« gegeben würden, »[b] eide Autor-Identitäten [...] wiederum unterlaufen [werden], wenn das Rollen-Ich des Prinzen Vogelfrei Rollen-Ichs zweiten Grades fingiert«.⁹ Als ein solches gilt dann auch der Narr in unserem Gedicht. Diesem Befund kann erst einmal zugestimmt werden. Kritisch anzumerken ist allerdings, dass Deterings Urteil, der Narr sei hier bloß als »eine Fremdzuschreibung« zu verstehen, keinesfalls zutreffend ist.¹⁰ Als Belegstelle gilt ihm der Vers »Doch i h r sagt: Narrenhände schmieren«. Meines Erachtens handelt es sich dabei aber vielmehr um eine von den ›Ueberweisen‹ an den Narren herangetragene, abschätzige *Bewertung* seines Tuns. Nicht etwa erst aus der Fremdzuschreibung erwächst die Narrenfigur, sondern sie hat sich schon vorher durch ihr Normen übertretendes Verhalten, dem Schreiben auf Tisch und Wand, konstituiert. Der Narr ist eben nur aus der Sicht der Weisen und von der Warte ihrer Deutungshoheit her ein Ärgernis, dessen Äußerungen im ›Wahrheitsgeschäft‹ keinen Platz haben dürfen. Dass sich das literarische Ich eindeutig selbst als Narr versteht, geht hingegen aus den Zeilen hervor, worin es sich »Narrenherz und Narrenhand« zuschreibt, was Detering lediglich als demonstrative Zustimmung des Narren zur Meinung seiner Feinde deutet.¹¹ Jedoch liegt in der semantischen

7 Vgl. z. B. den Beitrag von Eduard Hoffmann-Krayer im Schweizerischen Archiv für Volkskunde: »Im Fischenthal war es bei den ›Lichtstubeten‹ üblich, dass Einer Asche röstete und sie den Anwesenden ins Gesicht oder auf die Kleider warf; im Kanton Schwyz wurde die Asche auf den Kopf gestreut, eine Reminiszenz an den kirchlichen Aschermittwochsbrauch; in der Gegend von Sargans endlich wurden die Vorübergehenden sogar mit Kot und Harz beworfen« (Eduard Hoffmann-Krayer: Die Fastnachtsgebräuche der Schweiz. In: ders. (Hg.): Schweizerisches Archiv für Volkskunde. Zürich 1897, 275).

8 Vgl. dazu etwa das Lemma »Kot« in Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1933. 10 Bde. Berlin 1987. Bd. 5, 330–350.

9 Heinrich Detering: Stagnation und Höhenflug. ›Die Lieder des Prinzen Vogelfrei‹. In: Benne/Georg: ›Die fröhliche Wissenschaft‹, 152–153.

10 Ebd., 167.

11 Vgl. ebd., 167.

Diskrepanz zwischen »schreiben« und »schmieren« ein gravierender normativer Unterschied, der das Selbstverständnis des Narren scharf von jenem Fremdbild der Weisen trennt, nach dem aufgrund mangelnder Expertise eben keinerlei Niederschriften von ›Narrenhänden‹ geduldet werden. Wenn es aber stimmt, dass der Narr durchaus auch Weisheiten kundtut, tritt er einerseits in Konkurrenz zu den etablierten Weisen; weil er sich andererseits auf spöttische Kommunikation spezialisiert hat und darum mit Akten der Provokation, Konfrontation und des Regelverstoßes in Zusammenhang steht, ist der Narr gleichzeitig das ganz andere der besonnen agierenden, ruhig sinnierenden Vernunftarbeit. Wie oben bereits angedeutet, entsteht dabei erst aus dem Statusgefälle heraus die nötige Dynamik, durch die der Narr als unangepasster Außenstehender, der den Weisen unterlegen und von ihnen nicht anerkannt ist, seine Position etablieren kann. Machtmechanismen werden in der Konstellation Narr – Weiser schlechterdings immer mit thematisiert und vom Narren durch gezielten Spott herausgefordert, weshalb der uns in Nietzsches Gedicht entgegentretende Narr durchaus Ähnlichkeit mit einem Diogenes von Sinope hat.¹² In diesem Sinne verhandelt es die Produktionsbedingungen von Weisheit bzw. Wahrheit als Herrschaftsgeschehen.

Ich habe in meinem Beitrag den Narren in seiner erkenntnistheoretischen Relevanz als Textfigur zu entwickeln versucht. Die erste Reaktion auf die Narrheiten und den Spott eines Narren ist das Lachen (vgl. GD Sokrates, 5: »man lacht über ihn und nimmt ihn nicht ernst«). Erst in einem zweiten Schritt der Reflexion, des Nachdenkens, vielleicht auch des Misstrauens, kann die Möglichkeit der vorgebrachten Aussagen unbefangener erwogen werden. Folglich wird durch das Lachen über die Aussagen eines Narren ein Moment der Distanz zu ihnen geschaffen, wodurch der Lachende davon entbunden ist, ihnen unmittelbar Glauben zu schenken. Das Lachen über solche Narren-Weisheiten schafft also auch Distanz zu allem Ernst, wie ihn Nietzsche in der *Genealogie der Moral* als Angelegenheit der Priester entwickelt. Der Narr hätte somit als Gegenstück zum Priester zu gelten – denn dem Priester als dem »eigentlichen Repräsentanten des Ernstes« (GM III, 11) wird genauso geglaubt wie dem Heiligen, dem Wissenschaftler, dem Philosophen oder dem Weisen. In diesem Sinne wäre auch der bekannte Ausspruch im Kapitel *Warum ich ein Schicksal bin des Ecce homo* zu lesen: »Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst ... Vielleicht bin ich ein Hanswurst ... Und trotzdem oder vielmehr nicht trotzdem – denn es gab nichts Verlogneres bisher als Heilige – redet aus mir die Wahrheit« (EH Schicksal, 1). Der Weise bzw. Philosoph wird genau dann zum Heiligen und priesterlichen Verkünder seiner eigenen Wahrheiten, wenn es ihm ›Ernst‹ ist mit ›der Wahrheit‹ oder er sich zu ihrer unbedingten Verteidigung aufschwingt. Wie ein Narr dagegen mit Wahrheiten umgeht und wie er sie vermittelt, sollte in diesem Beitrag deutlich geworden sein. Es bleibt anderen Untersuchungen vorbehalten, die verschiedenen literarischen und argumentativen Methoden darzustellen, die Nietzsches ›närrisches Philosophieren‹ kennzeichnen.

12 Zum Narren als philosophischer Lebensform vgl. Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt a. M. 1983.

Literatur

- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1933. 10 Bde. Berlin 1987, Bd. 5.
- Benne, Christian: Ecce Hanswurst – Ecce Hamlet. In: Reschke, Renate (Hg.): Nietzscheforschung 12: Bildung – Humanitas – Zukunft bei Nietzsche. Berlin 2005, 219–228.
- Detering, Heinrich: Stagnation und Höhenflug. »Die Lieder des Prinzen Vogelfrei«. In: Benne, Christian/Georg, Jutta (Hg.): Friedrich Nietzsche: »Die fröhliche Wissenschaft«. Klassiker auslegen. Berlin 2015, 151–174.
- Hoffmann-Krayer, Eduard: Die Fastnachtsgebräuche der Schweiz. In: ders. (Hg.): Schweizerisches Archiv für Volkskunde. Zürich 1897.
- Mezger, Werner: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz 1991.
- Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt a. M. 1983.
- Wander, Karl Friedrich Wilhelm: Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1867. 5 Bde. Kettwig 1987, Bd. 3.

Corinna Schubert

15 Crux und Zeichen (»Lied des Ziegenhirten. (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusā)« / »Lied eines theokritischen Ziegenhirten.«)

Das »Lied des Ziegenhirten« stammt vermutlich, wie die übrigen Gedichte der *Idyllen aus Messina* sowie erster Entwürfe zu »»Scherz, List und Rache««, aus dem Frühjahr 1882, in dem sich Nietzsche in Italien (Genua, Messina, Rom) aufhielt, an der *Morgenröthe* arbeitete und bereits die *Fröhliche Wissenschaft* konzipierte. Vorstufen sind nicht erhalten, aber ein Druckmanuskript, das er Mitte Mai an seinen Verleger schickte; die Korrektur war am 26. Mai beendet. Die separate Erstpublikation der *Idyllen* in Schmeitzners *Internationaler Monatsschrift* im Mai 1882 fand bis zur KGW keinen Eingang in die Edition von Nietzsches Werken. Weitauß bekannter wurde die Fassung, die Nietzsche in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* in der zweiten Auflage der *Fröhlichen Wissenschaft* veröffentlichte. Neben dem Titel – nun lautete er: »Lied eines theokritischen Ziegenhirten.« – veränderte Nietzsche vor allem Details der Zeichensetzung.¹

Mit Nietzsches Lebensgang vertraute Leser werden bemerken, dass die Komposition des Gedichts in die Phase der ersten Verliebtheit in Lou Salomé fällt – in der er ihr gleich zwei (abgelehnte) Heiratsanträge stellte. Das mit dieser Beziehung später verbundene Ressentiment, das gut zum ›Giftpilz‹ (Strophe 5) passen würde, auch Nietzsches gelegentliches vergebliches Warten auf sie, lässt sich hier freilich noch nicht nachweisen, sodass sich eine biografische Lesart kaum anbietet. Gleichwohl muss das Zusammendenken der Thematik von Frau und Philosophie, das für die *Fröhliche Wissenschaft* wichtig wird und bei dem Lou immerhin Pate gestanden haben mag, als weiterer Kontext gelten. Dazu später mehr.

Kontextuell zentral ist hingegen, und zwar sowohl bei den *Idyllen* wie den *Liedern des Prinzen Vogelfrei*, der Zusammenhang mit den aphoristischen Schriften. Nietzsches rekursive Schreibweise lässt bewusst offen, ob die Aphorismen die Gedichte kommentieren oder umgekehrt. Beide Genres sind nicht voneinander zu trennen: die Prosa ist so dichterisch wie die Lyrik denkerisch.² Es lohnt sich deshalb, den offensichtlichen wie geheimen Verbindungen des Hirtenlieds zu anderen Texten Nietzsches nachzugehen.

Wie die meisten Gedichte Nietzsches, so hat auch das Hirtenlied bisher nur wenige ausführlichere Interpretationen gezeitigt. Für die Nietzscheforschung entdeckt wurde es von Sander L. Gilman, der es im Rahmen einer umfassenderen Anwendung des Parodie-Begriffs auf Nietzsches Lyrik behandelte. Er sah in erster Linie eine Kritik des Bukolischen am Werk, die sich, nicht unähnlich der Ästhetik Hegels,

1 Vgl. 1882, 19[1]–20[3], KSA 9, 675–680, KSA 14, 229–230 sowie den Beitrag von Sebastian Kaufmann in diesem Band.

2 Mit Blick auf die *Fröhliche Wissenschaft* spricht Peter-André Bloch in diesem Band von einem Triptychon, das durch die lyrische Rahmung der aphoristischen Bücher errichtet wird.

gegen die Verfälschung einer einst gültigen Form richte. Die Lektüre des Wortlautes bleibt bei ihm indes auf der Strecke.³

Wichtiger ist die gründliche intertextuelle Studie von Reinhold Grimm.⁴ Aus der Fülle der von ihm herangezogenen Parallelstellen überzeugen vor allem die Resonanzen zur Lyrik des von Nietzsche verehrten Heine, obwohl einige scheinbar eindeutige Anklänge sich auf feste Topoi beziehen, die es auch bei anderen Autoren gibt und die mithin nicht notwendigerweise auf Heine zurückgehen. Den Heine-Bezug will Grimm plausibel machen, indem er den ›theokritischen‹ Ziegenhirten (der freilich in der Erstfassung noch nicht so hieß) als ›theo-kritischen‹ versteht, d. h. wörtlich gelesen als gotteskritisches Sprachrohr Heines und Nietzsches zugleich. Das Kreuz als christliches Symbol werde deshalb mit dem (dionysischen) ›Bock‹ konfrontiert, wobei nicht restlos geklärt wird, worin die enge Verbindung von Dionysos und dem Gekreuzigten, die erst in Nietzsches Spätwerk eine Rolle spielt, an dieser Stelle eigentlich bestehen soll. Ferner leuchtet nicht ein, dass ausgerechnet der lar moyante Ziegenhirte ein positiv besetzter Theo-Kritiker ist, verkörpert er doch zahlreiche Motive, die in Nietzsches Universum eindeutig zum Kanon des Nihilismus gehören, allen voran den – freilich ironisierten – Todeswunsch.

Die jüngste Deutung von Thomas Forrer betont gegen Gilman und Grimm zu Recht Nietzsches bewusstes philologisches Spiel als angestrebte Verbindung von Wissenschaft und Poesie auf dem Weg zu einer fröhlichen Wissenschaft.⁵ Der Dichterphilologe Nietzsche setze sich einerseits mit der Idyllentradition auseinander, hebe aber andererseits ihre durchaus moderne Literarizität hervor, um sie sich letztlich anzueignen. Wo Grimm sich auf Heine und Mörike beruft, findet Forrer Bezüge auf die antike Dichtung (etwa Sappho), um zu zeigen, wie Nietzsche die Differenz von Antike und Moderne nachschaffend überwindet.

Alle skizzierten Ansätze sind sich über den parodistischen Ausgangspunkt Nietzsches einig, nicht zuletzt in Verbindung mit dem berühmten »incipit p a r o d i a « aus der Vorrede zur zweiten Auflage der *Fröhlichen Wissenschaft*.⁶ Dem ist nicht grundsätzlich zu widersprechen, vorausgesetzt der Parodiebegriff ist richtig verstanden. Denn mit Parodie kann nicht bloß, wie allgemein angenommen wird, eine spöttische oder ironische Herabwürdigung gemeint sein. Vielmehr ist sie eng verbunden mit Nietzsches seit den späten 70er Jahren einsetzender Vervielfältigung der Stimmen

3 Sander L. Gilman: Nietzsche and the Pastoral Metaphor: In: Comparative Literature 26/4 (1974), 289–298.

4 Reinhold Grimm: Antiquity as Echo and Disguise: Nietzsche's ›Lied eines theokritischen Ziegenhirten‹, Heinrich Heine, and the Crucified Dionysus. In: Nietzsche-Studien 14 (1985), 201–249.

5 Thomas Forrer: Philologische Dichtung. Friedrich Nietzsches ›Lied eines theokritischen Ziegenhirten‹. Manuskript. Diese Fassung wurde mir am 29.09.2015 freundlicherweise vom Verfasser (elektronisch) zur Verfügung gestellt. Eine Publikation lag bis zum Abschluss des vorliegenden Bandes noch nicht vor. Ergänzend ist neuerdings zusätzlich der Zeilenkommentar zum Gedicht von Sebastian Kaufmann zu konsultieren, der ebenfalls interpretierende Elemente enthält: Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches ›Idyllen aus Messina‹. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Bd. 3/1. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Berlin 2015, 457–543, hier: 517–521.

6 FW Vorrede 1.

und seiner De-Essentialisierung der Autorposition. Das ›incipit parodia‹ war ein anspielendes Zitat einer der berühmtesten Definitionen der Parodie der Antike, nämlich Quintilians Rhetoriklehrbuch *Institutio Oratoria*, das seinerseits an eine lange Tradition anknüpfte.⁷ Hier wird die Parodie im Kapitel über die *prosopopoiiai* behandelt, also die Personifizierungen. Die Parodie ist ein Modus, andere Personen, Positionen usf. sprechen zu lassen ohne sich ihre Auffassungen zu eigen zu machen. Kontrafaktur und Nachahmung ermöglichen die Engführung unterschiedlicher Meinungen und Lebensformen in einer polyphonen Textkomposition, in der ein empirischer Autor wie ›Nietzsche‹ selbst nur eine Stimme unter vielen wird – hier schließt u. a. die Theorie der Masken an. Parodie ist schließlich auch die Kunst, durch das Gesagte zugleich den Sagenden zu charakterisieren: Diese Kombination aus Sagen und Zeigen begründet ihre Affinität zum philosophischen Schreiben insgesamt, das ebenfalls aus dieser Kombination herleitbar ist.⁸

Vor diesem Hintergrund darf das Hirtenlied nicht schlicht als Parodie eines Genres gelesen werden, über das sich Nietzsche aus der Außenperspektive lustig macht. Die Frage ist vielmehr, wen oder was der Ziegenhirte personifiziert. Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Bukolik besteht für Nietzsche gar kein Anlass. Dass die Schäferdichtung eine sentimentalische Konstruktion ist und kein Ausdruck einer wahren naiv-heiteren griechischen Idealwelt, war Gemeingut spätestens seit Schiller. Richtig ist, dass der Syrakuser Theokrit im dritten vorchristlichen Jahrhundert als Erfinder der Idylle gelten kann. Nietzsche sieht ihn aber kaum als diese Gründungsfigur, sondern als singulären Lyriker; er gehört zumal in der sog. mittleren Phase zum schmalen Kanon der geschätzten Dichter.⁹ Zwar spielen Hirten-szenen und der Wechselgesang sizilianischer Hirten in Theokrits *Eidyllia* eine motivische Rolle, keineswegs aber schildert er eine idealisierte pastorale Welt, wie sie in der europäischen Literatur seit Vergil zum Topos wurde. Theokrit machte aus seiner Distanz gegenüber jeglicher Verherrlichung eines Goldenen Schäferzeitalters kein Hehl und belustigt sich geradezu darüber im Stile eines urban gebildeten Bürgers, der in eine provinzielle Landschaft geraten ist. Dabei flieht er geschickt alte Mythen und Reflexionen ein, die den *locus amoenus* des Landlebens ironisch brechen und geschickt mit den schon zu seiner Zeit als gleichsam nostalgisch geltenden Formen spielen.¹⁰

7 Dazu und zum folgenden vgl. Christian Benne: *Incipit parodia* – noch einmal. In: Gabriella Pelloni/Isolde Schiffermüller (Hg.): *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches Also sprach Zarathustra.* Heidelberg, 2015, 49–66; Christian Benne: The philosophy of prosopopoeia. In: *The Journal of Nietzsche Studies* 47/2 (2016), 275–286.

8 Vgl. etwa Christiane Schildknecht: Philosophische Masken. Literarische Formen der Philosophie bei Platon, Descartes, Wolff und Lichtenberg. Stuttgart 1990, 13.

9 Vgl. MA II 173. Nietzsches eigene Theokrit-Ausgabe, die in der Nachlass-Bibliothek erhalten ist, weist zahlreiche Gebrauchsspuren auf (es handelt sich um: Theokritos, Theokrit, Bion und Moschus. Griechisch mit metrischer Uebersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen von J. A. Hartung. Leipzig 1858. Vgl. Giuliano Campioni u. a. (Hg.): *Nietzsches persönliche Bibliothek.* Berlin u. a. 2003, 591.)

10 Diese Auffassung Theokrits (und damit seine Lösung aus der verengten Tradition der Bukolik) ist heute Standard. Vgl. z. B. Bernd Effe (Hg.): *Theokrit und die griechische Bukolik.* Darmstadt 1986. Sie ist es so ausdrücklich, dass es sogar Stimmen gibt, die das ironisch-dis-

Das Eidyllion bezeichnete dem Wortsinn nach eine Kleinform oder Skizze in Versen oder Prosa, die auf die realistische Alltagsdarstellung abzielte, dabei Mythen einbezog und gelegentlich dialogisch-dramatische Elemente enthielt. Über das Vorbild des antiken Mimus ist es der Technik der Prosopopoeia also eng verwandt. Ein theokritischer Ziegenhirt ist deshalb zunächst nichts weniger als die Charakterisierung einer Figur aus dem Kabinett eines mimetischen Virtuosen. Ein gutes Beispiel für Theokrits Verfahren ist jene dritte theokritische Idylle, die als Vorlage für Nietzsches Gedicht gelten kann; sie trägt den Titel »Komos«. Darin gibt ein (möglicherweise berauschter) Ziegenhirte vor der Grotte seiner (eventuell nur imaginären) geliebten Amaryllis ein *paraklausithyon*, ein Liebesständchen, zum Besten und bemüht sich, freilich vergeblich, um Einlass. Schon in der Titelwahl wird ein ganz und gar nicht idyllisierender Ton angeschlagen: *Komos* bezeichnet eigentlich den schwärmerisch begeisterten Festzug nach einem Sieg – diese städtische Sitte ist hier fast satirisch in die Landschaft verpflanzt. Auch Nietzsches humoristischer Blick auf den Protagonisten seines Gedichts (»Lebt wohl, ihr Zwiebeln!«) ist schon ›theokritisch‹ und wird von Nietzsche parodierend im Sinne einer Anverwandlung an den Theokrits Ton übernommen.

Theokrit verwendete den Hexameter (auch das kurze Enkomion oder Preislied ist hexametrisch). Trotz erkennbarer daktylischer Verse scheint Nietzsche diesem Vorbild nicht unmittelbar zu folgen. Doch der Schein trügt. Metrisch lassen sich die einzelnen Strophen nämlich als distiche Verschränkung eines Hexameters, der sich jeweils über Vers 1 und 3 erstreckt und einer weiteren Form in Vers 2 und 4 interpretieren, auf die noch näher einzugehen ist. Die Halbgeviertstriche, die Nietzsche als Pausen einsetzt, sind dabei nicht ganz einfach zu interpretieren: als Längenzeichen bilden sie zusammen mit den betonten Silben Spondeen, aber sie können auch als Füllungen gelesen werden (in jedem Falle kommen sie nur in den hexametrischen Teilversen vor). Die distiche Technik paariger Strophenformen wurde in der antiken Dichtung freier gehandhabt als in der deutschen Dichtung, wo man das Distichon mit dem Elegeion (elegisches Distichon) gleichsetzte. Nietzsche liebte es, weniger bekannte antike Formen aufzugreifen und mit modernen Verfahren zu überblenden.

Verse 2 und 4 entsprechen jeweils eher der im Titel angekündigten Liedform: sie sind vierhebig, vorzugsweise jambisch, aber nicht formstrengh: es gibt auch einzelne Trochäen und freie Füllungen, die sogar den daktylischen Rhythmus des Hexameters weiterzuführen scheinen. Diese freie Handhabung entspricht nun aber in der Tat dem romantischen und romanzenhaften Lied, wie es etwa Heine virtuos gehandhabt hat. Wenn Grimm in der letzten Strophe metrisch das Vorbild Mörikes erkennt, so überzeugt er nicht vollständig; nachvollziehbar wäre es allerdings allemal als Beispiel einer schlechten Anverwandlung an die »Volkslied-Manier«, die Nietzsche Mörike gerade noch durchgehen ließ.¹¹

tanzierte, modernistische Moment zumindest wieder etwas abschwächen wollen: Arbogast Schmitt: Bukolik bei Theokrit – über den Ursprung einer europäischen Dichtungsgattung. In: Wolfgang Düsing u. a. (Hg.): Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacher. Tübingen 1997, 3–13.

11 1875 8[2], KSA 8, 128.

Die Verflechtung von Hexameter und romantischem Lied erlaubt Nietzsche nicht nur die Verwendung des Kreuzreimes, der wegen der Zentralität interessant ist, die das Kreuz im Gedicht insgesamt spielt, sondern weil sie, ganz im Sinne Theokrits, gleichsam einen Wechselgesang von Antike und Moderne erlaubt. Auch Theokrit griff ältere Versformen auf und baute sie in den Hexameter ein – der Hellenismus, der für Nietzsche an die moderne Welt gemahnt, erfand das Spiel mit Retromoden, die komplexe Mischung der Codes. Dabei kommt es Nietzsche nach dem Bruch mit Wagner gar nicht mehr auf eine Gegenüberstellung von Antike und Moderne an, sondern auf ihren Zusammenhang – schließlich erwachsen Christentum und Moderne auf dem Boden der Antike. Ein »seid'ner Rock« (Strophe 4) gehört jedenfalls schon nicht mehr in eine antik-bukolische Landschaft, denn bekanntlich fand die Seide erst in römisch-christlicher Zeit ihren Weg ins Abendland.

Liegen im Hirtenlied Antike und Moderne zunächst übertragen und buchstäblich über Kreuz, werden sie mit fortschreitender Entwicklung des Gedichts metrisch immer weiter parallelisiert – der hexametrische Charakter wird also, zumal in der letzten Strophe, zugunsten des Romanzenhaften zurückgedrängt. So wird der (theokritische) Ziegenhirt denkbar als Zeitgenosse, der ein überzeitliches Dilemma verkörpert. Mit einem Lieblingswort des späten Nietzsche muss man von einem Typus sprechen.

Dieser bedauernswerte, von Nietzsche ironisierte Typus leidet nicht nur an Liebeskummer, sondern auch an einer ausgesprochenen Ich-Schwäche: jegliche Nennung des »ich« liegt unüblicherweise auf einer unbetonten Silbe. Zuallererst ist er aber »krank im Gedärn«; besser: hier geht es wohl um den Zusammenhang aller dreier Leiden von Liebeskummer, Ich- und Magenschwäche. Welches von ihnen aber löste die beiden anderen aus? Die Krankheit im Gedärn wird zuerst genannt. Im Zusammenhang der großen Bedeutung, die die Diätetik für Nietzsche in jenen Jahren gewinnt, ist das gewiss kein Zufall. Auch in übertragener Bedeutung ist die »Dyspepsie« für ihn die Signatur einer Epoche, die an der Überfülle der Reize leidet, die sie sich nicht mehr einverleiben, d. h. produktiv aneignen kann. Der europäische Weltschmerz wird zum ausweglosen Nihilismus durch ein psycho-physiologisches Unvermögen zur Verdauung, das kulturell-symbolischen Ausdruck gewinnt. Aus dieser Perspektive wäre der Ziegenhirt die Inkarnation eines sehr modernen Leidens, das in letzter Konsequenz zum Todeswunsch führt.¹²

Das Hirtenlied gehört damit zusammen mit anderen Gedichten der Periode sowie der *Morgenröthe* und der *Fröhlichen Wissenschaft* als Gesamtwerken in den Komplex der Texte, die jene Motive des Pessimismus und Nihilismus hinter sich lassen wollen, für die nicht nur Namen wie Schopenhauer, sondern auch Weltschmerzdichter wie Byron, Leopardi und Heine stehen, denen Nietzsches jugendliche Hingabe gegolten

12 Das erste Epigramm von »»Scherz, List und Rache«« – also der eigentliche Beginn der *Fröhlichen Wissenschaft* – setzt mit einer »Einladung« an die Leser als »Esser« ein. In »Meinem Leser.« heißt es gar: »Ein gut Gebiss und einen guten Magen – / Diess wünsch' ich dir!« (FW Scherz, List und Rache, 1 u. 54; vgl. dazu: Christian Benne: Nicht mit der Hand allein: »»Scherz, List und Rache.« Vorspiel in deutschem Reimen«. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Klassiker auslegen: Friedrich Nietzsche: »Die Fröhliche Wissenschaft«. Berlin u. a. 2015, 29–51.

hatte. Deshalb wird die graue Morgendämmerung der letzten Strophe von der aufgehenden Sonne der *Morgenröthe* konterkariert, die dann im *Zarathustra* ihren Zenit erreicht. Wo das weltschmerzlich-spätmantische Subjekt das Ende sieht und herbeisehnt, ahnt Nietzsches Überwinderfigur den aufgehenden Stern, der sich aktiv in die Konstellation anderer Sterne einreicht.

Vielelleicht ist aber doch die unerfüllte Liebe ausschlaggebend, die gleichsam psychosomatisch auf den Magen schlägt? Von allen Quellen, die die Sekundärliteratur für dieses Gedicht behauptet und ausgeschlachtet hat, ist eine naheliegende übersehen worden. In die Entstehungszeit fällt nämlich Nietzsches Entdeckung von und erste Begeisterung über Stendhal, darunter dessen Werk *De l'amour*, das er auch exzerpierte. Die Liebe wird hier als Krankheit behandelt, die auf verschiedene Weise zu heilen ist; Schlüsselbegriffe, die auch für das Gedicht wichtig sind – etwa der Stolz (*l'orgueil*) spielen eine wichtige Rolle. Als Krankheitsphänomen gehört die Liebe dann letztlich aber doch wieder zur Physiologie sodass sich die Frage nach dem Primat des Somatischen erübrigkt.

Mit diesem Primat mag auch die durchgängige Tiermetaphorik zusammenhängen – bei dem Gedicht handelt es sich ja fast um ein Tiergedicht (Wanzen, Ziegen, Hund). Was aber am Menschen und seiner Liebe unterscheidet ihn vom Tier? Der berühmte erste Abschnitt der zweiten Abhandlung in der *Genealogie der Moral* bezeichnet es als »das eigentliche Problem vom Menschen« ein Tier zu züchten, »das versprechen darf«.¹³ Ein Tier lebt im Hier und Jetzt. Das Versprechen aber wäre eine Aussage über die Zukunft, die vom Subjekt nicht nur gekannt, sondern auch gewollt werden muss. Bisher verdrängt der Mensch aus Nietzsches Perspektive die Frage nach der Zukunft aber zugunsten der Vergangenheit. Erst die ›Vergesslichkeit‹ als ›im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen‹ erlaubt uns einen Bewusstseinsprozess, der ebenso reibungslos verläuft wie der physiologische Verdauungsprozess. Eine Störung, so belehrt uns dieser Abschnitt, entspricht denn auch der physiologischen Verdauungsstörung, der Dyspepsie, die Nietzsche mit Vorliebe als Bild des Unvermögens der Einverleibung verwendet. Im Falle des Versprechens muss das eigentlich lebensnotwendige Vergessen also suspendiert werden, und zwar nicht als ›Indigestion‹, sondern als aktives ›Fort- und Fortwollen‹. Die dazu erforderlichen Voraussetzungen, etwa das kausale Denken oder die Willenskraft sind alles andere als trivial.

Die vom Ziegenhirten Angebetete lebt im Hier und Jetzt, wie die Ziegen. Was kümmert sie ein Versprechen, das sie, wenn überhaupt, einmal gegeben hat! Die Krankheit im Gedärn des Ziegenhirtens zeigt, dass er wiederum am umgekehrten Problem leidet, nämlich zu stark der Vergangenheit (seiner Beziehung zur Geliebten) verhaftet zu sein. Dafür spricht, nicht zuletzt im Sinne der Stendhal'schen Perspektive, dass es nicht wirklich Liebe ist, die an dem Ziegenhirten ›zehrt‹. Sie ist vielmehr nur ein Name für das vergebliche Warten, das ein Warten noch nicht einmal auf die Geliebte, sondern nur auf ein ›Zeichen‹ ist. Der Ziegenhirt wartet ›wie ein Hund‹ – diese demütigende Form des Verhältnisses zur Geliebten ist Auslöser des Leidens genauso wie die Unsicherheit und das mangelnde Selbstbewusstsein, das ihn

13 GM II, 1.

darüber reflektieren lässt, ob sie denn nicht in Wahrheit anderen nachlaufe. Das verliebte Warten, die passive Haltung unerfüllter Erotik ist es, die ›bei schwüler Nacht‹ den Giftpilz des Ressentiments wachsen lässt.¹⁴ Daraus ergibt sich wiederum die Unfähigkeit, schwer verdauliche Speisen zu sich zu nehmen. Im Hirtenlied begegnet uns eben kein Tier, das versprechen darf; der Typus, den der Hirte repräsentiert, hat kein Recht, es von der Geliebten einzufordern, solange er selbst in Abhängigkeit verharrt und sich von dieser Abhängigkeit vergiften lässt.

›Lügen‹ reimt sich auf ›Ziegen‹, und ›Zeichen‹ reimt sich auf ›schleichen‹. Der gar nicht so geheime Dreh- und Angelpunkt des Gedichts ist die Frage nach dem Zeichen und das Warten auf das Zeichen. Streng genommen handelt es sich um zwei Zeichen, die den Protagonisten bekümmern: das ausbleibende Zeichen der sehn-süchtig Erwarteten und das vermutete bzw. unklare Kreuzzeichen. Es ist erstaunlich, wie schnell und selbstverständlich die Interpreten das Kreuz als christliches deuten – obwohl sie gleichzeitig von einer antiken Szenerie ausgehen. Erstaunlich deshalb, weil es kulturgeschichtlich eine unüberschaubare Fülle verschiedener Kreuzformen gibt, die ebenfalls infrage kämen. Auch im vorchristlichen Altertum war das Kreuz eines der meistverbreiteten Symbole und Ornamente. Tatsächlich wurde es erst relativ spät, seit Konstantin, zum christlichen Symbol.¹⁵ Das kann man in seiner Tragweite kaum überbetonen, denn das christliche Kreuz, das an das Leiden und die verachtenswürdigste Form des Todes gemahnte, den die Antike kannte, stellte nichts weniger als Nietzsches Geschichte des Nihilismus in nuce dar, derzufolge der ursurpatorische Gewaltakt durch einen Akt der Interpretation erreicht wird – im vorliegenden Fall durch eine komplett Umdeutung der Kreuzessymbolik der Antike, die sich vor allem auf die Sonne, das Licht, die Fruchtbarkeit, das Leben bezogen hatte. Am bekanntesten darunter ist gewiss das Sonnenrad (das zumindest in der westlichen Gesellschaft aufgrund der jüngeren Geschichte diskreditiert ist), aber es gilt z. B. auch für das dem christlichen Kreuz ähnliche Anch-Kreuz (Henkelkreuz) aus dem Kontext des in Griechenland weit verbreiteten Isis-Kults. Es galt als Glücksbringer; das ägyptische Wort bedeutet sogar ›Leben‹ und verkörpert damit das genaue Gegenteil des christlichen Todessymbols.

In den Evangelien ist viel von Zeichen die Rede, aber naturgemäß noch nicht vom Kreuz als Zeichen. Dies blieb, wie Nietzsche sehr wohl wusste, jenem Christentum vorbehalten, das die Macht erobert hatte – eben durch die gleichsam schleichen-de Kunst der Interpretation, bei der die Deutung des Kreuzes als Zeichen die entscheidende Rolle spielte. Der Aphorismus ›Die Philologie des Christentums‹ aus der *Morgenröthe* geht in seiner Kritik am mangelnden Sinn für ›Redlichkeit‹ ausführlich darauf ein. Besonders der Versuch, das Alte Testament ›den Juden unter dem Leibe wegzuziehen‹, bediente sich der Kreuzes-Allegorese:

14 Ein Motiv, das in der europäischen Romantik nicht ganz unbekannt ist: »He who desires but acts not, breeds pestilence.« (William Blake: *The Marriage of Heaven and Hell*. In: Complete Writings. Hg. von Geoffrey Keynes. Oxford 1³1992, 151).

15 Vgl. Bruce W. Longenecker: *The cross before Constantine. The early life of a Christian symbol*. Minneapolis 2015. Ferner Kreuz/Kreuz Christi. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Hg. von Hans Dieter Betz u. a. Tübingen 4^{1998–2007}, Bd. 4, 1744–1746.

»wie sehr auch die jüdischen Gelehrten protestirten; überall sollte im alten Testamente von Christus und nur von Christus die Rede sein, überall namentlich von seinem Kreuze, und wo nur ein Holz, eine Ruthe, eine Leiter, ein Zweig, ein Baum, eine Weide, ein Stab genannt wird, da bedeute diess eine Prophezeiung auf das Kreuzesholz: selbst die Auffrichtung des Einhorns und der ehernen Schlange, selbst Moses, wenn er die Arme zum Gebet ausbreitet, ja selbst die Spiesse, an denen das Passahlamm gebraten wird, — alles Anspielungen und gleichsam Vorspiele des Kreuzes!«¹⁶

Im Hirtenlied ist also nur dann von einem christlichen Kreuz die Rede, wenn man die Maßstäbe der christlichen Philologie anwendet: ›Das Kreuz als sie's versprach?‹ Den Vers gibt es einmal mit Ausrufezeichen – so die Version in den *Idyllen aus Messina* – und einmal mit Fragezeichen – so die spätere Fassung aus den ›Liedern des Prinzen Vogelfrei‹. Es könnte zwar in der Tat, wie der Heidelberger Kommentar und die oben genannten Interpreten annehmen, eine Bekreuzigungsgeste darstellen, die das ursprünglich gegebene Versprechen beglaubigen soll, aber auch das ganze Gegen teil, die auch schon zu Nietzsches Zeit verbreitete Sitte, mit gekreuzten Fingern ein Versprechen null und nichtig zu machen. Umgangssprachlich kann es auch einfach ein Problem bedeuten: *es ist ein Kreuz* (mit dem gegebenen Versprechen). Das Kreuz ist hier also zunächst einmal und in erster Linie eine hermeneutisch unauf lösbare dunkle Stelle. Philologen wie Nietzsche nennen dergleichen eine Crux und kennzeichnen es grafisch entsprechend mit einem kleinen Kreuz. Die Korrektur des Satzzeichens vom Ausrufe- zum Fragezeichen bei der Überarbeitung für die Fassung in der *Fröhlichen Wissenschaft* erfasst diese Einsicht genau. Die Crux ohne weiteres Nachdenken als christliches Kreuz zu lesen wäre dann gleichbedeutend damit, in die interpretatorische Falle zu tappen, die das Gedicht aufgestellt hat:

Ich warte wie ein Hund, —
Es kommt kein Zeichen.

Das Kreuz, als sie's versprach?
Wie konnte sie lügen?

Zeichen und Kreuz bilden selbst eine Kreuzesachse, nämlich der sich überlagern den semantischen Chiasmen aus Zeichen und Kreuz, Warten, Versprechen usf. Der Hirte, dessen Aufgabe es ja ist, seine Tiere – auch die angesprochene Geliebte wird als Ziege allegorisiert – zu führen, erniedrigt sich durch das Warten auf das Zeichen selbst zur sklavischen Existenz – als erhoffte er sich die Gesundung oder zumindest Befreiung von seiner unhaltbaren Situation von einem Akt vereindeutigender Interpretation, der sich auf ein Erscheinen, ein Kommen bezieht. Erst jetzt, und nicht durch das Kreuz allein, sind wir in einer christlichen Situation, d. h.: nicht wegen des Kreuzes, sondern wegen der Crux. Das Hirtenlied inszeniert das christliche Substrat der Erkenntnisproblematik, die Nietzsche in *Morgenröthe* und *Fröhlicher Wissenschaft* zu überwinden gedenkt.

Auf den Messias zu warten und auf Zeichen seines Erscheinens zu hoffen ist das epochale Charakteristikum der jüdisch-christlichen Welt. Im Neuen Testament ist es Christus, von dem sich seine Jünger, aber nicht nur sie, Zeichen erhoffen: »Meister, wir wollten gern ein Zeichen von dir sehen.« (Matth. 12,38) – »Sage uns, wann wird das alles geschehen? Und welches wird das Zeichen sein deiner Zukunft und des Endes der Welt?« (Matth. 24,3). Die Liebe zu Christus ist eine Abwendung vom eigenen Selbst hin zu jenem, der sich selbst zum Zeichen gemacht hat, das zu deuten ist, und der nun im dunklen Gleichnis der Crux zu ihnen spricht.

In Korinther 1,22 ist die Rede davon, dass die Juden Zeichen fordern, während die Griechen nach Weisheit fragen. Nietzsches genealogische Analyse der abendländischen Geistesgeschichte läuft darauf hinaus, dass auf dem Weg in die christliche Welt die griechische Liebe zur Weisheit unter dem Namen der Philosophie zur Zeichenerwartung und Zeichendeutung avancierte. Dergestalt wurde aus der Liebe zur Weisheit im umfassenderen Sinne eine ängstliche Frage nach Erkenntnis bzw. richtiger Erkenntnis. Die Schlüsselrolle in diesem Prozess übernahm Platon, dessen Umstellung von Weisheit auf richtige Erkenntnis einer wilden Spekulation zufolge von der jüdisch-ägyptischen Tradition des Zeichendeutens befördert wurde:

»Man hat theuer dafür bezahlt, dass dieser Athener bei den Ägyptern in die Schule gieng (– oder bei den Juden in Ägypten? ...) Im grossen Verhängniss des Christenthums ist Plato jene »Ideal« genannte Zweideutigkeit und Fascination, die den edleren Naturen des Alterthums es möglich machte, sich selbst misszuverstehn und die Brücke zu betreten, die zum »Kreuz« führte ...«¹⁷

Schon im Hirtenlied, so meine These, gestaltet Nietzsche ein verallgemeinerbares Problem im Sinne seiner Typus-Theorie als Personifizierung sehnsgütigen Verlangens nach Gewissheit, das aus der Mitte einer antiken Landschaft zum Nihilismus führt. Es ist das Problem des Gewissheitsbegehrrens, das an der Crux des schlechthin Undeutbaren verzweifelt. Die Verabsolutierung der Crux als Phantasmagorie zur Erlösung vom Zweifel, von der die Erlösung von allen Problemen erhofft wird, führt über die Anbetung des Kreuzes in den Wunsch nach Selbstauslöschung.

Wenn durch die Kreuzesallegorese die Philologie des Christentums einmal Eingang in das Gedicht gefunden hat, eröffnen sich weitere, atemberaubende Möglichkeiten. Nietzsche beginnt nämlich genau in der Entstehungszeit des Gedichts die Philosophie, die Weisheit, die Wahrheit als Frauen zu personifizieren – und das Verlangen nach ihnen, die Wahrheitsliebe, an den Maßstäben der erotischen Liebe zu messen – und hier mag die so philosophisch wie erotisch hochbegabte Lou Salomé in der Tat anregend gewirkt haben.¹⁸ Wer der Sophia nur als larmoyanter Bittsteller

17 GD Alten, 2.

18 Im Gedicht »Im Süden«, dem dritten der *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, also in unmittelbarer Nähe zum Hirtenlied, wird die Wahrheit immerhin als ›dies alte Weib‹ apostrophiert – aber auch die jungen Frauen aus den *Idyllen* kommen für diese Allegorese schon in Betracht (vgl. auch Heinrich Detering: Stagnation und Höhenflug. »Lieder des Prinzen Vogelfrei«. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Klassiker auslegen: Friedrich Nietzsche: »Die Fröhliche Wissenschaft«. Berlin u. a. 2015, 151–174, hier: 166. Vgl. ferner die den Frauen gewidmeten Aphorismen im zweiten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* (ab FW 60) sowie das der dritten

gegenübertritt, wer wie ein Hund auf ihre Zeichen wartet, um sie deuten zu können, versklavt sich selber und macht sich zum Gespött.

Nietzsches Denken kreist um den Versuch, eine Alternative zu finden: philosophisch-erkenntnistheoretisch, existenziell, dichterisch. Auf der einen Seite könnte diese Alternative eine Abwendung von der Erkenntnis als desparatem, zielgerichteten Streben zugunsten der Plötzlichkeit des epiphanischen Moments sein. Wer nicht mehr wartet oder auch: wer auf nichts mehr wartet, wird – plötzlich – mit ihrem Erscheinen belohnt. In den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* greift schon das Gedicht »Sils Maria« diesen Aspekt auf.¹⁹ Eine aktiver Variante könnte der spöttische Kriegsmann sein, der dann auch wieder für die Weisheit interessant wird. Schließlich präsentiert das Hirtenlied selbst eine letzte Variante, nämlich ›Licht und Lärm‹ und Tanz, die der Hirte neidisch bei seinem Nachbarn (eben Theokrit) vernimmt. Der Weg zur Erlangung von Weisheit oder Wahrheit – und genau das ist der Weg, den die *Fröhliche Wissenschaft* einschlagen wird – ist das Kontrastprogram zur einsam-melancholischen Grübelei über ausbleibende oder unverdauliche Zeichen. Er ersetzt die passive Zeichendeutung durch aktive und gesellige Zeichengestaltung. Das ist überhaupt der Grund, warum Nietzsche ein ›Lied‹ schreiben muss anstatt diesen Zusammenhang nur analytisch-expositorisch zu behandeln. Das Gedicht ist der Tanz, der seinem Protagonisten nicht möglich ist. Als Lied liefert es selbst Rhythmus und Melodie dazu. In der Maske des Ziegenhirten zeigt Nietzsche damit eine Möglichkeit auf, den romantischen Weltschmerz zu überwinden, der selbst auch nur eine Maske ist, nämlich jene des Nihilismus, der unweigerlich aus der christlich-platonisch umgedeuteten Erkenntnisproblematik folgt, die als Dyspepsie physiologisch symptomatisch wurde. ›Fröhliche Wissenschaft‹ würde dann eine Erkenntnis bezeichnen, die sich nicht auf das Warten und Deuten beschränkt, sondern an ihrer Hervorbringung aktiv mitwirkt. Nur so gelingt es ihr, sich am Ende nicht selbst zu negieren. Spöttischer Kriegsmann, Dichtung, Tanz, Befreiung vom Zwang zur Erkenntnis – all dies gehört zusammen. Nicht von ungefähr fasizierte Nietzsche an den provençalischen Troubadouren genau »jene Einheit von Sänger, Ritter und Freigeist«, die im »Tanzlied« kulminiert.²⁰ In der Poesie des Denkens wird die Philosophie zum Tanz, und erst als dieser Tanz führt sie zur Weisheit im umfassenderen Sinn, weil er allein die Trübsal des Dyspeptikers und das Gift der Crux verscheucht.

Literatur

- Benne, Christian: The philosophy of prosopopoeia. In: *The Journal of Nietzsche Studies* 47/2 (2016) 275–286.
- Benne, Christian: Incipit parodia – noch einmal. In: Pelloni, Gabriella/Schiffermüller, Isolde (Hg.): *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches Also sprach Zarathustra*. Heidelberg, 2015, 49–66.

Abhandlung der *Genealogie der Moral* vorangestellte Zarathustra-Zitat: »Muthig, unbekümmert, spöttisch, gewalthätig — so will uns die Weisheit: sie ist ein Weib und liebt immer nur einen Kriegsmann.« (Za I, KSA 4, 49; GM III, KSA 5, 349)

¹⁹ Diesen Hinweis verdanke ich Peter Villwock.

²⁰ EH FW.

- Benne, Christian: Nicht mit der Hand allein: »Scherz, List und Rache«. Vorspiel in deutschen Reimen. In: Benne, Christian/Georg, Jutta (Hg.): Klassiker auslegen: Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Berlin u. a. 2015, 29–51.
- Blake, William: The Marriage of Heaven and Hell. In: Complete Writings. Hg. von Geoffrey Keynes. Oxford 1992.
- Campioni, Giuliano u. a. (Hg.): Nietzsches persönliche Bibliothek. Berlin u. a. 2003.
- Detering, Heinrich: Stagnation und Höhenflug. »Lieder des Prinzen Vogelfrei«. In: Benne, Christian/Georg, Jutta (Hg.): Klassiker auslegen: Friedrich Nietzsche: »Die Fröhliche Wissenschaft. Berlin u. a. 2015, 151–174.
- Effe, Bernd (Hg.): Theokrit und die griechische Bukolik. Darmstadt 1986.
- Forrer, Thomas: Philologische Dichtung. Friedrich Nietzsches »Lied eines theokritischen Ziegenhirten«. Manuskript.
- Gilman, Sander L.: Nietzsche and the Pastoral Metaphor: In: Comparative Literature 26:4 (1974), 289–298.
- Grimm, Reinhold: Antiquity as Echo and Disguise: Nietzsche's »Lied eines theokritischen Ziegenhirten«, Heinrich Heine, and the Crucified Dionysus. In: Nietzsche-Studien 14 (1985), 201–249.
- Kaufmann, Sebastian: Kommentar zu Nietzsches »Idyllen aus Messina«. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Bd. 3/1. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Berlin 2015, 457–543, hier: 517–521.
- Kreuz/Kreuz Christi. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Hans Dieter Betz u. a. Tübingen 1998–2007, Bd. 4, 1744–1746.
- Longenecker, Bruce W.: The cross before Constantine. The early life of a Christian symbol. Minneapolis 2015.
- Schildknecht, Christiane: Philosophische Masken. Literarische Formen der Philosophie bei Platon, Descartes, Wolff und Lichtenberg. Stuttgart 1990.
- Schmitt, Arbogast: Bukolik bei Theokrit – über den Ursprung einer europäischen Dichtungsgattung. In: Düsing, Wolfgang u. a. (Hg.): Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacher. Tübingen 1997, 3–13.

Christian Benne

16 »Amorosissima«. Variationen über ein »langes Wort«

Nur zwei Gedichte seiner *Idyllen aus Messina*¹ durfte Nietzsches Prinz Vogelfrei später nicht mehr singen: »Die kleine Brigg« und »Pia, caritatevole, amorosissima«. Über die Gründe, weshalb diese beiden Lieder nicht in die zweite Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* Eingang fanden, ist nichts bekannt. Beide wurden sie von der Forschung stiefmütterlich behandelt, beide zählen sie – wie das Berninis römischen Triton-Brunnen besingende »Nachtlied« aus *Also sprach Zarathustra*² – zu den seltenen Dinggedichten Nietzsches. Vielleicht passten sie deshalb nicht zu den anderen, luftigeren Gedichten des vogelfreien Prinzen. Jedenfalls hat man sie meist als eher rührselige Ergüsse eines Nietzsche in der Krise abgefertigt: Theo Meyer nannte »Pia, caritatevole, amorosissima« abschätzig ein »scherhaft tändelndes ›Liedchen‹, mit dem sich Nietzsche vorübergehend ein wenig von den ihn belastenden Problemen löst«³, Renate G. Müller verweist es in das Reich der süßlichromantischen»Bukolik«⁴, und Sebastian Kaufmann bescheinigt ihm, dass es »den ironischen und parodistisch-satirischen Ton der vorigen Gedichte hinter sich« lasse und »stattdessen ins Pathetisch-Melancholische, ja ins Sentimentale über[gehe]«.⁵

Doch bei näherem Zusehen verschwimmen auch beim Amorosissma-Gedicht die eindeutigen Bezüge, und Zweifel melden sich, ob diese Gedichte tatsächlich »sentimental-pathetische Texte ohne jede Spur von Ironie«⁶ sind. Bereits der Titel »Pia caritatevole, Amorosissima« (Auf dem campo santo)« wirft Fragen auf. Die Anführungszeichen weisen ihn als Zitat oder gesprochene Rede aus. Der Titel könnte die Inschrift eines Grabsteins wiedergeben, die das Sprecher-Ich liest oder der Autor zuvor gelesen hat, denn der Untertitel verweist auf einen magischen Ort: den Genueser *Campo santo di Staglieno*, nicht nur für Nietzsche einer der schönsten Friedhöfe der Welt.⁷ Diese naheliegende Deutung wurde von den Interpreten (Renate G. Müller,

1 Der Zyklus von insgesamt acht »Idyllen aus Messina« erschien zuerst in der Internationalen Monatsschrift 1/5 (Mai 1882), 269–275, bei Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

2 Vgl. EH *Also sprach Zarathustra*, 4 und Tilman Buddensieg: *Nietzsches Italien. Städte, Gärten und Paläste*, Berlin 2002, 131.

3 Theo Meyer: *Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff*, Tübingen 1991, 419.

4 Renate G. Müller: »Idyllen aus Messina«. Versuch einer Annäherung. In: *Nietzsche-forschung* 3 (1995), 77–86.

5 Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches »Idyllen aus Messina«. In: *Nietzsche-Kommentar* 3/1. Berlin 2015, 494–495 u. 529–523, hier: 529.

6 Vgl. den Beitrag von Sebastian Kaufmann in diesem Band.

7 Vgl. »<Genoa, Ende Februar 1882> Wahrend des großen Carnevalzuges waren wir auf dem Friedhofe dem schoensten der schoensten der Erde. Mitte Maerz geht Réé zu Frl. von Meysenbug nach Rom. Wir beide ziehen Genoa der Sorrentinischen Landschaft vor. Dreimal haben wir im Meere gebadet. Mit dem herzlichsten Danke und Grusse« (An Franziska und Elisabeth Nietzsche, Ende Februar 1882, KGB III.1, [203], 173); »So versueche ich's nun wieder einmal, mir herzurichten: und Genova scheint mir der rechte Ort, drei Mal jedes Tages ist mir hier das Herz übergegangen, bei dieser in die Ferne weisenden Größe und unternehmenden Mächtigkeit. Hier habe ich Gewühl und Ruhe und hohe Bergpfade und das, was schöner ist als mein Traum davon, das campo santo.« (an Heinrich Köselitz, 24.11.1880, [67], KSB 6/KGB III/1, 51).

Manfred Riedel, Sebastian Kaufmann) dann auch favorisiert: Nietzsches »Spoon river genovese«. Doch ich wette, niemand, der diesen oder andere Friedhöfe in Italien durchstreift, wird auf eine solche Inschrift stoßen. Nur die Wendung »Pia caritatevole« (ohne Komma dazwischen) begegnet den Friedhofsgängern auf Epitaphen häufiger, zuweilen auch Kombinationen wie »pia caritatevole sposa« oder »madre amorosa«. Doch der ungewöhnliche Superlativ »Amorosissima« gehört nicht hierher, er klingt heutigen Ohren fremd und gemahnt in früheren Tagen an die Madre amorosissima – der Gedichttitel ist daher eher als eine *Invocatio* zu lesen. Als solche wäre sie auch mit ihrer jambischen Vokal-Kette, die Rimbauds *Voyelles* würdig ist – irritierend genug – es ist keine einfache Reihung, sondern eine Steigerung, mit dem als Ausruf markierten doppelsinnigen »Amorosissima!« (Geliebteste/Liebevollste) am Ende, der in der Schwebé hält, ob hier die Angerufene Subjekt oder Objekt der Liebe oder beides zugleich ist. Zur Frömmigkeit und Milde scheint dieser entfesselte Vokalstrom nicht zu passen, reißt er doch das I und A aus dem kurzen Pia und dem viermal so langen, gegenrhythmischen und zungenbrecherischen »caritatevole« mit und lässt sie im strahlenden Amorosissima münden. Es ist ein Spiel mit dem Wort⁸ – kürzere Steigerungsformen von amorosa wären auch möglich, und mancher Interpret hat den Superlativ unbemerkt zu amorissima kupiert.⁹ In der übertriebenen Steigerung schwingen indes Mutwilligkeit und Scherhaftigkeit mit, die die vermeintliche Sentimentalität verscheuchen.

Konfrontiert man die immanente Logik des Gedichts mit der tatsächlichen Szenerie, ergeben sich sogleich Differenzen, die fraglich werden lassen, ob es sich tatsächlich um ein ekphrastisches Dinggedicht handelt, denn im zum Grabbildnis gehörenden Grab liegt ein Mann! Sborgi gibt an, es handle sich um ein vom Bildhauer G. Molinari im Jahr 1865 geschaffenes Grabmal, der Name auf dem Grabstein lautet Giacinto Ghilino.¹⁰ Die Autopsie ergibt des Weiteren, dass sich die dem Verstorbenen gewidmete Grabinschrift in einer eigenen Tafel vor dem Grab befindet¹¹ –

8 Renate G. Müller hat zu Recht vermutet: »vielleicht hat er [Nietzsche] gar das ganze Gedicht um dieses Wort herum aufgebaut« (Müller: »Idyllen aus Messina«, 84).

9 Manfed Riedel: Freilichtgedanken. Nietzsches dichterische Welterfahrung. Stuttgart 1998, 213. Riedel will zudem wissen, wer hier vor dem Grabstein steht: es seien »die Trauergedanken des Freigeistes, der das Wort in Stein buchstabiert: »Amorissima«, die Steigerungsform eines italienischen Wortes der Liebes- und Tonkunst (amoroso)« (ebd.). Wie hier Riedel auf die Liebes- und Tonkunst kommt, bleibt sein Geheimnis und was er mit italienischer *ars amatoria* meint, unserer Phantasie überlassen. Jedenfalls zählt »amoroso« nicht zu den klassischen Tempo-Bezeichnungen in der Musik, sondern kann nur eine »liebliche, leidenschaftliche, liebevolle Vortragsweise näher charakterisieren. Die wäre sinnvoll aber nur auf den Sprecher des Gedichtes zu beziehen, nicht auf das Wort, das er liest.

10 Vgl. dazu: Franco Sborgi: Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e Novecento. Torino 1997, 83, Abb. 113.

11 Die Inschrift lautet: »Alla memoria di Giacinto Ghilino fu Giuseppe / di anni 41, troppo presto rapito alla sua famiglia, la moglie Maria Lanata, i piccoli Eugenio e Guglielmo posero questo ricordo nel giorno della sua dolorosa dipartita, 7 gennaio 1803« (Zu Giacinto Ghilinos Andenken, der mit 41 Jahren zu früh seiner Familie entrissen wurde, wurde dies Denkmal am Tag seines Ablebens am 7. Januar 1803 von seiner Frau Maria Lanata und den kleinen Söhnen Eugenio und Guglielmo gelegt). Die Grabstätte hat die Nummer 1115 und befindet sich im Osten des Porticato Inferiore (Unteren Bogengang) des Campo Santo di Staglieno. Ich danke Professor Roberto de Pol (Genua) und Herrn Loris Volterrani, dem

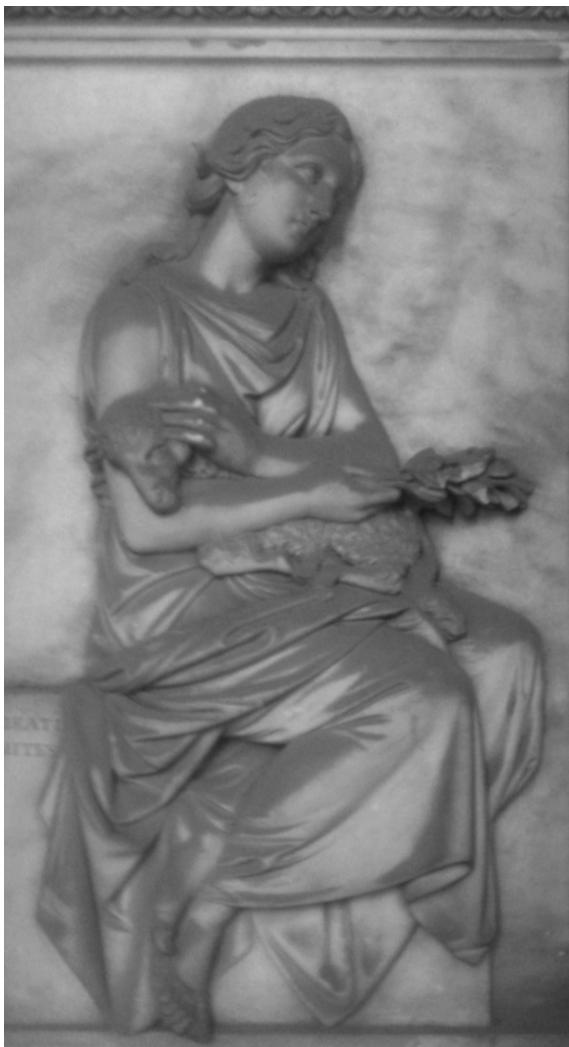


Abb. 1: Grabmal des Giacinto Ghilino, Campo Santo di Staglieno, Genua.

auf dem Relief ist nur links neben der sitzenden Figur die Inschrift: BEATI MITES¹² zu erkennen – somit ist die Mädchenfigur eine Allegorie der Sanftmütigkeit, die auf den Charakter des Toten verweist. Keine Spur von Frömmigkeit, Barmherzigkeit oder heftigster Liebe. Die Inschrift »Pia, caritatevole, amorosissima« wurde von Nietzsche erdichtet. Das Bildnis selbst zeigt ein Mädchen, das auf ihrem Schoß mit beiden Armen ein Lamm umfasst, dem es mit der linken Hand über den Kopf streicht. In ihrer Rechten hält sie Zweige. In dieser Kombination folgt das Bildnis der

Inhaber einer Genuesischen Grabstättenfirma, für ihre Hilfe beim Auffinden und Photographieren des Grabs.

12 Nach Matthäus 5, 5: »beati mites quoniam ipsi possidebunt terram« (Selig sind die Sanftmütigen; denn sie werden das Erdreich besitzen).

Ikonografie der heiligen Agnes von Rom, deren Attribute das Lamm und der Palmzweig der Märtyrer sind. Nicht das Bild, aber das Gedicht nennt außerdem noch Licht und Flamme, die ebenfalls für Agnes von symbolischer Bedeutung sind, denn es waren das strahlende Licht, das ihre Nacktheit verhüllte und die Flamme eines Scheiterhaufens, in der sie verbrennen sollte, die sie unversehrt ließ.

Wir stellen also fest: Weder gibt es bei dieser Grabstätte eine dem Gedicht entsprechende Inschrift, noch ein totes Mädchen. Das auf einem Grabstein dargestellte Mädchen ist nicht das Bildnis einer Verstorbenen, das Gedicht entwirft eine fiktive Szenerie.

Doch auch diese ist in sich keineswegs stimmig. Gehen wir das Gedicht einmal durch:

Pia, caritatevole, amorosissima.
(Auf dem campo santo.)

O Mädchen, das dem Lamme
Das zarte Fellchen kraut,
Dem Beides, Licht und Flamme,
Aus beiden Augen schaut,
Du lieblich Ding zum Scherzen,
Du Liebling weit und nah,
So fromm, so mild von Herzen,
Amorosissima!

Was riss so früh die Kette?
Wer hat dein Herz betrübt?
Und liebstest du, wer hätte
Dich nicht genug geliebt? —
Du schweigst — doch sind die Thränen
Den milden Augen nah: —
Du schwiegst — und starbst vor Sehnen,
Amorosissima?¹³

Zwei achtzeilige Strophen, mit kreuzgereimten jambischen Trimetern, die im Refrain »Amorosissima« enden, zunächst mit Ausrufezeichen, dann mit Fragezeichen.¹⁴ Die beiden Strophen unterscheiden sich im Ton:¹⁵ In der ersten nähert sich das Sprecher-Ich dem Mädchenbildnis scherhaft (»Du lieblich Ding zum Scherzen«), in der

13 IM »Pia, caritatevole, amorosissima«.

14 Die Musarion-Ausgabe bringt das Gedicht unter dem Titel »CAMPO SANTO DI STAGLIENO« (während der Titel »Pia, caritatevole, Amorosissima« der Vorstufe zugewiesen wird) und ersetzt wider den Erstdruck das Fragezeichen mit einem Ausrufezeichen. Vgl. Friedrich Nietzsche: Gesammelte Werke. Musarion-Ausg. Bd. XX. Dichtungen. München 1927, 142. Der handschriftliche Befund ist nicht ganz eindeutig, spricht aber eher für das Fragezeichen. Die handschriftliche Fassung des Gedichtes ist abgedruckt im Nietzsche Kommentar 3.1.465.

15 Vgl. Tilmann Buddensieg: Nietzsches Italien, 58.

zweiten Strophe denkt es über die möglichen Ursachen nach, die zum Tode des Mädchens geführt haben könnten. Die erste Strophe besteht aus Anrufen und endet mit einem Ausruf, die zweite wird durch Fragen gebildet.

Verdoppelungen und zwielichtige Doppelbezüglichkeiten finden sich dann von Anfang an gleich mehrfach: Aus welchen ›beiden Augen‹ leuchten ›beides‹ Licht und Flamme zugleich? Aus dem Lamme, dem der Reim gehört und das zudem in der Flamme sich versteckt? Ein Lamm mit Feueraugen wäre weniger bukolisch, sondern unheimlich. Nun heißt es ›Licht und Flamme‹, nicht Licht der Flamme oder Flammenlicht, und diese Doppelung verweist darauf, dass das im Auge aufleuchtende Licht sich zugleich als Lebensflamme selbst verzehrt. Darauf deuten auch die anderen Flammenmetaphern Nietzsches aus dem zeitlichen Umfeld des Gedichtes: »Wir müssen beständig unsre Gedanken aus unsrem Schmerz gebären und mütterlich ihnen alles mitgeben, was wir von Blut, Herz, Feuer, Lust, Leidenschaft, Qual, Gewissen, Schicksal, Verhängnis in uns haben. – Leben – das heißt für uns alles, was wir sind, beständig in Licht und Flamme verwandeln« (FW Vorrede, 3). Und »Ja! Ich weiss, woher ich stamme! / Ungesättigt gleich der Flamme / Glühe und verzehr ich mich. / Licht wird alles, was ich fasse, / Kohle Alles, was ich lasse: / Flamme bin ich sicherlich.« (FW Vorspiel, 62)¹⁶

In der zweiten Strophe sinniert das Sprecher-Ich über die Gründe, weshalb das Mädchen gestorben ist. Es spricht in einem Friedhofs-Monolog sein stummes Gegenüber an, wie Hamlet Yoricks Schädel, das Selbstgespräch als verhinderter Dialog. Die Fragen zielen ins Leere; sie unterstellen nicht direkt, dass das Mädchen aus Liebeskummer starb, sondern lassen es offen, was dem Herz des Mädchens Kummer bereitet hatte. Falls das Mädchen geliebt hat, wer könnte es gewesen sein, der es dann womöglich nicht genug wiedergeliebt hat? Die Fragen bleiben ohne Antwort, die Toten schweigen, doch wie das Mädchen jetzt schweigt, so habe es früher geschwiegen, und womöglich starb das Mädchen stumm. Das Gedicht endet nicht mit einer Gewissheit, sondern mit einer verstärkten Frage: ›Amorosissima?‹ Erschien in der ersten Strophe die Angesprochene eher noch als die viel geliebte, so wird sie in der zweiten mehr als die zu viel Liebende angesprochen. Doch die das Gedicht abschließende Frage zieht alles wieder in Zweifel.

Doppelungen gibt es noch weitere: der ›Liebling‹ ist zugleich ›fern‹ (tot) und ›nah‹ (als Leiche und Bild), inhaltlich polar gegenüber stehen sich Leben und Tod, Frömmigkeit und Liebesverlangen, Scherz und Ernst, Bild und Schrift, Mann und Mädchen; formal alternieren an den Versenden männliche und weibliche Kadenzzen, es entspintt sich ein monologisches Zwiegespräch, und das Tempus wechselt vom Präsens zum Präteritum.

Das chiastische Wechselspiel der Strophen, Bilder und Strukturelemente erlaubt nicht das Gedicht pauschal als sentimental zu charakterisieren – vielmehr changiert es durchgängig zwischen Scherz und Ernst. Je öfter man das Gedicht liest, umso vernehmbarer werden die parodistischen Klänge. So wirkt bereits die auffallend altertümelnde Variante ›kraut‹ für kraulen oder kratzen gewollt humorig.

16 Diesen Bezug haben auch Müller (Müller: ›Idyllen aus Messina‹) und Kaufmann (Nietzsche Kommentar 3.1, 532) gesehen.

Die Entwürfe zu dem Gedicht stehen entsprechend unter Titeln wie: »Narrenbuch. Zwischenspiele zwischen zwei Ernsten (Oh Mädchen, Pia) Narrenpfeile (Staglieno).«¹⁷ Überhaupt finden sich in den Notizheften des Herbstes 1884 mehrere Titelentwürfe, die auf den Yorick aus Shakespeares *Hamlet* anspielen und so den Konnex zwischen dem Narren und dem Friedhof evozieren.

Wenn aber das Amorosissima-Gedicht kein Dinggedicht ist, das ein bestimmtes Grab beschreibt, so stellt es sich stattdessen in die lange Tradition der elegischen Grabgedichte – und rückt dabei jenen berühmten Gesängen Leopardis nah, die eine gleiche Ausgangssituation wählen. Auch bei Leopardi steht zuweilen ein männlicher Sprecher vor dem Grabrelief eines Mädchens und redet dieses an, über Liebe, Tod und Vergänglichkeit nachsinnend.¹⁸ Diese Monologe aber finden zu ihrem stärksten Ausdruck beispielsweise in solchen unvergesslichen Anfangs-Versen: »Tal fosti: or qui sotterra / Polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango / Immobilmente collocato invano, / Muto, mirando dell'etadi di volo, / Sta di memoria solo / E di dolor custode, il simulacro / Della scorsa beltà [...] or fango / ed ossa sei«¹⁹ Nietzsches Gedicht ist vollkommen frei von dieser morbiden, düster-nihilistischen Totenbeschwörung – aber es ruft sie in Erinnerung, um die mit ihr verbundenen Erwartungen nicht mehr zu erfüllen, sondern zu parodieren.

Dieser Eindruck wird bestärkt, wenn man ein anderes Staglieno-Gedicht aus Nietzsches Nachlass heranzieht, das in früheren Ausgaben zu einer Vorstufe erklärt und in einer anderen Version in der KGW unter dem fraglichen Titel »Amorosissima« abgedruckt wurde. Es bietet eine Variation des Themas, die sich wie ein Kommentar zur gedruckten Fassung liest. Wieder sind es zwei achtzeilige Strophen, wieder stehen sie im Kreuzreim und im jambischen Trimeter, doch Ton und Sprache sind offener:

Dich lieb' ich, Gräbergrotte!
 Dich, Marmor-Lügnerei!
 Ihr macht zum freisten Spotte
 Mir stets die Seele frei.
 Nur heute steh' ich, weine,
 Lass' meinen Thränen Lauf
 Vor dir, ›du‹ Bild im Steine,
 Vor dir, du Wort darauf!

17 1884–1885, KGW VII.4/2, 28=Gedichte und Gedichtfragmente, 209.

18 Vgl. z. B. Leopardi, Canti XXX: »Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi« und XXXI: »Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima«. In: Giacomo Leopardi: Canti, hg. von Mario Fubini, Turin 1964, 220–229. Deutsch: Giacomo Leopardi: Auf das Basrelief eines antiken Grabdenkmals, welches eine Jungfrau vorstellt, die in der Gestalt einer Scheidenden von den Ihrigen Abschied nimmt« und »Auf das Bild eines schönen Weibes«. In: Gedichte von Giacomo Leopardi. Verdeutscht in den Versmaßen des Originals von Robert Hamerling. Hildburghausen 1866, 112–115 und 116–117.

19 Leopardi: Canti, 227–228.

Und – Niemand braucht's zu wissen –
 Dies Bild – ich küßt' es schon.
 Es giebt so viel zu küssen:
 Seit wann küßt man denn – Thon!
 Wer Das zu deuten wüßte!
 Wiel! Ich ein Grabstein-Narr!
 Denn, ich gesteh's, ich küßte
 Das lange Wort sogar.²⁰

Der Friedhof wird geliebt, weil er durch seine ›Marmor-Lügnerei‹ den ›freisten Spott‹ ermöglicht. Verspottet aber wird ebenso die sentimentale Friedhofsandacht wie die eigene nekrophile Gräberbegeisterung, in deren Stimmung sich das Ich durch ein lügendes Bild und ein lügendes Wort ausnahmsweise einmal zu Tränen röhren ließ. »Gelogen wie auf einem Grabstein« – lautet ein bekanntes Sprichwort.²¹ Die ›Marmor-Lügnerei‹ lügt notorisch über den Charakter der Verstorbenen und über deren Nachleben, den Toten verheißend, unvergessen zu bleiben, erlöst zu werden oder ewiges Leben zu erlangen. Das Grabmonument befreit mit seinen Lügen die Seele²² und lässt den Sprecher zum Grabstein-Narr werden. Wichtiger als die mit dem Narrrentum einhergehende zarte Allusion auf Yorick scheint hier aber die Rede vom ›langen Wort‹, das der Sprecher närrisch küsst. Das lange Wort ist hier ohne Zweifel das titelgebende ›Amorosissima‹ – und dieses ist auch das Schlüsselwort des gedruckten Gedichtes. Liest man Vorstufe und veröffentlichtes Gedicht zusammen, so zeigt sich: Mit dem langem Wort vollzieht sich eine Wende vom Bild zum Wort – aber, wie in Nietzsches Sprachphilosophie aus *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in der zu Begriffen erstarrte Bilder wieder durch das Spiel der Metaphern zum Leben erweckt werden sollen, ist es hier zuerst das versteinerte Bild, dann aber das buchstäblich petrifizierte Wort, das durch die Narrenküsse belebt wird.

Nicht das Bild, schon gar nicht die Mädchenskulptur wird – wie bei Pygmalion – durch die Liebe zum Leben erweckt,²³ sondern das geschriebene Wort. Der Grabstein-Narr, ein großer Küsselfeind, vollzieht in verzückter Leidenschaft die Wende vom Bild zur Schrift, von der geküssten Schrift zum gesungenen Wort.²⁴ Er küsst das

20 KGW VII 4/2, 248 f. (dort auch weitere Varianten) / 1884, 28[65], KSA 11, 330, 10–25. Die KSA bringt den Gedichtentwurf ohne Titel, der Kommentar (KSA 14, 715) erläutert, dass die frühere Bettitelung in der Musarion-Ausgabe falsch sei, schweigt aber zur Differenz zur KGW.

21 Vgl. dazu: Karl Siegfried Guthke: Sprechende Steine. Eine Kulturgeschichte der Grabsschrift. Göttingen 2006.

22 Aus anderer Optik wird Nietzsche später in einem Brief an Georg Brandes (2. Dezember 1887, KSA 8, 207) eine weitere täuschende Grabschrift erfinden »Bene vixit, qui bene latuit« — so steht auf dem Grabstein des Descartes. Eine *Grabschrift*, kein Zweifel! Auf Descartes' Grabstein steht zweifelsfrei etwas anderes, das Lebensmotto des Descartes: »Gut lebt, wer verborgen lebt« verweist auf Nietzsches eigenes Maskenspiel und beziffert seinen Preis: Hinter seinen Schriften verborgen liegt er wie tot begraben.

23 Vgl. dazu Kaufmann, Nietzsche-Kommentar 3.1, 530–533.

24 Vgl. dazu: Stephan Braun: Nietzsches Wende zur Schrift. In: Nietzscheforschung 2009, 135–155; ders.: Topographien der Leere. Friedrich Nietzsche. Schreiben und Schrift. Würzburg 2007.

Bildnis, er küsst den toten Stein, er küsst die steinerne Schrift, er küsst – und das gilt es zu verstehen (»wer das zu deuten wüßte!«) – »das lange Wort« und er ruft und singt es laut. Wer dies so zu deuten weiß, dem erscheint nun auch das »»Pia, caritatevole, Amorosissima««-Gedicht als ein doppelter Kuß auf ein langes Wort. Doch warum wird in verlorener Liebesmüh ausgerechnet ein *langes* Wort geküsst? Vielleicht weil auch Shakespeares *Love's Labour's Lost* ein Narr namens Costard in der ersten Szene des Fünften Aktes eine berühmte Rede auf ein langes Wort hält:

they have lived long on the alms-basket of words.
I marvel thy master hath not eaten thee for a word;
for thou art not so long by the head as
honorificabilitudinitatibus: thou art easier
swallowed than a flap-dragon.

Nun hat Shakespeare sein langes Wort wohl bei Dante gefunden.²⁵ In Dantes *De vulgaris eloquentia* (II, VII) diente es als Beispiel dafür, dass eine bestimmte Silbenzahl die Rhythmen eines Gedichtes überfordere, z. B. der Dreizehnsilber »honorificabilitudinitatibus« als wahres Wortuntertüm. Die Diskussion um lange Worte in der Dichtung kreist also um eine poetologische Frage: Wie lang kann ein Wort sein, damit es noch in einem Gedicht verwendet werden kann? Auf diese Frage gibt es keine absolute Antwort, das Wort »caritatevole« passt mit seinen vier Hebungen jedenfalls nicht ins Vermaß des Gedichts, das gleich lange Wort Amorosissima bildet hingegen nicht nur den perfekten Vers, sondern exemplifiziert zugleich auch an sich selbst, dass in einem Spiel mit den doppelten Vokalen und Konsonanten die mannigfachen Entgegensetzungen des Gedichts harmonisch austarierbar sind: zwei A, zwei O, zwei I, zwei M, zwei S. Ein Wort, ein Vers: Amorosissima.

Literatur

- Braun, Stephan: Nietzsches Wende zur Schrift. In: Nietzscheforschung 2009, 135–155;
Braun, Stephan: Topographien der Leere. Friedrich Nietzsche. Schreiben und Schrift. Würzburg 2007.
- Danneberg, Lutz: Zwischen Asche und Fußabdruck. Zu den Konzepten der Spur im Vergleich mit denen der Quelle und des Einflusses sowie zum Spurenlesen als einem grundlegenden Konzept der Beschreibung wissenschaftlichen Arbeitens. In: Scientia Poetica 16/1 (Nov 2012), 160–182.
- Franco, Sborgi: Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e Novecento. Torino 1997.
- Guthke, Karl Siegfried: Sprechende Steine. Eine Kulturgeschichte der Grabschrift. Göttingen 2006.
- Kaufmann, Sebastian: Kommentar zu Nietzsches »Idyllen aus Messina«. In: Nietzsche-Kommentar 3/1, hg. von Jochen Schmidt und Sebastian Kaufmann. Berlin 2015.
- Leopardi, Giacomo: Auf das Bild eines schönen Weibes. In: Gedichte von Giacomo Leopardi. Verdeutscht in den Versmaßen des Originals von Robert Hamerling. Hildburghausen 1866.
- Leopardi, Giacomo: Canti, hg. von Mario Fubini, Turin 1964.
- Meyer, Theo: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, Tübingen 1991.

²⁵ Vgl. dazu Lutz Danneberg: Zwischen Asche und Fußabdruck. Zu den Konzepten der Spur im Vergleich mit denen der Quelle und des Einflusses sowie zum Spurenlesen als einem grundlegenden Konzept der Beschreibung wissenschaftlichen Arbeitens. In: Scientia Poetica 16/1 (Nov 2012), 160–182.

- Müller, Renate G.: »Idyllen aus Messina«. Versuch einer Annäherung. In: Nietzscheforschung 3 (1995), 77–86.
- Nietzsche, Friedrich: Gesammelte Werke. Musarion-Ausg. Bd. XX. Dichtungen. München 1927.
- Nietzsche, Friedrich: Idyllen aus Messina. In: Internationale Monatsschrift 1/5 (Mai 1882), 269–275.
- Riedel, Manfred: Freilichtgedanken. Nietzsches dichterische Welterfahrung. Stuttgart 1998.

Claus Zittel

17 Im Auge der Unendlichkeit. Die Häutungen von Nietzsches Gedicht »Nach neuen Meeren«

Nietzsches Gedicht »Nach neuen Meeren« stammt aus den *Liedern des Prinzen Vogelfrei*, die er an das V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* anhängte.¹ Es gehört zu seinen berühmtesten und gelungensten. Nietzsche empfand das Meer — und für das Meer stand ihm vor allem das Mittelmeer, das er allein kannte — als äußerst wohltuend und seiner Gesundheit besonders bekömmlich, und es war ihm stets eine gedankliche Verlockung. Er war dennoch nur wenig zur See gefahren und auch nicht weit hinaus. Im Mai 1877 machte er eine Schiffsreise von Neapel nach Genua, bei der es ihm schlecht erging; im Frühjahr 1881 verzichtete er auf eine geplante Reise nach Tunis wegen des dort ausbrechenden Krieges; im März/April 1882 wagte er schließlich eine Seereise von Genua nach Messina und von dort zurück nach Rom. Sie fällt in die glücklichste Zeit seiner reifen Jahre, und in dieser Zeit arbeitete er auch immer wieder an seinem »Columbus«-Gedicht, wie man »Nach neuen Meeren« auch nennen kann. Denn zunächst hat er Columbus im Titel oder im Text genannt – zuletzt nicht mehr.

Reisen über die Meere waren zu Nietzsches Zeit noch immer ein beträchtliches, wenn nun auch begrenztes Wagnis. Von alters her galten Seereisen als Metapher des Abenteuerlichen: das Meer hat keine Wege, man konnte sich damals nur an der Sonne, den Sternen und den Winden und, seit man sie hatte, an Kompassen und Karten orientieren. Im Sturm drohte Schiffbruch, und Philosophen ermutigten sich durch die Metapher des glücklichen Schiffbruchs — gerade im Scheitern wollte man neue Erfahrungen machen und grundstürzende Einsichten gewinnen.²

Nietzsches Metapher des Meeres ist ihrerseits bewegt wie das Meer. Sie diente ihm zur Beschwörung des Weiten, Unbegrenzten, Offenen, aber auch Öden und Leeren; des unergründlich Tiefen, aber auch von Untiefen Durchzogenen; des Stürmischen, aber auch Stillen; des Gefahrvollen, aber auch Befahrbaren; des allen Schmutz Aufnehmenden, aber auch sich selbst Reinigenden. Er gebrauchte sie von früh an,

1 Eine erste Fassung dieses Beitrags erschien in: Carla Danani/Benedetta Giovanola/Maria Letizia Perri/Daniela Verducci (Hg.): *L'essere che è, l'essere che accade. Percorsi teoretici in filosofia morale in onore di Francesco Totaro*. Milano 2014, 251–260.

2 Diogenes Laertios: Leben und Lehre der Philosophen, VII, 4. Aus dem Griechischen übers. und hg. von Fritz Jürß. Stuttgart 1998, 298, schreibt dem Stoiker Zenon den Satz »So bin ich doch gut gefahren, als ich Schiffbruch erlitt« zu, den Schopenhauer in lateinischer Übersetzung zitiert: »Bene navigavi, cum naufragium feci« (Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena I. Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen. In: ders.: Sämtliche Werke. Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearbeitet und hg. von Arthur Hübscher, Bd. 5. Leipzig 1938, 5.214). Nietzsche zitiert den Satz mehrfach (1875, 3[19], KSA 8, 20; 1888, 16[44], KSA 13, 501; WA 4). Vgl. zur Metapher des Schiffbruchs in der europäischen Geistesgeschichte Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main 1979, und Christoph Höning: Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt. Der Topos. Texte und Interpretationen. Würzburg 2000. Thorsten Feldbusch: Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen. Würzburg 2003, hat Nietzsches Gedicht in eine lange Reihe von Küstendichtungen eingeordnet.

sprach etwa vom »Meer der Illusion«, vom »Meer der Schönheit«, vom »Meer des Ungewissen«, vom »Meer des Nichts«, vom »Meer der Vergessenheit«.³ Nach Heraklit, schrieb der junge Nietzsche in seinem Abriss *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, gibt es kein »festes Land im Meere des Werdens und Vergehens« (PHG 5, KSA 1, 823), und in derselben Zeit beschrieb er in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* im Geist Heraklits die »Bildung der Begriffe« als Erstarren des Stroms von Metaphern.⁴ Danach werden Begriffe nur auf Zeit festgestellt. Sie können jederzeit neu in Bewegung kommen und müssen es auch, wenn sie mit der Zeit gehen und neue Erfahrungen mitteilen sollen. Sie müssen, wie Nietzsche später formulierte, »flüssig« bleiben (GM II, 12). Die historische Wissenschaft mache das bewusst, indem sie »alle Horizont-Umschränkungen aufzuheben sucht und den Menschen in ein unendlich-unbegrenztes Lichtwellen-Meer des erkannten Werdens hineinwirft« (HL 10, KSA 1, 330). Dieses Werden ist, wie es scheint, ohne jedes Maß.

Grenzen- und Maßlosigkeit ist, auch das ist schon ein antiker Topos, auf Dauer nicht zu ertragen. Noch in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* ruft Nietzsche darum als Gegen-Metapher zum Meer die Metapher des Landes und festen Bodens auf. »[D]er Jugend gedenkend«, ruft er,

»Land! Land! Genug und übergenug der leidenschaftlich suchenden und irrenden Fahrt auf dunklen fremden Meeren! Jetzt endlich zeigt sich eine Küste: wie sie auch sei, an ihr muss gelandet werden, und der schlechteste Nothhafen ist besser als wieder in die hoffnungslose skeptische Unendlichkeit zurückzutaumeln. Halten wir nur erst das Land fest; wir werden später schon die guten Häfen finden und den Nachkommen die Anfahrt erleichtern.« (HL 10, 1.324)

3 1870/71, 5[35], KSA 7, 102; 1872/73, 19[70], KSA 7, 442; PHG 11, KSA 1, 845; 1873, 29[52], KSA 7, 650; 1875, 11[18], KSA 8, 204. – Zur Metapher des Meers in der philosophischen Tradition vgl. Michael Makropoulos: Art. Meer. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 2007, 236–248. Danach hat Nietzsche die Meer- und Schifffahrts-Metaphorik am weitesten getrieben (ebd., 244–245). Zu Nietzsches Meeres-Metapher im Besonderen vgl. Michael Allen Gillespie/Tracy B. Strong: Nietzsche's New Seas. Explorations in Philosophy, Aesthetics, and Politics. Chicago 1988.

4 Die Literatur zu Nietzsches Metaphern-Konzept und dem rhetorischen Charakter der Sprache überhaupt, wie ihn Nietzsche schon in WL umrissen hat, ist inzwischen kaum mehr zu übersiehen. Vgl. vor allem Sarah Kofman: Nietzsche et la métaphore. Paris 1972, die auch den Willen zur Macht als metaphysische Verkleidung für die sich immer neu verschiebende (und damit metaphorisierende) Metapher gedeutet hat (ebd., 136–137), den Literaturbericht von Lutz Ellrich, der auch die Interpretations-Ansätze Richard Rortys, Hayden Whites und Karl Heinz Bohrs einbezieht (Lutz Ellrich: Rhetorik und Metaphysik. Nietzsches ›neue‹ ästhetische Schreibweise. In: Nietzsche-Studien 23 (1994), 241–272), die den Forschungsstand umfassend aufnehmende Studie von Ernst Behler: Nietzsches Sprachtheorie und der Aussagecharakter seiner Schriften. In: Nietzsche-Studien 25 (1996), 64–86, und zuletzt die Auflistung der Forschungsliteratur in Sarah Scheibenberger: Kommentar zu Nietzsches ›Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 1/3, Berlin/Boston 2016, 123–128.

Dabei bleibt es zunächst auch in den Aphorismen-Büchern. Die Grenzenlosigkeit des Meers »mit seiner beweglichen Schlangenhaut und Raubthier-Schönheit« (MA II, VM 49), »bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?« (M 423), erscheint als »Dämon«, der »an sich keinen Charakter hat« (M 461), erregt zugleich Angst und Sehnsucht, Angst vor der Entgrenzung und Sehnsucht nach ihr. Es ist »Etwas in Stimme und Gebärde so Grausenhaftes und Unberechenbares« wie der Wahnsinn »und desshalb einer ähnlichen Scheu und Beobachtung Würdiges« (M 14). Das betrifft ebenso wie das »Meer der Geschichte« (MA I 238) und das »Meer des Wissenswerthen« (MA I 256) auch das »Meer des Lebens« (MA I 431).

Aber bald geht Nietzsche weiter. Er sucht die Angst zu überwältigen, indem er sie übertrumpft. Er überbietet die Meeres-Schifffahrt durch die Luft-Schifffahrt über das Meer, die nicht wie Columbus ein Indien, sondern eine »ungeheuere freie Bahn« sucht, eine »Ferne«, »wo Alles noch Meer, Meer, Meer ist!« (M 575).⁵ Und in der *Fröhlichen Wissenschaft* gewinnt endlich die Heiterkeit Oberhand über die Angst.⁶ Nietzsche schildert teilnehmend Epikurs Ergötzen am still gewordenen »Meer des Daseins« (FW 45), um dann entschieden für die Gefahr zu plädieren:

»das Geheimniss, um die grösste Fruchtbarkeit und den grössten Genuss vom Dasein einzuernten, heisst: gefährlich leben! Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere!« (FW 283)

Er preist nun im »Verlangen nach unentdeckten Welten und Meeren, Menschen und Göttern« die »Gefahr des Glücklichsten« (FW 302). Zarathustra wird vom Meer getragen und schwelgt in Metaphern des Meeres,⁷ er will »die Menschen-Welt, das Menschen-Meer«, den »Menschen-Abgrund« unbegrenzt erweitern und vervielfältigen zu »vielen Meeren« und »Menschen-Zukünften« (Za IV, Das Honig-Opfer). Zwar verschwindet die Meeres-Metapher in *Jenseits von Gut und Böse* fast völlig, kehrt dann aber im V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1887 triumphal zurück, ebenso als »»offnes Meer«, auf das »endlich [...] unsre Schiffe wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen« dürfen (FW 343), wie als »Ruhe, Stille, glattes Meer« (FW 370) und als unbegrenztes Meer der »Auswanderer« (FW 377). Der Epilog (FW 383) sollte zunächst ebenfalls mit den Meeren, nun »allen Meeren« schließen, »mit einem Tanzliede« für einen »der Freisten unter freien Geistern, der alle Himmel wieder

5 Vgl. 1880, 6[364], KSA 9; 290 (»Unendlichkeit! Schön ist's >in diesem Meer zu scheitern.<«) und 1880, 7[165], KSA 9, 350 (»Ich will keine Erkenntniß mehr ohne Gefahr: immer sei das tückische Meer, oder das erbarmungslose Hochgebirge um den Förschenden.«).

6 Vgl. Henning Hufnagel: »Nun Schifflein! Sieh' dich vor!« – Meefahrt mit Nietzsche. Zu einem Motiv der *Fröhlichen Wissenschaft*. In: Nietzsche-Studien 37 (2008), 143–159.

7 Vgl. u. a. Za Vorrede, 2; Za Vorrede, 3; Za II, Das Kind mit dem Spiegel; Za II, Von den berühmten Weisen; Za II, Von den Erhabenen; Za II, Auf den glückseligen Inseln; Za II, Von der unbefleckten Erkenntniß; Za III, Von der Seligkeit wider Willen; Za III, Die sieben Siegel, 5. Zu Zarathustras Lehre vom Übermenschen in der Metaphorik des Meeres vgl. Werner Stegmaier: Der See des Menschen, das Meer des Übermenschen und der Brunnen des Geistes. Fluss und Fassung einer Metapher Friedrich Nietzsches. In: Nietzsche-Studien 39 (2010), 145–179.

hell und alle Meere brausen macht« (1886, 4[9], KSA 12, 183). So hängte Nietzsche dem V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* an, unter ihnen sein Gedicht »Nach neuen Meeren«.⁸

*

Der reife Nietzsche will nicht aufs Meer, um wieder aufs Land zu kommen, und sei es ein neues, unvermutetes Land, sondern um die Ungewissheit der Meere selbst zu erkunden, und sucht darin sein Maß, ein Maß, das nach ihm für Philosophen überhaupt gilt. Sein »Columbus«-Gedicht hat er schon als Junge entworfen, im Sommer und Herbst 1882 in fünf Stufen bearbeitet und dann lange reifen lassen, bis es seine endgültige Form fand.⁹ Dabei fand er schließlich sein eigenes Maß. Das Werden seines Gedichts hat etwas von einer »Häutung«, Motive werden abgestreift, neue treten hervor.¹⁰ Am Ende entpuppen sich zwei schlanke Strophen aus je vier Versen in vierhebigen Trochäen mit gekreuzten, wechselnd weiblichen und männlichen Reimen, eine beliebte Form auch für leichtgängige, heitere Tanzlieder, hier aber, wie Nietzsche von den *Oden* des Horaz sagte, ein »Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt«, ein »minimum in Umfang und Zahl der Zeichen« und damit ein

-
- 8 Zur Interpretation des V. Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft* im Ganzen vgl. Werner Stegmaier: *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft.* Berlin/Boston 2012. – Zuletzt erscheint Nietzsche die Zukunft als »glattes Meer«: »kein Verlangen kräuselt sich auf ihm.« (EH klug, 9). In »Meere der Zukunft« will Nietzsche »Angelhaken« werfen (DD Das Feuerzeichen). In Nietzsches Notaten ist das Meer noch stärker präsent als im veröffentlichten Werk. Wo im Sils-Maria gewidmeten Lied des Prinzen Vogelfrei »See« steht (»Ganz See«), stand zunächst »Meer« (»Ganz Meer«) (1882/83, 4[145], KSA 10, 157). In Entwürfen zu »Gai saber. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft« vom Sommer 1885 gibt sich Nietzsche als einer, der »als Landthier geboren« ist und nun »trotzdem Meer-Thier sein« muss (1885, 36[2], KSA 11, 549–550). In einer Vorstufe zu JGB 36 (die Welt »wäre eben ›Wille zur Macht‹ und nichts ausserdem«) charakterisiert Nietzsche diese Welt als »ein Meer in sich selber stürmender und fluthender Kräfte, ewig sich wandelnd, ewig zurücklaufend, mit ungeheuren Jahren der Wiederkehr, mit einer Ebbe und Fluth seiner Gestalten« — die »dionysische Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens, diese Geheimniß-Welt der doppelten Wollüste« ist eine Meeres-Welt (1885, 38[12], KSA 11, 611).
- 9 Die *Idyllen aus Messina*, die Nietzsche im Frühjahr 1882 schrieb und im Mai 1882 in der Internationalen Monatsschrift bei Ernst Schmeitzner in Chemnitz erscheinen ließ (vgl. Mazzino Montinari: Kommentar. In: KSA 14, 229), enthalten das Gedicht »Nach neuen Meeren« noch nicht.
- 10 Vgl. u. a. M 573 (»Sich häuten. — Die Schlange, welche sich nicht häuten kann, geht zu Grunde. Ebenso die Geister, welche man verhindert, ihre Meinungen zu wechseln; sie hören auf, Geist zu sein.«), 1880, 6[154], KSA 9, 236 (»die Menschheit muß sich immer häuten.«), 1882, 3[1], KSA 10, 105 (»Ihr nennt es die Selbstzersetzung Gottes: es ist aber nur seine Häutung: — er zieht seine moralische Haut aus! Und ihr sollt ihn bald wiedersehen, jenseits von gut und böse.«), FW 371 (»Man verwechselt uns — das macht, wir selbst wachsen, wir wechseln fortwährend, wir stossen alte Rinden ab, wir häuten uns mit jedem Frühjahre noch«), EH Za, 5 (»Die Einsamkeit hat sieben Häute; es geht Nichts mehr hindurch.«).

»maximum in der Energie der Zeichen« (GD Was ich den Alten verdanke, 1), ein vollendetes Maß in sich selbst.¹¹

*

Den fünf Versuchen aus dem Sommer und Herbst 1882 geht ein dreistrophiges Jugendgedicht »Colombo« von 1858 voraus, noch in etwas holpernden Jamben, mit ziemlich gesuchten Reimen, bemühter Ausmalung der Szene und dicker Auspolsterung mit Adjektiven. Aber es bringt doch schon die wichtigsten Motive:

Colombo.

Die Sonne geht in Osten blutig auf
 Das Meer strahlt wieder von der lichten Gluth
 Kein neues Land begrüßt des Schiffes Lauf
 Noch seh ich um mich nur die weite Fluh.
 Noch hör ich nur der Wogen dumpfes Brausen.
 Der letzte Tag! Es faßt mein Herz mit Grausen
 Die Stunde flieht, die kurze Zeit vergeht
 Die ich erfleht.

Die Winde rauschen durch die Segel hin
 Nach Westen schau ich bang und zweifelnd zu
 Kein Hoffnungstrahl erheitet meinen Sinn
 Den müden Auge flieht schon lang Ruh.

In Zweifeln ringt mein Geist! Hat mich betrogen
 Ein Traumbild und die Ferne vorgelogen
 Schon steigt die Sonne höher, strahlt und glüth
 mein Muth entflieht!

Doch seh ich recht Ein muntres Vögelpaar
 Daß mit Gesang sich in den Lüften wiegt
 O laß von deinem Grimm du wilde Schaar
 Da nimmer dieses hoffnungs Zeichen trügt
 Nicht ist mehr fern das Land, noch heut ereichen
 Wir unser Ziel, wo alle Zweifel weichen
 Auf! Rausche Schiff hin durch die Fluth
 Nur Muth, nur Muht.

(1852–1858, 4[67], KGW I/1, 273–274)

11 Vgl. zur Philosophie des Maßes bei Nietzsche aus der Schule Francesco Totaros Andrea Bertino: Nietzsches Philosophie des Masses. In: Nietzsche-Studien 34 (2005), 420–423.

Nietzsche versetzt sich als 14-jähriger Junge in Columbus, lässt ihn sich recht ängstigen, vor dem weiten Meer, auf dem kein Land mehr in Sicht ist, vor dem brausenden Wellengang, vor den rauschenden Winden, vor der möglichen Enttäuschung, kein Land zu entdecken, vor allem aber vor der Zeit, die, vielleicht wegen der schwindenden Vorräte, zu Ende zu gehen scheint. Doch er gewinnt wieder Mut beim Anblick von Vögeln, die endlich Land versprechen. Sein Maß ist hier noch wie für jedermann, sein Leben zu retten in einer beängstigenden Situation, in die ihn eine Illusion gelockt haben mag. Und doch sucht er diese Situation.

*

1882, mit 38 Jahren, – Nietzsche hat außer seinen Frühschriften schon *Menschliches, Allzumenschliches* und *Morgenröthe* hinter sich, hat in Genua, wo Columbus geboren wurde, an der *Fröhlichen Wissenschaft* gearbeitet – kommt er auf Columbus zurück und nimmt das Motiv des Muts in einer bewusst aufgesuchten beängstigenden Situation wieder auf. Nun lässt er Columbus aber nicht mehr zu sich selbst, sondern zur »Freundin« sprechen und am Ende nur noch von »wir«. Columbus ist entschlossen, ist schon draußen auf dem Meer und kann nicht mehr zurück, und die nun ferne und doch nahe Freundin soll einen Bund mit ihm schließen, seinen Mut mit ihm teilen:

An — — —

Freundin! — sprach Columbus — traue
Keinem Genueser mehr!
Immer starrt er in das Blaue,
Fernstes lockt ihn allzusehr!

Muth! Auf offnem Meer bin ich,
Hinter mir liegt Genua.
Und mit dir im Bund gewinn ich
Goldland und Amerika.

Stehen fest wir auf den Füßen!
Nimmer können wir zurück.
Schau hinaus: von fernher grüßen
Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!

(1882, 1[15], KSA 10, 12)

Das Gedicht ist nun weit knapper gefasst, hat ein neues Metrum und Reimschema, bei denen Nietzsche auch in den weiteren Fassungen bleiben wird. Es zeigt beträchtliche poetische Finessen, aber auch noch Unfertiges wie: Columbus konnte sich wohl ein »Goldland« versprechen, aber noch nicht wissen, dass es eines Tages »Amerika« getauft werden würde. In der Freundin darf man ohne Weiteres Lou von Salomé ver-

muten: Das Gedicht findet sich in den sogenannten Tautenburger Aufzeichnungen, die Nietzsche für Lou anfertigte, mit der er in Tautenburg, einer heimeligen burgbewehrten Sommerfrische zwischen maßvoll hohen Bergen und weit ausgebreiteten Wäldern in der Nähe von Naumburg und Jena, einige Wochen lang zum anregendsten philosophischen Gedankenaustausch seines Lebens zusammenkam. Lou braucht nicht genannt zu werden, Gedankenstriche genügen. Nun *traut* Columbus seinem Mut, der ihn aufs offne Meer hinausgelockt hat, rät der Freundin aber umso mehr, einem Genueser, für den das typisch zu sein scheint, *nicht* zu trauen, und will doch zugleich den Bund mit ihr. Da oszillieren die Motive: Vorsicht, Mut, Selbstvertrauen und schließlich das Glück einer neuen Gemeinsamkeit. Auch dies ist noch ein Glück und ein Maß für jedermann und doch ein selteneres, wenn damit Ruhm und Tod verbunden sind. Die Angst ist überwunden.

*

In der zweiten Fassung von 1882, die noch in demselben Heft der Tautenburger Aufzeichnungen steht, verkürzt Nietzsche das Gedicht auf zwei Strophen und findet für die erste Strophe schon die fast endgültige Form. Es ist ein »Columbus novus«, der nun spricht, und doch wieder der alte aus Nietzsches Jugend. Er ist erneut alleine, hat auch dabei schon einiges Selbstvertrauen und spricht sich wieder Mut zu:

Columbus novus.

Dorthin will ich, und ich traue
Mir fortan und meinem Griff!
Offen ist das Meer: in's Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles wird mir neu und neuer
Hinter mir liegt Genua.
Muth! Stehst du doch selbst am Steuer,
Lieblichste Victoria!

(1882, 1[101], KSA 10, 34)

Die »Freundin«, aber auch »Goldland und Amerika« sind verschwunden, das »ich«, ein »neuer«, anderer als der bisher bekannte Columbus, lässt sein »Genueser Schiff« auf offenem Meer »in's Blaue« treiben. Noch ist die Szene – Meer, Schiff, Genua, Steuer – konkret, aber sie beginnt ins Allegorische, Symbolische, Mythische zu verschwimmen, zeigt höhere (oder tiefere) Bedeutung an. Es geht nicht mehr um Persönliches, um Glück, Ruhm und Tod, sondern um Philosophisches, das lyrische Ich setzt sich der Ungewissheit um der Ungewissheit willen aus.¹² Aber dazu reicht der

12 Günter Figal: Nietzsche. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 1999, 180, zeigt anhand von Schlüsseltexten in Nietzsches Werk, wie er von hier aus alles daransetzt, »die vermeint-

Mut doch noch nicht aus. Der neue Columbus flüchtet sich, wie Parmenides, einer der Urväter der europäischen Philosophie, zu einer Gottheit, nicht jedoch zur Göttin der Gerechtigkeit und Wahrheit, sondern zur Siegesgöttin, die, so die Mut machende Vermutung, das Schiff unsichtbar steuert – hin zu einem Sieg, welchem auch immer. Auch das bleibt sichtlich konventionell, sehr konventionell. Aber nicht mehr das Maß, zu dem der neue Columbus nun findet: das ›Alles wird mir neu und neuer‹, die Lust, die Freude am bloßen Anders-Werden mit all den Ungewissheiten, die es mit sich bringt. Noch braucht er dazu eine Göttin.

*

Die dritte Fassung des Gedichts, die Nietzsche im Sommer-Herbst 1882 notiert, steht nicht mehr im Heft der Tautenburger Aufzeichnungen. Er hat die Verse jetzt offenbar als Eingangsgedicht zu einem »Sentenzen-Buch von Friedrich Nietzsche« vorgesehen, für das er drei Titel erwägt: »Jenseits von Gut und Böse«, »Schweigsame Reden« und »Auf hoher See«:

»Dorthin will ich! Und ich traue
 »Mir fortan und meinem Griff.
 »Offen ist das Meer, ins Blaue
 »Treibt mein Genueser Schiff.
 »Alles wird mir neu und neuer,
 »Weit hinaus glänzt Raum und Zeit —
 »Heil dir, Schiff! Heil deinem Steuer!
 »Um dich braust die Ewigkeit!« —
 (1882, 3[1], KSA 10, 53)

Die ersten fünf Verse behält er bei, in den letzten drei gibt er dem nun titellosen Gedicht wieder eine neue Wendung. Auch die Verlegenheits-Göttin ist nun verschwunden, an ihrer Stelle steuert sich das Schiff jetzt selbst, und dafür wird *ihm*, dem Schiff, wie einem Gott gehuldigt (›Heil dir‹). Auch hier ist ein Gott / eine Göttin gestorben: Schrieb man zuvor (und auch Nietzsche in seinem ad-hoc-Mythos) die Steuerung durch ein Ungewisses einem Gott / einer Göttin zu, so ist göttlich jetzt die Selbststeuerung im Ungewissen. Nietzsches Zarathustra wird sich »Auf den glückseligen Inseln« darüber eindringliche Gedanken machen. Er wird an das erinnern, was er ›Übermensch‹ nennt (›Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte; nun aber lehrte ich euch sagen: Übermensch.‹), und zugleich mahnen, solches ›Muthmaassen‹, betreffe es nun Gott oder Übermensch, in den Grenzen der ›Denkbarkeit‹ und des eigenen ›schaffenden Willens‹ zu halten. Denn in diesen Grenzen verbleibe ohnehin alles, womit Menschen zu tun haben (›Aber diess bedeute euch Wille zur Wahrheit, dass Alles verwandelt werde in Menschen-Denkbares, Menschen-Sicht-

lich neuen Orientierungsmöglichkeiten nach dem ›Tod Gottes‹ kritisch zu befragen, allen voran die Wissenschaftsgläubigkeit und die Fortschrittsverfangenheit seiner Gegenwart.«

bares, Menschen-Fühlbares! Eure eignen Sinne sollt ihr zu Ende denken! / Und was ihr Welt nanntet, das soll erst von euch geschaffen werden: eure Vernunft, euer Bild, euer Wille, eure Liebe soll es selber werden! Und wahrlich, zu eurer Seligkeit, ihr Erkennenden!). Aber damit denken sich Menschen nun selbst an der Stelle der alten Götter und huldigen sich selbst. Dann müsse der Schluss sein, entweder kein Denken von Göttern zuzulassen (»Gott ist ein Gedanke, der macht alles Gerade krumm und Alles, was steht, drehend. Wie? Die Zeit wäre hinweg, und alles Vergängliche nur Lüge?«), oder eben selbst Gott zu sein. Nietzsches neuer Columbus zieht den ersten Schluss, ohne den zweiten ganz aufzugeben (»Aber dass ich euch ganz mein Herz offenbare, ihr Freunde: wenn es Götter gäbe, wie hielte ich's aus, kein Gott zu sein! Also giebt es keine Götter.«) In diesem Zwielicht tastet er sich zum Willen und Mut zu gänzlicher Selbststeuerung oder eigenem Schaffen vor (»was wäre denn zu schaffen, wenn Götter — da wären!«; Za II, Von den glückseligen Inseln). Dieser Columbus, der nicht mehr so genannt wird und nur noch durch sein »Genueser Schiff« zu identifizieren ist, stellt sich ganz auf sich selber, begreift sich als einer, der sich weder ein Ziel vorgeben noch auf eine Herkunft verpflichten lässt (auch der Heimathafen Genua wird nicht mehr genannt). Jetzt tritt hinter dem halb angstvollen, halb mutigen Abenteurer, Goldsucher, nach einem gemeinsamen Glück Suchenden, einer Göttin Vertrauenden der entschlossene Philosoph hervor und aus dem Bild des Meeres die fahlen philosophischen Kategorien von »Raum und Zeit«, Selbststeuerung und »Ewigkeit«. Sie sollen mit dem Glanz ihres Pathos das Denken so verlocken wie zuvor das Meer. Und Nietzsche wird dann auch seinen Zarathustra so sprechen lassen (»das Grenzenlose braust um mich, weit hinaus glänzt mir Raum und Zeit [...]: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!«, Za III, Die sieben Siegel, 5).

*

Auch die folgenden beiden Fassungen führt Nietzsche auf die »Ewigkeit« hinaus. Die Liebe zur Ewigkeit scheint das Siegel des Philosophen zu sein. Aber was heißt das für einen metaphysikkritischen und betont fröhlichen Philosophen wie Nietzsche? Es kann nicht mehr um etwas gehen, das ewig gleich bliebe, während alles andere sich ändert, und darum geht es ja auch bei der ewigen Wiederkehr des Gleichen nicht: Hier soll *alles*, so wie es ist, in seiner individuellen und zufälligen Konstellation gleich wiederkehren, nicht *etwas*, das sich darin identifizieren und daraus herauslösen ließe. Die Wiederkehr ist danach vielmehr die Wiederkehr der Zeit selbst mit den individuellen und zufälligen Konstellationen, die die jeweilige Zeit herbeiführt. Die Ewigkeit der Zeit ist die Ewigkeit des bloßen Anders-Werdens mit all seinen Unfeststellbarkeiten und Ungewissheiten, und so mag sie denn auch ›brausen‹ wie das Meer, und dieses brausende Meer kann man dann auch ›lieben‹. Nietzsche lässt den Begriff der Ewigkeit, die ja nicht erfahrbar und noch nicht einmal vorstellbar ist, schillern wie die Farben des Meeres, das seinerseits wie die Zeit immer dasselbe und zugleich immer ein anderes ist.

Die vierte Fassung des Gedichts, in der Columbus nun wieder genannt wird, stammt aus derselben Zeit und steht in demselben Heft wie die dritte. Sie kombiniert

die erste Strophe der ersten Fassung von 1882 mit dem zweiten Teil dritten Fassung und wirkt wie eine Regression, wie ein Versuch, in die einsame philosophische Expedition doch noch die alte Zweisamkeit mit der »Freundin« mitzunehmen.

Auf hohem Meere.

Freundin — sprach Columbus — traue
Keinem Genuesen mehr!
Immer starrt er in das Blaue,
Fernstes zieht ihn allzusehr!

Wen er liebt, den lockt er gerne
Weit hinaus aus Raum und Zeit — —
Über uns glänzt Stern bei Sterne,
Um uns braust die Ewigkeit.

(1882, 3[4], KSA 10, 108)

Manches wirkt hier künstlich. Zunächst der Titel »Auf hohem Meere« (statt des üblichen ›Auf hoher See‹) – aber nun soll das Meer selbst im Titel stehen –, dann wird ›lockt‹ durch ›zieht‹ ausgetauscht, weil ›lockt‹ noch in der zweiten Strophe gebraucht wird. Nun dehnen sich Raum und Zeit nicht mehr in unendliche Weiten aus, sondern ›aus‹ ihnen wird hinausgelockt zum Sternenhimmel hin (in der ebenfalls künstlich wirkenden Wendung ›glänzt Stern bei Sterne‹, da soll sich etwas reimen, hier mit dem ziemlich blassen ›gerne‹), und der Sternenhimmel wird wieder konventionell mit der ›Ewigkeit‹ assoziiert, die zugleich ›brausen‹ soll. Aber auch hier tut sich etwas Neues, vollzieht sich eine Häutung. Denn auch wenn das Meer nun im Titel steht, ist es nicht mehr das Meer, das lockt und zieht, und auch nicht Raum und Zeit und Ewigkeit, auch nicht mehr eine Göttin oder das Steuer des Schiffs, sondern Columbus selbst. Mit seiner Kraft, neue Maßstäbe zu setzen, kann er andere, die er liebt und dadurch auszeichnet und auswählt, mitziehen in das geliebte Ungewisse, das von Topoi wie Raum, Zeit, Sterne und Ewigkeit nur umnebelt wird. Das fahl Abstrakte wird in seiner Person lebendig, konkret. Nietzsche selbst hatte diese Kraft, diese Lebendigkeit damals sichtlich nicht. Er hatte diese Sternen-Fassung, die an den ebenfalls 1882 entstandenen Aphorismus zur »Sternen-Freundschaft« erinnert (»Wir waren Freunde und sind uns fremd geworden. [...] Wir sind zwei Schiffe, deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat;« FW 279), brieflich Lou gewidmet (»Meiner Lieben Lou. F. Nietzsche«, Brief an Lou von Salomé, Anfang November 1882, KSB 6, 271), als Lou für ihn schon verloren war und er sich mit Selbstmordgedanken trug. Er hatte, als er sich selbst zur Lockung machen wollte, sein Maß für sich verloren und beschwört es nun umso stärker.

In der fünften Fassung, die ebenfalls aus dem Jahr 1882 stammt,¹³ stellt Nietzsche vor den Namen des Columbus den eines Spaßmachers, eines Hanswursts: »Yorick-Columbus«. Yorick — das könnte der Narr aus der berühmten Totengräber-Szene in Shakespeares *Hamlet* sein, der einmal »ein Bursch von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten Einfällen« war und über dessen toten Schädel sich Hamlet nun in schmerzlichen Erinnerungen ergeht (V 1), oder dessen Nachkomme, der liebenswürdig kauzige Geistliche aus Laurence Sternes *Tristram Shandy*, oder, wie zuvor der neue Columbus, ein »neuer Yorick« (KSA 14, 712–713) – Nietzsche selbst, der sein philosophisches Seefahrer- und Abenteuerertum als Narrentum parodiert. Statt Sternen-Pathos könnte Komik über die Verzweiflung hinweghelfen. Auch hier kombiniert Nietzsche: noch einmal die erste Strophe der ersten Fassung nun mit der ganzen zweiten Fassung als Strophe 3 und 4, wobei er jetzt die »Lieblichste Victoria« durch »das schönste Ungeheuer« Ewigkeit ersetzt. Die Erinnerung an die Freundin hat etwas Selbstquälerisches, die neue zweite Strophe, in der das geliebte Genua vollends zurückgelassen wird, zeugt von Selbstzweifeln, die durch eine lyrisch unbeholfene Selbstbeschwörung (»Fremdestes ist nun mir theuer!«) nur überdeckt werden:

Yorick-Columbus.

Freundin! sprach Columbus, traue
Keinem Genueser mehr!
Immer starrt er in das Blaue —
Fernstes lockt ihn allzusehr!

Fremdestes ist nun mir theuer!
Genua — das sank, das schwand —
Herz, bleib kalt! Hand hält das Steuer!
Vor mir Meer — und Land? — und Land?

Dorthin will ich — und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen ist das Meer, ins Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles wird mir neu und neuer,
Weit hinaus glänzt Raum und Zeit —
Und das schönste Ungeheuer
Lacht mir zu: die Ewigkeit

(1884, 28[63], KSA 11, 328)

13 Vgl. Montinari: Kommentar, KSA 14, 715.

Das ›Ungeheuer‹, die Ewigkeit, hat seinerseits das ›Stehst du doch selbst am Steuer‹ der zweiten Fassung und das ›Heil dir, Schiff! Heil deinem Steuer!‹ der dritten Fassung ersetzt. Nietzsche nennt es »das schönste«: Man kann es, wenn nicht begreifen, so doch, wie er in seinem philosophischen Erstling, der *Geburt der Tragödie*, schrieb, ästhetisch rechtfertigen oder doch, wie er in der *Fröhlichen Wissenschaft* korrigiert (FW 107), ertragen: Danach wird der Anblick des Erschreckendsten, Abgründigsten durch Kunst und Verklärung erträglich und dadurch erst möglich, hier nun im Gedicht. Das ›Fernste‹ ist zum ›Fremdesten‹ geworden, aber eben das ist ihm nun ›theuer‹, und es ›lacht‹ ihm ›zu‹. Aus Angst, Verzweiflung und Schmerz kommt der Hanswurst Yorick-Columbus, wie sein Autor, zum Maß des Heiteren. Der Nihilismus kommt in einer ›fröhlichen Wissenschaft‹ zur Sprache und kann in der Wissenschaft nur so zur Sprache kommen. Im V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* wird er selbst Thema (Nr. 346 und 347).

*

Die endgültige, 1887 unter den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* zum Ausklang dieses V. Buchs veröffentlichte Fassung atmet diese Heiterkeit. Nun bleibt auch noch Columbus zurück; das ›Genueser Schiff‹ kann auch Nietzsches eigenes sein, der so oft in Genua gelebt und es so geliebt hat:

Nach neuen Meeren.

Dorthin — will ich; und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen liegt das Meer, in's Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles glänzt mir neu und neuer,
Mittag schläft auf Raum und Zeit —:
Nur dein Auge — ungeheuer
Blickt mich's an, Unendlichkeit!

Hier sind noch einmal erstaunliche und jetzt die erstaunlichsten Wandlungen vor sich gegangen. Das Meer steht wieder im Titel, nun aber im Plural. Das eine Meer reicht als Metapher nicht mehr aus, es sollen neue wohl nicht nur im Sinn von weiteren, sondern auch von andersartigen, noch nicht bekannten Meeren sein, die Offenheit, Grenzenlosigkeit des Meeres wird ins Exponentielle getrieben. Das ›ich‹, nun nicht mehr als Columbus identifiziert, ›will‹ dorthin, ohne doch ein ›dort‹ als Ziel vor sich haben und, angesichts sich ins Unendliche entfernender Meere, haben zu können. Das ›will‹ ist gesperrt, die Pause des vorausgehenden Gedankenstrichs scheint anzudeuten, dass das ›ich‹ sich schwer dazu durchringen musste, nun aber fest entschlossen ist. Bisher hatte der Sprecher noch nicht das genügende Selbstvertrauen, jetzt hat er es (›ich traue mir fortan‹). Er vertraut nun seinem ›Griff‹: dem Griff nicht mehr einfach für das Steuer (vom ›Schiff‹ ist zunächst nicht die

Rede), sondern zugleich für Begriffe, für neue maßgebende philosophische Begriffe (»eigentliche Philosophen« sind, hieß es zuvor in *Jenseits von Gut und Böse* Nr. 211, »Befehlende und Gesetzgeber«), die den Nihilismus nicht nur erträglich, sondern auch produktiv machen, sodass man »etwas mit ihm anfangen« kann.¹⁴ Es wird nichts mehr an sich Vorgegebenes vorausgesetzt, und auch die Ewigkeit ist aus dem Gedicht verschwunden. Zurück bleibt nur das Treiben-Lassen »in's Blaue«, ins Ungewisse und doch Heitere. Aber eben dazu ist ein fester Griff nötig: der in der Not des Nihilismus davon abhält, allzu schnell, wie es der jugendliche Nietzsche noch wollte, sichere Häfen anzusteuern, und der das Schiff stattdessen draußen auf dem offenen Meer hält. Man kann sich nur so der Realität des Nihilismus stellen, einem, wie Nietzsche noch in demselben Jahr 1887 notierte,¹⁵ »normale[n] Zustand«, dass man das Sich-Einlassen auf das Ungewisse, darauf, dass es mit allem nichts sein könnte, selbst zum Kurs, zum Maßstab macht und sich von daher neu orientieren lernt. Und damit begänne man nicht von vorn: Denn jeder neue Akt der Orientierung hat es mit einer neuen, nie völlig überschaubaren Situation zu tun, die man ohne letzte Sicherheiten, zuletzt also aufs Geratewohl in den Griff zu bekommen, zu bewältigen, zu beherrschen versuchen muss. Es ist die Grundleistung des Lebens, die Nietzsche konsequent für das Ganze des Lebens einfordert.¹⁶

Das bedeutet, sofern man noch an letzten Sicherheiten hängt, eine Umwertung aller Werte, und Nietzsches Umwertung ist vor allem eine Aufwertung des Ungewissen, das nun nicht mehr durch Illusionen, vor allem nicht durch philosophische, verdeckt werden soll. Davon spricht in der Endfassung des Gedichts, gedanklich und ästhetisch nun vollkommen ausgewogen, dessen zweite Strophe, die auch die zweite Hälfte ist. Von der Angst um Begrenzung, Endlichkeit, Bestimmtheit befreit, an denen man Halt finden könnte, einen letztlich illusionären Halt, glänzen die Dinge neu, erscheinen sie im neuen, vielfältigen Licht des ständigen Wechsels der Begrenzungen, Endlichkeiten, Bestimmtheiten, funkeln wie Lichtblitze auf von der Mittagsonne bestrahlten Wellen des Meeres. Raum und Zeit treten zurück, werden darüber vergessen – in der Endfassung des Gedichts sind nicht mehr sie es, die glänzen; auch sie sind nur Begrenzungen des Lichtspiels, die jede Orientierung unweigerlich zieht und ziehen muss, um an ihnen Halt zu finden. Kann man darüber hinaussehen, sieht man etwas, was man doch nicht sehen kann, man sieht *in* etwas, in etwas wie in ein Gesicht oder in ein Auge, in dem man nichts Bestimmtes, nichts klar Definierbares sieht und das doch, sobald es zurückblickt, alles anders sehen lässt. Sieht man in die Augen einer oder eines Andern und blicken die Augen zurück, werden alle Begriffe, die man unwillkürlich an sie oder ihn herangetragen hat, fragwürdig, erscheinen voreilig, unberechtigt, lassen sich ihr oder ihm gegenüber nicht halten.¹⁷ Beim Blick ins Auge des oder der Andern zerbrechen die Gewissheiten über sie

14 Vgl. Werner Stegmaier: Orientierung im Nihilismus – Luhmann meets Nietzsche. Berlin/Boston 2016.

15 1887, 9[35], KSA 12, 350.

16 Vgl. Werner Stegmaier, Philosophie der Orientierung. Berlin/New York 2008.

17 Vgl. Emmanuel Levinas' phänomenologische Analyse des Von-Angesicht-zu-Angesicht in *Totalité et Infini* und dazu Werner Stegmaier: Der Umsturz der ethischen Orientierung des Menschen. Kommentar zu Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Abschnitt III 3: Antlitz und Ethik. In: Burkhard Liebsch (Hg.): Der Andere in der Geschichte – Sozialphilosophie

oder ihn und man wird veranlasst, sie oder ihn neu zu sehen, neu von deren oder dessen eigener Situation her. Das ist auch ein Schreckensmoment – ›ungeheuer‹, zuvor noch das schönste Ungeheuer der Ewigkeit, wird jetzt zur rätselhaften Eigenschaft des Blicks –, aber ein befreiernder. Man sieht nun alle Endlichkeit, an die man sich zu klammern versucht, im Horizont der Unendlichkeit, den man selbst nicht sehen kann, der Unendlichkeit möglicher Interpretationen dessen, was man, um sich daran halten zu können, schon für hinreichend bestimmt gehalten hat. Jeder sieht, hatte Nietzsche zuvor im V. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* (Nr. 374) geschrieben, aus der ›Ecke‹ der Welt, in der er sich eingerichtet und aus dessen Winkel er sich die Welt zurechtgelegt hat. Aber man kann längst wissen, dass es unendlich viele solcher Ecken und Winkel gibt. Und stellt man sich dem, lässt man sich auf neuen Meeren darauf ein, so kann man auch wissen, dass die Welt uns ›noch einmal ›unendlich‹ geworden [ist]: insofern wir die Möglichkeit nicht abweisen können, dass sie unendliche Interpretationen in sich schliesst‹, je nach der Ecke und dem Winkel, aus denen man sie sieht. Nietzsche hat im Aphorismus 374 der *Fröhlichen Wissenschaft* noch hinzugefügt: »Noch einmal fasst uns der grosse Schauder« – der Schauder vor dem ›ungeheuren‹ Blick, der von diesem ›neuen ›Unendlichen‹‹ auf alles scheinbar Endliche zurückfällt –, »aber wer hätte wohl Lust, dieses Ungeheure von unbekannter Welt nach alter Weise sofort wieder zu vergötlichen?« Vielleicht nicht sofort, aber wohl dann, wenn die Angst vor dem Ungewissen, die Not des ganz normalen Nihilismus doch nicht zu ertragen ist. Nietzsches »Columbus«-Gedicht macht zuletzt Mut, ihm ins Auge zu sehen.

Literatur

- Bertino, Andrea: Nietzsches Philosophie des Masses. In: Nietzsche-Studien 34 (2005), 420–423.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main 1979.
- Danani, Carla/Giovanola, Benedetta/Perri, Maria Letizia/Verducci, Daniela (Hg.): L’essere che è, l’essere che accade. Percorsi teoretici in filosofia morale in onore di Francesco Totaro. Milano 2014.
- Ellrich, Lutz: Rhetorik und Metaphysik. Nietzsches ›neue‹ ästhetische Schreibweise. In: Nietzsche-Studien 23 (1994), 241–272.
- Feldbusch, Thorsten: Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen. Würzburg 2003.
- Figal, Günter: Nietzsche. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 1999.
- Gillespie, Michael Allen/Strong, Tracy B.: Nietzsche’s New Seas. Explorations in Philosophy, Aesthetics, and Politics. Chicago 1988.
- Hönig, Christoph: Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt. Der Topos. Texte und Interpretationen. Würzburg 2000.
- Hufnagel, Henning: »Nun Schiffllein! Sieh’ dich vor!« – Meerfahrt mit Nietzsche. Zu einem Motiv der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. In: Nietzsche-Studien 37 (2008), 143–159.
- Kofman, Sarah: Nietzsche et la métaphore. Paris 1972.
- Makropoulos, Michael: Art. Meer. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 2007, 236–248.
- Scheibenberger, Sarah: Kommentar zu Nietzsches ›Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne‹. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 1/3, Berlin/Boston 2016.

im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas’ ›Totalität und Unendlichkeit‹. Freiburg/München 2016, 256–276.

- Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena I. Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearbeitet und hg. von Arthur Hübscher*, Bd. 5. Leipzig 1938.
- Stegmaier, Werner: *Philosophie der Orientierung*. Berlin/New York 2008.
- Stegmaier, Werner: Der See des Menschen, das Meer des Übermenschens und der Brunnen des Geistes. Flusse und Fassung einer Metapher Friedrich Nietzsches. In: *Nietzsche-Studien* 39 (2010), 145–179.
- Stegmaier, Werner: Der Umsturz der ethischen Orientierung des Menschen. Kommentar zu Emmanuel Levinas, 'Totalité et Infini', Abschnitt III 3: Antlitz und Ethik. In: Burkhard Liebsch (Hg.): *Der Andere in der Geschichte – Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas' 'Totalität und Unendlichkeit'*. Freiburg/München 2016, 256–276.
- Stegmaier, Werner: *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der 'Fröhlichen Wissenschaft'*. Berlin / Boston 2012.
- Stegmaier, Werner: Orientierung im Nihilismus – Luhmann meets Nietzsche. Berlin/Boston 2016.

Werner Stegmaier

18 Nietzsches »Nach neuen Meeren« – Verdichtung eines Aufbruchs ins Unbestimmte

Das Gedicht »Nach neuen Meeren« ist das zwölftete der vierzehn »Lieder des Prinzen Vogelfrei«, die Nietzsche im Jahr 1887 der Neuausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* als »Anhang« beigab. Fünf weitere Fassungen im Nachlass belegen, dass sich Nietzsche bereits seit dem Sommer 1882 intensiv mit diesem Gedicht befass-te.¹ Die Textgenese hin zur letzten Gedichtfassung liest sich wie die Individuation des Rollen-Ichs vom ruhmbesessenen Entdecker alter Schule zu einem ins Offene abenteuernden freien Denker – einem Typus, den Nietzsche bekanntlich mehrfach skizzierte und problematisierte. Zugleich erscheint die Textgenese als ein impliziter Kommentar Nietzsches über den Heroismus. Weniger im einzelnen Gedicht, als vielmehr im Prozess hin zur Druckfassung experimentierte Nietzsche mit der agonalen Situation eines mit heroischem Willen furchtlos ins offene Meer aufbrechenden Seefahrers, der sich bald einer Ewigkeit und horizontlosen Unendlichkeit gegenüber sieht, die jedes Streben nach einem Ziel, jede Wahrheitssuche absurd werden lassen. Der Text selbst fordert den Leser in analoger Weise durch Offenheit und scharfe, nie beliebige Unbestimmtheit heraus. Mayer erinnert am Ende seiner kurzen, präzisen Interpretation des Gedichts für die *Frankfurter Anthologie* daran, dass Nietzsche mit dem jederzeit möglichen Scheitern an der Unendlichkeit (vgl. M 575) nicht nur die Unendlichkeit des Meeres meine, »sondern die Unendlichkeit der unbekannten Interpretationen«, »auf die wir uns einlassen müssen, denn die Brücke zu einer verlässlichen Wahrheit – es gibt sie nicht mehr.«² Der auf das unfassbare Ereignis, »– dass »Gott todt ist« (FW 343), folgende Aufbruch nach den neuen Meeren lotet auf metapoetischer Ebene auch die Untiefen aus, mit denen die Dichtkunst jenseits aller festen Bindungen nun rechnen muss und vor allem heiter rechnen darf.

Drei auffällige Umgestaltungen prägen die Textgenese der Druckfassung: Erstens wechseln die Namen des Rollen-Ichs und damit auch die Bewertungen des jeweiligen Entdeckertypus, für den sie einstehen. Dementsprechend formulieren diese Seefahrer zweitens auch differente Ziele und beschreiben ein jeweils andersgeartetes Erleben des offenen Meeres. Drittens reduziert Nietzsche von Fassung zu Fassung die ortsanzeigenden Adverbien und topografischen Indizien, sodass der Handlungsräum des Rollen-Ichs in der letzten Fassung des Gedichts kein stabiler, nach Gesichtspunkten der Logik gestalteter Raum mehr ist, sondern ein Raum, in dem die Blickrichtung des singenden Ichs aus der Mitte heraus nach dem ›Dorthin‹ unter dem Blick der unendlichen Totalen zum Absurdum wird. Nietzsches lyrische Schiffsreise wird zu einer Fahrt ins Unendliche. Sie breche damit, so Gasser, »den klassischen Schiffskurs der Zirkularität, der der Topik der *navigatio vitae* eigen ist,

1 Vgl. »An ---« (1882, 1 [15], KSA 10, 12); »Columbus novus« (ebd., 1 [101], KSA 10, 34); »Auf hoher See.« (ebd., 3=1882, 3 [1], KSA 10, 53); »Auf hohem Meere«, (ebd., 3 [4], KSA 10, 108); »Yorik-Columbus« (1884, 28 [63], KSA 11, 328).

2 Mathias Mayer: Expedition ins Unendliche. In: FAZ 148 (29.6.2013), 31.

radikal auf³: »Im Paradigma der Neuzeit« öffne sich hier »die Kluft zwischen der heilsökonomisch orientierten Metaphorik der Lebensreise und derjenigen der ziellosen Fahrt, die gegen das göttliche Weltbild rebelliert.«⁴

Die ersten Fassungen

In der ersten Fassung »An ---«, einem Widmungsgedicht aus den Tautenburger Aufzeichnungen für Lou von Salomé des Sommers 1882, will der »Genueser« »Columbus« »im Bund« mit seiner Angebeteten »Goldland und Amerika« gewinnen (1882, 1 [15], KSA 10, 12). Er spricht sich »Muth!« zu. Der Raum, in den er aufbricht, wird aus seinem Blickwinkel heraus organisiert und von ihm – das suggeriert zumindest sein Gesang – souverän beherrscht: »Auf offnem Meer bin ich, / Hinter mir liegt Genua« (ebd.). Fest auf den Füßen steht dieser Entdecker. Für ihn gibt es kein ›zurück‹, dafür einen aus der Ferne lockenden Lohn: »Schau hinaus: von fernher grüßen/ Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!« (ebd.) Dieser Held der alten Welt ist noch bereit, sich für die Wissenschaft und andere Gewinne selbst zu opfern.

In der zweiten Fassung aus demselben Sommer ist es plötzlich ein »Columbus novus«, der aufbricht (1882, 1 [101], KSA 10, 34). Vom Kontinent Amerika und den dort zu erobernden Schätzen ist keine Rede mehr: Entbunden von jedem Zweck treibt das »Genueser Schiff« dieses Entdeckers neuen Typs »in's Blaue« (ebd.). Gleichwohl meint auch er sich noch im Raum orientieren zu können: »Dorthin will ich«, so beginnt er; »Hinter mir liegt Genua«, singt er in Vers sechs (ebd.). Der neue Columbus imaginiert nicht seinen zukünftigen Ruhm. Er besingt vielmehr ein optisch-sinnliches Erleben: »Alles wird mir neu und neuer«; aber auch er setzt noch auf Sieg und Eroberung, wie auf eine Geliebte: »Muth! Stehst du doch selbst am Steuer, / Lieblichste Victoria!« (ebd.).

In den beiden darauffolgenden Entwürfen aus dem frühen Herbst 1882 verliert Nietzsches Seefahrer diese Siegesgewissheit. Aus der Ferne locken ihn kein Sieg, Ruhm oder Glück mehr. Jetzt »braust« die »Ewigkeit« um sein Schiff und entlockt ihm in »Auf hoher See.« den Stoßseufzer: »Heil dir, Schiff! Heil deinem Steuer!« (1882, 3 [1], KSA 10, 53) In »Auf hohem Meere« verändert Nietzsche das lockende Subjekt noch einmal in auffälliger Weise. Nun warnt Columbus in seiner aus der ersten Fassung wieder aufgenommenen Ansprache an die »Freundin« vor dem »Genuesen« als einem Lockvogel, der von Fernstem angezogen, »[w]en er liebt«, selbst »gerne / Weit hinaus aus Raum und Zeit« locke (1882, 3 [4], KSA 10, 108).⁵

3 Vgl. Peter Gasser: »Columbus novus« – Zum rhetorischen Impetus von Nietzsches Philosophie. In: Nietzsche-Studien 24 (1995), 137–161, hier 141. Gasser legt sorgfältig dar, wie sich Nietzsches »Umwertungsdenken« im Umkreis der *Fröhlichen Wissenschaft* »in der Metaphernrede der Seefahrt verdichtet«, indem es die tradierte »nautische Daseinsmetaphorik« transformiert (ebd., 139). Zur Tradition der nautischen Metapher vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt a. M. 1979 sowie Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Zur Pathogenese der Moderne [1979]. Paderborn 2016.

4 Gasser: »Columbus novus«, 150.

5 In dieser Fassung widmet Nietzsche das Gedicht in einem Brief Anfang November 1882 schließlich seiner »lieben Lou« (KGB III 1, [321], 271. Vgl. KSB 6).

In diesen beiden Fassungen gibt es kein Genua hinter und kein Amerika vor dem treibenden Schiff, sondern »weit hinaus« glänzen »Raum und Zeit« und »über« den Seefahrern »glänzt Stern bei Sterne« (ebd.).

Der letzte Entwurf aus dem Herbst 1884 trägt die Überschrift »Yorick-Columbus«. Er radikalisiert den Verlust der Gewissheit um die Beschaffenheit des Ziels und die räumliche Orientierungslosigkeit mittels einer doppelten Frage, auf die das Gedicht keine Antwort gibt: »Fremdestes ist nun mir theuer! / Genua – das sank, das schwand – / Herz, bleib kalt! Hand hält das Steuer! / Vor mir Meer – und Land? – und Land?« (1884, 28 [63], KSA 11, 328) Trotz dieser Ungewissheit, scheint »Yorick-Columbus« die Fahrt ins Blaue in eine heiterere, übermütigere Stimmung zu versetzen als seine Vorgänger: »Und das schönste Ungeheuer / Lacht mir zu: die Ewigkeit« (ebd.).

»Ist es Torheit oder Sorglosigkeit, oder Philosophie, oder Starrsinn ...«⁶. Dies fragt sich Laurence Sternes ziellos reisender, empfindsamer Pfarrer Yorick, als er an sich beobachtet, dass er selbst existenziellen Widrigkeiten nicht anders als mit dem fatalistisch scherzenden Lachen des Narren begegnen kann, dem naturgemäß die Melancholie nie fern liegt.⁷ Dem Gemüt aller Yoricks der Literaturgeschichte verwandt,⁸ deren Affekt zwischen übermütiger Torheit, heiterer Philosophie, frecher Sorglosigkeit, weisem Starrsinn und melancholischer Abenteurerei changiert, weiß Nietzsches »Yorick-Columbus«, dass es kein Land mehr gibt für ihn. Dennoch »will er ›Dorthin‹. So wie die doppelte Frage nach dem festen Grund rhetorische Frage zu sein scheint, so scheint auch das Pathos, mit dem er sein Herz auffordert ›kalt‹ zu bleiben, mehr die Parodie eines Pathos zu sein.⁹

Der Name Yorick gibt zu der Vermutung Anlass, Nietzsche habe hier auch die Frage nach den Möglichkeiten des Dichtens und Schreibens jenseits aller Gewissheiten ausloten wollen. Schließlich ist die Schifffahrt schon seit Vergil auch eine Metapher für die Dichtung. Moderne Dichter identifizierten gerade die ziellose Fahrt mit dem Geschick der poetischen Rede.¹⁰ Nietzsche entwarf im Herbst 1884 mit dem

6 Laurence Sterne: Empfindsame Reise. Hg. von Wolfgang Clemen. Hamburg 1957, 71.

7 Sternes Yorick gibt zu, stets, »gleich dem Ritter von der traurigen Gestalt, auf melancholische Abenteuer auszugehen ...« (ebd., 111).

8 Es erübrigt sich, lange zurätseln, an welchen Yorick Nietzsche gedacht haben mag. Die Möglichkeiten sollen sich überblenden! Sterne selbst überblendet seine Pfarrer Yoricks – auch in seinem Roman *Tristram Shandy* gibt es einen – immer wieder mit der Figur des Hofnarren aus der Totengräberszene von Shakespeares *Hamlet*, V.1 sowie mit Attributen von Cervantes Don Quijote. So wird Pfarrer Yorick auch in Sternes *Empfindsame Reise* mit Hamlets Yorick verwechselt und kommt sogar zu einem auf den Hofnarren ausgestellten Pass. (Vgl. ebd., 85).

9 Claus Zittel hat anhand FW 343 und mit Bezug auf Parallelen bei Bonaventura und Heine deutlich gemacht, dass »Heiterkeit« bei Nietzsche als Reaktion auf das jedes Fassungsvermögen übersteigende Ereignis vom Tod Gottes zu verstehen ist. Angesichts des Verlustes der Wahrheit wird tragisches Pathos unangemessen. Was noch bleibt ist das »Possenreissen« als Ausdruck der Verzweiflung über den Verlust dieser Wahrheit, als »Parodieren des Tragischen selber«. Claus Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. Würzburg 2011, 134–136.

10 Vgl. Frank: Die unendliche Fahrt, 163–178. Vgl. außerdem Adrian del Caro: The Columbus Poems of Hölderlin and Nietzsche. In: Colloquia Germanica 21 (1988), 144–158. Während del Caro Hölderlins Bezugnahmen auf Columbus vor dem Hintergrund einer Analogie

an Sternes Roman erinnernden Titel »Der neue Yorick / Lieder / eines empfindsamen Reisenden. / Von Friedrich Nietzsche« (KSA 14, 712) den Plan zu einem Gedicht-Zyklus. Das Rollen-Ich ›Yorick‹ scheint Nietzsche zugunsten des ›Prinzen Vogelfrei‹ schließlich zurückgestellt zu haben. Die mit der Chiffre ›Yorick‹ verknüpften Kontexte bleiben gleichwohl weiterhin präsent. In *Menschliches Allzumenschliches* II wird Sterne, der in seinem Spiel mit Autorfiktionen selbst auch unter dem Namen Yorick publizierte, als »der freieste Schriftsteller aller Zeiten« bezeichnet (MA II, 113). Nietzsche röhmt an ihm »die unendliche Melodie« – einen »Stil«, »bei dem die bestimmte Form fortwährend gebrochen, verschoben, in das Unbestimmte zurückübersetzt wird«; die Meisterschaft »der Zweideutigkeit«, eines stetigen Changierens zwischen »Tiefsinn und Posse«, die »bei dem rechten Leser ein Gefühl von Unsicherheit darüber hervorbringe, »ob man gehe, stehe oder liege: ein Gefühl, welches dem des Schwebens am verwandtesten« sei (ebd.). Zur Textgenese des Gedichts »Nach neuen Meeren« passt dies Stilideal einer fortwährenden Transformation und Verschiebung ins Unbestimmte gut; wobei sich hier Form und Thema immer gegenseitig kommentieren. »Alles wird mir neu und neuer«: Wie auf immer neu sich aufbauenden Wellen schaukelnd, erlebt ›Yorick-Columbus‹ die offene Bläue als bedrohliche Unbestimmtheit, der er nicht Herr werden kann. Ohne metaphysische Gewissheit verliert er seine Legitimation als Held. Fünf Ausrufezeichen, sieben Gedankenstriche und zwei Fragezeichen bringen, gemäß Nietzsches kurzer Skizze »Zur Lehre vom Stil«¹¹, den Illusionsverlust des Seefahrers als eine Gebärde performativ zum Ausdruck, welche heroisches Pathos oder empfindsame Melancholie hier nur noch parodiert. So tritt die ›Ewigkeit‹ am Schluss auch schön, erhaben und heiter zugleich in Erscheinung.

Die Druckfassung

Betrachten wir – bevor wir auf die Frage nach dem Stil noch einmal zu sprechen kommen – zunächst die im Zyklus »Lieder des Prinzen Vogelfrei« einzig publizierte Fassung mit der Überschrift »Nach neuen Meeren«. Sie ist eine entschiedene Verdichtung aller ihr vorausgehenden Entwürfe. »Columbus« taucht hier nicht mehr auf, obgleich Nietzsche noch in der Reinschrift erwog, den Namen als Gedichtüberschrift zu verwenden. Im Sinne der Unbestimmtheit ließ er ihn jedoch weg. Re-

von Dichter und Seefahrer liest, deutet er Nietzsches »Columbiad« als Appell, sich vom Herden-Kollektiv zu lösen und aufzubrechen zu seinem Selbst als zu einer »self-sustaining sun« (ebd., 151). Dieser Deutung entgehen Nietzsches Transformationen des Seefahrt-Motivs und die implizit mitlaufende Kritik des Heroismus. Vgl. auch Duncan Large: Nietzsche and the figure of Columbus. In: Nietzsche-Studien 24 (1995), 162–183. Large, der in erster Linie Nietzsches »heroic self-identification with Columbus« in Briefstellen und Notizen nachgeht, weist darauf hin, dass Nietzsche das Manuskript der *Morgenröthe* am 25. Januar 1881 mit folgenden Worten an Köselitz schickte: »So lasse ich denn mein Genueser Schiff an Sie ablaufen!« (zit. nach: ebd., 167).

¹¹ Vgl.: An Lou, Tautenburg, 8./24. August 1882: »Man muß Alles, Länge, und Kürze der Sätze, die Interpunktions, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge der Argumente – als Gebärden empfinden lernen« (1882, 1 [45], KSA 10, 22).

duziert wird auch die affektive Dynamik. Von den vielen Ausrufezeichen aus den früheren Fassungen lässt Nietzsche ein einziges stehen: am Schluss des Gedichts.

Die zwei Strophen mit regelmäßigen Kreuzreim und einem durchgehenden Trochäus mit abwechselnd vier bzw. drei Hebungen pro Vers werden gleichwohl einige Male durch formale Besonderheiten aus dem Gleichmaß gebracht. Dreimal setzt Nietzsche jeweils am Ende eines Versfußes eine Zäsur mittels eines Gedankenstriches.

Die erste Zäsur fordert gleich nach dem ersten Wort, nach dem Adverb ›Dorthin‹ Einhalt. Das Streben hin zu einem Ziel wird hier nicht nur durch diesen Gedankenstrich, sondern auch durch den Sperrdruck des darauffolgenden ›will ich‹ des Rollen-Ichs verzögert: Es ›will‹ dorthin, aber kann es auch dorthin? Wo ist dieses ›dort‹? Wo sind die neuen Meere? Was hofft das Rollen-Ich überhaupt dort zu finden? Zusätzlich wirft ein Enjambement am Ende dieses ersten Verses ein Zwielicht auf die Zielstrebigkeit des Sprechers: ›und ich traue / [...] – mich? Den Sternen? Der Karte? Einem Gott? Meinem Glauben? Dem Schiff? Der Mannschaft? Durch den Zeilensprung liest sich die selbstgewisse Behauptung ›und ich traue / Mir fortan‹ eher wie eine Selbstüberredung, ein Mutholen, sich dem Abenteuer zu überlassen.

Die zweite Zäsur, die Nietzsche im sechsten Vers mit Hilfe eines Gedankenstrichs setzt und die er durch einen Doppelpunkt zusätzlich unter Spannung bringt, baut der spezifischen Erkenntnis dieses Abenteurers ein Sprungbrett gleichsam ins Leere: Es gibt keinen Ort, kein Ziel, zu dem man aufbrechen könnte. Das ›Dorthin‹ des Gedichtanfangs wird im grenzenlosen Raum der ›Unendlichkeit‹ zum Paradox. In einer solchen Unendlichkeit gibt es keine Perspektive mehr, die festen Halt bietet.

Die dritte Zäsur, wie auch das Ausrufezeichen am Schluss des Gedichts unterstreichen das Ungeheuerliche dieser Entdeckung mit rhetorisch-pathetischer Geste. Erneut verwendet Nietzsche hier Sperrdruck, um dem gesperrt gedruckten ›will ich‹ aus dem ersten Vers seinen übermächtigen Antipoden entgegenzusetzen: ›Nur dein Auge – ungeheuer / Blickt mich's an, Unendlichkeit!‹ Durch den Sperrdruck wechselt das Metrum für die Dauer dieses einen Verses in den Jambus. Wie sich hier die metaphysisch leere Unendlichkeit und das ›Dorthin – will ich‹ des Seefahrers Aug in Auge gegenüberstehen, das liest sich wie eine Parodie auf Kants ›bestirnte[n] Himmel‹, der sich ›über‹ dem Menschen spannte und ihm im Modus des Erhabenen die Geborgenheit einer sich selbst gewissen moralischen Vernunft vor Augen führte.¹²

›Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? [...] Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht durch ein unendliches Nichts? [...] Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht?‹ (FW 125). Von solchem wütenden Entsetzen über den Verlust des Fixpunkts, wie es den tollen Menschen ergreift, ist in diesem Gedicht indes nichts zu hören. Hier droht nicht die kalte Nacht, hier glänzt ein Mittag. ›In's Blaue‹ treibend, erlebt der Seefahrer scheinbar einen kurzen Augen-

12 Vgl. zu Nietzsches Aneignung der kantischen Wendung vom ›Himmel über mir‹ aus dem ›Beschluß‹ am Ende der *Kritik der praktischen Vernunft* Wolfram Groddeck: ›Oh Himmel über mir‹. Zur kosmischen Wendung in Nietzsches Poetologie. In: Nietzsche-Studien 18 (1989), 490–508.

blick immer neuer Einsichten: »Alles glänzt mir neu und neuer, / Mittag schläft auf Raum und Zeit -:«, heißt es im sechsten Vers. Der »auf« Zeit und Raum schlafende Mittag ist keine Zeitangabe, sondern eine Chiffre für die Stunde des Pan und damit auch ein Todesmotiv.¹³ Die Möglichkeit ewigen Stillstands schwebt für die Dauer des Gedankenstrichs in der Luft. Sie löst sich dann mit dem Doppelpunkt in einer Bewegung auf, die den Blick des singenden Ichs nach dem »Dorthin« und den Blick der angerufenen »Unendlichkeit« in einer an M. C. Eschers Grafiken erinnernden Endlosschleife aufeinander zu führt, die kein Außerhalb kennt. Der Todesaugenblick des Mittags – mit Erkenntnismetaphern nur maskiert – löst sich also im Ausruf »ungeheuer!« zur einzigen Einsicht auf, die überhaupt übrigbleibt: Jedes Ziel, das der Aufbrechende mit dem »Dorthin« verbindet, wird unter dem Blick der Unendlichkeit zur Illusion. Als Held im neuen Sinne erweist sich nun allein derjenige, der trotz alledem das Spiel aufnimmt; der versucht – und sei es auch immer nur vorläufig – eine Insel der Erkenntnis, bzw. als Dichter die Form, zu erobern, wieder zu verlassen und eine neue zu erobern. »Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere!« und bereitet jenes Zeitalter vor, »das den Heroismus in die Erkenntniss trägt« (FW 283).

Die »gaya scienza«

»Wir wissen das wohin? noch nicht, zu dem wir getrieben werden, nachdem wir uns dergestalt von unsrem alten Boden abgelöst haben«, heißt es in einem nachgelassenen Fragment aus dem Jahr 1885/1886 (1885–1886, 2 [207], KSA 12, 168). Aber dieser alte Boden, seine Moral und sein Glaube geben auch denen noch, die »kein Land mehr haben« und die nun »in die Ferne, in's Abenteuer«, »in's Uferlose, Unerprobte, Unentdeckte« hinausgestoßen werden, die Kraft, zu neuen »Eroberern« zu werden (ebd.). Der mit dieser Notiz korrespondierende Aphorismus »Wir Heimatlosen« aus *Die fröhliche Wissenschaft* legt solchen Abenteurern und zukünftigen Eroberern in ihrem harten Los »ausdrücklich« die »geheime Weisheit und gaya scienza« »an's Herz« (FW 377).

Nietzsche lehnt sich die Formel von der »gaya scienza«, die er mit der Neuauflage der *Fröhlichen Wissenschaft* als Untertitel noch einmal ins Stammbuch schreibt, bei den provenzalischen Troubadours.¹⁴ »Prinz Vogelfrei« trägt die »gaya scienza«, »jene Einheit von Sänger, Ritter und Freigeist« (EH, *Die fröhliche Wissenschaft*) in seinem Wappen. Nietzsches Leitbild von der »gaya scienza« beruht auf Legenbildung über die Troubadours, die schon im 13. Jahrhundert einsetzen und im 19. Jahrhundert romantisch unterfüttert wurden.¹⁵ Aber was verband Nietzsche eigentlich selbst damit? Laut Borsche legte Nietzsche »den Akzent auf das kritische Potential der Ritter-Dichtung, den Widerspruch gegen die Autoritäten der Zeit« und

13 Vgl. Karl Schlechta: *Nietzsches grosser Mittag*. Frankfurt a. M. 1954, 27–34 u. 42–44.

14 Vgl. Mario Mancini: *Die fröhliche Wissenschaft: Stendhal und Nietzsche*. In: Ders.: *Die fröhliche Wissenschaft der Troubadours*. Würzburg 2009, 73–123 (ital. 1984).

15 Vgl. Tilman Borsche: *Vom romantischen Traum einer fröhlichen Wissenschaft*. In: *Nietzsche-Studien* 23 (1994), 175–199.

zug außerdem – hinsichtlich der »Verbindung von Liebe und Erkenntnis« – eine »Analogie zwischen dem Philosophen und dem Troubadour«, denn es ist nach Nietzsche die Leidenschaft der Erkenntnis, die das Denken antreibt.¹⁶ Ich möchte zwei Aspekte ergänzen: Erstens dient Nietzsche die Lösung von der ›gaya scienza‹ zur Umschreibung einer spezifischen Stillage. Zweitens zeichnet sich der dieser Stillage zugrundeliegende philosophisch-literarische Habitus durch ein Ethos oder besser: einen – freilich antiplatonischen – philosophischen Eros aus, der nicht auf den Besitz der einen Wahrheit aus ist, sondern das Experimentieren mit den immer nur fiktiven Wahrheiten zum eigentlichen Ziel einer selbstlosen Erkenntnissuche erklärt.

Bezüglich des ersten Aspekts möchte ich noch einmal auf das Stilideal einer sich immer wieder neu transformierenden, zwischen Tiefsinn und Posse changierenden Zweideutigkeit zurückkommen, von dem im Zusammenhang mit »Yorick-Columbus« bereits die Rede war. Passt dies Stilideal der Freiheit qua Verfahren der Verschiebung, Verfremdung und Rückübersetzung ins Unbestimmte, das Nietzsche bei Yorick-Sterne rühmt – 1921 wird Šklovskij diese Strategien Sternes als parodistisches Verfahren kennzeichnen¹⁷ – auch zum Zyklus »Lieder des Prinzen Vogelfrei« insgesamt? Umschreibt dieses Stilideal vielleicht gar die Stillage der ›gaya scienza‹? Detering hat auf die starke Selbstreflexivität des Zyklus aufmerksam gemacht.¹⁸ Er beschreibt außerdem treffend, wie trotz aller thematischen Zusammenhänge zwischen den Gedichten, »bei jeder neuen Lektüre« der Eindruck entstehe, »hier löse sich etwas, das aus der Ferne wie eine festgefügte Mauer erschien, bei näherem Hinsehen in einen Schwarm von Singvögeln auf, die sich in stetiger Bewegung immer neu zusammenfügen.«¹⁹

Das Wort von der ›unendlichen Melodie‹, mit dem Nietzsche in *Menschliches Allzumenschliches* II Sternes Stil umschrieb, ist ein Begriff Wagners, den Nietzsche mit Blick auf Sternes Transformations- und Digressionskunst freilich im eigenen Sinne verwendete. Wagner prägte den Begriff 1861 in seiner Schrift *Zukunftsmusik*, klärt allerdings die intendierte Aussage nie eindeutig.²⁰ Aus dem Kontext heraus und unter

16 Ebd., 195–197.

17 Viktor Šklovskij: Der parodistische Roman. Sternes ›Tristram Shandy‹. In: Juri Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1994, 245–299.

18 Heinrich Detering: Stagnation und Höhenflug. Die ›Lieder des Prinzen Vogelfrei‹. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Berlin 2015, 151–174, hier 151–154: Wie ein Erbe der romantischen Ironie setze der Text die »Bedingungen seines Zustandekommens und seiner Wirkungsmöglichkeiten aufs Spiel, indem er sie als Material eines als solchen *ausgestellten Spiels*« behandle: Erstens treibe der Zyklus ein Spiel »mit realer und fiktiver Autorschaft«, zweitens treibe er ein Spiel »mit seiner eigenen *Medialität*« und drittens treibe er ein Spiel »mit der Frage nach seiner eigenen *Kohärenz als Text*«. Dem bleibt nur hinzuzufügen, dass Nietzsches »Prinz Vogelfrei« hier möglicherweise tatsächlich eher als ein Erbe Laurence Sternes auftritt denn als ein Erbe der romantischen Ironie.

19 Ebd., 152.

20 Vgl.: »In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie« (Richard Wagner:

Rückgriff auf die Wagner-Rezeption lässt sich darunter eine Kompositionstechnik verstehen, die jedes Nummern- bzw. Arie-Rezitativschema auflöst und die Motive in einer »einzig[e]n], genau zusammenhängende[n] Melodie«²¹ durchkomponiert, welche sich »wie ein ununterbrochener Strom« »durch das ganze Werk ergießt«.²² Darüber hinaus scheint der ›unendlichen Melodie‹ als einer Art musikalischer Prosa bei Wagner auch die Aufgabe zuzukommen, dichterisch Unaussprechlichem eine Gestalt zu geben. 1888 wird Nietzsche in *Der Fall Wagner* der unaufrichtigen Zweideutigkeit Wagners, die mit ihrem symbolreichen »Versteckspielen« doch immer nur einer dunklen »Idee« huldige, die Stillage der ›gaya scienza‹ entgegensetzen: »die leichten Füsse; Witz, Feuer, Anmuth; die grosse Logik; den Tanz der Sterne; die übermuthige Geistigkeit; die Lichtschauer des Südens; das glatte Meer – Vollkommenheit ...« (WA, 10). Nietzsche beschreibt hier ein alle ›Ideen‹ sprengendes paradoxes Gemisch aus heiterer Bewegung und gelassener Ruhe, aus Erhabenheit und Fröhlichkeit. Er verschiebt und verweigert Bedeutungsassoziationen, indem er Metaphern transformiert und in andere übersetzt.²³ Das gewissenlose rhetorische Spiel mit der Unbestimmtheit, ironisch ›die grosse Logik‹ genannt, ist tollkühne Praktik der ›gaya scienza‹. Ihr Denkstil lässt sich auch in den Selbstbeschreibungen seiner Formen nicht zu unumstößlichen Definitionen hinreißen, sondern seine Metaphern lieber fröhlich Schiffbruch erleiden. Hermeneutische Lektüren der »Lieder des Prinzen Vogelfrei« sollten immer wieder darauf achten, dieser Praktik nicht auf den Leim zu gehen.

Zum zweiten Aspekt: Die ›gaya scienza‹ übt sich in einem philosophischen Eros, der die Wahrheit nicht besitzen will, sondern den Prozess des Findens, die verschiedenen Versuche des Strebens nach der immer nur fiktiven Wahrheit schon zu seinem Glück erklärt. Demgemäß bekennt das Rollen-Ich des zweiten Verschens, »Mein Glück «, aus dem »Vorspiel in deutschen Reimen«: »Seit ich des Suchens müde ward, / Erlernte ich das Finden. / Seit mir ein Wind hielt Widerpart, / Segl' ich mit allen Winden« (FW, Vorspiel, 2.) Das ist der ganz und gar unfaustische, gelassene Habitus eines fröhlichen Entdeckers, der sich dem Spiel des Windes überlässt und auf diesem Wege sein Glück findet.

Wenn Nietzsche im Rahmen seiner Wissenschafts- und Erkenntniskritik das Motiv ›Columbus‹ einsetzt, verknüpft er es mit der Frage nach dem Ethos des Denkers. So fordert er etwa in *Morgenröthe* I dazu auf, sich angesichts des Fehlschlusses, dass aus der Nützlichkeit einer Sache auch die Notwendigkeit ihrer Existenz folge, an die falschen ›Schlüsse des Columbus‹ zu erinnern: »die Erde ist für den Menschen gemacht, also, wenn es Länder giebt, müssen sie bewohnt sein« (M, 37). In *Morgenröthe* V. wiederum kritisiert Nietzsche – das ›Ei des Columbus‹ ironisierend – die Anmaßung, mit einer zweifelhaften anthropozentrischen Behauptung alle Fragen

Zukunftsmusik. Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosauübersetzung seiner Operndichtungen. Leipzig 1861, 46).

21 Ebd., 43.

22 Ebd., 45–46.

23 Vgl. hierzu auch Gasser, »Columbus novus«, 154–61. Vgl. zu »das glatte Meer«: Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, 4: »Nur wo das Erreichen eines Ziels ausgeschlossen werden muß, wie bei den Skeptikern und Epikureern, kann die Windstille auf dem hohen Meere selbst die Anschauung des reinen Glücks vertreten.«

auf einmal beantworten zu wollen. Ihn ärgert der Ehrgeiz und die »moralische Beschränktheit«, mit solcher Denkart zum »Enträthsler der Welt« werden zu wollen (M, 547). Wissenschaft müsse demgegenüber von nun an »mit einer höheren und grossmütigeren Grundempfindung« »getrieben werden«: »Was liegt an mir! – steht über der Thür des künftigen Denkers« (ebd.). Das ist die Aufforderung zu einer wissenschaftlichen Selbstlosigkeit, die nicht auf den Besitz von Gewissheit oder auf den eigennützigen Ruhm des Entdeckers aus ist.

Gleichwohl macht Nietzsche immer deutlich, dass es dem Menschen unmöglich ist, von seiner Erkenntnissehnsucht zu lassen. So fragen sich im letzten Aphorismus von *Morgenröthe* die »Luft-Schiffahrer des Geistes«: »Und wohin wollen wir denn? Wollen wir denn über das Meer? [...] Warum doch gerade in dieser Richtung, dorthin, wo bisher alle Sonnen der Menschheit untergegangen sind? Wird man vielleicht uns einstmals nachsagen, dass auch wir, nach Westen steuernd, ein Indien zu erreichen hofften, – dass aber unser Loos war, an der Unendlichkeit zu scheitern? Oder, meine Brüder? Oder? –« (M, 575). Diese »kühlen Vögeln« (ebd.) gehören zur Gattung des Columbus novus: Sie brechen zur neuen Welt auf und finden nur die Unendlichkeit. Aber sie wissen dieses Schicksal selbstlos zu tragen und zu lieben. »Was geht das aber mich und dich an!« (M, 575), rufen sie deshalb auch aus. Sie folgen offenbar schon der Losung, die nach Nietzsche über der Tür der künftigen Denker zu stehen habe: »Was liegt an mir!« (M, 547).

Die Devise für seine künftigen Denker und kühnen Vögel fand Nietzsche bei Goethe. Im Vierten Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* lacht die Komödiantin Philine dem ob Ihrer Fürsorge peinlich berührten Wilhelm ins Gesicht: »Auf den Dank der Männer habe ich niemals gerechnet, also auch auf deinen nicht; und wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an?«²⁴ Im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit* weist Goethe im Zusammenhang mit der ihn faszinierenden Uneigennützigkeit, die er in Spinozas *Ethik* dargestellt fand, Philines Spruch als seine eigene Lebensmaxime aus.²⁵ Nietzsche führt den Leitspruch wieder ins Feld, wenn er im Rahmen der Ausführungen zu Bizets »Carmen« in *Der Fall Wagner* seine Auffassung der einzigen Liebe, »die des Philosophen würdig« sei, erläutert: »die Liebe als Fatum, als Fatalität, cynisch, unschuldig, grausam« – uneigennützig, selbstlos und fern jedes Verlangens nach Besitz (WA, 2). Das ist nicht Moralismus oder ethische Enthaltsamkeit. So, wie die Troubadours die Liebe zur fernen, nie zu besitzenden Geliebten in der Form des Spiels und mittels der Fiktionalität ihrer Texte lebten, so ist die Wahrheit für Nietzsche – im Liederzyklus zweimal als ›Weib‹ allegorisiert²⁶ – immer eine

24 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden [1981]. München ¹³1994, Bd. 7, 235.

25 Vgl.: »Uneigennützig zu sein in allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung, so dass jenes freche spätere Wort: ›Wenn ich dich liebe, was geht's dich an? mir recht aus dem Herzen gesprochen ist« (Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden [1981]. München ¹⁰1994, Bd. 10, 35).

26 Vgl. die Gedichte »Im Süden« und »Die fromme Beppa«; dazu auch Detering: *Stagnation und Höhenflug*, 161–162 u. 163. Vgl. auch JGB, Vorrede.

Fiktion, eine Illusion. Ihr eignet keine Dogmatik, die sich einnehmen oder besitzen ließe.²⁷

In seinem kurzen Lied »Nach neuen Meeren« spricht der Seefahrer die Lösung ›Was geht's aber mich und dich an‹ nie aus. Die Textgenese dieses Columbus-Gedichts weist jedoch den Weg zu einem postheroischen Erobererethos, das nicht mehr Ruhm, Besitz und Sieg sucht, sondern sich fröhlich ins Blaue versucht. Benn galt das »Blau« dann als »Exponent des ›ligurischen Komplexes‹«, als »Hauptmittel zur ›Zusammenhangsdurchstoßung‹«²⁸, zu dem für ihn auch die Begriffe: »Helligkeit, Wurf, Gaya«²⁹ zählten. Metapoetisch gelesen, bricht Nietzsches Seefahrer-Sänger also auch aus dem Hafen der Erlebnislyrik in die neuen Meere der modernen Lyrik auf.

Literatur

- Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Stuttgart 1977, Bd. I, 494–532.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt a. M. 1979.
- Borsche, Tilman: Vom romantischen Traum einer fröhlichen Wissenschaft. In: Nietzsche-Studien 23 (1994), 175–199.
- Caro, Adrian del: The Columbus Poems of Hölderlin and Nietzsche. In: Colloquia Germanica 21 (1988), 144–158.
- Detering, Heinrich: Stagnation und Höhenflug. Die »Lieder des Prinzen Vogelfrei«. In: Christian Benne / Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Berlin 2015, 151–174.
- Frank, Manfred: Die unendliche Fahrt. Zur Pathogenese der Moderne [1979]. Paderborn 2016.
- Gasser, Peter: »Columbus novus« – Zum rhetorischen Impetus von Nietzsches Philosophie. In: Nietzsche-Studien 24 (1995), 137–161.
- Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden [1981]. München 13/1994, Bd. 7.
- Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden [1981]. München 10/1994, Bd. 10.
- Groddeck, Wolfram: »Oh Himmel über mir«. Zur kosmischen Wendung in Nietzsches Poetologie. In: Nietzsche-Studien 18 (1989), 490–508.
- Large, Duncan: Nietzsche and the figure of Columbus. In: Nietzsche-Studien 24 (1995), 162–183.
- Mancini, Mario: Die fröhliche Wissenschaft: Stendhal und Nietzsche. In: Ders.: Die fröhliche Wissenschaft der Troubadours [ital. 1984]. Würzburg 2009, 73–123.
- Mayer, Mathias: Expedition ins Unendliche. In: FAZ 148 (29.6.2013), 31.
- Schlechta, Karl: Nietzsches grosser Mittag. Frankfurt a. M. 1954.
- Šklovskij, Viktor: Der parodistische Roman. Sternes »Tristram Shandy«. In: Juri Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 5/1994, 245–299.
- Sterne, Laurence: Empfindsame Reise. Hg. von Wolfgang Clemen. Hamburg 1957.

27 Vgl. zur fröhlichen Wissenschaft »als Passion« auch: Zittel, Claus: »eine unaufhaltsam rollende Maschine im Kopfe«. Das unfröhliche »erste Buch« der *Fröhlichen Wissenschaft*. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Berlin 2015, 52–66.

28 Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Stuttgart 1977, Bd. I, 494–532, 512.

29 Ebd., 500.

Wagner, Richard: ZukunftsMusik. Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosaübersetzung seiner Operndichtungen. Leipzig 1861.

Zittel, Claus: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Würzburg 2011.

Zittel, Claus: »eine unaufhaltsam rollende Maschine im Kopfe«. Das unfröhliche »erste Buch« der *Fröhlichen Wissenschaft*. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Berlin 2015, 52–66.

Marie Wokalek

Lyrisches im Umfeld von ›Also sprach Zarathustra‹

19 Portofino in der Schweiz? Textgenese und Deutungsperspektiven von Nietzsches Gedicht »Sils Maria«

Ein Philosoph, der zugleich als Lyriker hervortritt, ist nicht bloß eine seltene, sondern auch eine verdächtige oder zumindest irritierende Erscheinung, denn seine lyrische Produktion bewirkt eine Sphärenvermengung, die eingespielte Lesererwartungen unterläuft. Im Fall Nietzsches dürften die daraus resultierenden Vorbehalte zur Marginalisierung seines lyrischen Werks beigebracht haben, von der lediglich die *Dionysos-Dithyramben* und ein paar wenige einzelne Gedichte ausgenommen blieben. So sind der Umfang¹ und die Vielfalt seiner lyrischen Produktion bis heute weitgehend unbekannt, denn der größte Teil seiner Gedichte ist im Nachlass verborgen und harrt noch immer der editorischen Erschließung, wie Wolfram Grodeck bereits 1991 nachdrücklich betonte.² Bei dem Gedicht »Sils Maria« verhält es sich freilich anders. Es zählt zu den wenigen bekannten Einzelgedichten Nietzsches, erfuhr von früh an große Aufmerksamkeit, fand Aufnahme in zahlreiche Lyrik-Anthologien und wurde gepriesen als eines der vollkommensten Gedichte aus Nietzsches Feder.³ »Sils Maria« veranlasste Literaturwissenschaftler wie Philosophen zu Deutungsbemühungen; es beeindruckte Künstler, etwa den Maler Otto Dix⁴, die Lyriker Ernst Meister⁵ und Gottfried Benn, den es zu einem eigenen, intertextuell auf Nietzsches Gedicht Bezug nehmendem »Sils Maria«-Gedicht anregte⁶.

-
- 1 Sebastian Kaufmann kommt in dem unlängst erschienenen Kommentar zu den *Idyllen von Messina* auf die beeindruckende Gesamtzahl von 700 Gedichten und Gedichtentwürfen. Auch wenn in diese Zählung zahlreiche Kürzestfragmente und Zweizeiler eingegangen sind und wenn zudem, worauf Kaufmann auch hinweist, in manchem Fall fraglich ist, ob es sich um einen eigenständigen Gedichtansatz oder bloß um eine Variante handelt – an dem bemerkenswerten Umfang von Nietzsches lyrischem Werk ist nicht zu rütteln. Vgl. Jochen Schmidt/Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches »Morgenröthe«, »Idyllen aus Messina«. Berlin/Boston 2015, 472–473.
 - 2 Wolfram Grodeck: »Gedichte und Sprüche«. Überlegungen zur Problematik einer vollständigen, textkritischen Ausgabe von Nietzsches Gedichten. In: Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Hg. von Gunter Martens, Winfried Woesler. Tübingen 1991, 169–180.
 - 3 Manfred Riedel, der »Sils Maria« als Kunstwerk über den *Zarathustra* stellt, sieht darin Nietzsches eigene Forderung nach dem »künstlerisch Gelungenen, Vollkommenen« eingelöst (Manfred Riedel: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«. Entstehungsgeschichte und Deutung. In: Nietzsche-Studien 27 (1998), 268–282, hier: 282) und nach Reiner Ruffing untermauert das Gedicht gar Nietzsches Stellung als »einer der größten deutschen Dichter« (Reiner Ruffing: Philosophiegeschichte. Paderborn 2015, 277).
 - 4 Vgl. dazu Renate Müller-Buck: Der Gekreuzigte. Zur Nietzsche-Rezeption bei Otto Dix. In: »Einige werden posthum geboren«. Friedrich Nietzsches Wirkungen. Hg. von Renate Reschke, Marco Brusotti. Berlin/New York 2012, 253–262, hier: 257.
 - 5 Vgl. dazu Hans-Günther Huch: »Sage vom Ganzen den Satz«. Philosophie und Zeichensprache in der Lyrik Ernst Meisters. Würzburg 1999, 109.
 - 6 Zu Benns »Sils Maria« in seinem Verhältnis zu Nietzsches Prätext siehe weiter unten S. 290–292.

Ausschlaggebend für seine Popularität sind nicht zuletzt die im Gedicht enthaltenen unmittelbaren Referenzen auf Nietzsches Leben und philosophisches Werk. »Sils Maria« kündet auf sehr direkte Weise von Nietzsches Autorschaft, denn es erinnert an seine Biografie und spielt lexikalisch auf die Titel von zwei seiner bekanntesten philosophischen Schriften an, auf *Also sprach Zarathustra* und *Jenseits von Gut und Böse*.

Sils-Maria

Hier saß ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts,
 Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts
 Genießend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,
 Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.

Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei –
 – Und Zarathustra ging an mir vorbei ...

(KSA 3, 649, 10–16)

Mit der Engführung von Werkbezügen, autobiografischen Bezügen und fiktionalen Elementen rückt »Sils Maria« in verdichteter Konstellation die Parameter vor Augen, die für Nietzsches Schreiben wesentlich sind. Das Gedicht inszeniert Autorschaft im Spannungsfeld von Leben, Philosophie und Dichtung. Doch entwirft es nicht nur ein poetisches Autorschaftsmodell, sondern bietet darüber hinaus einen Zugang zu dem Teil von Nietzsches lyrischem Werk, der im Nachlass verborgen liegt. Dort nämlich finden sich Vorstufen und Varianten zu »Sils Maria«, die Jahre zurückreichen und, indem sie die verwinkelte Textgenese zumindest in Teilen rekonstruierbar machen, Einblick gewähren in Nietzsches lyrische Produktionsweise.

Entstehung und Deutungsmöglichkeiten

Die Ursprünge von »Sils Maria« liegen textgenetisch in der Entstehungszeit des ersten Buchs von *Also sprach Zarathustra* im Winter 1882/83. Aus dieser Zeit sind drei nachgelassene Gedichtentwürfe überliefert, die weitreichende Parallelen aufweisen zu dem etwa fünf Jahre später unter dem Titel »Sils Maria« veröffentlichten Gedicht. Nietzsche publizierte es im Juni 1887 im Verbund der Gedichtsammlung *Die Lieder des Prinzen Vogelfrei*, die er der Neuausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* anfügte (KSA 3, 639–651). »Sils Maria« ist damit auf übergeordneter Ebene Teil eines philosophischen Werks, nämlich der *Fröhlichen Wissenschaft*, und auf untergeordneter Ebene Teil einer zyklischen lyrischen Komposition, mit deren Anordnung Nietzsche sich, wie erhaltene Pläne erkennen lassen, eingehend auseinandersetzte.⁷ Dabei

⁷ Bereits im Herbst 1884 taucht der Titel »Sils Maria« in Plänen zu Gedichtzyklen unter wechselnden Titeln – »Aus sieben Einsamkeiten«, »Zehn Lieder eines Einsiedlers«, »Der neue Dichter« – wiederholt auf (KGW VII 4/2, 203–213). Einem späteren Plan zufolge

erwog er für »Sils Maria« unterschiedliche Positionen innerhalb des Zyklus. Indem er sich zuletzt dafür entschied, es zwischen den Gedichten »Nach neuen Meeren« und »An den Mistral« zu platzieren, entschied er sich für eine kontrapunktische Anlage. Denn mit »Sils Maria« setzte er dem Dynamischen und räumlich Ausgreifenden der beiden anderen Gedichte einen Ruhepol entgegen.⁸

»Sils Maria« mag, auch wegen seiner Kürze, auf den ersten Blick karg und unzugänglich erscheinen, dennoch bietet es Ansatzpunkte für unterschiedliche Deutungen. Obwohl der Reiz des Gedichts immer wieder in seiner Rätselhaftigkeit gesehen wurde, ist es nicht hermetisch in sich abgekapselt, sondern eröffnet im Gegen teil verschiedene Zugangsmöglichkeiten. Es enthält zahlreiche Anspielungen auf Nietzsches Leben und Schaffen, von denen ausgehend sich weite biografische und philosophische Kontexte erschließen lassen. Besonders stechen einige Signalwörter hervor, die unmissverständlich auf Nietzsches Verfasserschaft deuten: Mit Sils Maria fällt der Name seines bevorzugten Aufenthaltsorts im Engadin; mit Zarathustra der Name seiner populärsten Rollen-Fiktion, und die Wendung »Jenseits von Gut und Böse« ruft den Titel eines seiner bekanntesten Werke auf.

In der Wortwahl mit ihrer spannungsvollen Kombination von poetischen Metaphern und abstrakten Begriffen scheinen zentrale Aspekte von Nietzsches Philosophie auf; Manfred Riedel spricht geradezu von »Grundworten seiner Philosophie«⁹: Das Wort »nichts« lässt sich als Anspielung auf den Nihilismus verstehen.¹⁰ Die Formulierung »Jenseits von Gut und Böse«, die erstmals in einem Notat von 1882 auftaucht und die Nietzsche, wie Andreas Urs Sommer im Kommentar zu *Jenseits von Gut und Böse* unter Auflistung zahlreicher Belegstellen zeigt, dann als feste Formel »geradezu inflationär verwendete«¹¹, markiert den Anspruch, sich außer-

sollte es Teil einer Gedichtsammlung werden, die Nietzsche *Jenseits von Gut und Böse* als Anhang beigeben wollte. In einem Entwurf betitelte er den projektierten Zyklus als »Lieder und Pfeile des Prinzen Vogelfrei«. »Sils-Maria« war als viertes Gedicht dieses insgesamt auf vierzehn Gedichte angelegten Zyklus vorgesehen. Vgl. NL 1885/86, 2[42], KSA 12, 84–85.

8 Die Relation zu »Nach neuen Meeren« ist freilich nicht allein durch Kontrast, sondern auch durch Analogie bestimmt. Der Kontrast tritt in der Gegenüberstellung der Eingangsverse deutlich hervor. Der passiven Haltung des lyrischen Ich in »Sils Maria« (»Hier saß ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts,«) steht die aktiv-intentionale in »Nach neuen Meeren« diametral gegenüber: »Dorthin — will ich; und ich traue / Mir fortan und meinem Griff.« (PV *Nach neuen Meeren*, V. 2–3) Eine enge Verwandtschaft beider Gedichte zeigt sich hingegen im Motiv des Mittags, das auch in »Nach neuen Meeren« mit einer Auflösung von Zeit und Raum assoziiert wird: »Mittag schlaf't auf Raum und Zeit —: / Nur dein Auge — ungeheuer / Blickt mich's an, Unendlichkeit!« (ebd., V. 6–9). Eine Komplementarität der beiden Gedichte legt Günter Figal nahe, wenn er, ohne dies freilich näher auszuführen, davon spricht, »Sils Maria« folge »wie eine Antwort« auf »Nach neuen Meeren« (Günter Figal: *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart 1999, 181).

9 Riedel: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«, 271.

10 Karlheinz Ruhstorfer deutet es etwas brachial als Hinweis »auf die unvermeidliche Heraufkunft des Nihilismus, die der Unterscheidung von Gut und Böse den Boden entzieht« (Karlheinz Ruhstorfer: *Konversionen. Eine Archäologie der Bestimmung des Menschen bei Foucault, Nietzsche, Augustinus und Paulus*. Zürich 2004, 175)

11 Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse*. Berlin/Boston 2016, 42.

halb der geltenden Werthonizonte zu bewegen. Stark präsent ist in Nietzsches Texten auch der ›Spiel‹-Begriff, dem Vorstellungen von Freiheit und Neubeginn assoziiert werden.¹² Der ›Mittag‹ schließlich, den Nietzsches Texte auch sonst mit dem Ewigen und Unendlichen konnotieren, beansprucht die Vorrangstellung in seinem philosophisch-symbolischen System der Tageszeiten.¹³

So verwundert es nicht, dass eine Grundtendenz im Umgang mit dem Gedicht von früh an darin liegt, es in den Horizont zentraler philosophischer Konzepte Nietzsches zu stellen, es als »Gedankengedicht«¹⁴ oder geradezu als Metareflexion seiner Philosophie zu verstehen. Die Ansätze und Gewichtungen sind dabei durchaus verschieden. Karl Löwith zitiert »Sils Maria« bereits 1935 in seiner Studie *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen* als poetische Umsetzung des Wiederkunftsgedankens.¹⁵ Manfred Riedel, der die ausführlichste Untersuchung zu »Sils Maria« vorlegte, schließt daran an, wenn er Nietzsches Ringen mit dem Gedanken der ewigen Wiederkunft zum Zentrum des Gedichts erklärt.¹⁶ Hans Georg Gadamer, der auf der Naumburger Nietzsche-Tagung 1994 auf das Gedicht zu sprechen kam, liest es vor dem Hintergrund des »umwerfenden Radikalismus des Willen zur Macht«¹⁷. Daniel Thierjung interpretiert es als Reflexion von »Nietzsches doppeldeutige[m] Wahrheitsbegriff«¹⁸. Und Günter Figal, der das Gedicht in seiner ›philosophischen Einführung‹ in Nietzsches Werk nicht allein erwähnt, sondern ihm ganze sechs Seiten widmet, was schon für sich genommen ein Statement ist, deutet

-
- 12 Dies zeigt sich insbesondere im Kontext des *Zarathustra*, wo der Spiel-Begriff die ›Unschuld des Werdens‹ charakterisiert und die Möglichkeit des Menschen zur Selbstüberwindung und Neusetzung von Werten illustriert: »Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen« (Za I, Reden, Von den drei Verwandlungen), heißt es etwa in Za I Von den drei Verwandlungen.
 - 13 Seit 1882 findet sich in Nietzsches nachgelassenen Fragmenten immer wieder der Werktitel »Mittag und Ewigkeit« (meist im Zusammenhang mit Plänen zum *Zarathustra*). Vgl. dazu Mazzino Montinari: Nietzsche lesen. Berlin/New York 1982, 81–82.
 - 14 Riedel: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«, 279.
 - 15 Karl Löwith: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Hamburg 1986, 184, Anm. 21.
 - 16 Manfred Riedel spricht geradezu von einem »Kampf um den Wiederkunftsgedanken« (Riedel: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«, 280).
 - 17 Der ›Wille zur Macht‹ erfordere, »auf Erlösung in irgendeiner fernen Zeit und jenseits des Seins verzichten zu können. Dies beides anzunehmen und dazu ja zu sagen«, macht für Gadamer die »Botschaft« des Gedichts aus (Hans-Georg Gadamer: Zwischen Wort und Begriff. Nietzsche und die Metaphysik. In: »Jedes Wort ist ein Vorurteil«. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken. Hg. von Manfred Riedel. Köln/Weimar 1999, 15–23, hier: 23).
 - 18 Er meint damit »einmal die Wahrheit des Werdens und zweitens Wahrheit als lebensnotwendige Feststellung« (Daniel Thierjung: Erkenntnis und Kunst in der Philosophie Friedrich Nietzsches. Weltspiel einer nachmetaphysischen Zeit. Würzburg 2014, 115). Freilich gründet dieser Deutungsansatz auf einer höchst spekulativen Operation, schlägt Thierjung doch die Brücke zur Wahrheits- und Erkenntnisthematik, indem er die im Gedicht angesprochene »Freundin« kurzerhand zur Weisheit/*sophia* deklariert (»Der Philosoph ist der Wortbedeutung nach der Freund der *sophia*, des wesentlichen Wissens, der Wahrheit, der er sich zuzugesellen trachtet. Insofern der Denker die Wahrheit sehndig erstrebt, ist sie seine ›Freundin‹ und wird daher von ihm so angesprochen.« (ebd.)).

es als poetisch-philosophische Reflexion über Zeit und als gedankliche Vorbereitung des *Zarathustra*.¹⁹ Von einzelnen Ausnahmen wie der weitgehend textimmanent verfahrenden Studie von Helmut Henne²⁰ abgesehen, wird »Sils Maria« als philosophisches Gedicht verstanden, dem man sich mit philosophischem Vorwissen annähert.

Raum und Zeit

Fordert das Gedicht insgesamt den Leser dazu heraus, sein Wissen über den Autor und dessen Werk abzurufen, so gilt das in besonderer Weise für den Titel »Sils Maria«. Durch die topografische Referenz verortet Nietzsche das Gedicht im Koordinatensystem der eigenen Lebenswelt, schrieb er doch den Aufenthalten in Sils Maria eine ganz besondere Bedeutung zu. »Ich habe es noch nie so ruhig gehabt, und die Wege, Wälder, Seen, Wiesen sind wie für mich gemacht [...] Der Ort heißt Sils-Maria; bitte, haltet den Namen vor meinen Freunden und Bekannten geheim, ich wünsche keine Besuche« (an Elisabeth Nietzsche, 7. Juli 1881, [121], KGA III.1, 97–99, hier: 99), schreibt er etwa im Juli 1881 an seine Schwester, kurz nachdem er Sils Maria für sich entdeckte. Und der Mutter erklärt er in einem Brief aus dem August desselben Jahres: »Ja, meine liebe Mutter, hier oben, 6000 Fuß höher als Genua, wo die Schneeschmelze bis zum Juni sich hinzieht, und im Juli und August Schnee fällt, hat man Wünsche, die unten in der Ebene etwas verrückt klingen mögen.« (an Franziska Nietzsche, 24. August 1881, [142], KGA III.1, 120–121, hier: 120). Entsprechend verstand man das Gedicht »Sils Maria« als Beleg für die Faszinationskraft des Engadins und den Zauber seiner Landschaft.²¹

Doch sind es tatsächlich Sils Maria und das Engadin, die im Gedicht aufgerufen werden? Denkt man sich den Titel weg, dann bleiben keine Referenzen auf eine konkrete Landschaft mehr übrig (als einziges landschaftliches Element wird völlig unspezifisch der ›See‹ genannt). Die durch den Titel angekündigte konkrete topografische Situierung erfährt also im Text selbst keine Umsetzung. In der lyrischen Tradition stellt ›Sils Maria‹ damit freilich keinen Sonderfall vor, denn es begegnen häufiger Gedichte, die konkrete Ortsnamen im Titel führen, ohne sich auf die topografische Spezifik dieser Orte einzulassen. Nicht selten fungieren Ortsnamen als Marker, an den Gedanken und Erinnerungen geheftet werden (ein bekanntes Bei-

19 Wenn es bei Figal wörtlich heißt, dass der *Zarathustra* »diese Gedanken ausführt und eine Antwort geben soll, wie sie zu denken sind« (Günter Figal: Nietzsche. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 1999, 186), dann stuft er das Gedicht als erklärbungsbedürftige Abkürzung ein. Nicht nur diese Unterordnung des poetischen Werks unter den als Philosophie aufgefassten *Zarathustra* scheint mir bedenklich, zudem läuft die Argumentation der Entstehungschronologie zuwider, denn schließlich entstand »Sils Maria« wohl erst im Herbst 1884 (zu dieser Zeit lagen die ersten drei Teile des *Zarathustra* bereits vor) und wurde erst lange nach dem *Zarathustra* publiziert.

20 Helmut Henne: Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900. Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern. Berlin/New York 2010.

21 So druckt der 2013 erschienene *DuMont BILDATLAS Schweiz: Im Reich der Berge* das Gedicht als Beleg ab für den Reiz, den das Engadin auf Intellektuelle und Künstler ausübt. Vgl. Diana Stahn: *DuMont BILDATLAS Schweiz: Im Reich der Berge*. Köln 2013.

spiel hierfür ist Friedrich Hölderlins »Der Winkel von Hahrdt«)²². In derartigen Erinnerungsgedichten ist nicht eigentlich das Topografische wichtig, sondern das, was damit verbunden wird – die Aura des Orts, seine symbolische Qualität, seine Funktion als Zeichen und Erinnerungsträger. In diese Tradition reiht sich Nietzsches Gedicht ein, das Sils Maria als geradezu magischen Erinnerungsraum beschwört.

Gleich die erste Strophe setzt den Realitätsbezug außer Kraft. Zwar weckt das deiktische ›hier‹ am Beginn des ersten Verses die Erwartung räumlicher Fixierung, doch sie wird im Fortgang auf demonstrative Weise nicht eingelöst. Indem der Beginn des ersten Verses ›Hier saß ich‹ in der Fortführung des Satzes die Bestimmung ›jenseits von Gut und Böse‹ erhält, wird die konkrete Situation transzendent und es erfolgt ein Sprung vom Räumlichen in den Bereich des Ethischen. Die damit vorgeführte Kappung des topografischen Bezugs stellt auch das Geschehen der zweiten Strophe in Frage, erscheint es unter dieser Vorgabe doch naheliegend, die Rede vom Vorbeigehen Zarathustras nicht als reales Ereignis aufzufassen, sondern sie metaphorisch zu deuten als Chiffre für die poetische Inspiration, der die Figur des Zarathustra ihre literarische Existenz verdankt.²³

Der Auflösung des durch den Titel vorgegebenen konkret räumlich-topografischen Bezugs korrespondiert eine Auflösung der zeitlichen Koordinaten in der ersten Strophe, wo sich das lyrische Ich in einem Zustand des Wartens zeigt, der aber nicht Erwartung eines bestimmten Ereignisses bedeutet, nicht zielgerichtet auf einen bestimmten Zeitpunkt fixiert ist, sondern seltsam unbestimmt und zeitlos erscheint. Indem das Verb ›warten‹ seines Objekts beraubt wird, verblasst sein eigentlicher semantischer Gehalt und es verweist auf einen interesselosen, zeitlich andauernden Zustand. Die Zeitstruktur des gesamten Gedichts geht darin freilich nicht auf, vielmehr ist sie in doppelter Hinsicht kontrapunktisch angelegt: Nicht nur sind dem erlebenden Ich zwei verschiedene Modi der Zeiterfahrung zugeordnet, überdies stehen sich auf übergeordneter Ebene durch die Differenzierung von erlebendem und sprechendem Ich Gegenwart und Vergangenheit gegenüber.

Das lyrische Ich spricht im Präteritum, im Modus der Erinnerung, und es wendet sich mit seinen Erinnerungen an einen weiblichen Adressaten (›Freundin!‹). Somit gehört das Geschilderte der Vergangenheit an und das sprechende Ich ist aus dem Zustand interesselosen Wartens wieder herausgetreten. Von diesem sich erinnern- den und seine Erinnerungen mitteilenden Ich gibt das Gedicht nur wenig preis.

22 Hölderlins erstmals 1805 veröffentlichtes Gedicht nimmt Bezug auf eine bei Nürtingen im Wald gelegene Felsspalte, in der sich der württembergische Herzog Ulrich der Sage nach 1519 vor seinen Häschern versteckt haben soll. Das Topografische wird durch das Gedicht jedoch nicht vermittelt, sondern vielmehr beim Leser bereits vorausgesetzt: »Hinunter sinket der Wald, / Und Knospen ähnlich, hängen / Einwärts die Blätter, denen / Blüht unten auf ein Grund, / Nicht gar unmündig. / Da nemlich ist Ulrich / Gegangen; oft sinnt, über den Fußtritt, / Ein groß Schicksaal / Bereit, an übrigem Orte.«

23 Dass das Gedicht prinzipiell beide Optionen eröffnet, hebt Peter Villwock hervor: »Ob sich hier eine wirkliche Begegnung zwischen Ich und Zarathustra ereignet oder eine Jungfernzeugung und Kopfgeburt bleibt im Text offen (Peter Villwock: Celan und Nietzsche: Gespräch im Gebirg. In: Nietzsche-Studien 41/1 (Nov 2012), 388–411, hier: 410). Freilich weisen viele Indizien und nicht zuletzt die rätselhafte Zwei-Werdung darauf hin, dass das im Gedicht dargestellte Geschehen nicht als realistisches aufzufassen ist.«

Wichtig erscheint, dass es sich in einer dialogischen Sprechsituation und also in kommunikativem Austausch befindet²⁴ und dass es das Vergangene nicht lediglich für mitteilenswert hält, sondern noch immer stark davon affiziert wird, denn es versetzt sich – wovon das distanzaufhebende ›hier‹ zeugt – imaginativ zurück in die frühere Situation.

Das frühere Erleben nun ist durch zwei gegensätzliche Zeiterfahrungen geprägt, die einander in erster und zweiter Strophe kontrastiv gegenübergestellt werden. Die erste Strophe gibt einer der Vergangenheit angehörenden Erfahrung von Dauer, von ruhigem Gleichmaß, von stillgestellter Zeit Ausdruck. Auf der Wortebene erhält dies in drei Figuren der Wortwiederholung Ausdruck, die Struktur und Rhythmus der ersten Strophe prägen. Zunächst unterstreicht die Geminatio des Partizips ›wartend‹ in Vers 1 das entwicklungslose Andauern des Zustands des Wartens: ›wartend, wartend‹. In den Versen 2 und 3 verleiht die anaphorische Wiederholung von ›bald‹ am Beginn zweier Satzglieder – »bald des Lichts / Genießend, bald des Schattens« – einer Dauer im Wechsel Ausdruck. Und schließlich folgt eine Periode, die vier Mal in unterschiedlicher Kombination das Wort »ganz« wiederholt: »ganz nur Spiel, / Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel«. Auch wenn diese Bestimmungen, bei denen es sich um metaphorische Umschreibungen der Verfassung des Erlebnissubjekts handelt, sich schwerlich konkretisieren lassen, wird jedenfalls deutlich, dass sie einen Zustand meinen, in dem das Ich-Bewusstsein und das gewohnte Erleben und Denken außer Kraft gesetzt sind, sich aus den Bahnen zweck- und zielgerichteter Strukturen gelöst haben. An die Stelle von Entwicklung und zeitlicher Sukzession ist ›Zeit ohne Ziel‹ getreten, die chronologisch fortschreitende Zeit scheint in einem stehenden Jetzt, einem ›nunc stans‹ zur Ruhe gekommen. Vorgestellt ist damit ein Einheitserleben, das sich, wie Hermann Schmitz bemerkt, an mystische Erfahrungen anlehnt und durch den völligen Einklang von innen und außen, von Ich und Welt charakterisiert ist.²⁵ Damit aber sträubt sich das Gedicht, auch wenn die Metapher des Mittags in Nietzsches Entwürfen zum *Zarathustra* wiederholt im Kontext der ewigen Wiederkunft begegnet, gegen eine unmittelbare Übertragung auf die Denkfigur der ewigen Wiederkunft, die zwar auch ›Zeit ohne Ziel‹ ist, aber nicht im Sinn von Entgrenzung, sondern als fortwährende zyklische Wiederholung. Deshalb ist es zu einfach, wenn Manfred Riedel ›Mittag‹ und ›Ewigkeit‹ als »Umschreibung für die Lehre der ewigen Wiederkunft« verbucht²⁶.

24 So kann man geradezu von einer literarisch inszenierten Aufhebung von Einsamkeit sprechen: Auf der Ebene des erlebenden Ich wird sie durch die Erscheinung Zarathustras aufgehoben und auf der Ebene des sich erinnernden Ichs ist sie durch die dialogische Sprechsituation außer Kraft gesetzt.

25 Ralph Rainer Wuthenow spricht von »Entrückung« und »meditative[r] Entgrenzung« (Ralph Rainer Wuthenow: Epigramm, Idylle und Dithyrambos. Zu Nietzsches Gedichten. Ergänzung zu einem Nachwort. In: Überschreitungen Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst Festschrift für Leonhard M. Fiedler. Hg. von Jörg Sader, Anette Wörner. Würzburg 2002, 80–91, hier: 88). Und Hermann Schmitz zieht die Parallele zur »mystische[n] Ekstase«, die häufig »als Versinken in Gott, Eintauchen in das Meer der Gottheit« beschrieben werde (Hermann Schmitz: Phänomenologie der Zeit. München 2014, 34).

26 Riedel: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«, 273.

Zudem findet der Zustand der stillgestellten Zeit in der antithetisch angelegten 2. Strophe mit dem Eintreten eines plötzlichen Ereignisses ein jähes Ende, was der hart gefügte Übergang von der ersten zur zweiten Strophe unterstreicht: ›ganz Zeit ohne Ziel‹ endet die 1. Strophe und die 2. beginnt: ›Da, plötzlich‹. Während das Ich zuvor mit seiner Umgebung eins wird, vollzieht sich nun eine Spaltung oder auch eine Verdoppelung des Ich. Worum es sich genau handelt, bleibt ungewiss. Deutlich ausgesprochen wird lediglich, dass ›Eins zu Zwei‹ wird. Das entstehende Andere tritt dem lyrischen Ich als autonom handelnde Person gegenüber, die den Namen Zarathustra trägt. Aus dem zeit- und ichlosen Zustand geht eine handelnde, eine sich in Raum und Zeit bewegende Figur hervor. »Weil der Sitzende kein Ereignis erwartet, darum tritt es ein«²⁷, stellt Heinrich Detering die Paradoxie dieses Vorgangs pointiert heraus. Ereignis und Figur werden, so scheint es, allein durch die Hingabe des lyrischen Ich an Ort und Zeit möglich.

Derart läuft das Gedicht auf den epiphanischen Moment zu, in welchem dem lyrischen Ich die Gestalt des Zarathustra vor Augen tritt, womit sich die dichterische Inspiration in der fiktiven Figur konkretisiert. Es handelt sich um ein poetologisches Gedicht, das um das Rätsel künstlerischer Schöpferkraft kreist. Schließt Goethes *Prometheus*-Hymne mit den Nietzsche wohlbekannten Versen »Hier sitz ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde«²⁸, so liefert »Sils Maria« den Gegenentwurf dazu: ›Hier saß ich, wartend, wartend‹. Obwohl die Erscheinung der Zarathustra-Figur mit einem Zustand untätig-passiver Hingabe zusammenfällt, tritt sie gleichwohl so auf, als sei sie eine autonom handelnde Person, die ihre eigenen Wege geht.

Lyrische Sprechsituation und Sprecherinstanz

Da das Erscheinen Zarathustras auf Nietzsches Autorschaft verweist und das Gedicht ja überhaupt von autobiografischen Reminiszenzen durchzogen ist, drängt sich die Frage nach dem Status des Sprecher-Ich und dem seiner Äußerungen auf. Als unklar erweist sich nicht nur die Abgrenzung von poetischen und philosophischen Aussagen, sondern auch die von fiktiver und autobiografischer Sprechsituation. Wirft man zum Vergleich einen Blick auf Gottfried Benns im Oktober 1933 entstandenes »Sils Maria«-Gedicht, dann stößt man dort auf eine kontrastiv gestaltete Sprecherkonstellation, in der das Aussagesubjekt vom Erlebnissubjekt klar geschieden ist:

Sils-Maria

|
In den Abend rannen die Stunden,
er lauschte im Abhangslicht

27 Detering, Heinrich: Stagnation und Höhenflug. »Die Lieder des Prinzen Vogelfrei«. In: *Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft*. Hg. von Jutta Georg, Christian Benne. Berlin/Boston 2015, 151–174, hier: 170.

28 Zweimal zitiert er sie in eigenen Schriften, in *Sokrates und die griechische Tragödie* (SGT. In: KSA 1, 615, 11) und in *Die Geburt der Tragödie* (GT 9).

ihrer Strophe: »alle verbunden,
die letzte bricht ...«

Das war zu Ende gelesen.
Doch wer die Stunden denkt:
ihre Welle, ihr Spiel, ihr Wesen,
der hat die Stunden gelenkt —:

Ein Alles-zum-Besten-Nenner
den trifft die Stunde nicht,
ein solcher Schattenkenner
der trinkt das Parzenlicht.

II

Es war kein Schnee, doch Leuchten
das hoch herab geschah,
es war kein Tod, doch deuchten
sich alle todesnah —:
es war so weiß, kein Bitten
durchdrang mehr das Opal,
ein ungeheures: Gelitten
stand über diesem Tal.²⁹

Die lyrische Aussage ist hier keine Selbstaussage, sondern richtet sich auf einen anderen, der als ›er‹ angesprochen wird. Zwar nennt das Gedicht ihn nicht beim Namen, doch machen intertextuelle und thematische Anspielungen den Bezug auf Nietzsche evident. Neben dem Titel, der den markantesten Hinweis auf Nietzsches Biographie und zugleich auf sein eigenes Gedicht abgibt, finden sich enge motivische Verknüpfungen mit Nietzsches »Sils Maria«: Wellen (See), Spiel und Schatten. Zudem greifen Benns Verse die in Nietzsches Gedicht dominant hervortretende Thematik der Zeit auf, präsentiert er doch das ›er‹, das im Zentrum seines Gedichts steht, als Denker der Zeit (der ›die Stunden denkt‹). Zugleich wird die Zeit-Thematik kontrapunktisch gewendet, denn nicht Zeit und Ewigkeit wie in Nietzsches »Sils Maria«, sondern Zeit und Vergänglichkeit rücken in den Blick. Die zwei Teile des Bennschen »Sils Maria« legen eine Spannung offen zwischen dem zeitenthobenen Denker, der sich über Vergänglichkeit und Schicksal erhebt, und der ungeheuren Intensität seines Leidens, das die Schlussstrophe in unpersönlicher Form als gleichsam monumentales und sich der Fasslichkeit entziehendes Geschehen vorstellt. Dazu bedient sich das Gedicht

²⁹ Gottfried Benn: Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte. Hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 2002, 146. Das Zitat in der ersten Strophe bezieht sich auf einen lateinischen Spruch, den Benn am 9. August 1936 in einem Brief an F. W. Oelze erwähnt: »Lasen Sie zufällig in einem früheren Aufsatz von mir den Spruch, den ich auf einer Sonnenuhr in einem kleinen Ort der Pyrenäen, nahe Hendaye fand, zwischen den Zahlen der Stunden stand: ›vulnerant omnes, ultima necat.‹« (Gottfried Benn: Briefe an F. W. Oelze. Hg. von H. Steinhagen, J. Schröder. Wiesbaden 1977, Bd. I, 138).

unterschiedlicher narrativer Darstellungsmittel: Der internen Fokalisierung in der ersten Strophe steht die Null-Fokalisierung in der letzten Strophe gegenüber, dazwischen geschaltet ist in Strophe 2 und 3 ein ›Erzählerkommentar‹, in dem die lyrische Sprecherinstanz das ›er‹ der ersten Strophe verallgemeinernd zum ›Schattenkenner‹ erklärt und ihm eine souveräne Haltung gegenüber Zeit und Vergänglichkeit zuschreibt.

Während Benns Gedicht derart eine Deutung des »Denkers von Sils Maria« vorstellt, bei der das sprechende Ich eine besondere Nähe und intime Kenntnis beansprucht, handelt es sich bei Nietzsches »Sils Maria« um eine Selbstinszenierung, bei der das Aussage- und Erlebnissubjekt mit dem empirischen Autor zu verfließen scheint. Die vorliegenden Deutungen gehen damit unterschiedlich um. Während Helmut Henne und Heinrich Detering das Ich des Gedichts als lyrisches Ich vom Autor Nietzsche strikt getrennt halten, wird sonst überwiegend der Autor mit der lyrischen Sprecherinstanz in eins gesetzt, wobei ihm freilich unterschiedliche Sprechhaltungen – die des Dichters, des Philosophen und des autobiographischen Erlebnissubjekts – zugeschrieben werden. Die systematischen Schwierigkeiten, die damit heraufbeschworen werden, zeichnen sich besonders in dem Aufsatz von Manfred Riedel ab, der Nietzsches Gedicht die paradoxe Rolle einer »Sublimierung des Gedankens«³⁰, mithin der Vollendung des philosophischen Denkens zuweist, die Spannung zwischen Denken und Erleben jedoch unaufgelöst lässt.³¹

Der Versuch, die Relation von Philosophie, Dichtung und Autobiographie eindeutig und hierarchisch festzulegen, wird von Nietzsches Texten gerade abgewiesen. Ostentativ verwehren sie sich – das gilt in besonderer Weise für die *Fröhliche Wissenschaft*, in deren Kontext »Sils Maria« ja publiziert wird – durch das Generieren immer neuer Sprecherrollen der Rückführung auf ein einheitliches Aussagesubjekt.³² Man muss den Blick freilich nicht erst auf den Werkkontext der *Fröhlichen Wissenschaft* ausweiten, um zu erkennen, dass sich in »Sils Maria« kein empirischer Autor an einen konkreten Adressaten richtet. Deutlich zeugt davon die im Gedicht selbst entworfene Kommunikationssituation, in der das lyrische Ich sich in seinem Mitteilungsdrang über vergangenes Geschehen an ein vertrautes weibliches Gegenüber wendet, das es als ›Freundin‹ apostrophiert. Durch die damit vollzogene Trennung von lyrischem Aussagesubjekt und lyrischem Erlebnissubjekt sind die Unmittelbar-

30 Riedel: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«, 271.

31 Versteht Manfred Riedel »Sils Maria« und die zugehörigen Gedichtentwürfe einerseits zwar als Medien der Klärung und ›Sublimierung‹ des Gedankens, so beschreibt er sie andererseits doch auch als Ausdruck der emotionalen Verfassung ihres Autors, als Spiegel seiner ›Verzweiflung‹ (Riedel: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«, 278).

32 Das unterminiert nicht allein die autobiographische Lesart, sondern verstößt auch gegen die Konventionen philosophischer Texte, wie Katharina Grätz und Sebastian Kaufmann in der Einleitung in den Tagungsband *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur* hervorheben: »wechselnde Sprecherinstanzen und Perspektiven; Relativierungen, Paradoxien und Ironie – alles Darstellungsmittel, die die Verbindlichkeit von Aussagen unterminieren und das unterbinden, was viele Rezipienten sich von Philosophie erhoffen: den Entwurf eines systematischen Gedankengebäudes oder wenigstens definitive, logisch hergeleitete Aussagen, die als feste Positionen ihres Autors zu verstehen sind« (Katharina Grätz/Sebastian Kaufmann [Hg.]: *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ zu ›Also sprach Zarathustra‹*. Heidelberg 2016, 15).

keit des Erlebens und der Selbstaussprache gebrochen. Selbst wenn man, wie etwa Philip Grundlehner (ohne dass der Text dies nahelegt), die angesprochene Freundin mit Lou von Salomé identifiziert³³, ändert dies nichts daran, dass es sich um eine inszenierte lyrische Sprechsituation handelt, bei der sich ein konstruiertes Ich an ein konstruiertes Gegenüber wendet. Die durch die Verschränkung von Erlebtem, Erdachtem und Erfundenem verursachte Überlagerung von autobiographischem, philosophischem und literarisch-fiktionalem Diskurs, die für Nietzsches Schreiben charakteristisch ist und die in »Sils Maria« beispielhaft hervortritt, schließt die Sprechinstanz mit ein. Man kann sich an dieser irritierenden Offenheit stören oder sie als integrative Leistung verstehen, durch die das lyrische Ich zum Bindeglied zwischen den Diskursen wird.

Textgenese und Varianten

Im Nachlass überlieferte Vorstufen und Varianten zu »Sils Maria« zeugen von der verwinkelten Genese des Gedichts, die sich nicht als linear fortschreitende Textentwicklung vollzieht, sondern in einem Geflecht von Entwürfen, die mit übereinstimmenden Motiven experimentieren, ähnliche oder identische Formulierungen in unterschiedlichen Kontexten erproben und analoge syntaktische oder metrische Muster je anders füllen. Im Fall von »Sils Maria« vermittelt der Einblick in die Textwerkstatt des Nachlasses nicht nur neue Deutungsperspektiven, sondern lässt vorliegende Deutungen fragwürdig erscheinen. Letzteres gilt insbesondere für die häufiger geäußerte Interpretationshypothese, wonach das Gedicht als poetische Verarbeitung des Gedankens der ewigen Wiederkunft zu lesen sei. Für diese Annahme gibt der Titel ein Hauptargument ab, denn Nietzsche knüpfte das Initialerlebnis, das ihm nach eigener Aussage den Wiederkunftsgedanken offenbarte, unmittelbar an den Ort Sils Maria.³⁴ Nun findet sich unter den nachgelassenen Aufzeichnungen aus dem Spätsommer 1882 jedoch eine Vorstufe des Gedichts, die nicht mit »Sils Maria«, sondern mit »Portofino« überschrieben ist – und damit 6000 Fuß hinunter weist von der »eisigen Höhe«, in welcher Nietzsche sich den Wiederkunftsgedanken nach eigener Angabe zu eigen machte:

Portofino.

Hier sitz ich wartend – wartend? Doch auf nichts,
Jenseits von gut und böse, und des Lichts

³³ Philip Grundlehner: *The Poetry of Friedrich Nietzsche*. Oxford 1986, 134. Die Wendung an eine angesprochene »Freundin« findet sich auch in den Entwürfen zu einem Kolumbus-Gedicht (»Freundin! — sprach Columbus — traue / Keinem Genueser mehr!«, 1882, 1[15], KSA 10, 12, V. 13–14) – und hier ist nun sicher nicht Lou von Salomé gemeint!

³⁴ Nietzsches berühmte Notiz verortet den Gedanken der ewigen Wiederkunft zeitlich und topographisch in der Gebirgslandschaft um Sils Maria: »Anfang August 1881 in Sils-Maria, / 6000 Fuss über dem Meere und viel höher über allen / menschlichen Dingen!« (1881, 11[141], KSA 9, 494).

Nicht mehr gelüstend als der Dunkelheit,
Dem Mittag Freund und Freund der Ewigkeit.

(NL 1882, 3[3], KSA 9, 107–108)

Auch wenn der Titel die Erwartung weckt, es müsse sich um ein anderes Gedicht handeln – die Überschneidungen mit der ersten Strophe von »Sils Maria« sind eklatant. Die ersten beiden Verse erscheinen nahezu identisch, die beiden letzten weisen starke rhythmische und semantische Analogien auf. Bei genauerem Hinsehen zeigen sich aber doch auch gravierende Differenzen. Schon das Tempus variiert: Wo »Sils Maria« im Präteritum ein zurückliegendes und abgeschlossenes Geschehen thematisiert, verleiht »Portofino« im Präsens einem gegenwärtigen Erleben Ausdruck. Aber auch die Relation des lyrischen Ich zu seiner Umwelt scheint eine andere. Signifikant dafür ist die abweichende Gestaltung des ersten Verses. In »Portofino« hinterfragt das lyrische Ich die Haltung des Wartens und verleiht ihr dadurch eine andere Qualität: Während die Dopplung »wartend, wartend« in der späteren Fassung die Monotonie des Wartens betont, stellt die Selbstbefragung »wartend – wartend?« den Zustand des Wartens in Zweifel. Damit löst sich das erlebende Ich reflektierend aus der Unmittelbarkeit der Situation. So bleiben in »Portofino« die Konturen des Ich gewahrt und es tritt der Realität als Subjekt gegenüber, wohingegen das erlebende Ich in »Sils Maria« mit ihr verfließt. Interessant ist auch, dass die Charakterisierung des letzten Verses (»Dem Mittag Freund und Freund der Ewigkeit«) auf Zarathustra hindeutet, dessen erste Konzeption ja unter dem Titelentwurf »Mittag und Ewigkeit«³⁵ erfolgt und der im »Nachgesang« zu *Jenseits von Gut und Böse* als »Mittags-Freund«³⁶ apostrophiert wird. Dadurch wird das lyrische Ich von »Portofino« der Figur des Zarathustra nahe gerückt, die in »Sils Maria« erst aus dem Spaltungs-erlebnis hervorgeht.

Am markantesten freilich sind die beiden Gedichte durch ihre Titel voneinander unterschieden. Mit Sils Maria und Portofino rufen sie die Orte auf, die in Nietzsches Biographie eine so wichtige, aber komplementäre Rolle gespielt haben, steht doch das Erlebnis der schroffen Hochgebirgslandschaft im Kontrast zu der des lieblichen, von Wein- und Oliventerassen gesäumten Küstenstrichs bei Portofino. Dass die derart unterschiedlichen Orte dennoch als Überschriften zu zwei varianten Gedichtentwürfen gewählt wurden, deutet darauf hin, dass den aufgerufenen Topographien keine realistische Funktion zukommt, sondern sie vielmehr als symbolische Schauplätze fungieren, denen eine eigene innerliterarische Bedeutung zukommt. Zwar mögen zeit- und ortsgebundene Erlebnisse Impulse für die erste Niederschrift gegeben haben, aber – das zeigt die Ersetzung des Ortsnamens – der Schreibprozess ist nicht ausschließlich vom autobiographischen Erleben gesteuert, sondern entwickelt eine eigene Dynamik, die aus autobiographischen Daten literarisch-fiktionale macht.

Untermauert werden kann das mit Blick auf zwei weitere Vorstufen. Eine von ihnen, sie röhrt ebenfalls aus dem Winter 1882/83 her, hat keinen Titel und kommt ohne jede konkrete topografische Referenz aus:

35 1881, 11[195], KSA 9, 519.

36 JGB Aus hohen Bergen.

Hier saß ich wartend –
 Jenseits von gut und böse, bald des Lichts
 Genießend bald des Schattens: ganz nur Spiel
 Ganz Meer, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.
 (NL 1882, 4[122], KSA 10, 150)

Dieser Entwurf stimmt weitgehend mit der ersten Strophe von »Sils Maria« überein. Erstaunlich ist allerdings, dass der erste Vers im Vergleich zur zeitlich früher entstandenen »Portofino«-Fassung weiter als diese vom Wortlaut von »Sils Maria« entfernt scheint, denn er lässt die charakteristische Doppelung des Partizips vermissen, die dem Eingangsvers seine unverwechselbare Gestalt gibt: ›wartend, wartend‹ (bzw. ›wartend – wartend?‹ in der »Portofino«-Fassung). Der später entstandene Entwurf steht dem schließlich publizierten Gedicht also nicht in allen Passagen näher als der frühere. Für die Textgenese ist das aufschlussreich, weil es zeigt, dass keine linear fortschreitende Textentwicklung vorliegt. »Sils Maria« stellt demnach nicht das Endprodukt eines zielgerichteten Schaffens- und Schreibprozesses vor, sondern bildet einen Entwurf, der sich aus einem Nebeneinander verschiedener Möglichkeiten herausträumt und dem Nietzsche insofern einen bevorzugten Status zuweist, als er ihn zur Veröffentlichung auswählt.

Prinzipiell scheinen in Nietzsches lyrischer Werkstatt alle Texte und Textsegmente weiterer Bearbeitung und neuer Kontextualisierung offen zu stehen. Das verbindet seine Schaffensweise mit der anderer bekannter Lyriker wie C. F. Meyer oder Friedrich Hölderlin.³⁷ Ungewöhnlich allerdings ist die Art der Textproduktion, wie sie sich in den Entwürfen im Vorfeld von »Sils Maria« niederschlägt. Das direkte Feilen am Text, die Sofortkorrektur – etwa als Austauschen von Wörtern oder Erproben alternativer Formulierungen – spielt eine eher untergeordnete Rolle. Nietzsches Arbeitsmethode fußt wesentlich auf einem Bausteinsystem. Neue Texte entstehen, ähnlich wie das auch für seine Aphorismenbücher gilt³⁸, durch das Aufgreifen und Neukombinieren von Textsegmenten und ganzen Textblöcken.

In einem dritten Entwurf, der ebenfalls aus dem Winter 1882/83 stammt, tritt schließlich auch die Zarathustra-Figur hinzu:

Ganz Meer, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel
 Ein Kind, ein Spielzeug
 Und plötzlich werden Eins zu Zwei
 Und Zarathustra gieng an mir vorbei.
 (NL 1882/83, 4[145], KSA 10, 157)

»Sils Maria« entsteht also aus der Kombination von Segmenten aller drei Gedichtentwürfe. Trotzdem wäre es unangemessen, es als abschließende Synthese zu be-

³⁷ Die lyrischen Werke beider Autoren haben nicht allein große Editionsprojekte angestoßen, sondern auch der Editionsphilologie wichtige Impulse gegeben.

³⁸ Sie entstehen im Rückgriff auf alte Textsammlungen, die erweitert, gekürzt, neu arrangiert und anders zusammengefügt werden. Als Philosoph und Dichter bedient Nietzsche sich also analoger Arbeitsverfahren.

trachten. Die Textgenese verläuft nicht konsequent, sondern weist Verästelungen auf, die in verschiedene Richtungen zeigen. Dabei können einzelne Verse in andere Gedichtentwürfe wandern und schließlich auch in neu publizierten Gedichten wiedererscheinen. Die Durchlässigkeit der Werkgrenzen, die in den nachgelassenen Entwürfen als dem gemeinsamen Fundus aller veröffentlichten Werke angelegt ist, zeigt sich ganz besonders im Vergleich mit dem Gedicht, das Claus Zittel als »Schwestergedicht«³⁹ von »Sils Maria« bezeichnet, dem »Nachgesang«, der die Schlussverse zu *Jenseits von Gut und Böse* abgibt.⁴⁰ »Sils Maria« ist ebenso in ein werkübergreifendes Geflecht von Beziehungen einbezogen wie es Zittel für den »Nachgesang« beschreibt⁴¹; es ist Teil der *Fröhlichen Wissenschaft*, textgenetisch aufs Engste mit dem *Zarathustra* verknüpft und seine Motive sowie einzelne Formulierungen reichen bis in *Jenseits von Gut und Böse* hinein.

Neben solchen Entwürfen, die in (varierter Form) in unterschiedliche Werke Eingang finden und somit als textgenetische Kontinuitäten die Einzelwerke überwölben, finden sich im Nachlass aber auch Entwürfe, die nicht weitergeführt werden, die Sackgassen der Textentwicklung vorstellen. So enthält das Notizheft Z II 5, in dem Nietzsche im Herbst 1884 für eine geplante Lyrikpublikation eine ganze Reihe von Gedichtentwürfen zusammenstellte, einen zwar recht weit gediehenen, aber fragmentarisch gebliebenen Gedichtentwurf, der entstehungschronologisch in die Zeit von Sils Maria gehört (jedenfalls ist der Gedichttitel »Sils Maria« in den Aufzeichnungen aus dem Herbst 1884 bereits präsent), und der dennoch ganz anders klingt:

Hier saß ich sehend, sehend – doch hinaus!
Die Finger spielend im zerpfückten Strauß
Und wenn die Thräne aus dem Lide quoll
Schamhaft-neugierig: ach wem galt sie wohl!

Da ---

Hier saß ich liebend, liebend – unbewegt,
Dem See gleich, der ---
Wer diesen Spiegel-See als Zauber sieht:
Drin eint sich Milch und Veilchen und Granit.

(NL 1884, 28[31], KSA 11, 311)

39 Claus Zittel: »In öden Eisbär-Zonen«, Nietzsches »Aus hohen Bergen. Nachgesang«. In: Klassiker auslegen: Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. Hg. von Marcus Born. Berlin 2014, 149–178, hier: 214.

40 Besonders eng sind die intertextuellen Verflechtungen mit der ersten der beiden Strophen des *Nachgesangs*: »Dies Lied ist aus, — der Sehnsucht süßer Schrei / Erstarb im Munde: / Ein Zauberer that's, der Freund zur rechten Stunde, / Der Mittags-Freund — nein! fragt nicht, wer es sei — / Um Mittag war's, da wurde Eins zu Zwei« (JGB *Aus hohen Bergen*). Und im Zentrum der zweiten Strophe steht das Erscheinen »Freund Zarathustras« (ebd.).

41 Vgl. Zittel: »In öden Eisbär-Zonen«, 208–209.

Zwar scheint hier ein wesentliches Strukturelement des späteren »Sils-Maria«-Gedichts angelegt – das »da« verweist auf das Eintreten eines unvorhergesehenen Ereignisses – doch dieser Ansatz wird nicht weitergeführt. Vielmehr setzt die zweite Strophe mit einer Wiederholung ein, indem sie anaphorisch den Beginn der ersten wiederaufnimmt. Insgesamt ist zu beobachten, wie die einmal gefundene syntaktische und metrische Form zu einer neuen Komposition gefügt und semantisch neu gefüllt wird. Nicht nur verorten die neu hinzutretenden Motive ›Veilchen und Granit‹ das Gedicht nun tatsächlich in einer Gebirgsszenerie. Einschneidender noch ist die Modifikation von ›wartend, wartend‹ zu ›sehend, sehend‹ bzw. ›liebend, liebend‹, die ganz neue Bedeutungen setzt. Überhaupt kommen zu den mit den älteren Entwürfen übereinstimmenden Motiven (Spiel, See, Passivität des Ich und Einheitserfahrung) neue hinzu: der Blumenstrauß, die auf die Traurigkeit des Ich hindeutende Träne und das Motiv der Liebe. Damit nähert sich der Entwurf dem konventionellen lyrischen Genre des Liebesgedichts bzw. des Gedichts über enttäuschte Liebe an. Nicht das Drängen nach authentischem Selbstausdruck, sondern das Spiel mit einem traditionellen Genre-Muster scheint hier den entscheidenden Impuls zur Umarbeitung des früheren Entwurfs zu geben. Diese Variationsbereitschaft und Offenheit für neue Textideen macht deutlich, dass die Triebfeder des Schreibens nicht im Drang nach »Sublimierung des Gedankens«⁴² liegt.

Schluss

Nietzsches Gedicht »Sils Maria« legt unterschiedliche Möglichkeiten der Kontextualisierung nahe. Aus der Untersuchung intertextueller und semantischer Verflechtungen mit anderen Texten Nietzsches sowie textgenetischer Zusammenhänge ergeben sich Deutungsansätze, die im Spannungsverhältnis stehen zu einer bislang vorherrschenden Interpretationspraxis, die sich auf das aus dem Werk- und Entstehungskontext herausgelöste Einzelgedicht konzentriert und dieses als eine Art lyrischer Chiffrierung von Nietzsches Leben und Werk beschreibt oder auch als Text, mit dem Nietzsche, wie Christian Schärf formuliert, »in erstaunlicher Genauigkeit das gesamte Drama seines Denkens«⁴³ festhalte. Beschäftigt man sich mit der Textgenese, dann verschiebt sich das Bild insofern, als das Einzelgedicht »Sils Maria« als Teil eines Geflechts varianter Entwürfe sichtbar wird. Deutlich tritt dabei der literarische Konstruktcharakter der von Entwurf zu Entwurf anders gestalteten lyrischen Sprecher- und Erlebnissubjekte hervor. Zudem erweisen sich die biografischen Daten, die vielfach der Deutung als feste Koordinaten zugrunde gelegt werden, als wenig verbindlich, ja geradezu als auswechselbar – so wie der Ortsname Portofino im textgenetischen Prozess durch Sils Maria ersetzt wird. Neben den autobiografischen Impulsen und Schreibanlässen rückt die Dynamik des Schreibprozesses selbst in den Blick. An den nachgelassenen Gedichtentwürfen ist zu verfolgen, wie das

42 Riedel: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«, 271.

43 Christian Schärf: Werkbau und Weltspiel. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa. Mainz 1997, 93.

sprachliche Material, die Arbeit an der Form und die Orientierung an traditionellen Gattungsmustern der dichterischen Produktion entscheidende Impulse geben.

Literatur

- Benn, Gottfried: Briefe an F. W. Oelze. Hg. von H. Steinhagen, J. Schröder. Wiesbaden 1977, Bd. I.
- Benn, Gottfried: Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte. Hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 2002.
- Detering, Heinrich: Stagnation und Höhenflug. ›Die Lieder des Prinzen Vogelfrei. In: Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Hg. von Jutta Georg, Christian Benne. Berlin/Boston 2015, 151–174.
- Figal, Günter: Nietzsche. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 1999.
- Gadamer, Hans-Georg: Zwischen Wort und Begriff. Nietzsche und die Metaphysik. In: »Jedes Wort ist ein Vorurteil«. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken. Hg. von Manfred Riedel. Köln/Weimar 1999, 15–23.
- Grodeck, Wolfram: ›Gedichte und Sprüche. Überlegungen zur Problematik einer vollständigen, textkritischen Ausgabe von Nietzsches Gedichten. In: Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Hg. von Gunter Martens, Winfried Woesler. Tübingen 1991, 169–180.
- Grätz, Katharina/Kaufmann, Sebastian (Hg.): Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ zu ›Also sprach Zarathustra‹. Heidelberg 2016.
- Grundlehner, Philip: The Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford 1986.
- Henne, Helmut: Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900. Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern. Berlin/New York 2010.
- Huch, Hans-Günther: »Sage vom Ganzen den Satz«. Philosophie und Zeichensprache in der Lyrik Ernst Meisters. Würzburg 1999.
- Löwith, Karl: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Hamburg 1986.
- Montinari, Mazzino: Nietzsche lesen. Berlin/New York 1982.
- Müller-Buck, Renate: Der Gekreuzigte. Zur Nietzsche-Rezeption bei Otto Dix. In: Renate Reschke/Marco Brusotti: »Einige werden posthum geboren«. Friedrich Nietzsches Wirkungen. Berlin/New York 2012, 253–262.
- Riedel, Manfred: Nietzsches Gedicht »Sils Maria«. Entstehungsgeschichte und Deutung. In: Nietzsche-Studien 27 (1998), 268–282.
- Ruffing, Reiner: Philosophiegeschichte. Paderborn 2015.
- Ruhstorfer, Karlheinz: Konversionen. Eine Archäologie der Bestimmung des Menschen bei Foucault, Nietzsche, Augustinus und Paulus. Zürich 2004.
- Schärf, Christian: Werkbau und Weltspiel. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa. Mainz 1997.
- Schmidt, Jochen/Kaufmann, Sebastian: Kommentar zu Nietzsches ›Morgenröthe‹, ›Idyllen aus Messina‹. Berlin/Boston 2015.
- Schmitz, Hermann: Phänomenologie der Zeit, München 2014.
- Sommer, Andreas Urs: Kommentar zu Nietzsches ›Jenseits von Gut und Böse‹. Berlin/Boston 2016.
- Stahn, Dina: DuMont BILDATLAS Schweiz: Im Reich der Berge. Köln 2013.
- Thierjung, Daniel: Erkenntnis und Kunst in der Philosophie Friedrich Nietzsches. Weltspiel einer nachmetaphysischen Zeit. Würzburg 2014.
- Villwock, Peter: Celan und Nietzsche: Gespräch im Gebirg. In: Nietzsche-Studien 41/1 (Nov 2012), 388–411.
- Wuthenow, Ralph Rainer: Epigramm, Idylle und Dithyrambos. Zu Nietzsches Gedichten. Ergänzung zu einem Nachwort. In: Überschreitungen Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst Festschrift für Leonhard M. Fiedler. Hg. von Jörg Sader, Anette Wörner. Würzburg 2002, 80–91.
- Zittel, Claus: »In öden Eisbär-Zonen«. Nietzsches »Aus hohen Bergen. Nachgesang«. In: Klassiker auslegen: Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Hg. von Marcus Born. Berlin 2014, 149–178.

20 Zittern und Zweifel. Über musikalischen Eskapismus in Nietzsches ›Venedig‹-Gedicht

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
Trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu? ...

(EH Warum ich so klug bin, 7)

Musik über Musik

Im einleitenden Prosatext zum ›Venedig‹-Gedicht (1888)¹ schreibt Nietzsche: »Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig« (ebd.). Folglich muss ein Gedicht über Venedig auch ein Gedicht über Musik sein, aber dieses Gedicht muss weiterhin selbst als Musik erfasst werden. Dieser Schluss wird von einem Brief Nietzsches an Carl Fuchs vom 27. Dezember 1888 belegt, dessen Aussage sowohl für den Prosatext als auch für das Gedicht gilt: »Eine Seite ›Musik‹ über Musik in der genannten Schrift [d. i. *Nietzsche contra Wagner*, MKP] ist vielleicht das Merkwürdigste, was ich geschrieben habe ...« (an Carl Fuchs, 27.12.1888, [1214], KGB III.5, 554). Das Merkwürdige ist, so Wolfram Groddeck, dass Nietzsche die Vertretung des Themas der Musik durch den Text selbst vollzieht – eben als ›Musik über Musik‹. Der Text entzieht sich demgemäß »eine[r] auf inhaltliche Vermittlung fixierte[n] Lektüre«², stattdessen geht es um den »Sprachgestus«, die »Sprache als Musik«. Genau dieses Verständnis der Sprache als Musik ist für Nietzsche zentral. In einem nachgelassenen Gedicht vom Frühjahr 1882 mit dem vielsagenden Titel »Lieder und Sinnsprüche« wird dies deutlich formuliert: »Worte

1 Zur Geschichte des im Winter 1888 in Turin entstandenen und sonst titellosen Gedichts: vgl. Wolfram Groddeck: »Ein andres Wort für Musik«. Zu Friedrich Nietzsches Venedig-Gedicht. In: Gedichte und Interpretationen. Band 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Hg. von Harald Hartung. Stuttgart 1983, 19–32, hier: 20–21.

2 Groddeck: »Ein andres Wort für Musik«, 22.

als Musik« (1882, 19[13], KSA 9, 679).³ Die Betonung des musikalisch-lautlichen Sprechens der Lyrik verbindet sich mit einer von Christian Benne dargelegten Ambition Nietzsches »eine neue Art des Schreibens«⁴ zu entwickeln, die auf das Ohr des Lesers gerichtet ist, d. h. »Musik hinter den Worten« herstellt (1882, 3[1], 296, KSA 10, 89). Die Ambition einer Ohrenkunst ist offensichtlich ein zentrales Anliegen des Prosateils sowie des Gedichts. Wie Groddeck betont, ist der Prosateil eine Exposition – »Ich sage noch ein Wort für die ausgesuchtesten Ohren: was ich eigentlich von der Musik will« (EH Warum ich so klug bin, 7) – die aber erst im Gedicht – das Wort als Musik – vollzogen wird (vgl. Groddeck 1983, 22). Insgesamt stellen beide Texte eine Art Reflexion – die gerade selbst Musik ist – über Musik her, wobei sich eine Verschiebung von der Prosa-Rede zur Lyrik vollzieht. Im Folgenden soll aber vor allem das Gedicht behandelt werden.

Die Reflexion über Musik wird nicht nur durch das Lautliche der Sprache manifest. Trotz der Behauptung einer ›Musik über Musik‹ spielt die Bildlichkeit der Sprache im Gedicht auch eine höchst entscheidende Rolle. Oder: Musik ist offenbar nicht nur ein hörbar-lautliches, sondern auch bildlich-visuelles Phänomen. In der Tat erhält das Gedicht seine Anziehungskraft dadurch, dass es den Leser die Musik hören sowie sehen lässt. Die eigenartige, weil in lyrischer Sprache erfasste Reflexion über Musik wendet sich sowohl an das Ohr als auch an das Auge. Die konkret-bildliche Welt des Gedichts zeigt nämlich eine von der Musik und dem Gesang betroffene Welt eines lyrischen Ichs, die in einen Prozess der Entdinglichung und Verflüchtigung gerät.⁵ Genau die Mitte des Gedichts – ›Gondeln, Lichter Musik‹ – beschreibt den materiell-auflösenden Vorgang, den Max Kommerell passend als ein Fortlassen des Dinglichen beschrieben hat⁶. Die visuelle Bewegung des Fortlassens durch die Musik ist, wie gezeigt werden soll, im Gedicht auch lautlich präsent. Nietzsche lässt die Musik hörbar und sichtbar zunehmend an Leichtigkeit, Ungreifbarkeit und Dinglosigkeit gewinnen.

Durch diese Beschreibung des Gedichts ergibt sich der Eindruck, dass Nietzsche in der auf die Frühromantik zurückgehenden Tradition des musikalischen Eskapismus steht⁷. Diese Tradition hebt an – so Dorschel – mit Wilhelm Heinrich Wacken-

3 Wenn Nietzsche einen Dichter hervorheben soll, der insbesondere diese musicale Sprache meistert, dann nennt er den romantischen Dichter Clemens Brentano: »Von den deutschen Dichtern hat Clemens Brentano am meisten Musik im Leibe« (1881, 12[139], KSA 9, 600). Mit diesem musischen Sprachverständnis – sowie in der Bewertung Brentanos – stimmt Nietzsche grundsätzlich mit Emil Staigers Begriff des Lyrischen überein (vgl. Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik. München 1978), dessen Fokus auf Musik, Rhythmus usw. bei Nietzsche auch für Prosa Geltung hat (zum Prosastil Nietzsches, vgl. Christian Benne: »ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!«, Synästhetische Lektüre von ›Jenseits von Gut und Böse 296‹. In: Texturen des Denkens. Nietzsches Inszenierung der Philosophie in ›Jenseits von Gut und Böse‹. Hg. von Marcus Andreas Born, Axel Pichler. Berlin 2013, 305–35, hier: 311–314).

4 Benne: »ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!«, 315.

5 Vgl. hierzu F. A. G. Lösel: Friedrich Nietzsche's ›Venice‹: An interpretation. In: Hermathena 105 (1967), 60–73, hier: 64–65.

6 Vgl. Max Kommerell: Gedanken über Gedichte [1943]. Frankfurt a. M. 1985, 24.

7 Vgl. Andreas Dorschel: Der Welt abhanden kommen. Über musikalischen Eskapismus. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jahrgang 66/2 (2012). Stuttgart 2012, 135–142.

roders Gestalt des Kapellmeisters Joseph Berglinger aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und den *Phantasien über die Kunst* (1799), welcher eine Flucht aus der Welt durch die Musik unternimmt: »Wohl dem, der, wann der irdische Boden untreu unter seinen Füßen wankt, mit heitern Sinnen auf luftige Töne sich retten kann«, ruft der weltflüchtige Musiker aus. Die Töne, meint er, machten »unabhängig von der Welt«⁸. Dieses Modell einer romantischen »Verflüchtigung der Realität«⁹ im Medium der Musik evoziert jedoch keinen eindeutigen Zustand der Euphorie, sondern hat, weil sie letztlich eine »Flucht ins Ich«¹⁰ ist, eher Vereinzelung zur Folge, es kommt zur Entzweiung zwischen Ich und Welt. Der in den schwebenden Tönen sich emporschwingende Luft-Flug des musikalischen Eskapisten stürzt in Einsamkeit und selbstkritischem Zweifel ab. Die romantische Flucht enthält auf diese Weise ihre eigene Kritik¹¹.

Nietzsches Gedicht lässt sich in die hier skizzierte Struktur des musikalischen Eskapismus einfügen. Die Bewegung bildet genaugenommen das Verhältnis zwischen den ersten elf Versen und dem letzten Vers des Gedichts – etwa zwischen dem Zittern Venedigs und der abschließenden Frage nach ihrer Haltbarkeit und Kommunizierbarkeit.

Klima der Kunst

Die einleitende Bestimmung des ›Venedig‹-Gedichts als Beispiel eines musikalischen Eskapismus muss aber beachten, dass Nietzsche bekanntlich zu dieser Zeit eine vehementen Kritik an der Romantik bzw. der Dekadenz Richard Wagners übte, wie sie z. B. in der Schrift *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (1888) präsent ist. Um die Eigenart der Fluchtleistung des Gedichts näher zu verstehen, d. h. wie sich ihre musikalische Fluchtwelt eigentlich bestimmen lässt, möchte ich die für eine Deutung des Gedichts zentrale gleichzeitige Auseinandersetzung mit Wagner hervorheben, welche bisher nur selten beachtet worden ist.¹² In Bezug auf Wagner tritt nämlich das Problem der romantischen Weltflucht zum Vorschein, wie Nietzsche in einem nachgelassenen Fragment vom Oktober 1888 schreibt: »Seine Kunst selbst wird ihm zum beständigen Fluchtversuch, zum Mittel des Sich-Vergessens, des Sich-Betäubens« (1888, 23[2], KSA 13, 601).¹³ Die Märchen-Welt der wagnerschen

8 Ebd., 136.

9 Ebd.

10 Ebd., 137.

11 Vgl. ebd.

12 Groddeck z. B. weist auf das Thema der Musik in der Philosophie Nietzsches hin – »von der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1972) bis zu den späten Schriften über Wagner« (Groddeck: »Ein andres Wort für Musik«, 21) – verfolgt die Verbindung aber nicht weiter. Kai Kauffmann, der die Metaphern des Gedichts untersucht, hebt das Begriffs-paar ›dionysisch – apollinisch‹ aus der *Geburt der Tragödie* hervor (vgl. Kai Kauffmann: ›Gondeln, Lichter, Musik. Fr. Nietzsches ›Venedig‹-Gedicht und sein metaphorisches Umfeld. In: Nietzsche-Studien 17 (1988), 158–178, hier: 164), beachtet allerdings die spätere Reflexionen z. B. zu Wagner nicht.

13 Zu vermerken ist, dass der junge Nietzsche selbst an der eskapistischen Wirkung der wagnerschen Opern teilnahm. Oder, wie Henrik Holm es pointiert ausdrückt: »Der Philosoph

Opern ist eine »Haschisch-Welt [...] fremde[r], schwere[r], einhüllende[r] Dünste« (1888, 23[2], KSA 13, 601), d. h. die Welt eines willenlosen, sich nur im Sinnlichen auflösenden Künstlers.¹⁴

Um die Kunstwelt Wagners zu beschreiben, verwendet Nietzsche offensichtlich eine klimatische Kodierung: Wagners Eskapismus ist feucht, dunstig, schwer. Gerade in *Der Fall Wagner* äußert Nietzsche den Wunsch – dies lässt sich auf entscheidende Weise im ›Venedig‹-Gedicht wiederfinden –, sich von der schweren Luft der wagnerischen Musik zu befreien, um eine südlichere und trocknere Luft zu entdecken, die mit der Musik Georges Bizets veranschaulicht wird (vgl. WA 2). Nietzsche schreibt:

»Hier redet eine andre Sinnlichkeit, eine andre Sensibilität, eine andre Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, dass er den Muth zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europa's bisher noch keine Sprache hatte, – zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannten Sensibilität ... Wie die gelben Nachmittle des Glücks uns wohlthun!« (WA 2).

Wie sich deutlich erkennen lässt, findet diese Beschreibung einer südlichen Heiterkeit und ihrer Musik einen starken Resonanzboden im Prosatext zum ›Venedig‹-Gedicht. Darin spricht Nietzsche anfänglich von einer Musik, die »heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober« und abschließend von »meine[m] Süden in der Musik«, die genau mit Venedig sowie »meines Venediger mäestro Pietro Gasti« identifiziert wird (EH Warum ich so klug bin 7). *Der Fall Wagner* und der kleine Prosatext benennen zusammen einen bestimmten Ideen- und Bildkomplex des heiteren Südens und des Afrikanischen¹⁵, welcher als Gegensatz zum Wagner-Komplex des schweren und feuchten Nordens entworfen wird und welcher die ent-

geht in der religiösen Kunstwelt in *Tristan und Isolde* auf. Die Wirkung dieser Musik ist gleichzeitig Rausch im Sinne des Selbst-Vergessens und Phantasie als Weltflucht der träumenden Seele« (Henrik Holm: Wagner als Vorbild des Selbstseins? Bemerkungen zum frühen Idealismus Nietzsches in ›Schopenhauer als Erzieher‹. In: Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung. Hg. von Jutta Georg, Renate Reschke. Berlin 2016, 153–159, hier: 155).

14 Zu diesem Künstler-Typ fügt Nietzsche auch den Dichtern Charles Baudelaire und Edgar Allan Poe (vgl. 1888, 23[2], KSA 13, 601).

15 Zur Idee der griechischen Heiterkeit in der Philosophie Nietzsches, vgl. Sabine Appel: Oberfläche – aus Tiefe. Nietzsches Idee griechischer Heiterkeit im Rahmen einer Philosophie der Zukunft. In: Heiterkeit. Konzept in Literatur und Geistesgeschichte. Hg. von Petra Kiedaisch, Jochen A. Bär. München 1997, 265–273 sowie allgemeiner Weinrich 2001, 39–42. Zur Bedeutung des Südens für Nietzsche, welche sich immer wieder mit der Musik-Ästhetik überschneidet, vgl. Frederick R. Love: Nietzsche's Quest for a New Aesthetic of Music: ›Die Allergrösste Symphonie‹, ›grosser Stil‹, ›Musik des Südens‹. In: Nietzsche Studien 6 (1977), 154–194 und Ralph-Rainer Wuthenow: Süden als Metapher. Zu Nietzsches Italien-Bild. In: Italienisch. Zeitschrift für Italienische Sprache und Literatur 27 (1992), 2–17. Zur Entdeckung des Afrikanischen, vgl. einen Brief an Heinrich Köselitz vom 31. Oktober 1886, worin Nietzsche schreibt: »Bei der Reise nach Nizza empfand und sah ich ganz deutlich, daß hinter Alassio etwas Neues beginnt, in Luft und Licht und Farbe: nämlich das Afrikanische« (an Heinrich Köselitz, 31.10.1886, [770], KGB III.3).

scheidenden Merkmale des ›Venedig‹-Gedichts bestimmt: Musik, Heiterkeit, Glück sowie die Farbpalette der herbstlichen Spätzeit wie braun und gelb/golden.¹⁶ Die besondere Art des musikalischen Eskapismus des ›Venedig‹-Gedichts muss dann innerhalb des Rahmens dieses Sehnens nach einer südlichen Musik verortet werden und d. h., ihre Luft-Flucht ist nicht als schwer-dunstig, sondern als leicht-afrikanisch zu bestimmen.

Hinter dieser Bestimmung steht die Behauptung, dass Nietzsche als Dichter und Denker der Luft und des Klimas zu verstehen sei – eine Tatsache, die sich sowohl durch die Beschreibung anderer Künstler (wie z. B. Wagner), als auch durch seine eigene Dichtung nachweisen lässt. Gaston Bachelard hat in seiner Studie *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943) den anfänglichen Anlass zu einer Deutung der dichterischen Luft Nietzsches entworfen.¹⁷ Bachelard beschäftigt sich aber vor allem mit dem Nietzsche des »Höhenluft-Buch[es]« (EH Vorwort 4) *Also sprach Zarathustra* (1883–85) und bestimmt demzufolge die Hauptmerkmale seiner Luft als »[f]roid, silence, hauteur« (Kälte, Stille, Höhe)¹⁸. Diese Bestimmung greift, sofern es das ›Venedig‹-Gedicht betrifft, offensichtlich zu kurz. Vielmehr ist seine Luft von Wärme, Musik, Licht geprägt. Im ›Venedig‹-Gedicht begreift Nietzsche sich also nicht als Dichter der Höhenluft, sondern als Dichter der zitternden Luft – etwa zwei verschiedene Versionen des Leichtigkeitsanspruchs Nietzsches. Entsprechend dazu hat Mathias Mayer die warm-musische Seite der überwiegend späten Lyrik Nietzsches beschrieben: »Nicht das heroische Hochgebirge, nicht das hohe Pathos der ehrgeizigen Zarathustra-Figur, sondern das impressionistisch schillernde Licht des Meeres ist es, vor allem mit den warmen Tönen des späten Nachmittags und Abends, bis hin zu den Abgründen der Nacht, mit dem Nietzsche seinen ureigensten Tonfall findet«¹⁹. Das ›Venedig‹-Gedicht sei demnach eine Art impressionistischer Stimmungslyrik.²⁰

16 Zur Funktion der Niedergangssymbolik der Farben ›braun‹ und ›gelb‹ bezüglich Nietzsches Kritik (oder Feier) der Schrift, vgl. Benne: »ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!«, 308.

17 Gaston Bachelard: *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943]. Paris 2009, 163–208.

18 Ebd., 180.

19 Mathias Mayer: Nachwort. In: Friedrich Nietzsche. Gedichte. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2010, 173–186, hier: 184–185.

20 Vgl. Beda Allemanns Feststellung in seinem Aufsatz »Nietzsche und die Dichtung« (1974): »Im Gedicht verbindet sich eine sehr deutschromantische Stimmung, eine sehr nächtlich getönte Sehnsucht mit den Vorstellungen von Glanz, Artistik, Helligkeit und Lebensfreude« (Beda: Nietzsche und die Dichtung. In: Nietzsche. Werk und Wirkungen. Hg. von Hans Steffen. Göttingen 1974, 45–64, hier: 46). Die Zufügung zur romantischen Vokabular wird als »impressionistische[] Sensibilität« (ebd., 46) erkannt. Auch Lösel hat dieses impressionistische Merkmal der dichterischen Welt gut erfasst, aber mit einer besonderen Bedeutung, etwa »as an experience of evanescence, of the mutability of things and as an attempt to present a dematerialised world« (Lösel: Friedrich Nietzsche's ›Venice‹, 65). Romantische Stimmung und deren Verehrung des Musischen und Lautlichen mischt sich mit der Leichtigkeit eines impressionistischen Lichtspiels.

Das Zittern Venedigs

Der spezifische Typ des musikalischen Eskapismus des ›Venedig‹-Gedichts ist als ein betontes Anstreben des Leicht-Werdens zu bestimmen. Wenn Venedig ein anderes Wort für Musik ist, dann ist diese südlische Musik letztlich ein anderes Wort für das Leichte und das Heitere – im starken Unterschied zur nördlich-dunstigen Schwere der Wagnerschen Musik. Im Gedicht nimmt die Musik also die Funktion der Erleichterung ein: Sie zittert und ihr Zittern löst alles Schwere auf. Es ist ein Wort des Übergangs; wie Peter André Bloch betont hat, steht alles im ›Venedig‹-Gedicht tatsächlich »im Zeichen des Übergangs«²¹. Das Zittern bildet das zentrale ästhetische Wort im Gedicht, welches die Musik sowohl als lautliches wie auch als bildliches Phänomen benennt, was schon in der Formel ›Musik über Musik‹ angedeutet ist. Das Wort Zittern löst mit anderem Worten das Problem einer Teilung zwischen Ton und Bild auf, es kann beide Aspekte enthalten. Somit ist die ganze Venedig-Welt von diesem Musik-Wort bestimmt, und das Gedicht bildet geradezu eine Szene des Zitterns.

Präziser: Es gibt im Gedicht zwei Begegnungsszenen des Zitterns. In der ersten Strophe zwischen Gesang, Tränen/Wasser und Licht; in der zweiten Strophe zwischen Musik, Saitenspiel und Licht. Das Verhältnis zwischen den beiden Strophen ist umstritten. F. A. G. Lösel liest es z. B. als eine lineare Wendung nach innen, in der das Ich in der Musik aufgelöst wird.²² Kai Kauffmann dagegen als »eine reziproke Beziehung: der Gesang der ersten Strophe mit seinen Bildern [...] erregt die Seele der zweiten, und wie aus ihr ein tönendes Instrument wird, so werden aus ihren Tönen genau die Bilder der ersten Strophe«²³. Beide verstehen das Verhältnis der zwei Strophen als ein Nacheinander²⁴: eine äußere Welt der Bilder wird demnach in der abstrakten Welt der Musik bzw. des Inneren aufgelöst. Weil aber die Symmetrie zwischen den beiden Strophen durch das Zittern begründet wird, möchte ich vorschlagen, sie stattdessen simultan zu lesen. D. h., die Ereignisse der Strophen entstehen gleichzeitig, aber aus verschiedenen Perspektiven: In der ersten Strophe ist alles von außen gesehen, eben vom Ich, weshalb auch das Bildliche dominiert, wogegen in der zweiten Strophe alles Innere von außen beschrieben wird, eben durch die Seele als Saitenspiel, wobei das Lautliche dominiert. In beiden Strophen vollzieht sich dann eine von der Perspektive her simultane Balancierung zwischen Bild und Ton der Musik – also nicht, wie Kauffmann behauptet, ein bloßer Wechsel vom Gesang

21 Peter André Bloch: Das Gedicht als bewegter Denkraum – Nietzsches Gondellied. Von der Befreiung des Menschen zu sich selbst in der Auseinandersetzung mit der Vorstellung von Unendlichkeit. In: Nietzsche-Studien 41 (2012), 58–77, hier: 71.

22 Vgl. Lösel: Friedrich Nietzsche's ›Venice‹, 65.

23 Kauffmann: ›Gondeln, Lichter, Musik‹, 163.

24 Diese Lesart des Nacheinanders gründet möglicherweise in der von Lessing in *Laokoon* unternommenen Teilung zwischen Poesie und Malerei, d. h. zwischen zeitlichem Nacheinander und räumlichem Nebeneinander. Gegen diese Teilung schlage ich vor, obwohl jede Strophe eine zeitliche Reihenfolge oder Verlauf darstellt, das Verhältnis zwischen den beiden nicht zeitlich, sondern räumlich zu deuten. Zum spielerischen Umgang Nietzsches mit der Lessingschen Teilung, vgl. hierzu Benne: »ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!«, 307–308.

zum Bild. Wieder ist es das Zittern, welches dieses Balancieren garantiert, wie wir sehen werden. Es ist dann strenggenommen dem im Gedicht dargestellten Vorgang der Erleichterung durch die Musik als bloßer Verinnerlichung oder Spiritualisierung nicht adäquat, wie Lösel hervorhebt²⁵. Vielmehr geht es um die materiell-zitternde Wirkung der Musik auf verschiedenen Oberflächen – des stehenden Ichs, des Wassers und der Saite (der Seele).

Es ist die von der Ferne kommende Musik, welche das Gedicht in Gang setzt. Die ersten zwei Verse der ersten Strophe lokalisieren das lyrische Ich, die aber zugleich eine Dislozierung zur Folge hat: »An der Brücke stand« initiiert den Übergang, d. h. ein Sich-Eröffnen für das Hinauskommen in das Ereignis des Zitterns. Auch die braune Nacht der Dämmerung – eine Mischung aus Dunkelheit und Licht – veranschaulicht dieses verunsicherte Im-Übergang-Sein. Durch die Vokalwahl wird zudem eine Betonung des Schweren und Undurchlässigen vollzogen: Der Laut des ›a‹ dominiert diese zwei Verse. Die Ausgangsszene des Stehens wird dann vom Gesang gebrochen oder: Die Musik vollzieht etwas, das als An-der-Brücke-Stehen bereits begonnen hat, eben den Übergang des Ichs in die leichte Welt und dem damit zusammenhängenden eskapistischen Verlust der Verortung, des festen Bodens. Der Übergang zwischen Brücke und Musik ist von Nietzsche subtil angedeutet: Die »goldene[n] Tropfen« sind eine ununterscheidbare Mischung der Tränen des Ich und der Musik, oder wie es im Prosatext heißt: »Ich weiss keinen Unterschied zwischen Thränen und Musik zu machen« (EH Warum ich so klug bin 7).²⁶ D. h., das Ich wird von der Musik zu Tränen gerührt und vermischt sich demzufolge mit der Musik und weiterhin mit dem Licht. Diese in den goldenen Tropfen repräsentierte Mischung von Ich, Musik und Licht wird in dem unbestimmten ›es‹ gesammelt – und gerade dieses ›es‹ begegnet danach dem Wasser und eine ›zitternde Fläche‹ entsteht.

Es scheint mir hier wichtig zu betonen, dass dieses Bild der Wasserfläche sich immer noch in Bewegung befindet.²⁷ Die Begegnung zwischen Tropfen und Wasser ist also nicht als ein Gegeneinander von Bewegung und Statik zu verstehen, es ist eher ein gemeinsames, dynamisches Spiel zwischen beiden, welches den zitternden Effekt entstehen lässt. Diese These wird durch die früheren Versionen des siebten Verses gestützt, in welchen Nietzsche statt des Wortes »Dämmrung« die Komposita »Wellen-Zauberlicht« und »Wellenklang« erwogen hatte²⁸. Hier wird abermals die entscheidende Kopplung zwischen Wasser, Licht und Musik betont. Die Wasserfläche ist eigentlich eine Wellenfläche. Kauffmann hat diese schon in Bewegung gekommene Wasserfläche des ›Venedig‹-Gedichts plausibel als dionysische Flut

25 Vgl. Lösel: Friedrich Nietzsche's ›Venice‹, 64.

26 Vgl. hierzu auch Groddeck: »Ein andres Wort für Musik«, 27 sowie Kauffmann: ›Gondeln, Lichter, Musik‹, 161).

27 Die Vorliebe Nietzsches für das glatte Meer ist also im ›Venedig‹-Gedicht nicht wiederzufinden, wie sie z. B. im Dionysos-Dithyrambus »Die Sonne sinkt« präsent ist (zum Bildkomplex des Meers, vgl. etwa Kauffmann: ›Gondeln, Lichter, Musik‹, 169–175). Vgl. hierzu auch bezüglich der Wagner-Kritik: »was wir Halkyonier bei Wagnern vermissen – la gaya scienza; die leichten Füsse; Witz, Feuer, Anmuth; die grosse Logik; den Tanz der Sterne; die übermuthige Geistigkeit; die Lichtschaider des Südens; das glatte Meer – Vollkommenheit« (WA 10).

28 Bloch: Das Gedicht als bewegter Denkraum, 72.

oder Verflüssigung gedeutet,²⁹ die – parallel zur Musik – alles Feste mit sich reißt.³⁰ Demgemäß werden das Bild des Wassers und der Ton der Musik noch einmal zusammengefügt, indem sie auf die gleiche auflösende Beweglichkeit zielen, d. h. die Erleichterung des Schweren.

Die Kulmination des in der ersten Strophe stattgefundenen Ereignisses des Zitterns, worin das Ich schon völlig aufgegangen ist, wird durch die Reihung in der Mitte des Gedichts – »Gondeln, Lichter, Musik« – markiert. Die Musik, die ›[f]ernher kam‹, das Ich mit sich nahm, sich mit Licht und Wasser mischte, um eine leichte zitternde Gesamtimpression zu zeigen, schwamm dann weiter ›in die Dämmerung hinaus‹. D. h., die Begegnung zwischen Ich und Musik, die der Ausgangspunkt des Gedichts ist, wird verflüchtigt und leicht gemacht. Dieser Vorgang wird auch durch die Vokalwahl deutlich: so wird, wie oben bereits angedeutet, die anfängliche Verortung durch den schweren ›a‹-Laut in ›stand‹ und ›Nacht‹ dominiert. Nunmehr herrscht jedoch der leichte ›i‹-Laut, vor allem in den Worten ›zitternde‹, ›Lichter‹ und ›Musik‹. Das Ereignis des Zitterns löst sich am Ende aber auf und die schweren Vokale wie die ›u‹- und ›a‹-Laute dominieren. Groddeck spricht in Bezug auf den Rhythmus des freirhythmischen Gedichts von einem »ebenso schwebende[n] wie statische[n] Eindruck«³¹; dies ist also auch in der Vokalwahl wiederzufinden, in der Balance zwischen schweren und leichten Vokalen.

Der Zusammenhang der ersten Strophe ergibt sich dadurch, dass sie eine sehr leise und gleitende Überleitung vom Ich zur Musik zu den Tränen/Tropfen zum Licht und letztlich bis hin zur Wasserfläche vollzieht, auf der sich alles allmählich in dem Ereignis des Zitterns vereint. Zittern erhält hier damit sowohl eine lautliche als auch visuelle Präsenz durch die Vokalwahl und die Gesamtimpression der zitternden Fläche. Die zweite Strophe ist dann als simultanes Ereignis zu deuten, indem grundsätzlich die gleiche Begegnung beschrieben wird, jedoch mit einer Perspektivverschiebung: Die Konstellation Gesang-Licht-Wasser ist hier in der Konstellation Musik-Buntheit-Saitenspiel wiederholt. D. h., es ist nicht die Wasserfläche, die das Zittern versammelt und darstellt, sondern das Saitenspiel ›zeigt‹ das Zittern oder lässt die Konstellation unsichtbar tönen. In der zweiten Strophe herrscht also vor allem die Musik, weil es jetzt kein äußeres Ich gibt, sondern das platzierbare Ich erscheint durch eine deplatzierte Seele bzw. ein Musikinstrument ausgewechselt.

Was geschieht eigentlich auf der Brücke, wenn der Gesang ertönt? Dies bietet den impressionistischen Bildern der ersten Strophe eine Antwort an, aber in der zweiten Strophe werden die Bilder scheinbar nur abstrakt-musisch erschlossen, etwa als Saite der Seele und ihrer »bunte[n] Seligkeit«. Diese letzte Angabe der Buntheit wiederholt aber das Lichtspiel der goldenen Tropfen aus der Perspektive der Seele, fügt also den Aspekt der konkret-impressionistischen Lichtwelt hinzu, wodurch beide

29 Kauffmann: ›Gondeln, Lichter, Musik‹, 167.

30 Vgl. hierzu Staigers Definition des lyrischen Stils als »Verflüssigung des Festen« (Staiger: Grundbegriffe der Poetik, 52). Zur Geschichte dieser vor allem aus der Romantik kommenden Denkfigur, vgl. Aleida Assmann: Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur. In: Kultur als Lebenswelt und Monument. Hg. von ders., Dietrich Harth. Frankfurt a. M. 1991, 181–199.

31 Groddeck: »Ein andres Wort für Musik«, 25.

Strophen als simultane Ereignisse zu verstehen sind: Gesang vereint sich mit dem Wasser-Licht-Bild wie Musik mit dem Saite-Licht-Bild einhergeht. In der zweiten Strophe ist das platzierbare Ich auch von einer offenen Rezeptivität ergänzt: Die Seele ist Saitenspiel, wird von der Musik berührt, zittert, und folglich ertönt ›ein Gondellied‹. Das Zittern der Saite der Seele korreliert dann mit der ›bunte[n] Seligkeit‹ und kulminierte in einer Mischung von Musik und Licht, wie in der ersten Strophe. In der zweiten Strophe ist alles völlig leicht und musikalisch geworden. Dies wird vor allem durch die Vokaldominanz der ›i‹- und ›e‹ bzw. ›ei‹ oder ›ie‹-Laute deutlich. Bereits der erste Vers – ›Meine Seele, ein Saitenspiel‹ – hat alle schweren Vokale hinter sich gelassen, und tönt nur in einem leicht-schwebenden Assonanz-Raum (ei-ee-ie). Das im Gedicht angestrebte musisch-leichte Klima wird hiermit lautlich wie auch bildlich repräsentiert, wobei die beiden Strophen zusammen – durch das Zittern – endlich die Formel ›Musik über Musik‹ einlösen.

Absturz im Zweifel

Das ›Venedig‹-Gedicht präsentiert die momentane Euphorie eines musikalischen Erzitters, dies aber – in Übereinstimmung mit der Struktur des musikalischen Eskapismus – nicht ausschließlich. In der Tat endet das Gedicht mit einer Frage: ›– Hörte Jemand ihr zu? ...‹. Wie Karl Pestalozzi präzis erläutert, bricht – konkret in der Anwendung des Gedankenstrichs – diese Frage tatsächlich die durch das Zittern errichtete Stimmungsdimension: »Noch in Nietzsches reinstem lyrischem Gebilde, ›Venedig, [...] wird die von einem schwebenden Rhythmus getragene Stimmung mit der Schlussfrage ›Hörte jemand ihr zu? zerbrochen«³². Nach Groddeck wirkt dieser letzte Vers als ein intellektuell-parodistisches Zerbrechen der Verzauberung.³³ Die bisherige Szene des Zitters wird, so Groddeck, für unhaltbar befunden, weil sie sich auf eine romantische Erlebnis-Authentizität gründet, die am Ende als künstlich und selbstinszenierend enthüllt wird³⁴. Diese Lesart einer abschließenden Subversion und somit einer Annulierung des heiter-musikalischen Zitters zielt im Kontext des Eskapismus auf eine Verdeutlichung der Unhaltbarkeit solcher Fluchtversuche. Damit wird eine nachdrückliche Zäsur zwischen den beiden Teilen des Gedichts errichtet. Trotz des Abstands zum wagnerschen Dunst ist auch das Ereignis des Zitters in Nietzsches Gedicht Teil des romantischen Sich-Vergessens und Sich-Betäubens – wenngleich in einer anderen, heitereren und leichteren Luft.³⁵

32 Karl Pestalozzi: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970, 231.

33 Vgl. hierzu auch Sander L. Gilman: »Braune Nacht«: Friedrich Nietzsche's Venetian Poems. In: Nietzsche-Studien 1 (1972), 247–260, hier: 258.

34 Vgl. Groddeck: »Ein andres Wort für Musik«, 28–29.

35 Eine mögliche Unterscheidung zwischen Wagnerschem Selbst-Vergessen und einer – wie es in dem mit dem ›Venedig‹-Gedicht verwandten Dionysos-Dithyrambus »Die Sonne sinkt« – ›blaue[n] Vergessenheit‹ wäre hier weiter zu entwickeln. Zur zentralen Frage des Vergessen-Könnens bezüglich der Ressentiment-Kultur des letzten Menschen, vgl. Schnaap Sybe: Die Unfähigkeit zu vergessen. Nietzsches Umwertung der Wahrheitsfrage. Würzburg 2002.

Statt dieser Lesart des ironischen Bruchs kann der letzte Vers auch als kontinuitätsbezogene Konsequenz des bisherigen gedeutet werden. Weil das Zittern eine Verflüchtigung der Welt vollzieht, endet das Ich demnach in einer von der Welt geschiedenen, einsamen Position. Der reflexive Gestus kontaminiert und suspendiert den Vorgang des Zitterns und klammert ihn damit aus, zerstört ihn aber nicht. Dies ist gewichtig: Die abschließende Frage erhebt sich in dieser Deutungsweise nicht intellektuell-parodistisch über die musikalische ›Venedig‹-Szene, sondern ist selbst ein Teil davon. Die Frage ist dann die Frage des Einsamen, der bezweifelt, ob sein musikalischer Eskapismus mitteilbar und kommunizierbar ist, oder nur der isolierte Gesang eines in Tönen und Licht schwelgenden Ichs.³⁶ Sowohl Lösel³⁷ als auch Pestalozzi³⁸ betrachten so z. B. die Frage als eine der Kommunikation und des Dialogs der ansonsten einsam-monologischen Rede des lyrischen Ichs. Statt einer Enthüllung seiner Unhaltbarkeit hat der Eskapismus hier nur Vereinzelung und Selbstbezug zur Folge.

Für beide Lesarten gilt aber, dass die abschließende Frage den Versuch bildet, einen Standpunkt zwischen musikalischem Zittern und selbtkritischem Zweifel zu finden, d. h. zwischen dem Wort als Musik und dem Wort als distanzierendem Gedanken und Reflexionsmedium. Wie am Anfang erläutert, ist das Gedicht Nietzsches der Versuch, ein Wort über die Musik auszudrücken, was aber nur in der Sprache der Lyrik, d. h. in der Musik und für die Ohren entworfen werden kann. Eben dies wird in der Formel ›Musik über Musik‹ ausgedrückt. Mit dem Schlussvers scheint diese Ambition aber nicht recht vollzogen zu werden, weil mit dem Ende eine Markierung des Abstands zwischen den beiden Ebenen vollzogen wird, d. h., zwischen dem Sich-über-etwas-äußern und dem Sich-musikalisch-äußern. Der letzte Vers ist diese Markierung, sie ist das ›über‹ in der Formel, die offenbar unaufhebbare Differenz zwischen Musik und Gedanke, Gefühl und Reflexion, Subjekt und Objekt, die dazu zwingt, die Luft-Flucht abzugrenzen und nicht zu verabsolutieren. Sie meint also eine Rückkehr, einen Absturz. Der Eskapismus des ›Venedig‹-Gedichts besteht am Ende in der Differenz, in einem Standpunkt des Ja- und Nein-Sagens: Ja zur Fluchtbewegung, Nein zur Behauptung ihrer Fortdauer, ihres Festhaltens als Wirklichkeit – oder: der musikalische Verflüchtigungsvorgang des Gedichts ist im Grunde ein Nein-Sagen zur Wirklichkeit, das unversehens in ein (tentatives) Ja-Sagen umschlägt.³⁹ Eine mögliche Affirmation des verneinenden Weltbezugs des

36 Vgl. die oft zitierte Bemerkung von Nietzsches Freund Franz Overbeck, die er »neben die Verse im Erstdruck notiert hat« (Grodeck: »Ein andres Wort für Musik«, 31): »Diese Verse sang N. beständig – bald trällernd bald summend – meist eine vermeintliche Weise Peter Gast's anrufend, in der Nacht da ich ihn nach Basel transportirte (10/11. Jan. 1889). Ich wusste nicht, dass er sich selbst citirte, und staunte namenlos darüber, ihn in seinem damal. Zustande *solche* Worte vorbringen zu hören« (zit. n. ebd.). Ob aber dieses für-sich-selbst-Singen das »Glück des Autors über das gelungene Gedicht« (ebd.) bezeugt oder vielleicht eine Übung in musikalischer Flucht bildet, wäre hier schwer zu entscheiden.

37 Vgl. Lösel: Friedrich Nietzsche's ›Venice‹, 69.

38 Vgl. Pestalozzi: Die Entstehung des lyrischen Ich, 230–231.

39 Ich stütze mich hier auf Dorschels Behauptung, dass eine mögliche Wahrhaftigkeit des musikalischen Eskapismus in einem »Ja zur Welt als Nein« (Dorschel: Der Welt abhanden kommen, 141) steckt und demgemäß eine absolute Verneinung der Welt vermeidet.

musikalischen Eskapismus – dies ist die letztendliche Hoffnung des ›Venedig‹-Gedichts Nietzsches.

Literatur

- Appel, Sabine: Oberfläche – aus Tiefe. Nietzsches Idee griechischer Heiterkeit im Rahmen einer Philosophie der Zukunft. In: Heiterkeit. Konzept in Literatur und Geistesgeschichte. Hg. von Petra Kiedaisch, Jochen A. Bär. München 1997, 265–273.
- Allemann, Beda: Nietzsche und die Dichtung. In: Nietzsche. Werk und Wirkungen. Hg. von Hans Steffen. Göttingen 1974, 45–64.
- Assmann, Aleida: Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur. In: Kultur als Lebenswelt und Monument. Hg. von ders., Dietrich Harth. Frankfurt a. M. 1991, 181–199.
- Bachelard, Gaston: L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement [1943]. Paris 1909.
- Benne, Christian: »ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!«. Synästhetische Lektüre von ›Jenseits von Gut und Böse 296‹. In: Texturen des Denkens. Nietzsches Inszenierung der Philosophie in ›Jenseits von Gut und Böse‹. Hg. von Marcus Andreas Born, Axel Pichler. Berlin 2013, 305–352.
- Bloch, Peter André: Das Gedicht als bewegter Denkraum – Nietzsches Gondellied. Von der Befreiung des Menschen zu sich selbst in der Auseinandersetzung mit der Vorstellung von Unendlichkeit. In: Nietzsche-Studien 41 (2012), 58–77.
- Dorschel, Andreas: Der Welt abhanden kommen. Über musikalischen Eskapismus. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jahrgang 66/2 (2012). Stuttgart 2012, 135–142.
- Gilman, Sander L.: »Braune Nacht«: Friedrich Nietzsche's Venetian Poems. In: Nietzsche-Studien 1 (1972), 247–260.
- Groddeck, Wolfram: »Ein andres Wort für Musik«. Zu Friedrich Nietzsches Venedig-Gedicht. In: Gedichte und Interpretationen. Band 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Hg. von Harald Hartung. Stuttgart 1983, 19–32.
- Hollinrake, Roger: A Note on Nietzsche's Gondellied. In: Nietzsche-Studien 4 (1975), 139–145.
- Holm, Henrik: Wagner als Vorbild des Selbstseins? Bemerkungen zum frühen Idealismus Nietzsches in ›Schopenhauer als Erzieher‹. In: Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung. Hg. von Jutta Georg, Renate Reschke. Berlin 2016, 153–159.
- Kauffmann, Kai: ›Gondeln, Lichter, Musik‹. Fr. Nietzsches ›Venedig‹-Gedicht und sein metaphorisches Umfeld. In: Nietzsche-Studien 17 (1988), 158–178.
- Kommerell, Max: Gedanken über Gedichte [1943]. Frankfurt a. M. 1985.
- Love, Frederick R.: Nietzsche's Quest for a New Aesthetic of Music: ›Die Allergrösste Symphonie‹, ›grosser Stil‹, ›Musik des Südens‹. In: Nietzsche Studien 6 (1977), 154–194.
- Lösel, F. A. G.: Friedrich Nietzsche's ›Venice‹. An interpretation. In: Hermathena 105 (1967), 60–73.
- Mayer, Mathias: Nachwort. In: Friedrich Nietzsche. Gedichte. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2010, 173–186.
- Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. München 1978.
- Sybe, Schnaap: Die Unfähigkeit zu vergessen. Nietzsches Umwertung der Wahrheitsfrage. Würzburg 2002.
- Weinrich, Harald: Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit. München 2001.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Süden als Metapher. Zu Nietzsches Italien-Bild. In: Italienisch. Zeitschrift für Italienische Sprache und Literatur 27 (1992), 2–17.

Michael Karlsson Pedersen

21 Das Mitternachtslied im ›Zarathustra‹ und die Nacht des ›Tristan‹: Reime und Schlüsselworte

»*Oh Mensch! Gieb Acht!*« ist in Nietzsches *Also sprach Zarathustra* das einzige Lied im gewohnten Sinn: in Verse umbrochen, metrisch fest gebunden, gereimt und zum Vertonen und Singen einladend¹, so Werner Stegmaier, der das Gedicht ausführlich in seinem philosophischen Gehalt und in seinem Kontext erörtert hat und seinen Inhalt folgendermaßen wiedergibt: »Die Hauptworte verdeutlichen zusammen mit den Verben ›ist‹, ›gedacht‹, ›spricht‹, ›Vergeh‹ und, wiederum wiederholt, ›will‹, worum es geht: um die alten philosophischen Grundfragen des Seins, des Denkens und Sprechens, des Vergehens, also der Zeit, und des Wollens.«²

Die tiefgehende Analyse von Stegmaier bildet die Grundlage meiner Ausführungen, die einem eng mit der Sprache und dem Wortschatz verbundenen Aspekt dieses Lieds (dessen Titel im Handexemplar und in der Großoktag-Ausgabe ursprünglich noch *Das trunkene Lied war*³) gewidmet sind. Die Textur des Gedichtes verbirgt nämlich ein bewusstes Spiel und eine gründliche Auseinandersetzung mit Wagner, beziehungsweise mit einigen Szenen aus dem Libretto von *Tristan und Isolde*.

Hochstwahrscheinlich fand Nietzsche ein Stichwort für sein Mitternachts-Lied in einem verzweifelten Brief, den ihm der unglücklich verliebte Erwin Rohde am 9. September 1875 nach einer Aufführung des *Tristan* in München geschrieben hatte. Rohde glaubte im Vorspiel zum dritten Akt den Klang einer Glocke zu vernehmen:

»[...] Noch tönt mir, vor allen anderen Erinnerungen, der Anfang des Vorspiels zum dritten Act (die 5 ersten Töne) immer im Herzen nach: es kommt mir vor wie ein langgezogenes, tieftönendes Glockenläuten, das allem Glück und allem tröstlichen Lichte der Erde zu Nacht und Grabe läutete; es ist furchtbar traurig!« (KGB II 6/1, 218–219).

Bei näherer Betrachtung enthüllt sich, so die These, der Text dabei als eine Collage aus Schüsselwörtern, Klangelementen und vor allem aus Reimen des *Tristan*, dessen »Symbolik der Sprache« Nietzsche tief bewunderte und den er in *Richard Wagner in Bayreuth* als »Opus metaphysicum aller Kunst« bezeichnet hatte (WB 8). Vor allem bewunderte er »den Urzustand«, die »Ursprünglichkeit und Unerschöpflichkeit« der wagnerischen Sprache, »die tonvolle Kraft ihrer Wurzeln« (WB 9).

Der Text besteht, wie viele der Sätze und Satzfragmente in *Tristan und Isolde*, aus kurzen, meistens ein- oder zweisilbigen Wörtern. Eine Ausnahme davon bilden die dreisilbigen Reimwörter, die das Gedicht besiegen: ›Herzeleid‹ / ›Ewigkeit‹.

Die ersten Reime des »Trunkenen Lieds«, ›Acht‹ / ›Nacht‹ / ›Tag‹ (als Binnenreim) / ›erwacht‹, sind auch im *Tristan* zu finden und zwar im zweiten Aufzug (Brangänes Wachgesang):

1 Werner Stegmaier: ›*Oh Mensch! Gieb Acht!*‹. Kontextuelle Interpretation des Mitternachts-Lieds aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. In: Nietzsche-Studien 42 (2013), 85–115, hier: 86 f.

2 Ebd., 99 f.

3 Vgl. KSA 14, 343.

Habet **acht!**
 Habet **acht!**
 Schon weicht dem **Tag** die **Nacht**
 [...].
 Auch der **Traum** kommt vor:
 Einsam wachend
 in der **Nacht**,
 wem der **Traum**
 der Liebe lacht
 [...].
 Isolde:
 O ew'ge **Nacht**,
 süsse **Nacht!**
 [...]
 wie wär' ohne Bangen
 aus dir er je **erwacht**?⁴.

Derselbe Reim in Verbindung mit dem Adjektiv ›tief‹ klingt in den Worten Tristans wieder: »drang mir ein / bis in des Herzens / **tiefsten** Schrein. / Was dort in keuscher **Nacht** / dunkel verschlossen **wacht**« (1105–1108).

Die Verse Nietzsches: »Ich **schlief**, ich **schlief** –, / Aus tiefem **Traum** bin ich erwacht« erinnern aber auch an die Worte Brünnhildes, welche ihre ›Rückker zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels‹ begrüßt:

Lang war mein **Schlaf**;
 ich bin **erwacht** (2417–2418)

Als noch wichtiger in der Reihe der Reimwörter erweist sich das Spiel mit ›Weh‹ und ›vergehen‹ im drittletztem Vers des Gedichts Nietzsches (›weh spricht vergeh!‹), das auf das Verfahren Wagners deutlich hinweist.

Tristan und Isolde:
 ohne **Wehen**
 hehr **Vergehen** (1420–1421; 50)

Derselbe Reim besiegelt die letzten Worte des sterbenden Siegfried in der *Götterdämmerung*, wenn auch das Wehen (= Hauchen) hier auf den Atem von Brünhilde bezogen ist:

wonniges **Wehen**! –
 Süßes **Vergehen** (1813–1814)

4 Vgl. Richard Wagner: Tristan und Isolde (1857). In: ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Siebenter Band. Leipzig 1888, 1–81, hier: 48, 1377–1379; 45, 1291–1303, 1291–1294; 50, 1394–1401; 1105–1108). Hervorhebungen an dieser und den folgenden Stellen durch die Verfasserin.

Das Wort ›Herzeleid‹ kommt im *Tristan* nicht vor, wohl aber in zwei bedeutenden Stellen aus dem *Parsifal* mit Bezug auf die Mutter des Helden:

Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust,
 [...]
 das Leid im Herzen,
 wie lachte da auch **Herzeleide**,
 als ihren Schmerzen
 zuauchzte ihrer Augen Weide [...]
 um stillen Tod sie warb:
 ihr brach das Leid das Herz,
 und – **Herzeleide** – starb. – (847),

›Ewig‹ (aber nicht ›Ewigkeit‹) wird mehrmals in der letzten Szene des *Tristan* wiederholt: ›was Tristan wehrt, / Isolde immer zu lieben, / **ewig** ihr nur zu leben?‹; ›ewig einig / ohne End‹ (zweimal wiederholt); ›Ewig währ uns die Nacht! / ewig heim‹, ›endlos **ewig**, / ein-bewusst, ›Ewig, ewig ein!‹). Nach Leo Spitzer ist »das Zwiegespräch Tristans und Isoldes der Antithetik des traditionellen Dramas so weit entrückt, daß es beinahe gleichgültig erscheint, ob es Isolde oder Tristan ist, der redet: die Sätze und Satzfragmenten sind austauschbar und werden auch manchmal ausgetauscht.«⁵

›Tief‹ kommt in verschiedenen Szenen des *Tristan*, vor allem mit Bezug auf das Herz vor: ›Für **tiefstes** Weh‹; ›O **tiefstes** Weh!‹; ›Den unerforschlich **tiep** / geheimnisvollen Grund‹; ›Aus der Tiefe hört man jetzt dumpfes Gemurmel und Waffengeklirr‹. ›Ewig‹ und ›tiep‹ tauchen zusammen im Zwiegespräch der beiden ›Nacht-Geweiheten‹:

Tristan: ›Wer des Todes Nacht / liebend erschaut, / wem sie ihr **tiep** / Geheimnis vertraut:‹
 Isolde: ›Ewig!‹

In *Richard Wagner in Bayreuth* wird Tristans »unersättliche süßeste Sehnsucht nach den Geheimnissen der Nacht und des Todes« hervorgehoben (WB 8, KSA 1, 479). Auf das tiefe Geheimnis der Nacht bezieht sich anscheinend auch Zarathustra, als er dem Leben »etwas ins Ohr« sagt (Za, KSA 4, 281).

›Lust‹ ist das Schlüsselwort der Liebeszenen der Oper, aber wird auch mit dem Leid als Grundelement des Lebens verbunden, im betonten Zusammenhang mit Leben und Tod: ›Frau Minne kennst du nicht? / [...] Des Weltenwerdens / Wälterin? / **Leben** und **Tod** / sind untartan ihr, / die sie webt aus **Lust** und **Leid**‹ (922–930). Lust ist aber auch das letzte Wort Isoldes: ›höchste **Lust**‹ schließt die berühmte, von den berauschen und verklingenden Wellen der Musik begleitete und getragene Szene ihres ekstatischen Liebestodes ab (2344). Nach Nietzsche verweist der ›metaphysische Schwanengesang‹ Isoldes auf die »Urfreude im Schoosse des Ur-einen«. Aus diesem Grund werden auch Isoldes letzte Worte in der *Geburt der Tragödie* beschworen (vgl. GT 22, KSA 1, 141). Noch in *Ecce Homo* bekennt Nietzsche mit begeisterten

5 Leo Spitzer: ›Drei Gedichte der Ekstase. In: Eine Methode, Literatur zu interpretieren. Hg. von Walter Höllerer. München 1970, 9–51, hier: 48.

Tönen seine Vorliebe für den *Tristan*: »Aber ich suche heute noch nach einem Werke von gleich gefährlicher Fascination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der Tristan ist, – ich suche in allen Künsten vergebens. [...] Die Welt ist arm für den, der niemals krank genug für diese ›Wollust der Hölle‹ gewesen ist« (EH 6, KSA 6, 289 f.). Wagner bleibt für Nietzsche, auch nach dem *Fall Wagner*, der Meister des Klanges der »heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele« (FW 87, KSA 3, 445; KSA 6, 418).

Andernorts hatte er sich jedoch mit Goethes Worten (dem Motto zur zweiten Auflage des *Werther*) distanzierter geäußert: »Alle jene Wesen, die ihre Leidenschaft verschlingt, Werther, Tasso, Tristan, Isolde rufen uns zu: sei ein Mann und folge mir nicht nach!« (NL 1880, 4[307], KSA 9, 177; vgl. FW 99, KSA 3, 457).

Nun stellt sich unweigerlich die Frage: wie kann ein Gedicht, das beinahe aus denselben Worten des *Tristan* besteht, eine diesem diametral entgegengesetzte Botschaft vermitteln?

Es handelt sich in der Tat um ein raffiniertes Kunststück Nietzsches: der Takt, der Rhythmus werden gegen die höchste Wollust des *Tristan* ausgespielt. Das ekstatisch-spanische Gefühl des *Tristan* (»In dem wogenden Schwall [...] ertrinken, / versinken«) hat einen ungeheuren Einfluss vor allem auf die Décadence um die Jahrhundertwende ausgeübt. Diese Wirkung scheint Nietzsche erahnt und vorausgesehen zu haben. Jedenfalls wirkt Nietzsches Gedicht als sei es ein Zauberspruch gegen die Verführung zum Tode: »Die Nacht überredet zum Tode« hatte er in *Menschliches, Allzumenschliches* festgestellt (MA II, 8). Schon in diesem Werk enthüllen sich der Rhythmus und der Tanz als das eigentliche Antidot gegen die »dem Schwimmen und Schweben verwandte« unendliche Melodie und gegen das, was Nietzsche als »das Wogende, Wallende, Schwankende im Ganzen der Wagnerischen Musik« bezeichnete (NL 1878, 30[129], KSA 8, 545):

»Die künstlerische Absicht, welche die neuere Musik in Dem verfolgt, was jetzt, sehr stark aber undeutlich, als ›unendliche Melodie‹ bezeichnet wird, kann man sich dadurch klar machen, dass man in's Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem wogenden Elemente auf Gnade und Ungnade übergiebt: man soll schwimmen. In der bisherigen älteren Musik mußte man, im zierlichen oder feierlichen oder feurigen Hin und Wider, Schneller und Langsamer, tanzen: [...] – Richard Wagner wollte eine andere Art *Bewegung der Seele*, [...] Sein berühmtes Kunstmittel, [...] die ›unendliche Melodie‹ – bestrebt sich, alle mathematische Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeit zu brechen, mitunter selbst zu verhöhnen; und er ist überreich in der Erfindung solcher Wirkungen, welche dem älteren Ohr wie rhythmische Paradoxien und Lästerreden klingen [...].« (MA II, 134, KSA 2, 434f.)

»Das Metrum« des Gedichts, so führt Stegmaier aus, »ist einfach, es ist: 5-facher regelmäßiger Wechsel zwischen 2- und 4-hebigen Jamben oder einfachen und doppelten jambischen Dimetern – gr. iámbos ist das auftretende Bein. Aber dabei bleibt es nicht. In den ersten drei Versen der zweiten Hälfte treten rhythmische Verschiebungen ein: Weh und Lust, die nun zur Sprache kommen, fügen sich nicht in das Versmaß, fügen sich in überhaupt kein Maß, und Nietzsche macht das hörbar. Doch mit den Schlussversen wird das Metrum, der regelmäßige Rhythmus, wieder-

gewonnen, der Tanz wieder leicht und fröhlich, bis er ins Unhörbare ausklingt. Das verleiht dem Gedicht seine beschwingende Lebendigkeit«⁶.

Der Schwung des Tanzes und der Rhythmus der Jamben prägen also erstaunlicherweise ein Nachtgedicht. Das erscheint auf den ersten Blick widersinnig, wenn man an die Tradition der deutschen und vor allem der romantischen Nachtlieder denkt, die meistens durch den schaukelnden und langsam ausklingenden Rhythmus eines Wiegenlieds charakterisiert sind. Darauf hinaus besitzen Jamben eine lange Tradition als Schmäh-, Schimpf- und Spottform (z. B. bei Archilochos und Lykambes). Deswegen begleiten sie im »Mitternachtlied« die beinahe unsichtbare und daher häufig auch *übersehene* polemische Absicht.

Der Tanz als Sinnbild des Lebens (man denke an die beiden Tanzlieder im *Zarathustra*) wird also der gefährlichen Verführung durch die Nacht entgegengesetzt. Und der »Rundgesang«, die Wiederholung im Bann des Rhythmus, weist auf den abgründlichen Gedanken hin: »sprach alles noch Ein Mal (wiederkehrend wie das **Medusen-Haupt**)« (1884–1885, 39[31], KSA 11, 344). Das sich anscheinend selber singende Lied erweist sich zugleich als Gegengesang und Gegengewicht oder genauer: als das Heilmittel und Gegengift gegen jede nihilistische Versuchung: Der *Tristan* kreist bekanntlich um einen »Liebes- oder um einen Todestrunk«, die sich beide letzten Endes als gleich verhängnisvoll erweisen.

Die Umkehrung bei Nietzsche geschieht nun vor allem durch das Verb ›will‹: dem engen, auch phonosymbolischen, Zusammenhang von ›Weh‹ und ›vergeh‹ wird derjenige von »Lust« und »Ewigkeit« als Frucht des Willens mit Nachdruck entgegengesetzt. Das Wortpaar ›Weh‹ / ›vergeh‹ setzt ein passives Verhalten, ein sich widerstandslos dem Tod Hingeben und Ergeben voraus; Lust wird dagegen mit dem Streben nach etwas, mit dem Wollen als Inbegriff des Lebens verbunden. Die nächtliche Wollust im Vergehen des *Tristan* verkehrt sich beinahe zauberhaft, im »Trunkenen Lied«, in einen nächtlichen Hymnus an das Leben.

Literatur

- Leo Spitzer: »Drei Gedichte der Ekstase«. In: Eine Methode, Literatur zu interpretieren. Hg. von Spitzer, Leo, »Drei Gedichte der Ekstase«. In: Eine Methode, Literatur zu interpretieren. Hg. von Walter Höllerer. München 1970, 9–51.
- Stegmaier, Werner: »Oh Mensch! Gieb Acht!«. Kontextuelle Interpretation des Mitternachts-Lieds aus Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. In: Nietzsche-Studien 42 (2013), 85–115.
- Wagner, Richard: Tristan und Isolde (1857). In: ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Siebenter Band. Leipzig 1888, 1–81.

Vivetta Vivarelli

6 Stegmaier: »Oh Mensch! Gieb Acht!«, 103–104.

›Dionysos-Dithyramben‹

22 Die Wahrheit im Dithyrambus. Zu Nietzsches ›Dionysos-Dithyramben‹

Mit dem Dionysischen verbindet sich gewöhnlich die Vorstellung des Rausches, des Exzesses, der ekstatischen Ausnahme-Existenz. Und nicht selten geschieht dies gerade auch mit Berufung auf Nietzsches Philosophie, genauer auf seine frühe Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872. Ich möchte nun dieser Auffassung nicht dogmatisch entgegentreten, sondern sie an Nietzsches späten Gedichten, den *Dionysos-Dithyramben* überprüfen; und dies mit der leitenden Frage nach der ›Wahrheit‹ im Dionysischen, im Dithyrambus.

Der bedeutende Nietzsche-Forscher und -Kritiker Erich F. Podach, der – noch vor Beginn der großen Nietzsche-Ausgabe von Colli und Montinari – für die Rezeptionsgeschichte von Nietzsche eine wichtige und klärende Rolle gespielt hat, sagt in seinem Buch mit dem tendenziösen Titel *Nietzsches Werke des Zusammenbruchs*, 1961, über die *Dionysos-Dithyramben* das Folgende:

»Schon nach der Entstehungsart waren die Gedichte keine Dithyramben im echten und von Nietzsche prätendierten Sinne. Dithyramben werden dem Sänger in orgiastischer Erregung mit Elementargewalt eingegeben. Man sang Dithyramben bei wilden Gelagen zu Ehren des Dionysos unter Anleitung des vom Wein am stärksten angeregten Zechers. [...] Der Verfasser des ›Ecce homo‹ liebte fließende Brunnen und sagte, ein Glas Wasser liefe ihm nach wie ein Hund. Er arbeitete mit der Nüchternheit eines großen Künstlers an einzelnen Versteilen und Zeilen seiner zarathustrisch-dionysischen Lieder, bis er die erwünschte Prägnanz erreicht hatte, und baute die Gedichte aus Stücken auf.«¹

Diese Bemerkung Podachs enthält hinter der vordergründigen Kritik, dass die *Dionysos-Dithyramben* gar keine echten Dithyramben seien, viel Richtiges. Tatsächlich sind die *Dionysos-Dithyramben* das Werk eines ›nüchternen Künstlers‹ und keineswegs das eines orgiastisch erregten Weintrinkers. Nietzsche selbst empfand und erklärte sich in einem emphatischen Sinne als ›Wassertrinker‹.

Ein Nachlassgedicht Nietzsches aus dem Umkreis der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* trägt den Titel: ›An Hafis. / Frage eines Wassertrinkers‹.² Das Gedicht richtet sich an den Goethe des *West-östlichen Divans* und bezieht sich auf dessen ›Poetik der Trunkenheit‹. Der programmatische Schluss von Nietzsches Gedicht lautet so:

Bist aller Höhen Versunkenheit,
Bist aller Tiefen Schein,
Bist aller Trunkenen Trunkenheit
– wozu, wozu dir – Wein?

¹ Erich F. Podach: Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs. Heidelberg 1961, 365.

² KSA 11, 316.

Es gibt also – gemäß Nietzsche – eine nüchterne Trunkenheit, die an die antike, mystische Vorstellung der ›sobria ebrietas‹, anschließt, diese aber in der Formel ›aller Trunkenen Trunkenheit‹ gleichsam zu einer Art ›Über-Trunkenheit‹ steigert. Diese artikuliert sich im Gedicht über die Paradoxien der ›Versunkenheit aller Höhen‹ und des ›Scheins aller Tiefen‹.

Der nüchterne Wassertrinker schwingt sich, kraft des reinen Elementes Wasser, zur höchsten denkbaren Trunkenheit auf – zu ›aller Trunkenen Trunkenheit‹ –, sodass man sich fragen darf, was hier eigentlich das ›Wasser‹ bedeutet. Ich verstehe es in Anspielung auf den vielzitierten ersten Vers von Pindars »Erster olympischer Ode«: ›ἄριστον μὲν ὕδωρ‹ (Das beste von allem ist das Wasser). Diese Feststellung – die ja auch eine unmittelbare lebenswirkliche Evidenz hat – wurde später auf das Wesen der Sprache und der Lyrik insbesondere bezogen, so z. B. von August Wilhelm Schlegel: »Das Lyrische ist das Wasser der Poesie, man verstehe in dem Sinne, wie Pindar das Wasser das Vortrefflichste aller Dinge nennt: das allgemein flüssige, woraus erst alle festere Gestaltung durch Concentration hervorgeht.«³ – So gesehen ist die Nüchternheit des Wassertrinkers auch eine Voraussetzung – und kein Defizit – der Dithyramben-Dichtung Nietzsches.

Nietzsche, der sich im *Ecce homo* als »Erfinder des Dithyrambus« bezeichnet (»Ich bin der Erfinder des Dithyrambus« sagt er im Kapitel über *Also sprach Zarathustra*) erfährt das Dithyrambische direkt in der Sprache. Nietzsche erkennt über die dichterische Sprache das Dionysische in seiner *Zarathustra*-Dichtung. Das geschieht etwa zur gleichen Zeit, als Nietzsche seine *Dionysos-Dithyramben* konzipiert, im Herbst 1888. Im *Ecce homo* zitiert Nietzsche eine Passage aus dem *dritten Zarathustra* und bemerkt dazu: »Aber das ist der Begriff des Dionysos selbst.« – Kurz darauf sagt er: »Welche Sprache wird ein solcher Geist reden, wenn er mit sich allein redet? Die Sprache des Dithyrambus.«⁴

Damit findet in Werk Nietzsches eine Verschmelzung von zwei bis dahin streng geschiedenen Welten statt, nämlich des persischen Religionsstifters Zarathustra und des griechischen Gottes Dionysos – eine Ineinssetzung, die anscheinend erst in den letzten Monaten von Nietzsches bewusstem Leben vollzogen wird.

Aber zunächst noch zur Formulierung: ›Begriff des Dionysos‹. Das ›Gespräch des Geistes mit sich allein‹, von dem in *Ecce homo* gesprochen wird, ist also dithyramatisch. Und was der Geist so – zu sich selbst – redet, das ist der ›Begriff des Dionysos‹. – Das klingt nun doch recht philosophisch, ja es klingt sogar etwas nach Hegel. Nietzsches Dithyramben mit Hegel lesen? – Das hört sich kühn an. Aber Nietzsche selbst schreibt in *Ecce homo* rückblickend zu seiner ersten philosophischen Schrift *Die Geburt der Tragödie*: »sie riecht anstössig Hegelisch«.⁵

Wenn wir bei Hegel nachlesen, findet sich in der »Vorrede« zur *Phänomenologie des Geistes* ein Satz, der selber durchaus als dithyramatisch verstanden werden darf. Und es geht Hegel dabei um nichts weniger als um die »Wahrheit«:

3 August Wilhelm Schlegel: Vorlesung über das Sonett, gehalten zu Berlin im Winter 1803/04. Nach dem auf der königlichen Bibliothek befindlichen Manuskript. In: Heinrich Welti: Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Leipzig 1884, 241–250, hier: 249.

4 EH Zarathustra, 6–7.

5 EH GT, 1.

»Die Erscheinung ist das Entstehen und Vergehen, das selbst nicht entsteht und vergeht, sondern an sich ist, und die Wirklichkeit und Bewegung des Lebens der Wahrheit ausmacht. Das Wahre ist so der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist, und weil jedes, indem es sich absondert, ebenso unmittelbar <sich> auflöst, – ist er ebenso die durchsichtige und einfache Ruhe.«⁶

Das ›Leben der Wahrheit‹ begreift Hegel als Bewegung. Schon das verbindet ihn mit Nietzsches Denken. Und bei Hegel ist es das ›Wahre‹ selbst, das als ›bacchantischer Taumel‹ begriffen wird. Der ›bacchantische Taumel‹, der zugleich die ›einfache Ruhe‹ ist und ›an dem kein Glied nicht trunken ist‹ – mit dieser unerhörten Litotes lässt sich vielleicht auch das Dithyrambische bei Nietzsche denken.

Der Titel für den neunteiligen Zyklus der *Dionysos-Dithyramben* wird von Nietzsche ganz spät, wahrscheinlich erst am 1.1.1889, niedergeschrieben.⁷ Dieser Titel, den man unbefangen einfach als Bezeichnung für freirhythmische Gedichte, die dem Gott Dionysos gewidmet sind, auffassen könnte, ist im Grunde sehr merkwürdig. Denn das Wort ›Dithyrambos‹ ist lediglich einer der zahlreichen Namen des Dionysos, Bacchus, Erios oder Bromios. Der Name ›Dithyrambos‹ bezeichnet den Gott als das Lied, das ihm zu Ehren gesungen wird. Der Topos-Forscher Max L. Baeumer schreibt: »›Dithyrambus‹ ist zugleich ein alter Name des Dionysos. D. h., der Gott ist mit dem Dithyrambos, dem Preislied zu seinen Ehren, inhaltlich und formal als Topos identisch.«⁸ Die »Identifikation von Gott und ekstatischem Lied im ›Dithyrambos‹« wird auch durch den Alphilologen Walter Burkert bestätigt.⁹ Also: Der Dithyrambus *ist* Dionysos, denn Dionysos ist im und durch den Dithyrambus anwesend. Diese Präsenz des Gottes im Lied verdeutlicht Nietzsche in der im Grunde also tautologischen Bezeichnung ‚Dionysos-Dithyramben‘.

Bis zur Erfindung des letztgültigen Titels hießen die *Dionysos-Dithyramben* noch ›Lieder Zarathustras‹. In fünf der neun Dithyramben erscheint auch Zarathustra namentlich, Dionysos aber nur ein einziges Mal, nämlich am Ende des siebten Dithyrambus, in der »Klage der Ariadne«. Drei Gedichte des Zyklus hat Nietzsche aus dem vierten Teil des Zarathustra entnommen, dem »Ineditum«, das er selbst schließlich als Nachlasswerk eingestuft hat. Es sind das die Dithyramben »Nur Narr! Nur Dichter!« (im vierten Zarathustra noch als »Lied der Schermuth«), das ganze Kapitel »Unter Töchtern der Wüste« mitsamt der erzählenden Einleitung; Nietzsche gibt diesem Dithyrambus noch eine gereimte und berühmt gewordene Schlussstrophe bei. Als letztes übernimmt Nietzsche das »Lied des Zauberers«, das er zu

6 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. Hg. von Johannes Hofmeister. Leipzig 1949, 39.

7 Die Bezeichnung ‚Dionysos-Dithyramben‘ findet sich erstmals in der Vorbemerkung zu *Ecce Homo* (vgl. KSA 6, 263), die in diesem Wortlaut auf Ende Dezember 1888 oder später zurückzuführen ist (vgl. KSA 14, 463).

8 Max L. Baeumer: Toposforschung. Darmstadt 1973, 310–311.

9 Walter Burkert: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart 2011, 250.

einer weiblichen Rolle umschreibt und als »Klage der Ariadne« an die siebte Stelle des Zyklus setzt.¹⁰

Die Ineinssetzung der *Zarathustra*-Dichtung mit dem ›Begriff des Dionysos‹ ist anscheinend erst nach einer intensiven Relektüre von *Also sprach Zarathustra*, die sich in *Ecce homo* dokumentiert, möglich gewesen. In den vier Büchern von *Also sprach Zarathustra* kommt das Wort »Dionysos« nicht vor. Allerdings hatte der dritte Abschnitt des Schlusskapitels »die sieben Siegel«, also der Schluss des dreiteiligen *Zarathustra*, in der Reinschrift zunächst noch die Überschrift: »Dionysos«, was für den Druck gestrichen wurde.¹¹ Und aus dem Sommer 1883 stammt die Notiz: »Dionysos ganz zu verschweigen!«¹²

Die Überschrift und der endgültige Umfang des Zyklus lagen erst am 1. oder gar am 2.1.1889 fest. Die *Dionysos-Dithyramben* sind damit buchstäblich das letzte Werk Nietzsches.

Für die Frage nach der ›Wahrheit‹ im Dithyrambus möchte ich mich nun sehr nah auf den Text des Dithyramben-Zyklus einlassen. Dabei kann ich aber nicht auf die komplexe Komposition des gesamten Zyklus eingehen, aus der sich eine Fülle von Bezügen ergibt, sondern möchte vor allem dem Wort ›Wahrheit‹ nachgehen, das im ersten, im achten und im neunten Dithyrambus emphatisch verwendet wird – und das auch als letztes Wort des ganzen Zyklus am Ende steht.

Der erste Dithyrambus deutet mit der emphatischen Überschrift »Nur Narr! Nur Dichter!« nachdrücklich auf die Perspektive des Poetischen hin. Es ist *nur* der Dichter, der hier redet:¹³

Bei abgehellter Luft,
wenn schon des Thau's Tröstung
zur Erde niederquillt,
unsichtbar, auch ungehört
– denn zartes Schuhwerk trägt
der Tröster Thau gleich allen Trostmilden –
gedenkst du da, gedenkst du, heißes Herz,
wie einst du durstetest,
nach himmlischen Thränen und Thaugeträufel
versengt und müde durstetest,
dieweil auf gelben Graspfaden
boshaft abendliche Sonnenblicke

10 Dazu ausführlich: Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche – ›Dionysos-Dithyramben‹, Band 1: Friedrich Nietzsche, Dionysos-Dithyramben. Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften. Band 2: Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin 1991.

11 Vgl. KSA 14, 325.

12 1883, 13[1], KSA 10, 433.

13 Die folgenden Zitate aus der letzten Reinschrift der *Dionysos-Dithyramben* werden nach der Edition in: Groddeck: Friedrich Nietzsche – ›Dionysos-Dithyramben‹, Band 1, 121–156. Ebenfalls in Band 1 findet sich auch ein Faksimile der Reinschrift D 24/D 23 (ebd., Tafel 93–142).

durch schwarze Bäume um dich liefen
blendende Sonnen-Gluthblicke, schadenfrohe.

»Der Wahrheit Freier – du? So höhnten sie
Nein! Nur ein Dichter!
ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
das lügen muss,
das wissentlich, willentlich lügen muss,

Zu Beginn des Dithyrambus erinnert sich der Dichter in einer Rede an sein eigenes Herz, wie es verdurstend von ›blendenden Sonnen-Gluthblicken‹ verhöhnt wird.

Die Anfangssituation ist nicht ganz einfach zu deuten – wird am Abend der Mittag erinnert oder doch schon der Abend? Es sind ja schon ›abendlische Sonnenblicke‹, die ›um dich liefen‹ – um das verbrannte Herz. Die Unbestimmtheit der Zeit lässt die Bildlichkeit bedeutsam werden. Die ›Sonnenblicke‹ ereignen sich auf ›gelben Graspfaden‹ und ›durch schwarze Bäume‹. Damit assoziiert sich die Tarnfärbung der Raubkatzen Tiger oder Panther – der Dionysos-Tiere. Durch diese noch sehr verdeckte Anspielung hindurch ›laufen‹ die ›Sonnen-Gluthblicke‹, die – dank ihrer zentralen Metaphorik – auf Apollo und auf das Apollinische verweisen. Die Sonnenblicke ›verhöhnen‹ das trostbedürftige Herz des Dichters. Und dann erscheint, gleich im ersten Vers der zweiten Strophe das Wort ›Wahrheit‹, durch Unterstreichung im Manuskript noch eigens hervorgehoben. Dieselbe Formulierung wird in den folgenden Strophen noch zweimal wiederholt werden: ›Das – der Wahrheit Freier‹.

Damit ist der Dichter von der ›Wahrheit‹, die er begehrte, ausgeschlossen. Seltsam ist nur, dass die Redeweise von einem ›Freier‹ der ›Wahrheit‹ selber explizit metaphorisch ist. Apollo, der Gott der Dichter und des Lichts, verwendet hier Nietzsches Lieblingsmetapher, wonach die Wahrheit ein Weib ist. Die »Vorrede« zu *Jenseits von Gut und Böse* beginnt immerhin mit dem Satz:

»Vorausgesetzt, dass die Wahrheit ein Weib ist –, wie? ist der Verdacht nicht begründet, dass alle Philosophen, sofern sie Dogmatiker waren, sich schlecht auf Weiber verstanden?«¹⁴

Hier sind es also die Philosophen, die als erfolglose Brautwerber vor der Wahrheit stehen. Und überhaupt – das sei hier noch eingefügt – sind es gerade die Philosophen, denen Nietzsche eine solche prekäre Brautwerbung zuschreibt. Schon in dem frühen Text *Vom Pathos der Wahrheit* wird diese Überlegung an Heraklit demonstriert:

»An sich scheint ja jedes Streben nach Erkenntniß, seinem Wesen nach, unbefriedigt und unbefriedigend; deshalb wird Niemand [...] an eine so unbegrenzte Überzeugtheit, der einzige beglückte Freier der Wahrheit zu sein, glauben mögen.«¹⁵

14 JGB Vorrede.

15 CV 1.

Der Dichter wird im ersten Dithyrambus als ein ›Thier, das lügen muss‹ bezeichnet – in parodistischer Anspielung auf die aristotelische Definition des Menschen als ›animal rationale‹. Der Dichter ist ein lügendes Tier, eines, das ›wissentlich‹, ja sogar ›willentlich‹ lügt. Das ist mehr als der antike Topos, wonach die Dichter lügen. Der Dichter, dessen ›Sehnsüchte‹ als ›adlerhaft, pantherhaft‹ beschrieben werden, hat – das wird in der Bildlichkeit der Verse kenntlich – dionysische Sehnsüchte. Das katzenhafte, buntzottige Raubtier, von dem dann im Mittelteil des Dithyrambus die Rede ist, verweist auf Dionysos, auf das Dionysische. Wenn es heißt:

Den Gott zerreißen im Menschen
Wie das Schaf im Menschen
Und zerreißend lachen –
/ das, das ist deine Seligkeit,

so gemahnt dies an den Dionysos Zagreus. Aber es ist doch nur eine *poetische* Seligkeit, ›eines Dichters und Narren Seligkeit‹. Eines Dichters, der, so könnte man sagen, Nietzsches *Geburt der Tragödie* gelesen hat und nun dionysisch fühlt. Aber das ist alles nur Theater. Der Dichter weiß – merkwürdig sokratisch wirkt das –, dass er es nicht weiß. In den berückend schönen, poetisch gleitenden Schlussversen kommt am Ende genau dies zum Ausdruck:

so sank ich selber einstmals,
aus meinem Wahrheits-Wahn sinne,
aus meinen Tages-Sehnsüchten,
des Tages müde, krank vom Lichte,
– sank abwärts, abendwärts, schattenwärts,
von Einer Wahrheit
verbrannt und durstig
– gedenkst du noch, gedenkst du, heißes Herz,
wie da du durstetest? –
daß ich verbannt sei
von aller Wahrheit!
Nur Narr! Nur Dichter! ...

In der Wiederaufnahme der abendlichen Stimmung der ersten Strophe, die in den Hohn über den Freier der Wahrheit mündete, zeigt sich nun die *eine* Wahrheit, die den Dichter ›verbrannt‹ hat und die ihn durstig, ungestillt zurücklässt.

Der Dichter hat nur die eine Wahrheit erfahren, nämlich, dass er von ›aller Wahrheit‹ ›verbannt‹ ist. In der Paronomasie, dem Wortspiel ›verbrannt‹ / ›verbannt‹ drückt sich noch einmal das Rhetorisch-Poetische, das Unzulängliche des Dichters, des lügenden Tiers, aus.

Die sokratische Resignation oder die, mit Nietzsche selbst zu reden, sokratische *décadence*, – ›sank abwärts, abendwärts, schattenwärts‹ – zeigt sich noch in dem ironischen Zitat aus dem platonischen Dialog *Phaidros*: Der ›Wahrheitswahnsinn‹ ist eine Zusammenziehung aus der Erläuterung des Sokrates, dass das Wort ›Wahnsinn‹ ursprünglich ›Wahrsinn‹ geheißen habe, entsprechend der Schleiermacher'schen

Übersetzung des griechischen Wortspiels μανική – μαντική.¹⁶ Dieses Wortspiel zeigt übrigens dieselbe rhetorische Technik, wie die Paronomasie ›verbrannt‹ / ›verbannt‹. Hier bleibt nun nur noch die Einsicht zurück, dass für den Dichter, das ›Thier, das lügen muss‹, die einzige Wahrheit die ist, *keine Wahrheit zu haben*.

Aber was für eine Wahrheit ist es denn, von der hier die Rede ist? Die Wahrheit, um die man ›freien‹ kann und von der der Dichter ausgeschlossen ist, ist eine ontologische oder substanzelle Wahrheit, sonst ließe sie sich nicht metaphorisieren. Aber der Wahrheitsbegriff, der darin besteht, dass man von aller Wahrheit ›verbannt‹ ist, ist ein prädikativer, ein reflektierter: Die Wahrheit ist, dass mir keine Wahrheit zugänglich ist.

So erweist sich im ersten Dithyrambus die Wahrheit als etwas, das nicht erreichbar scheint. Das ist die Wahrheit des Dichters. Und das ist auch letztlich lebensrettend. In dem schon zitierten frühen Ausatz *Vom Pathos der Wahrheit* sagt Nietzsche, die bloß erkennenden Wesen

»fluchten im Sterben der Wahrheit. Das war die Art dieser verzweifelten Thiere, die das Erkennen erfunden hatten. / Dies würde das Loos des Menschen sein, wenn er eben nur ein erkennendes Thier wäre; die Wahrheit würde ihn zur Verzweiflung und zur Vernichtung treiben, die Wahrheit, ewig zur Unwahrheit verdammt zu sein.«

Es folgt im zyklistischen Aufbau der *Dionysos-Dithyramben* der Dithyrambus »Unter Töchtern der Wüste«, der dem ›Schatten Zarathustras‹ in den Mund gelegt ist und der sich – in einer abstrakten Deutung – als Darstellung des Nihilismus begreifen lässt. Der dritte Dithyrambus, »Letzter Wille«, spricht von einer namenlosen, aber vorbildhaften Gestalt, in der sich vielleicht Zarathustra erkennen lässt. Der vierte Dithyrambus »Zwischen Raubvögeln« kann in der hier vorgegebenen Perspektive als radikale Selbstkritik der Zarathustra-Gestalt gelesen werden, bei der die Selbstreflexion oder die Selbsterkenntnis tödlich wird. In diesem Gedicht ist übrigens erstmals im Zyklus von ›Zarathustra‹ die Rede. Der mittlere, fünfte Dithyrambus, »Das Feuerzeichen« hat ebenfalls Zarathustra als Subjekt der Rede. Der sechste Dithyrambus, »Die Sonne sinkt«, ist wieder namenlos, ein Ich spricht hier – in dem einzigen wirklich lyrischen Gedicht des Zyklus. Bis jetzt ist im gesamten Zyklus nie mehr von der ›Wahrheit‹ die Rede. Auch der siebte Dithyrambus, »Die Klage der Ariadne«, spricht nicht von der ›Wahrheit‹, sondern nur von einem ›Gedanken‹, der die Protagonistin Ariadne quält. Am Ende der »Klage der Ariadne« erscheint ›Dionysos‹ selbst in einem ›Blitz‹; er wird ›in smaragdener Schönheit sichtbar‹, wie es in einer Art Szenenanweisung heißt. Dionysos spricht hier zu Ariadne und sagt ihr den emphatisch hervorgehobenen Satz ins Ohr: ›Ich bin dein Labyrinth‹.

¹⁶ Platon: Phaidros, 244c: »daß auch unter den Alten die, welche die Namen festgesetzt, den Wahnsinn nicht für etwas Schändliches oder für einen Schimpf hielten, weil sie sonst nicht der edelsten Kunst, durch welche die Zukunft beurteilt wird, eben diesen Namen einflechtend die Wahnsagekunst benannt hätten; [...] Und die Neueren erst haben ungeschickterweise das R hineingesetzt statt des N, und sie Wahrsagekunst geheißen« (Platon, Werke in acht Bänden Griechisch und Deutsch. Fünfter Band, ›Phaidros‹, ›Parmenides‹, ›Briefe‹. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Dietrich Kurz. Hg. von Gunter Eigler. Darmstadt 1990, 63 und 65).

Erst im achten Dithyrambus, »Ruhm und Ewigkeit«, ist am Ende des ersten Teils wieder von ›Wahrheit‹, aber im Plural, die Rede: »Nun zucken Blitze und schwefelgelbe Wahrheiten – / Zarathustra flucht«. Es sind die Wahrheiten, die Zarathustra in *Also sprach Zarathustra* verkündet hat: Die Lehre vom Übermenschen und vom letzten Menschen (in der »Vorrede«) und den Gedanken der ewigen Wiederkunft des Gleichen, der am Ende des dritten Buches von *Also sprach Zarathustra* verkündet oder besser zur Darstellung gebracht wird. Auf dieses Kapitel »Die sieben Siegel« bezieht sich auch der Schluss des achten Dithyrambus. Dass es hier, wo Zarathustra ›flucht‹, um diese beiden Lehren geht, erschließt sich auch aus der Bildlichkeit: Die ›Blitze‹ sind verbunden mit der Lehre vom Übermenschen, von dem es in der Vorrede zu *Also sprach Zarathustra* heißt:

Seht, ich bin ein Verkünder des Blitzes und ein schwerer Tropfen aus der Wolke: dieser Blitz aber heisst Übermensch. –

Zarathustras Rede von den ›Wahrheiten‹ lässt sich freilich auch allgemeiner auf seine einzelnen Lehren beziehen, die – und darin liegt der Übergang zum letzten Dithyrambus – nicht gehört wurden.

Im neunten und letzten Dithyrambus, mit der Überschrift »Von der Armut des Reichsten«, sitzt Zarathustra ›wartend, wartend auf seinen Bergen‹ und denkt darüber nach, dass seine Lehren ohne Wirkung geblieben sind:

Zehn Jahre dahin –,
kein Tropfen erreichte mich,
kein feuchter Wind, kein Thau der Liebe
– ein regenloses Land ...
Nun bitte ich meine Weisheit,
nicht geizig zu werden in dieser Dürre:
ströme selber über, träufle selber Thau
sei selber Regen der vergilbten Wildniss!

Im Bild der Dürre veranschaulicht sich die Resonanzlosigkeit auf sein Werk, wie sie Nietzsche schmerzlich empfunden hat. In der Metaphorik wird aber auch ein biblischer Prätext hörbar, das »Lied Moses«:

Meine Lehre triefe wie der Regen, und meine Rede fließe wie der Tau, wie der Regen auf das Gras und der Tropfen auf das Kraut. (5 Moses, 32, v. 1)

In der dritten Strophe geschieht dann etwas Eigenartiges. Zarathustra spricht:

Fort, fort, ihr Wahrheiten,
die ihr düster blickt!
Nicht will ich auf meinen Bergen
herbe ungeduldige Wahrheiten sehn.
Vom Lächeln vergüldet
nahe mir heut die Wahrheit,

von der Sonne gesüßt, von der Liebe gebräunt, –
eine reife Wahrheit breche ich allein vom Baum.

Statt all den ›Wahrheiten‹, den düstern, herben und ungeduldigen Wahrheiten, will Zarathustra nun eine ›reife Wahrheit‹ vom Baum brechen. Das ist eine Metaphorik, welche gleich mehrere Deutungen zulässt, ja verlangt. Statt den verschiedenen ungeduldigen Wahrheiten – den Lehrsätzen, die Zarathustra verkündet hat – soll ihm nun *eine* Wahrheit nahen: Die Wahrheit des Ganzen. – Diese Wahrheit ist eine ›reife‹ Frucht, die Zarathustra sich vom ›Baum‹ brechen will. Das darf man so lesen, dass es der Baum der Erkenntnis ist, von dem ›die Wahrheit‹ gepflückt wird – eine Kontrafaktur zum biblischen Baum der Erkenntnis im ersten Buch Moses.

Die ›reife Wahrheit‹ ist aber auch die Frucht seines eigenen Schaffens: das Werk *Also sprach Zarathustra*. Zarathustra, ›ein Schaffender an seinem siebenten Tag‹ – wie es in der *siebten* Strophe heißt – betrachtet sein Werk, und wartet, was geschehen wird.

Es ist ziemlich genau die Mitte des neunten Dithyrambus – die übrigens in der Handschrift durch eine zusätzliche Leerzeile markiert ist – wo Zarathustra sagt: ›– Still / Eine Wahrheit wandelt über mir.‹ Als Zarathustra das dritte Mal ›Still‹ sagt, redet nicht mehr das Zarathustra-Ich, sondern nurmehr ›meine Wahrheit‹, deren Rede nach sieben Strophen im letzten Vers mit der Aussage schließt: ›– Ich bin Deine Wahrheit.‹

Was sich am Ende des Gedichts und damit am Ende der *Dionysos-Dithyramben* überhaupt als Zarathustras ›Wahrheit‹ offenbart, ist eine Allegorie. Es ist die Allegorie des Werkes *Also sprach Zarathustra*. Allegorie heißt jedoch eigentlich: ›anders reden‹. Wahr ist also, dass die allegorische ›Wahrheit‹ Zarathustras ›anders redet‹.

Betrachten wir aber zunächst das Aufkommen dieser Wahrheits-Allegorie im Textverlauf des Dithyrambus. Zarathustra hatte ja im ersten Teil des Gedichts eine ›reife Wahrheit‹ erwartet, die er vom Baum der Erkenntnis brechen wollte. Mit dem Beginn des zweiten Teils, der mit der Interjektion ›Still!‹ beginnt, gewahrt Zarathustra eine ›Wahrheit‹ über sich: ›Eine Wahrheit wandelt über mir / einer Wolke gleich.‹ Diese scheinbar einfache Feststellung hat es aber in sich: Durch die Formulierung ›wandelt über mir‹ wird das Oxymoron in der Formulierung ›Eine Wahrheit wandelt spürbar. Denn die ›Eine Wahrheit‹ gilt doch gerade als eindeutig und ›unwandelbar‹, nun erscheint sie einer ›Wolke gleich‹, die ›wandelt‹ und damit auch, als ›Wolke‹, sich wandelt.‹

Der Vergleich mit ›einer Wolke‹ verweist zunächst auf das Wechselspiel von ›Licht‹ und ›dunkel‹ in der zweiten Strophe, ferner aber auch auf die Dialektik des Sokrates, des Sophistenvaters aus des Aristophanes Komödie *Die Wolken*, *ai νεφέλαι*.

›Eine Wolke‹ lässt ferner auch an die mythologisch folgenreiche ›Wolke der Juno‹ denken, durch die der arme Ixion getäuscht wurde – und mit der er doch immerhin die Centauren gezeugt hat. Die ›Wolke der Juno‹ ist auch noch im zweiten Teil von Goethes *Faust* präsent, wo Faust in dem grandiosen Monolog zu Beginn des vierten Aktes das Urbild göttlicher Weiblichkeit in einer sich wandelnden Wolke imaginiert.

Die eigentliche Bedeutung der wahrhaft multiplen Metapher ›Wolke‹ ist die *Vieldeutigkeit an sich*. Ihre poetische ›Wahrheit‹ ist daher die ›Dunkelheit‹. ›Die Wolke‹ wird, vor jeder konkreten Bedeutungsmöglichkeit, zum Gleichnis des dithyrambischen Gedichtes, zur Metapher seiner eigenen ›dunklen‹ Metaphorik: je länger man sie anschaut, umso mehr ›wandelt‹ sie sich.

Die Vieldeutigkeit der ›Wolke über mir‹ evoziert auch erotische Konnotationen: Die Wolke trifft ihren Betrachter ›mit unsichtbaren Blitzen‹. Das wirkt anders als die Blitze aus der ›dunklen Wolke Übermensch‹, die noch im achten Dithyrambus präsent war. Es sind verführerische, heimliche Blicke. Und die Fortsetzung des Textes verstärkt diesen Eindruck:

Auf breiten langsam Treppen
steigt ihr Glück zu mir:
komm, komm, geliebte Wahrheit!

Die ›langsam Treppen‹, auf denen das ›Glück‹ aufsteigt, evozieren das Bild einer Braut, die sich ihrem Bräutigam nähert, der sie zu sich ruft: ›komm, komm, geliebte Wahrheit‹ –.

Man erinnert sich an die höhnische Formel vom unglücklichen ›Freier der Wahrheit‹ aus dem ersten Dithyrambus – jetzt, im letzten Dithyrambus, scheint der Dichter, Zarathustra, nun wirklich zum beglückten ›Freier‹ geworden zu sein. Aber Zarathustra ist ja selber Dichter. Und im Kapitel »Von den Dichtern« sagt er:

Wahrlich, immer zieht es uns hinan – nämlich zum Reich der Wolken: auf diese setzen wir unsre bunten Bälge und heissen sie dann Götter und Übermenschen.

Mit diesem Selbstzitat im Hintergrund, lässt die ›Wolke‹ mit den ›unsichtbaren Blitzen‹ doch wieder die Übermenschlehre durchscheinen – allerdings in Form einer Selbstparodie.

Zarathustra unterbricht sich mit der folgenden Strophe:

– Still!
Meine Wahrheit ists!
Aus zögernden Augen,
aus sammtenen Schaudern
trifft mich ihr Blick,
lieblich, bös, ein Mädchenblick ...

Zarathustra erkennt also seine eigene ›Wahrheit‹ in der ›Wolke‹, die aber jetzt kein ›Weib‹, sondern ein ›Mädchen‹ ist: ›lieblich‹ und ›bös‹.¹⁷ Die Fortsetzung ist seltsam:

Sie errieth meines Glückes Grund,
sie errieth mich – hal! was sinnt sie aus? –
Purpur lauert ein Drache
im Abgrunde ihres Mädchenblicks.

¹⁷ Um Nietzsches Spiel mit der Wahrheit-Weib-Metaphorik noch weiter zu verfolgen, sei an die Schlussverse des Gedichts »Im Süden« aus den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* erinnert: »Im Norden – ich gesteh's mit Zaudern – / Liebt' ich ein Weibchen, alt zum Schaudern: / Die Wahrheit hieß dies alte Weib ...« (PV, Im Süden, V. 29–31).

Die Rekonstruktion dessen, wovon hier metaphorisch verspiegelt die Rede ist, ist umwegig: ›Drache‹ ist ein Lehnwort aus dem Griechischen, ›δράκων‹ bedeutet ›Schlange‹ und – was Nietzsche in seiner Basler Rhetorikvorlesung als Beispiel für eine Synekdoche ausführt – es bedeutet »eigentlich die ›glänzend blickende‹«. So aufgefasst, ist der ›Drache‹ im ›Abgrunde‹ des ›Mädchenblicks‹ das ›glänzend blickende‹: ein Blick im Blick also: eine *mise en abîme* – eine Setzung in den Abgrund.

Wenn man diese Bildlichkeit, zusammen mit dem theatralischen Ausruf ›ha!‹, mit dem *Zarathustra*-Kapitel »Der Genesende« liest, kann man erraten, dass es hier um eine – seltsam parodistische – Andeutung auf den ›Gedanken der ewigen Wiederkunft‹ geht.

Noch einmal unterbricht Zarathustra seinen Redefluss, diesmal aber, um das Wort definitiv abzugeben: »– Still! Meine Wahrheit redet! –«.

Ab hier redet tatsächlich nur noch die ›Wahrheit‹, nicht mehr Zarathustra, nicht das lyrische oder dithyrambische Ich, sondern *nur* noch die ›Wahrheit‹.

Die Wahrheitsrede besteht in dem Rat an Zarathustra, sich selber zu ›verschenken‹. Der Satz ist in der Handschrift unterstrichen und wird nochmal im vorletzten Vers wiederholt. Dieser Ratschlag gliedert die Wahrheitsrede in zwei Abschnitte.

Der erste, dreistrophige Abschnitt beginnt mit einer Warnung:

Wehe dir, Zarathustra!
Du siehst aus, wie Einer,
der Gold verschluckt hat:
man wird dir noch den Bauch aufschlitzen! ...

Das mag vielleicht eine antike Anspielung auf den Tod des reichsten Römers Crassus sei, dem von seinen Feinden geschmolzenes Gold in den Rachen gegossen worden sein soll.¹⁸ Es ist aber auch eine philologische Anspielung, denn der Name ›Zarathustra‹ bedeutet ›Goldstern‹. An Köselitz schrieb Nietzsche am 23.4.1883: »Heute lernte ich zufällig, was ›Zarathustra‹ bedeutet: nämlich ›Gold-Stern‹. Dieser Zufall machte mich glücklich. Man könnte meinen, die ganze Conception meines Büchleins habe in dieser Etymologie ihre Wurzel.«¹⁹

Das ›Gold‹ ist für Nietzsche aber überhaupt eine Metapher für das Buch *Also sprach Zarathustra*. So in *Ecce homo*, wenn Nietzsche über den *Zarathustra* spricht, aber auch schon im Kapitel »Von der schenkenden Tugend« am Ende des ersten Teils. Zarathustra ist ›zu reich‹, meint die Wahrheit mit dem Mädchenblick weiter, er macht zu viele ›arm‹. Und sie rät ihm ›geh, Zarathustra, weg aus deiner Sonne!‹.

Damit spielt sie auf die Anekdote des Diogenes von Sinope an, der auf die Frage Alexander des Großen, was er sich von ihm wünsche, geantwortet hat: ›Geh mir aus der Sonne‹. Im Dithyrambus wird aus dieser Anekdote eine paradoxe Verdichtung: Zarathustra, der ›Gold-Stern‹, also die Sonne, soll aus sich selbst weggehen.

¹⁸ Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Taschenausgabe, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1996, Sp. 1180 f. (hier auch weitere Hinweise auf antike Quellen).

¹⁹ An Heinrich Köselitz, 23.4.1883, [406], KGB III.1, 366.

Und diese unmögliche Forderung gemahnt nun wiederum an das Kapitel »Das Nachtlied« aus dem *zweiten Zarathustra*. Dort heißt es:

Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre! Aber diess ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin.

Auch das ›Schenken‹, von dem die ›Wahrheit‹ spricht – ›Du möchtest schenken, wegschenken deinen Überfluss‹ – spielt deutlich auf das »Nachtlied« an:

Mein Glück im Schenken erstarb im Schenken, meine Tugend wurde ihrer selber müde an ihrem Überflusse!

Im Dithyrambus »Von der Armut des Reichsten« wird daraus gleich ein Kalauer: ›Du möchtest ... wegschenken deinen Überfluss‹ – aber du selber bist der Überflüssigste.

Die zweite Sequenz der Wahrheitsrede wiederholt zum Teil wörtlich den Anfang des Dithyrambus:

Zehn Jahre dahin –,
und kein Tropfen erreichte dich?
Kein feuchter Wind? kein Thau der Liebe?
Aber wer sollte dich auch lieben,
du Überreicher?
Dein Glück macht rings trocken,
macht arm an Liebe
– ein regenloses Land ...

Zarathustra, der ›Überreiche‹, ist zugleich der ›Ärmste aller Reichen‹, der verschenken will und dem niemand dankt.

Die Rede der Wahrheit ist voller weiterer Anspielungen auf das Werk *Zarathustra*, die ich hier nicht mehr im Einzelnen entfalten will. Von besonderer Bedeutung ist jedoch die Allusion auf den ersten Abschnitt der »Vorrede« zu *Also sprach Zarathustra*, wo Zarathustra nach zehn Jahren Einsamkeit – in einer Art Sonnengebet – zu reden beginnt: ›Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest.‹ Und wenig später: ›Ich möchte verschenken und austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen wieder einmal ihres Reichthums froh geworden sind.‹

Nach dem wiederholten Rat, Zarathustra solle sich erst selbst ›verschenken‹, bedeutet die allegorische ›Wahrheit‹ Zarathustras: ›Ich bin deine Wahrheit‹

Das ist zwar auch eine Parodie auf das Christus-Wort, Johannes 14, v. 6: ›Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben.‹ Aber die Formulierung im Dithyrambus verwirft den Allgemeinheitsanspruch der christlichen Wahrheit. Und durch die Korrelation der beiden umklammernden Verse: ›Meine Wahrheit redet [...] Ich bin deine Wahrheit‹ bleibt nur die absolute Selbstreferenz und – eine leere Tautologie.

Eine Tautologie ist zwar immer wahr, aber sie sagt nichts aus. Ist *das* die Wahrheit Zarathustras, die Wahrheit des Dionysos, dass *Nichts* ausgesagt wird?

Jedenfalls stellt die Wahrheit Zarathustras keinen substanzialen Wahrheitsbegriff dar. Sie ist aber auch kein Adäquanz-Begriff. Vielmehr konkretisiert sich die Wahrheit Zarathustras im sprachlich-poetischen Vollzug. Es ist nicht die allegorische Frauen- oder Mädchengestalt, die zu Zarathustra spricht, sondern ›eigentlich‹ ist es die Entfaltung der zarathustrischen Rede selbst: Die Bewegung der eigenen Rede, welche das Werk *Zarathustra* in verdichteten und chiffrierten Anspielungen rekapituliert – sozusagen ›wiederkäut‹ – und ihre Bedeutungen zuspitzt und verwirft. Das macht die Wahrheit zu einer lebendigen Bewegung. Es ist ein poetisch kontrollierter Bedeutungstaumel, wo einzelne Bedeutungen sich absondern und wieder auflösen, sodass am Ende doch die ›einfache Ruhe‹ bleibt: ›Ich bin deine Wahrheit‹. Dieser letzte Satz korrespondiert zugleich mit dem letzten Satz des siebten Dithyrambus, wo Dionysos spricht: ›Ich bin Dein Labyrinth‹. Die Wahrheit im Dithyrambus, ›der Begriff des Dionysos‹, ist in den *Dionysos-Dithyramben* labyrinthisch. Das Labyrinth ist aber auch die Metapher für Nietzsches Werk insgesamt. Je mehr sich dieses Werk der fixen, starren Bedeutungen entledigt, seine Bedeutungen ›verschenkt‹, umso mehr nähert es sich dem Paradigma der Musik. Im *Ecce homo* bringt Nietzsche die Sprache seines *Zarathustra* auf die Formel: ›die Bereitsamkeit Musik geworden‹.²⁰ Der neunte Dithyrambus sollte ursprünglich am Schluss der Schrift *Nietzsche contra Wagner* stehen, einer Schrift, wo es um das ›Schicksal der Musik‹ geht. An seinen Adlatus Heinrich Köselitz schrieb Nietzsche am 16. Dezember 1888 zu dieser Schrift *Nietzsche contra Wagner*:

»Am Schluß erscheint Etwas, wovon selbst Freund Köselitz keine Ahnung hat: ein Lied (oder wie Sie's nennen wollen ...) Zarathustra's, mit dem Titel Von der Armut des Reichsten – wissen Sie, eine kleine siebente Seligkeit und noch ein Achtel dazu ... Musik ...«²¹

Die ›Wahrheit‹ im letzten Dithyrambus, ihr philosophischer Sinn und ›Begriff‹, wäre demnach ›Musik ...‹.²² Und wenn wir das so verstehen wollen, dann schließt sich doch wieder der Kreis zum dionysischen Erstling der *Geburt der Tragödie* – zu einer ›Geburt der Tragödie‹ – ›aus dem Geiste der Musik‹.

Literatur

- Baeumer, Max L.: *Toposforschung*, Darmstadt 1973.
 Burkert, Walter: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart 2011.
 Görner, Rüdiger: Nur Narr, Nur Dichter. Musikalität und Poetik. In: *Nietzsche-Studien* 41 (2012), 43–57.
 Groddeck, Wolfram: Friedrich Nietzsche – ›Dionysos-Dithyramben‹, Band 1: Friedrich Nietzsche, Dionysos-Dithyramben. Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften. Band 2: Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin 1991.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. Hg. von Johannes Hofmeister. Leipzig 1949.

20 EH Zarathustra, 6

21 An Heinrich Köselitz, 16.12.1888, [1192], KGB III.5, 527.

22 Dazu weiterführend: Rüdiger Görner: Nur Narr, Nur Dichter. Musikalität und Poetik. In: *Nietzsche-Studien* 41 (2012), 43–57.

- Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht (Hg.): *Emblematum: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Taschenausgabe. Stuttgart 1996.
- Platon: Werke in acht Bänden Griechisch und Deutsch. Fünfter Band, ›Phaidros‹, ›Parmenides‹, ›Briefe‹. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Dietrich Kurz. Hg. von Gunter Eigler. Darmstadt 1990.
- Podach, Erich F.: *Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs*. Heidelberg 1961.
- Schlegel, August Wilhelm: Vorlesung über das Sonett, gehalten zu Berlin im Winter 1803/04. Nach dem auf der königlichen Bibliothek befindlichen Manuskript. In: Heinrich Welti: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*. Leipzig 1884.

Wolfram Groddeck

23 »Ich bin dein Labyrinth ...«. Zur poetischen Klugheit in Nietzsches ›Dionysos-Dithyramben‹

Dionysos sagt zu Ariadne, kaum ist er im Blitz aufgetreten:

Sei klug, Ariadne! ...
 Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren:
 steck ein kluges Wort hinein! –¹

Ich werde im Folgenden diese Zeilen aus der *Klage der Ariadne* – sit venia verbo – beim Wort nehmen; sie legen nahe, auf Wörter in den *Dionysos-Dithyramben* von Friedrich Nietzsche zu achten. So kann man sehen, wie sie ihre lexikalische Bedeutung abwerfen und eine neue Bedeutung gewinnen. Darin erweist sich, so meine Überlegung, die Klugheit, von der Dionysos spricht. Es sind Wörter, die in seine Ohren passen und dorthin gehören. Zu den Wörtern, die in den Gedichten jeweils das Ziel eines produktiven, kreativen Prozesses bezeichnen, gehören Wörter wie: Tau (in »Nur Narr! Nur Dichter!«), Einsamkeit (in den Gedichten »Das Feuerzeichen« und »Die Sonne sinkt«) und Labyrinth (am Ende der »Klage der Ariadne«).² Nietzsche schafft auf diese Weise eine eigene Dichtersprache, denn die im einen Gedicht gewonnenen Wörter finden sich in anderen Gedichten – zugeschliffen – wieder.

Solche Wörter drücken das poetische Telos aus und sind insofern programmatisch – auf sie zielt die poetische Anstrengung der Gedichte. Das Programm ist naturgemäß – von Wort zu Wort, von Gedicht zu Gedicht – je verschieden. Auf eine Einheit im Programm kommt es auch nicht an. Denn im Vordergrund steht der Prozess, der in den Gedichten zu den Wörtern führt. Die Lektüre der Gedichte mündet in den Wörtern, und sie gelingt, indem sie den Vorgang nachvollzieht. Dabei gewinnt Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra*, ein Roman im frühromantischen Sinn der progressiven Mischung der Gattungen, und dessen Paralipomena als Sprachvoraussetzungen eine besondere Rolle.³ Man kann in den Gedichten von hermeneutischen Exerzitien sprechen, wenn man hermeneutisches Verstehen als Wiederholung des Produziert-Seins eines Werks auffasst. Die *Dithyramben* sind Exerzitien im Verstehen individueller Sprachformen, namentlich der Wörter kraft des Nachvollziehens,

-
- 1 Alle Zitate aus den *Dionysos-Dithyramben* im vorliegenden Aufsatz werden zit. nach: Friedrich Nietzsche: Dionysos-Dithyramben. Hg. von Wolfram Groddeck. 2 Bde. Berlin/New York 1991. Bd.1., Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften, 146.
 - 2 Man könnte meinen, dass mitten auf dem neueren Terrain der Nietzsche-Forschung, sich Nietzsche lexikografisch anzunähern (vgl. etwa Nietzsche Research Group [Hg.]: Nietzsche-Wörterbuch. Berlin 2004; Christian Niemeyer: Nietzsche-Lexikon. Darmstadt²2011), die Bereitschaft noch fehlt, die zentralen Wörter in Nietzsches literarischen Werken aufzunehmen. Ein solcher Versuch bedarf freilich der überzeugenden methodischen Begründung. Doch aus methodischen Gründen diese poetischen Wörter ganz beiseitezulegen, ist keine Option, zumal auch in den philosophischeren Werken ähnliche Wortbildungsprozesse stattfinden.
 - 3 Das Wort ›Einsamkeit‹ bedeutet schon im Roman etwas Partikulares, und in Nietzsches Entwurf für das vierte Buch steht der Begriff ›siebente Einsamkeit‹ großgeschrieben, vgl. 1884–1885, 29[14], KSA 11, 340; 29[63], 350; 31[9], 362.

wie diese Sprachformen (aus den Traditionen, früheren Werken und im Zyklus-zusammenhang) entstanden sind.

Der Titel der von Nietzsche in den ersten Januartagen 1889 noch in einer Reinschrift zusammengestellten Gedichtsammlung drückt das in höchster Konzentration aus. Der Titel führt mehrere Bedeutungen in die Enge. Er erklärt, warum bestimmte *Worte* (im Sinn emphatisch-idiomatisierter Wörter) in Dionysos' Ohr passen, um die eingangs zitierten Verse nochmals aufzugreifen. Der Titel ›Dionysos-Dithyramben‹ besagt Folgendes: Die Gedichtsammlung enthält Dithyramben, die an Dionysos gerichtet oder ihm gewidmet sind, und zugleich handelt es sich nicht um eine literarische Gattung im engeren Sinn, sondern um Dithyramben in des Dionysos Sinn.⁴ Diese Dithyramben stellen ihren Adressaten, oder genauer: das Wort für ihren Adressaten, seinen Namen (als individuellstes aller Worte) erst her. Der Prozess geht dabei in hohem Maße von Zarathustra aus – dessen Sprechen weist über ihn selbst hinaus und führt zu Dionysos. Das ergibt sich zunächst aus der Genese der einzelnen Gedichte: Drei Dithyramben entstammen aus Nietzsches Buch *Also sprach Zarathustra* und verwirklichen – kraft der spezifischen Überarbeitung – Absichten Zarathustras, die im Roman unerfüllt bleiben; und es ergibt sich aus dem Protagonisten, der in fünf der neun Dithyramben Zarathustra heißt.

Die Absicht Zarathustras und deren Realisierung im Aussprechen der Absicht selbst – sie beide, Absicht und linguistische Realisierung, gehen aus einem Satz hervor, der aus dem Abschnitt »Von der schenkenden Tugend«, dem letzten Abschnitt des ersten Teils von *Also sprach Zarathustra* stammt; der Satz ist (verkürzt) als Motto dem zweiten Teil des *Zarathustra* vorangestellt und dient damit zugleich, mit den beiden anderen Motti, die den Teilen drei und vier vorangestellt sind, der expliziten Autoreflexion des ganzen Werks. Der Satz lautet: »Nun heisse ich euch, mich verlieren und euch finden: und erst, wenn ihr mich Alle verleugnet habt, will ich euch wiederkehren.«⁵ Die Dithyramben erweisen sich, denkt man über sie von diesem Satz aus nach, als die neue Verwirklichung einer im Roman formulierten (und dort schon textuell verwirklichten) Absicht: Als würde Zarathustra nun sich selbst zum Nachfolger. Doch inwiefern besitzt dieser Satz eine herausragende Bedeutung für die Dithyramben?

Der Satz gehört einer Gruppe von Sätzen an, die in *Also sprach Zarathustra* zueinander im Verhältnis einer Gattung stehen: Keiner ist für sich allein die Gattung, doch alle gehören ihr an und verwirklichen die Gattung im jeweils besonderen Satz. Wie jedes Werk einer Gattung sind sie Experimente, die die Möglichkeit ihrer Gattung ausloten. Diesen Sätzen gemeinsam ist die Einsicht (und insofern werden sie zu einer Gattung), dass die Erfahrung der Fülle jeden Drang voranzukommen zunichtemacht. Diese Einsicht verdankt sich einer prinzipiellen Sehnsuchtsstruktur, die um Geltung – in der Fülle und zur Fülle hin – ringt. Nicht die sogenannten Lehren des Zarathustra bilden den Sinn des Romans, sondern solche Gedankenfiguren. Ein Exempel gibt das Kapitel *Das Nachtlied*, wo die Fülle: »Aber ich lebe in meinem

4 Vgl. Nietzsches Reflexion in *Ecce Homo*: »Ich bin der Erfinder des Dithyrambus« (EH Zarathustra, 7).

5 Za I, Von der schenkenden Tugend, 3.

eigenen Lichte, ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir brechen.«⁶ den Wunsch nach Privation auslöst, die »Begierde nach Begehren«⁷. Ebenso löst, um ein scheinbar entgegengesetztes Beispiel zu geben, die radikale Unerträglichkeit eines Gedankens (auch eine Figur der Fülle), nämlich der Gedanke von der ewigen Wiederkunft im Kapitel *Vom Gesicht und Rätsel* eine Wende im narrativen Geschehen aus, die letztlich zur Sehnsucht (nach dem Lachen des Hirten) führt.

Entscheidend für meine Überlegung ist nun, dass diese Sätze jeweils die Produktivität erläutern, in die sich die Gedankenfigur (meist in einem spontanen Akt) entlädt, sei es das Reden, das Tanzen, das Lachen oder das Singen. Diese Sätze bereiten die Kreativität vor und zeigen – in der allgemein vorgeführten Reflexion der Kreativität – deren Voraussetzungen. Auch der besagte Satz Zarathustras an seine Jünger, auf den ich mich hier konzentriere, gehört dieser Gedankengattung an; nicht als ein Satz, sondern als Mitglied der Gattung reflektiert er die Produktivität des ganzen Werks. Die Gattung schafft die Autoreflexion im Roman *Also sprach Zarathustra*.⁸

Autoreflexion ist sie weniger in dem Sinn, dass eine allgemeine poetologische Aussage der Narration gegenübersteht, also in einem expliziten Sinn (auf den ich weiter oben aufmerksam mache), sondern implizit, insofern in dieser Gedanklichkeit der Text selbst entsteht. Wenn Zarathustra zu den Gefährten spricht, dann möchte er sie als Mitschaffende gewinnen. Das Schaffen, wozu er sie auffordert, ist ein verstehendes Neuschaffen dessen, was er gesagt hat (ähnlich ergeht es im vierten Buch den ›höheren Menschen‹, die in den Augen Zarathustras zu Karikaturen geworden sind, weil sie einzelne seiner Sätze schlicht wiederholen). Der Vorgang ist also ein sprachlicher, und die Welt, die entsteht, ist in der Sprache geschaffen. Die Notwendigkeit in der sprachlichen Gestaltung von *Also sprach Zarathustra* ergibt sich aus der Sprachlichkeit der Welt und der damit verbundenen Verpflichtung, alles Neue in der Sprachgebung zu legitimieren. Das soll am Beispiel der Rede an die Jünger im Folgenden gezeigt werden.

Der Sinn des Satzes lautet: Die Fülle von Zarathustras eigener Gegenwart soll den Wunsch nach Privation auslösen, wodurch er als Wiederkehrender eine Rolle in der Gedankenfigur kreativer Sehnsucht erhält. In dieser Hinsicht versucht Zarathustra, sich seinen Jüngern als *Exemplar* zu empfehlen. Und er praktiziert die Empfehlung sprachlich, sodass ihr Gehalt zum Kommentar des (Sehnsuchs-)Gesetzes dieser Welt werden kann. James Conant hat in seinem Buch *Friedrich Nietzsche. Perfektionismus & Perspektivismus* Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der dritten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* analysiert.⁹ Dort reflektiert Nietzsche sein Verhältnis zu Schopenhauer als das Verhältnis von Meister und Jünger. Wie kann, lautet die Frage, ein freier Philosoph einen anderen großen und älteren Philosophen sich aneignen. Conant zeigt, wie Nietzsche letztlich darauf abzielt, dass jeder Einzelne aufgrund des Unbehagens an der Diskrepanz »zwischen einem selbst und dem

6 Za II, Das Nachtmlied.

7 Ebd.

8 Vgl. Christoph König: Die Notwendigkeit der Reflexion in Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript zum Workshop ›Wann endet eine Interpretation?‹ im Wissenschaftskolleg zu Berlin, 23.–25.11.2016.

9 James Conant: *Friedrich Nietzsche: Perfektionismus und Perspektivismus*. Konstanz 2014.

eigenen Selbst«¹⁰ in der Lage ist, ein Exemplar zu werden, wie es Zarathustra im hier hervorgehobenen Satz für seine Schüler sein will.¹¹ (Nietzsches Gedanken zur Exemplarität gehören in jene werkübergreifende Gattung von Gedankenfiguren und Sätzen, von denen ich spreche – also ist es möglich, sie sich wechselseitig erläutern zu lassen.) Es gehe dabei nicht darum, sich einem herausragenden Individuum (qua ›Exemplarität‹) zu opfern, sondern dem eigenen Selbst (mit Großbuchstaben) aufzuhelfen und positive Merkmale in einem präzisen Maße zu besitzen (qua ›Exemplarischsein‹). Im Fall der Exemplarität verfügt ein Exemplar über besondere Merkmale, die andere in unterschiedlichem Maße teilen, während im Fall des Exemplarischseins ein Exemplar sich durch ein besonderes Maß auszeichnet, in dem es das fragliche positive Merkmal besitzt. Nietzsche ziele also auf ein Selbst ab, das sich selbst zum Exemplarischsein bringen kann. In der Fülle des Exemplarischseins entsteht, um die Gedankenfigur aufzugreifen, das Bedürfnis sich als Exemplar zu verschenken.

Dabei sind Vorbilder nützlich, deren exemplarische Werke jedoch nicht nachgeahmt, sondern im Sinn der *Kritik der Urteilskraft* Kants angeeignet werden. Nietzsches Begriff des Exemplars ist tatsächlich im Rahmen der Genietheorie Kants zu sehen. Dabei erkennt er den Grundgedanken Kants in seiner *Kritik der Urteilskraft* (der Nietzsches verschiedenen Modellen kreativen Schaffens zugrunde liegt) an, dass die Urteilskraft ein Vermögen sei, das Regeln anzuwenden weiß, ohne hierfür eine Regel zu besitzen. Wenn man die Regeln mit den Gedanken des Gegenstands gleichsetzt und die Nachahmung als eine Anwendung der Regeln auffasst, dann geht es gerade nicht um die Nachahmung, sondern um die Verwandlung durch den Versuch des Verstehens, also um die Aneignung des Gedankens im emphatischen Sinn des Eigenen. Conant schreibt: »Nachfolgende Künstler [und Philosophen] müssen ihren Geschmack üben, aber nicht, indem sie aus solchen Werken eine Regel zur Reproduktion ableiten, sondern indem sie die Produkte des Genies als mustergültige

-
- 10 Ebd., 87. Vgl. zur Diskussion Enrico Müller: Zwischen Elite und Exempel. Nietzsche als Erzieher – Zu James Conant: ›Friedrich Nietzsche. Perfektionismus und Perspektivismus‹. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 83–89; Christoph König: Exemplarischsein nach James Conant. Bemerkungen zu einem Satz aus Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 90–95; James Conant: Philosophie als Lebenspraxis und Philosophie als Schreibpraxis. Enrico Müller und Christoph König zum Konzept des Perfektionismus bei Nietzsche. In: Geschichte der Germanistik 49/50 (2016), 134–144.
- 11 Indem dieser Satz als Teil einer Gattung von Sätzen von mir aufgefasst wird, die die Kreativität des Werks zugleich verantworten und reflektieren, tritt die Frage, ob Zarathustra im Roman ein Lehrer ist, zurück. Lehrer zu sein, wäre eine experimentelle Möglichkeit jener Kreativität: Man denke in *Vom Gesicht und Rätsel* an den erfolgreichen Rat für den Hirten, die Schlange abzubeißen: Die Produktivität des Hirten treibt Zarathustra weiter. Am Ende sagt Zarathustra: »Ich trachte nach meinem Werke!« (Za IV, Das Zeichen). Damit wäre ein allgemeiner Standpunkt in der Einschätzung von Zarathustras Lehren gewonnen (sind es Anti-Lehren oder Parodien? Vgl. Werner Stegmaier: Anti-Lehren. Szene und Lehre in Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. In: Volker Gerhardt (Hg.): Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Berlin 2000, 191–224; Claus Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, Würzburg 2000).

Exemplare behandeln, denen nachzueifern ist¹². Zarathustras Satz an seine Jünger ist eine der möglichen Aktualisierungen dieses Gedankens.

Die Sorge Zarathustras besteht regelmäßig darin, dass seine Jünger seine Gedanken reproduzieren bzw. wiederholen würden (der Anfang des Kapitels *Von den Dichtern* ist ein Beispiel dafür); er möchte im Gegenteil ein Exemplar sein, dessen Gedanken von den Jüngern auf jeweils neue Weise angeeignet werden. Zarathustras Sorge hat einen verständlichen Grund in der eigenen Redeweise. Seine Lehren bewegen sich in einer Welt von Abstrakta und Gleichnissen. Ohne das Individuelle, Konkrete besteht die Gefahr, die diese Redeweise birgt, in der allegorischen Aneignung, d. h. in der (das Exemplarische unverändert lassenden) Applikation auf die jeweilige Lebenssituation durch seine Verehrer (und, wenn man will, seine Leser¹³). Erst die syntaktische oder kompositorische Relation (in den Reden Zarathustras, und, wie ich zeigen werde, in den Zarathustra selbst verwandelnden *Dionysos-Dithyramben*) präzisiert den Sinn der Abstrakta, grenzt ihn ein, erneuert ihn (dem jeweils neuen sprachlichen Material gemäß) und führt ihn dem Partikularen zu – den resemantisierten Wörtern, von denen ich eingangs sprach.

Ich kehre zu dem Satz Zarathustras zurück:

Nun heisse ich euch, mich verlieren und euch finden: und erst, wenn ihr mich Alle verleugnet habt, will ich euch wiederkehren.

Entscheidend ist hier die gedankliche Entwicklung des Sinns, den am Ende das Verb ›wiederkkehren‹ gewinnt, die Wiederkunft als Abstraktum gewissermaßen. Wiederkehr ist, das bedeutet dieser Satz, im Zusammenhang der Frage zu diskutieren, inwiefern Zarathustra ein Beispiel sein kann. Das möchte ich im Folgenden kurz zeigen. Die Frage lautet: Wie kann man die Anforderung des Beispielkonzepts erfüllen, ein Vorbild (›Exemplar‹) zu sein, indem die Schüler Zarathustra *nicht* folgen, d. h. keine Beziehung zu einem ›Exemplum‹, einer reproduzierbaren Regel eingehen? Der Satz führt selbst vor, wie die Lösung aussieht: Man denkt einen Gedanken, indem man sich mit ihm auf bewusste Weise verändert. Auf die Identität der gedanklichen Dynamik kommt es an.

Hier sind es vier Etappen: verlieren – euch finden – verleugnen – euch wiederkkehren. Das Verlieren (a) wird zu einem aktiven Verleugnen (c) und setzt dabei die Aufforderung des Euch-Findens (b) voraus. Das ist der Sinn der Abfolge der Verben. Das Verleugnen wird in diesem Prozess, in der dritten Etappe, definiert (der Doppelpunkt zeigt die Definition an) durch die Verbindung von verlieren und sich finden. Nach der Zäsur, die durch die Negation (›und erst‹) erfolgt, hat sich der abstrakte

12 Conant: Friedrich Nietzsche, 77.

13 Ein beträchtlicher Teil der Nietzsche-Leser in der Forschung geht von Nietzsches Metapherntheorie (im Anschluss an *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*) aus, um sie letztendlich gegen den Anspruch der traditionellen Metaphysik und der philosophischen Hermeneutik jeweils auf die ›Wahrheit‹ und den ›Sinn‹, beide als außertextliche Deutungsautorität verstanden, anzuwenden. Ein solches Verfahren übergeht indes die selbstreflexiven Argumente des Textes. Den Prozess im Text, mittels dessen sowohl der lexikalische Sinn als auch die historische Semantik eines Wortes überarbeitet werden, kann man so gerade nicht erkennen.

und von Zarathustra vorformulierte Wunsch verändert. Das Verlieren ist in seinem Sinn durch die Syntax des Satzes verändert worden – zu einem Verleugnen, das von den Jüngern ausgeht und deren Aktivität des Sich-Findens voraussetzt. Nun erst wird das Wiederkehren des Zarathustra ermöglicht, und zwar in einer speziellen Gestalt, nämlich als eine (durch den *dativus ethicus* ermöglichte) *personale* Verbindung. Das EUCH ist vom Dativ zum Akkusativ und wieder zum Dativ zurückgekehrt. Dass die Jünger sich selbst finden, ist die Voraussetzung des Gedankens einer Wiederkehr ihres Meisters. Die von Zarathustra geforderte Aktivität der Jünger (a bis c) ist die Voraussetzung der Aktivität des Vorbilds. Sie erweist sich als eine Aktivität innerhalb des Standpunkts der Jünger, das zeigt das »euch« auch an. Die Wiederkehr ist in deren Gedanken möglich. Sie haben ihn sich auf ihre Weise angeeignet, und daher kann er ihnen wiederkehren. Sie werden einem anderen, in ihren Gedanken geformten Zarathustra begegnen. Zarathustra, der über diesen Prozess spricht, überarbeitet materialiter – ein *travail sur le sens des mots* – die eigenen Formulierungen. Die dynamische Bedeutung des Präfixes ›über-‹ (das sei an dieser Stelle nur angemerkt) dominiert im ganzen Buch *Also sprach Zarathustra* die statische eines jenseitigen Zustands (des Übermenschen¹⁴). Rilke und nach ihm Paul Celan haben später in ihrer jeweils eigenen Idiomatik diese Möglichkeit aufgegriffen.¹⁵ Ich resümieren kurz: Man versteht den Sinn des Resultats der Überarbeitung, weil sie in der Syntax, allgemeiner: im Stil möglich ist und dort erfolgt.

So scheint es in einer Hinsicht keinen Unterschied darin zu geben, einen Gedanken philosophisch oder philologisch (d. h. auf die sprachlichen Schwierigkeiten und Notwendigkeiten achtend) zu verstehen. In Nietzsches Werk zieht sich die disziplinäre Unterscheidung, die man, einer starken kulturellen Tradition folgend, zwischen Literat und Philosoph trifft, zurück. Die hierfür erforderliche Subjektivität besteht darin, einen eigenen Gedanken entschieden im *Material* zu verfolgen – man wird unversehens auf das Gebiet des anderen geführt, sei es (von der Sicht des Philosophen aus) philologisch oder sei es (umgekehrt) philosophisch. Das ist bei Nietzsche in besonderer Weise der Fall: Die syntaktische Bewegung vollzieht sich nach Maßgabe eines philosophischen Willens (des Exemplarischen), der seinerseits nur in der Syntax (und den in ihr dargelegten Verhältnissen) reflektierbar ist.¹⁶ Man könnte

14 Vgl. den an Heidegger und Jaspers geschulten Artikel im *Nietzsche-Handbuch* von Giorgio Penzo (in: Henning Ottmann: Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000, 342–345); die hermeneutische Anstrengung sei nicht auf die Form, sondern auf den Menschen gerichtet (mit seiner existentialistischen, innerweltlich-sakralen ›Offenheit‹); Werner Stegmaier: Das Meer des Übermenschen. Zarathustras Lehre im Fluss der Metaphern. In: Nietzscheforschung 2011, 139–153, argumentiert, dass das Wort ›Übermensch‹ für Zarathustra nur eine Metapher sei, sodass die ›menschlich-übermenschlichen‹ Ansprüche nach dem Kontext der individuellen Lehre Zarathustras erst zu begreifen seien; die Textauslegung hat freilich stark exegetischen, assoziativ geleiteten Charakter und verkennt die Idiomatisierung aller sogenannter Lehren in *Also sprach Zarathustra*.

15 Vgl. Christoph König: ›O komm und geh.‹ Skeptische Lektüren der ›Sonette an Orpheus‹ von Rilke. Göttingen 2014.

16 Wenn die Syntax für Nietzsche und für dessen *Zarathustra* in der philosophischen Praxis eine solche fundamentale Rolle spielt, ist es aufschlussreich, dass seine Sprachtheorie über die Semantik nachdenkt. Doch es fehlt bei Nietzsche nicht die Reflexion über die Grammatik (vgl. Na Schädlichs Analyse des Dionysos-Dithyrambus »Das Feuerzeichen«

auch sagen: Die Jünger, die Adressaten von Zarathustras Satz, werden in die Lage versetzt, die rhetorische Kraft ihres Meisters zu durchschauen, also selbst diese Aufforderung zu reflektieren, nachzuvollziehen – zu verstehen.

Und um nun die Ausgangsfrage – in neuer Form – wieder aufzugreifen: In den *Dionysos-Dithyramben* ist Zarathustra, als Protagonist in den Gedichten, zum Anhänger des Dionysos geworden. Freilich ist er nicht der einzige Protagonist. Auf den neuen Akteur, die *Gedichte*, kommt es an. Die Gedichte (die Dionysos repräsentieren, insofern sie sich an ihn zu wenden vermögen bzw. ihm gewidmet werden können) führen vor, wie der Protagonist (sei es Zarathustra oder ein anderer, oder eine andere) über sich hinausgelangen kann.¹⁷ Die Übersteigung hat, im Vergleich mit dem *Zarathustra*-Roman, ihre Notwendigkeit in der pronominalen Struktur, die das Ich im Selbstgespräch zu sich selbst zwingt. Dieses Selbstgespräch baut sich in einer abstrakten Komposition (im Dreischritt meist) auf und hat gegenüber dem Roman den Vorzug, nicht in einer Sequenz heterogener, zu bändigender Gedanken an das Ende kommen zu müssen. Als wäre die Komposition aufgrund der Gedankenarbeit im Roman erst möglich. Die Gedankenfigur der Privation bzw. der Sehnsucht, die im Roman erläutert wird (vgl. etwa das Kapitel *Das Nachtlied*), ist hier schon selbstverständlich und prägt alles. Das Maß, in dem das Ich sich im Gedicht durchsetzt, geben die Wörter in ihrer neuen Sinngebung. Der Prozess findet daher zugunsten von Wörtern statt.

Der erste Dithyrambus »Nur Narr! Nur Dichter!«¹⁸ ist aus dem vierten Kapitel des *Zarathustra*-Romans übernommen; dort hieß das Gedicht noch »Lied der Schwermut«.¹⁹ Der Zauberer hatte es gesungen, um die mit ihm in der Höhle Zarathustras versammelten ›höheren Menschen‹ zu betören und mit der – der Lebensbejahung Zarathustras entgegengesetzten – Schwermut des Gedichts anzustecken. Der Zauberer gibt vor, Zarathustra zu lieben, er tritt auf als gefallener Engel, als Luzifer, oder wie er selbst sagt: als der »schwermüthige Teufel«²⁰. In seinem Mund steht das Lied für die Auffassung: Wer von der Wahrheit ausgeschlossen bleibt, sei nicht mehr als ein Narr und Dichter, ein unvermeidliches Schicksal für alle. Das richtet sich ausdrücklich gegen Zarathustra, der mit seinen Tieren, der Schlange und dem Adler, gerade die Höhle verlassen hatte, um an die frische Luft zu kommen. Das Lied, das von der enttäuschten Sehnsucht nach Wahrheit handelt, bezweckt, Zarathustra selbst als Mann mit Maske vorzustellen, als seien dessen Heiligkeit und dessen (im Lied wieder aufgenommenen) beiden Tiere ein Vorwand seiner eigentlichen Schwermut. Am Ende des Kapitels erhebt Zarathustra Einspruch: Auf den Einspruch hin

in diesem Band: Dithyrambische Sprachproduktivität: zu Nietzsches Dithyrambus ›Das Feuerzeichen‹, die nachzeichnet, wie Nietzsche – etwa in einer Gruppe aus dem Nachlass 1885–1888 – über die Möglichkeit einer antimetaphysischen erkenntnikritischen Grammatik nachdenkt).

17 Vgl. ebd. über das Gedicht »Feuerzeichen«: Der Prozess der Selbstüberwindung im Gedanken des Protagonisten sei der Sinn des Gedichts als die – philosophische – Vorführung dieses Prozesses.

18 Nietzsche: Dionysos-Dithyramben, 124–127.

19 Za, IV, Das Lied der Schwermut. In: KSA 4, 371–374, vgl. auch das gleichnamige Kapitel »Das Lied der Schwermut«: ebd., 369–374.

20 Ebd., 370.

widerruft der Zauberer und bekennt, er sei tatsächlich ein Lügner gewesen. Wie strategisch das auch gemeint ist, erhält das Lied retrospektiv einen neuen Sinn: Der läugnende Dichter und Narr des Gedichts kann zu einer der Schwermut entkommen, bejahenden Instanz werden – das Gedicht verwirklicht poetisch den Überdruss Zarathustras (der sich selbst als Dichter charakterisiert) an den Dichtern und den Überdruss der Dichter (in ihrer narzistischen Fülle) an sich selbst im Kapitel *Von den Dichtern*. Nicht ein performativer Selbstwiderspruch erlaubt die Positivität, sondern eine (spontane) Wende gegen sich selbst.²¹ Zarathustra, dessen ist sich der Zauberer gewiss, werde ihn wieder lieben, jedoch an seinen Freunden, den höheren Menschen in der Höhle, Rache nehmen. Die Rache muss in dieser Logik die Täuschung der Freunde sein. Die Täuschung bestünde in der falschen Aussage, es gebe in dem Lied tatsächlich keine Wahrheit – und Rache übe Zarathustra, weil die Freunde die Wahrheit des Gedichts übersehen haben. So heißt es: »Also sprach der alte Zauberer, und die höheren Menschen zollten ihm Beifall; sodass Zarathustra herumgieng und mit Bosheit und Liebe seinen Freunden die Hände schüttelte, – gleichsam als Einer, der an Allen Etwas gutzumachen und abzubitten hat²². Abzubitten sei der Vorwurf, dass sie sich der Schwermut hingegeben haben. Der Vorwurf bleibt in dieser ironischen »Bosheit«²³ erhalten.

Insofern das »Lied der Schwermuth« in den Dithyramben-Zyklus aufgenommen wird und diesen seinen kommentierenden Kontext verliert, muss die Täuschung der Freunde im Gedicht selbst möglich, die Dialektik von Täuschung und Wahrheit, die nach dem Lied in der Auseinandersetzung mit Zarathustra entfaltet wird, im Lied des Zauberers schon vorhanden sein. Der Kontext lenkt schon im Kapitel des Romans die Aufmerksamkeit verstärkt auf das Werk; diese Tendenz wird bei fehlendem Kontext, im Gedichtzyklus selbst, verstärkt. Die Ironie des Händeschüttelns (Zarathustras Bosheit) meint, man hätte selbst, ohne Intervention Zarathustras, auf die Positivität im »Lied der Schwermuth« aufmerksam werden können. Mit anderen Worten: Über die angeblich unvermeidliche Schwermut lässt sich im Gedicht nur derjenige täuschen, der ungenau hört und liest. Und beiläufig gesagt: Zarathustra urteilt mit seinem Händeschütteln auch über Leser wie Max Kommerell und Karl Reinhardt,²⁴ die die Selbstzerstörung für vollkommen und endgültig, begründet in der Tragik angesehen haben.

Nietzsches Gedicht besteht aus drei Teilen. Im ersten Teil (Strophe 1) erinnert sich das lyrische Subjekt an seine Sehnsucht nach dem ›Tau‹, den der Abend bringt; das ist die Situation:

21 Vgl. weiter unten meine Bemerkungen zum Begriff der ›Wahrheit‹ im Dithyrambus *Nur Narr! Nur Dichter!* und zur Frage, wie das lyrische Subjekt dem Kreterparadoxon ähnlich wie hier, wo Zarathustra als Dichter sagt, alle Dichter seien Lügner, entkommt.

22 Ebd., 378.

23 Ebd.

24 Vgl. Max Kommerell: Nietzsches Dionysosdithyramben. In: ders. Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1943, 481–491; vgl. auch Karl Reinhardt: Nietzsches Klage der Ariadne. In: ders.: Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung. Hg. von Carl Becker. Göttingen 1960, 310–333.

Bei abgehellter Luft,
wenn schon des Thau's Tröstung
zur Erde niederquillt,
unsichtbar, auch ungehört
[...]
gedenkst du da, gedenkst du, heißes Herz,
wie einst du durstetest, (V. 1–10)

Es ist die Zeit der geklärten Atmosphäre (Nietzsche kennt den entsprechenden Eintrag s.v. ›abhellen‹ im *Deutschen Wörterbuch*), in der – mit dem Verb ›quellen‹ – eine Produktivität möglich ist, die zum einen sich gegen das Optische und zum anderen gegen das Akustische richtet, also gegen die zwei klassischen Kunstformen, die bildende und die schriftliche Kunst, deren Komplementarität Friedrich Schiller in seiner Elegie »Der Spaziergang« (1795) exemplarisch vorführt.²⁵ Mit der Ablehnung einer bestimmten, historischen Ästhetik bestimmen diese Verse zugleich den Gegenstand des Arguments, nämlich die Kreativität, wie sie im Wort ›quellen‹ bestätigt wird. In dieser Entwicklung der Kreativität verliert das neu kreierte Produkt (der Tau) seine eigentlich alttestamentliche Herkunft.

Die Sehnsucht nach dem Tau resultiert aus der Hitze des Tags. Die höhnischen Sonnenstrahlen (›Sonnenblicke‹, V. 12, heißt es, und: ›Sonnen-Gluthblicke‹, V. 14) erhalten im Mittelteil des Gedichts (Strophen 2–8) ihren Sprechpart. Den Rahmen bilden die Strophen 1 mit 9 und 10. Darin wendet sich das lyrische Subjekt im Selbstgespräch an ein Du (›du, heißes Herz‹, V. 9). Die Form des Mittelteils ist dramatisch, das Ich gibt – sich selbst erinnernd (›so höhnten sie‹, V. 16) – den Sonnenstrahlen eine Stimme, als träten diese im großen Monolog auf die Bühne:

Der Wahrheit Freier – du? so höhnten sie
nein! nur ein Dichter! (V. 15 f.).

Der Stimmenchor bestreitet den Wahrheitsanspruch in strategischer Manier – die Stimmen unterstellen dem Subjekt, ganz entgegen seiner am Tau orientierten Produktivität, eine Klassik, die in der ihr genuinen Maske einer bildenden und akustischen Ästhetik ihre Interessen verfolgt: »Nur Buntes redend« (V. 26), »auf Lügen-Regenbogen« (V. 29) herumsteigend, heißt es. Das entspricht Schillers synästhetischen Formulierungen in der erwähnten Elegie, wie etwa: »und es blickt lachend das Blaue herein«²⁶. Das Streben des Ich nach Reinheit (vgl. Strophe 1) wird als strategische Täuschung hingestellt. Das sei die ›Wahrheit‹. Das Dichter-Ich wird also von der These versengt, sein Streben sei interessegeleitet. Der Sprecher wird diese Wahrheit

25 Vgl. Christoph König: Sprachdenken. Schillers Elegien ›Der Spaziergang‹ nach Wilhelm von Humboldt. In: ders. Philologie der Poesie. Berlin 2014, 24–35.

26 Friedrich Schiller: Der Spaziergang. In: ders. Schillers Werke. Nationalausgabe (begr. v. Julius Peterson. Fortgef. v. Lieselotte Blumenthal, im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach, hg. von Norbert Oeller, Weimar 1943 ff.), Bd. 2. Teil 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799–1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlass (TEXT). Hg. von Nobert Oellers. Weimar 1983, 308–314, hier: V. 26.

als Lüge zurückweisen – er sei weder im klassischen Sinn Dichter noch im modernen Sinn einer lebensorientierten Ästhetik interessegeleitet und selbstzerstörerisch, er sei weder Panther noch Adler im ausgeführten Sinn. Auch so gewinnt der philosophische Begriff der ›Wahrheit‹, anders als eine übergroße Auslegungstradition es will,²⁷ seine partikulare Zarathustra-Semantik: Diese Wahrheit liegt in der Sehnsucht (die sie strukturell prägt), und meint eine in der Sehnsucht mögliche poetische Produktivität.

Der dritte Teil des Gedichts (Strophen 9 und 10) kehrt aus der im Monolog des Sonnenstrahlenchors gestalteten Erinnerung zum Abend zurück; nun ist das Selbstgespräch angereichert durch den zerstörenden Hohn, durch den die Erinnerung geführt hat, es ist wissender. Die zehnte und letzte Strophe lautet:

so sank ich selber einstmals,
aus meinem Wahrheits-Wahninne,
aus meinen Tages-Sehnsüchten,
des Tages müde, krank vom Lichte,
– sank abwärts, abendwärts, schattenwärts,
von Einer Wahrheit
verbrannt und durstig
– gedenkst du noch, gedenkst du, heißes Herz,
wie da du durstetest –
daß ich verbannt sei
von aller Wahrheit!
Nur Narr! Nur Dichter! ... (V. 90–101)

Der Abend ist die Zeit der neuen Wahrheit. Die neue Wahrheit stellt sich philosophisch, im Paradox, und – in einem zweiten Schritt – grammatisch, im Konjunktiv, ein. Um zwei Sätze geht es: Die elliptische Wendung »von Einer Wahrheit verbrannt« (V. 95) ist mit der Rede im Satz »von aller Wahrheit [verbannt]« (V. 100) syntaktisch verbunden und in dieser Klammer ihr entgegengesetzt. Wenn es keine Wahrheit gibt (wie es der zweite Satz ›von aller Wahrheit verbannt‹ will), dann ist auch der (erste) Satz über die Richtigkeit der verbrennenden Wahrheit falsch. Wenn der (erste) Satz jedoch richtig ist: es gebe eine verbrennende Wahrheit, dann kann man nicht (wie es der zweite Satz behauptet) von aller Wahrheit verbannt sein. Die verbrennende Wahrheit ist natürlich die strategische Lüge der Sonnenstrahlen, eine Lüge, die entlarvt eine Wahrheit voraussetzt. Das Lügner-Paradox (im Mund der lügenden Sonnenstrahlen, es gebe keine Wahrheit für das lyrische Subjekt) wird in Nietzsches Gedicht durch den Konjunktiv aufgelöst, der den Satz als Zitat (also

²⁷ Man ging und geht üblicherweise davon aus, dass das Wort ›Wahrheit‹ in Nietzsches Gedichten selbstverständlich in philosophischer Tradition zu verstehen ist (vgl. etwa: Erich Meuthen: Vom Zerreissen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der ›höheren Menschen‹ und die ›Dionysos-Dithyramben‹. In: Nietzsche-Studien 1991, 152–185). Das Problem besteht jedoch darin, dass Nietzsche in der Schreibpraxis die philosophische Tätigkeit und die Materialität der Wörter voneinander trennt, was selten gesehen worden ist. So bedeutet das Wort ›Wahrheit‹ nicht notwendig ein Motiv der philosophischen Kritik.

von außen) anzweifelt. Die *Suche* nach der Wahrheit bleibt als Erbe des Paradoxons. Auf dieser Grundlage hat der Konjunktiv die Verbannung von der Wahrheit auf die Strategie der Sonnenblicke zurückgeführt. Damit ist deren Wahrheit (»Einer Wahrheit«) keine, und eine neue Möglichkeit, als Narr Dichter zu sein, tut sich auf und findet im letzten Vers einen halben Ausdruck.

Dieser letzte Vers ist noch zweifach bezogen, einerseits steht er innerhalb der indirekten Rede, und andererseits steht er – befreit – als Vers frei. Daher ist die Variante, in der in dieser Zeile das »Nur« jeweils durch Sperrung hervorgehoben wird, anders als in *Also sprach Zarathustra*, überzeugend.²⁸ Es geht um eine neue Exklusivität. Der doppelte Bezug repräsentiert den Prozess, in dem das neue exklusive Dichter- und Narrentum entsteht. Der Abgrund ist dafür die Voraussetzung. Der Sprecher wäre ein Dichter im Zeichen der Kreativität des Abends, der Schatten, des Abgrunds. Paul Celan greift das später auf: »Wahr spricht, wer Schatten spricht«²⁹. So kann die Kreativität erst auf den Tau zielen, auf den die Sehnsucht des lyrischen Subjekts von Anfang an gerichtet ist. Aus etwas sinken (vgl. V. 90–92), ist ein Akt der Befreiung. Im Gedankengang, der dazu führt, haben sich die Wörter (wie Tau, Wahrheit und Dichter) erneuert. Sie haben keinen absoluten Gehalt (am allerwenigsten eine Ästhetik), sondern sind – im Sinn Wittgensteins – der Sprachgebrauch, der einem Gedankengang folgt. Der Gedankengang führt durch den Abgrund und findet so den Ausweg. Etwa so: Die Wahrheit des Tages, die von der Strategie als Movens überzeugt ist, legt im Abgrund diesen ihren »Wahnsinn« (V. 91) ab; sie ist im Abgrund davon befreit. Eine Reinheit steht am Ende der Bewegungsfigur. Diese letzte Charakterisierung ist dem hämischen Gegner genommen und neu angeeignet. Das Ich hat die Herrschaft über die Charakterisierung seiner selbst erlangt.

Die im Gedicht »Nur Narr! Nur Dichter!« ausgeführte Transformation vom Du als Handlungsträger, das die Gestalt des Herzens annimmt, zum Ich, das am Ende im Abgrund erlöst wird (in der letzten Strophe wird das Pronomen »ich« erstmals genannt), und zwar als neu bestimmter Dichter – diese Transformation wird im sechsten Dithyrambus »Die Sonne sinkt«³⁰ nochmals durchdacht. Nun kommt es auf die Szenerie und deren Veränderung an. Genauer: darauf, wie das Herz (das wiederum als Du angesprochen ist) sich verändert und dabei sich in der Szenerie durchsetzt. Vorgeführt wird im Gedicht eine dank des Herzens mögliche poetische Transformation der Natur, kraft derer das Gedicht die Möglichkeiten Zarathustras als handelnder, strebender Figur (» – Lief ich zur rasch meines Wegs?«, V. 37) überbietet. Damit wird das vorausgehende Gedicht »Das Feuerzeichen« aufgenommen, in dem Zarathustra nach der siebten Einsamkeit als letzter radikaler Stufe eines Reinigungsvorgangs verlangt (das Er im »Feuerzeichen« ist das maskierte Du, ein Derivat der strukturellen Konstrukteurs der *Dithyramben* als Selbstgespräche). Der Ausruf »Sie b e n t e Einsamkeit!« (V. 48 von »Die Sonne sinkt«) gilt als Bestätigung des im Gedicht Erreichten.

28 Vgl. Za IV, Das Lied der Schermuth, 3, mit Nietzsche: Dionysos-Dithyramben, 127.

29 Paul Celan: Sprich auch du. In: ders. Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe. Bearb. von Heino Schmüll u. a. Frankfurt a. M. 2002, 103.

30 Nietzsche: Dionysos-Dithyramben, 140–142.

Die Bewegung ist höchst abstrakt in drei Abschnitte kondensiert. Sie beschreiben in »Die Sonne sinkt« drei Etappen in der Aneignung der Natur. Zunächst ist das von den falschen (man erinnere sich: *strategischen*) Kunsturteilen verbrannte Herz von personifizierten Naturkräften umgeben. Plötzlich aufkommende Winde verheißen die buchstäblich nach-mittägliche (weil: nach dem sengenden Mittag eintretende) Kühle. Die Natur hat den Sinn des Herzens; alles ist pneumatologisch (»aus unbekannten Mündern bläst mich's an«, V. 4) und insofern künstlerisch. Dieses Künstler-Herz soll standhalten: »Bleib stark, mein tapfres Herz!« (V. 14). Der Tau ist nicht mehr genannt, er ist als Perspektive in dieser Welt selbstverständlich.

Der zweite Teil des Gedichts präsentiert sich zunächst als Allegorie, als versinnbildliche (kraft der Formel »Tag meines Lebens«, V. 16 und V. 25) das bislang künstlich gedachte Geschehen den Gang des Lebens des lyrischen Subjekts insgesamt:

Tag meines Lebens!
die Sonne sinkt.
Schon steht die glatte
Fluth vergüldet.
Warm athmet der Fels:
schlief wohl zu Mittag
das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
In grünen Lichtern
spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.

Tag meines Lebens!
gen Abend gehts! (V. 16–26)

Man kann hier eine strukturalistische Analyse von Parallelen und Klassen durchführen. Die Wörter gehören vier klassischen philosophischen Bereichen bzw. Klassen an, der Natur (Sonne, Fels, Meer), dem Leib (Schlaf; später noch: Auge und Tränen), der Seele (Abgrund, Glück, später noch: Liebe und Seligkeit) und der Kunst (in Gestalt der Farben, grün, braun, golden, später noch: purpur und weiß). Der solcherart auf die Kunst hin durchgestaltete Kosmos (neben die Farben tritt das aus der ersten Strophe her schon bestimmte *Atmen*) übertrifft schließlich und zuletzt den Bildempfänger (das Leben) und entwickelt eine Eigendynamik. Die vollständig durchgeführte Allegorie lässt die Allegorie, und das heißt die anfängliche Dissoziation von Idee und Bild vergessen. Die Natur ist wieder eine Herzensangelegenheit, die sich künstlerisch – das Herz ist das des Künstlers – ausdrückt. Der Tau ist dem Herzen als Akteur der ersten Strophe wiedergewonnen:

Schon glüht dein Auge
halbgebrochen,
schon quillt deines Thaus
Thränenträufel, (V. 27–30)

Noch freilich fehlt eine poetische Beglaubigung der Identifikation der Bereiche. Die lehrgedichtartige Strukturierung der zweiten Etappe muss durchgeführt und

aufgehoben werden. Das gelingt im dritten Abschnitt. Hier gehört die Heiterkeit nicht mehr der Todeserwartung, wie ein erster Sinn der Zeilen nahelegt, sondern die Heiterkeit des Künstlers ist kraft der Imagination des Todes auf tödliche Weise heiter; der Abschnitt beginnt so:

Heiterkeit, güldene, komm!
du des Todes
heimlichster süßester Vorgenuß! (V. 34–36)

Diese poetische Heiterkeit setzt freilich die Aufhebung der Bereiche (Natur, Leib, Seele, Kunst) in einem nun möglichen Wort voraus. Das wird im Übergang von der vorletzten zur letzten Strophe denkbar, in der nicht mehr die eine Welt für die andere allegorisch einsteht. Die Identität ist im Singular (»liegt«), trotz der Kopula, angezeigt; alles ist eins:

glatt liegt Seele und Meer. (V. 47)

Und die nächste, letzte Strophe beginnt:

Siebente Einsamkeit! (V. 48)

Diese vom Herzen geschaffene radikalste Einsamkeit gehört nun – in Rivalität zum siebten Schöpfungstag der Genesis, und in deren gegenläufiger Aneignung – nicht Gott, sondern dem lyrischen Ich allein.³¹

Den bislang beobachteten poetischen Prozess treibt das pronominale Verhältnis zwischen Ich und Du an, das eine Dissoziation von Ich und Du schafft, deren Bewältigung Aufgabe des Gedichts ist. Das Du des Herzens und dessen schließliche Heiterkeit haben die Aufgabe, die Natur sich zu amalgamieren, bis die Identität von Seele und Meer hergestellt ist, sodass das Ich auf dem eigenen Gewässer und in der eigenen Landschaft (»Eis meiner Gipfel«, V. 52) stirbt (vgl. den Nachen, der zum Hades fährt). Das Dionysische der Tragödienschrift wird auf diese Weise in die *Dionysos-Dithyramben* eingeführt. Die Tragödie hat in der *Geburt der Tragödie* die Aufgabe, das sich deutende Leben in dieser Selbstdeutung am Leben zu erhalten.

³¹ Vgl. den Kommentar von Andreas Urs Sommer mit Hinblick auf die erste Entwicklung der Formel der »siebenten Einsamkeit« im »Feuerzeichen«: »[der biblischen Schöpfungsgeschichte] entsprechend ersehnt das sprechende Ich, das hier in der Rolle Zarathustras die Er-Form annimmt, [...] mit dem Wunsch nach einer ›siebenten Einsamkeit‹ eine gottgleiche Vollendungsruhe.« In: ders. Kommentar zu Nietzsches »Der Antichrist«, »Ecce homo«, »Dionysos-Dithyramben«, »Nietzsche contra Wagner«. Berlin 2013, 681. Groddeck hingegen weist zurecht auf die Differenz hin: »Die Begriffsfindung durch Parodierung von Bibelversen, Zitaten und allgemeinen Redensarten ist ein signifikantes Merkmal von Nietzsches Stil. Es kommt aber darauf an, die Anspielung zu erraten, da die neugeschaffene Bedeutung aus der Differenz zur parodierten entspringt.« (aus der »Lektüre des fünften Dithyrambus »Das Feuerzeichen«. In: ders. Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk (= Nietzsche: Dionysos-Dithyramben, Bd. 2), 131–148, hier: 143.

Durch die Form kann die im Dionysischen liegende pessimistische Versuchung in eine tragische Lebensaffirmation umgebogen werden. David E. Wellbery³² hat in dieser Hinsicht klassische Bestimmungen der tragischen Form bei Nietzsche genannt. Die Versetzung ins Spiel und die das Spiel ermöglichende suspendierte Überschreitung gehören dazu, d. h. der Blick verzichtet darauf, in die dionysischen Tiefen vorzubringen. Diese semiotische Schwelle wird hier mit der pronominalen Form eingerichtet, die dafür sorgt, dass alles innerhalb des Gedichts als letzter Instanz verbleibt. Dionysos als Abgrund ist vom Du (vgl. »holt dein Blick mich noch ein«, V. 39) als Seele des lyrischen Subjekts gebändigt. Dionysos verbleibt im Gedicht. Daher darf man das Gedicht »Die Sonne sinkt« gerade nicht als einen Dithyrambus von Tod und Verklärung (die außerhalb des Gedichts existieren), von Zeit und Ewigkeit lesen (so Heinrich Detering³³), daher präsentiert »Das Feuerzeichen« gerade nicht einen göttlichen (dem Gedicht äußerlichen) Zarathustra, sondern dessen Auseinandersetzung mit sich selbst in der Historizität der eigenen Anstrengungen. Die *Dionysos-Dithyramben* sind Dithyramben, die Dionysos gebändigt haben.

Die Instanzen, die die Pronomina vertreten, weisen auf die späteren Festlegungen in der Poesie Rilkes (etwa mit Orpheus als Adressat) oder Celans (mit dem Du als dichterische Instanz eines historischen Ichs) voraus. Ich erinnere daran: Das Ich steht im Gedicht »Nur Narr! Nur Dichter!« tatsächlich einem *schöpferischen* Herzen gegenüber und übernimmt am Ende dessen Part; dafür ist eine weitere Dissoziation nötig gewesen, nämlich die Projektion von Vorurteilen über das Dichtertum im Mittelteil. In der erinnernden Imagination wurde jenes Herz-Ich selbst zum Du der versuchenden (und ihm doch selbst gehörenden) Stimme.

Die hier aufgeworfene Frage ist skeptisch; sie lautet: Wer bist Du und unter welchen Bedingungen kann ich Dich als mein alter Ego erkennen? Max Kommerell hat die Erkenntniskritische Skepsis in seiner Interpretation der *Dionysos-Dithyramben* (1941/1943)³⁴ als Sinn der pronominalen Verhältnisse identifiziert hat, als gäbe es eine Theorie, die sich von Gedicht zu Gedicht durchsetzt. Doch diese Skepsis ist letztlich eine mögliche Ausprägung der tragischen pronominalen Form, die in den Dithyramben eine Lösung sucht, indem sie eine poetische Notwendigkeit schafft, in der sie Wörter neu bestimmen kann. Die Einsamkeit der letzten Strophe meint die absolute Vereinnahmung der Welt durch das Du, zugunsten des lyrischen Subjekts, das so Zugang zum Du erhält. Das Wort enthält (und löst) jene Skepsis. So findet innerhalb der pronominalen Form diese Resemantisierung statt (und ist gerade in dieser Schreibstrategie eine Erfindung Nietzsches von großer Tragweite).

Diese Form der Resemantisierung möchte ich zuletzt an dem Gedicht »Klage der Ariadne«³⁵ weiter ausführen. Das Gedicht stammt, eines von dreien, aus *Also sprach Zarathustra*. Auch hier ist, wie in »Nur Narr! Nur Dichter!« der Kontext des

32 David. E. Wellbery: Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche. In: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Hg. von Bettine Menke und Christoph Menke. Berlin 2007, 199–212.

33 Vgl. Heinrich Detering: Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte. Göttingen 2010, 100–103.

34 Vgl. König; Sprachdenken; dazu vgl. ders.: Zur Erkenntniskritik in Max Kommerells Nietzsches-Lektüren. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 66–83.

35 Nietzsche: Dionysos-Dithyramben, 143–146.

Zarathustra-Romans im Gedicht gegenwärtig, dieses Mal um den Preis, den ergänzenden szenischen Auftritt Zarathustras aufzugeben. Damit ist der Ernst, den der Zauberer in Zweifel zieht, im Werk gewahrt. Denn im Roman singt der Zauberer das Lied und Zarathustra schlägt auf ihn ein, weil er das Leiden an einem Paradox nur vorspiele. Das Paradox besteht darin, dass die Einheit der Gegensätze gefürchtet und zugleich gewollt wird. Zum einen führt die radikale Selbsterkenntnis zur Auflösung der Dissoziation der zwei Instanzen; das lyrische Subjekt fürchtet das: Der Gedanke qua quälender Gott (»von dir gejagt, Gedanke! [...] du unbekannter – Gott ...«, V. 8 und 18) steht dem Gedanken qua Herz bedrohlich nahe: »willst du hinein, / ins Herz, einsteigen, / in meine heimlichsten / Gedanken einsteigen?« (V. 44–47). Und zum anderen hält gerade das *Verlangen* nach Überwindung der erkenntnishemmenden Dissoziation das lyrische Subjekt im Schmerz und damit am Leben: »Nein! / komm zurück! / Mit allen deinen Martern! / [...] mein unbekannter Gott! mein Schmerz! / mein letztes Glück! ...« (V. 96–105). Die Sehnsucht und die Privation als Bedingungen der Produktivität (des Singens, des Lachens und des Tanzens) sind im *Zarathustra* als dort maßgebliche Gedankenfiguren vorbereitet: Das habe ich anfangs gezeigt. Das Erkenntnisparadox, dass man in der Erfüllung des Wunsches nach Erkenntnis (des *unbekannten Gottes*) die Möglichkeiten verliert, diesen Wunsch zu verteidigen, ist die äußere Gestalt einer Dialektik von Nähe und Ferne. Dass das Paradoxon notwendig ist, weiß – so deute ich die Schläge Zarathustras – der Zauberer, und es weiß es auch das neue Gedicht. Wie ist die szenische, auf das Paradox so nachdrücklichweisende Ergänzung im Gedicht aufgehoben?

Tatsächlich gibt es auch im Gedicht eine Art Ergänzung oder Coda, deren Sinn darin besteht, dem Paradox einen Namen zu geben. Die Komposition schafft am Ende diese Möglichkeit: Während im Roman das Lied ein Selbstgespräch ist, wird im Dithyrambus das Selbstgespräch durch eine – spielerische – Komödien-Inszenierung, durch eine andere Gattung also nach außen gekehrt. Die in Ich und Du zerrissene Figur tritt einem neuen Du gegenüber, Ariadne dem Dionysos. Die Rolle des Dionysos als Figur innerhalb einer eigenen Gattung namens ›Dionysos-Dithyramben‹ zu bestimmen, ist nicht leicht. Ich gehe auf die Überlegung zu Beginn des Aufsatzes zurück. Dort sagte ich, dass die Gedichte den Sinn des Dionysos schaffen. Dionysos sei seine Dithyramben. Das hat nun Folgen für die Figur, an die Ariadne sich wendet. Dionysos als Figur wird zu einer Art Du der Dithyramben, das für die Gedichte deren Dionysos-Sinn schafft (Walter Benjamin spricht in vergleichbaren Lagen vom ›Wahrheitsgehalt‹ eines Werks – die Coda konnte seinen Gedanken der Insel der ›wunderlichen Nachbarskinder‹ als Ort der Wahrheit vorbereiten). Nicht Dionysos, die Figur, ist der Sinn der Dithyramben, sondern das Wort ›Dionysos‹, das vom Gedicht geschaffen wird, indem es die Figur in seinen Gedankengang, den Gedankengang des Gedichts aufnimmt. Es ist, als ob das Dionysos-Gedicht die Figur des Dionysos als sein produktives Du anspricht. Die Coda nimmt – in einer zweiten Urheberschaft des Gedankens – das Gedicht auf und reflektiert den produktiven Charakter der neuen Gestalt, die es verkörpert, indem in der Bühnenanweisung ausdrücklich von der Schönheit die Rede ist: »Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdener Schönheit sichtbar.« (nach V. 105)

Der narrative und insofern eher arbiträre Wechsel im *Zarathustra*-Roman von Liedvortrag einerseits und der darauffolgenden Wechselrede zwischen Zarathustra

und dem Zauberer andererseits wird im neuen *Dithyramben*-Kontext als Wechsel der Gattungen beibehalten und notwendig. Auf die Klage folgt der Auftritt des Dionysos, der sich selbst als Sinn der Klage um den Zwiespalt vorstellt: »Ich bin dein Labyrinth ...« (V. 110). Er ist der Sinn der dialektischen Verbindung von Täter und Opfer, die erst die Klage ermöglicht. Aus dem Gedicht wird ein Schauspiel, wo das Selbstgespräch der einen Figur in einem *coup de théâtre* von dem erscheinenden Gott kommentiert und damit zum Theatermonolog wird. Wolfram Groddeck spricht von einer Farce am Ende und ordnet damit die Reflexion theatergeschichtlich ein.³⁶

Um die Gattungsumstellung (vom Gedicht zum Schauspiel) zu begründen, führt Nietzsche eine bestimmte Erzählung aus der Dionysos-Tradition ein. In der Stellungnahme zu dieser Tradition gewinnt er die Möglichkeit, aus dem im Wort werdenden Witz poetisch den Sinn des Gedichts zu gewinnen, der über die von Kommerell akzentuierte philosophische Gedankenfigur der Skepsis hinausführt. Die Stellungnahme ist eine Kritik der Tradition, die der Erzählung von Ariadne, Theseus und Dionysos gilt und deren Verhältnisse in einer reichen Auslegungstradition ausgefächer hat. Der Sinn der Kritik lautet: Ariadne liebt (nach Theseus) Dionysos, weil er die Form des Labyrinths hat (aus dem heraus er daher auch finden konnte) und so ihrem Zwiespalt korrespondiert. Nietzsche erhebt den Anspruch, die Verhältnisse besser als die antike Mythologie erklären zu können.

Nietzsche entscheidet die mythologischen Verhältnisse innerhalb einer jüngeren Auslegungstradition; er greift – indem er im Monologteil der »Klage der Ariadne« an die Stelle des Zauberers Ariadne treten lässt – das Genre der *Ariadne-Klagen* auf und erneuert das Genre; er interpretiert die mythologische Überlieferung auf eigene Art, um den Wechsel von Theseus zu Dionysos, der sie der Überlieferung nach auf Naxos freit, im Sinn der Lösung des Erkenntnisparadoxons zu motivieren und zu begründen. Ariadne trauert in Nietzsches Gedicht nicht mehr um Theseus, der sie verließ, nachdem sie ihn aus dem Labyrinth auf Kreta gerettet hatte. Von ihm ist gar nicht mehr die Rede. Vielmehr hat sich die Trauer protestantisch verinnerlicht und in einen Gedanken verwandelt, der nun dem (ebenfalls denkenden) Herzen des Ichs gegenübersteht:

willst du hinein,
ins Herz, einsteigen,
in meine heimlichsten
Gedanken einsteigen? (V. 44–47)

In der Gegenüberstellung wird ein Selbstgespräch provoziert, das die reine (in den vorigen Gedichten vorbereitete und angebliche) Todes-Einsamkeit des Ich wieder ausdifferenziert:

von dir gejagt, Gedanke!
Unnennbarer! Verhüllter! Entsetzlicher!
Du Jäger hinter Wolken!

³⁶ Vgl. Wolfram Groddeck: Lektüre des siebenten Dithyrambus ›Klage der Ariadne‹. In: ders.: Die ›Dionysos-Dithyramben‹, 176–213, hier: 207.

Darnieder geblitzt von dir,
 [...]
 du unbekannter – Gott ...

Triff tiefer!
 Triff Ein Mal noch! (V. 8–20)

Nicht Dionysos ist der Gott, sondern der Gedanke. Der Blitz in der Regieanweisung ist nicht das Attribut des Zeus, oder mit Hölderlin des Dionysos. Es ist der Blitz des Gedankens, der am Ende des Selbstgesprächs abgelöst wird; denn in der Coda verändert sich der Sinn des Blitzes. Wünscht sich Ariadne auch die Wiederkehr des Gedankenblitzes, so als dessen Interpretation. Die neue Deutung des Labyrinths auf Kreta hat diese Funktion: Das Labyrinth ist die Problematik selbst (in der Gedanke und Gedankenherz ihren Part haben), und Dionysos ist als Gatte möglich, weil er von vornherein die Form des Labyrinths hatte bzw. in dessen Form eingelassen war. Das Verlangen nicht nach Theseus, sondern nach dem Glück der Trauer um Theseus erneuert diese Form und kann sich zuletzt in Dionysos manifestieren. Das Wort ›Labyrinth‹ ist resemantisiert, es bildet, auf neue Weise ausgesprochen, die poetische Lösung der verzweifelten Lage (in der Denken und Lieben komplementär sind), es steht am Ende:

Sei klug, Ariadne! ...
 Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren:
 steck ein kluges Wort hinein! –
 Muß man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll? ...
 Ich bin dein Labyrinth ... (V. 105–109)

Das Gedicht erhält das Paradox von eng geführter Liebe (als Dissoziation) und Hass des Gedankens (als Identität von Subjekt und Objekt) und findet in dessen Deutung (als weiterer Kommentar der literarisch-mythologischen Tradition) die produktive Lösung, mithin seinen poetischen Witz. Das Labyrinth, das als Rätsel konzipiert ist, wird zur Lösung. An Stelle der Ausweglosigkeit und paradoxen Begrenztheit einer Seele tritt mit dem Kommentar ein geradezu philologisches Prinzip im Dithyrambus auf. Die sprachliche Materialität ermöglicht eine poetische Lösung.

Damit bin ich am Ende meines Gedankengangs. Am Anfang stand des Dionysos Aufforderung an Ariadne, ein kluges Wort in ihr dionysoshaftes Ohr aufzunehmen. Auf Wörter als Telos der Gedichte lenkte ich meine Aufmerksamkeit insgesamt. Die Gedichte als Ganzes bilden den parametaphysischen, eben: poetischen Rahmen der Auslegung, die das Dionysosmäßige verstehen lassen. Eine Überwindung findet statt, die – neben anderem – Zarathustra zu Dionysos führt. Dieser Prozess verbindet philosophische und literarische Vorgänge. Zugrunde gelegt habe ich hierfür die Gattung der in der Autoreflexion produktiven Gedanken im Zeichen der Privation; dazu gehört namentlich Nietzsches Begriff des Exemplars, in der Analyse von Co-nant, der selbst Nietzsches Textargument folgt. Die *Dionysos-Dithyramben* führen, wie ich zu zeigen versuchte, die Selbstüberwindung ihrer Figuren vor – Zarathustra kehrt als neuer Gedanke seiner selbst zurück. Die pronominale Struktur (von Ich

und Du) erweist sich als die Strategie, diesen Prozess voranzutreiben. Und der Prozess mündet in einzelnen Wörtern, die insgesamt eine Idiomatik des Gedichtzyklus aufbauen. Das lyrische Subjekt verändert sich im Gedankengang, der das Gedicht ist. Ein Gedankengang in lexikalischem Material. Das Gedicht nimmt die Figuren – das Ich, das Du (auch in Gestalt des Er), Dionysos als Du zweiter Ordnung – zum Instrument, um in diesem materialen Prozess Wörter zu schaffen, in denen das überbotene Selbst der Figuren sich ausdrückt: Etwa im Wort Labyrinth oder im Wort von der Einsamkeit, das im siebten Sinn genommen eine höchste Radikalität bezeichnet.

Literatur

- Celan, Paul: Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe. Bearb. von Heino Schmull u. a. Frankfurt a. M. 2002, 103.
- Conant, James: Friedrich Nietzsche: Perfektionismus und Perspektivismus. Konstanz 2014.
- Conant, James: Philosophie als Lebenspraxis und Philosophie als Schreibpraxis. Enrico Müller und Christoph König zum Konzept des Perfektionismus bei Nietzsche. In: Geschichte der Germanistik 49/50 (2016), 134–144.
- Detering, Heinrich: Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte. Göttingen 2010.
- König, Christoph: Sprachdenken. Schillers Elegien. »Der Spaziergang« nach Wilhelm von Humboldt. In: ders. Philologie der Poesie. Berlin 2014, 24–35.
- König, Christoph: »O komm und geh«. Skeptische Lektüren der »Sonette an Orpheus« von Rilke. Göttingen 2014.
- König, Christoph: Zur Erkenntnikritik in Max Kommerells Nietzsche-Lektüren. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 66–83.
- König, Christoph: Exemplarischsein nach James Conant. Bemerkungen zu einem Satz aus Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 90–95.
- Kommerell, Max: Nietzsches Dionysosdithyramben. In: ders. Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1943, 481–491.
- Müller, Enrico: Zwischen Elite und Exempel. Nietzsche als Erzieher – Zu James Conant: »Friedrich Nietzsche. Perfektionismus und Perspektivismus«. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 83–89.
- Niemeyer, Christian (Hg.): Nietzsche-Lexikon. Darmstadt 2011.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980.
- Nietzsche, Friedrich: Dionysos-Dithyramben. 2 Bde. Hg. von Wolfram Groddeck. Berlin/New York 1991.
- Nietzsche Research Group (Hg.): Nietzsche-Wörterbuch. Berlin 2004.
- Meuthen, Erich: »Vom Zerreissen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der »höheren Menschen« und die »Dionysos-Dithyramben««. In: Nietzsche-Studien 1991, 152–185.
- Ottmann, Hennig (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000.
- Reinhardt, Karl: Nietzsches Klage der Ariadne. In: ders. Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung. Hg. von Carl Becker. Göttingen 1960, 310–333.
- Schiller, Friedrich: Der Spaziergang. In: ders. Schillers Werke. Nationalausgabe (begr. v. Julius Peterson. Fortgef. v. Lieselotte Blumenthal, im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach, hg. von Norbert Oeller, Weimar 1943 ff.), Bd. 2. Teil 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799–1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlass (TEXT). Hg. von Nobert Oellers. Weimar 1983, 308–314.
- Sommer, Andreas Urs: Kommentar zu Nietzsches »Der Antichrist«, »Ecce homo«, »Dionysos-Dithyramben«, »Nietzsche contra Wagner«. Berlin 2013.
- Stegmaier, Werner: Das Meer des Übermenschens. Zarathustras Lehre im Fluss der Metaphern. In: Nietzscheforschung 2011, 139–153.

Stegmaier, Werner: Anti-Lehren. Szene und Lehre in Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. In: Volker Gerhardt (Hg.): Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Berlin 2000, 191–224.

Wellbery, David E.: Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche. In: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Hg. von Bettine Menke und Christoph Menke. Berlin 2007, 199–212.

Zittel, Claus: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Würzburg 2000.

Christoph König

24 ›Zwischen zwei Nichtse eingekrümmmt, ein Fragezeichen, ein müdes Rätsel‹. Nietzsches Dionysos-Dithyrambus ›Zwischen Raubvögeln‹ als Klimax einer nihilistischen Krise

Lange Exposition. Zarathustra und der Nihilismus bzw. der »Fürsprecher des Lebens« holt sich den »unheimlichsten aller Gäste« ins Haus¹

In Nietzsches letztem Werk, den *Dionysos-Dithyramben*, erlebt Zarathustra noch einmal einen großen Auftritt.² Tatsächlich ist die Welt von *Also sprach Zarathustra* die zentrale Referenz und der eigentliche Resonanzraum des Gedichtzyklus. Die von der Nietzscheforschung bislang nicht angemessen gewürdigte Bedeutung der *Dionysos-Dithyramben* für Nietzsches Philosophie liegt vorzüglich darin, dass sie im *Zarathustra* aufgeworfene Fragen und Probleme – in Form einer (weiteren) poetischen Verdichtung – erneut aufgreifen und vertiefen.³ Die Schärfe eines Problems zeigt sich freilich vor allem in dessen Tiefe, die sich dann als Abgrund offenbart. So geschieht es im vierten Dithyrambus »Zwischen Raubvögeln« mit dem Nihilismus. Das Raubvogel-Gedicht erinnert nicht nur an die nihilistische Krise, in die Zarathustra im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Gedanken der ewigen Wiederkehr stürzte; es verdeutlicht vielmehr, dass vom Nihilismus auch nach der Überwindung der Krise noch immer große Gefahr für den eigentümlichen Weisen ausgeht. Wie das angeht, wird am besten verständlich, wenn man sich in einem ersten Schritt nochmals vor Augen führt, inwiefern Nietzsches philosophische Dichtung *Also sprach Zarathustra* den Kampf des Protagonisten mit dem Nihilismus, behandelt, um anschließend nachzuvollziehen, wie »Zwischen Raubvögeln« das Nihilismusproblem nicht allein lyrisch variiert, sondern darüber hinaus auch vertieft.

Also sprach Zarathustra stellt diesen Kampf als ein existenzielles Ringen dar, das nicht zuletzt eine Auseinandersetzung des Protagonisten mit sich selbst ist. Als selbsternannter »Fürsprecher des Lebens« (Za III Genesende, 1) verfolgt Zarathustra das Projekt, dem Leben einen tragenden Sinn abzugewinnen bzw. ihm notfalls eigenhändig oder richtiger: freigeistig einen solchen zu verleihen, ohne dabei auf metaphysische Versorgungs- und Versicherungssysteme zurückzugreifen. So kommt es, dass er »Fürsprecher [auch] des Leidens« (ebd.), das ein integraler Bestandteil des Lebens ist, unter erschwerten Bedingungen sein muss, da der Sinn des Leidens in postmetaphysischen Zeiten, vorsichtig formuliert, nicht gerade auf der Hand liegt, sodass man im Zweifelsfall nur noch zugreifen müsste. Ein Leben im Zeichen sinn-

1 Zum Fürsprecher des Lebens vgl. Za III Genesende, 1, zum »unheimlichste[n] aller Gäste [das ist der Nihilismus; EB]« vgl. 1885–1887, 2[127], KSA 12, 125.

2 Nur in vier der neun Gedichte kommt Zarathustra nicht vor – jedenfalls nicht explizit.

3 Ich verstehe die Dionysos-Dithyramben also ebenso wie Michael Skowron (vgl. Dionysische Perspektiven. Eine Philosophische Interpretation der Dionysos-Dithyramben. In: Nietzsche Studien 36 (2007), 296–315, hier: 297) als eine produktive Vertiefung des philosophischen Kosmos des *Zarathustra*.

losen Leidens gerät aber massiv unter Rechtfertigungzwang.⁴ Als »Fürsprecher des Kreises« (ebd.) bricht Zarathustra außerdem mit der christlich-eschatologischen Zeitkonzeption, indem er deren lineares durch ein zirkuläres Zeitverständnis ersetzt. Auf diese Weise entfinalisiert er die Geschichte: Aus einem zielhaften Prozess wird ein unausgesetztes, zweckloses Kreisen; die Geschichte gerät zur ewigen Wiederkehr des Gleichen. Im Zuge ihrer Entfinalisierung presst der Fürsprecher des Kreises jeden vermuteten oder wenigstens erhofften Sinn aus der Geschichte heraus und treibt solcherart den Nihilismus auf die Spitze. »[D]as Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: ›die ewige Wiederkehr‹«, heißt es entsprechend im Lenzer-Heide-Fragment von 1887: »Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das ›Sinnlose‹) ewig« (1886–1887, 5[71], KSA 12, 213)!

Als Fürsprecher des Lebens, des Leidens und des Kreises *nicht* dem Nihilismus zu verfallen, ist demnach alles andere als eine leichte Übung. Es ist von daher wenig verwunderlich, dass Zarathustra im Verlauf des dritten Buches von *Also sprach Zarathustra* eine gravierende, um nicht zu sagen: lebensgefährliche existenzielle Krise erleidet (vgl. Z III Genesende; KSA 4). Erstaunlich ist viel eher, dass er sie durchleidet, d. h., dass er sie, obschon er lange »wie ein Todter« (Za III Genesende, 2) darniederlegt, schlussendlich übersteht.

Während Menschen – was nur menschlich, allzu-menschlich ist – in Krisensituationen dazu neigen, Zuflucht im Religiösen zu suchen, hält Zarathustra wacker am eingeschlagenen Kurs ›Immanenz‹ fest. Er bleibt, mit anderen, nämlich seinen eigenen Worten »d e r E r d e t r e u « (Za I Vorrede, 3). Von Beginn an trägt Zarathustra Sorge, blos nicht den Verdacht zu erregen, ein ›Hinterweltler‹ zu sein, d. h. seinem Verständnis zufolge ein Mensch, der »seinen Wahn jenseits des Menschen« (Za I Hinterweltlern) wirft. Leiden, Unvermögen (vorzüglich das Unvermögen, mit dem Leiden zu leben) sowie Lebensmüdigkeit und eine ihr entsprechende Todessehnsucht (ewiger Schlaf, ruhen in Frieden) sind die Architekten der von Zarathustra geshmähten Hinterwelten (vgl. Za I Hinterweltlern), die als kolossale Bauten zwar buchstäblich in den Himmel ragen, jedoch von der Substanz her Luftschlössern gleichen. Sie drohen daher etwa bei einem durch eine ›wilde‹ Weisheit (vgl. Za II Tanzlied) entfachten Sturm auseinandergeweht zu werden. Am Ende ist eben auch »ein himmlisches Nichts« (Za I Hinterweltlern) nichts als ein Nichts.

Dem landläufigen Verständnis gemäß sind Hinterwäldler rückständige Menschen,⁵ deren Antiquiertheit vornehmlich daher röhrt, hinsichtlich aktueller Entwicklungen nicht auf dem Laufenden zu sein. Wirklich hält Zarathustra auch die Hinterweltler für nicht *up to date*, insofern ihnen offensichtlich entgangen ist, dass die Zeit reif ist, aus ihrem Wolkenkuckucksheim auszuziehen, um fortan irdische Gefilde zu bewohnen. Das Verlassen des gottesväterlichen Hauses ist ein fälliger Akt geschuldeter Treue zur Erde und ein unentbehrlicher Schritt in Richtung menschlicher Emanzipation, die zugleich die Möglichkeitsbedingung übermenschlicher

⁴ Denn, wie Nietzsche hellsichtig bemerkt: »Was eigentlich gegen das Leiden empört, ist nicht das Leiden an sich, sondern das Sinnlose des Leidens« (GM II 7).

⁵ Dudenredaktion: Duden. Band 1. Die deutsche Rechtschreibung. Mannheim 22000, 471.

Konstitution⁶ bedeutet. Dabei ist sich Zarathustra, entgegen allem Spott, mit dem er die Hinterweltler bedenkt, sehr wohl bewusst, dass mit dem Auszug aus der (alt-) väterlichen Wohnung ein nicht zu unterschätzender Trennungsschmerz verbunden ist. Es ist dem Menschen, diesem (womöglich) metaphysikbedürftigen Tier,⁷ auf der metaphysischen Flanke eine Wunde geschlagen, die im Sinne eines Einfallstores prinzipiell zulässt, dass lähmende »Bleitropfen-Gedanken« (vgl. Za III Rätsel, 1) in die menschliche Psyche einsickern, um das Gemüt zu verfinstern. Angesichts dessen ist leicht begreiflich, dass der Teufel, d. h. der Geist der Schwere (vgl. Za II Tanzlied), schwefelhaltige Morgenluft wittert, sobald sich der Mensch aus der Obhut des göttlichen Vaters herauswagt und, gleichsam noch in Kinderschuhen steckend, erste unbeholfene Schritte im Rahmen eines radikal eigenverantwortlichen Lebens in metaphysischer Obdachlosigkeit unternimmt. Mit dem Tod Gottes (vgl. Za I Vorrede, 2 und FW 125) respektive mit dem Exodus aus der zur Fabel gewordenen Hinterwelt (vgl. GD Fabel) emigriert der Mensch zugleich aus einer orientierungsspendenden Ordnung und sinnverbürgenden Narration. Orientierungs- und Sinnverlust sind freilich zwei Stichworte, mit deren Erwähnung ein ihnen übergeordneter Begriff quasi automatisch aufgerufen wird, nämlich ›Nihilismus‹ als die »Chiffre für Sinn- und Orientierungslosigkeit schlechthin«⁸. Tatsächlich war, wie Nietzsche feststellt, die ›hinterweltlerische‹ »christliche Moral-Hypothese« lange Zeit »das große Gegenmittel gegen den praktischen und theoretischen Nihilismus« (1886–1887, 5[71], KSA 12, 211).⁹

Doch ist die christliche Moralhypothese ihrerseits bzw. der christliche Glaube seinerseits klammheimlich nihilistisch konterminiert, weswegen er als Antidot nicht ewig taugt; er hat, wenn man so will, wie die meisten Arzneien ein Verfallsdatum. Indem er zunehmend an Glaubwürdigkeit einbüßt, bekämpft er nihilistische Symp-

-
- 6 Mit dem Ausdruck ›übermenschliche Konstitution‹ möchte ich freilich nicht den Verdacht erwecken, der Übermensch gehöre vorzüglich in eine im Verhältnis zum Menschen irgendwie höherwertige biologische Kategorie. Vielmehr denke ich, dass sich der Übermensch namentlich durch einen bestimmten, im Präfix ›über‹ bereits angezeigten Habitus auszeichnet, nämlich den der permanenten Selbstüberwindung (bzw. mindestens der Selbstüberwindungsbereitschaft). Vgl. Eike Brock: Nietzsche und der Nihilismus. Berlin 2015, 341–351.
 - 7 Vgl. hierzu (klassisch) Schopenhauers »Über das metaphysische Bedürfnis des Menschen« (Arthur: Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. In: Sämtliche Werke. Hg. von Arthur Hübscher. Wiesbaden, ³1972. Bd. 3, 175–209) und (neuerdings) Kristeva (2014).
 - 8 Brock: Nietzsche und der Nihilismus, 3.
 - 9 1886–1887, 5[71], KSA 12, 211. Ihre Vorteile (vorteilhaft im Sinne eines Antidots gegen den Nihilismus) bestanden und bestehen für alle Gläubigen noch darin, dass die christliche Moralhypothese erstens dem Menschen einen absoluten Wert verleiht und damit der Kontingenz trotzt, dass sie zweitens das Übel in der Welt rechtfertigt und drittens »Wissen um absolute Werthe beim Menschen an[setzt] und [...] ihm somit gerade für das Wichtigste adäquate Erkenntniß« (ebd.) an die Hand gibt. Der zweite Punkt betrifft das oben im Haupttext angesprochene Problem des Sinns und der dritte Punkt die ebenfalls aufgeworfene Orientierungsproblematik. Der erste Punkt spielt auf das oben nicht genannte, für den Nihilismus aber zentrale Problem des Wertes an. Dabei sind die Sinn- und die Wertfrage auf das Engste miteinander verknüpft.

tome kaum mehr,¹⁰ geschweige denn, dass er ausgewachsene Nihilisten kurierte; vielmehr heizt er mittlerweile das Problem des Nihilismus zusätzlich an. Um diesen unheilvollen dialektischen Umschlag zu begreifen, darin sich ein Gegengift in ein Gift verwandelt, muss man sich die Rolle des Willens zur Wahrheit im Christentum vor Augen führen. Der Wille zur Wahrheit oder die Wahrhaftigkeit gehört zu den Tugenden des Christentums. Es hat den Wahrheitswillen an seiner Brust genährt und großgezogen, bis er flügge wurde und ausgerechnet jene Hand biss und immer noch beißt, die ihn solange fütterte, indem ihm unter Zuhilfenahme verschiedener Wahrheitsermittlungsverfahren, wie z. B. der kritisch-historischen Bibellexegese, zu dämmern begann, dass es mit der Wahrheit des Christentums selbst vermutlich nicht weit her ist. Insbesondere Gott erschien ihm schließlich als »eine viel zu extreme Hypothese« (1886–1887, 5[71], KSA 12, 212).

Das Christentum ging also, so will es jedenfalls Nietzsches ›Dolchstoflegende‹ von der tödlichen Wahrhaftigkeit, vor dem Wahrheitswillen in die Knie, während dieser sich im Weiteren als grundsätzliches Misstrauen an die Fersen aller Wertschätzungen heftete, bis er zu der heiklen Frage durchstieß, ob »nicht alle ›Werthe‹ Lockmittel [sind], mit denen die Komödie [unseres Lebens; EB] sich in die Länge zieht, aber durchaus nicht einer Lösung näher kommt« (1886–1887, 5[71], KSA 12, 213). Gleichwohl haben sich die abendländischen Menschen nach der langen Herrschaft des Christentums so sehr an den ihnen durch das Christentum zugeschriebenen absoluten Wert gewöhnt und sind vermutlich auch grundsätzlich (gewissermaßen ›fundamentalanthropologisch‹) wertbedürftig, dass sie durchaus nicht bereit oder in der Lage sind, generell auf Werte (und Sinn) zu verzichten. Wir haben es demnach mit einer äußerst intrikaten Konstellation zu tun: Es regt sich der zunehmend vitale Verdacht, dass die »Komödie« (ebd.) des Lebens keinen Sinn macht, sondern eine ziel- und zwecklose Veranstaltung sein könnte, die durch Werte bloß künstlich in die an sich unnötige Länge gezogen wird; und gleichzeitig mehren sich die Indizien, dass sich die Menschen trotz dieses doppelten Verdachtes (gegen das Leben und gegen die Werte) mit dieser negativen Antwort auf die Frage nach dem »Wozu all dessen«¹¹ (die Antwort: Es gibt kein Wozu) nicht abfinden werden – weil sie es nicht können. Sie werden daher wider besseres Wissen (oder vorsichtiger: trotz gravierenden Verdachts) auch in Zukunft verzweifelt nach lebensrecht fertigenden Werten suchen, was paradox und frustrierend ist, derart, dass »man begreift, daß man gefoppt wird

10 Nihilistische Symptome sind so vielfältig wie die Spielarten des Nihilismus (aktiver Nihilismus, passiver Nihilismus, extremster Nihilismus usw. vgl. Brock: Nietzsche und der Nihilismus, 288–311) und reichen von aktivischen Überspanntheitsphänomenen auf der einen bis zu passivischen Ermüdungserscheinungen auf der anderen Seite.

11 Ich beziehe mich an dieser Stelle auf den in die Betrachtung des Himmels versunkenen Jean-Jacques Rousseau, in welchem angesichts der unendlichen Weite des Alls, anders als bei Nietzsche, theistische (und nicht atheistische) Gedanken aufsteigen: »Wer einsam vor sich hindenk't, die Natur studiert und das Universum betrachtet, kann gar nicht anders: er lenkt seinen Geist empor zum Schöpfer all dessen und fragt nach dem Wozu all dessen, was er fühlt, und nach dem Warum all dessen, was er fühlt. Als das Schicksal mich ins Getöse der Welt zurückwarf, fand ich darin nichts, was mein Herz auch nur für einen Augenblick erfreut hätte. (Jean-Jacques Rousseau: Träumereien eines einsamen Spaziergängers [1782]. Stuttgart 2001, 38)

und doch ohne Macht <ist>, sich nicht foppen zu lassen« (ebd.). Das Problem dieser fortgesetzten Wertsuche besteht vor allem darin, dass alle infrage kommenden Werte aufgrund des entstandenen Generalverdachtes *a priori* madig sind und von daher kaum in Betracht kommen, das Sinn- und Orientierungsbedürfnis des Menschen zu befriedigen – jedenfalls nicht dauerhaft. Der Nihilismus scheint darum weniger ein Gast unseres Zeitalters zu sein als ein ständiger Mitbewohner.

Zarathustra weiß um das Problem, aus welchem Grund er auch den Übermenschen als »neuen Sinn der Erde« (Za I Vorrede, 3) ausgibt, zeichnet sich dieser doch gerade dadurch aus, dass er auf dauerhaft gestellte Werte zu verzichten weiß. An Stelle dessen setzt er auf das transgridente ›Über‹, d. h. auf einen Prozess des iterativ-prospektiven autonomen Wertsetzens, durch welchen immer wieder neue Werte in die Welt gesetzt werden. Der Mensch bzw. *Übermensch* ist das zur axiologischen Wiederholung nach vorn befähigte (und zugleich verurteilte) Wesen, worin seine Würde liegt. Das Zwecksetzen wird bei Zarathustra zum Zweck an sich, was als lebensrecht fertigender Sinn in postmetaphysischen Zeiten genügen muss.

Die Frage ist nur: Genügt das wirklich?

Ich möchte Nietzsches Dionysos-Dithyrambus »Zwischen Raubvögeln« nun als einen Text lesen, der Zarathustras tiefe Verstrickung in den Nihilismus schonungslos offenlegt und facettenreich thematisiert, indem er sie einerseits reflektiert und andererseits – und hierbei kommt ihm seine lyrische Form zugute – stimmungsvoll inszeniert.

›Zwischen Raubvögeln‹. Nihilismus und Wille zur Wahrheit

Dass es im vierten Dionysos-Dithyrambus um nichts weniger als um nichts, sondern um das Nichts und eben darum gerade um alles geht, pfeifen die Spatzen von den Dächern bzw. die Raubvögel von den Tannen. Die in der ersten Strophe des Dithyrambus erwähnte *Tanne*, die ausgerechnet an einem Abgrund ihre Wurzeln in die Erde schlägt, ist selbst ein Statthalter des Nichts; denn das Wort ›Tanne‹ scheint, wofür Wolfram Groddeck im Ausgang eines Fundstückes aus Nietzsches Bibliothek plädiert,¹² ein »anagrammatisches Kryptogramm«¹³ für ›néant‹ zu sein, welches französische Wort auf Deutsch eben ›Nichts‹ bedeutet. Die Hervorhebung des Wortes ›Tanne‹ durch Sperrdruck ist ein für Nietzsche typischer redaktioneller Wink mit dem Zaunpfahl, der auf das freilich recht subtile Kryptogramm verweist. In der dreizehnten und vorletzten Strophe des Gedichtes wird Zarathustra schließlich als ein »zwischen zwei Nichtse eingekrümmte[s] [...] Fragezeichen« beschrieben, als ein »müdes Rätsel [...] für Raubvögel« (DD 4). Groddeck vermutet, dass auch das, ebenso wie schon das Wort ›Tanne‹, gesperrt gedruckte Wort ›Raubvögel‹ im Rahmen des Dithyrambus für »nichts« und »niemand« stehe, da der Dithyrambus wesentlich von Zarathustras Einsamkeit handele und alle im Gedicht vorkommende

12 Vgl. Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche »Dionysos-Dithyramben«. Band 2. Die Dionysos-Dithyramben. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin 1991, 126, 320–321.

13 Ebd., 126.

Zwiesprache in Wahrheit »nur seine ›Einsamkeit‹ noch einmal«¹⁴ sei. In der näheren Bestimmung des Rätsels, das Zarathustra sei, als *müde* vernimmt Groddeck außerdem »ein Signal, dass des Rätsels Lösung nicht lohne, indem sich der Ausdruck [müdes Rätsel; EB] als Analogiebildung zu ›fauler Witz‹ lesen lässt«¹⁵. Folgt man Groddecks – hin und wieder etwas spekulativer – Lesart, gibt es in »Zwischen Raubvögeln« also reichlich Hinweise auf das dem Nihilismus seinen Namen verleihende Nichts (*nihil*), in welchem man durchaus die heimliche Hauptfigur des Dithyrambus ausmachen kann. Dass dieses Nichts ein nihilistisches Nichts ist, legen die weiteren zentralen Themen des Dithyrambus nahe, als da wären: Abgründigkeit, Einsamkeit und Selbstzerstörung. Letztere wird in »Zwischen Raubvögeln« an das für die Geschichte des europäischen Nihilismus so wichtige Wahrheitsproblem gekoppelt. Dies ist ein weiterer wichtiger Hinweis auf den Nihilismus, dem ich im Weiteren folgen möchte.¹⁶

Sich zwischen Raubvögeln aufzuhalten, ist gewiss kein Vergnügen. Zarathustra befindet sich in einer unkomfortablen Lage. Überhaupt scheint mir der mit einer Warnung ansetzende Dithyrambus (»Wer hier hinab will, wie schnell schluckt den die Tiefe!«, DD 4) eine Lage- und Zustandsbeschreibung zu sein. Beschrieben wird genauer gesagt die immer heikler werdende Lage,¹⁷ in die sich jemand, nämlich der

14 Ebd., 129. Ein wichtiges Indiz ist in diesem Kontext die Inauguration des Raubvogels in den Dithyrambus in der vierten Strophe. Dort ist der Raubvogel die Antwort auf die in der dritten Strophe aufgeworfene Frage, wer Zarathustra wohl ausgerechnet an Abgründen Gast sein wolle. Genau genommen heißt es relativierend: »Ein Raubvogel *vielleicht* [Her-horhebung; EB] [...]« (DD Raubvögeln). Diese Antwort ist offenbar »zweifelnd« und das »dubitative ›vielleicht‹ lässt die scheinbar rhetorische Frage im Nachhinein als ein Rätsel erscheinen. Rätselhafter ist aber zunächst die Antwort selber, die unerwartet das rhetorisch implizierte ›niemand‹ ersetzt« (Groddeck: Friedrich Nietzsche »Dionysos-Dithyramben«, 115). So wird also gleich bei seiner ersten Nennung der titelgebende Raubvogel in Zusammenhang mit nichts und niemand gebracht. Diese klugen Überlegungen Groddecks können allerdings nicht beweisen, dass der Raubvogel für niemand steht und verdanken sich womöglich einer Art spezifisch eingestellter hermeneutischer Lesebrille, die Groddeck bei der Lektüre des Gedichtes aufgesetzt hat, seitdem er in der Vorstufe des Dithyrambus darauf gestoßen ist, dass der Raubvogel ein ursprüngliches ›Niemanden‹ ersetzt hat (vgl. Groddeck: Friedrich Nietzsche »Dionysos-Dithyramben«, 322).

15 Groddeck: Friedrich Nietzsche »Dionysos-Dithyramben«, 128–129.

16 Wahrheit als Problem ist natürlich nicht nur ein wesentliches Thema in »Zwischen Raubvögeln«, sondern vielleicht »[d]as zentrale[] Thema der Dithyramben« (Schilling (2016), 196). In »Zwischen Raubvögeln« spitzt sich das Wahrheitsproblem jedoch existenziell gefährlich zu (vgl. dazu ausführlich Richard Schottky: Nietzsches Dithyrambus ›Zwischen Raubvögeln‹. Ein Interpretationsversuch. In: Nietzsche Studien 22 (1993), 1–27).

17 Ebd., 4 spricht gar davon (und ich neige dazu, ihm zuzustimmen), dass sich »[i]n diesem Gedicht [...] eine Erfahrung tödlicher Gefährdung« objektiviere. Weniger dramatisch sieht die Lage Skowron: Dionysische Perspektiven, der eine exoterische von einer esoterischen Perspektive auf das Gedicht unterscheidet. Während es um Zarathustra von außen betrachtet in »Zwischen Raubvögeln« wahrlich nicht um das Beste bestellt zu sein scheint, wie er da so als Tanne direkt am Abgrund steht, wecke eine esoterische Lesart eher die Erinnerung an den freien Geist *par excellence* aus FW 347, der sich gerade an Abgründen sozusagen pudelwohl, weil ganz in seinem Element fühlt (vgl. ebd., 307–308). Dazu gleich mehr.

spöttisch zum Niemand degradierte¹⁸ Zarathustra, mindestens zum Teil selbst gebracht hat.

Zarathustra befindet sich an einem lebensfeindlichen Ort: an einem Abgrund, so grauenerregend, dass »der Fels selbst schauernd zur Tiefe blickt«. Dort, »wo Alles rings hinunter will: zwischen der Ungeduld wilden Gerölle, stürzenden Bachs« hat er, »der Tanne [...] gleich«, seine Wurzeln in den kargen Boden geschlagen, um nun »geduldig duldend, hart, schweigsam, [und vor allem; EB] einsam« mitten im Nichts zu stehen. »Einsam!« ist er – und wen sollte das auch wundern, an einem solchen Ort? »Wer wagte es auch, hier Gast zu sein, dir Gast zu sein? ...« (DD 4), fragt die auktoriale Instanz des Gedichtes rhetorisch, um gleich darauf damit zu überraschen, dass es doch jemanden geben könnte, der sich an diesen ›Nicht-Ort‹ wagen könnte: »Ein Raubvogel vielleicht«. Das ist nun allerdings kein willkommener oder mindestens kein höflicher Gast, hängt er sich doch »dem standhaften Dulder schadenfroh ins Haar, mit irrem Gelächter, einem Raubvogel-Gelächter ...« (ebd., 390). In Anlehnung an Nietzsches Bezeichnung des Nihilismus als dem »unheimlichste[n] aller Gäste« (1885–1887, 2[127], KSA 12, 125) wird man sich wohl nicht zu weit aus dem Fenster lehnen, wenn man behauptet, Zarathustras irre lachender Gast sei der proteushafte Nihilismus, der Zarathustra schon einmal in einer ähnlich trostlosen Situation besucht oder treffender gesagt: heimgesucht hat. Damals auf dem Weg zum Augenblick genannten Torweg setzte sich der Nihilismus als Geist der Schwere und unheimlicher Zwerge in Szene. Und genau wie diesmal setzte er sich auf den unglücklichen Zarathustra, um ihn in einer schweren Situation noch zusätzlich mit seinem Gewicht und vor allem mit seinen direkt ins Ohr gesprochenen, ver-spottenden Reden zu belasten (vgl. Za III Gesicht und Rätsel).

Zu Beginn des Dithyrambus erfahren wir, Zarathustra liebe »den Abgrund noch« (DD 4). Das aber kann sich schnell ändern; insbesondere, wenn einem der Nihilismus zu Leibe rückt. Treffsicher weist der Raubvogel Zarathustra darauf hin, dass das tannenhafte Verhalten, das qua Verwurzelung eine progressive Selbstüberwindung unmöglich macht (d. h. Überwindung nach vorn; die Tanne kann maximal in die Höhe wachsen, bis sie, zu schwer geworden, in die Tiefe stürzt), einem lächerlichen Heroismus entspricht, weil an und zumal *über* Abgründen allein Vögel in ihrem Element sind: »man muss Flügel haben, wenn man den Abgrund liebt ...« (ebd.). Jede tannenhafte Wurzelexistenz stößt hier derweil an ihre Grenzen; Zarathustra erscheint somit keineswegs als der dem Nihilismus fröhlich ins Gesicht lachende »freie Geist par excellence«¹⁹, den Nietzsche als eine Menschen-Möglichkeit in der *Fröhlichen Wissenschaft* ins Spiel bringt, sondern als ein hängen Ge-

18 Er wird herabgewürdigt zu einem Rätsel, das zu lösen nicht lohnt und allenfalls Raubvögel interessiert.

19 Vgl. FW 347. Der freie Geist *par excellence* zeichnet sich genau dadurch aus, dass er an Abgründen zu leben weiß. Er ist auch an Abgründen zuhause, jedenfalls so weit, als das menschenmöglich ist. Vorerst scheint er aber nur ein Potenzial zu sein, dessen Aktualisierung aber immerhin denkbar wäre. Nietzsche schreibt, es »wäre eine Lust und Kraft der Selbstbestimmung eine Freiheit des Willens denkbar, bei der ein Geist jedem Glauben jedem Wunsch nach Gewissheit den Abschied gibt, geübt, wie er ist, auf leichten Seilen und Möglichkeiten sich halten zu können und selbst an Abgründen noch zu tanzen. Ein solcher Geist wäre der freie Geist par excellence.«

bliebener: ein »Gehänkter« (ebd.) also. Der Raubvogel, hinter dem Groddeck, wie erwähnt, einen Niemand vermutet, ist ein Niemand im Sinne des sich gegenüber dem Zyklopen Polyphem als ›Niemand‹ ausgebenden Odysseus – d. h. ein Niemand, der aller ›Niemandhaftigkeit‹ zum Trotz doch über ausreichend Substanz verfügt, um Verheerendes, im angesprochenen Fall die Blendung des Zyklopen, anzurichten. Zudem ist dieser Niemand Zarathustra selbst, der, wie König Ödipus, angetrieben von einem unerbittlichen Wahrheitswillen,²⁰ der eine große »Lust am Vernichten« (EH Schicksal, 2) verrät, alles bisher Verehrte abgeschafft hat – und, sozusagen im selben Aufwasch, auch sich selbst.²¹ Denn der Wahrheitswille als identifikations- und sinnstiftende Instanz in Zarathustra wendet sich nach der erfolgreichen Beendigung der Gottesjagd schließlich auch gegen sich und seinen Träger selbst, sobald er erkennt, dass er selbst sein »Feuer noch von dem Brände n[immt], den ein jahrtausendealter Glaube entzündet hat, jener Christen-Glaube, der auch der Glaube Plato's war, dass Gott die Wahrheit ist, dass die Wahrheit göttlich ist« (FW 344). Auf diese Weise wird Zarathustra sich selbst fraglich. Er hat sich »selber erjagt« (DD 4) und ist als »Selbstkenner« zum »Selbsthunker« (DD 4, 392) und vom »Gehängten« (ebd., 390) zum »Gehenkten« (ebd., 392) geworden, indem er seinem Existenzbegründenden Entlarvungstrachten den Boden entzog. Mindestens wird er sich selbst zum »Fragezeichen«, das nun, »zwischen zwei Nichtse eingekrümmmt« (DD 4): dem Nichts der an Verehrungswürdigem reichen Hinterwelt über ihm und dem Abgrund der immanenten Welt der ikonoklastischen Freigeister unter ihm, taumelnd schwebt.

Nachsatz

Es scheint, als habe Nietzsche mit »Zwischen Raubvögeln«, dem Drama des Nihilisten, der seinen eigenen Nihilismus erst dann durschaut, als er ihm längst auf den Leim gegangen ist, lyrisch Ausdruck verliehen. Denn wirklich wird Zarathustra ja als leidenschaftlicher Jäger beschrieben, mehr noch als jemand mit klarem Auftrag, einer Mission nachgerade, die ihren Agenten zutiefst mit Sinn erfüllt. Der Witz an der Sache ist nur, dass das Ziel der Mission das Nichts ist, sodass das Projekt just in dem Augenblick in eine Art maßlose Fragwürdigkeit explodiert, als es gelingt. Der eben noch mit einem Auftrag versehene Jäger findet sich nach dem Erlegen seiner Beute im Zustand völliger Orientierungslosigkeit vor und muss sich fragen, ob er sich nicht gerade eben vielleicht auch selbst erlegt hat. Dies ist der Zustand einer nihilistischen Krise, um nicht zu sagen der nihilistischen Krise *par excellence*. Wo Zarathustra am Ende von »Zwischen Raubvögeln« steht bzw. hängt oder schwebt, hat sich unterdessen auch sein Dichter, Nietzsche, befunden. In einem Notat des

-
- 20 »Zarathustra ist wahrhaftiger als sonst ein Denker. Seine Lehre und sie allein hat die Wahrhaftigkeit als oberste Tugend [...]« (EH Schicksal, 3).
- 21 Ich spiele hier auf FW 346 an, wobei ich statt des dortigen Entweder-Oders der Abschaffung für ein Sowohl-als-auch plädieren, welche Möglichkeit der Aphorismus freilich, als schreckliches Fragezeichen, ebenfalls andeutet. Vgl. zu DD 4 im Lichte von FW 346 gelesen ausführlicher Schottky: Nietzsches Dithyrambus ›Zwischen Raubvögeln‹, 12–14.

Jahres 1887 bekennt er: »Man hat nur spät den Muth zu dem, was man eigentlich weiß. Daß ich von Grund aus bisher Nihilist gewesen bin, das habe ich mir erst seit Kurzem eingestanden: die Energie, der Radikalism, mit der ich als Nihilist vorwärts gieng, täuschte mich über diese Grundthatsache. Wenn man einem Ziele entgegengeht, so scheint es unmöglich, daß ›die Ziellosigkeit an sich‹ unser Glaubensgrundsatz ist.« (1886–1887, 9[123], KSA 12, 407–408)

Erst wenn man so weit gekommen ist, noch den eigenen Nihilismus nihilistisch zu hinterfragen, indem man ihn auf mögliche Glaubensgrundsätze kritisch abklopft, steckt man wirklich bis zum Hals im Nihilismus. Dann aber geht es um alles. Jetzt kommt es darauf an, damit umzugehen, dass die »Wahrheit des Lebens [...] mutig und illusionslos betrachtet, eben seine ›Ziellosigkeit‹ sein«²² könnte.

Literatur

- Brock, Eike: Nietzsche und der Nihilismus. Berlin 2015.
- Dudenredaktion: Duden. Band 1. Die deutsche Rechtschreibung. Mannheim ²²2000.
- Groddeck, Wolfram: Friedrich Nietzsches »Dionysos-Dithyramben«. Band 2. Die Dionysos-Dithyramben. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin 1991.
- Kristeva, Julia: Dieses unglaubliche Bedürfnis zu glauben. Gießen 2014 (frz. 2006).
- Rousseau, Jean-Jacques: Träumereien eines einsamen Spaziergängers [1782]. Stuttgart 2001.
- Schilling, Erik: Literatur und Philosophie in Nietzsches Dionysos-Dithyramben. In: Sebastian Hüsch/Sikander Singh (Hg.): Literatur als philosophisches Erkenntnismodell. Literarisch-philosophische Diskurse in Deutschland und Frankreich. Tübingen 2016, 194–205.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. In: Sämtliche Werke. Hg. von Arthur Hübscher. Wiesbaden, ³1972. Bd. 3.
- Schottky, Richard: Nietzsches Dithyrambus ›Zwischen Raubvögeln‹. Ein Interpretationsversuch. In: Nietzsche Studien 22 (1993), 1–27.
- Skowron, Michael: Dionysische Perspektiven. Eine Philosophische Interpretation der Dionysos-Dithyramben. In: Nietzsche Studien 36 (2007), 296–315.
- Stegmaier, Werner: Orientierung im Nihilismus – Luhmann meets Nietzsche. Berlin 2016.

Eike Brock

25 Dithyrambische Sprachproduktivität: zu Nietzsches Dithyrambus »Das Feuerzeichen«

Forschungsüberblick

»Das Feuerzeichen« aus Nietzsches *Dionysos-Dithyramben* (1888/89) wurde in der Forschung bereits auf unterschiedliche Weisen gelesen. Neben Versuchen, es auf Nietzsches Lebensumstände im letzten Lebensjahr zu beziehen,¹ wurden darin auch der Gedanke des ›Übermenschen‹² vermutet, und ebenso ein starker Bezug auf den Sinn der Metapher ›Flamme‹ im Gesamtwerk Nietzsches gesehen. Die Vorrede zur zweiten Auflage der *Fröhlichen Wissenschaft* und das Gedicht »Ecce Homo« aus demselben Werk wurden als unverzichtbare Bestandteile eines Kommentars erachtet.³ Der historische und kritische Kommentar zu den *Dionysos-Dithyramben*⁴ stellt Materialien aus Briefen und anderen weiterführenden intertextuellen Bezügen zusammen und schlägt auch selbst Stelleninterpretationen zum »Feuerzeichen« vor. Nach einem Vergleich all dieser Deutungsversuche entsteht allerdings der Eindruck, dass die meisten davon diesen Dithyrambus nicht als poetischen Text behandeln. D. h. man versucht nicht, ihn seiner lyrisch-eigentümlichen Machart gemäß zu lesen und zu verstehen. Die Ausnahme bilden die Arbeiten von Max Kommerell und Wolfram Groddeck.⁵ Ihr methodisches Bewusstsein und ihre unbestreitbare Relevanz für die Interpretationsgeschichte dieses Gedichts sollen an dieser Stelle ein wenig erläutert werden.

Kommerell liefert die erste Gesamtinterpretation der *Dionysos-Dithyramben* in der Forschung. Sein Zugang beruht auf der Beobachtung, dass Nietzsches Werke stets die philosophische Situation eines sich transzendental analysierenden Erkennenden thematisieren. Die Analyse führt gerade in den *Dithyramben* zur Zerstörung des Erkenntnissubjekts, weshalb der ›tragische Untergang‹ das Motiv des Zyklus

-
- 1 Adrian del Caro: The Immolation of Zarathustra: A Look at ›The Fire Beacon‹. In: *Colloquia Germanica* 3–1 (1984), 251–256.
 - 2 Reto Winteler: Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph. Eine Entdeckung. Basel 2014, 295–299; zur Tragik vgl. auch: Karl Reinhardt: Nietzsches Klage der Ariadne. In: ders. *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*. Hg. von Carl Becker. Göttingen 1960, 310–333; Wolfram Groddeck: ›Das Feuerzeichen‹. In: ders. Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk (= Nietzsche, Friedrich: *Dionysos-Dithyramben*. Hg. von Wolfram Groddeck. Berlin/New York 1991, Bd. 2), 131–148.
 - 3 Edith Düsing: Von der Geistseele zur Tierseele des Menschen. Die Verabschiedung der Metaphysik der Seele bei Nietzsche. In: *Der Begriff der Seele in der Philosophiegeschichte*. Hg. von Hans-Dieter Klein. Würzburg 2005, 261–292.
 - 4 Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches ›Der Antichrist‹, ›Ecce homo‹, ›Dionysos-Dithyramben‹, ›Nietzsche contra Wagner‹. Berlin 2013, 641–660 und 678–682.
 - 5 Max Kommerell: *Nietzsches Dionysosdithyramben*. In: ders. *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt a. M. 1943, 481–491. Groddeck: ›Das Feuerzeichen‹; Groddecks These zum zyklischen Stellenwert des »Feuerzeichens« folgt indes Michael Skowron: *Dionysische Perspektive. Eine philosophische Interpretation der Dionysos-Dithyramben*. In: *Nietzsche-Studien* 2007, 296–315.

bleibe. Im Fokus von Kommerells Lektüre steht nun die Frage, wie die besondere Ausdrucksform jedes Gedichts auf dessen »Seelentum«, d. h. auf die »Stimmung [der dortigen] philosophischen Situation«, bezogen werde, und als prinzipielle »Stimmung« will Kommerell den Begriff »Einsamkeit« identifizieren.⁶ Die Art der Frage Kommerells verrät allerdings die Vorannahme einer bestimmten Ästhetik des »Gedichts« in der Tradition des deutschen Symbolismus der George-Schule. Nur aus dieser Ästhetik heraus ist sein extrem bündiger, aber voraussetzungsreicher Kommentar zum »Feuerzeichen« verständlich.⁷

Groddecks Verdienst besteht darin, eine eigentümliche sprachliche Abstraktheit dieses Gedichts konstatiert zu haben. Er sieht ihre Ursache in dem selbstreflexiven poetologischen Organisationsprinzip des Textes, das er im ursprünglichen Sinn des Begriffs »symbolisch« (»zusammengesetzt«) nennt. Genauer nimmt Groddeck an, dass im Gedicht metaphorische Bilder und Formeln kreiert werden, die selbst keine Bedeutung haben, aber auf eine bestimmte »zusammensetzende« Weise das lyrische Wort strukturieren, um so die Zeichenhaftigkeit als eigentliche Kunst, ja als eigenes »Wesen« des Gedichts auszuweisen, worauf die Überschrift »Das Feuerzeichen« eben hindeuten solle. Der Blick für die poetische Selbstreflexivität des Gedichts markiert einen wichtigen Fortschritt der Nietzsche-Interpretation, Nietzsches literarischen Stellenwert als Vorreiter der Moderne und der Postmoderne zu erkennen. Doch Groddecks These zum Dithyrambus selbst ist nicht unproblematisch; umso stärker kann sich der Einwand erheben, je konkreter und insistierender die Lektüre wird.⁸

Interpretation

Nachfolgend wird eine textnahe Interpretation entwickelt, deren methodische Prämissen kurz formuliert in der Grundannahme besteht, dass die Individualität und die Notwendigkeit der lyrischen Rede den Ausgangspunkt des Verstehensversuchs

-
- 6 Kommerell: Nietzsches Dionysosdithyramben, 482. Zur aktuellen Wiederentdeckung von Kommerells Bedeutung als Nietzsche-Leser vgl. Christoph König: Zur Erkenntniskritik in Max Kommerells Nietzsche-Lektüren. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 66–83.
 - 7 Der Kommentar enthält nur einen Satz und lautet: »Melodischer ist der Ruf nach einem Gleichen, der in Vergangenheit oder Zukunft die noch bevorstehende siebente Einsamkeit den Dichter lehren könnte, den Fischer, der in Umkehrung der Metapher auf einem Berg im Inneren des Meeres sitzend im Himmel fischt« (ebd., 487–488). Der Satz anerkennt die vierte Strophe als Absicht *und* Ziel des Gedichts und meint: »Das Feuerzeichen« gehöre zu den lyrischsten Texten im Zyklus; Sinn der Rede sei nämlich kein qualvolles Drama, das die Probleme des Philosophen in den Vordergrund stellt, sondern ein lyrisch versöhnter (vgl. »den Dichter lehren«), harmonischer (»melodischer«) »Ruf« nach dem »Untergang«, vermittelt durch einen – von Zarathustra ersehnten – Gleichrangigen.
 - 8 Ein Haupteinwand könnte lauten, dass die dekonstruktivistisch inspirierte Lektüre Groddecks geradezu strategisch wirkt, da alles auf den Befund hinauslaufen soll, dass die Bilder im Gedicht keine Entitäten darstellen. Doch inwiefern gelten die Bilder als konstitutives Element eines nietzscheschen Dithyrambus? Zugunsten der angeblichen dekonstruktiven Funktion der Bilder achtet Groddeck außerdem nicht ausreichend auf die Syntax im Gedicht. Ohne eine vollständige syntaktische Rekonstruktion lässt sich wohl kaum ein Urteil über die spezifische Semantik einer Kunstrede fällen.

bilden müssen.⁹ Dieses Verstehen ist ein philologisches, da sich der Prozess der Rekonstruktion der ›Klassizität‹ des Textes streng an dessen Sprachlichkeit entlang vollzieht. Das Wort ›philologisch‹ gebrauche ich nicht im Sinn der disziplinär überdeterminierenden (oder umgekehrt: potenziell subversiven) kulturellen Praxis, auch wenn diese Bedeutung in Nietzsches theoretischen Schriften geläufig ist.¹⁰ Stattdessen kommt es – bezogen auf die konkrete Sprachlichkeit bzw. Textlichkeit – auf die Bedeutung des kritisch-reflexiven (und nicht selten auch: befreienden und schöpferischen) Umgangs an: philologisch also im Sinn einer stark reflexiven Praxis des Sprachgebrauchs und der Textkonstitution, eines individuellen Schreibstils sozusagen, der wiederum vom Interpreten grundsätzlich und auf verbindliche Weise studiert werden kann, weil die Sprachtätigkeit im Text eben reflexiv ist. Philologisches Denken in diesem Sinn umfasst in Nietzsches Schriften, wie ich es noch mit Beispielen erörtern werde, einen guten Teil seiner sogenannten Sprachkritik, und ebenso gerade sein literarisches Schaffen. Beim Gedicht »Das Feuerzeichen« kann man feststellen, dass dieser Text von der philologischen Intelligenz und deren Mitteln systematischen Gebrauch macht – zugunsten einer poetischen Produktivität, die zugleich philosophisch produktiv zu sein vermag. Dieses Verhältnis zu verdeutlichen ist eine Hauptaufgabe meiner Interpretation. Und um des klaren Überblicks willen seien die Schritte meiner Argumentation an dieser Stelle skizziert:

Die Argumentation gliedert sich in zwei Hauptteile, die jeweils in drei bzw. vier Abschnitte untergliedert werden. Im ersten Hauptteil widmet sich die Darstellung dem partikularen Sprachgebrauch im Gedicht. Der Abschnitt 1 »Wörter ohne Sinn« handelt von der Frage der Semantik der Wörter und der Abschnitt 2 »Die metaphorische Perspektivierung als Heuristik für die Gedankenproduktion« von einem (sprachphilosophischen) Perspektivismus im Gedicht, der der Skepsis einer möglichen Formrichtigkeit für den Inhalt während des Sprachprozesses Ausdruck verleiht. Der Abschnitt 3 »Eine neue Fixierung in der Syntax« stellt den – ganz nietzschesch usurpatorischen umwertenden – Umgang mit der Syntax der deutschen Sprache dar. Hier wird zu zeigen sein, wie Nietzsche als Konsequenz seiner Descartes-Kritik vor allem damit experimentiert, aus dem Prädikat ein Agens zu machen und darauf beruhend die sämtlichen Relationen in der Satzgrammatik erkenntnikritisch neu zu interpretieren.

Im zweiten Hauptteil gilt der Fokus der Logik der poetischen Komposition. Unter Komposition verstehe ich die Realisierung einer inneren Logik des Gedichts selbst, die erklärt, warum es sich gerade in dieser Gestalt fortgeschrieben hat, oder: wie es von einem Schritt zu dem nächsten kommt; was seine Anfänge und was seine Ziele sind. Diese prozessuale systematische Selbstauslegung des Gedichts »Feuerzeichen« wird im Abschnitt 4 »Die Hierarchie von Sehen – Hören – Sprechen« und im Abschnitt 5 »Der Weg der Selbsterkenntnis« dargestellt. Unter den Resultaten dieses Prozesses, über die das Gedicht ebenfalls selbst reflektiert, erweisen sich die Kreation des Zarathustra eigenen, idiomatischen Wortes ›Einsamkeit‹ und die Bestimmung

9 Zur methodischen Grundlage dieses Aufsatzes vgl. Jean Bollack: Sinn wider Sinn: wie liest man? Gespräche mit Patrick Llored. Göttingen 2003; Christoph König: ›O komm und geh: Skeptische Lektüren der ›Sonette an Orpheus‹ von Rilke. Göttingen 2014.

10 Vgl. Christian Benne: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin 2005.

der Überschrift des Gedichts als »Das Feuerzeichen« als die wohl wichtigsten. Davon handeln der Abschnitt 6 »Der Gedanke in der richtigen Form« und der Abschnitt 7 »Die Überschrift und die Gattung des Gedichts«. Die Resultate bieten nicht zuletzt eine Möglichkeit, die Gattung der von Nietzsche als ›Dionysos-Dithyrambus‹ bezeichneten Reden von innen heraus zu verstehen.

Wörter ohne Sinn

Mit der einzigen Ausnahme des Pronomens ‚ich‘, das auf Zarathustra als personales Subjekt referiert, besitzen die Wörter dieses Gedichts weder den lexikalischen Wortsinn noch einen allegorischen Sinn. Sie sind alle durchaus Metaphern, sofern sie funktional die uneigentliche Rede präsentieren. Doch ersetzen diese Metapher-Wörter keinen anderen Ausdruck, da Zarathustra, der Sprecher des Gedichts, genau die jeweiligen Bilder meint und mit den entsprechenden Wörtern benennt, wobei die Nennung der Bilder nicht in einer spielerisch-entfesselnden und damit die Sprache in die Leere führenden Funktion steht.¹¹ Kurzum: Der Interpret hat bei den einzelnen Wörtern weder Konkreta zu entschlüsseln noch die totale Referenzlosigkeit zu attestieren. Vielmehr wird er vom Textverlauf zu einem Netz von Wörtern hingeführt, die ihren zwingenden Zusammenhang gegenseitig erklären. Als erstes Beispiel dafür nenne ich die Wörter »Höhenfeuer« (V. 4), »Feuerzeichen« (V. 5) und »Flamme« (V. 6, 12, 19 und 25), mit denen die Phasen »immer reinere[] Höhn« (V. 9), »aufwärts, aufwärts« (V. 14) unmittelbar zusammenhängen und die mit den Wörtern »Angel« (V. 21 und 24) und »verschlagne Schiffer« (V. 5 und 22) in engem Verhältnis stehen.¹²

Das Wort ›Höhenfeuer‹ in V. 4 ist pluralisch. Viele Interpreten halten seine (einmalige) Verwendung für einen schwer erklärbaren Widerspruch zum häufiger vorkommenden Wort ›Flamme‹ sowie dem Titelwort ›Feuerzeichen‹ im Singular. Den Widerspruch gibt es nicht. Denn die ›Höhenfeuer‹ hängen mit der Phase der ›immer reineren Höhn‹ aus der zweiten Strophe zusammen. Sie bezeichnen nämlich die Wirkung der – unendlichen – Bewegung der ›Flamme‹ nach eben immer reineren Höhen. Die Vielfachheit ist bildlich somit nicht als nebeneinander, sondern als aufwärts übereinander zu sehen. Durch die Wendung ›immer reiner‹ spielt das zeitliche Nacheinander freilich auch eine Rolle, da was nach dem Vorigen kommt, noch radikaler in die Höhe gehen solle. Und dieses Prinzip wird genau mittels der Gemination »aufwärts, aufwärts« (dritte Strophe) kunstvoll reflektiert; mit dem zweiten ›aufwärts‹ lodert die ›Seelenglut‹ schon höher als beim ersten (V. 12–14.).

Die »Feuerzeichen« (V. 5) verbinden die »verschlagne[n] Schiffer« mit den »Höhenfeuer[n]«. Damit wird die Relation genau definiert, dass die ›Schiffer‹ der Lockung dieser Zwischeninstanz, die von der ›Flamme‹ erschaffen wird, entgegenzukommen haben. Parallel dazu verhält sich das Wort »Angel« (3 und 4 Strophe) zu der

11 Vgl. Groddeck: ›Das Feuerzeichen.‹

12 Alle Zitate aus den *Dionysos-Dithyramben* in diesem Aufsatz werden zitiert nach: Nietzsche, Friedrich: Dionysos-Dithyramben. Hg. von Wolfram Groddeck. 2 Bde. Berlin/New York 1991. Bd. 1., Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften.

›Flamme‹ und den ›Schiffer[n]‹: Das Wort ›Angel‹ entwickelt sich aus der Begierde (vgl. V. 21), die der ›Flamme‹ innwohnt (V. 8–10), und wird in der Schlussstrophe als Lockmittel den ›Schiffer[n]‹ (die nun Teil ›alle[r] Einsamen‹, V. 24, geworden sind) präsentiert.

Das Beispiel soll verdeutlicht haben, dass das Gedicht die Wörter zu gegenseitigem Bedingen und Kommentieren bringt und derart in ›Kontexte‹ einbettet. Als Resultat entsteht dabei freilich mancher konkrete Sinn, jedoch keiner der einzelnen Wörter, sondern der im jeweiligen Kontext geschaffene, kein Wort-, sondern ein poetischer Sinn. Allerdings gibt es einen Sonderfall, in dem das Wortmaterial im Lauf des Gedichts ausdrücklich als ›Wort‹ (nicht als Bild also) mit eigenem Sinn reflektiert wird, damit es als idiomatischer abstrakter Begriff Zarathustras anerkannt wird. Es handelt sich um das Wort ›Einsamkeit‹. Darauf komme ich im Abschnitt 4 und 6 zurück.

Die metaphorische Perspektivierung als Heuristik für die Gedankenproduktion

Die Metapher-Wörter schaffen im Gedicht Zusammenhänge, die oft im epischen Stil als Geschehnisse dargeboten werden. In jeder Strophe steht ein Geschehnis im Zentrum, und es lässt sich zeigen, dass alle Geschehnisse – und somit alle Einzelstrophen – etwas im Grunde Identisches reflektieren. Was das eine von dem anderen unterscheidet, macht die besondere Perspektivierung der Reflexion in der jeweiligen Strophe aus.

Es ist z. B. offenkundig, dass die Verse 12–14 die Verse 7–9 aufgreifen, auch wenn weniger offenkundig ist, dass die Verse 15–21 mit dem Vers 11 korrespondieren. So thematisieren die zweite und dritte Strophe auf einer tieferen Ebene das Gleiche. Und auf dieselbe Weise sind die erste und vierte Strophe im Prozess der Perspektivierung involviert. Groddeck erkannte bereits die Parallelität der ersten beiden Strophen. Eine genauere Begründung dafür sei nun geliefert. Damit lässt sich schließlich auch diese Reflexion des Gedichts extrapoliieren, dass ein Gedanke nur durch die perspektivische Form der jeweiligen sprachlichen Umsetzung zu entwickeln ist. Oder anders formuliert: Jede Form stellt selbst einen Gedanken dar und die Selektion der richtigen Form produziert den (wohlgedachten) Gedanken.

Die Bilder der ersten Strophe umreißen eine Kosmologie samt Kosmogonie. Das Zentrum dieser Welt, so wie sie jetzt ist (›Hier/hier‹, V. 1 und 3), entstand aus einem ursprünglichen Horizont der ›Meere‹ heraus zuerst als ›Insel‹, und dann, in die Höhe gewachsen, als ›Berg‹ (›ein Opferstein jäh hinaufgetürmt‹, V. 2; vgl. auch den Überblick in der dritten Strophe: ›aber das Meer selbst war nicht genug ihm einsam, / die Insel ließ ihn steigen, auf dem Berg wurde er zur Flamme‹, V. 18–19). Dass der ›Berg‹ nun ›Opferstein‹ genannt wird, ist durch die Perspektive der Strophe bedingt. Sie geht nämlich – selektiv – vom Urteil einer *Tendenz des Selbstopfers* in Zarathustras Verlangen nach ständiger ›Selbststeigerung‹ aus. Diese appelliert an die Denkfigur, ständig ›über sich hinauszugehen‹. Nun wird dank der experimentellen sprachlichen Übertragung der Bewegung in die Begriffs dialektik von ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ behauptet, dass das Eigene zum Verlust komme, sobald das Verlangen

dem Fremden gilt. In der Logik der Sache selbst jedoch bildet das Opfer des stationär Selbstaften/Eigenen keinen Widerspruch dazu, dass der Hang zum Fremden zur eigenen Gunst gehegt wird. Vor diesem Hintergrund löst sich das in der Forschung gern erwähnte Paradoxon in der Formulierung »hier zündet sich [...] Zarathustra seine Höhenfeuer an, / Feuerzeichen für verschlagne Schiffer« (V. 3–5) auf.¹³ Die Formulierung der Verse 5–6 reflektiert insofern eine Kritik der Leidenschaft Zarathustras, die sich zeichenhaft-exemplarisch an etwas richtet, was noch fern im unbekannten Virtuellen liegt. ›[V]erschlagne Schiffer‹, also die listigen, gefahrliebhabenden Schiffer, verwandte Seelen Zarathustras,¹⁴ dienen hier als Synekdoche für alles außerhalb von Zarathustra, diesem Kraftzentrum der unendlichen Kosmogonie (vgl. dazu auch V. 23–24), und stellen dennoch eine Potenz dar, die ihm zugehörig ist. Zugleich bereitet hier ein zweiter Gedanke die Fortentwicklung der lyrischen Rede vor. Es wird die Kommunikation mit allem ›Fremden‹ (›Fragezeichen für Solche, die Antwort haben ...‹, V. 6) nämlich vor dem Hintergrund ihrer unproduktiven Stummheit (›unter schwarzem Himmel‹, V. 3, mehr dazu s. Abschnitt 4) erheischt. In der vierten Strophe kommt sie dann zur Erfüllung.

In der zweiten Strophe gilt der Fokus gleichsam einem Korrektiv dem *Kern dieser Leidenschaft* Zarathustras. Der Kern soll klar erkannt werden. In der dynamischen Form des Verlangens – als ›Flamme‹ – wird zunächst die Kybernetik des Körpers interpretiert und daraufhin das Bild einer Schlange, die »vor Ungeduld« (V. 10) in die Höhe biegt, erslossen (vgl. die Gedankenstriche, V. 8–9). Die Wendung »in kalte Fernen« (V. 8) formuliert den zuvor erwähnten unproduktiven Horizont ›unter schwarzem Himmel‹ neu.¹⁵ Die ›Schlange‹ steht nach *Also sprach Zarathustra* für seine Klugheit, eine dynamisierende Klugheit im Sinn der Philosophenmoral des Zweifels (vgl. die Korrespondenz »Fragezeichen für Solche, die Antwort haben«, V. 6), der sich als Triebkraft des Begehrens erweist.

Der Akt der Erkennung gilt indes als kreativer Akt (vgl. die Verben ›aufrichten‹ und ›hinstellen‹, V. 10–11). Und es ist die Person Zarathustra selbst (‐ich‐), der seine Erkenntnis als Kreativität versteht. Das personale Subjekt Zarathustra enthüllt sich hier zum ersten Mal durch eine besondere Tat, nämlich indem er berichtet, was er gerade tut – er *reflektiert* über die Bedeutung seines Innenlebens für ihn: »dieses Zeichen stellte ich vor mich hin«: Der (rückblickende) Akt der Reflexion, die ohne Kreativität unmöglich wäre, vermöge gerade eine subjektive Normativität für die Gegenwart und die Zukunft (die Präposition »vor« ist zeitlich zu verstehen) zu erstellen.

Der Akt der Selbstreflexion gehört in der Tat in jeder Strophe (ebenfalls) zum Sujet. Dies reflektiert in der ersten Strophe die Formulierung »hier zündet sich [...] Zarathustra [...] an«. In der dritten »Meine Seele selber ist« (V. 12) und in der vier-

¹³ Vgl. Groddeck: ›Das Feuerzeichen‹; Sommer: Kommentar zu Nietzsches ›Der Antichrist‹, ›Ecce homo‹, ›Dionysos-Dithyramben‹, ›Nietzsche contra Wagner‹.

¹⁴ Vgl. den Anfang des Kapitels »Vom Gesicht und Rätsel« aus *Also sprach Zarathustra*. Die innere Genese des Gedichts »Feuerzeichen« kann im Kontext der Kapitel »Der Wanderer« und »Vom Gesicht und Rätsel« eingebettet werden – als eine Art Reflexion Nietzsches über die ›bedeutsamen‹ Stellen in seiner Zarathustra-Dichtung.

¹⁵ Zyklisch gesehen bereitet der Ausdruck der ›kalten Fernen‹ das ›siebenfache Eis‹ in der »Klage der Ariadne‹ vor.

ten Strophe »werfe ich jetzt die Angel« (V. 24). So wird eine grundlegende Struktur der doppelten Selbstbeobachtung in der Rede deutlich. Beiden, dem Innenleben im Augenblick, das vom Denken an die ständige denkerische Selbststeigerung bestimmt wird, und der gleichzeitigen reflexiven Betrachtung dieses Innenlebens, trägt die lyrische Formulierung Rechnung. Das Ziel dieser Konstruktion besteht darin, die Möglichkeit auszuloten, wie sich jenes Gedachte überhaupt als ein *selbstreflexiver Gedanke*, der also gilt, auf begründete Weise verbalisieren lässt. Darum stellt sich bei jedem Versuch das selbstreflexive Denken gänzlich neu ein. Und jedes Wort einer Strophe ist von der jeweiligen Denkweise »überarbeitet« und produziert.

Eine neue Fixierung in der Syntax

Die syntaktischen Konstruktionen im Gedicht weisen eine hochgradige Präzision und Künstlichkeit auf, die im Zusammenhang mit Nietzsches Kritik der Grammatik und Logik leichter nachvollziehbar werden. In den *Nachgelassenen Fragmenten* der Spätphase (z. B. von 1885 bis 1888) beschäftigte er sich wiederholt mit der Frage, inwiefern das herkömmliche Verständnis von Grammatik und Logik selbst dem Denken, geschweige denn der Erkenntnislehre des Philosophen zum Verhängnis wird. Nietzsches Skepsis dabei war also erkenntnis- und sprachkritischer Natur, und ihre Gegenstände blieben durchaus konsistent. Eines der Hauptprobleme war der Beweis des erkenntnistheoretischen Subjekts. Und Nietzsche ging es darum, den »irrtümlichen« Interpretationen des Prädikats ›denken‹ eine psychologisierend-utilitaristische Alternative entgegenzustellen.¹⁶ Auch warf er den Gläubigen der Grammatik und Logik vor, das Verhältnis zwischen Subjekt und Prädikat (samt Objekt) naiv und falsch als Verhältnis von Ursache und Wirkung gesetzt zu haben.¹⁷ Sein syntaktischer Gebrauch im Gedicht scheint wohl eine praktische Antwort auf die eigene philosophische Kritik zu geben. Oder aus der philologischen Sicht formuliert: Gewisse syntaktische Regeln gebraucht Nietzsche als Material sprachphilosophischen Reflexionen, um daraufhin ihre kreative Potenz in der poetischen Praxis seines Denkens auszunutzen.

16 Vgl. z. B. 1885, 2[95], KSA 12, 107–108: »Unsere Wahrnehmungen, [...] deren Bewußtwerden uns und dem ganzen organischen Prozesse vor uns *nützlich* und wesentlich war [...] Das heißt: wir haben *Sinne* nur für eine Auswahl von Wahrnehmungen – solcher, an denen uns gelegen sein muß, um uns zu erhalten. *Bewußtsein* ist so weit da, als *Bewußtsein* *nützlich* ist. [...]«

17 Vgl. z. B. JGB 54: »Ehemals nämlich glaubte man an ›die Seele‹, wie man an die Grammatik und das grammatische Subjekt glaubte: man sagte, ›Ich‹ ist Bedingung, ›denke‹ ist Prädikat und bedingt – Denken ist eine Thätigkeit, zu der ein Subjekt als Ursache gedacht werden muß. Nun [...] ob nicht vielleicht das Umgekehrte wahr sei: ›denke‹ Bedingung, ›Ich‹ bedingt; ›Ich‹ also erst eine Synthese, welche durch das Denken *selbstgemacht* wird. Kant wollte im Grunde beweisen, dass vom Subjekt aus das Subjekt nicht bewiesen werden könne, — das Objekt auch nicht: die Möglichkeit einer *Scheinexistenz* des Subjekts, also ›der Seele‹, mag ihm nicht immer fremd gewesen sein [...]«.

Im syntaktischen Gebrauch im Gedicht entsteht also eine für Nietzsche mögliche, erkenntnikritisch reflektierte Grammatik.¹⁸ Und sie trägt zur Logik der Rede jeder Strophe maßgeblich bei. Wie oben erläutert, formuliert jede Strophe eine perspektivische Auslegung desselben ›Grundgedankens‹, der selbst jedoch nicht benennbar, weil er eben nicht ausformuliert ist. Daher reflektiert die Strophe streng genommen den jeweiligen auslegenden Denkvorgang selbst. Die je neue ›Perspektive‹ bestimmt den ausgelegten, d. h. eigentlich: geschaffenen Sinn. Hingegen bleibt die Grammatik dieses Denkens seine eigene, regelrechte Grundlage.

Diese Grammatik hat das Deutsche zur Grundlage und besteht – zwar wie gewöhnlich – aus den vier Teilen des Subjekts, des Prädikats, des ersten direkten Objekts und des zweiten indirekten Objekts. Aber das Verhältnis zwischen den benachbarten grammatischen Funktionen ist, da Nietzsche es von der konventionellen Vorannahme des Ursache-Wirkung-Verhältnisses entbindet, offen. Nun gilt es, das Verhältnis jedes Mal beim Denken eines Satzes neu zu definieren – dann funktioniert das gesamte System. So zeichnet sich diese Grammatik dadurch aus, dass sie in ihrer sprachlichen Realisation reichliche Interpretationen in sich aufnehmen kann und muss (Der Eindruck bei Manchen von den varierend realisierten Sätzen, als flössen die ›Bezüge‹, ergibt sich daraus). Die gegen die Tradition gewonnene Offenheit wird somit zum Zwang der Schaffung neuer Ordnungen. So geht Nietzsche hier mit Zarathustra davon aus, dass das Prädikat ›denken‹ nicht genuin in irgend-einer Weise an das ›Subjekt‹ gebunden und das Bindeglied der beiden darum vom sich betrachtenden Subjekt zu definieren sei. Die verschiedenen Aussagen über Zarathustras Handeln (wie bereits erwähnt: »zündet sich / Zarathustra [...] an«; »stellte ich vor mich hin«, »Meine Seele selber ist«, »werfe ich jetzt die Engel«) reflektieren diese Regelung.

Doch auch die Existenz des Subjekts bleibt ein Problem. Inwiefern, so fragt sich Nietzsche, kann es vor dem Reflektieren existieren, inwiefern kann seine Existenz als Voraussetzung für dieses Handeln gelten? Radikal gegen die Annahme der traditionellen Metaphysik von einer voraussetzunglosen, zur Erkenntnis von ›Wahrheiten‹ fähigen Subjektivität im Subjekt lautet Zarathustras Antwort, das Subjekt sei lediglich als Person evident. Deshalb wird der *dativus ethicus*, der Anzeiger des persönlichen Interesses, immer wieder eingesetzt: »zündet sich« (V. 3), »nicht genug ihm einsam« (V. 18) und »fangt mir« (V. 26). So bleibt das Feld des Subjekts in Nietzsches Grammatik besetzt, ohne dass das personale Subjekt eine selbstverständliche Verbindung mit dem ›Denken‹, das in ihm vor sich geht, unterhält. Die Versuche, die Verbindung dann doch zu definieren, bleiben somit zunächst nur relativ-perspektivisch.

¹⁸ vgl. etwa 1886, 5[22], KSA 12, 193–194: »Grundlösung: // wir glauben an die Vernunft: diese aber ist die Philosophie der grauen Begriffe, die Sprache ist nach den aller naivsten Vorurtheilen hin gebaut. // nun lesen wir Disharmonien und Probleme in die Dinge hinein, weil wir nur in der sprachlichen Form denken – somit der ›ewigen Wahrheit‹ der ›Vernunft‹ glauben (z. B. Subjekt Prädikat usw. // wir hören auf zu denken, wenn wir es nicht in dem sprachlichen Zwange thun wollen, wir langen gerade noch bei dem Zweifel an, hier eine Grenze als Grenze zu sehn. // Das vernünftige Denken ist ein Interpretiren nach einem Schema, welches wir nicht abwerfen können.«

Eigenwillig ist ebenfalls die Annahme Nietzsches, dass das Prädikat ein Agens sein kann, indem es produktiv wird. Denn aus dieser Produktivität folgt die Möglichkeit, das erste Objekt eben als Produkt des Prädikats zu denken. Die Produktivität selbst röhre davon her, dass dem Prädikat ein Wollen zugrunde liege, und das Wollen »schaffe« selbst sein Objekt.¹⁹ Beispiele geben die Verse »in kalte Fernen züngelt ihre Gier / nach immer reineren Höhn biegt sie den Hals« (V. 8–9) sowie ihre Variation »unersättlich nach neuen Fernen / lodert aufwärts, aufwärts ihre stille Gluth.« (V. 13–14). Im ersten Beispiel gelten die »kalte[n] Fernen« als Produkt der »Gier/des Wollens in Zarathustras Denken an die Veränderung und sind daher im Satz das Objekt. Hingegen besitzt die »Flamme«, die das Prädikat »Denken« in Nietzsches erkenntnistheoretischer Grammatik illustriert, das Feld des Subjekts, womit sein Agens-Charakter verdeutlicht wird. Im zweiten Beispiel wird das Verhältnis noch emphatischer und kunstvoller konstruiert: Das Prädikat des Satzes »lodert aufwärts, aufwärts« repräsentiert das »Denken« und besitzt seine Aktivität als »Aufwärts-lodernde« (vom Bild der Flamme her selbsterklärend), wobei das Subjekt des Satzes »stille Gluth« bestimmte Attribute dieses Agens darstellt. Diese Aktivität wird gesteuert von einer begehrenden Absicht (»nach«), und die »neuen Fernen«, zugleich Produkt und Ziel der Absicht, besetzen folglich das Feld des Objekts.

Die »siebente Einsamkeit« (V. 20 und 25) kann laut der Reflexion des Gedichts nur das zweite indirekte Objekt sein. Denn sie ist ein Gedanke, der nach einer – buchstäblich tiefergehenden – Reflexion über das Verhältnis zwischen der Produktivität des Wollens und dem personalen Subjekt entstanden ist. Die Verse 20–21 und 26–27 sind jeweils nach diesem Prinzip konstruiert, nur taucht das personale Subjekt in unterschiedlichen Pronomen auf: einmal in der dritten Person und einmal in der ersten Person. Die Gegenüberstellung der beiden Formen dient als Hilfsinstrument zur Darstellung des Fortschritts im Lauf der Selbstreflexion Zarathustras. Die Substanz des Subjekts in der Er-Form wird in der ersten Strophe definiert. Und zwar gilt das Er-Subjekt kraft der dortigen Optik der »Tendenz des Selbstopfers« als geradezu *flüchtige* Subjektivität (vgl. auch: »fliehen«, V. 15–16), die aufgegeben werden kann. Die Formulierung in V. 21, dass die siebte Einsamkeit »über sein Haupt« zu suchen ist, reflektiert die Hierarchie der Höhen und die Opferrolle des Er-Subjekts – zugunsten des Erscheinens des Ich-Subjekts in der vierten Strophe, das nun als, wenn man so will, »übersteigerte« Form des früheren Er-Subjekts gelten kann. Im »Untergang« ist auf diese Weise zugleich der »höhere Aufstieg«.

Wie unten noch näher dargestellt wird, gehört die Frage einer möglichen, gelgenden Subjektivität des Subjekts zu den Themen des Gedichts. Konsequent weist jedoch der reflexive Kasusgebrauch im Gedicht schon darauf hin. Der Satz »aber das Meer selbst war nicht genug ihm einsam, / die Insel ließ ihn steigen, auf dem Berg wurde er zur Flamme« (V. 18–19) kommentiert das Subjekt dreimal jeweils im Dativ, Akkusativ und Nominativ. Geschildert wird, wie Zarathustra zum Konzept einer »Einsamkeit« kam, die alle früheren Erfahrungen an der Radikalität übertreffen soll. Der Vers

¹⁹ Vgl. etwa aus 1887, 11[114], KSA 13, 54: »es gibt kein ›wollen‹, sondern nur ein Et was - wollen: man muß nicht das Ziel auslösen aus dem Zustand: wie es die Erkenntnißtheoretiker thun. ›Wollen‹, wie sie es verstehn, kommt so wenig vor, wie ›Denken‹: ist eine reine Fiktion.«

fasst die bisherigen Geschehnisse zusammen und reflektiert dabei eine Genealogie der Subjektivität: Am Anfang bestand das persönliche Interesse (»ihm«) zum Mehr (»nicht genug«). Vom Wunsch zum Mehr hingerissen (»die Insel ließ [...] steigen) schien das Subjekt dann, so die Einsicht der ersten Strophe, sein ›Selbst‹ opfern zu können (nur passiv als ›ihn‹ erscheint es). Darauf findet in der zweiten und zu Beginn der dritten Strophe jedoch die aktive Beschäftigung des Subjekts mit seinem Innersten statt (»dieses Zeichen stellte ich vor mich hin [...] Meine Seele selber ist diese Flamme«) – dementsprechend steht es im Nominativ: »wurde er zur Flamme«.

Die Hierarchie von Sehen – Hören – Sprechen

In seinem Kommentar zur Textgenese schließt Groddeck – in der Methode der Intertextualität – vom Wort ›Angel‹ über Nietzsches fragmentarisches Gedicht »Das eherne Schweigen« (1888) darauf, dass unser Dithyrambus das Motiv des Schweigens enthält.²⁰ Das Ohr, das das Schweigen hören kann, findet Groddeck im »ehernen Schweigen« und in der Andeutung einer der frühesten Vorstufen dieses Dithyrambus, aber nicht in diesem selbst. Daher reicht seine Begründung nicht aus. Doch existiert hier das Ohr, und zwar als die besondere Perspektive der dritten Strophe.

Das Wort »still« (V. 14) ist nämlich nicht als Gegensatz zur Bewegung, sondern im akustischen Sinn zu verstehen. Zarathustra *beginnt* in der dritten Strophe in die Dynamik seines Herzens hineinzuhören (V. 12–13). Schon in *Also sprach Zarathustra* gilt das Herz als besondere Reflexionsinstanz, deren Disposition die ›Stille‹ im Sinn der Potenz einer reinen Gedanklichkeit ist, wobei die ›Reinheit‹ den Doppelsinn von Absolutheit und Ungetrübtheit umfasst.²¹ Die denkerische Bewegung im Herz transformiert sich durch das Hören Zarathustras ins Akustisch-Musikalische bis zum Sprachlichen hin. An dieser Stelle im Gedicht erweist sich die Stille – in höchstkonzentrierter poetischer Form – als die Bedingung für die Qualität einer ›tieferen‹ Reflexion, die in den Versen 15 bis 21 entfaltet wird. Das Hinhören organisiert sich dabei als erinnerndes Nachdenken über die eigenen Erfahrungen. Ziel dieser Erinnerung ist, zum Wort ›Einsamkeit‹ zu gelangen. Das Wort wird also – als Ergebnis der Abstraktion – erhört.

Den Perspektiven der ersten beiden Strophen liegt eine andere, gemeinsame Reflexionsinstanz, nämlich die des Auges, zugrunde. Das Auge schafft Formen (vgl. die ganze Landschaft, die Flamme, ja sogar die ›Höhe‹) und die unbunten Farben Schwarz (V. 3) und Weißgrau (V. 7), wobei die Farbe die visuell erkannte Form der akustischen Potenz beschreiben müsste. Denn, erstens, infolge der Parallelität der beiden Vers-Stellen müssen der »weißgraue[] Bauch[]« (V. 6) und die »stille Gluth« (V. 14) Identisches meinen. Zweitens verrät das Wort »züngel[n]« (V. 8) eine Tendenz des Sprechens, die gen ›Himmel‹ gerichtet ist. Die Schwärze des Himmels des Unbekannten absorbiert in der ersten Strophe alles Licht, was das Opfern jeglicher

20 Groddeck: »Exkurs ›Angel‹, ›Ohr‹ und ›Auge‹« aus dem »Kommentar zur Textgenese des fünften Dithyrambus ›Das Feuerzeichen‹«. In: ders.: Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letzten Werk, 387–390.

21 Vgl. dort die Kapitel »Die Heimkehr« oder »Mittags«.

möglichen Subjektivität zu reflektieren scheint. Diese Unfruchtbarkeit dehnt sich mit den Auslassungszeichen (V. 6) gleichsam zu einem Abwarten mit zwielichtiger Ausschau. Ihr wird daraufhin das Weißgrau des aktiven Inneren objektivierend entgegengesetzt. Der Übergang der Farben konstruiert die Kommunikation der eigenen Kraft (Weiß) mit dem Fremden (Schwarz) sowie dessen Aneignung (Grau/ Weißgrau). Die Aneignung wird in der vierten Strophe gerade in der Modalität des Dialogs reflektiert.

Doch inwiefern geht das Auge dem Ohr voraus? Der Grund dafür müsste in der besonderen Produktivität des Auges liegen, dass es die »Phänomenalität«²² des Reflexionsgegenstandes zuerst überhaupt anerkennt. Geradezu selbstreflexiv ist daher die resümierende Rede vom ›Zeichen‹ in beiden Strophen: »Feuerzeichen«, »Fragezeichen« (V. 5–6) und »dieses Zeichen« (V. 11). Die Phänomenalität jedes Gedachten ist eine wichtige Bedingung der Möglichkeit des perspektivistischen Denkens als Erkenntnismethode. Auf ihrer Grundlage kann die tiefergreifende Revision zugunsten des Ohrs erst stattfinden. Oder anders formuliert: Das Auge schafft und wählt, indem es Formen erkennt, das Material für einen Denkprozess, in dem zugunsten eines bestimmten Ziels die Einzelmaterialien gegeneinander abgewogen werden. Das Ziel ist dann das Resultat des gesuchten, wohlgedachten Gedankens.

Die vierte Strophe ist das Resultat. Nun findet der Gedanke endlich seine richtige Form und lässt sich im wörtlichen Sinn aussprechen. Die gleichsam donnernde Artikulation (vgl. die Ausrufezeichen) zerbricht die schwarze »Stummheit« des Himmels²³ und begibt die Welt mit dem Sprechvermögen: »gebt Antwort« (V. 25, das Wort ›Antwort‹ ist jetzt wörtlich zu verstehen). Die sprechende Perspektive wird mittels der direkten Anrede vom Ich an sein Gegenüber »Ihr« (V. 23) reflektiert. Das Sprechen gilt, nach dem Hören gesetzt, als mächtigste Reflexionsinstanz. Denn mit ihm ist das Sprachdenken am Werk, das den Gehalt des Gedachten auf allen Ausdruck hin überprüft und dessen Form syntaktisch und versekompositorisch unmittelbar kontrolliert.

Groddecks Edition der Reinschrift gibt wieder, dass der Übergang von der dritten zur vierten Strophe zwei Leerzeilen umfasst, während die Übergänge von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten Strophe jeweils nur eine Leerzeile enthalten. So scheint es, als ob die vierte Strophe wesentlich von den restlichen zu unterscheiden wäre. Womöglich stellt die Ausnahme keine orthografische Zufälligkeit, sondern Nietzsches Verweis auf den Sonderstatus dieser Strophe dar.

²² Vgl. z. B. 1887, 11[113], KSA 13, 53: »Zur Psychologie und Erkenntnislehre.// Ich halte die Phänomenalität auch der inneren Welt fest: alles, was uns bewußt wird, ist durch und durch erst zurechtgemacht, vereinfacht, schematisirt, ausgelegt [...].«

²³ In der Vorstufe der ersten Strophe hieß die Stelle zuerst »unter stummem Himmel«, die Nietzsche dann zu »unter schwarzem Himmel« korrigierte, s. Groddeck: »Exkurs ›Angel‹, ›Ohr‹ und ›Auge‹ aus dem »Kommentar zur Textgenese des fünften Dithyrambus ›Das Feuerzeichen‹«. Groddeck unterscheidet semantisch nicht zwischen Stummheit und Schweigsamkeit und erkannte nicht, dass die Erstere unfähiger zum Sprechen ist als die Letztere.

Der Weg der Selbsterkenntnis

Eine zentrale Aussage der vierten Strophe lautet, dass die ›siebente Einsamkeit‹, nach der das Er als *einer* höheren Stufe (V. 20) noch außer sich heischen muss, im Besitztum des Ich liegt (V. 27). Hat im Wechsel von der dritten zur vierten Strophe nicht etwas abrupt stattgefunden, da vorher stets von einem unerreichbaren Ziel die Rede ist, wenn das Subjekt nach immer Weiterem und Fernerem verlangt? Wie ist die ›plötzliche Erfüllung‹ denn möglich? Und wie kommt es, dass die ›Selbststeigerung‹, über die noch nachgedacht wurde, unbemerkt schon vollzogen wird? Diese Fragen sind allerdings heuristische Fragen. Denn ihr Blick geht von den illustrierten Geschehnissen aus und sucht eigentlich nach deren Logik, aber auch die Geschehnisse sind zuletzt Metaphern und können daher kein Interpretans sein. Die Antwort muss auf grundsätzlich anderen Ebenen gesucht werden. Dennoch helfen diese Fragen weiter, sofern sie auf die Dynamik der Rede verweisen. Diese Dynamik gilt es zu verstehen.

Die allererste Möglichkeitsbedingung der Entwicklung zur vierten Strophe liegt in der *Sprachlichkeit* des ganzen Prozesses, den das Gedicht vorführt. Manches im Gedicht, das scheinbar Figürlichkeit besitzt, *existiert* nicht, auch nicht als mentales Konstrukt; sie sind in Wirklichkeit nichts mehr als grammatische Funktionen. Das betrifft vor allem den Er-Zarathustra, der nur, um mit Nietzsche zu sprechen, eine reine Scheinexistenz hat. Der beobachtende Fokus der ersten Strophe liegt auf dem Prädikat eines suchenden Denkens, das sich an das Unbekannte, also an sein Objekt richtet. Der entsprechende Vers-Satz, der das Verhältnis reflektiert, muss ein Subjekt dann annehmen, ohne zu meinen, dass es ein ›Er‹ gäbe, das an sich etwas bedeutete und vom erkenntnistheoretischen Prädikat und dessen Objekt ›benötigt‹ würde. Die beabsichtigte Scheinexistenz des Er ist der faktische Grund seiner metaphorisch so-genannten Opferrolle. Darum kann und muss später zugunsten des wahren Gedankenausdrucks/der wahren Aussage auf dieses Pronomen verzichtet werden.

Das ›Er‹ fungiert daher wie ein linguistischer Marker. Überall, wo es auftaucht, geht es gerade um die Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem Prädikat ›denken‹ und dessen erstem Objekt (1 Strophe: das sind die ›Fernen‹ und ›Höhen‹) und zweitem Objekt (3 Strophe: das ist die ›siebente Einsamkeit‹). Das ›Ich‹ dagegen referiert auf die Existenz Zarathustras als Person. Aber bis auf die Ausnahme in V. 26–27 (s. u.) bedeutet es sonst auch nichts mehr. Wo es eingesetzt wird, findet stets eine Definition seitens der Person über ihr Verhältnis zu dem in ihr vor sich gehenden ›Denken‹ statt. Insofern ist das ›Ich‹ ebenfalls ein Marker, der Marker für – mit Nietzsches erkenntnikritischer Grammatik gesprochen – die Verbindung zwischen dem Subjekt und dem Prädikat. Nun enthüllt sich der Sinn der poetischen Wiegebewegung zwischen Er und Ich durch alle Strophen hindurch: Es geht darum, dass das personale Subjekt letztendlich befähigt wird, einen gültigen selbstreflexiven Satz zu sprechen, in dem das Subjekt, das Prädikat, das erste und zweite Objekt auf *notwendige* Weise miteinander verbunden sind. Und das geschieht in der vierten Strophe.

Doch wird die Person nun in die Lage versetzt, den selbstreflexiven Gedanken derart genau und in aller Notwendigkeit zu treffen, gewinnt sie zugleich die Erkenntnis über ihre Subjektivität als Denkende, die ihr davor nur verborgen bleibt.

Oder noch richtiger wäre es zu sagen: Jener Gedanke hat die mögliche Subjektivität Zarathustras herausgespiegelt. Diesen Erkenntnis-Gewinn präsentiert der Ausdruck »mir, dem Fischer auf hohen Bergen« (V. 26).

An dieser Stelle der Lektüre angekommen, muss man – rückblickend – nicht meinen, dass die Subjektivität, die Zarathustra besitzen *solle*, zu gründen und zu begründen, das wesentlichste Motiv und Ziel dieses Gedichts ist? Und dass alles andere eigentlich daraus hervorgeht. Schließlich stellen die Strophen 1–3 ebenfalls Zarathustras selbstreflexives Denken über sein Denkvermögen dar, auch wenn jene Einsichten nicht als reif gelten. Bei jeder Strophe wiederholt es sich, als ob jemand *sagen* würde: »Mir wird eben gerade bewusst, dass ich stets auf diese Weise denke, dass das Denken vom Wollen gelenkt wird – ein Wollen nach immer mehr Erkenntnissen, und diese heißen aber: alles, was mir noch unbekannt ist.« Der programmatiche Ausruf »meine siebente letzte Einsamkeit!« erklärt daher, was im Sinn Zarathustras die ›Selbststeigerung‹ zuletzt bedeutet: Es ist die transzendentale Erkenntnis, dass egal wohin und wieweit meine Erkenntnis strebt, alles doch vom Innersten meines Denkens ausgegangen ist, und mir wird dabei ein für alle Male bewusst, wie weit mein denkendes Selbst schon immer (vgl. eben ›letzte‹) sein kann.

Der Gedanke in der richtigen Form

Die poetische Logik der vierten Strophe besteht darin, das, was vorhin in jeder Strophe wiederholt gedacht wird, zur wahren Aussage zu fixieren. Die Aussage wird ›wahr‹, indem sie einerseits ihre Voraussetzung in jener erkenntnikritischen Grammatik selbst reflektiert und andererseits die Wörter ›einsam‹ und ›Einsamkeit nachvollzieht.²⁴

Denn beide Wörter²⁵ wurden Zarathustra von der Stille seines Herzens eingegeben. Der Wortstamm ›einsam‹ sucht alles Konkretere in seiner Innen- und Außenwelt zu umfassen und auf eine Begrifflichkeit zu abstrahieren: »Was floh Zarathustra [...] / Was entlief er [...] / Sechs Einsamkeiten kennt er schon –, / aber das Meer selbst war nicht genug ihm einsam [...] nach einer siebenten Einsamkeit / wirft er suchend jetzt [...]« (V. 15–21). Durch diese Bildung sind die Wörter Zarathustra eigen, d. h. rein selbstreflexiv, in ihnen kann er seine Ideale suchen. ›Einsam‹ hat daher, kraft der Konzentration auf die Silbe ›ein-‹, den Sinn von ›auf eins bringen‹, ›mit dem Einzigen identifizieren‹ als Voraussetzung. Ist etwas ›einsam‹, so kann

24 Am Ende dieses Abschnitts wird man an diesen Satz Nietzsches denken: »Man soll diese Nöthigung, Begriffe, Gattungen, Formen, Zwecke, Gesetze – »eine Welt der identischen Fälle« – zu bilden, nicht so verstehn, als ob wir damit die wahre Welt zu fixiren im Stande wären; sondern als Nöthigung, uns eine Welt zurechtzumachen, bei der unsre Existenz ermöglicht wird – wir schaffen damit eine Welt, die berechenbar, vereinfacht, verständlich usw. für uns ist« (1887, 9[144], KSA 12, 418).

25 Ich danke Christoph König für wichtige Hinweise in einem Gespräch über meine Lektüreansätze. König weist auf die hochgradige Abstraktheit des Wortes »Einsamkeit« und seinen Stellenwert für dieses Gedicht hin (vgl. Königs Aufsatz in diesem Band: »Ich bin dein Labyrinth ... Zur poetischen Klugheit in Nietzsches Dionysos-Dithyramben«). In meiner Auslegung versuchte ich diesen Punkt auf meine Weise weiterzudenken.

es als ›dem Einzigsten zugehörig‹ oder daran ›teilhabend‹ beschrieben werden. Das Substantiv ›Einsamkeit‹ wiederum bedeutet nichts anderes als die *Produktivität der Suche nach dem Einsamen*. So wie die ›neuen Fernen‹ die Produktivität des Loderns in die Höhe ist. Die Suche nach der ›siebenten Einsamkeit‹ bedeutet daher nicht, etwas Bestimmtes erreichen zu wollen. Stattdessen schafft die bleibende Suche nach ›allem [man muss hinzufügen: möglichen] Einsamen‹ (V. 24) bereits die postulierte ›Einsamkeit‹. Und die Zahl ›sieben‹ bezieht sich auf die Stellung dieser Suche innerhalb einer *selbstdefinierten Systematik* (vgl. »sechs [...] kennt er schon«, V. 17, »nach einer siebenten [...]«, V. 20; man achte darauf, dass das System in der dritten Strophe noch als offenes vorgestellt wird). In der vierten Strophe vermag das Ich die Stellung als ›letzte‹ zu bestimmen (V. 27): Denn die jetzige Art der Suche nach den ›Gehörigen‹ (›nach allem Einsamen werfe ich jetzt die Angel‹, V. 24) ist die umfassendste, und die Produktivität dabei, alles zu dem Zentrum zurückzuführen, kann nicht mehr größer sein, weil eben alle mögliche Objekte von Zarathustras Erkenntniswillen fortan in den Erkenntnisprozess einbezogen werden.²⁶ Die »siebente letzte Einsamkeit« ist kein Ergebnis, sondern eine gedankliche radikale Produktivität dank unendlicher Prozesshaftigkeit. Diese Produktivität gehört Zarathustra (›meine‹, V. 27), da er nicht zu denken aufhören wird. Daher gehören – wie aus dem Hut gezaubert – die neuen Objekte »Trümmer alter Sterne«, »Meere der Zukunft«, »unausgeforschte Himmel« (V. 22–23) schon zu den Resultaten seiner *dynamischen* Produktivität, deren Horizonte in die Richtung sowohl der Höhe als auch der Tiefe sich immer weitern.

Die sonderliche Formulierung, dass ›alles Einsame‹, das nun von Zarathustra geangelt wird, die siebente Einsamkeit ›fangen‹ sollte (anstatt dass Zarathustra oder auch seine Angel *direkt* das Objekt ›fängt‹), reflektiert jenes erkenntnikritisch-grammatische Verhältnis zwischen dem Subjekt, dem Prädikat ›denken‹ als Agens und dessen ersten Objekt. Die Dynamik des Agens stammt von der »Ungeduld der Flamme« (vgl. auch die zweite Strophe), daher ist es präzise formuliert, dass die neuen Objekte auf diese Ungeduld ›antworten‹ sollen (V. 25).

Zarathustras Selbstbeschreibung als »Fischer auf hohen Bergen« (V. 26) zeichnet, wie oben erwähnt, eine neue, durch den Gang des Gedichts gewonnene Selbsterkenntnis ab. Fixierbar wird diese Selbsterkenntnis durch die Analyse des Zusammenhangs zwischen dem personalen Subjekt, dem Erkenntnisprädikat und dem ersten Objekt: »Verschlagne Schiffer! [...] werfe ich jetzt die Angel:« (V. 22 f.; der Doppelpunkt hier markiert geradezu den Umschlag von einer alten zur neuen Welt). Diese Analyse vereint das personale Subjekt und das Erkenntnisprädikat von innen und formuliert, dass *die Person denkt*, und zwar kraft der Benutzung der ›Angel‹, die

26 In der Forschung wurde die Zahl ›sieben‹ gern auf ein theologisches Vokabular zurückgeführt, um die Implikation eines solchen Attributs zu klären. Man stellt sich dann entweder ›die Vollendung der Schöpfung‹ (nach dem Alten Testament) oder ›die größte Lust‹ (nach dem ›siebenten Himmel‹) vor. Dagegen sehe ich es so, dass die Zahl zum – durch die Parodie in *Also sprach Zarathustra* angeeigneten – stilistischen Repertoire Zarathustras gehört und in diesem Gedicht zunächst *keine* Bedeutung hat. Durch die aktuelle Definition Zarathustras in der vierten Strophe erst gewinnt die Zahl den Sinn einer spezifischen Radikalität, die nämlich in der maximalen Produktivität der Bemächtigung von ›allem Einsamen‹ entsteht.

in der dritten Strophe als abstrahierendes Instrument entworfen wird, um den *Gedanken* der siebenten Einsamkeit zu ködern. Der Titel ›Fischer‹ reflektiert von außen die Subjektivität der denkenden Person. Die ›hohen Bergen‹ wiederum bezeichnet die unmittelbare Produktivität der Ungeduld in die Höhe und korrespondieren mit den ›Höhenfeuer[n]‹ sowie den ›immer reineren Höhen‹. Die Leidenschaft gelte es jetzt neu zu formulieren: Der ›Berg‹ hat den ›Opferstein‹ überwunden. Der Eigenname ›Fischer auf hohen Bergen‹ anerkennt Zarathustras Subjektivität daher in der Synthese von einem für das Radikalste geeigneten Abstraktionsvermögen und der unaufhörlichen Leidenschaft für das Höhere. Diesem Zarathustra gehört die ›siebente Einsamkeit‹ wie etwas, was das Eigenste für ihn (›meine [...] letzte‹) bedeutet.

Die Überschrift und die Gattung dieses Gedichts

Versucht man aus der Kenntnis des Haupttextes heraus die Überschrift zu verstehen, könnten zunächst einige Irritationen entstehen. Erstens: In der zweiten Hälfte des Textes entwickelt sich alles entschieden auf die Denkfigur der ›Einsamkeit(en)‹ hin. Inwiefern enthält das Feuerzeichen auch diese Absicht in sich? Zweitens: Das Wort ›Feuerzeichen‹ wird im Haupttext nur ein Mal in der ersten Strophe, allerdings im Plural, verwendet. Es unterstreicht im Unterschied zum Wort ›Flamme‹, die im Text viel präsenter ist und den Aspekt der dynamischen Aktivität hervorhebt, ein visuelles Verhältnis mit der Vorstellung der ›Ferne‹. Inwiefern kann also das Feuerzeichen die Eigenart der Flamme widerspiegeln? Drittens: Da die Überschrift von *den* Feuerzeichen doch abweicht, wie ist der Kontext für die Singularität zu denken?

Aus den Vorstufen weiß man, dass diese Überschrift recht früh schon festgelegt wurde. Als sie entstand, umfasste der Haupttext nur eine Strophe. Aus dieser ging die zweite Strophe später nach geringfügiger Überarbeitung hervor.²⁷ Gleich wie die fertige Strophe hat der Entwurf die Flamme und die Schlange als ›Zeichen‹ zum Sujet. So herrscht ein kongruentes Verhältnis, wenn sich ›das Feuerzeichen‹ direkt auf das Flamme-Schlange-Zeichen bezieht. Und das würde auch heißen, dass dieser Entwurf das für das spätere Gedicht Entscheidende bereits enthielt. Nun lässt sich aber fragen, inwiefern die Überschrift angesichts des erweiterten Haupttextes immer noch auf die Grundidee(n) der zweiten Strophe bezogen bleiben kann.

Vielleicht ist, im Entwurf wie in der fertigen Fassung, die Idee des dynamischen, nach immer reineren Erkenntnissen begehrenden Denkens das Entscheidende. Hat das Subjekt ein solches Denken – gleichsam einem Kennzeichen – ›vor sich‹ gesetzt, so will das vom Gedicht her heißen, dass Zarathustra dieses Denken praktiziert, was er selber in einer Reflexion auch sehe. In der Tat bleibt diese Aussage keine bloße Behauptung. Die Entwicklung der lyrischen Rede zeichnet genau einen Denkprozess Zarathustras ab, in dem er in der perspektivistischen Methode versucht, mithilfe jeweils von Auge, Ohr und Sprachdenken ›immer reiner‹ über die Wahrheit der eigenen Erkenntnisgrundlage nachzudenken und darin seine Subjektivität zu begründen. Wenn das Ich des Gedichts (also die Person Zarathustra) sich ein Gegen-

²⁷ Vgl. Nietzsche: Dionysos-Dithyramben. Hg. von Wolfram Groddeck, Bd. 1, Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften, 74.

über konstruiert, um in der Konfrontation mit ihm auf dem Erkenntnisweg voranzukommen, so ist jeder Gedankenschritt/jede Strophe und zuletzt im zusammenfassenden Sinn das Gedicht das Gegenüber. Am Ende liegt das Gedicht Zarathustra dann als »Das Feuerzeichen« vor, das Kennzeichen für ein dynamisches, nach immer reineren Erkenntnissen begehrendes Denken.

Wie ist schließlich zu verstehen, dass dieses Gedicht ein Dionysos-Dithyrambus ist? Nietzsche gibt in *Ecce Homo* den Hinweis, dass die »Sprache des Dithyrambus« ein Selbstgespräch Zarathustras über die eigene Seele darstellt, die aber der »Begriff des Dionysos« selbst sei, wobei Nietzsche selber »der Erfinder des Dithyrambus« ist.²⁸ Das heißt: Das selbstreflexive Sprechen Zarathustras, um sein ›Selbst‹ oder die mögliche Subjektivität von ihm selbst auszuloten, ist selbst die ›dithyrambische‹ Form; und die poetische Kreativität einer jeweiligen dithyrambischen Rede arbeitet erst einen genauen Sinn des Begriffs des ›Dionysos‹ aus. Der Sinn dieses Begriffs ist nicht aussprechbar (oder auch: an sich leer), aber nicht aus mysteriös-mythischen Gründen, sondern weil der Sinn in der *Kunst* des dithyrambischen Sprechens erst sichtbar wird und zu schaffen ist. Nietzsches Gedicht »Das Feuerzeichen« stellt insofern exakt einen Dithyrambus seines Sinnes dar.

Literatur

- Benne, Christian: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin 2005.
- Bollack, Jean: Sinn wider Sinn: wie liest man? Gespräche mit Patrick Llored. Göttingen 1993.
- Del Caro, Adrian: The Immolation of Zarathustra: A Look at ›The Fire Beacon‹. In: *Colloquia Germanica* 3–1 (1984), 251–256.
- Düsing, Edith: Von der Geisteseel zur Tierseele des Menschen. Die Verabschiedung der Metaphysik der Seele bei Nietzsche. In: Der Begriff der Seele in der Philosophiegeschichte. Hg. von Hans-Dieter Klein. Würzburg 2005, 261–292.
- Groddeck, Wolfram: ›Das Feuerzeichen‹. In: ders. Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk (= Nietzsche, Friedrich: Dionysos-Dithyramben. Hg. von Wolfram Groddeck. Berlin/New York 1991, Bd. 2), 131–148.
- König, Christoph: Zur Erkenntniskritik in Max Kommerells Nietzsche-Lektüren. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 66–83.
- König, Christoph: Exemplarischsein nach James Conant. Bemerkungen zu einem Satz aus Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. In: Geschichte der Germanistik 47/48 (2015), 90–95.
- König, Christioph: ›O komm und geh‹: Skeptische Lektüren der ›Sonette an Orpheus‹ von Rilke. Göttingen 2014.
- Kommerell, Max: Nietzsches Dionysosdithyramben. In: ders. Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1943, 481–491.
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe (= KGW), begr. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, weitergef. von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Berlin/New York 1967 ff.
- Niemeyer, Christian (Hg.): Nietzsche-Lexikon. Darmstadt 2005.
- Ottmann, Hennig (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000.
- Reinhardt, Karl: Nietzsches Klage der Ariadne. In: ders. Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung. Hg. von Carl Becker. Göttingen 1960, 310–333.

28 Vgl. Nietzsche in *Ecce Homo*: »... Aber das ist der Begriff des Dionysos noch einmal.// 7.– Welche Sprache wird ein solcher Geist reden, wenn er mit sich allein redet? Die Sprache des Dithyrambus. Ich bin der Erfinder des Dithyrambus« (EH Zarathustra, 6).

- Skowron, Michael: Dionysische Perspektive. Eine philosophische Interpretation der Dionysos-Dithyramben. In: Nietzsche-Studien 2007, 296–315.
- Sommer, Andreas Urs: Kommentar zu Nietzsches ‚Der Antichrist‘, ‚Ecce homo‘, ‚Dionysos-Dithyramben‘, ‚Nietzsche contra Wagner‘. Berlin 2013, 641–660 und 678–682.
- Winteler, Reto: Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph. Eine Entdeckung. Basel 2014, 295–299.

Na Schädlich

26 Feuerzeichen aus der Einsamkeit. Nietzsches >Dionysos-Dithyramben<

Nur Narr! Nur Dichter!

Im ersten Dithyrambus spricht ein ›Ich‹, das ein ›du‹ als ›heisses Herz‹ anredet und erst in der letzten Strophe sich selber als solches ›ich‹ nennt. In allen anderen Strophen, die eine erinnerte Rede sind, ist mit dem ›du‹ der Adressat der Rede gemeint, als ›Narr‹ und ›Dichter‹ tituliert. So stellt sich das Gedicht als ein Zwiegespräch des Dichters mit sich selbst über seine Vergangenheit dar.

Der große, antithetisch angelegte Widerspruch, den das Gedicht thematisiert, ist der zwischen Wahrheit und Lüge. Der Wahrheitssucher wird von »boshaft abendlische[n] Sonnenblicke[n]« der Wahrheit als Lügner entlarvt, weil er in Wirklichkeit nur Dichter und als solcher Narr sei. Der Narr ist in Nietzsches Verständnis eine Maske des Weisen, die er für sich selbst als Identifikationsfigur betrachtet und vor allem Zarathustra zuschreibt.¹

Die erste und die letzte Strophe, die beide mit denselben Worten, ›bei abgeheller Luft‹, anfangen, zeichnen eine Abendstimmung in expressiven Farben und umreißen eine lang vergangene Lebenssituation, in der das Ich, sich erinnernd, vom Durst nach Wahrheit verbrannt zu sein, Trost und Nacht suchte. Das vom Tage müde Ich muss erkennen, dass es keine Wahrheit finden konnte. Die Invektive auf den Dichter als Narren, die dem Gedicht den Titel gibt, und der höhnische Angriff auf den Wahrheitssuchenden, den ›Freier‹ der Wahrheit, die sich hier allegorisch als ›Weib‹ versteht, werden siebenmal wiederholt.

Das zentrale Thema der Spottrede ist die Lüge, »dieses Künstler-Vermögen par excellence« (1887–1888, 11[415], KSA 13.193/KGW IX.7, W II 3.200). Was jedoch der Dichter² als Narr sei, das wird als direkte, aber erinnerte Rede der Wahrheit in den sechs mittleren Strophen scheinbar pejorativ vorgetragen, indem negativ besetzte Wörter bestimmend sind. Vorherrschend ist der Vergleich mit dem Tier, wobei dessen Raub- und Beutegier, die Lüsterneit, das Schleichen und Sich-Maskieren betont werden. Genauer wird der Tiervergleich mit der Katzenmetapher, später der Metapher des Panthers und der des Adlers pointiert. Mit diesen Metaphern ändert sich der Grundton in einer Art Paradigmenwechsel. Verächtlich wird die zum »Tugend-Standbild« erstarrte »Wahrheit« dem gesund, schön, bunt und selig

1 Zarathustra nennt sich selbst einen Narren, Za III, Heimkehr und Za IV, Nachtwandler-Lied, 10. Vgl. vor allem FW 107: »Wir müssen [...] den Narren entdecken, der in unserer Leidenschaft der Erkenntnis steckt«, »so thut uns Nichts so gut als die Schelmenkappe«, »Wie könnten wir dazu [...] des Narren entbehren?« Vgl. Klaus Mönig: ›Sie hätte singen sollen, diese ›neue Seele‹ — und nicht reden!‹. Nietzsches späte Lyrik. In: Barbara Ney-meyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 198–199.

2 Die Problematik des Begriffs ›Dichter‹ bei Nietzsche wird ausführlich erörtert von Claus Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Würzburg 2011, 35–45, wo er das Kapitel »Von den Dichtern« aus dem ›Zarathustra‹ interpretiert, insbesondere 44, weitere Darstellung dazu 156–160.

in der Wildnis umherschleichenden Tier entgegengesetzt. Die Adlerszene zeichnet den mutigen Sturzflug auf die dummen, tugendhaften Lämmer als heroisches Ereignis. Damit erreicht das Gedicht seinen Höhepunkt. »Adlerhaft« und »pantherhaft« sind die Sehnsüchte des Dichters unter den Masken; er erkannte den Menschen und zerreißt als Raubtier den Gott und das Schaf im Menschen,³ seine idealisierte Überhöhung und seine tugendhafte Beschränktheit. Das ist seine Seligkeit.

Trotz dieser Umwertung des Dichters wiederholt der Dithyrambus die quälende Erinnerungssituation vom Anfang. Jetzt jedoch wirkt seine Absage an die »Eine« »Wahrheit«, den »Wahrheits-Wahnsinn«, nämlich, »von aller Wahrheit« »verbannt« zu sein,⁴ nur noch als Nachhall einer überwundenen Erkenntnis. Das Leitmotiv bekommt deshalb eine andere Färbung: »Nur Narr! Nur Dichter!«, das ist jetzt ein bejahender Ausruf des Dichters, eine Selbstbestätigung. Das »nur« ist nicht mehr einschränkend und pejorativ zu verstehen, sondern es betont positiv und exklusiv die Ausschließlichkeit der Dichterexistenz als die allein mögliche Lebensform: »Die Kunst ist mächtiger als die Erkenntniß«.⁵

Unter Töchtern der Wüste

Der Sänger des zweiten Dithyrambus ist der Wanderer, der sich Zarathustras Schatten nennt. Im ersten Teil erscheint es dem Wanderer geboten, die »dumpfe Luft«⁶ zu vertreiben und damit den ersten Dithyrambus zu kritisieren und einen »Nachtisch-Psalm« anzustimmen, als einer, der »in neuen Ländern eine neue Luft« gekostet hat.⁷ Die morgenländische Luft soll die Luft vom ›schwermüthigen Alt-Europa‹⁸ verscheuchen. Die einleitenden Langverse sollen so auf die Wüstenatmosphäre, eine andere Welt, einstimmen.

Das zentrale Motto des Dithyrambus ›Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt ...‹ bildet den zweiten Teil und klingt wie ein dramatischer, drohender Schrei.

3 Damit ist das ›agnus Dei‹ gemeint. Vgl. 1888, 16[13], KSA 13, 486, KGW IX.9, W II.158: »Bescheiden, fleißig, wohlwollend, mäßig, voller Friede und Freundlichkeit: so wollt ihr den Menschen? Aber was ihr damit erreicht, ist nur [...] das ›Schaf Christi‹. Hier könnte aber auch eine Anspielung auf den zerrissenen Dionysos Zagreus mitgehört werden.

4 So deutet Nietzsche in CV 1, KSA 1, 760 seine Fabel von den klugen Tieren: »Dies würde das Loos des Menschen sein [...] die Wahrheit würde ihn zur Verzweiflung und Vernichtung treiben, die Wahrheit, ewig zur Unwahrheit verdammt zu sein.«

5 Ebd.

6 Die Metapher ›Luft‹ spielt in diesem Dithyrambus eine prominente Rolle, versehen mit den verschiedensten Adjektiven, ›Luft‹ war für Nietzsche eine Metapher der ›Reinheit‹ bzw. der ›Unreinheit‹. Vgl. 1883, 13 [1], KSA 10, 420; FW 293; EH weise, 8.

7 Auch Goethes *Westöstlicher Divan* preist gleich im ersten Gedicht den Eskapismus des sogen. Orientalismus, der sich in der Flucht artikuliert, »im reinen Osten / Patriarchenluft zu kosten«, und den Traum verheißt, »[a]n Oasen« sich zu »erfrischen«. »Hegire«, V. 3/4 und 19/20, Goethe, 1998, Bd. 2, 7.

8 Gemeint ist die europäische Metaphysik der Wahrheitssuche. Vgl. Werner Stegmaier: Nietzsche im 21. Jahrhundert. Mittel und Ziele einer neuen Nietzsche-Philologie. In: Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Nietzsche im Film. Projektionen und Götzen-Dämmungen. (Nietzschesforschung, Bd. 16). Berlin 2009, 17–26, hier: 21.

Nicht ganz ernst genommen dagegen erscheint in der ersten Strophe des dritten Teils das Motto in dem Geschrei des ›moralischen Brüllaffen‹ in der afrikanischen Wüste. Diese ironische Note durchzieht den gesamten Text. Das lyrische ›Ich‹ nähert sich als ›Europäer unter Palmen‹ den ›Mädchen-Katzen Dudu und Suleika‹, in deren Oase er gleichzeitig der Wüste nahe und in ihrer Gesellschaft dem ›Nichts‹ ›so ferne‹ ist.⁹ Gepriesen wird das Dasein im ›Oasis-Bauch‹, vergleichbar dem des Jonas im Walfischbauch. Auf diese Strophe wie auf etliche andere folgt das ›Amen‹ oder das ›Sela‹, hebräische, dem Psalm und dem Gebet zugehörige Versicherungsformeln, ›so ist es‹ oder ›so soll es geschehen‹, verbunden mit dem Wunsch, ›Gott‹ möge es ›besernen‹ oder ›vergeben‹. Das sind kleine blasphemische Ausrufe, die zum Charakter dieses frivolen Gedichtes passen.

Der fremde Gast vergleicht sich selbst einer braunen Dattel, die lüstern darauf ist, von den Mädchen gegessen, von ihren ›eiskalten schneeweissen schneidigen Beisszähnen‹ zerbissen zu werden. Das Vokabular dieser Szene ist unverhohlen erotisch wie auch das der folgenden, wo sich der liegende Fremde auf dem Lager ›umsphinxxt‹ von den Mädchen sieht. In diesem Wort versinnbildlichen sich deutlich sexuelle Wünsche. Kennzeichnend für die Atmosphäre ist das Spiel mit dem Wort ›Luft‹, die zur ›Paradieses-Luft‹ gesteigert wird. Wenn nicht der europäische Zweifel überhandnimmt, schwelgt der Gast selbstvergessen in der Oase und sieht dem Tanz der einbeinigen Palme zu. Diese sexuell aufgeladene, groteske Szene beendet die fröhliche Stimmung und führt zu Weheklagen und Weinen der Mädchen wegen des blonden Löwen.¹⁰

Damit nimmt das Gedicht eine Wendung hin ins Bedrohliche, das ja schon im Motto anklingt. Der Fremde entpuppt sich als ›moralischer Löwe‹, der tugendhaft vor den Töchtern der Wüste brüllt als der Europäer, den er eigentlich nicht recht abgestreift hatte.

Der Dithyrambus mündet, abgesetzt mit drei Sternen, in ein Epigramm,¹¹ beginnend mit dem wiederholten Motto. Aber die Wüste¹² wird hier zur Allegorie

-
- 9 Damit löst sich das Rätsel der Mädchen, sie sind nämlich eine Lufterscheinung im Wüstenlicht. Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹. Bd. 2: Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin 1991, 63, Anm. 42, unter Hinweis auf Nietzsche MA II, 31.
 - 10 Michael Skowron: Dionysische Perspektiven. Eine philosophische Interpretation der Dionysos-Dithyramben. In: Nietzsche-Studien 36 (2007), 305, macht darauf aufmerksam, dass dieses Tier hier auch als Nietzsches ›Raubthier‹, die ›blonde Bestie‹ (GM I, 11) gelesen werden kann. Ich finde das eine überzeugende Interpretation, da sie auf den ›Europäer‹ verweist.
 - 11 Wie Reto Winteler: Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph. Eine Entdeckung. (Beiträge zu Nietzsche. Bd. 17, Hg. von Andreas Urs Sommer). Basel 2014, 285–286, Anm. 79, schreibt, hat Nietzsche diese Zeilen erst nach der Lektüre der ›Isoline‹-Kritik am 31.12.1888 dem Dithyrambus zugefügt als Bedenken gegen Catulle Mendès. Vgl. dazu auch Andreas Urs Sommer: Nietzsche-Kommentar. Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 6/2. Berlin 2013, 641–642.
 - 12 Die ›Wüste‹ ist bei Nietzsche hoch besetzt als Metapher für das Leben, das sich selbst belastet mit fremden Lasten. Vgl. Za III Schwere.

des Todes, der personifiziert ist als kauender Totenkopf. Das memento mori der beiden letzten Verse, die gesperrt gedruckt sind, verkehrt den Ton des Gedichtes in die entscheidende Erkenntnis: Der Mensch, angesprochen als »du«, von »Wollust ausgelöht«, d. h. gereinigt oder durchglüht, verglüht, ist selber Stein, Wüste, Tod. »Wollust« ist hier nicht pejorativ moralisierend gemeint, sondern versteht sich, wie im *Zarathustra* bezeichnet, als »dionysisch«¹³. In diesen letzten Versen wird der burleske Ton aufgehoben durch den Wehruf und den Appell an den Menschen, sich seiner unaufhebbaren Selbsterkenntnis bewusst zu bleiben.

Letzter Wille

Der dritte Dithyrambus ist ein kurzer Text von 17 Versen, der sich als Testament darstellt, das den letzten Willen über das eigene Sterben¹⁴ artikuliert und insofern an den Schluss des zweiten Dithyrambus anknüpft. Das lyrische »Ich« wünscht sich, so zu sterben, wie es einst den Freund sterben sah. Dieser erscheint in seiner Erinnerung als Krieger, aber als einer, der »in der Schlacht ein Tänzer«¹⁵ war und deshalb der »Heiterste«,¹⁶ wenn auch »unter Siegern der Schwerste«, der mit dem größten Schwergewicht Siegende; das ist bei Nietzsche der tragische Held, der in seinem Untergang den Triumph feiert.¹⁷ Der Tänzer versteht sich bei Nietzsche als Epitheton des Zarathustra und des Dionysos. Nietzsche, der die »Heiterkeit« zu den »Beweisen« seiner Philosophie¹⁸ rechnete, hat sich selber bezeichnet als einen Menschen »einer aus der Überfülle der Kraft herausschaffenden, das heißt dionysischen Natur, der das Schwerste Spiel ist« (Nietzsche an Ferdinand Avenarius, 10.12.1888, [1184], KSB 8, 517–518).

Das zentrale Motiv des Gedichts umfasst das Wortfeld ›Krieger‹, ›Schlacht‹, ›Sieger‹, ›siegen‹, korrespondierend mit den Wörtern ›vernichten‹ und ›sterben‹. Die Hauptcharakteristika des Freundes beleuchten sein besonderes Schicksal, auf das er sich gründet und das er bejaht. Er war ›muthwillig‹ und ›tief‹, das steht bei Nietzsche für Weisheit und Erkenntnis, er war ›hart, nachdenklich‹ und ›vordenklich‹,

13 Za III Bösen: »Wollust: für die freien Herzen unschuldig und frei [...] das grosse Gleichniss-glück für höheres Glück und höchste Hoffnung.«

14 Ein wichtiger Referenztext zu diesem Thema ist das Kapitel »Vom freien Tode« aus Za I.

15 In Za I, Lesen, heißt es »Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstände.« und: »Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.« In EH Za, 6, heißt es: »Zarathustra ist ein Tänzer« und etwas weiter: »das ist der Begriff des Dionysos noch einmal.«

16 Vgl. 1884–1885, 30[9], KSA 11, 355: »Heiter, wie Einer der seinen Tod voraus genießt« und UB SE, 2: »Im Grunde nämlich giebt es nur Heiterkeit, wo es Sieg giebt.«

17 Vgl. GT 22, M IV, 240.

18 Damit meinte Nietzsche insbesondere die Bücher *Götzen-Dämmerung* und *Ecce homo*, s. Nietzsche an Jean Bourdeau, 17.12.1888, [1196], KSB 8, 534. Zum komplexen Begriff der Heiterkeit bei Nietzsche s. vor allem Stegmaier: Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches ›Also sprach Zarathustra.‹ In: Ders. unter Mit-wirkung von Hartwig Frank: Interpretationen. Hauptwerke der Philosophie. Von Kant bis Nietzsche. Stuttgart 1997. Nachdr. in: Volker Gerhardt (Hg.): Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra. In: Klassiker auslegen. Bd.14. Hg. von Ottfried Höffe. Berlin 2012, 95–101.

ausgezeichnet also mit allen Fähigkeiten eines großen, starken Menschen oder eben eines Gottes, wie der vierte Vers aussagt.¹⁹ Projektionsfigur des Dithyrambus könnte also der Gott Dionysos sein, der das sprechende ›Ich‹ durch ›Blitze und Blicke‹, häufig für Dionysos stehend, in seiner ›dunkle[n] Jugend‹ traf.²⁰ Das Gedicht wäre demnach zugleich ein Preisgesang des Gottes Dionysos und, daraus abgeleitet, der letzte Wille des Singenden, der Zarathustra selber ist, ebenso zu sterben. Die befahlende Kraft des Siegenden und Sterbenden kann nur die Macht eines Starken sein, denn nur der kann vernichten; Nietzsche bezeichnete sich selbst als »Vernichter par excellence«, (EH Schicksal, 2) das Vernichten-Können als »das Entscheidende in einer dionysischen Philosophie« (GT 3). Und so versteht sich der Begriff »Schicksal«, das dieser hat und das dieser ebenso selbst ist, als dionysisch.

Zwischen Raubvögeln

Das ist der erste Dithyrambus, in dem Zarathustra selbst auftritt. In der Gesamtkomposition des Zyklus ist dieser Dithyrambus der erste der mittleren Triade, in der das Kernthema der Einsamkeit im Mittelpunkt steht. Die Szene wird in den ersten drei Strophen entworfen und im ersten Vers mit dem adverbialen ›hier‹ vergegenwärtigt. Sie spielt in einem felsigen Gebirge an einem Abgrund, an dem das von sich selbst angesprochene ›Du‹²¹ standhaft ›geduldig duldet‹ hängen bleibt, weil es den ›Abgrund‹ liebt.²² Zarathustra wird einer Tanne gleichgesetzt, die am Rande des Felsens Wurzeln geschlagen hat und wagemutig ›zögert an Abgründen‹. Damit ist das Thema gegeben, das Zarathustras Einsamkeit charakterisiert.

Ihm gesellt sich als ›Gast‹ ›vielleicht‹ ein Vogel, ein Raubvogel, der an dieser Stelle zu Hause ist. Er verspottet den Einsamen und verhöhnt ihn, weil er nicht fliegen kann, weil er sich nicht aus dieser Lage des ›Gehängten‹ befreien kann, und hängt sich ihm ins Haar, mit der tiefgründigen Frage ›Wozu‹. Das ist die kardinale Frage für Zarathustra.

In der fünften Strophe wird durch die Rede des selbstreflexiv mit sich sprechenden Zarathustra das Gegenthema eröffnet: Das ›Jetzt‹ und ›nun‹ steht in scharfem

19 Sommer: Nietzsche-Kommentar, 673, betrachtet solche Projektionsfiguren »sowohl als Identifikationsmodelle wie auch als Medien der Verfremdung«.

20 Winteler: Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph, 289–291 und Anm. 85, deutet diese Verse allerdings als eine Anspielung auf den Freitod des Empedokles, den Nietzsche durch seine frühe Hölderlin-Lektüre kennen gelernt habe. Joachim Köhler: Friedrich Nietzsche und Cosima Wagner. Die Schule der Unterwerfung. In: Claudia Schmölders (Hg.): Paare. Berlin 1996, 23, interpretiert sie als Erinnerung Nietzsches an seinen Jugendfreund Ernst Ortlepp. Sommer: Nietzsche-Kommentar, 673, verweist auf die im Wald verbrachte Jugend des Dionysos.

21 Zittel: Einsamkeit/Erkenntnis. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000, 218, bezeichnet solche »Selbstanrede« als Nietzsches »ästhetische Konsequenz [...] aus seinem Einsamkeitsverständnis«, »die Konzeption einer ›monologischen Kunst‹«.

22 Der ›Abgrund‹ steht bei Nietzsche in Beziehung zu Zarathustra und ist verbunden mit seinem ›abgründlichsten Gedanken‹, dem der ›ewigen Wiederkunft‹: EH Za, 6 und vor allem Za III Genesende, 1: »Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe!«

Gegensatz zum ‚Jüngst‘. Zarathustra glorifiziert seine Vergangenheit in dem Vergleich mit dem Jäger Nimrod, der mit dem ›Fangnetz aller Tugend‹ und dem ›Pfeil des Bösen‹ bewaffnet siegreich war. ›Jetzt‹ aber ist Zarathustra sich selbst zur eigenen Beute geworden. Er erscheint als der Weise, der sich selbst verstrickt hat in seinem ›eigenen Wissen‹, der vor sich selber ›falsch‹ geworden ist in hundert Spiegelbildern, einer, der, um sich zu erkennen, sich selbst ›im eignen Schachte‹ angräbt. Das wird gesteigert zu dem Vorwurf, ›Selbstkenner! Selbstthener!‹ zu sein, also sich selber zu zerstören.²³ Der am Abgrund hängen gebliebene Zarathustra, der somit ›Gehängte‹, wird zum ›Gehenkte[n]‹, ›in eignen Stricken erwürgt‹. Am Schluss des Dithyrambus folgt diese Anklage noch einmal.

Die Selbstverschuldung artikuliert sich in den grotesken Bildern des vom Schlangengift Kranken, des im Schacht Gefangenen und des von sich selbst überlasteten Leichnams, gesteigert durch die Häufung des Adjektivs ›eigen‹ und der Demonstrativpronomina ›selber‹ und ›selbst‹, eine deutliche Selbstanklage Zarathustras, der verantwortlich ist für diese absurde Grenzsituation.

Vor der finalen Szene wagt der Sprecher noch einmal einen Rückblick auf den Zarathustra, der stolz und übermütig war, ein ›Einsiedler ohne Gott‹ und ein ›Zweisiedler mit dem Teufel‹.

Am Ende wird die Anfangsszene wiederholt, jetzt aber erkennt Zarathustra sich selbst vor dem Abgrund als ›Fragezeichen‹,²⁴ als ›Rätsel‹, konfrontiert mit dem doppelten Nihilismus, eine vernichtende Situation, die die ›Raubvögel‹ »lösen« werden. Diese »Lösung«²⁵ kann verstanden werden als die Ablösung des Gehenkten durch die Vögel oder als ›Untergang‹ des Zarathustra.

Das Feuerzeichen

Der Ort, an dem die Szene spielt, wird markant und vergegenwärtigend mit ›Hier‹ benannt, eine Insel zwischen Meeren, auf der Zarathustra unter ›schwarzem Himmel‹ ›seine Höhenfeuer‹ entzündet. Der Ort ist gekennzeichnet durch die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer, womit Nietzsche auf Dionysos anspielt.²⁶ Die ›Höhen-

23 Zittel: Einsamkeit/Erkenntnis, 220, interpretiert diese Begriffe als Formel für die Selbstzerstörung, wenn das Erkennen gegen sich selbst gerichtet ist, und betont den »tragischen Akzent« von Nietzsches »Erkenntniskonzeption«.

24 Vgl. den Abschnitt in FW 346, Unser Fragezeichen. S. auch JGB VI, 212: »Philosophen [...] die sich selbst [...] eher als unangenehme Narren und gefährliche Fragezeichen fühlten«. Zarathustra wird in Za III Bösen, 2 tituliert als »das blitzende Fragezeichen neben vorzeitigen Antworten.«

25 Vgl. zu Nietzsches spezifischer Interpunktionsweise, hier den Anführungszeichen, Stegmaier: Nietzsches Befreiung der Philosophie, 291–292, der im Wesentlichen die Sinnverschiebung herausarbeitet. Vgl. auch Hans-Martin Gauger: Nietzsches Stil. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 271–300, hier: 281, der Nietzsches »expressive Interpunktionsweise« untersucht und in ihr einen »Willen zu äußerst deutlichem Parlando« sieht.

26 Das knüpft an eine Textstelle in der GT 10 an, wo Nietzsche »das eigentliche dionysische Leiden« einer »Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer« gleichsetzt. Damit wäre also das Dionysosthema in diesem DD angeschlagen.

feuer« dienen für ›verschlagene Schiffer‹, das sind Verlorene und Schiffbrüchige²⁷, zur Orientierung. ›Verschlagen‹ ist hier mehrdeutig, es könnte heißen schlau, verirrt oder kühn.²⁸ Zugleich ist dieses Feuer aber ein ›Fragezeichen für Solche, die Antwort haben ...‹,²⁹ es stellt sie selber mit ihren schon gegebenen Antworten in Frage. Es gibt sowohl den Suchenden, also ›Abenteurer[n] und Entdecker[n]‹,³⁰ als auch den Fraglosen neue Fragen.³¹

In der zweiten Strophe wird das Feuer als ›Flamme‹ bezeichnet und allegorisiert als ein Wesen mit ›weissgrauem Bauche‹, das gierig ›züngelt‹, den Hals ›biegt‹ und als ›Schlange‹ zum Symbol für Zarathustras Weisheitssuche wird. Dieses komplexe Zeichen verwandelt sich in der dritten Strophe zu einer ungeduldig ausgeworfenen Angel,³² die ›dem Fischer auf hohen Bergen‹ auf seiner Suche nach Weisheit die ›letzte Einsamkeit‹ einfangen soll.

Mit dem Aufstieg vom ›festen Lande‹ als Flucht in seine sechste Einsamkeit wird Zarathustra selber zur Flamme, die nach allem Einsamen ruft. Das Thema der Einsamkeit wird in dieser Steigerung kennzeichnend für die Grundsituation des Suchenden. Die Einsamen, die angerufen werden, sind Neugierige, Erkenntnisungrige, Forschende, Gefährten also, sie alle sollen dem Fischer Antwort geben auf die ›Ungeduld der Flamme‹ und die ›siebente letzte Einsamkeit‹³³ einfangen. Die symbolische Zahl Sieben steht hier, wie oft bei Nietzsche, für die Er-

27 Vgl. Za III Schwere, 2: »auf hohen Masten der Erkenntniss sitzen dünkte mich keine geringe Seligkeit, — / — gleich kleinen Flammen flackern auf hohen Masten: ein kleines Licht zwar, aber doch ein grosser Trost für verschlagene Schiffer und Schiffbrüchige! —«. Hier klingt aber auch an, dass die Situation auf der Insel verunsichernd ist, weil sie als philosophischer Topos des Ungewissen gilt. Vgl. dazu Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, 47 und Anm. 74.

28 Verschlagenheit gehört für Nietzsche unbedingt zum Charakter der Schiffer als besonderer Ausdruck ihrer Kühnheit. Vgl. 1887, 10[159], KSA 12, 550/KGW IX.6, W II 2.31: »die Verschlagenheit gehört ins Wesen der Erhöhung des Menschen ... [...] Mein Dionysos-Ideal ...«.

29 Stegmaier: Nietzsches Befreiung der Philosophie, 195, interpretiert das Fragezeichen als »ein Zeichen für Fragen, auf die es – zumindest noch – keine Antworten gibt, [...] ein Symbol seiner« (Nietzsches) »Philosophie«. S. Nietzsches Interpretation von ›Fragezeichen‹ in 1885–1886, 1[142], KSA 12, 43/KGW IX.2, N VII.107: »Jenseits von Ja und Nein. / Fragen und Fragezeichen / für Fragwürdige.«

30 In EH Bücher, 3, bezeichnet Nietzsche seine »vollkommenen Leser« als solche »Abenteurer und Entdecker«.

31 Das Feuer auf dem Opferstein signalisiert aber auch Zarathustras eigentliche Aufgabe, die Selbstüberwindung. Vgl. Za I Hinterweltlern: »Ich überwand mich, den Leidenden, ich trug meine Asche zu Berge, eine hellere Flamme erfand ich mir.«

32 Nietzsche verstand alle seine Schriften als »Angelhaken«, sich selber als begabt im »Angeln«: S. EH JGB, 1: »Von da an sind alle meine Schriften Angelhaken: vielleicht versteh ich mich so gut als Jemand auf Angeln? ...«. Zarathustra nennt sich einen »Menschen-Fänger«, der seine »goldene Angelrute« »auf hohen Bergen« auswirft. S. Za IV Honigopfer.

33 Vgl. Nietzsche an Resa von Schirnhofer, Juni 1885, [607], KSB 7, 59: »Ah, wer kennt meine ›sieben Einsamkeiten!‹, ›Aus sieben Einsamkeiten‹ hieß auch ein Titelentwurf zur Komposition der DD, vgl. Groddeck: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹, Bd. 1: Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften. Hg. von Wolfram Groddeck, XL. Der I. DD hatte zuerst den Titel ›Aus der siebenten Einsamkeit.‹«

füllung, und so ist das ‚Feuerzeichen‘, als ungeduldiges Signal, der Ruf nach dieser Erfüllung.³⁴

Die Sonne sinkt

Das Gedicht ist ein Selbstgespräch und besteht aus drei Teilen. Die physische Atmosphäre dieses Dithyrambus, die metaphorisch für die psychische des sprechenden ‚Ich‘ steht, entwickelt sich bereits in der ersten Strophe des 1. Teils: Dem durstenden und verbrannten Herzen verheißt die Luft ‚die grosse Kühle‘. In der ersten Strophe des 2. Teils kündet die sinkende Sonne dem lyrischen ‚Ich‘ den Abend seines Lebenstages an, und in der ersten Strophe des 3. Teils begrüßt es die ‚gündende‘ ‚Heiterkeit‘³⁵ des Abends als ‚süsseste[n] Vorgenuss‘ des Todes. Es ist ein elegisches Gedicht, das in expressiven Bildern den späten Augenblick eines erfüllten, sich zum Tode neigenden Lebens preist.

Das zentrale Ereignis dieses Lebens scheint sich im Mittag vollzogen zu haben. Die Metaphorik des Mittags spielt im *Zarathustra* eine bedeutende Rolle und meint den vollkommenen Augenblick, ‚da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Thier und Übermensch‘ und ‚die Sonne seiner Erkenntnis‘ über ihm (Za I Tugend, 3).³⁶ Der Mittag aber war kein glücklicher Höhepunkt dieses Lebens, denn das von der heißen Sonne ‚verbrannte‘ Herz blieb durstig nach der ersehnten Erfüllung der Erkenntnis.³⁷ Aber da die Sonne sinkt und das Auge des Tages bricht, erfährt das Herz Tröstung durch die Tränen des Taus, und das stille Hinabgleiten des Lichtes verspricht endlich die letzte ‚zögernde Seligkeit‘ des Sterbens. Der Verweis vom Naturbild auf die psychische Bedeutung ist zwingend.

34 Die Flamme lässt sich als Metapher dieses Begehrrens lesen, sie kennzeichnet als Leitmotiv diesen Dithyrambus und erinnert an das Gedicht »Ecce homo«, FW Scherz, 62: »Ja! Ich weiss, woher ich stamme! / Ungesättigt gleich der Flamme / Glühe und verzehr' ich mich. / Licht wird Alles, was ich fasse, / Kohle Alles, was ich lasse: / Flamme bin ich sicherlich.«

35 Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, 133–137, hier: 133, betont den ambivalenten Begriff der »Heiterkeit« in Nietzsches Sprachgebrauch und führt aus, »daß die Heiterkeitsvorstellungen bei Nietzsche stets mit dem Ernst einhergehen« und in Bezug auf den ›Zarathustra‹: »Scheint der Text heiter zu sein, hat man diese Heiterkeit als Problem zu erkennen«. Vgl. auch Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie. Hamburg 2002 [frz. 1962], 23. Vgl. GM Vorr., 7, GD Vorw., EH klug, 10.

36 Vgl. Gary Shapiro: Großer Mittag. In: Christian Niemeyer (Hg.): Nietzsche-Lexikon. Darmstadt 2009, 136–137: Der große Mittag bezeichnet »eine Zeit der Trennung und Entscheidung, aber auch eine idyllische Szenerie, in der der visionäre Mensch und die Welt im Schlaf liegen, ohne Willen oder Aufmerksamkeit; alles ist vollkommen still.« Eberhard Lämmer: Nietzsches Apotheose der Einsamkeit. In: Nietzsche-Studien 16 (1987), 47–69, bemerkt zu »Mittag« wie auch zu »Kahn«, dass Nietzsche »beide Bilder in vollem Gegensatz« zur Tradition der Lyrik des 19. Jahrhunderts gebraucht, nämlich als Ausdruck eines imaginierten Ruhezustands (66).

37 Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, 130–131, Anm. 275 und 194, verweist darauf, dass sich in Za IV der Augenblick des »grossen Mittags« nur als Travestie verstehen lässt, »der ›grosse Mittag‹ kommt nie«.

›Jetzt erst‹, in der heiteren³⁸ Erwartung des Todes, erfüllt sich das Glück: Das lyrische ›Ich‹ scheint versöhnt mit seinem Leben, der Kahn kommt zur Ruhe, das glatte Meer erlaubt das Vergessen. Das ist die erhoffte ›süsse Sicherheit‹ unter einer wärmenden Sonne,³⁹ erfahren als ›Siebente Einsamkeit‹, hier als Todesmetapher zu verstehen, als die eigentliche Vollendung. Das also ist die Antwort, die der ›Fischer auf hohen Bergen‹ im V. Dithyrambus gesucht hat. Das ›Eis der Erkenntnis‹ glüht noch auf dem Gipfel.⁴⁰ Aber das ›Ich‹ ist dort angekommen, wo es keine Wahrheitssuche mehr gibt. Im Bild des silbern wie ein Fisch schwimmenden Nachens⁴¹, der hinaus gleitet, ein Bild des Todes, klingt das Gedicht in vollkommener Ruhe aus, visualisiert durch drei Punkte.⁴²

Klage der Ariadne

Das Gedicht hebt an mit der Klage einer verlassenen Liebenden.⁴³ Der Dithyrambus entfaltet ein kleines Monodrama mit einer überraschenden Wende. Man könnte auch von einer Oper sprechen, wie der von Monteverdi, worin Arianna mit einem großen Lamento einen herzzerreißenden Klagegesang artikuliert. Allerdings klagt darin Ariadne als die von Theseus Verlassene.

38 Vgl. 1883, 22[3], KSA 10, 629: »Heiterkeit als der heimliche Vorgenuß des Todes — es enthebt uns der großen Bürde unserer Aufgabe.«

39 Die Sonnenmetapher lässt sich hier anders lesen als im I. DD. Sie muss hier positiv wie in GM Vorrede, 2 verstanden werden als Blick auf alle vorangegangenen Gedanken, als Erkenntnisse, die unter ›Einer Sonne‹ gereift sind. Vgl. auch EH, KSA 6, 263: der »Sonnenblick auf mein Leben«.

40 Das ist für Zarathustra das Eis der Erkenntnis auf dem letzten Gipfel seiner Selbstüberwindung. Vgl. Za III Wanderer: »Hinab auf mich selber sehn [...] das erst hiesse mir [...] mein Gipfel.«

41 Mönig: ›Sie hätte singen sollen, diese ›neue Seele‹ — und nicht reden!‹, 220–221, verweist darauf, dass diese Verse die 7. Homerische Hymne an Dionysos evoziieren. Vgl. zur Metapher des Nachens als Fisch die sogen. Exekias-Schale aus München, die das von Delphinen umkreiste Schiff des Dionysos zeigt, aus dem ein Weinstock hervor wächst. Dieses Bild ruft Nietzsche in Za III Sehnsucht hervor.

42 Vgl. Gauger: Nietzsches Stil, 287, betont die »drei Punkte, die abbrechen und gleichzeitig etwas, im Leser, weiterschwingen lassen«; Mönig: ›Sie hätte singen sollen, diese ›neue Seele‹ — und nicht reden!‹, 218, meint, »drei Auslassungspunkte danach verweisen auf ein Antwortloses Horchen«. Heinz Schlaffer: Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen. München 2007, 29–30, gibt gerade den späten Texten Nietzsches eine besondere Bedeutung hinsichtlich der Interpunktions und interpretiert sie als »Nachahmung von Mündlichkeit«, was an dieser Stelle ein Sprecher deutlich machen könnte; Stegmaier: Nietzsches Befreiung der Philosophie, 177, führt aus, dass Auslassungspunkte am Ende eines Textes nicht »schließen«, sie »enden nur, brechen ab«. Das trifft auf dieses Gedicht ganz besonders zu, vor allem in dem Sinn, dass der Dithyrambus vor dem Hintergrund des Aphorismus FW 343 gelesen werden muss; s. Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, 137.

43 So lässt sich auch der Titel ›Ungeliebt ...‹ verstehen, den Nietzsche ursprünglich gewählt hatte. S. Groddeck: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹, Bd. 2, 472 und dort Anm. 40, dazu Tafel 123, die den gestrichenen Titel noch erkennen lässt.

Nietzsches Dithyrambus stellt den Mythos anders dar, Ariadne ist bereits dem Gott Dionysos versprochen,⁴⁴ und da er sich nicht zeigt, bleibt er der verhüllte, der unnennbare Gott. Ariadne beklagt ihn immer wieder als den ›Unbekannten‹ und denkt ihn nur als ›Gedanke‹. Weil sie sich aber von ihm getroffen fühlt, beschuldigt sie ihn als ›Jäger‹, ›Stachel‹, ›Dieb‹, da sie sich gequält sieht, als ›Henker-Gott‹, ›Folterer‹ und ›Marternder‹, weil sie sich bedrängt fühlt, als ›Feind‹, ›Räuber‹, ›Entsetzlicher‹, ›Wegelagerer‹ und ›Eifersüchtiger‹. Der Geliebte hat sich ihr nur als Blitz genähert, sein Auge blickt ›höhnisch‹ und ›schadenfroh‹, er hat sie mit Pfeil und Stachel, deutliche Metaphern für den göttlichen Phallus, getroffen und behorcht eifersüchtig ihr Herz.

Sich selber erfährt Ariadne als Frierende, als Liebe wedelnder Hund, als ›Halbtodte‹, ›Fiebergeschüttelte‹, als gejagtes ›Wild‹, ›stolzeste Gefangene‹ und ›Einsamste‹ und fordert Dionysos auf, sie zu tödten. Ihre Körpersprache verrät, was sie erhofft: ›So lieg ich, / biege mich, winde mich.‹

In einem dialogisch wirkenden Monolog ruft Ariadne den scheinbar präsenten Gott an und fordert ihn heraus, auch mit dem anzüglichen Angebot, Lösegeld von ihr zu verlangen, und fragt ihn wiederholt nach seinem Willen, bis sie schließlich mit einem opernhaften ›Haha‹ erkennt: ›Mich — willst du? mich? / mich — ganz? ...‹.

Das ist die Antwort, die sie zynisch durch eine Verführungsparodie provoziert hat. Damit schlägt Ariadnes Ton um, sie fleht den Gott um Liebe an und steigert ihre verzweifelte Bitte zu dem Ausruf: ›ergieb / grausamster Feind, / mir — dich ...!‹ Die Szene wird jetzt deutlich. Mit dieser Aufforderung hat sie ihn vertrieben, Dionysos floh vor ihr. Sie klagt ihren Anspruch auf ihn ein mit ›mein einziger Genoss‹, ›mein grosser Feind‹, ›mein Unbekannter‹, ›mein Henker-Gott‹. Die dramatische Schluss-Akklamation endet mit der Bitte um Rückkehr: ›mein unbekannter Gott! mein Schmerz! / mein letztes Glück! ...‹. Mit diesem grausamen Widerspruch endet Ariadnes Klage.⁴⁵

Und nun folgt, wie in einem Theaterstück, eine Regieanweisung, der Gott Dionysos erscheint als Blitz. ›Dionysos wird in smaragdener Schönheit sichtbar‹. Aber Dionysos tritt keineswegs als Liebhaber auf, sondern als Spötter. Seine ironische Rede provoziert mit der paradoxen Feststellungsfrage, ob ›man sich nicht erst hassen müsse, ›wenn man sich lieben soll.‹⁴⁶ Der Dithyrambus endet mit dem rätselhaft gemeinten Satz: ›Ich bin dein Labyrinth‹.⁴⁷

44 Der komplizierte und unterschiedlich erzählte Mythos von Ariadne, Theseus und Dionysos wird von Nietzsche hier zwar nicht expressis verbis, aber doch implizit anders dargestellt als meist üblich. Ariadne wird schon in der ersten Strophe als von Dionysos Verlassene gekennzeichnet. Vgl. Renate Reschke: Ariadne. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000, 191–192, wo der Dithyrambus als »Sehnsuchtsklage nach dem Gott« dargestellt wird.

45 Groddeck: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹, Bd. 2, 202, deutet diese ganze Passage als Verspottung des geflohenen Gottes, den geflohenen »Gedanken«, und als Ironisierung.

46 Ein Notat könnte diesen Satz erhellen. Vgl. 1882, 3[1], KSA 10, 56: »Die tiefste Liebe z. B. weiß sich nicht zu benennen und fragt sich wohl: ›bin ich nicht Haß?‹« Vgl. dazu auch Za II Tanzlied: »Von Grund aus liebe ich nur das Leben — und wahrlich, am meisten dann, wenn ich es hasse!«

47 Der Begriff ›Labyrinth‹ steht bei Nietzsche als Metapher für das Wagnis, den Mut zum Neuen, Unbekannten, zur Gefahr. Deleuze: Nietzsche und die Philosophie, 203, gibt

Die »Klage der Ariadne« enthüllt sich am Ende als der Hilfeschrei einer Liebenden an den Gott, sie aus dem Labyrinth des Gottes, an dem sie zugrunde gehen kann, zum Geliebten zu führen.⁴⁸

Ruhm und Ewigkeit

Der Dithyrambus ist vierteilig aufgebaut, und die Figur im Zentrum aller Verse ist Zarathustra. Er spricht zu sich selber als ›du‹,⁴⁹ von sich selber als ›Zarathustra‹ und selbst als lyrisches ›Ich‹.

In der Szene des 1. Teils herrscht anfangs eine bedrohliche Atmosphäre, Zarathustra beobachtet sich selbst als einen, der einen Basiliken, der erstarren macht, ausbrütet. Dann aber plötzlich löst sich diese Starre gewaltsam auf in Hass und Blitz, ein Blitz aus dem Abgrund, wie ein Vulkan. Zarathustra in seinem Zorn auf den Bergen als Wetterwolke hausend, flucht, sodass die Welt von Donner und Blitzen erbebt.⁵⁰ In diesem gewaltigen Naturbild entladen sich Zarathustras ›schwefelgelbe Wahrheiten‹.⁵¹

Der Fluch führt unmittelbar in den 2. Teil, in dem es weder eine Szene noch eine Handlung gibt. Es äußern sich ein ›Ich‹ und ein angesprochenes ›Du‹, Zarathustra im Selbstgespräch mit sich. Die erste und die letzte Strophe sind wortgleich und reißen das Thema an, den Ekel vor dem Ruhm, und nennen so den ersten Begriff des Titels. Damit werden die scheinbar zusammengehörenden Begriffe getrennt, eine interessante Wendung in eine antithetische Bedeutung. Voller Hohn und Verachtung verflucht Zarathustra die ›Käuflichen‹, deren Tugendhaftigkeit mit der Münze Ruhm gestärkt wird. Vor dem Lärm der ›Ruhms-Schalltrichter‹

folgende Interpretation: Ariadne muss sich bejahren, indem sie Dionysos diesen Satz als »kluges Wort« ins Ohr steckt. Die Erscheinung des Dionysos ist die dionysische Bejahung: »Die dionysische Bejahung vernommen, macht sie«, Ariadne, »zum Objekt einer zweiten Bejahung, die Dionysos vernimmt.«

48 Man könnte auch sagen, Ariadnes Klage ist die Antwort auf Dionysos, wie Nietzsche in EH Za, 8, schreibt: »so leidet ein Gott, ein Dionysos [...] Die Antwort [...] wäre Ariadne«. Winteler: Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph, 276, sieht in Ariadne die »weibliche Komplementärfigur« des Dionysos. Reschke: Ariadne, 192, versteht Ariadne im Schlussvers als aufgehoben in einer »ambivalenten Symbiose« mit dem Gott. Nietzsche, der viele seiner letzten Briefnotizen mit ›Dionysos‹ unterzeichnet, richtet am 3.1.1889 einen Text an Cosima Wagner mit der Adressierung »An die Prinzeß Ariadne, meine Geliebte« und schreibt dann: »Ich bin [...] in Griechenland Dionysos gewesen«, Nietzsche an Cosima Wagner, 3.1.1889, [1241], KSB 8, 572–573. Erich F. Podach: Ein Blick in Notizbücher Nietzsches. Eine schaffensanalytische Studie. Heidelberg 1963, 154, interpretiert das so, »dass Nietzsche schon seit den Tribschener Tagen Cosima Wagner als Ariadne, Wagner als Theseus, sich selbst als Dionysos verstand.«

49 Groddeck: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹, Bd. 2, 218, interpretiert hier anders mit zahlreichen Hinweisen auf andere Dithyramben und den Zarathustra. So wäre das ›du‹ des 1. Teils »der Dichter selbst, als eine Instanz vor ›Zarathustra‹ angesprochen.«

50 In Za III Siegel, 3 begegnet uns Zarathustra »als schweres Wetter am Berge« hängend und als der von Blitzen Schwangere, »dem der lange Donner der That grollend nachfolgt«.

51 In EH Schicksal, 1 versteht Nietzsche seine »Wahrheit« als »Erschütterungen« und »Erdbeben« auslösend.

zieht Zarathustra sich zurück als einer, der nicht tugendhaft sein, nicht ehrgeizig nach Ruhm streben will. Der Begriff ›Ruhm‹ wird damit eindeutig pejorativ gewendet.

Scharf gegen diese Strophen hebt sich der 3. Teil des Dithyrambus ab, der mit dem gebieterischen Ruf ›Still —!‹ beginnt. Zarathustra sieht ›Grosses‹ auf sich zu kommen, von dem er ›gross reden‹ will. Vor seinen Augen, die hinaufsehen, ›rollen Lichtmeere‹, die ein Zeichen enthüllen. Der Raum weitet sich zu ›Nacht‹ und ›fernsten Fernen‹, gekennzeichnet durch Schweigen und, in einer paradoxen Formulierung, durch ›todtenstille[n] Lärm‹, im schärfsten Gegensatz zum ›Lärm‹ der Welt des Ruhmes. Auf den schauenden Zarathustra senkt sich ein ›Sternbild‹ herab.

Der 4. Teil des Gedichts nimmt dieses Bild direkt wieder auf, Zarathustra röhmt das Zeichen als ›Höchstes Gestirn des Seins! Ewiger Bildwerke Tafel!‹ und fühlt sich auserwählt, diese ›stumme Schönheit‹ sehen zu dürfen. Das Zeichen wandelt sich zum ›Du‹, das Zarathustra direkt anspricht. Dahinter verbirgt sich, vorläufig unausgesprochen, der Name der ›Ewigkeit‹, die von Zarathustra als Allegorie des Weibes gesehen wird.⁵² Diese Vision enthüllt sich Zarathustra als ›Schild der Notwendigkeit!‹ Nur wer diese ›Notwendigkeit‹ liebt, die bei Nietzsche für den ›amor fati‹⁵³ steht, wird ihrer teilhaftig, er allein erkennt die Ewigkeit. Damit ist der zweite Begriff des Titels erschienen, emphatisch von Zarathustra gepriesen als unerreichbar von Wünschen. Nur wer die Notwendigkeit, dieses ›Ja‹ zum Sein, erfassen kann, dem zeigt sie sich als ›Ewigkeit‹. Hier spricht Zarathustra als der ›Lehrer der ewigen Wiederkunft‹ (GD Alten, 5). Der letzte Vers ist identisch mit dem Refrain am Schluss vom dritten *Zarathustra*: ›denn ich liebe dich, oh Ewigkeit! — —‹. Damit endete Nietzsches Veröffentlichung dieses Werkes 1884.⁵⁴

Von der Armut des Reichsten

In diesem Dithyrambus mit der paradoxen Titelformulierung erkennen wir den Zarathustra, der nach zehn Jahren Einsamkeit⁵⁵ im Gebirge reif geworden ist für

⁵² Vgl. Za III Siegel. Als cantus firmus wird das ganze Kapitel durchzogen von dem »Ja – und Amen – Lied«: »Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!«

⁵³ EH klug, 10: »dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Notwendige nicht bloss ertragen [...] sondern es lieben ...«.

⁵⁴ In JGB III, 56 heißt es: »Wer [...] sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden hat, sondern es, so wie es war und ist, wiederhaben will, in alle Ewigkeit hinaus«, der ist der lebendigste Mensch.

⁵⁵ Einsamkeit gehört schon beim jungen Nietzsche zum »Wesen des Philosophen«, PHG 8, KSA 1, 833 und 808, UB SE 3 und SE 7. Vgl. dazu Nietzsches eigene Lebenssituation 1888, Nietzsche an Malwida von Meysenbug, Ende Juli 1888, [1078], KSB 8, 377: »es giebt Niemanden, der einen Begriff von meiner Lage hätte. Das Schlimmste an ihr ist ohne Zweifel, seit 10 Jahren nicht ein Wort mehr gehört zu haben, das mich noch erreichte — und dies zu begreifen, dies als nothwendig zu begreifen!« Vgl. dazu Groddeck: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹, Bd. 1, XX und Bd. 2, 295 und 336–339.

den Abstieg zu den Menschen, der seine Weisheit verschenken will.⁵⁶ Das Gedicht thematisiert den Augenblick dieser Entscheidung.⁵⁷

In den ersten zehn Strophen, in Analogie zu der Dauer der Einsamkeit, spricht Zarathustra von sich selbst, der in der ›Dürre‹ und ›Wildniss‹ in radikaler Isolation gelebt hat, ohne irgend jemanden an seiner Weisheit teilhaben zu lassen. ›Einst‹, so erkennt er, suchte er unter der Sonne mehr Licht, mehr Wahrheiten, aber in Einsamkeit. ›Heut‹, ›Nun‹, das ist die antithetisch gemeinte Situation, bittet er um dunkle Wolken, fleht um den ›Thau der Liebe‹. ›Thau‹ steht in Nietzsches Texten und insbesondere in den Dionysos-Dithyramben für eine psychische Situation der Lösung, der Veränderung.⁵⁸ So will Zarathustra jetzt selber als fruchtbare Regen überströmen, er ist voll der Weisheit, aber er will sie abgeben an Andere. Er verscheucht seine alten, ›düsteren Wahrheiten‹ und ersehnt *die Wahrheit*, eine ›reife Wahrheit‹, als Frucht seines langen Ausharrens unter der Sonne der Erkenntnis.

Der jetzige Zarathustra kann sich ›gastfreudlich‹ gegen das Kommende zeigen, auch wenn es ›Unwillkommenes‹ ist, was voraus deutet auf die Rede der ›Wahrheit‹. Er will seinem ›Schicksal‹ nicht mit Abwehr begegnen.

In seinem Selbstbildnis zeichnet er sich als einen gaukelnden ›Glücklichen‹⁵⁹ und als Kind des Überflusses⁶⁰ und des stillen Lachens⁶¹, als ›Räthselthier‹⁶² und als ›Lichtunhold‹,⁶³ eine Anspielung auf den ›dionysischen Unhold‹⁶⁴ Zarathustra.

Selber zum ›Thauwind‹ geworden, bleibt Zarathustra wartend sitzen, ›unterhalb seines Eises‹, Metapher für seine Einsamkeit,⁶⁵ wie ein Weltenschöpfer ›an seinem siebenten Tag‹. Seine ganze Haltung ist bereits auf Veränderung gerichtet.

56 Vgl. Za I Vorrede, 1, 2.

57 Annemarie Pieper: ›Ein Seil / geknüpft zwischen Thier und Übermensch‹. Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹ von 1883. Basel 2010, 37, nennt diese Entscheidung die »Dialektik des Umschlagens«.

58 S. Stegmaiers ergiebige Ausführungen zum vielschichtigen Gebrauch des Wortes ›Thauwind‹ bei Nietzsche (Werner Stegmaier: Fließen. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 2008, 102–121, 112–113). S. auch ders.: Nietzsches Befreiung der Philosophie, 546–549.

59 Der ›Glückliche‹ ist ein Beiname, der Zarathustra als Dichter bezeichnet, denn ›oberflächlich — aus Tiefe‹ ist Nietzsches Metapher für den Künstler. Vgl. FW Vorrede, 4 und NCW Epilog, KSA 6, 439. In diesem DD wirft die ›Wahrheit‹ Zarathustra jedoch vor, sein ›Glück‹ mache ›arm an Liebe‹. Seine Selbstsicht ist also noch unreif.

60 Darauf bezieht sich in V. 87/88 die ›Wahrheit‹ mit dem Vorwurf, er sei der ›Überflüssigste‹. Für Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, 147, ist gerade die ›suggerierte Fülle‹ für Nietzsche das ›Kennzeichen einer Verarmung‹.

61 Vgl. 1883, 22[3], KSA 10, 629: ›Schicksal und Lachen sind Zarathustra Vater und Mutter; das grause Schicksal und das liebliche Lachen erzeugten sich zusammen solchen Sprößling.‹ Vgl. dazu Winteler: Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph, 65–66.

62 Zarathustra selbst bezeichnet sich als ›Räthselrather‹, vgl. Za III Tafeln, 3.

63 ›Lichtunhold‹ ist eine Zusammensetzung aus ›Unhold‹, als den der Zauberer Zarathustra nennt in Za IV Schwermuth, 2 und der Lichtmetapher, mit der sich Zarathustra im ›Nachtlied‹ in Za II, KSA 4, 136, bezeichnet: ›Licht bin ich [...].‹ Aber auch ›Lucifer‹ klingt an.

64 GT Versuch.

65 Vgl. EH Vorrede, 3: ›Das Eis ist nahe, die Einsamkeit ist ungeheuer [...] Philosophie, wie ich sie bisher verstanden habe und gelebt habe, ist das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge‹.

Die achte Strophe verkündet diese Wende, die mit dem Ruf »— Still!« eingeleitet wird.⁶⁶ Die ›Wahrheit‹, als Allegorie eines Mädchens⁶⁷, von Zarathustra ersehnt und begrüßt als ›Meine Wahrheit‹,⁶⁸ steigt überraschend wie ein unsichtbarer Blitz in einer grandiosen Bühnenszene zu ihm herab. Sie erscheint ihm als ›Glück‹, aber auch abgründig und entsetzlich, eine furchtbare Wahrheit also. Mit einem Fluch auf Zarathustra eröffnet sie ihre Anschuldigungs- und Mahnrede.

Die zweite Hälfte des Gedichtes besteht nur aus dieser Rede der ›Wahrheit‹. Zarathustra wird beschuldigt, die Weisheit wie Gold verschlucht zu haben, er kann sie nicht verschenken.⁶⁹ Darum trifft ihn der antithetisch formulierte Vorwurf, ›zu reich‹ zu sein und also zu Viele ›arm‹ gemacht zu haben. Deshalb, so die scheinbar paradoxe Anklage, wirft sein ›Licht‹ ›Schatten‹ auf die ›Wahrheit‹, Zarathustra steht sich selbst im Wege, er muss aus seiner Vereinsamung heraustreten, um Andere zu erreichen. ›Verschenke dich selber erst‹, so fordert die ›Wahrheit‹ hier zum ersten Mal.

Sie wiederholt die ersten Verse des Dithyrambus als Frage, anklagend und zugleich spöttisch. Denn den ›Überreichen‹ kann niemand lieben, darum wird er als ›Ärmster aller Reichen!‹ verhöhnt. Seine Qual ist, seinen Reichtum nicht verschenken zu können, das ist seine Armut, wie der Titel sagt, ein Zeichen dafür, dass er sich selber nicht liebt, so klagt ihn die ›Wahrheit‹ an.⁷⁰

Aus dieser Feststellung entwickelt sie die eigentliche Aufforderung an den Reichen: ›Du musst ärmer werden, weiser Unweiser!‹, und sie wiederholt ›verschenke dich selber erst‹. Das also ist die eigene Wahrheit, die Zarathustra begreifen muss. ›— Ich bin deine Wahrheit ...‹, so endet deshalb die Rede.⁷¹

Literatur

- Deleuze, Gilles: Nietzsche und die Philosophie. Hamburg 2002 [frz. 1962].
 Gauger, Hans-Martin: Nietzsches Stil. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 271–300.

⁶⁶ Dieses gleiche Signal bedeutet auch im VIII. DD die Ankündigung eines großen Ereignisses.

⁶⁷ Wie im I. DD erscheint die ›Wahrheit‹ als Allegorie eines weiblichen Wesens. Damit knüpft der letzte Dithyrambus an den ersten an und schließt somit die zyklische Komposition der Texte, die in der vorliegenden Interpretation aber nicht verfolgt wird. Der wichtigste Adressat für die Frage der Komposition ist Groddeck: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹, Bd. 2, Erster Teil.

⁶⁸ Diese Wahrheit muss sich als die von ihm selbst als Schöpfer geschaffene, individuelle Wahrheit enthüllen. Vgl. dazu Josef Simon: Wahrheit als Freiheit. Zur Entwicklung der Wahrheitsfrage in der neueren Philosophie. Berlin 1978.

⁶⁹ Gold ist das »Kennzeichen einer letztlich grundlosen, grenzenlosen Überfluss offenbarenden Tätigkeit«, die nicht produktiv ist, so interpretiert Pieper: ›Ein Seil / geknüpft zwischen Thier und Übermensch‹, 343.

⁷⁰ Zittel: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, 143, nennt diesen Vorwurf der ›Wahrheit‹ die ›Beschränktheit‹ Zarathustras. Die Anklage besagt, dass Zarathustra sich kritisch reflektieren muss, wie es das ›Nachtlied‹ vorführt. Vgl. Genauereres dazu ebd. im Kapitel III, 2, 142–149.

⁷¹ Dass Zarathustra daran scheitern wird, seine Wahrheit zu verschenken, ist das zentrale Thema in Werner Stegmaier: Anti-Lehren, 143–167, hier: 145.

- Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte und Epen II. In: ders.: Werke. Hg. von Erich Trunz, (Hamburger Ausgabe). München 1998, Bd. 2.
- Groddeck, Wolfgang: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹. Bd. 1: Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften. Hg. von Wolfram Groddeck. Bd. 2: Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin 1991.
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf ²1962.
- Köhler, Joachim: Friedrich Nietzsche und Cosima Wagner. Die Schule der Unterwerfung. In: Claudia Schmölders (Hg.): Paare. Berlin 1996.
- Mailhammer, Robert: ›Werde der, der du bist!‹ – Die Figur des Zarathustra in Friedrich Nietzsches Dionysos-Dithyramben. In: Nietzsche-Studien 22 (1993).
- Lämmert, Eberhard: Nietzsches Apotheose der Einsamkeit. In: Nietzsche-Studien 16 (1987).
- Mönig, Klaus: ›Sie hätte singen sollen, diese ›neue Seele‹ — und nicht reden!‹. Nietzsches späte Lyrik. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 193–221.
- Pieper, Annemarie: ›Ein Seil/geknüpft zwischen Thier und Übermensch‹. Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹ von 1883. Basel 2010.
- Podach, Erich F.: Ein Blick in Notizbücher Nietzsches. Eine schaffensanalytische Studie. Heidelberg 1963. Nachdr. als: Nietzsches Ariadne. In: Jörg Salaquarda (Hg.): Nietzsche. Darmstadt ²1996.
- Reschke, Renate: Ariadne. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000.
- Schlaffer, Heinz: Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen. München 2007.
- Shapiro, Gary: Großer Mittag. In: Christian Niemeyer (Hg.): Nietzsche-Lexikon. Darmstadt 2009.
- Simon, Josef: Wahrheit als Freiheit. Zur Entwicklung der Wahrheitsfrage in der neueren Philosophie. Berlin 1978.
- Skowron, Michael: Dionysische Perspektiven. Eine philosophische Interpretation der Dionysos-Dithyramben. In: Nietzsche-Studien 36 (2007).
- Sommer, Andreas Urs: Nietzsche-Kommentar. Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 6/2. Berlin 2013.
- Stegmaier, Werner: Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. In: Ders. unter Mitwirkung von Hartwig Frank: Interpretationen. Hauptwerke der Philosophie. Von Kant bis Nietzsche. Stuttgart 1997. Nachdr. in: Volker Gerhardt (Hg.): Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra. In: Klassiker auslegen. Bd. 14. Hg. von Ottfried Höffe. Berlin ²2012.
- Stegmaier, Werner: Fließen. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt ²2008.
- Stegmaier, Werner: Nietzsche im 21. Jahrhundert. Mittel und Ziele einer neuen Nietzsche-Philologie. In: Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Nietzsche im Film. Projektionen und Götzen-Dämmerungen. (Nietzschesforschung, Bd. 16). Berlin 2009.
- Stegmaier, Werner: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der ›Fröhlichen Wissenschaft‹. Berlin 2012.
- Winteler, Reto: Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph. Eine Entdeckung. (Beiträge zu Nietzsche. Bd. 17, Hg. von Andreas Urs Sommer). Basel 2014.
- Zittel, Claus: Einsamkeit/Erkenntnis. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000.
- Zittel, Claus: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Würzburg ²2011.

Claudia Ibbeken

27 Dialogizität und Polyphonie in der ›Klage der Ariadne‹

In der *Geburt der Tragödie* thematisiert Nietzsche den polyphonen Charakter von Literatur, wenn er von den Figuren spricht, die alle Ausdruck des einen Gottes Dionysos seien. Er führt sie auf den Ursprung der Tragödie in der Figur des Dionysos zurück:

»Es ist eine unanfechtbare Ueberlieferung, dass die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte und dass der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysus war. Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, dass niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern dass alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u. s. w. nur Masken jenes ursprünglichen Dionysus sind.« (GT 10)

Wenn – wie Nietzsche konstatiert – alle Figuren auf den einen Gott Dionysos zurückgehen, ist die Frage aufgeworfen, inwieweit die Figuren selbstständig sind oder sich an ein ursprüngliches Prinzip rückbinden lassen, das in ihnen durchscheint. Die daraus resultierende Problematik, wer hinter welcher Maske wie spricht, lässt sich auch für Nietzsches eigenes Werk aufzeigen. Einen Brief an Catulle Mendès etwa signiert Nietzsche mit »Dionysos« und schreibt: »Indem ich der Menschheit eine unbegrenzte Wohlthat erweisen will, gebe ich ihr meine Dithyramben« (an Catulle Mendès, 1.1.1889, [1235], KGB III.5, 571). Eine ähnlich metaleptische Grenzüberschreitung zwischen Dichter und Figur findet sich in *Ecce homo*: »Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie gelitten worden: so leidet ein Gott, ein Dionysos. Die Antwort auf einen solchen Dithyrambus der Sonnen-Vereinsamung im Lichte wäre Ariadne ... Wer weiss ausser mir, was Ariadne ist! ...« (EH Zarathustra, 8). Das Schicksal, das Nietzsche in den *Dionysos-Dithyramben* schildert, ist also nicht nur das einer literarischen Figur, sondern auch das einer fiktionalen Inszenierung der ›Figur‹ Nietzsche sowie – möglicherweise – das des realen Autors Nietzsche hinter einer Maske.¹ Auf diese Weise wird die Position des Sprechers uneindeutig: Der Sprecher nähert sich dem Autor an, dieser Dionysos.

Ähnlich verfährt die Selbststilisierung Nietzsches als Erfinder des Dithyrambus:

» – Welche Sprache wird ein solcher Geist reden, wenn er mit sich allein redet? Die Sprache des D i t h y r a m b u s . Ich bin der Erfinder des Dithyrambus [...]. Auch die tiefste Schwermut eines solchen Dithyrambus wird noch Dithyrambus [...].« (EH Zarathustra, 7)

1 So hat eine längere Forschungstradition den Dithyramben-Sprecher in die Nähe des Autors gerückt, der sich in seinen lyrischen Werken ›persönlicher‹ äußere als in seiner Philosophie. Vgl. zu einer Rekonstruktion dieser Tradition Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches ›Der Antichrist‹, ›Ecce homo‹, ›Dionysos-Dithyramben‹, ›Nietzsche contra Wagner‹. Berlin 2013, 657–658.

Die *Dionysos-Dithyramben* sind damit einerseits auf die Gattungstradition bezogen, andererseits subvertieren sie diese durch selbstkritische und parodistische Elemente, etwa wenn Nietzsche hier behauptet, die Gattung erst erfunden zu haben.

Um das entstehende Spannungsfeld verschiedener Sprecher und diegetischer Ebenen sowie von Ironie und Ernst zu illustrieren, sei hier der siebte ›Dionysos-Dithyrambus‹, »Klage der Ariadne«, in den Blick genommen. Er bildet zentrale Aspekte des Dithyramben-Zyklus ab. Es wird im Folgenden die These vertreten, dass das Gedicht sowohl Grenzen der Sprechsituation als auch solche der literarischen Gattung auslotet und damit zu Ambiguitäten führt, die – wie der erste Dithyrambus programmatisch vorgibt – nur die Dichtung präsentieren und im Widerspruch aushalten kann, nicht hingegen die Philosophie.

Forschungsüberblick

Ein Problem, vor dem jede Untersuchung der *Dionysos-Dithyramben* steht, ist die Uneigentlichkeit ihres Sprechens. Schon Thomas Mann weist darauf hin: »Wer Nietzsche ›eigentlich‹ nimmt, wörtlich nimmt, wer ihm glaubt, ist verloren«². Weder lassen sich die Gedichte einem systematisch erarbeiteten ›Ergebnis‹ der Interpretation zuführen³ noch als Produkt des ›Wahnsinns‹ in ihren Widersprüchen erklären.⁴ Gerade, weil sie in zahlreichen Dimensionen – ethisch, existenziell, poetisch – Grenzen thematisieren, sind sie der einfachen Deutung nicht zugänglich, sondern nur in ihrer Polyphonie zu beschreiben. Und dennoch liegt kein Spiel der Beliebigkeit,⁵

-
- 2 Thomas Mann: Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. Vortrag am XIV. Kongress des PEN-Clubs in Zürich am 3. Juni 1947. Gedruckter Text und Tonaufnahme auf CD. Basel 2005, 38.
 - 3 Erich Meuthen: »Pathos der Distanz«. Zur Struktur der ironischen Rede bei Nietzsche. In: Nietzsche oder »Die Sprache ist Rhetorik«, Hg. von Josef Kopperschmidt, Helmut Schanze. München 1994, 127–135, hier: 128 formuliert: »Das Zerbrechen des Sinnes ist sein [Nietzsches] zentrales Thema und die verwirrende Erfahrung von Nicht-Verstehen leitendes Darstellungsprinzip«.
 - 4 Die ›Schwelle zum Wahnsinn‹, auf der die *Dithyramben* entstehen, mag interpretatorisch verlockend sein; dies sei jedoch nur in der Weise zugestanden, dass die Gedichte selbst bisweilen eine Grenze zum Wahnsinn thematisieren, die unabhängig vom biografischen Schicksal ihres Autors untersucht werden kann. Die Frage, ob Nietzsche zum Zeitpunkt des Abfassens der *Dithyramben* »die Fähigkeit, zwischen biographischer Realität und stilisierte Welt zu unterscheiden« (Jörg Salaquarda: Noch einmal ›Ariadne‹. Die Rolle Cosima Wagners in Nietzsches literarischem Rollenspiel. In: Nietzsche-Studien 25 (1996), 99–125, hier: 125), eingebüßt hatte, ist nicht relevant; dass Nietzsche nun »definitiv zu Dionysos geworden« war (ebd.), darf bezweifelt werden. Dass man sich mit der Thematik des Wahnsinns bei Dichtern vernünftig auseinandersetzen kann, zeigen Ariane Martin/Gideon Stierling: »Man denke an Lenz, an Hölderlin«. Zum Rezeptionsmuster »Genie und Wahnsinn« am Beispiel zweier Autoren. In: Aurora 59 (1999), 45–70.
 - 5 Dass Nietzsches Texte die Erfahrung der Unlesbarkeit suggerieren wollen, postuliert Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988, 150–151. Eine ausführliche und kritische Kommentierung des Ansatzes von de Man findet sich bei Lutz Ellrich: Der Ernst des Spiels. Zu drei Versuchen einer dekonstruktiven Nietzsche-Lektüre. In: Nietzsche oder

kein ›Freibrief zur Dekonstruktion‹ vor,⁶ wie Jürgen Habermas es kritisch formuliert hat.⁷ Am Beispiel der »Klage der Ariadne« lässt sich konkret zeigen, inwiefern das Gedicht polyphon gestaltet ist.

Aus dem weiten Feld der Forschungsliteratur unverzichtbar ist dazu die Monographie von Groddeck 1991, die nicht nur die einzelnen *Dionysos-Dithyramben* minutiös kommentiert, sondern auch entscheidende Ausführungen zu Textgestalt und Überlieferung bietet. Einen Kommentar hat Sommer 2013 vorgelegt. Einige Aufsätze nehmen die Dithyramben insgesamt in den Blick;⁸ eine nicht unbeträchtliche Zahl die »Klage der Ariadne« im Detail. Dabei bietet Caro 1988 einen konzisen Überblick über die frühe Forschung, insbesondere über die Kontroverse zwischen Reinhardt 1960 und Podach 1961, die sich teils um die Frage dreht, inwieweit biografische Gegebenheiten für die Deutung einzubeziehen seien, teils aber auch außertextliche Aspekte in den Vordergrund rückt, insbesondere die Frage nach einer möglichen nationalsozialistischen Färbung von Reinhardts zuerst 1936 veröffentlichtem Aufsatz. Auch jüngere Beiträge stellen bisweilen auf die biografischen Bezüge ab, beispielsweise Salaquarda 1996; dabei haben einige interpretatorische Verbindungen von Biografie und Werk – etwa in den Verweisen auf Cosima Wagner – durchaus eine realgeschichtliche Berechtigung. Die Problematik eines zersplitternden Subjekts beobachten Caro 1988 und Theisen 1991. Miller 1976 fasst das Gedicht als Verhandlung von Selbstliebe und Selbsthass, der im Schwanken Ariadnes zwischen Liebe und Hass für Dionysos gespiegelt werde. Die Gattungsproblematik – das Changieren zwischen Lyrik und Drama – im Zusammenhang mit entsprechenden Rezeptionserwartungen beleuchtet Theisen 1991, die darüber hinaus betont, dass das Gedicht eine »Ökonomie des Sinns«⁹, wie Caro 1988 sie annimmt, gerade subvertiere. Deuber-Mankowsky 2002 schließlich ordnet das Gedicht in Nietzsches Konzept des Dionysischen ein.

⁶ »Die Sprache ist Rhetorik«. Hg. von Josef Kopperschmidt, Helmut Schanze. München 1994, 197–218, hier: 205–213.

⁷ 6 Drei Versuche einer dekonstruktiven Nietzsche-Lektüre stellt Ellrich (vgl. Lutz Ellrich: Der Ernst des Spiels (1993)) vor.

⁷ 7 Jürgen Habermas: Nachwort. In: Friedrich Nietzsche: Erkenntnistheoretische Schriften. Frankfurt a. M. 1968, 237–261, hier: 259 stellt die These auf, dass es bei Nietzsche »nur noch Interpretationen und keinen Text mehr« gebe.

⁸ 8 Vgl. Max Kommerell: Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1956; Rudolf Pannwitz: Nietzsches Dionysos-Dithyramben. In: Antaios 4 (1963), 356–367. Erich Meuthen: Vom Zerreissen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der »Höheren Menschen« und die ›Dionysos-Dithyramben‹. In: Nietzsche-Studien 20 (1991), 152–185; Patrick Greaney: The Richest Poverty. The Encounter Between Zarathustra and Truth in the ›Dionysos-Dithyramben‹. In: Nietzsche-Studien 30 (2001), 187–199; Michael Skowron: Dionysische Perspektiven. Eine philosophische Interpretation der ›Dionysos-Dithyramben‹. In: Nietzsche-Studien 36 (2007), 296–315; Walter Busch: Aby Warburg und Friedrich Nietzsche. Pathosformel und Sprachgebärde in den ›Dionysos-Dithyramben‹. In: Ekstatische Kunst – besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis. Hg. von Peter Kofler. Bozen u. a. 2009, 203–216.

⁹ 9 Bianca Theisen: Die Gewalt des Notwendigen. Überlegungen zu Nietzsches Dionysos-Dithyrambus ›Klage der Ariadne‹. In: Nietzsche-Studien 20 (1991), 186–209, hier: 198.

Monolog und Dialog in der ›Klage der Ariadne‹

Die »Klage der Ariadne« wurde nicht speziell für die *Dionysos-Dithyramben* geschrieben. Wie die ersten beiden Gedichte des Zyklus ist der Text schon im vierten Teil von *Also sprach Zarathustra* zu finden. Zwei Aspekte, die für die Deutung relevant sind, unterscheiden diese Fassung jedoch von der späteren: Im *Zarathustra* ist das Gedicht erstens kein Dialog zwischen Ariadne und Dionysos, sondern ein Monolog des Zauberers, der nach seinem Ende von Zarathustra kommentiert wird. Zweitens fehlen – neben marginalen weiteren textlichen Veränderungen – die Schlussworte des Dionysos, also dessen dramatischer Auftritt. Im *Zarathustra* reagiert Zarathustra auf den »Nothschrei« (Za IV, Der Zauberer, 1) des Zauberers in scheinbar merkwürdiger Weise: Er »nahm seinen Stock und schlug mit allen Kräften auf den Jammernden los« (Za IV, Der Zauberer, 2), weil er diesem vorwirft, seine Klage nur gespielt zu haben. Tatsächlich gibt der Zauberer dies zu, behauptet aber, er habe Zarathustra prüfen wollen. Das Spiel mit Wahrheit und Lüge wird im Folgenden noch komplexer. Zarathustra spricht: »So schminktest du eben vor mir deine Lüge, als du sprachst: ‚ich trieb's also n u r zum Spiel!‘ Es war auch Ernst darin [...]« (ebd.). Dieses Verhältnis von Wahrheit und Lüge ist nicht final zu klären. Im Spiel liegt Ernst, im Ernst aber Spiel. Der Gedanke wird fortgeführt, bis er die ganze Person des Zauberers betrifft: » [...] Alles ist Lüge an mir; aber dass ich zerbreche – diess mein Zerbrechen ist ä c h t!« (ebd.).

Eine vergleichbare Auseinandersetzung mit Wahrheit und Lüge betrifft auch die spätere Fassung. Sie setzt mit einem flehenden Ausruf Ariadnes ein, der sich an ein nicht näher definiertes Publikum richtet:

Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?
Gebt heisse Hände!
gebt Herzens-Kohlenbecken! (DD Klage der Ariadne, 2–4, KSA 6, 398)

Der Plural im Imperativ stellt klar, dass hier noch nicht Dionysos der Dialogpartner Ariadnes ist. Stattdessen ruft sie – als stünde sie auf einer imaginären Bühne – das Publikum zur Anteilnahme an ihrem Schicksal auf. Die Geschichte stellt ihren Bühnencharakter – und damit ihren fiktionalen Status – von Beginn an aus und erinnert so an das Schauspiel des Zauberers. Was später mit dem Auftritt des Dionysos explizit an Konventionen des Dramas angelehnt ist, wird hier vorbereitet: eine betonte Selbstreflexivität des Gedichts, die sich etwa auf die Frage nach dessen poetischer Struktur erstreckt. Hat man im Hinterkopf, dass Dionysos am Ende des Gedichts als *deus ex machina* auftritt, lässt sich die »Klage der Ariadne« von Beginn an als Mikro-Drama lesen: mit zwei Auftritten, zwei Figuren, einem langen Monolog Ariadnes und einer kurzen Antwort des Dionysos.

Die Selbstreflexivität aber bezieht sich nicht nur auf die Gattungsfrage allgemein, sondern auch auf die lyrische Tradition im Speziellen: Nietzsche greift Elemente hymnisch-dithyrambischer Dichtung auf und modifiziert diese. Dichtung in der Nachfolge Pindars weist in der deutschen Literatur (etwa bei Hölderlin) häufig eine Gliederung in Triaden auf, die die – Pindar teils im Rezeptionsprozess unterstellte – Dreiteilung in eine Hinwendung zur göttlichen Instanz, einen erzählenden Teil

sowie eine abschließende Bitte nachbilden.¹⁰ An eine solche Struktur ist »Klage der Ariadne« angelehnt, allerdings unter Überformung durch die dramatischen Elemente. Die Einleitung ist nicht als Hinwendung zum Gott, sondern – wie beschrieben – als Hinwendung zum Publikum gestaltet. Sodann folgt ein ausführlicher erzählender Teil, der Ariadnes Motivation schildert, mit Dionysos in Kontakt zu treten:

»Darnieder geblitzt von dir,
du höhnisch Auge, das mich aus Dunklem anblickt!
So liege ich,
biege mich, winde mich, gequält
von allen ewigen Martern,
getroffen
von dir, grausamster Jäger,
du unbekannter – Gott ...« (ebd., 12–19)

Doch wie in Goethes paradigmatischer Anti-Hymne *Prometheus* wird die Gattung hier kritisch befragt: Zwar ist der Gott, mit dem der Mensch Ariadne in einen Dialog tritt, ihr übergeordnet, doch diese Hierarchie wird angezweifelt. Zwar finden sich Apostrophen an den anwesend-abwesenden Gott, doch ob dieser die Anreden hört, ist lange Zeit unklar. Die Apostrophen greifen somit die traditionelle Sprechhaltung auf, doch es bleibt offen, ob sie in der gewohnten Form funktionieren. Zudem beschreibt Ariadne Dionysos nicht als helfende Instanz, an die sie sich mit einer Bitte wendet, sondern als grausam. Ihre Rede weist keine flehenden Elemente auf, sondern ausschließlich narrative und imperativische, unterbrochen von drängenden Fragen. Modifiziert wird die triadische Struktur hymnischer Dichtung schließlich durch den doppelten Schluss: Der Gattungskonvention entsprechend steht zunächst eine Bitte Ariadnes am Ende des Gedichts. Nachdem Dionysos sie endgültig verlassen hat, fleht sie diesen an: »Oh komm zurück, | mein unbekannter Gott! mein Schmerz! | mein letztes Glück! ...« (ebd., 16–18, KSA 6, 401). Doch nicht diese Worte bilden den Schluss, sondern der Auftritt des Dionysos, dessen – wie gleich zu zeigen ist – ironische Komponente die Gattungstradition ebenfalls parodierte.

Dass das Gedicht auf einer rhetorischen Ebene von Dialogizität aufweist, also von sprachlich inszenierter Vielstimmigkeit, die zu Ambiguitäten führt,¹¹ belegt früh schon die Rede vom »Gedanke[n]«, der Ariadne jage (ebd., 9, KSA 6, 398). Zum einen ist dies durchaus wörtlich zu verstehen: Wie das Gedicht es im Folgenden darstellt, lässt Ariadne der Gedanke an Dionysos nicht los. Zugleich aber steht der Gedanke als rhetorische Verschiebung – als Enallage – für den Gott selbst,

10 Zu dieser Traditionslinie vgl. z. B. John T. Hamilton: *Soliciting Darkness. Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition*. Cambridge 2003.

11 Der Begriff ›Dialogizität‹ wird dabei im Sinne von Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M. 1979, 174–175 gebraucht. Zur Übertragung von Bachtins Konzept auf lyrische Texte vgl. Erik Schilling: *Dialog der Dichter. Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2015, 14–22.

den Ariadne wenige Zeilen später als »Jäger« beschreibt.¹² Schon in dieser Gedanken-Figur sind also Wort und Tat im Sinne einer unauflöslichen Doppeldeutigkeit verwoben.

Die Dialogizität wird im Folgenden auch inhaltlich entwickelt: als *conditio* der Situation Ariades, als Zeichen ihrer inneren Zerrissenheit. Ariadne empfindet jede – sogar nur imaginierte – Nähe des Dionysos als Qual und weist sie zurück:

»Weg! Weg!
wozu die Leiter?
willst du hinein,
ins Herz, einsteigen,
in meine heimlichsten
Gedanken einsteigen?« (ebd., 20–25, KSA 6, 399)

Dennoch kann sie sich von der Faszination nicht lossagen, die der Gott auf sie ausübt. Er ist für sie ein *mysterium tremendum et fascinans*, eine Gewalt, die sie gleichermaßen liebt und hasst, die ihr Erfüllung und Verderben bringt. In der Polyphonie des Gedichts kommt diese Zerrissenheit zum Ausdruck. Scheint Ariadne hier noch konsterniert durch das – tatsächliche oder von ihr unterstellte – Verlangen des Dionysos, äußert sie wenige Zeilen später Verlangen nach ihm. Vorbereitet wird dieser Wandel durch eine Änderung der Kommunikationssituation. Ariadne scheint mit Dionysos zu sprechen, ohne dass jedoch dessen Antworten explizit würden: »Wie? | Lösegeld? | Was willst du Lösegelds? | [...] Mich – willst du? mich?« (ebd., 13–15 bzw. 19, KSA 6, 400). Gleich einer schnellen dialogischen Wechselrede in Form der Stichomythie wird hier gesprochen, wobei die jeweiligen Antworten aus der monologischen Rede erschlossen werden können.

Sodann werden die einleitenden Zeilen des Gedichts aufgegriffen, doch nun steht der Imperativ im Singular und ist nicht länger an potenzielle Zuschauer, sondern an den Gott selbst gerichtet:

»gieb heiße Hände,
gieb Herzens-Kohlenbecken, [...]
gieb, ja ergieb
grausamster Feind,
mir – dich! ...« (ebd., 26–27 bzw. 32 u. 1–2, KSA 6, 400)

In dem Wunsch, dass ihr Feind sich ihr hingeben möchte, ist der Zwiespalt der Sprecherin aufs Äußerste komprimiert. In der kurzen Zeile des »mir – dich!« werden die widerstrebenden Entitäten – Mensch und Gott, Opfer und Täter, Liebende(r) und Hassende(r) – zusammengeführt, getrennt nur durch den Bindestrich, der zugleich die Verbindung sichert und zum Ausdruck bringt, dass es sich um eine Schwellensituation handelt, die nicht zugunsten eines der beiden Extreme aufgelöst

12 Vgl. Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche: »Dionysos-Dithyramben«. Bd. 2: Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin/New York 1991, 183.

wird. Dass ein solches Betreten der Schwelle auf Dauer nicht, im Augenblick des Gedichts jedoch durchaus möglich ist, zeigt der Auftritt des Dionysos, nachdem Ariadne ihre Klage weiter intensiviert hat. Die letzten Zeilen spricht der Gott selbst, aus dem Monolog wird ein Dialog, wobei – wie im Falle von *Prometheus* sowie der vorangehenden Stichomythie – unklar bleibt, ob der Dialogpartner tatsächlich in das Gespräch eintritt oder seine Antwort nur von der monologisierenden Figur imaginiert wird:

»Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdener Schönheit sichtbar.

Dionysos:

Sei klug, Ariadne! ...

Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren:
steck ein kluges Wort hinein! –

Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll? ...

Ich bin dein Labyrinth ...« (ebd., 19–25, KSA 6, 401)

Diese Worte des Dionysos können unter den Vorzeichen seines theatralischen Er scheinen nur als halbironisch gelesen werden: Wenn der Gott sich sodann als das Labyrinth des Menschen bezeichnet, ist damit doppelt ›alles gesagt‹: Auf einer faktischen Ebene trifft zu, dass es dem Menschen niemals gegeben sein wird, den Gott zu verstehen, er kann sich ihm allenfalls poetisch annähern. Dies bildet die Perspektive Ariadnes ab, von der aus gesehen die Worte des Dionysos durchaus ernst genommen und als Lösung ihres Problems verstanden werden können. Auf einer selbstreflexiven Ebene, die durch die Ironie des dramatischen Auftritts vorbereitet ist, wird eine solche Ernsthaftigkeit jedoch infrage gestellt, zumindest, wenn sie über die ›subjektive Wahrheit‹ Ariadnes hinauszureichen scheint. Der Gott macht den außenstehenden Zuschauer durch die Ironie darauf aufmerksam, dass selbst das, was er Ariadne sagt, nur eine vorübergehende und keinesfalls allgemeingültige Lösung ist. Es handelt sich um eine Erkenntnis, die der subjektiven Wahrheit des letzten Di thyrambus entspricht, die aber wegen ihrer subjektiven Komponente wieder selbst reflexiv-kritisch zu betrachten ist.

Ariadne antwortet nicht auf die Worte des Dionysos, sie verstummt. Das Verstummen unterstreicht, was das Gedicht inhaltlich entwickelt: dass Liebe und Hass nicht zu trennen sind,¹³ dass eine Kommunikation zwischen Ariadne und Dionysos nur fragmentarisch funktioniert und schließlich ganz abbricht, weil sie an kein Ziel geführt werden kann, sondern nur in der Performanz unterbrochen. In diesem Moment sind Autonomie und Heteronomie als Zuschreibung zu den Figuren in ihrer Problematik zur Gänze exponiert;¹⁴ dass das Spannungsfeld nicht auf

13 J. Hillis Miller: Ariadne's Thread. Repetition and the Narrative Line. In: Critical Inquiry 3 (1976), 57–77, 67 spricht von »simultaneous love and hate«.

14 Vgl. Theisen: Die Gewalt des Notwendigen, 203.

gelöst wird, sondern in seiner Schwellenposition bestehen bleibt, zeigt der abrupte Schluss.¹⁵

Verbunden mit der Auflösung des Sprechers, wie sie im Wechselspiel von Monolog und Dialog erfolgt, ist die Auflösung des Ich als ordnender, sinnstiftender Instanz.¹⁶ Max Kommerell spricht von einem »Auseinandertreten des philosophischen Ich«¹⁷ in einem solchen Grade, dass der Subjektbegriff als solcher erodiere. Die Dithyramben entlarven damit das Ich als Fiktion. Der Zerfall der Sprecher in mehrere Stimmen zeigt, wie auch das Ich dem Zerfall anheimgegeben ist, etwa in Triebkräfte neben dem Verstand, die der rationalen Kontrolle nicht unterliegen. Auch der Dichter destruiert sich selbst, auch sein Ich wird im poetischen Prozess vernichtet: »Kunst wird zur Bedingung der Möglichkeit der Unmöglichkeit von Subjektivität, die sie zugleich als notwendige konstituiert und als notwendig scheinhafte dekonstituiert«¹⁸.

Ariadne macht die Erfahrung, dass das Ich ohne einen rezipierenden Gegenpol nicht existieren kann. In dem Moment, in dem sie sich von Dionysos losgesagt hat, wendet sie sich ihm bereits wieder zu: »mein Henker-Gott! ... | Nein! | komm zurück!« (ebd., 8–10, KSA 6, 401). Dennoch ist ein Gespräch nicht möglich, eine Begegnung verwehrt. Sie wäre Zeichen der Verlängerung einer liminalen Situation, die auf den Augenblick beschränkt bleiben muss. Ariadne als literarische Figur stellt damit – wie Zarathustra – »Momente von Selbstzerreiung und Verzweiflung«¹⁹ radikal zur Schau.

›Klage der Ariadne‹ im Kontext der ›Dionysos-Dithyramben‹

Elemente des Monologischen und des Dialogischen, die auf die Zersplitterung der Sprechinstanz hindeuten, weisen auch die anderen *Dionysos-Dithyramben* auf. Der vierte etwa scheint zunächst ein Selbstgespräch des einsamen Zarathustra zu in-

15 »Die Klage der Ariadne endet gnostisch« (Karl Reinhardt: Nietzsches Klage der Ariadne. In: ders.: *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*. Hg. von Carl Becker. Göttingen 1960, 310–333, hier: 330).

16 Die Überwindung des Individuums ist zugleich Ausdruck des Willens zur Macht, wie Nietzsche ihn im zweiten Teil von *Also sprach Zarathustra* entwirft: »Wo ich Lebendiges fand, da fand ich Willen zur Macht; und noch im Willen des Dienenden fand ich den Willen, Herr zu sein. [...] Und diess Geheimnis redete das Leben selber zu mir. ›Siehe, sprach es, ich bin das, was sich immer selber überwinden muss. [...] Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern – so lehre ich's dich – Wille zur Macht! Vieles ist dem Lebenden höher geschätzt als das Leben selber; doch aus dem Schätzen selber heraus redet – der Wille zur Macht!« (Za II, Von der Selbst-Ueberwindung). Weil die Selbstüberwindung voraussetzt, dass das Selbst sich als ›geteiltes Individuum‹ versteht, als ›Dividuum‹, kann der Wille zur Macht, der zunächst auf ein dem Menschen äußerliches Objekt gerichtet ist, auch im Blick auf das eigene Selbst wirksam werden. Ein Mensch, der sich selbst überwindet, ist in der Lage, die Gestalt des ›Übermenschen‹ anzunehmen.

17 Vgl. Kommerell: *Gedanken über Gedichte*, 483.

18 Vgl. Theisen: *Die Gewalt des Notwendigen*, 201.

19 Vgl. Richard Schottky: *Nietzsches Dithyrambus ›Zwischen Raubvögeln‹*. In: *Nietzsche-Studien* 22 (1993), 2–27, 15

szenieren,²⁰ doch allmählich mündet der monologische Ansatz in eine Vielzahl von Stimmen und Sprechern. Zunächst schaltet sich der Raubvogel in das Gespräch ein: »Wo zu so standhaft? | – höhnt er grausam« (DD Zwischen Raubvögeln, 7–8, KSA 6, 390). Dies wirft die Frage auf, wer zuvor die Instanz war, mit der Zarathustra gesprochen hat, und welcher Sprecher dann in den folgenden Abschnitten übernimmt: »Jetzt – | einsam mit dir, | zwiesam im eignen Wissen, | zwischen hundert Spiegeln« (ebd., 21–24). Hier wird die destruierte Sprechinstanz deutlich, die durch die Fragmentierung des Ich bedingt ist: Das Ich ist einsam, aber einsam mit sich selbst, also zweisam, und diese Zweisamkeit wird potenziert durch die unzähligen Perspektiven, die man ihr gegenüber einnehmen kann – wovon die »hundert Spiegel[]« und der Raubvogel Zeugnis ablegen. Patrick Greaney spricht folgerichtig von einer Positionierung zwischen verschiedenen Rollen, die sowohl in rhetorischen wie auch thematischen Aspekten zum Ausdruck komme.²¹

Rhetorisches Beispiel hierfür ist das Quasi-Anagramm »Selbstkenner! | Selbsthunker!« (ebd., 31–32). Der plötzliche Umschlag von Erkenntnis zu Vernichtung, der genau in der Mitte des Gedichts stattfindet, wird rhetorisch dadurch gespiegelt, dass die Laut- und Buchstabenhähnlichkeit der beiden Wörter ein Ineinanderfallen der Bedeutung als beinahe unausweichlich suggeriert.²² Dennoch tritt – gerade in der Ähnlichkeit – auch die Differenz hervor: Auch wenn Vernichtung in der Erkenntnis unausweichlich angelegt sein mag, sind beide Vorgänge nicht von Beginn an wesensgleich, sondern können ineinander umschlagen, wie das Gedicht es illustriert.²³ Eine Lösung für dieses Problem gibt es nicht. Die Dichtung kann lediglich seine Darstellung leisten, indem sie es poetisch zu entwickeln versucht, etwa mit dem Bild des Fragezeichens:

»Jetzt –
zwischen zwei Nichtse
eingekrümmt,
ein Fragezeichen,
ein müdes Rätsel –
ein Rätsel für Raubvögel ...« (ebd., 6–11, KSA 6, 392)

Nur die Raubvögel können das ›Rätsel Zarathustra‹ lösen – und zwar in einem sehr wörtlichen Sinne, indem sie ihm, dem »Gehenkte[n]« (ebd., 15), das Fleisch von

20 Eine weitere Facette des Spiels mit Ein- und Vielstimmigkeit wird im fünften Dithyrambus eingeführt, wenn dieser zwischen Passagen in der ersten und solchen in der dritten Person wechselt. In Ersteren projiziert sich das Ich unmittelbar in Zarathustra hinein, in Letzteren wahrt es Distanz zu ihm.

21 »Zarathustra is always caught between roles, speaking a voice at the same time that he is estranged from it« (Greaney: The Richest Poverty, 191).

22 Groddeck: ›Dionysos-Dithyramben‹, 121 spricht von »sprachliche[r] Evidenz eine[r] innere[n] Verwandtschaft beider Begriffe«. Vgl. zu den Mechanismen einer solchen rhetorischen Strategie auch Andreas Kablitz: Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur. Freiburg 2013, 59 f. mit Bezug auf den ›horrible Harry‹.

23 Gerade die »dichterische Lizenz«, so Kommerell: Gedanken über Gedichte, 484, erlaube dabei »dem Denken das Offenlassen der Probleme«.

den Knochen lösen wie der Adler dem Prometheus, indem sie ihn dekonstruieren, es ihm dabei aber auch ermöglichen, sich in der Zerteilung neu zu sehen, neu zu erkennen.

Die Fähigkeit zur Selbstreflexion, die dem Adler des ersten Dithyrambus eingeschrieben ist, wenn dieser »in seine Abgründe« (3, KSA 6, 379) blickt, ist demzufolge auch eine Fähigkeit, die sich im Widerstreit von Monolog und Dialog äußert.²⁴ Der monologische Sprecher muss in der Lage sein, ein Gespräch mit sich selbst zu inszenieren, um sich kritisch zu betrachten; er muss sich poetisch in eine Vielzahl von Stimmen aufspalten, die erst in ihrer Summe einen Anspruch auf (freilich prekäre) Wahrheit ergeben können.²⁵ Prekär ist diese Wahrheit deswegen, weil sie auf der Bedingung aufruht, dass es »von da an keinen Gedanken mehr [gibt], der nicht Selbstmord wäre«²⁶. Das Ich ist keine eigenständige, gar rationale Instanz, sondern sprachliche Funktion. Nur in der Vernichtung des Selbst, die sich selbst poetisch beim Vernichten zusieht, kann ein neues Ich entstehen. Das Ich »besitzt keine individuellen Züge, es existiert nur als regulatives Element einer Sprachbewegung, deren Ziel in der Aufhebung der koordinierenden Zentralperspektive besteht«²⁷. Damit erweist es sich als Radikalisierung des Sprachverständnisses, das den Dithyramben zugrunde liegt.²⁸

Nur in besonderen Momenten kann das Ich restituiert werden. So gleicht der Höhepunkt des achten Dithyrambus einem mystischen Erlebnis, das auf die Tradition des *poeta vates* verweist. Der dreifache Ausruf – oh Nacht, oh Schweigen, oh todtenstiller Lärm! ...« (21 KSA 6,404) greift das Visions-Vokabular frühneuzeitlicher Dichtung auf und aktualisiert wie parodiert diese. Da zum »todtenstille[n] Lärm«

24 Meuthen: Vom Zerreißen der Larve und des Herzens, 161 geht in seiner Deutung noch einen Schritt weiter, wenn er behauptet, dass die »Störung des Fiktionszusammenhangs zum Zwecke einer Selbstvergewisserung des Ich« ihre Intention hintertreibe, indem sie ebendiese Selbstvergewisserung als Akt einer rhetorischen Konstruktion ausstelle.

25 Gerhard Kaiser: Wortwelten, Weltworte. Die ersten beiden ›Dionysos-Dithyramben‹ Nietzsches. In: Ders.: Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan. Frankfurt a. M. 1987, 300–352, 316 postuliert, dass die Sonnenstrahlenrede im ersten Dithyrambus eine Stimme aus dem Inneren des Sprechers sein müsse: »Eine Stimme, die von außen in den monologischen Raum des Gedichts einbräche, würde seine Eigenart in der Tradition Klopstocks und Goethes zerstören. Überall in deren freien Rhythmen ist das redende Ich die Instanz, welche die Einheit des Gedichts sicherstellt«. Für Nietzsche ist ein solcher Monolog nur in Teilen plausibel (es gibt nur wenige Ansprechpartner in den *Dithyramben*, aber es gibt sie); auch vom Gedanken der subjektiven, sich entwickelnden und vernichtenden Wahrheit her gedacht ist das Ich nicht monologisch, sondern steht stellvertretend für das Potenzial menschlicher Erfahrungen, wie sie im Sprecher zusammenkommen. Aus diesem Grund trifft es auch nur in einem strikten Sinne (demjenigen ›wirklicher Rede‹) zu, dass Zarathustra erst im fünften Dithyrambus selbst spreche (vgl. Skowron: Dionysische Perspektiven, 309).

26 Kommerell: Gedanken über Gedichte, 488.

27 Meuthen: Vom Zerreißen der Larve und des Herzens, 158.

28 Dass dabei die Sprache bisweilen die Grenze zur Gewalt überschreite, betont Theisen: Die Gewalt des Notwendigen, 196: »Inmitten der Zerrissenheit ihrer selbst bewahrt Ariadne Spuren einer Gewalt, deren Alterität ihr unverständlich bleibt und sie doch allererst zu jenem von seiner Passion, seiner Liebe und seinem Leiden zerrissenen Selbst macht; dieses Selbst ist gezeichnet von einem Begehrten, das von seinem Objekt, hier der Anwesenheit eines Liebenden, immer schon getrennt gewesen sein wird.«

auch »rollen[de] Lichtmeere« (ebd., 20) die Nacht erhellen, fallen verschiedene Gegensätze synästhetisch in eines. Es ist gleichzeitig laut und leise, dunkel und hell; es »sinkt langsam funkeln ein Sternbild gegen mich ...« (ebd., 24). In diesem Moment kann das Ich das Sein bejahen: »ewiges Ja des Sein's | ewig bin ich dein Ja: | d e n n i c h l i e b e d i c h, o h Ewigkeit! – –« (ebd., 17–19, KSA 6, 405). Hier akzeptiert Zarathustra »das Leiden um des schöpferischen Wesens des Lebens willen«²⁹. Das Vergehen wird dabei zum Zeichen des Seins selbst, und so kann sich der Augenblick dehnen und zu Ewigkeit werden. Die Gegensätze ergänzen einander und offenbaren »die Tragik widersprüchlicher Gewalten, [...] die Kämpfe der bejahenden, verneinenden, sich opfernden und sich besiegenden Pluralität und Ich-Vielfalt«³⁰, wie sie die Grundbedingung menschlichen Daseins in den Dithyramben darstellt.

Darüber hinaus erfüllt der Text hier die an sich selbst gestellte Bedingung, von dem nicht zu sprechen, wovon man schweigen müsse:³¹ Indem das Sternbild als Zeichen an die Stelle der Wortzeichen tritt, wird der sprachliche Ausdruck ergänzt um einen gleichermaßen ›natürlichen‹ wie ästhetischen. Hier »entfaltet sich die symbolische Dimension des Dithyrambus zu einer hermetischen Poesie des ›Zeichens‹³², die allerdings nur solange hermetisch ist, wie der Interpret versucht, das Zeichen zu deuten, also es durch ein anderes Zeichen zu ersetzen. Nimmt man das Zeichen hingegen als Meta-Zeichen, gewinnt es an Bedeutung zurück: Es verweist auf die Rolle des Interpreten, ohne dessen – durchaus subjektiven – Beitrag die Lektüre des Gedichts ebenso folgenlos bleibt wie die Selbsterforschung Zarathustras. Auch auf der Ebene der Rezeption wird der Dialog also fortgeführt.

Literatur

- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M. 1979.
- Busch, Walter: Aby Warburg und Friedrich Nietzsche. Pathosformel und Sprachgebärde in den ›Dionysos-Dithyramben‹. In: Ekstatische Kunst – besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis. Hg. von Peter Kofler. Bozen u. a. 2009, 203–216.
- Caro, Adrian del: Symbolizing Philosophy. Ariadne and the Labyrinth. In: Nietzsche-Studien 17 (1988), 125–157.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: Ariadna, una estrella danzante en el cielo. Sobre el culto de las imágenes en Nietzsche. In: Enrahonar 35 (2002), 11–30.
- Ellrich, Lutz: Der Ernst des Spiels. Zu drei Versuchen einer dekonstruktiven Nietzsche-Lektüre. In: Nietzsche oder »Die Sprache ist Rhetorik«. Hg. von Josef Kopperschmidt, Helmut Schanze. München 1994, 197–218.
- Greaney, Patrick: The Richest Poverty. The Encounter Between Zarathustra and Truth in the ›Dionysos-Dithyramben‹. In: Nietzsche-Studien 30 (2001), 187–199.
- Groddeck, Wolfram: Friedrich Nietzsche: ›Dionysos-Dithyramben‹. Bd. 2: Die ›Dionysos-Dithyramben‹. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin/New York 1991.
- Habermas, Jürgen: Nachwort. In: Friedrich Nietzsche: Erkenntnistheoretische Schriften. Frankfurt a. M. 1968, 237–261.

29 Karl-Heinz Volkmann-Schluck: Nietzsches Gedicht ›Die Wüste wächst, weh dem, der Wüsten birgt ...‹. Frankfurt a. M. 1958, 13.

30 Reinhardt: Nietzsches Klage der Ariadne, 311.

31 Das Schweigen erscheint auch im neunten Dithyrambus als Epiphanie der Wahrheit.

32 Groddeck: ›Dionysos-Dithyramben‹, 246.

- Hamilton, John T.: *Soliciting Darkness. Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition*. Cambridge 2003.
- Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*. Freiburg 2013.
- Kaiser, Gerhard: *Wortwelten, Weltworte. Die ersten beiden ‚Dionysos-Dithyramben‘ Nietzsches*. In: Ders.: *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt a. M. 1987, 300–352.
- Kommerell, Max: *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt a. M. 1956.
- Man, Paul de: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M. 1988.
- Mann, Thomas: *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. Vortrag am XIV. Kongress des PEN-Clubs in Zürich am 3. Juni 1947*. Gedruckter Text und Tonaufnahme auf CD. Basel 2005.
- Martin, Ariane/Stiening, Gideon: »Man denke an Lenz, an Hölderlin«. Zum Rezeptionsmuster »Genie und Wahnsinn« am Beispiel zweier Autoren. In: *Aurora* 59 (1999), 45–70.
- Meuthen, Erich: »Pathos der Distanz«. Zur Struktur der ironischen Rede bei Nietzsche. In: *Nietzsche oder ‚Die Sprache ist Rhetorik‘*. Hg. von Josef Kopperschmidt, Helmut Schanze. München 1994, 127–135.
- Meuthen, Erich: *Vom Zerreißen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der ‚Höheren Menschen‘ und die ‚Dionysos-Dithyramben‘*. In: *Nietzsche-Studien* 20 (1991), 152–185.
- Miller, J. Hillis: *Ariadne’s Thread. Repetition and the Narrative Line*. In: *Critical Inquiry* 3 (1976), 57–77.
- Pannwitz, Rudolf: *Nietzsches Dionysos-Dithyramben*. In: *Antaios* 4 (1963), 356–367.
- Podach, Erich F.: *Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs*. Heidelberg 1961.
- Reinhardt, Karl: *Nietzsches Klage der Ariadne*. In: ders.: *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*. Hg. von Carl Becker. Göttingen 1960, 310–333.
- Salaquarda, Jörg: Noch einmal ‚Ariadne‘. Die Rolle Cosima Wagners in Nietzsches literarischem Rollenspiel. In: *Nietzsche-Studien* 25 (1996), 99–125.
- Schilling, Erik: *Dialog der Dichter. Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2015.
- Schottky, Richard: *Nietzsches Dithyrambus ‚Zwischen Raubvögeln‘*. In: *Nietzsche-Studien* 22 (1993), 2–27.
- Skowron, Michael: *Dionysische Perspektiven. Eine philosophische Interpretation der ‚Dionysos-Dithyramben‘*. In: *Nietzsche-Studien* 36 (2007), 296–315.
- Sommer, Andreas Urs: *Kommentar zu Nietzsches ‚Der Antichrist‘, ‚Ecce homo‘, ‚Dionysos-Dithyramben‘, ‚Nietzsche contra Wagner‘*. Berlin 2013.
- Theisen, Bianca: *Die Gewalt des Notwendigen. Überlegungen zu Nietzsches Dionysos-Dithyrambus ‚Klage der Ariadne‘*. In: *Nietzsche-Studien* 20 (1991), 186–209.
- Volkmann-Schluck: Karl-Heinz: *Nietzsches Gedicht ‚Die Wüste wächst, weh dem, der Wüsten birgt ...‘*. Frankfurt a. M. 1958.

Erik Schilling

Einflüsse und Lektüren

28 Nietzsches Lyrik. Archilochus, Musik, Metrik

»Sodann hat Archilochus hinzuerfunden 1) die Rhythmopöie der Trimeter [und anderer Metra], 2) die Verbindung nicht homogener Rhythmen, 3) die Parakataloge, 4) die hierzu gehörende Begleitung.

Erstens nämlich werden ihm [außer den Trimetern] die Epoden, die Tetrameter, das kretische Metrum, das *Prosodiakon* und das *Hexametron perittosyllabes*, von einigen auch das elegische Metrum beigelegt.

Ausserdem die Verbindung des Jambeions mit dem *Paon epibatus* und die Verbindung des *Hexainetron perittosyllabes* mit dem *Proso-diakon* und dem kretischen Metrum. Ferner soll Archilochus aufgebracht haben, dass die jambischen Trimeter bald zur Instrumentalbegleitung gesprochen, bald gesungen werden; eine Manier, welche dann die Tragiker anwandten und welche Krexos in den Dithyrambus einführte.

Endlich glaubt man, dass Archilochus zuerst die von der Melodie abweichende Begleitung eingeführt hat, während die Alten eine unisone Begleitung hatten.« Plutarch, *De Musica*, 28¹

Nietzsches Revolution der quantifizierenden Rhythmisik

Unter all den philologischen Errungenschaften des 19.Jahrhunderts sind es paradoxerweise Nietzsches Entdeckungen innerhalb der griechischen Metrik, die für unser heutiges Verständnis der antiken Prosodie maßgeblich geworden sind. Ob bewusst oder nicht, sprechen wir modernen Altphilologen unser Altgriechisch Nietzsches Einsichten entsprechend aus. Die Tatsache, dass seine Entdeckung Allgemeingut wurde, bedeutet jedoch keineswegs, dass sie auch mit seinem Namen verbunden wird. Es ist eher selten, dass sich die Altphilologen – ganz zu schweigen von den Nietzscheforschern – dieser Provenienz bewusst sind, und selbst wenn dies der Fall ist, macht es seine Entdeckung als solche keineswegs eingängiger bzw. nachvollziehbarer.

Nietzsche selbst beanspruchte nichts weniger, als eine Revolution bewirkt zu haben. In seiner Abrechnung mit der klassischen Philologie listet er die großen Namen der damaligen Gegenwart und Vergangenheit auf – Johann Hermann Heinrich Schmidt, August Boeckh und Rudolf Westphal (und in einem Brief an Erwin Rohde ist noch dazu von Gottfried Hermann die Rede) – und erhebt sogar den Anspruch, das antike (gemeint ist das *hellenistische* oder *alexandrinische*) Zeitalter selbst übertrumpft zu haben (Aristoxenus), indem er es auf den Kopf stellte und damit vollendete. Er erklärt:

1 Rudolf Georg Hermann Westphal, ΗΑΟΥΤΑΡΧΟΥ, ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Plutarch Über die Musik. Breslau. 1865, 52–53. Vgl. Rudolf Georg Hermann Westphal: Die Musik des griechischen Alterthumes. Nach den alten Quellen neu bearbeitet. Leipzig 1883, 170; sowie Hugo Riemann/Alfred Einstein: Handbuch der Musikgeschichte, Band 1. Leipzig 1919, 117. Des Weiteren George Grote: Griechische Mythologie und Antiquitäten, nebst dem Capitel über Homer und ausgewählten Abschnitten über die Chronologie, Literatur, Kunst, Musik, &c. Band 3. Leipzig 1858, 321–329.

»Gegen alle diese differierenden Systeme behaupte ich eine Grunddifferenz: jene nämlich haben etwas Gemeinsames, und hier steckt das πρῶτον ψεῦδος. Eine spätere historische Charakteristik wird zeigen, daß die Differenzen nur im consequenteren oder weniger consequenteren Durchführen ihres Grundrhythms liegen. Jetzt endlich kommt auch die antike Überlieferung zu ihrem Recht u. wird nicht (wie es selbst von den Vorfachtern geschah) geknickt u. gebrochen.«²

Auch wenn es sich hier um eine wiederkehrende akademische Trope bei Nietzsche handelt, wird doch der behauptete Fortschritt durch seinen Mangel an populärer Anziehungskraft unmittelbar evident. Denn er berührt keineswegs nur irgendeine Nische im Bodensatz unserer unbewussten Gewohnheiten, etwa, dass wir die Bedeutungs-Rhythmisik deshalb vorziehen, weil sie unseren eigenen Sprachgewohnheiten entgegenkommt. Im Blick auf das linguistische Zartgefühl betont Nietzsche vielmehr, dass seine »Theorie viel Vergnügen wegräumt, was die anderen bereiteten«.³ Nietzsche setzt sich jedoch, wie im Folgenden deutlich wird, grundsätzlich mit der zur Gewohnheit gewordenen Projektion auseinander (auch dies eine geläufige Trope, der wir bei Nietzsche auch in anderen Zusammenhängen immer wieder begegnen):

»Nun kommt aber hinzu, daß — nach meinen Nachweiss — in die antiken Rhythmen erst wir aus unserer modernen Gewöhnung *hineingetragen* haben, was wir nachher bewundern. Bei den Alten war nichts davon darin.«⁴

Was Nietzsche hier für sich beansprucht, ist eine (im Gegensatz zu der intuitiv-populären Wirkung früherer Theorien) eher bescheidene Leistung, die dennoch ebenso präzise bzw. wissenschaftlich ist:

»Meine Aufgabe ist vielmehr, die *Kluft* des Hellenischen in ihren rhythmischen Genüssen vor uns klar zu machen — wobei wir als moderne Menschen viel Verzicht zu leisten haben.«⁵

Diese andersartige Qualität bezieht sich in *jeder* Hinsicht auf Dionysos – und hat somit (um den Titel einer kürzlich erschienenen populären Aufsatzsammlung zur Tragödie umzukehren) *alles* mit Dionysos zu tun.⁶ Außerdem macht Nietzsche eine

2 Friedrich Nietzsche: Zur Theorie der quantitirenden Rhythmisik (1870–71). In: KGW II.3, 203–338, hier: 267.

3 Ebd. Nietzsche veranschaulicht dies im Folgenden in Kontrast zu seinem eigenen Ansatz: »Die andern hatten zum Ziel, uns zum Genuß der rhythm. Schemata zu bringen; jedes System brachte es zu excentrischer Begeisterung. Man verglich einzelne Strophen mit den schönsten Werken des Phidias, Strophen des Aeschylus nannte man altersgraue Ruinen eines dorischen Tempels im Frühlicht der Sonne; der neueste, H. Schmidt, ist ganz aus Begeisterung zusammengesetzt für die Schönheiten seiner Eurhythmie. Rechnet man den Triumph über die eigenen Entdeckungen ab, die mitunter zu einem dithramb. Tone verleiten, so bleibt ein Genuß übrig, den ich am Trommelschlag vergleichen muß« (ebd., 267–268.)

4 Ebd., 268.

5 Ebd.

6 From I. Zeitlin/John J. Winkler (Hg.): Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context. Princeton 1990.

zweite Korrektur geltend, indem er behauptet, seine Theorie sei in einem wissenschaftlichen Sinne weitaus geschichtsbewusster als die anderen:

»Zweitens giebt es nach meiner Theorie einzelnen rhythm. Schemata gegenüber keine sichere Entscheidung, sondern viele Möglichkeiten. Es ist aber sehr thöricht, darin einen wissenschaftlichen Rückschritt zu finden (wie dies Schmidt gegen Westphal thut). Uns fehlt der antike rhythm. Geschmack, uns fehlt das antike Melos — wie wollen wir unfehlbar sein!«⁷

In summa stellt uns auch Nietzsche nicht *mehr* Vergnügen in Aussicht, sondern ausdrücklich »weniger«⁸ (es ist durchaus wichtig, diese betonte Bescheidenheit erneut zu unterstreichen) und auch kaum mehr, sondern ausdrücklich weniger Erkenntnis – doch trotz dieser Mängelhaftigkeit beharrt er auf dem »unsterblichen Reiz der anspruchslosen Wahrheit«, die er uns sehen lässt und die seine »Haupttheorie ohne jede Überhebung in Anspruch nehmen darf«⁹.

Keine Spekulation, keine theoretische Vermutung, sondern nichts anderes als die ›anspruchslose Wahrheit‹. Dies zu sagen bedeutet gerade für Nietzsche, der ansonsten so schmerzlich bemüht ist uns einzutrichtern, dass es *keine Wahrheit gibt*, schon eine ganze Menge.

Auch wenn sich diese ›Wahrheit‹ mit der Tatsache anfreunden muss, dass seine ›Haupttheorie‹ heute zumindest in Stücken Allgemeingut geworden ist, konnte dies nicht die entsprechende Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Zum Teil geht dieses Versäumnis zweifellos auf Wilamowitz zurück, der Nietzsche nachhaltig diskreditiert und selbst einen so großen Einfluss auf seine Disziplin gewonnen hat, dass kein Altphilologe es mehr wagte, Nietzsche ohne Pinzette zu zitieren und ohne distanzierende Vermerke, die Gefolgschaft gegenüber all dem zum Ausdruck brachten, wogegen sich Nietzsche gewandt hatte.

Worum geht es in Nietzsches Untersuchungen zum antiken quantitierenden Rhythmus? Vor dem Hintergrund dessen, dass bislang alle Versuche, frühere Gewohnheiten und Generalisierungen transparent zu machen, auf der Basis eigener Rekonstruktionsvorlieben stattfanden, schlägt Nietzsche vor – und dies ist nicht zuletzt der Grund, weshalb er für seine Theorie, wie bescheiden auch immer, das Maß der »Wahrheit« in Anspruch nimmt –, dass hier grundlegend auf die Sprache zurückzugreifen ist: »Zunächst der Sprachgebrauch.«¹⁰ Hier bezieht er sich sodann auf ποὺς θέσις ἄρσις¹¹, die der »Orchestrik« entspringen, also auf das »Gehen u. Tanzen«¹².

Zuerst geht der Fuß, wie Nietzsche schreibt, »in die Höhe, dann nieder«, es ergeben sich »zwei Linien«¹³. Nietzsche zieht sogar zwei kleine leichte Linien nach, um

7 Nietzsche: Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik, KGW II.3, 268.

8 Ebd., 268.

9 Ebd.

10 Ebd., 270

11 Ebd., 270.

12 Ebd.

13 Ebd.

diesen Punkt zu verdeutlichen: die eine wölbt sich nach oben, die andere verläuft abwärts, was das Sichheben und Absinken des musikalischen Ausdrucks bzw. der musikalischen Bewegung (und somit die Tonhöhe) veranschaulicht¹⁴.

Es handelt sich dabei um eine Wiedergabe dessen, was Aristides über *arsis* und *thesis* sagt, wobei die *arsis* den sich hebenden Teil des Körpers markiert (die Hand oder den Fuß – Nietzsche hält fest, es gebe grundsätzlich »zwei Methoden zu taktieren: für das Auge oder für das Ohr«¹⁵), die *thesis* dagegen den sinkenden.¹⁶ In meinen Überlegungen dazu in *The Hallelujah Effect* findet sich eine Illustration aus einem Lehrbuch zur Klavierausbildung,¹⁷ um einen ähnlichen Aspekt zu veranschaulichen, aber (und nur deshalb erwähne ich das hier) nicht als ein Mittel, um den musikalischen Akzent über die besondere *Betonung* darzustellen, sondern um gerade das Gegenteil hervorzuheben: die Nicht-Betonung. Bei Nietzsche geht es nicht um die dynamische Betonung: daher unterstreicht er sogar das fehlende Tempo beim Tanz, »der kein Wirbeltanz war, sondern ein schönes Gehen«, bei dem die Zeit den Ausschlag gibt.¹⁸ Zugleich behauptet er, dass sich die Intervalle – mathematisch gesprochen – niemals gleichen:¹⁹ »Daß aber der Taktirende rein die Zeiten im Auge hat, nicht eben einen rhythm. Ictus. dazu dient die Überlieferung über das Taktiren des Trimeters.«²⁰

Was für eine Art von Akzent oder Iktus ist es dann? Was könnten die kleinen Linien, die Nietzsche nachzieht, bedeuten? Die Antwort lautet: den Ton bzw. die Tonhöhe. Es geht ja, wie er sagt, um den Zusammenhang von Wort und Musik.²¹ Und hier lautet die Frage: »Ist es nun möglich, daß diese ›Wortseele‹ [anima vocis] beim singen ganz schwand?«²² Entscheidend ist hier jedoch das Ausbleiben eines dynamischen Akzentes bzw. des rhythmischen Iktus als solchen. Und kurz darauf (was uns zum Thema Lyrik zurückbringt), wo es um Dichtung und Taktmaß geht, bezieht Nietzsche sich auf Cicero und Dionysios von Halikarnassos und behauptet, die Lyrik würde »als reine Prosa [erscheinen], wenn man den Gesang wegnimmt«²³. In den *Zusätzen* zu seinen verschiedenen Vorlesungen über griechische Lyrik aus

14 Siehe, für weitere Hinweise zur Akzentarten in der »antiken Sprachbund«: Johannes Kramer: Von der Papyrologie zur Romanistik, Berlin, 2011, 64–65.

15 Nietzsche: Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik, KGW II.3, 270.

16 Ebd.

17 Babich: The Hallelujah Effect: Music, Performance Practice, and Technology, London, 2016, 214.

18 Also es »ist kein rhythm. Ictus, er wird nicht mit der Stimme nachgeahmt. Es ist ein reiner Zeitmesser u. Pendelschlag« (ebd., 272).

19 »Mathematisch genau sind nie zwei Takte gleich: je geistiger das Darzustellende erfaßt ist, um so feiner individualisiert sich der Takt, einmal seiner Dauer nach [άγων], dann seinen Icten nach (nach seiner Deklamation) und drittens in der Dauer seiner einzelnen Theile« (Tactgleichheit. In: KGW II.3, 205).

20 Nietzsche: Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik, KGW II.3, 271.

21 Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus hat dafür Sorge getragen, dass der englischsprachigen Ausgabe seines Buches: Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts. München 1974: Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century. Berkeley 1980 auch eine Übersetzung von Nietzsches »Über Musik und Wort« beigelegt wurde.

22 Nietzsche: Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik, KGW II.3, 274.

23 Ebd., 276.

den Jahren 1868 bis 1879 wird daher immer wieder auf die bleibende Evidenz »*jenes urspr. Zusammenhangs mit Musik und Tanz*«²⁴ hingewiesen und unterstrichen, dass das lyrische Gedicht es verlange, »*vorgelesen, nicht gelesen zu werden*«²⁵. Das folgende Zitat spielt auf die Chladnischen Klangfiguren an (wenn auch, und so meint Nietzsche es im Blick auf die Wörter wie heute gelesen wird, in Stein fixiert):

»Denn der Rhythmus wendet sich an das Ohr, die Strophe ist nur in der Musik begreiflich. Es ist wie bei Gegenden, wo sich das Meer zurückgezogen hat, aber die ganze Bodengestalt von ihm seine Form bekommen hat. So ist das Meer der Musik von der modernen Dichtung zurückgewichen.«²⁶

Die Aufdröselung aller weiteren Aspekte dieser Überlegungen würde mehrere unterschiedliche Schritte erfordern. Hier reicht es festzuhalten, dass Nietzsche sich in der *Geburt der Tragödie* einer Reihe von Problemen stellt, von denen eines das Problem der lyrischen Dichtung ist. Eine damit verbundene Frage ist die nach der Herausbildung des Chores, vor allem seiner Bedeutung bzw. Rolle, und natürlich sah Nietzsche eine weitere fundamentale Aufgabe darin, die Wirkung bzw. den Sinn des Tragischen als solchen herauszustellen, d. h. gegen Aristoteles' Auffassung vorzugehen, die Tragödie bestehe in der kathartischen Reinigung von Furcht und Mitleid (Nietzsche war gleichzeitig so unverschämt, diese Reinigung nach Lage der Dinge durch niedere physiologische Begrifflichkeiten wiederzugeben).²⁷

24 Friedrich Nietzsche: »Zur Vorlesung: Die griechischen Lyriker« In: ders.: Frühe Schriften. Schriften der Studenten- und Militärzeit 1866–1868. Schriften der letzten Leipziger Zeit 1868. Hg. von Hans Joachim Mette und Karl Schlechta. München 1994, 355–368, hier: 355.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Dies zu übersehen oder zurückzuweisen zeichnet Stephen Halliwell ansonsten wertvolle Studie: Nietzsche's ›Daimonic Force of Tragedy and Its Ancient Traces. In: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series 11/1 (2003), 103–123 aus (nun jedoch und deshalb weniger nützlich, wie sie vielleicht hätte sein können). Wilamowitz lebte natürlich in der klassischen Geisteshaltung seiner Zeit, die wir auch heute in der analytisch gefärbten Philosophiegeschichte wiederfinden, wo es um Nietzsche und die Stoiker geht, um Nietzsche und die Antike usw. Halliwell zitiert Nietzsches Bemerkung »und sei es durch Mitleid oder durch Furcht« (ebd., 107) und verbindet sie richtigerweise mit Aristoteles' Poetik, vergisst aber anzumerken, dass für Nietzsche beides seit der *Geburt der Tragödie* vernachlässigt werden kann. Natürlich ist sich Halliwell, der seine Lesart nicht auf die *Geburt der Tragödie* konzentriert oder die entsprechenden Nachlassnotizen, sondern im Wesentlichen auf die *Morgenröthe* (und auf Gorgias), dessen bewusst, dass Nietzsche Aristoteles zurückweist (ebd., 113), aber weder dieses Bewusstsein noch sein im Fußnotenapparat formuliertes Zugeständnis, dass all die ›Verzweigungen‹ von Nietzsches Begriff der Katharsis über den Text und seine Argumentationsstruktur weit hinausgehen, halten ihn von seiner Deutung ab. Genau dies ist jedoch der Fall. Wie Nietzsche in »Die dionysische Weltanschauung« einräumt, gibt es allerdings durchaus so etwas wie das Erhabene und das Komische, und einen Aspekt des Letzteren bildet die ›Entladung‹. Die angemessen verstandene Katharsis wäre in einer größeren Nähe zu Empedokles zu verorten, als eine Art von Heilung bzw. (noch wichtiger) von ›Wiedergutmachung‹.

Archilochus und das Problem der Lyrik

»In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das Stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzige mögliche Verhältniss zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich.« (GT 6)

Wie die quantifizierende Rhythmisierung, um die es hier im Wesentlichen geht, hat auch Nietzsches Auseinandersetzung mit Archilochus in der *Geburt der Tragödie* nicht das Augenmerk der Forschung auf sich ziehen können. Wenn also schon die Anzahl derer, die überhaupt über die *Geburt der Tragödie* schreiben, gering ist, so ist diejenige derer, die sich die Mühe machen, Archilochus zu erwähnen, nahezu verschwindend.²⁸ Bis heute neigen die meisten Interpreten des Tragödienbuches, seien sie nun ›analytisch‹ oder ›kontinental‹ ausgerichtet, Alt- oder Neuphilologen, zu der Vermutung, Nietzsche schwiefe, trotz der kontinuierlichen Aufmerksamkeit, die er Archilochus zukommen lässt, querbeet (um eine kürzlich erschienene Publikation zu paraphrasieren) »zwischen den frühesten Mythologien und den letzten Tragödien«²⁹ hin und her und verbinde »mehr oder weniger wahllos Musik, Tanz und Lyrik« mit der »Kunst des Dionysos«³⁰, um sich letztlich nicht über die antike Tragödie auszulassen, sondern über Geschichte, Evolution und Moderne, und Argumente für eine mögliche Wiedergeburt der Tragödie zu finden, entweder für eine spezifisch ›Wagnerische‹ oder aber für eine der Kultur, der Politik, der Lebensbejahung oder was auch immer.³¹ Die führende Perspektive in der Literatur zur *Geburt der Tragödie* befindet sich somit ganz im Einklang mit Wilamowitz' Urteil in seiner vernichtenden *Zukunftsphilologie*,³² wiederaufbereitet von Nietzsche-Spezialisten, die wie Wilamowitz glauben, dass Nietzsche letztlich überhaupt nicht (so sehr) an den Griechen interessiert war.³³ Daher bezeichnet man sein Buch gerne

-
- 28 Es gibt wie immer Ausnahmen, wie David B. Allison: Nietzsche, Archilochus and the Question of the Noumenon. In: David Goicoechea (Hg.): *The Great Year of Zarathustra* (1881–1981). Lanham 1983, 297–315, sowie, und wie schon erwähnt, Christophe Corbier: *Subjectivité lyrique et chanson populaire. Archiloque et le genre iambique de Friedrich Schlegel à Friedrich Nietzsche*. In: *Études Germaniques*, 266/2 (2012), 285–307.
- 29 Paul Raimond Daniels: *Nietzsche and The Birth of Tragedy*. Durham 2013, 2.
- 30 Ebd., 3.
- 31 Ebd., 139.
- 32 Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff: *Zukunftsphilologie. eine erwideration auf Friedrich Nietzsche*. ord professors der classischen philologie zu Basel »geburt der tragödie«. Berlin: 1872.
- 33 Vgl. Wilamowitz: *Zukunftsphilologie* in: *Der Streit um Nietzsches Geburt der Tragödie*. Hildesheim 1989, 27–55 mit, z. B. Albert Henrichs: »The Last of the Detractors: Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides« *GRBS* 27 (1986), 371–397. David Kornhaber: *The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama*, Evanston 2016, findet Nietzsche überwiegend histriionisch, im Sinne Strindbergs, O'Neill's oder Shaws. Dazu kommen noch die Kriegsbegeisterten, die Wagnerianer u. a., vgl. Hugo Drochon, *Nietzsche's Great Politics*. Princeton 2016.

als »enigmatisch« und flüchtet sich in die Frage: »Wovon handelt die *Geburt der Tragödie* überhaupt?«³⁴

Velleicht, so darf man antworten (und dies zugleich als Frage festhalten), vielleicht geht es Nietzsche wirklich um die – Geburt der Tragödie?

Um dies zu klären, muss man über Archilochus sprechen, den Nietzsche selbst als die neuartigste aller dichterischen Seelen bezeichnet, als den innovativsten unter den griechischen Lyrikern überhaupt. Auch was das Dionysische für ihn bedeutet, erläutert Nietzsche nicht zuletzt eng an der Seite von Archilochus.

Ein erstes Problem ist dabei, dass wir heute fast vergessen haben, wer Archilochus als Dichter, als Komponist, als Lyriker eigentlich war. Wir kennen natürlich seinen Namen, will sagen: seine Schandtaten und Skandale; seine lyrischen Leistungen sind dagegen kaum bekannt, denn um sie zur Kenntnis zu nehmen, müssten wir ihn auf Griechisch lesen – und zwar rhythmisch.

Selbst zu Nietzsches Zeit war es nötig, die Leser daran zu erinnern, dass Archilochus einst denselben Rang innehatte wie Homer.³⁵ Nicht nur das, er galt als der Lyriker schlechthin.³⁶ Entsprechend betont der amerikanische Altphilologe William Harris gut 130 Jahre nach Nietzsche:

»Für einen gebildeten Griechen im 4.Jahrhundert vor Chr. wäre es schlicht undenkbar gewesen, in einem Vorwort zu der Dichtung des Archilochos erklären zu müssen, wer dieser berühmte Dichter war, wann und wo er lebte und welche Art Dichtung er verfasste.«³⁷

³⁴ Daniels: Nietzsche and The Birth of Tragedy, 1–2. In dieser Hinsicht bringen es Silk und Stern in ihrer Studie *The Birth of Tragedy* trotz ihrer begrenzten Lektüreerträge immerhin fertig, Archilochus zu erwähnen, da sie sonst, wie ich anderweitig festgehalten habe, außerstande gewesen wären, die Musik überhaupt zum Thema zu machen.

³⁵ Wir sprechen hier vom Zeitalter des sogenannten ›humanistischen‹ Gymnasiums, und es kommt uns zugute, dass wir uns eine Art Index dieser Bildung dadurch in Erinnerung bringen können, dass Albert Einstein und Werner Heisenberg, aber auch der spätere Dubliner Ernst Schrödinger und selbst Paul Feyerabend ein humanistisches Gymnasium besuchten und keine naturwissenschaftlich ausgerichtete Schule. Wie in Nietzsches Schulpflicht und auch in dem Gymnasium, an dem Nietzsche in Basel zusätzlich zu seinen universitären Lehrveranstaltungen Griechisch unterrichtete, standen Latein und Griechisch im Zentrum. Ein Gefühl dafür können wir auch dadurch bekommen, dass wir nicht nur Nietzsches »Über die Zukunft unserer Bildunganstalten« studieren (wie schwierig und dunkel dieser Dialog auch immer sein mag), sondern ganz allgemein seine Betrachtungen zur Bildung, die alle seine Schriften durchziehen, angefangen bei *Schopenhauer als Erzieher* über *Morgenröthe* bis hin zu *Die fröhliche Wissenschaft*. Seine zentrale Rolle für das, was die Deutschen einmal ›Bildung‹ nannten, hat das humanistische Gymnasium erst vor kurzem verloren, und entsprechend begann die klassische Bildung auch in Frankreich und England zu verschwinden und seit neuestem auch in Irland, wenngleich sich das Lateinische hier aus anderen Gründen länger halten konnte.

³⁶ Es ist daher besonders schade, dass Martin Steinrück angesichts dieses Agons unter den Griechen die Lyrik in seinem Buch: *The Suitors in the Odyssey. The Clash Between Homer and Archilochus*. New York 2008 überhaupt nicht erwähnt, und natürlich auch nicht Nietzsche.

³⁷ William Harris: Archilochus. First Poet After Homer. In: <https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=books&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjwzdehvMLTAhVHuBoKHSe9CM0QFggiMAA&url=http%3A%2F%2Fcommunity.middlebury.com>.

Harris, altmodisch in seinem sicheren Gespür für das, was erläutert werden muss und was nicht, will damit betonen, wie grundlegend Archilochus war, ja dass es einen Philologen eigentlich befremdet, viel über einen Dichter sagen zu müssen, der im Grunde ein Synonym für die ganze griechische Dichtung darstellt. Das wäre ungefähr so, als ob man in Deutschland bei einer Diskussion über Goethe mit einer Erläuterung beginnen wollte, wer er eigentlich war, oder in England damit, zu erklären, um wen es sich bei Shakespeare oder Milton handelt.³⁸

Liest man Nietzsches Erstling als die Aufgabe, der Frage nach der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik nachzugehen (also als Bemühen darum, eine Frage überhaupt erst einmal *als Frage* aufzuwerfen, was vielleicht das charakteristischste Leitmotiv Nietzsches überhaupt darstellt)³⁹, so scheint es, als sei jener zweite Teil des Titels, der in der alternativen Titelversion verschwunden ist, infolge eines Verblassens eben dieses Geistes verschwunden, eines, wie man mit Nietzsche sagen könnte, Verblassens des *Gesangs*, der Musik.

Ich möchte deshalb die Frage nach Nietzsches ›neuer Seele‹ als Frage nach der Lyrik stellen, und zwar vermittelt über seine Überlegungen zu Archilochus. Die Genealogie der ›Geburt‹ der Tragödie wird ›aus dem Geiste‹ einer Musik bedacht, die in der Erfindung einer Lyrik gründet, die selbst wiederum aus dem Volkslied geboren wird, das Archilochus erstmals in ein dichterisches Versmaß brachte, und zwar im Zusammenhang der Feierlichkeiten eines Fruchtbarkeitskultes: dem Dithyrambus.

Dem nachzugehen, verlangte Nietzsche ein ganzes Buch ab, und selbst hier erreichte er sein Ziel nicht, weder nach seinem eigenen Dafürhalten noch nach dem irgendeines anderen. Ich beschränke mich hier auf Nietzsches Überlegungen zu Archilochus, was, wie oben angedeutet, bei ihm immer schon eine Gegenüberstellung zu Homer voraussetzt. Aber während Homer problemlos als Paradebeispiel für die Epik zitiert werden kann, kann dies für Archilochus, den ältesten der lyrischen Dichter, in keiner Hinsicht gelten. Wenn Nietzsche dagegen behauptet, Archilochus habe die Elegie und den Jambus erfunden, scheint er ihn Homer entweder – gerade *weil* die Lyrik die »älteste Form der Poesie«⁴⁰ ist – gleichzustellen oder ihn aber noch über diesen stellen zu wollen.

[edu%2F~harris%2FArchilochus.pdf&usg=AFQjCNF9KkCflfYKFvIe7fRKUtfji_whTQ](https://www.academia.edu/33032300/edu%2F~harris%2FArchilochus.pdf&usg=AFQjCNF9KkCflfYKFvIe7fRKUtfji_whTQ)
(26.4.2017). Harris hat diesen Essay 2002 online publiziert und frühere Textvarianten aus dem Netz ›umgebucht‹, um, wie er selbst sagt, die Restriktionen seiner Gelehrtenfreunde in den engen Grenzen des sogenannten ›peer review‹ zu umgehen.

38 Ebd.

39 Ich erörtere dies, mit Bezugnahme auf Heidegger, der dies m. E. von Nietzsche übernimmt, in Babette Babich: Nietzsche and the Ubiquity of Hermeneutics. In: Jeff Malpas u. Hans-Helmut Gander (Hg.): The Routledge Companion to Hermeneutics. Abingdon, Oxon, 2014, 85–97, sowie Babette Babich: Friedrich Nietzsche. In: Niall Keane (Hg.): Blackwell Companion to Hermeneutics. Oxford 2015, 366–377.

40 Friedrich Nietzsche: »Griechische Lyriker, Vorlesungen von Prof. Nietzsche, W. S. 1878/79). In: ders.: Frühe Schriften, Bd. 5. Hg. von Hans Joachim Mette u. Karl Schlechta. München 1994, 369–426, hier: 372. Die Tatsache, dass Archilochus nicht selten einfach übersprungen wird, kann auch schlicht dadurch erklärt werden, dass er eben *Traditionsstifter* war und daher selbst dieser Tradition weniger entspricht als es dann seine Epigonen tun. Aus welchen Gründen auch immer ist zumindest gerade Archilochus jener Lyriker, den viele Altphilologen, die über Lyrik schreiben, in Klammern setzen oder ganz übergehen, und

Das Problem betrifft das ›Subjekt‹, also auch dasjenige von Archilochus. Wie bereits die ersten Zeilen der *Geburt der Tragödie* deutlich machen, spukt durch Nietzsches Vokabel einer *ästhetischen Wissenschaft* nicht zuletzt auch der Geist Kants, der Geist Schillers und selbstverständlich derjenige Schopenhauers. Auch hier stellt das Subjekt als Problem die eigentliche Herausforderung dar. Denn um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, muss man sich sichtbar machen, prahlen, den Mund vollnehmen. Ist es also das, was den Künstler ausmacht? Und um was für eine Kunst handelt es sich da? Genauer besehen lautet Nietzsches Frage also: Wie spricht der subjektive Dichter über das Subjekt des Subjekts? Welches Subjekt? Um wessen Selbst handelt es sich da eigentlich?⁴¹ Wenn Nietzsche in seiner Antrittsvorlesung bereits die Frage nach der vermeintlichen Person Homer als Schriftsteller hermeneutisch-phänomenologisch aufwarf,⁴² so holt er diese Frage jetzt bei dem Wort vom ›subjectiven‹ Grund in Bezug auf die vermeintliche ›Objectivität‹ der ›ästhetischen‹ Urteilskraft nach.⁴³

Und weil er den lyrischen Dichter mit dem tragischen Dichter verbindet und dadurch mit dem Werk oder Wirken der Tragödie (es geht ja immer auch um die Frage der Aufführungspraxis), beginnt Nietzsche zugleich auch die Frage nach dem Chor ausdrücklich als *Frage* zu formulieren. Weiterhin ist diesbezüglich von Belang, dass Nietzsche seine eigene Untersuchung tendenziell tragisch, das heißt in der Art und Weise einer Tragödie, strukturiert. Daher kann man die *Geburt der Tragödie* rein formal als Oper, als ›griechisches Musikdrama‹ dahingehend lesen, dass sie den Tod ihres Subjekts – des tragischen Kunstwerks – durch die Hand eines der größten Tragödiendichter der Antike zum Thema hat – Euripides –, der, wie Nietzsche behauptet, aus dem ›absterbenden Mythus‹ die verbliebenen Blutstropfen presste, um ihn zu einem letzten Aufblühen zu zwingen.⁴⁴ Als wäre dieser Bericht von Euripides'

zwar seit der Antike. So lässt G. O. Hutchinson, obwohl er der Rangordnung von M. L. West folgt, der Archilochus in seine Greek Lyric Poetry. A New Translation. Oxford 1994 einbezieht (wie übrigens auch Max Treu: Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache. München 1955), Archilochus in seiner Lyriker-Aufzählung im Unter-Untertitel von: Greek Lyric Poetry: Commentary on Selected Larger Pieces. Oxford 2001 auffallenderweise nicht vorkommen: Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides. Vgl., erweitert um die lateinische Tradition, Tom Hawkins: Iambic Poetics in the Roman Empire. The Bitter Muse. Cambridge 2014. Der Grund dafür dürfte mit dem Zentralproblem der lyrischen Dichtung zusammenhängen, von dem Nietzsche spricht, nämlich mit der Frage nach dem Subjekt, dem ›Ich‹, das heißt, mit dem Problem des poetischen Subjekts in der lyrischen Dichtung.

41 Mit dieser Frage schlagen sich viele Forscher herum, so auch analytische Philosophen wie Galen Strawson.

42 Friedrich Nietzsche: Homer und die klassische Philologie. In: ders.: Frühe Schriften, Bd. 5, 283–305. Vgl. dazu wieder Babette Babich: Nietzsche: The Ubiquity of Hermeneutics.

43 Vgl. dazu, mit Bezug auf Kant, den dritten Teil meines Aufsatzes: Nietzsche's Critique. Reading Kant's Critical Philosophy. In: Mark Conard (Hg.): Nietzsche and the Philosophers. Lanham 2016, 171–192.

44 »Diesen absterbenden Mythus ergriff jetzt der neugeborne Genius der dionysischen Musik: und in seiner Hand blühte er noch einmal, mit Farben, wie er sie noch nie gezeigt, mit einem Duft, der eine sehnsgütige Ahnung einer metaphysischen Welt erregte. Nach diesem letzten Aufblühen fällt er zusammen, seine Blätter werden welk, und bald haschen die

schauerlichen Diensten noch nicht genug, wird dieser Tod zudem durch die Hand jener tragischen Figur vollführt, die über den poetisch-dialogischen Genius Platons für die Philosophie insgesamt kanonisiert wurde:⁴⁵ den (um Platon wie auch Nietzsche zu zitieren) ›dämonischen‹ Sokrates.

Doch wer ist Archilochus? Der vollkommene Dichter, der Erfinder des jambischen, des elegischen, des dithyrambischen, des lyrischen Versmaßes. Denn – und wir sind noch immer himmelweit entfernt von Nietzsches, im Zusammenhang seiner Untersuchungen der Längenrhythmik gemachten Entdeckung der Musik der Worte in der altgriechischen Dichtung – denn nichts von all dem ergibt einen Sinn, wenn wir Archilochus (wie wir es üblicherweise tun) in einer Übersetzung lesen. Wir müssen (und Nietzsche konnte sich das heute herrschende faktische Außer-Stande-Sein dazu wahrscheinlich niemals vorstellen) nach wie vor in der Lage sein, unseren Archilochus auf Griechisch zu lesen.

Doch diese Aufforderung ist unmöglich. Nietzsche selber schrieb ja auf Deutsch – und vielleicht ist dies der Grund, weshalb er später über diese ›neue Seele‹ nachdachte, die auf hinreichend lyrische Weise versuchen sollte, zu singen. Auch wenn man also das Griechische natürlich im Deutschen, Englischen oder Französischen oder jeder anderen modernen Sprache wiedergeben kann, müssen wir doch, wie Nietzsches Zarathustra einwendet, ›hören‹, was Archilochus mit seinen Worten (griechisch gelesen, und zwar laut) macht: In Stein geritzte Lyrik, denn wie Nietzsche schreibt: »die Dichtung sollte ein Denkstein [sein], glänzender als Marmor«⁴⁶. Bei Archilochus, und dies verbirgt sich hinter dieser lapidaren Engführung, zählt (wie übrigens auch in Nietzsches erstem Buch sowie in seinem kleinen Aufsatz zur quantifizierenden Metrik) jedes Wort, jede rhythmische Phrase, jede Auslassung, jedes Nebeneinander: Nichts kann und darf irgendwie anders sein.

Zu den Anfängen dieser Form schreibt Nietzsche, wie ich schon teilweise zitiert habe:

»Die Lyrik ist <die> älteste Form der Poesie: das Epos entwickelt sich aus einer gewissen Art des Liedes, der Götter- und Heroenhymne. Die Lyrik überall verbunden mit dem religiösen Cult, wo Musik und Tanz mit ihr zusammenkommen der Rhythmus in das Wort hineinwählen, gruppirt die Atome des Satzes; der Rhythmus in Beziehung auf den λόγος heißt μέτρον.«⁴⁷

spöttischen Luciane des Alterthums nach den von allen Winden fortgetragenen, entfärbten und verwüsteten Blumen« (GT 10).

45 Wir müssen Empedokles hier auslassen, über den Lukian und Diogenes Laertius gleichermaßen spotten, und es wird zweitausend Jahre dauern, bis Hölderlin mit Würde über seinen seltsamen Sandalentod schreiben können wird. Mit Empedokles und Lukian habe ich mich (mit zahlreichen Hinweisen auch auf andere Debatten) in gleich mehreren Aufsätzen beschäftigt; z. B. Babette Babich: Nietzsche's Zarathustra, Nietzsche's Empedocles. The Time of Kings. In: Horst Hutter und Eli Friedlander (Hg.): Nietzsche's Therapeutic Teaching. For Individuals and Culture. London 2013, 157–174 sowie »Le Zarathoustra de Nietzsche et le style parodique. A propos de l'hyperanthropos de Lucien et du surhomme de Nietzsche.« Diogène. Revue internationale des sciences humaines, 232 (2010): 70–93.

46 Nietzsche: Frühe Schriften, Bd. 5, 345.

47 Ebd., 372.

Ziehen wir daher einen der berühmtesten Zweizeiler Archilochus' – einem durchaus käuflichen Dichter – heran⁴⁸:

ἐν δορὶ μέν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος
ἰσμαρικός· πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος. (2W)

Nietzsche übersetzt: »an meinem Speer liegt es, wenn ich gebacknes Brod habe, wenn ich Wein trincken u. mich lagern kann.«⁴⁹ Für ein tiefer gehendes Verständnis wären wir auf Nietzsches Erörterungen zum Metrum angewiesen, aber es kann durchaus nützlich sein, zunächst zwischen den Übersetzungsversionen gewissermaßen hin- und herzugehen, um damit ›anzufangen‹ zu ›versuchen‹ zu ›zeigen‹, worum es geht.

Die Wiedergabe durch Max Treu lässt das κεκλιμένος (hinneigen, sich verneigen)⁵⁰ außer Acht (problematisch nicht, wie Nietzsche meint, wegen ἐν δορὶ – er findet den Hinweis auf Πόθος bei Archilochus woanders) und unterschlägt tendenziell den dichterischen Reflex auf Inhalt und Form, der hier jambisch ist, aber er fängt das Metrum gut ein:

Hier der Speer gibt mir Brot,
und den Wein von Ismaros gibt mir hier mein Speer,
und ich trink.

Bei Fränkel heißt es:

Meine Lanze bickt mir mein Brot; die Lanze verzapft mir
Ismarer Wein; sie gibt, während ich trinke, mir Halt.⁵¹

Beides sind zweifellos gelungene Wiedergaben, aber das Eintrittstor ist jedesmal das Lesen; wir müssen die Verse lesen, aber (und genau das bemüht sich Nietzsche ja in seinen Überlegungen zu Musik und Wort zu zeigen) wir müssen sie auch hören – und zwar auf Griechisch.

Der Frage nach dem Griechischen (und das wäre ein völlig anderes Kapitel) muss der Frage nach dem »Problem des Subjekts« zur Seite gestellt werden. Rein formal, vor allem bei Nietzsche, ist das »Problem des Subjekts« nichts Anderes als das von den Alphilologen so genannte »Problem nach der Persönlichkeit Homers«⁵², was ja auch Nietzsches Thema bei seiner Antrittsvorlesung in Basel war.

⁴⁸ Vgl. noch Guy Hedreen: *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity*. Cambridge 2015.

⁴⁹ »In meinen Speeren ist mir das Brod gebacken«, d. h., ›an meinem Speer liegt es, wenn ich gebacknes Brod habe, wenn ich Wein trincken u. mich lagern kann.‹ (1870–1871, KGW II.2, 408) Und weiter: »Nicht ist ἐν δορὶ mit κεκλιμένος zu verbinden.«

⁵⁰ Siehe hier, wenn auch mehr mit Blick auf morphologische Parallelen, Elizabeth P. Baughan: *Couched in Death: Klinai and Identity in Anatolia and Beyond*. Madison 2013.

⁵¹ Hermann Fränkel: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. München 1993, 152.

⁵² Nietzsche: *Frühe Schriften*, Bd. 5, 290.

Um was für einen Dichter handelt es sich hier? Artistisch, ästhetisch gesprochen bleiben wir, wie Nietzsche mit den ersten Zeilen seiner *Geburt der Tragödie* mahnt, Erben des ästhetischen Geschmacks unserer eigenen Tradition. Wir brauchen unsere ganz bestimmte *geschaffene* Natur, wie Spinoza schreibt, aber wir wollen sie nach Kant auf eine *natürliche* Weise, das heißt so, als ob sie natürlich sei, ihrer selbst unbewusst, ohne Zwang, unschuldig, interesselos. Wo wir auf den ersten aller ›subjektiven‹ Dichter stoßen, gibt es jedoch keine Unschuld, wie Nietzsche festhält:

»Gerade dieser Archilochus erschreckt uns, neben Homer, durch den Schrei seines Hasses und Hohnes, durch die trunknen Ausbrüche seiner Begierde; ist er, der erste subjektiv genannte Künstler, nicht damit der eigentliche Nichtkünstler?« (GT 5)

Die Geburt der Tragödie hebt dies mit Dionysos und den ›trunknen Ausbrüchen seiner Begierde‹ ausdrücklich hervor und bricht damit ihrerseits etwas Neuem die Bahn: Wo sie sich auf eben diese ›lyrischen Gedichte‹ besinnt, ›die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heißen‹ (GT 5), geht es um Genealogien, will sagen um Anfänge, Ursprünge, um das Stiften und um – die *Geburt*.

Eros, der Süßbittere, das Subjekt ›erlösend‹

»Hierüber giebt uns das Alterthum selbst bildlich Aufschluss, wenn es als die Urväter und Fackelträger der griechischen Dichtung Homer und Archilochus auf Bildwerken,⁵³ Gemmen u.s.w. Neben einander stellt, in der sichereren Empfindung, dass nur diese Beiden gleich völlig originalen Naturen, von denen aus ein Feuerstrom auf die gesammte griechische Nachwelt fortfliesse, zu erachten seien.« (GT 5)⁵⁴

Nach Nietzsche, der (und das zitiere ich nun zum dritten Mal) betont hat: »Die Lyrik ist <die> älteste Form der Poesie«⁵⁵, haben die alten Griechen Homer und Archilochus als ebenbürtig, will sagen als gleichrangig, betrachtet. So bezeichnet Platon Archilochus als den »Allerweisesten«⁵⁶ – wobei eine Weisheit der listigen Art gemeint ist, wie sie Machiavelli und Isaiah Berlin gefallen hätte, nämlich: fuchsisch, dem Fuchs ähnlich, eine Konnotation, die Hannah Arendt bedient, wo sie ihren

53 Zu den Hermen unter den griechischen Statuen (die lebensgroß waren und daher von einer körperlich interaktiven Proportionalität) vgl. meine weitere Bezugnahmen beinhaltende Untersuchung in Babette Babich: Die Naturkunde der Griechischen Bronze im Spiegel des Lebens. Betrachtungen über Heideggers ästhetische Phänomenologie und Nietzsches agoneale Politik. In: Günter Figal (Hg.): Internationales Jahrbuch für Hermeneutik. Tübingen 2008, 127–189.

54 Weiter heißt es: »Homer, der in sich versunkene greise Träumer, der Typus des apollinischen, naiven Künstlers, sieht nun staunend den leidenschaftlichen Kopf des wild durch's Dasein getriebenen kriegerischen Musendiener Archilochus« (GT 5).

55 Weiter noch: »das Epos entwickelt sich aus einer gewissen Art des Liedes, der Götter und Heroenhymne« (Nietzsche: Frühe Schriften, Bd. 5, 372).

56 Plato, *Polit.*, 365c.

von Heidegger empfohlenen Doktorvater Karl Jaspers gegenüber ihrem Liebhaber Heidegger als Fuchs bezeichnet.

Π.όλλ' οἵδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἔχινος ἐν μέγα [Viel weiß der Fuchs, der Igel nur Eines] —
Archilochus⁵⁷

In diesen Versen erfahren wir etwas von der metrischen Macht dieses Dichters, wenn wir an Nietzsches Emphase im Blick auf die quantifizierende Silbentrennung seiner Worte denken. Archilochus' »Größe« korrespondiert hier dem großen Geheimnis des Igels: jener sich selbst ins Tierische verhüllt habenden Verkörperung von Heraklits Einsicht, dass die Natur – das »sie« sollten wir nach Pierre Hadot immer betonen⁵⁸ – es liebe, sich zu verbergen. Genau so macht es ja Nietzsche selbst, etwa wenn er, und nicht nur ein Mal, in diesem Sinne festhält: »Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, Dank der beständig falschen, nämlich flachen Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er giebt. —« (JGB 40)

Die Frage nach dem griechischen Wort »μέγα« in der einen ›großen Sache‹ ist für das Jambische selbst möglicherweise von Bedeutung. Horaz, den Nietzsche selber lautstark verdammten wird, berichtet, Archilochus habe »Archilochum proprio rabies armavit iambo [seine Wut mit eigenen Jamben bewaffnet]«⁵⁹. Liest man das griechische Original, ist Archilochus tatsächlich weniger ernst zu nehmen im Blick auf das, was er sagt – für ihn durchaus beschämende Dinge: seine berühmten Schmäh- und Spottgedichte, die uns allzu viel über den Autor selbst verraten und uns über Gebühr auf ihn fixiert sein lassen – als im Blick darauf, wie seine Worte klingen und wiederhallen.⁶⁰

57 Archilochus, Fr. 201 in M. L. West (Hg.): *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, 2nd Ausg., Bd. 1. Oxford 1989. Vgl. Isaiah Berlin, der diesen Vers in seinen Überlegungen zur Philosophie der Geschichte (bei Tolstoi) ebenfalls zitiert: *The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View of History*. Hg. von Henry Hardy. Princeton 2013. Die kommentierenden Fußnoten des Herausgebers Hardy benennen die Verbindung zu Homer; er folgt jedoch der üblichen philologischen Praxis, zunächst zu zitieren und dann die Beiglaubigung durch Zenobius einzuklammern (5. 68), »der sagt, dies finde sich sowohl bei Archilochus als auch bei Homer ... ›Homerus‹ fragment 5.« Man findet diese Stelle bei M. L. West (Hg.): *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, Bd. 2. Oxford 1992, wo die Ansicht des Doxografen aus Formgründen zurückgewiesen und damit für Homer entschieden wird. Die Schwäche dieses verbreiteten philologischen Schachzugs besteht trotz seiner vordergründigen Glätte darin, dass Archilochus nicht nur ein jambischer Dichter war (wenn auch wohl einer der besten), sondern, und vor allem nach Nietzsches Einschätzung noch wichtiger, das, was wir oben herausgestellt haben: ein besonders produktiver Erfinder von metrischen Maßen überhaupt. Ich beziehe mich dabei auf Nietzsches Erörterung in den oben erwähnten Passagen über Archilochus in seinen *Frühen Schriften*.

58 Ich denke dabei an Pierre Hadots wichtige Einsichten in Rolle der Isis für Nietzsche mit Bezug auf Schiller. Vgl. Pierre Hadot: *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de natur*. Paris 2008.

59 Q. Horatius Flaccus. *Opera*, Friedrich Klingner, Hg.: Berlin 2008. »De Arte Poetica,« 294–311, hier 297.

60 Um ein Gespür dafür zu bekommen, siehe (wenn auch durch die Überzeugung belastet, heute seien die Neurowissenschaften dazu in der Lage, diese schwierigen Dinge für uns zu

Denn noch einmal: Nietzsche betont in seiner Vorlesung *Die griechischen Lyriker* (und er meint dies im Sinne eines hermeneutischen Hilfsmittels und nicht als Vorwurf), dass unsere einzige echte Quelle die Worte des Dichters sind. Archilochus selber, »der Iambograph,« wie Max Treu ihn nennt,⁶¹ der uns unmittelbar sowohl von seinen eigenen Schmähungen berichtet als auch von ihrer Wirkung auf jene, denen er sie entgegenschleudert: Archilochus selber sagt uns, dass er all dies mit Worten tue, und er verbindet die Wirkungen *dieser Worte* mit denen, die in seiner Dichtung genannt werden, ob er das nun selbst ist oder andere. Er berichtet davon, und doch kann es zugleich dem Text selbst unmittelbar entnommen werden.⁶² Aber wie ist das philologisch, wissenschaftlich, ästhetisch zu bewerten? Das ist jedenfalls Nietzsches Frage.

Es ist daher nicht ohne Belang, dass eine der bemerkenswertesten Ausführungen unter vielen in Anne Carsons Buch *Eros, the Bittersweet*⁶³ nicht Sappho gilt, obwohl sie die namhafte und eigentliche Protagonistin des Buches darstellt, sondern Archilochus. So zitiert Carson in einem entscheidenden Kapitel, das (ich erinnere an die bereits oben hervorgehobene Tendenz) mit *Archilochus at the edge* [Archilochus am Rande]⁶⁴ überschrieben ist,

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἀχλὸν ὄμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἀπαλάς φρένας. (Diehl 112)

Und auf Deutsch lesen wir:

Solch ein Liebesverlangen ist heimlich ins Herz hineingeschlichen,
goß auf die Augen viel des dichten Nebels,
stahl den feinen Verstand [φρένας] aus der Brust mir weg. (Übers. von Bruno Snell)⁶⁵

lösen und Archilochus auf seine geläufige Verbindung mit der Invektive zu beschränken) Andrea Rotstein: *The Idea of Iambos*. Oxford 2009. Aber man stößt hier auf Probleme, die bereits Nietzsche selbst voller Reue hinsichtlich des ›Zustands der Überlieferung‹ der Lyrik (WS 1878–1879) hervorgehoben hat: »Wir stehen auf einem Trümmerfeld; spärliche Reste. Vollständiges außer Pindar fast gar nicht« (Nietzsche: Frühe Schriften, 386). Siehe zu dieser buchstäblich bruchstückhaften Textlage Aniela Knoblich: *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*. Berlin 2014, die sich insbesondere auf Raoul Schrotts *Die Erfindung der Poesie* bezieht.

61 Archilochos. Griechisch und Deutsch. Berlin 1979, 253.

62 Vgl. hierzu, durch und durch ›normierend‹, Ole Martin Høystad: *Kulturgeschichte des Herzens. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar 2006 oder Barbara Breitenberger: *Aphrodite and Eros. The Development of Greek Erotic Mythology*. New York 2013. Siehe auch Renate Reschkes Kapitelüberschrift, einschließlich des Fragezeichen und der Auslassung: »Künstler sind Advokaten der Leidenschaft ...?« in: *Denkumbrüche mit Nietzsche. Zur anspornenden Verachtung der Zeit*. Berlin 2000, 234–245.

63 Anne Carson: *Eros, The Bittersweet*. Princeton 1985.

64 Carson: *Eros, The Bittersweet*, 46–52.

65 Ebd., 46.

Wie Carson (auf eine durchaus moderne-lyrische Weise) deutlich macht, ist diese Einbuße an Geistesgegenwart, ja dieser aufsteigende Wahnsinn, nicht einfach eine romantische Brühe oder Trübung, sondern nach Auffassung der Griechen etwas höchst Bedrohliches, ja buchstäblich Zerrüttendes, und um dies zu untermauern, zitiert Carson Archilochus noch einmal:

αλλά μ' ὁ λυσιμελής ώταιρε δάμναται πόθος. [Doch die Begierde, mein Freund, hat gliederlösend mich besiegt (Archilochus, Diehl 118, hier in Snells Übersetzung)]⁶⁶

Auch Sappho ist in dieser Hinsicht unmissverständlich, und das ist auch der Grund, weshalb Carson ihr Buch anhand von Sapphos Dichtung entfaltet, eben jener Lyrikerin, auf wir auch bei Michael Theunissen stoßen, der sie in seinem Buch über die Kürze des Lebens (und selbstverständlich korrespondierend: des Begehrrens), über Pindar und die Vergänglichkeit zitiert: *Menschenlos*, wie sein Untertitel ausdrücklich lautet, *und Wende der Zeit*:

Schon wieder treibt mich der gliederlösende Eros vor sich her, süß-bitter, unentrinnbar, ein wildes Tier.⁶⁷

Sehen wir uns im Anschluss die deutsche Übertragung von Joachim Latacz an:

Wie ich des Dionysos,
des Herrschers schöneweise
anzustimmen, weiß,
die Dithyrambos
– vom Weine blitzstrahlgetroffen [συγκεραυνωθείς]⁶⁸
die Sinne⁶⁹

Markus Asper fasst das treffend zusammen: »Dionysos muß man eben betrunken feiern.«⁷⁰

66 Carson: Eros, The Bittersweet, 8. Carson zitiert wiederum Martin West, Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati, Bd. 2, 196, laut West: ›Oh comrade, the limb-loosener crushes me: desire.‹

67 Hier zit. nach Michael Theunissen: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit. München 2000, 299, der sich wiederum auf Renate Schlesier (1886/87) bezieht. Vgl. Richard Broxton Onians in seinem Kapitel »The Organs of Consciousness« in: The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate. Cambridge 2011 [1951], 36. Vgl. dazu Hermann Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts. München 1993.

68 Vgl. den Unterschied, der entsteht, wenn man dagegen, wie Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, ein ›durchwettert‹ daraus macht; ders.: Zukunftsphilologie! eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches »Geburt der tragödie. In: Karlfried Gründer (Hg.): Der Streit um Nietzsches ›Geburt der Tragödie. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, U. v. Wilamowitz-Möllendorff. Hildesheim 1989, 27–55, hier: 20.

69 Joachim Latacz: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen 1993, 60.

70 Markus Asper: Onomata allotria. Wiesbaden 1997, 128.

Auch im Zusammenhang der zweiten pythischen Ode (Nietzsche verspürte ja bekanntlich eine große Nähe zu Pindar und entnahm ihm das entscheidende Motto seines Lebens: *Werde, der du bist*⁷¹) wird auf Archilochus angespielt:

Denn ich könnte, in einer anderen Welt lebend, noch sehen, / wie der Tadler Archilochos sich vielfach in eine ratlose Situation brachte, geblätzt von haßerfüllten Reden. (Pyth. II 52–6)⁷²

Für Pindar (vor allem im Kontext der sogenannten aeolischen Tonart in Bezug auf das Castorlied, in der die auch für Nietzsche, neben der Metrik, entscheidende Einsicht in die Herrschaft des *ressentiments* auf *ethos* und *psyche* vollzogen wird, als ein Mittel, über den Anderen als einen machtvollen Gegner zu triumphieren) besteht das Problem in einem immerwährenden Streit zwischen Vornehmheit und Unwürdigkeit: zwischen einem, der plant und beharrlich bleibt, und einem, der stets auf die eine oder andere Weise ködert und siegen wird. Für Nietzsche gibt es streng genommen keinen Streit, wie wir wissen, da die Sklavenmoral die Herrenmoral grundsätzlich zunichtemacht.

Vorhin haben wir gehört, dass Archilochus den Speer, der dem Dichter alles bringt – sein Brot, seinen Wein –, zum Dank hervorhebt und mit Πόθος (Zuneigung) überschüttet, und wir haben zugleich etwas von dem glieder-lösenden ὁ λυσιμελής vernommen, von dem durch die Liebe zu Fall gebrachten Liebhaber und Dichter.

Damit gewinnt das Ganze eine andere Balance und einen neuen Kontrapunkt. Wir müssen auf den Widerhall des Wortes selber hören, seine Resonanz, auf die Wörter und ihren Klang. Daher betont Nietzsche in seiner Vorlesung vom Wintersemester 1878/79:

»Hauptunterschied moderner u. griechischer Lyrik: Die griech. Lyrik richtet sich nicht an ein lesendes Publikum, sondern wie d. ganze gr. klass. Poesie, an den *Hörer* [...] die gr. Lyrik wurde gesungen.«⁷³

So stellt Wilamowitz als Epigraph zu seiner kritischen Rezension von Nietzsches Tragödienbuch auch nicht etwa das Wort irgendeines tragischen Dichters, sondern eines von Aristophanes, einem Verfasser von Komödien, aus dem Fragment *Geras*

71 Siehe weiter meinen Aufsatz zu Freundschaft bei Nietzsche: Nietzsche's Imperative as a Friend's Encomium: On Becoming the One You Are, Ethics, and Blessing. In: Nietzsche-Studien 33 (2003), 29–58.

72 Pindar: Oden. Übers. v. Eugen Dönt. Stuttgart 1986. Vgl. dazu Hugh Lloyd Jones: Modern Interpretations of Pindar. The Second Pythian and Seventh Nemean Odes. In: JHS (1973), 109–137, sowie, vor noch nicht allzu langer Zeit erschienen, Christopher G. Brown: Pindar on Archilochus and the Gluttony of Blame (Pyth. 2.52–6). In: The Journal of Hellenic Studies 126 (2006), 36–46.

73 Nietzsche: Frühe Schriften, 369.

[Alter]. Und auch hier hören wir zum Schluss noch einmal betont das μέγα — jetzt mit spöttischem Verweis auf ein großes Stück Fleisch: κρεας μέγα.⁷⁴

›Die Subjektivität des Lyrikers ist eine Täuschung.‹

*Das »Ich« des Lyrikers tönt also aus dem
Abgrunde des Seins:
seine »Subjectivität« im Sinne der neueren
Aesthetiker ist eine Einbildung.*
— Nietzsche

Nietzsche hält es für »das wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik«, dass die Alten die »Vereinigung, ja Identität des Lyrikers mit dem Musiker« (GT 5) überall als natürlich voraussetzten. Er macht hier also eine Zäsur geltend, um die äußerste Gegensätzlichkeit zwischen der modernen und der alten Lyrik, »— der gegenüber unsre neuere Lyrik wie ein Götterbild ohne Kopf erscheint —« (ebd.) aufzuzeigen. Wir Modernen, seien wir nun episch oder narrativ oder sachlich oder im Gegenzug apollinisch, konzentrieren uns auf Bilder und Begriffe, also auf alles andere als auf den ›Geist der Musik‹.

Das ›Subjekt‹, welches die moderne Definition des Lyrikers beherrscht, ist von Anfang an niemals Thema der Antike gewesen: »Seine Subjectivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozess aufgegeben« (ebd.). Wenn wir unseren Fokus daher auf das Subjekt Archilochus lenken, indem wir seine leidenschaftliche Subjektivität zum Thema machen, seine Liebe und seinen Hohn, übersehen wir gerade, was wir brauchen, um Archilochus zu lesen, aber auch, um die Tragödie zu verstehen.

Nietzsche formuliert es in Schopenhauers Sprache des Willens, um anzudeuten, was unterhalb der Illusionen, Vorstellungen, Bilder und Symbolisierungen – und damit auch ganz jenseits ihrer – passiert:

»Es ist aber gar nicht nötig, dass der Lyriker gerade nur das Phänomen des Menschen Archilochus vor sich sieht als Wiederschein des ewigen Seins; und die Tragödie beweist, wie weit sich die Visionswelt des Lyrikers von jenem allerdings zunächst stehenden Phänomen entfernen kann.« (GT 5)

Wo, wie Nietzsche schreibt, der Epiker unter seinen Bildern lebt und den Vorstellungen als solchen, deren »zürnenden Ausdruck er mit jener Traumlust am Scheine geniesst«,

»sind dagegen die Bilder des Lyrikers nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objectivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt ›ich‹ sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch-realnen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der

74 Siehe Wilamowitz-Möllendorff: Zukunftsphilologie!, 27. Cf. Simon Byl: Le Vieillard dans les comédies d'Aristophane. In: L'antiquité classique 46/1 (1977), 52–73.

Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht.« (GT 5)

Der Weltkünstler, das ist das *Ur-Eine*, und genau deshalb beschwört Nietzsche hier Schopenhauer. Denn hier geht es um das Bild eines Bildes, um die Darstellung einer Darstellung, und zwar nicht, als sei alles einfach das *Selbst* – es ist vielmehr das *Selbst*, das sich hier gerade zum Ausdruck bringt,

»als ob der Erstere von sich selbst jenes Wörtchen ‚ich‘ spräche, so wird uns jetzt dieser Schein nicht mehr verführen können, wie er allerdings diejenigen verführt hat, die den Lyriker als den subjectiven Dichter bezeichnet haben« (GT 5)

Und all das ist eine ‚Täuschung‘ – Illusion, Fiktion.

Die Figur des Archilochus verkörpert somit beide Themenkreise, die Nietzsche in den Fokus seiner *Geburt der Tragödie* stellt, das Apollinische und das Dionysische. Denn Archilochus ist der Vater bzw. Erneuerer des Volksliedes und der Dichtung, so wie Haydn es für die Musik war und (für Nietzsche) auch Beethoven:

»In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das Stärkste angespannt, die Musik nachzuhören: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzige mögliche Verhältniss zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich.« (GT 6)

Die Gleichsetzung mit Archilochus, der nach Nietzsche wie gesagt der erste angesehene Musiker war, bringt es mit sich, dass von ihm »eine neue Kunstbewegung ausgeht, die allmähliche kunstmäßige Entfaltung des Volksliedes zur Tragödie«⁷⁵. Die Geburt der Tragödie führt daher tatsächlich zu nichts und niemand anderem zurück als zu Archilochus, dem Lyriker, sprich: dem Geist der Musik.

In diesem Sinne stellt die Tragödie in ihrer Konzentration auf das Apollinische und das Dionysische zugleich eine Besinnung dar auf die Beziehung des Epischen zum Lyrischen, der Vorstellung zum Willen, des Wortes zur Musik. Die Frage nach der Rolle des Chors erlaubt es Nietzsche, jene nach der Verbindung von Tragödie und Dithyrambus aufzuwerfen, und damit wird die Frage nach dem Chor zugleich

⁷⁵ 1870–1871, 7[127], KSA 7, 191. Nietzsche zieht hier die Schlussfolgerungen aus seinem erstem Buch: »Darum ist, im Ursprung der Tragödie, nur der Chor, in der Orchestra, real, während die Welt der Bühne, die Personen und Vorgänge auf ihr, nur als lebende Bilder, als Scheingestalten der apollinischen Phantasie des Chores sichtbar wurden. Jener Prozeß der allmählichen, vom Einzelnen zum Chor sich ausbreitenden Offenbarung der Vision erscheint wieder als ein Kämpfen und Siegen des Dionysus und versinnlicht sich vor den Augen des Chors. Jetzt schauen wir in die tiefe Nothwendigkeit jener überlieferten That-sache daß in der ältesten Zeit das Leiden und Siegen des Dionysus der alleinige Inhalt der Tragödie war, ja wir begreifen jetzt sofort, daß jeder andre Held der Tragödie nur als Stell-vertreter des Dionysus, gleichsam als eine Maske des Dionysus, verstanden werden muß« (ebd., 191–192).

zu einer Besinnung auf seine Originalität: »ursprünglich ist die Tragödie nur ›Chor‹ und nicht ›Drama‹« (GT 8).⁷⁶ Er schreibt: »Darum ist, im Ursprung der Tragödie, nur der Chor, in der Orchestra, real, während die Welt der Bühne, die Personen und Vorgänge auf ihr, nur als lebende Bilder, als Scheingestalten der apollinischen Phantasie des Chores sichtbar wurden.« (1870–1871, 8[127], KGW III.3, 199) Und: »Diese ganze Erörterung hält daran fest, dass die Lyrik eben so abhängig ist vom Geiste der Musik als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht b r a u c h t, sondern ihn nur neben sich e r t r ä g t.« (GT 8) Rückt der Chor auf diese Weise ins Zentrum, wird die Tragödie folglich aus der »Paarung« (GT 2), dem »geheimnissvolle[n] Ehebündniss« (GT 4) von Apoll und Dionys geboren:

»Nach dieser Erkenntniss haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaassen der Mutterschooss des ganzen sogenannten Dialogs d. h. der gesammten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas. In mehreren auf einander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist.« (GT 8)

Im Gegensatz zu anderen Theorien zum Chor, die in die moderne Konzeption des Dramas zurückweisen und versuchen, seine ›Rolle‹ als eine im Sinne eines Schauspielers unter anderen Schauspielern zu deuten, im Sinne eines idealen Betrachters oder im Sinne dessen, was Schiller die ›lebende Mauer‹ genannt hat, im Gegensatz dazu ist der Chor selbst eigentlich der Ursprung, der ›Schoß‹, der, wie Nietzsche hier sagt, die Tragödie gebiert.

Im Nachlass wird Nietzsche erläutern, dass dies in einem doppelten Sinne verstanden werden muss – »Der Chor in doppelter Weise Mutterschoß«⁷⁷ –, womit er wieder die bildnerische Sprache der epischen Tradition im Auge hat gemeinsam mit der leidenschaftlichen Sprache der Lyrik: »Einmal als eine Vision sehend. Andererseits sie an sich erleidend. Das Leben der Vision ist rein apollinisch in der Tragödie.«⁷⁸ Umgekehrt könne man den Dithyrambus als den Chor betrachten, der die apollinische Vision anschaut, die auf ihrer Höhe zur Vision des dionysisch-apollinischen Helden wird:⁷⁹ »Der Chor sieht den Helden als lyrischen Menschen, als Urbild des Menschen, nämlich als Erscheinung des Urschmerzes.«⁸⁰ Wenn wir uns an das erinnern, was bereits über das Subjekt gesagt wurde und seinen illusionären Charakter, kann man das folgende Zitat gut nachvollziehen: »Der Mensch ist matte Copie des

⁷⁶ Vgl. Nietzsche hier: »Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die Tragödie aus dem tragischen Chor entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war« (GT 7).

⁷⁷ 1870–1871, 7[139], KSA 7, 195.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ »Oder ist der Dithyramb zu verstehn als der Chor, der die apollinische Vision sieht, bis zur Höhe des dionysisch-apollinischen Helden? Ja.« (ebd.)

⁸⁰ Ebd.

dionysisch-apollinischen Menschen«⁸¹, und damit sind wir auf einem guten Wege, um vielleicht endlich zu verstehen, was Nietzsche meint, wenn er von der ›Menschwerdung der Dissonanz‹ spricht.

Natürlich tun wir auf diesem Weg weitaus mehr, als das Problem der Formel von der »Menschwerdung der Dissonanz«⁸² zu lösen, denn wir erkennen zugleich den Schlüssel zu Nietzsches späteren Überlegungen, welche gleichfalls, wenn auch nur *in nuce*, bereits in Nietzsches erstem Buch angelegt sind. Seine vergleichende programmatiche Besinnung lautet folglich: »Wenn unser Handeln ein Schein ist, so muß natürlich auch die Verantwortlichkeit nur ein Schein sein. Gut und Böse. Mitleid.«⁸³

All dies kann aus der Frage nach dem lyrischen Künstler gewonnen werden, insofern sie unmittelbar die Fragen nach dem Selbst und der Subjektivität des Subjekts als solchen nach sich zieht. Nietzsche erinnert uns, dass den Lyriker zu vergessen bedeutet, die Musik zu vergessen, das metrische, rhythmische Wort, denn wann immer wir dies tun – und wir tun es als Forscher, Philosophen und Philologen ständig –, sprechen wir über Begriffe, Ideen und Taten als irgendwie dingliche Gegenstände. Das Projekt seines Tragödienbuches ist der Lyriker, der, wie Nietzsche sagt, allem voran die schwierige Frage nach dem Subjekt stellt: »[Es gilt, d]as Subjektive zu erklären.«⁸⁴

Zusammenfassend heißt dies, dass man sich bei jedem Schritt die merkwürdige Ebenbürtigkeit von Homer und Archilochus für die Antike vor Augen stellen muss. Am Ende gilt, wie Nietzsche in seinen diesbezüglichen Notizen zusammenfasst: »Die Subjektivität des Lyrikers ist eine Täuschung.«⁸⁵ Dies gilt es sich klar zu machen, wenn man Nietzsches Entwurf weiter folgen will:

»Archilochus, ›die Lyrik‹, ›die musikalische Stimmung‹ (Schiller) als Geburtsstätte, die sich jetzt in Bildern ausspricht. Die dionysische Manie erscheint mit einem analogen Gleichniß: Liebe zu den Töchtern, mit Schmähung und Verachtung gemischt. Das ›Volkslied‹ dionysisch. Nicht rasende Leidenschaft macht hier den Lyriker, sondern ungeheuer starker dionysischer Wille, der in einem apollinischen Traum sich äußert. Es ist Dionysus, der, eingehend in die Individuation, seine Doppelstimmung ausläßt: der Lyriker spricht von sich, er meint aber nur den Dionysus.«⁸⁶

Dasselbe gilt für Homer (wie auch für Apoll):

»Ebenso der Epiker, ausgehend vom Bilde, das er rein überliefern will, und dazu regt er Gefühle und Stimmungen an, d. h. der Träumende ist selbst am Traum nur so weit betheiligt, als er den anzuschauenden Dingen nahe stehen muß und sie verstehen muß.«⁸⁷

81 Ebd.

82 Wie ich 2013 in meinem Buch *The Hallelujah Effect* angedeutet habe, gibt es verschiedene Lösungsansätze, die mit Blick auf diese Formel überprüft werden müssten.

83 1870–1871, 7[146], KSA 7, 197.

84 1870–71–1872, 8[7], KSA 7, 221.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ebd., 721.

Wenn Nietzsche sagt, dass wir es dort, wo wir zum Subjekt, zur Subjektivität und zur eigentlichen Praxis von Archilochus vorstoßen, mit nichts Anderem zu tun haben als mit einer Fiktion, *einer Täuschung*, dann muss diese Behauptung gleichermaßen in Bezug auf das tragische Kunstwerk gelten:

»Der dramatische Vorgang ist nur als Vision gedacht. Die Musik, Tanz, Lyrik ist die dionysische Symbolik, aus der die Vision geboren wird. Erregung des Gefühlsgrundes zur Projektion der Bilder: zwischen denen jetzt eine natürliche Verwandtschaft sein wird.«⁸⁸

Aus dieser Perspektive deutet Nietzsche Euripides und interessanterweise auch Shakespeare⁸⁹ und, auch wenn er das hier nicht ausdrücklich hinzufügt, Wagner:

»Versuch des Euripides, das Drama ganz apollinisch zu machen, als dramatisiertes Epos, mit der Ethik des Epos: zugleich aber unkünstlerische Wirkungen: Dialektik, Furcht und Mitleid, der pathologische Traum, auf dem Betrug beruhend: die neuere Komödie nicht Bild, sondern Wirklichkeit und zwar weder apollinisch noch dionysisch, sondern der wahre Mensch: Neugierde, Wollust, Witz, etc.«⁹⁰

Was also im Blick auf Archilochus den Unterschied ausmacht, ist die Tatsache, dass Archilochus ein Lyriker war, ein Sänger und ein Erfinder von Tonarten und Klängen. Und wenn, wie in seinem Fall, das Subjekt des Lyrikers eine Fiktion darstellt, was bedeutet, dass seine Lyrik trotz allen Anscheins kein subjektives Bekenntnis darstellt, dann ist das, was im Gedicht zur Sprache kommt, weit mehr als ein anzüglicher, sexueller oder provokanter Inhalt.

Von hier aus können wir anfangen darüber nachdenken, was wir eigentlich tun, wenn wir Archilochus lesen (oder seine Worte anstimmen), und zwar in einem noch eminenteren Sinne, als wenn wir Anakreon oder Sappho lesen. Lesen wir ihn allein um seiner Erotik oder Boshaftigkeit willen?⁹¹ Dieselbe Frage lässt sich in Bezug auf unser Rezitieren, Inszenieren und genussvolles Wiedererleben der tragischen Kunstform stellen. Was tun wir da? Was gibt und gab es da zu genießen – für uns und für die alten Griechen? Und wie ist es bei dem tragischen Kunstwerk als solchem? Ist es so, dass wir (oder die Griechen) einfach nur Vergnügen haben an der Darstellung von schmerzvollen Ereignissen, von Erniedrigung, Enttäuschung, ja an einer unaufhörlichen Aneinanderreihung unabwendbarer Katastrophen?

Sind wir Sadisten, wenn uns solche tragischen Schilderungen ›Genuss‹ bereiten? Und wenn wir dieselbe Frage im Blick auf die obszönen Inhalte der Lyrik von Archi-

88 Ebd., 222.

89 »Shakespeare. Erfüllung des Sophocles. Das Dionysische ist rein in Bildern aufgegangen. Die Weglassung des Chors war ganz berechtigt: aber man ließ zugleich das dionysische Element schwinden. Dieses flüchtet sich in die Mysterien. Es bricht im Christenthum hervor und es gebiert eine neue Musik. Aufgabe unserer Zeit: die Kultur zu unserer Musik zu finden!« (1870–1871, 7[134], KSA 7, 193 f.)

90 1870–71–1872, 8[7], KSA 7, 222.

91 Daher vermissen wir, obgleich das Erotische zweifellos da ist, ja selbst das Orgiastische (von den Frühlingsfesten ganz zu schweigen), die musikalische Bedeutung der Worte selbst: »um schöne Reden war es dem Sophokles zu thun!« (FW 80)

lochus wiederholen: Ist auch seine Lyrik nichts anderes als eine Dichtung über diese menschlichen Abgründe?

Nietzsche unterscheidet sich hier mit seiner Darstellung der ›Geburt‹ der Tragödie als einer Form der Kunst, und ich hege schon seit Längerem die Vermutung, dass es Nietzsches Verständnis von Musik ist, welches in seiner esoterischen Frage nach den quantifizierenden Metren seine Erfüllung findet, das ihn so maßgeblich und in so vielerlei Hinsicht von Aristoteles' Behauptung abweichen lässt. Doch derselbe Nietzsche wirft in *Zur Genealogie der Moral* die in einem präzisen Sinne praktische Frage nach der vermeintlichen Funktion der Verstärkung auf, wenn er eine altruistische Handlung als ›gut‹ bezeichnet, sofern wir vergessen, dass sie ihre Kraft aus einer solchen äußerlichen Verstärkung gewinnt, und unterstellen, der Altruismus sei an und für sich eine gute Sache, oder wenn er herausstellt, das Strafen bei Verbrechern keineswegs Gefühle der Reue hervorrufen, auch wenn eben dies nach den gesetzlichen und moralischen Beteuerung ihre Funktion darstellt. Auf dieselbe Weise fragt Nietzsche in seinem ersten Buch, ob uns der Anblick solcher Erschütterungen tatsächlich zu Mitleid und Furcht bewegt bzw. wie er uns so dazu bewegen könnte, dass wir die weitere Frage stellen können, ob diese Regungen irgendeine Art von Reinigung oder Katharsis in uns hervorzurufen vermögen. Auch in seinen späteren Überlegungen, in denen Nietzsche betont, dass er sich von der Philologie abgekehrt und Studien in Biologie, Physiologie und Psychologie zugewandt habe, lotet er Fragen wie diese aus. Denn was der Autor der quantifizierenden Metrik zweifellos unterstreichen könnte, ebenso wie der Autor der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, fasst Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* (die man m.E. als eine wohldurchdachte Reprise der *Geburt der Tragödie* lesen muss) wie folgt zusammen: »Der Athener gieng in's Theater, um schöne Reden zu hören« (FW 80).⁹² Weiter schreibt er:

»sie wollten eben nicht Furcht und Mitleid, — Aristoteles in Ehren und höchsten Ehren! Aber er traf sicherlich nicht den Nagel, geschweige den Kopf des Nagels, als er vom letzten Zweck der griechischen Tragödie sprach! Man sehe sich doch die griechischen Dichter der Tragödie darauf hin an, w a s am Meisten ihren Fleiss, ihre Erfindsamkeit, ihren Wetteifer erregt hat, — gewiss nicht die Absicht auf Ueberwältigung der Zuschauer durch Affecte!« (FW 80)⁹³

Nietzsche erweitert das Problem um die Einsicht, dass das Schmerzliche oder Tragische letztlich nicht dazu angetan sei, die theoretischen Herausforderungen der Frage nach dem tragischen Kunstwerk als solchem bewältigen zu können: »Denn dass es im Leben wirklich so tragisch zugeht, würde am wenigsten die Entstehung einer Kunstform erklären —« (GT 24). Und wie wir bereits angesichts des Titels seines Buches sehen konnten, spricht Nietzsche durchaus vom musikalischen Genuss. Er lässt seine Untersuchung damit beginnen, den immerwährenden Kampf zwischen den Geschlechtern zu beschwören, zweier ästhetischer Stile, des schöpferischen bzw. männlichen und des empfangenden bzw. weiblichen, des Apollinischen und des Dionysischen, des Epischen und des Lyrischen, als zwei einander entgegengesetzten

⁹² Vgl. hier die letzten drei Kapitel von Babich: The Hallelujah Effect.

⁹³ Vgl. Friedrich Nietzsche: Was ist tragisch, KGW 8.3, 203 und 66.

Impulsen, die in Intervallen der Versöhnung in Harmonie zueinander treten – und eben das ist es, was Nietzsche auch als ›Menschwerdung der Dissonanz‹ bezeichnet.

Literatur

- Allison, David B.: Nietzsche, Archilochus and the Question of the Noumenon. In: David Goicoechea (Hg.): *The Great Year of Zarathustra (1881–1981)*. Lanham 1983, 297–315.
- Archilochos. Griechisch und Deutsch. Berlin 1979.
- Asper, Markus: *Onomata allotria*. Wiesbaden 1997.
- Babich, Babette: Nietzsche's Imperative as a Friend's Encomium: On Becoming the One You Are, Ethics, and Blessing. In: *Nietzsche-Studien* 33 (2003), 29–58.
- Babich, Babette: Die Naturkunde der Griechischen Bronze im Spiegel des Lebens. Betrachtungen über Heideggers ästhetische Phänomenologie und Nietzsches agonale Politik. In: Günter Figal (Hg.): *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*. Tübingen 2008, 127–189.
- Babich, Babette: »Le Zarathoustra de Nietzsche et le style parodique. A propos de l'hyper-anthropos de Lucien et du sur-homme de Nietzsche.« *Diogène. Revue internationale des sciences humaines*, 232 (2010): 70–93.
- Babich, Babette: Nietzsche's Zarathustra, Nietzsche's Empedocles. *The Time of Kings*. In: Horst Hutter und Eli Friedlander (Hg.): *Nietzsche's Therapeutic Teaching. For Individuals and Culture*. London 2013, 157–174.
- Babich, Babette: Nietzsche: The Ubiquity of Hermeneutics. In: Jeff Malpas und Hans-Helmuth Gander (Hg.): *The Routledge Companion to Hermeneutics*. Abingdon, Oxon 2014, 85–97.
- Babich, Babette: Friedrich Nietzsche. In: Niall Keane (Hg.): *Blackwell Companion to Hermeneutics*. Oxford 2015, 366–377.
- Babich, Babette: Nietzsche's Critique. Reading Kant's Critical Philosophy. In: Mark Conard (Hg.): *Nietzsche and the Philosophers*. Lanham 2016, 171–192.
- Babich, Babette: The Hallelujah Effect. Music, Performance Practice and Technology. London: 2016 [2013].
- Baughan, Elizabeth P.: Couched in Death: Klinai and Identity in Anatolia and Beyond. Madison 2013.
- Berlin, Isaiah: The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View of History. Hg. von Henry Hardy. Princeton 2013.
- Breitenberger, Barbara: Aphrodite and Eros. The Development of Greek Erotic Mythology. New York 2013.
- Brown, Christopher G.: Pindar on Archilochus and the Gluttony of Blame (Pyth. 2.52–6). In: *The Journal of Hellenic Studies* 126 (2006), 36–46.
- Byl, Simon: Le Vieillard dans les comédies d'Aristophane. In: *L'antiquité classique* 46/1 (1977), 52–73.
- Carson, Anne: Eros, The Bittersweet. Princeton 1985.
- Corbier, Christophe: Subjectivité lyrique et chanson populaire. Archiloque et le genre iambique de Friedrich Schlegel à Friedrich Nietzsche. In: *Études Germaniques*, 266/2 (2012), 285–307.
- Dahlhaus, Carl: Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century. Berkeley 1980.
- Dahlhaus, Carl: Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts. München 1974.
- Daniels, Raimond: Nietzsche and The Birth of Tragedy. Durham 2013.
- Drochon, Hugo: Nietzsche's Great Politics. Princeton 2016.
- Einstein, Alfred/Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte, Band 1. Leipzig 1919.
- Fränkel, Hermann: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts. München 1993.
- Grote, George: Griechische Mythologie und Antiquitäten, nebst dem Capitel über Homer und ausgewählten Abschnitten über die Chronologie, Literatur, Kunst, Musik, &c. Band 3. Leipzig 1858.
- Hadot, Pierre: Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de natur. Paris 2008.

- Halliwell, Stephen: Nietzsche's ›Daimonic Force‹ of Tragedy and Its Ancient Traces. In: Arion. A Journal of Humanities and the Classics, Third Series 11/1 (2003), 103–123.
- Harris, William: Archilochus. First Poet After Homer. In: https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=books&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjwzdehvMLTAhVHuBoKHSe9CM0QFggiMAA&url=http%3A%2F%2Fcommunity.middlebury.edu%2Fcommunity%2FArchilochus.pdf&usg=AFQjCNP9KkCflfYKFvle7fRKUTfjI_whTQ (26.4.2017).
- Hawkins, Tom: Iambic Poetics in the Roman Empire. The Bitter Muse. Cambridge 2014.
- Hedreen, Guy: The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity. Cambridge 2015.
- Henrichs, Albert: The Last of the Detractors: Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides. Greek Roman & Byzantine Studies, 27 (1986), 371–397
- [Horaz] Q. Horatius Flaccus. Opera, Friedrich Klingner, Hg.: Berlin 2008. De Arte Poetica. 294–311,
- Høystad, Ole Martin: Kulturgeschichte des Herzens. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln/Weimar 2006.
- Hutchinson, G. O.: Greek Lyric Poetry: Commentary on Selected Larger Pieces. Oxford 2001.
- Jones, Hugh Lloyd: Modern Interpretations of Pindar. The Second Pythian and Seventh Nemean Odes. In: JHS (1973), 109–137.
- Knoblich, Aniela: Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990. Berlin 2014.
- Kornhaber, David: The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama. Evanston 2016.
- Johannes Kramer: Von der Papyrologie zur Romanistik, Berlin, 2011.
- Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen 1993.
- Nietzsche, Friedrich: »Griechische Lyriker, Vorlesungen von Prof. Nietzsche, W. S. 1878/79). In: ders.: Frühe Schriften, Bd. 5. Hg. von Hans Joachim Mette u. Karl Schlechta. München 1994, 369–426.
- Nietzsche, Friedrich: »Zusätze: 1869, 1874/1875, 1878/1879 [Die griechischen Lyriker]« In: ders.: Frühe Schriften. Schriften der Studenten- und Militärzeit 1866–1868. Schriften der letzten Leipziger Zeit 1868. Hg. von Hans Joachim Mette und Karl Schlechta. München 1994, 355–368, hier: 355.
- Nietzsche, Friedrich: Homer und die klassische Philologie. In: ders.: Frühe Schriften, Bd. 5. Hg. von Hans Joachim Mette u. Karl Schlechta. München 1994, 283–305.
- Onian, Richard Broxton: The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate. Cambridge 2011 [1951].
- Pindar: Oden. Übers. v. Eugen Dönt. Stuttgart 1986.
- Reschke, Renate: Denkumbrüche mit Nietzsche. Zur ansprönden Verachtung der Zeit. Berlin 2000.
- Rotstein, Andrea: The Idea of Iambos. Oxford 2009.
- Steinrück, Martin: The Suitors in the Odyssey. The Clash Between Homer and Archilochus. New York 2008.
- Theunissen, Michael: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit. München 2000.
- Treu, Max: Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache. München 1955.
- West, M. L. (Hg.): Lambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati, 2nd Ausg., Bd. 1. Oxford 1989.
- West, M. L. (Hg.): Lambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati, Bd. 2. Oxford 1992.
- West, M. L.: Greek Lyric Poetry. A New Translation. Oxford 1994.
- Westphal, Rudolf Georg Hermann: Die Musik des griechischen Alterthumes. Nach den alten Quellen neu bearbeitet. Leipzig 1883.
- Westphal, Rudolf Georg Hermann. HAOYTAPHOY, ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Plutarch Über die Musik. Breslau 1865.
- Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: Zukunftsprälogie! eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches »Geburt der tragödie. In: Karlfried Gründer (Hg.): Der Streit um Nietzsches »Geburt der Tragödie. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, U.v. Wilamowitz-Möllendorff. Hildesheim 1989, 27–55.

Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: Zukunftsphilologie. eine erwiderung auf Friedrich Nietzsche. ord professors der classischen philologie zu Basel »geburt der tragödie«. Berlin 1872.
Winkler, John J./Zeitlin, Froma I. (Hg.): Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context. Princeton 1990.

Babette Babich
(Aus dem Englischen von Cathrin Nielsen)

29 Der ›Danae Klage‹ des Simonides und Nietzsches Grundlagen der Textkritik

»τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ

καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν.«

– Dionysios von Halikarnassos.¹

Einleitung

Als er sich von einer während seines Militärdienstes im Frühjahr 1868 erlittenen Verletzung erholte, schrieb Nietzsche seinem Berater Friedrich Ritschl in Leipzig und informierte ihn darüber, dass er an einigen Verbesserungen zu Simonides *Danae Klage* gearbeitet hatte und dem *Rheinischen Museum* bald einen Aufsatz einreichen wolle. In dem Brief verwies er mit einer idiosynkratischen Phrase auf seine Emendationen, deren Bedeutung den Gelehrten bislang entgangen sei. Er erzählte Ritschl, dass Simonides Gedicht seit seiner Schulzeit als unvergesslich in seinem Kopf haften geblieben sei (›wie eine unvergessliche Melodie im Kopfe gelegen‹) und er deshalb hoffte, dass Ritschl »nicht gar diesmal auch eine ›lyrische‹ Konjektur in seinem Heft entdecken würde.² Der zum Ausdruck gebrachte Wunsch, dass Ritschl in seinem Heft keine Emendierung von lyrischer Art fände sowie die Benutzung des Begriffs ›lyrische Konjektur‹ führen zu der Annahme, dass er nicht einfach Verbesserungen zu einem lyrischen Gedicht meinte, sondern auch Korrekturen, die von einem Lyriker vorgeschlagen wurden. Dieser Beitrag stellt die Behauptung auf, dass der Begriff ›lyrische Konjektur‹ einerseits eine Art lyrischer Verfassung und andererseits eine Textkritik meint. Als solche gibt dieser Begriff uns Auskunft über das wechselseitige Verhältnis zwischen den textphilologischen Verfahren Nietzsches und die Weise, wie er seine eigenen Schriften verfasste.

Seit dem jüngsten Anstieg des wissenschaftlichen Interesses an Nietzsches lebenslanger Beschäftigung mit Philologie lenkt man die Aufmerksamkeit vor allem auf die Bedeutung ästhetischer Grundlagen der Textkritik.³ Als Vertreter der *magisterial tradition* der deutschen Philologie versuchte Nietzsche, die klassische Altertumswissenschaft von innen zu reformieren, indem er den gleichen Schwerpunkt auf Wissenschaft und Bildung legen wollte, wie es das pädagogische Idealbild des Neu-

1 Dionysios von Halicarnassos: *Opuscula*. Hg. von Hermann Usener/Ludwig Radermacher. Leipzig 1899, 41.

2 An Friedrich Ritschl, 22.5.1868, [571], KGW I.2, 279.

3 Dieses Kapitel fußt auf den Arbeiten von Christian Benne: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin/New York 2005; ders.: »ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!«. Synästhetische Lektüre von Jenseits von Gut und Böse 296. In: Texturen des Denkens. Nietzsches Inszenierung der Philosophie in Jenseits von Gut und Böse. Hg. von Marcus Andreas Born und Axel Pichler. Berlin/New York 2013, 305–352; Für die Betonung der ästhetischen Kriterien der Emendierung, siehe Christian Wollek: Die lateinischen Texte des Schülers Nietzsche. Übersetzung und Kommentar. Marburg 2010, 129–134, 180–181.

humanismus des frühen 19. Jahrhunderts gewesen war.⁴ Seiner Meinung nach sollten Philologen, um die wahre Paideia zu erlangen, nicht nur die Worte eines Textes wiederherstellen, sondern auch den ursprünglichen Augenblick seiner Abfassung neu erschaffen. Nietzsche trat eher für eine *ideology of classicism* ein, als für eine antiquarische Beschäftigung mit verlorenen Texten, wobei ihm die Wiederherstellung des Augenblicks der Abfassung eines Textes das höchste Ziel war.

Nietzsches Gebrauch des Ausdrucks ›lyrische Konjektur‹ war also von seiner Überzeugung geprägt, dass die besten Philologen diejenigen sind, die in der Lage waren, den wiederherzustellenden Text zu schreiben. Dieses philologische Vorgehen von Nietzsche könnte als Versuch angesehen werden, die Poetik-Philologie von Johann Heinrich Voss und Giacomo Leopardi, die er bewunderte, einzusetzen und damit auf seinen Status als Außenseiter der Zunft der deutschen Philologen hinzuweisen.⁵ Nietzsches Emendationen zu Simonides waren jedoch durchaus allgemein üblich zu jener Zeit, egal wie elegant oder aufschlussreich sie gewesen sein mögen. Daher müssen wir daraus schließen, dass Nietzsches Kritik an der zeitgenössischen Philologie nicht auf den Grundlagen der Textkritik, sondern auf dem ästhetischen Wert des Endproduktes beruht.

Einige Gelehrte interessierten sich für Nietzsches Ausgabe von Simonides *Danae Klage*, aber sie zogen nur den Text in Betracht, der am Ende des Aufsatzes »Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker I, Der Danae Klage« veröffentlicht wurde.⁶ Allerdings war diese Ausgabe eine unvollendete Arbeit, an der Nietzsche mindestens seit seiner Zeit an der Universität Bonn gearbeitet hatte. In der Zwischenzeit teilte er den Freunden und Kollegen brieflich seine Konjekturen mit und bat sie um kritische Rückmeldung. Die schließlich im *Rheinischen Museum* gedruckte Fassung von Simonides *Der Danae Klage* war deswegen eine laufende Arbeit, die er stufenweise im Laufe der Jahre entwickelt hatte und die deshalb in ihren verschiedenen Entwicklungsstufen betrachtet werden muss. Bevor sein Aufsatz abgeschlossen wurde, tauschte Nietzsche mit Georg Curtius, Erwin Rohde und Friedrich Ritschl Briefe aus, deren Inhalt uns sowohl zu verstehen hilft, welche philologischen Grundsätzen seine Emendationen unterstützten, als auch die verschiedenen Anpassungen, die er am Text vornahm, bevor er ihn einreichte. Sein Briefwechsel mit Rohde bestätigt die Behauptung dieser Abhandlung, dass Nietzsche sich nicht bloß als Textkritiker, sondern auch als Lyriker verstand. Aus diesen Briefen wird auch deutlich, dass er mit diesen Emendationen so unzufrieden war, dass er einen Zusatz an das *Rheinische Museum* einreichen wollte. Die alternativen Lesarten, welche er Rohde in seinem

4 Für Nietzsches Anknüpfung an dieser Tradition der deutschen Philologie siehe James Whitman: Nietzsche in the Magisterial Tradition of German Classical Philology. In: *Journal of the History of Ideas* 47 (1986), 453–468; Für Nietzsches Rückkehr zum Neuhumanismus des frühen 19. Jahrhunderts, siehe Maria Hecht: Nietzsche als Philologiekritischer Philologe. Masterarbeit (Humboldt-Universität zu Berlin, 2007).

5 Für Nietzsches Bewunderung von Voss und Leopardi, siehe Friedrich Nietzsche: Wir Philologen: Gedanken und Entwürfe zu der Unzeitgemäßen Betrachtung. Hamburg 2015.

6 Gennaro Perrotta: Il lamento di Danae. In: *Maia* 4 (1951), 81–117; Roman Ivanov: Nietzsche Redivivus: Simonides, Fr. 543.11 PMG. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 153 (2010), 113–124.

Brief vorschlug, geben Aufschluss über Nietzsches Grundlagen der Textkritik und somit auch über den eigenen Sinn dessen, woraus ein eleganter Stil besteht.

Es gibt einen weiteren Bestandteil von Nietzsches Beiträgen zu Simonides *Danae Klage*, der den Gelehrten entgangen ist, und dies ist der Zusammenhang der Textüberlieferung. Das Gedicht wurde nur als Zitat von Dionysios von Halikarnassos in dessen Traktat »Über die Anordnung der Wörter« (*Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*) übermittelt.⁷ In diesem argumentiert Dionysios, dass sowohl Prosa als auch Poesie durch natürliche Rhythmen der Sprache bestimmt sind. Dionysios zitiert Simonides, um zu zeigen, dass die Poesie oft den Eindruck der Prosa hervorrufen kann, wenn sie ohne die übliche Einteilung in Verse aufgeschrieben wird. Wenn man die künstlichen metrischen Unterteilungen auflöst, die von alexandrinischen Gelehrten (z. B. Aristophanes von Byzanz) eingeführt worden sind, lässt sich nicht mehr sagen, wo die Strophe endet und die Antistrophe beginnt. Die Responsion des Gedichts löst sich auf, und plötzlich befindet sich der Leser nicht mehr in der Lage, seine strophische Form zu erkennen. Man erhält den Eindruck einer Prosa geschmückt mit allen Tropen und Figuren der Poesie, doch ohne die künstlichen metrischen Unterteilungen, die für die Verse eines Gedichtes notwendig sind. Jedoch bestand darin das Hauptproblem, dass Dionysios die prosaische Natur von Simonides Gedicht so gut dargestellt hatte, dass Philologen aller Zeiten sich quälten, es wieder in seine ursprünglichen Versform umzuwandeln.

Simonides *Danae Klage* wurde deswegen von einem Klassizisten bewahrt, der sich den Verbesserungen der Beredsamkeit durch die Nachahmung der berühmtesten Autoren des klassischen Altertums widmete.⁸ Dionysios Absicht in seinem Schreiben über die literarische Komposition war es, seinen Schützling Rufus anzugeben, wie man die Bestandteile der Rede in ein überzeugendes Stück bürgerlicher Redekunst (*λέξις πολιτική*) arrangiert und damit eine echte Paideia erreichen kann. Seiner Ansicht nach besteht ein eloquerter Prosastil aus zwei Teilen: den vom Autor auszuwählenden Worten (*ἡ ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων*) und der Art, wie er diese zusammenstellt (*σύνθεσις*).⁹ Die Wortwahl soll nicht nur »rein und raffiniert« (*καθαρῶν ἄμα καὶ γενναίων ὀνομάτων*) sein, sondern der Schriftsteller soll diese auch so zusammenstellen, dass »Reiz« (*χάρις*) sich mit »Würde« (*ἀξίωμα*) vereinigt.¹⁰ Wie es sich aus dem Titel ergibt, ist die grundlegende Behauptung des Traktates »Über die Anordnung der Wörter«, dass ein schöner Stil aus der Kunst entsteht, die Worte in eine richtige Anordnung zu bringen. Zu diesem Zweck war es freilich ein nicht unbedeutendes Hilfsmittel, sowohl Schriftsteller als auch Dichter des klassischen Altertums als Muster nachzuahmen. Dionysios Überzeugung, dass Poesie »der natürliche Begleiter der Verfassung in Prosa« (*ὁ πέφυκε τῇ συνθέσει τῆς πεζῆς λέξεως παρακολουθεῖν*) ist, führt ihn oft dahin, die Grenze zwischen metrischer und prosaischer Rede verschwimmen zu lassen, und er besteht darauf, dass die Bered-

7 Für den griechischen Text siehe Dionysios: Opuscula, 1–143.

8 Für einen Bericht von Dionysios ›Ideologie des Klassizismus‹, der einige Vergleiche mit Nietzsches Annäherung an die Antike hat, siehe Nicolas Wiater: The Ideology of Classicism: Language, History and Identity in Dionysios of Halicarnassus. New York 2011.

9 Dionysios: Opuscula, 124.

10 Dionysios: Opuscula, 5.

samkeit durch die natürlichen Rhythmen der Sprache bestimmt wird.¹¹ Die ganze Abhandlung wird so dargestellt, um zu zeigen, dass, ob in Poesie oder Prosa, die Beredsamkeit aus einem und demselben besteht: einer anziehenden und schöne Anordnung der Worte.¹²

Der Zusammenhang der Textüberlieferung bietet also dem Philologen Gelegenheit, nicht nur das Gedicht von Simonides wiederherzustellen, sondern auch seine Beredsamkeit dabei zu verbessern. Bei der Wiederherstellung des Textes in seine ursprüngliche Form vollführt der Philologe den Übergang von Textkritik zur Abfassung der Verse – also von Wissenschaft zu Bildung –, welche laut Nietzsche die wahre Aufgabe der Philologie bilden soll. Darüber hinaus scheint es, dass Nietzsche mit dem ganzen Text von Dionysios vertraut war und dass er die Absicht des Autors in seinen Emendationen zu Simonides berücksichtigte. Zum Beispiel schreibt Nietzsche am Anfang seiner 1868 erschienenen Abhandlung, dass »polymetrische μέλη trotz den eingestreuten tropischen und glossematischen Worten und sonstigem poetischen Rüstzeug ein der Prosa sehr verwandtes Gepräge haben.«¹³ Dieses Zitat scheint eine annähernde Übersetzung einer Textstelle zu sein, die beträchtlich früher in Dionysios Abhandlung auftritt: »όνομασία ποιητικὴ γλωττηματικῶν τε καὶ ξένων καὶ τροπικῶν καὶ πεποιημένων.«¹⁴ Nietzsche trat sozusagen an Rufus Stelle und fand in der Wiederherstellung des Textes eine Gelegenheit, das Gedicht umzuschreiben und damit die echte Paideia zu erreichen.

Nietzsches Anwendung der ›lyrischen Konjektur‹ liefert somit den Wissenschaftlern ein entscheidendes Puzzlestück betreffend der Frage nach dem Verhältnis zwischen Nietzsches früher Bildung als einem klassischen Philologen und seiner späteren philosophischen Entwicklung. Namentlich hilft es uns zu verstehen, inwiefern seine Grundsätze der Textkritik zu den stilistischen Entscheidungen, welche er in seinen eigenen Schriften traf, geführt haben. Die Wörter, mit denen er in seiner 1868 entstandenen Abhandlung die simonideische Beredsamkeit beschrieb, bieten uns einen Hinweis auf Nietzsches eigene ästhetische Empfindungen darüber, wie sowohl Simonides als auch irgendein vorbildlicher Text aus ›klassischem‹ (im normativen Sinne des Wortes) Altertum emendiert werden sollte. Seiner Meinung nach waren die Ausgaben von Ahrens, Volckmar und Bergk von »einer gewissen prosaischen Dürftigkeit« geprägt.¹⁵ Wie unten ausführlicher gezeigt wird, stellt eine von ihren Lesarten den kleinen Perseus dar, der mit »Milch saugendem Herzen« schläft.¹⁶ Nietzsche behauptete, dass dieses Bild »lächerlich«, »übertrieben« und »hochpathetisch« sei.¹⁷ Entschlossen in seiner Ablehnung dieser Lesarten, die von seinen Zeitgenossen angeboten wurden, war seine Kritik auf die akademische Philologie als

11 Dionysios: Opuscula, 124.

12 Für seine Analyse von ›attraktiv‹ (λέξις ἡδεῖα) und ›schön‹ (λέξις καλή) Stil, siehe Dionysios: Opuscula, 37–38.

13 Friedrich Nietzsche: Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker I, Der Danae Klage. In: Rheinisches Museum für Philologie 23 (1868), 480–490, hier: 480.

14 Dionysios: Opuscula, 124.

15 Nietzsche: Beiträge, 483.

16 Orlando Poltera: Simonides Lyricus: Testimonia und Fragmenta. Einleitung. Kritische Ausgabe. Übersetzung und Kommentar. Basel 2008, 218–222.

17 Nietzsche: Beiträge, 486.

Ganzes bezogen, die daran scheiterte, den Studenten eine Vorstellung der wahren Kultur einzuprägen, die allein es ihnen ermöglicht hätte, die Poesie so gut oder sogar besser zu betreiben als die Alten.

In dieser Hinsicht verdient die Einwirkung des Simonides auf Nietzsche eine weitere Betrachtung als Muster desjenigen Stils, auf dem Nietzsche seine Abfassung von Aphorismen und epigrammatischen Dichtungen gründete. In *Menschliches, Allzumenschliches* lobte er die ungeschminkte Beredsamkeit eines Epigramms von Simonides, »das ja so schlicht sich gibt, ohne vergoldete Spitzen, ohne Arabesken des Witzes, aber mit der Ruhe der Sonne, nicht mit der Effekthascherei eines Blitzes.«¹⁸ Wie es 1871 in einem Brief an Rohde heißt, sei der Mythos von Danae, in welchem Zeus jener in Form von goldenem Regen erschien, eine Metapher für die kreative Inspiration des Schriftstellers. »Hier, in der Wildniß«, schrieb er, »hoffe ich wieder wie Danae, auf einen Regen, wenigstens auf ein Tröpfeln von guten Einfällen.«¹⁹ In seiner 1868 Abhandlung bezog er sich auf »den ganzen Zauber simonideischer Poesie«, die »spiegelblank geschlissen« ist – mit anderen Worten, genau wie ein guter Aphorismus klar, gerade und scharfsinnig ist.²⁰ Die Beredsamkeit des Simonides ist daher klar und scharfsinnig aber auch »schön und kühn« und deswegen sei jene Eintönigkeit nicht zuzulassen, welche die Herausgeber in Danaes Kasten wie »immer triefende Moder«²¹ eingelassen hatten. Mindestens dreimal verweist Nietzsche auf die »schöne Kühnheit« des Dichters, welche nur aus einer gelegentlich gegensinnigen Anordnung von Konzepten resultieren kann.²² Anders gesagt, müssen wir anerkennen, dass Nietzsche bei der philologischen Bearbeitung eines lyrischen Gedichtes von Simonides seine eigene Fähigkeiten als Prosaschriftsteller der kühnen und prägnanten Aphorismen und Epigramme, für die er so bekannt ist, verfeinerte.

Nietzsche erwartet goldenen Regen

In dem oben angeführten Brief an Ritschl behauptete Nietzsche, dass Simonides Da-naelied seit seiner Schulzeit in seinem Kopf stecken geblieben sei.²³ Das Wort »Schulzeit« könnte auf Schulpforta hinweisen, in Anbetracht dessen, dass er von Mai bis

18 MA II, 219 in DKG – Nietzsche hat vielleicht an das von Theodorus Metochites bewahrte Fragment von Simonides: Prelude 90: »μόνος ἄλιος ἐν οὐρανῷ« (»Der Himmel hat nichts als die Sonne«) gedacht. Mehrere andere Epigramme von Simoniden präsentieren interessante Parallelen zu einigen der Grundthemen in Nietzsches philosophischen Schriften, wie das Fragment von Simoniden, das von einem Scholiast auf Euripides: Orestes 236: »[κρεῖσσον δὲ τὸ δοκεῖν, καὶ ἀληθείας ἀπῆ] καὶ Σιμωνίδης τὸ δοκεῖν καὶ τὰ ἀλάθειαν βιᾶται« (»Aussehen überwältigt sogar die Wahrheit«). Vergleiche auch Nietzsches berühmte Aussage über einen guten Aphorismus, der über Jahrhunderte dauert (...) mit dem Fragment der Simoniden, bewahrt, von Stobäus, Selektionen 1.8.22: Ὁ τοι χρόνος ὁξὺς ὀδόντας πάντα καταψήχει καὶ τὰ βιαστά (»scharf gezahnte Zeit schleift alle Sachen, ja sogar die mächtigsten Dinge«).

19 An Erwin Rohde, 19. Juli 1871, [147], KGB II.1, 211–212, hier: 212.

20 Nietzsche: Beiträge, 486.

21 Ebd., 487.

22 Ebd., 487.

23 An Friedrich Ritschl, 22.05.1868.

Juni 1863 über die Fragmente von Tyrtaeus, Mimnermus und den anderen Neun in Theodor Bergks Auflage der *Poetae Lyrici Graeci* grübelte.²⁴ Obwohl es sicher nicht ausgeschlossen ist, dass Nietzsche Simonides während seiner Zeit in Schulpforta gelesen hat, erscheint dessen Name weder in der Liste der von Reiner Bohley veröffentlichten Kurse, die Nietzsche in Schulpforta belegt hat, noch erscheint er in den von Christian Wollek publizierten lateinischen Übersetzungen und Kommentaren.²⁵ Es ist daher wahrscheinlich, dass er dem Klagedied des Simonides erst nach seiner Ankunft an der Universität Bonn Aufmerksamkeit schenkte.

Im Jahr 1868 schrieb er an Paul Deussen, dass das Danaelied ihm »noch von Bonn auf der Zunge liegt«.²⁶ In diesem Brief bezieht sich Nietzsche auf ein Seminar, den er im Frühjahrssemester 1865 besucht hatte. Obwohl der Titel des Seminars unbekannt ist, weiß man, dass es über die griechische Lyrik handelte, denn Nietzsche schrieb seine Seminararbeit über Simonides *Danae Klage*. Auf dem Höhepunkt des ›Bonner Philologenstreites‹ zwischen Ritschl und Jahn schrieb Nietzsche im Mai 1865 an Carl von Gersdorff einen Brief, in dem er behauptete seine Danaearbeit schon seit einer Weile zurückgegeben zu haben und in der Zwischenzeit ein außerordentlicher Mitglied von Ritschls philologischem Seminar geworden zu sein.²⁷ Dieser Brief ist das früheste Zeugnis der Beschäftigung Nietzsches mit Simonides Danaelied.

Infolge von Ritschls Umzug nach Leipzig zog Nietzsche ebenfalls dorthin, nicht nur, um die klassische Philologie zu studieren, sondern vor allem, um seine musikalische Ausbildung fortzusetzen. In Leipzig fand Nietzsche sowohl für seine gelehrten Bestrebungen als auch für seine musikalischen Empfindungen genügend Anlass. Wie Fritz Bornman eindeutig gezeigt hat, widmete Ritschl der Rolle der Musik in der

24 Wollek: Die lateinischen Texte, 138–150.

25 Reiner Bohley: Über die Landesschule zur Pforte, Materialien aus der Schulzeit Nietzsches. In: Nietzsche-Studien 5 (1976), 298–320.

26 An Paul Deussen, 2.6.1868, [573], KGB I.2, 281–285, hier: 283: »Nächstens werde ich Dir hoffentlich mein Laertianum und einen andern Aufsatz zuschicken können, die beide im rhein. Mus. gedruckt sind. Letzterer behandelt jenes allerliebste Danaelied, dessen Wohlgeschmack mir noch von Bonn her auf der Zunge liegt.«

27 An Carl von Gersdorff, 25.5.1865, [467], KGB I.2, 54–57, hier: 56: »Meine Danaearbeit ist längst abgegeben und ich bin außerordentl. Mitglied des Seminars geworden. Denke Dir, daß drei Pförtner jetzt ordentl. Mitglieder geworden sind, während bloß vier Stellen offen waren.« – Aus dem Brief ist unklar, ob das Seminar von Otto Jahn oder Friedrich Ritschl geführt wurde. Für eine Diskussion von Jahns Seminar über die Geschichte der griechischen Literatur siehe Wilhelm Brambach (1865), 20: »Jahns griechische Litteraturgeschichte wurde am 27. Oktober 1862 begonnen und umfasste, nach einer Einleitung über Begriff, Quellen und Hülfsmittel, Sprache überhaupt und die Dialekte, endlich über die Schrift die Geschichte des Epos und der Hymnen, bis zum 13. Februar 1863, dann die Anfänge der Lyrik nebst einem Excurs über die sieben Weisen bis zum Schluss des Semesters. Am 27. April setzte Jahn die Geschichte der Lyrik fort. Außer einem Excurs über die griechische Musik und Instrumente, die Orchestrion kamen die *vóιοι*, dorischen und lesbischen Dichter zur Sprache.« Wie Brambach erklärt, wurde dieser Kurs im Laufe des Jahres wiederholt als Nietzsche in Bonn ankam: »Bis zum 20. November wurde die Wiederbelebung des Epos, bis zum 11. Januar 1864 die Lyrik besprochen, wobei ein weitläufiges Eingehen auf die thebanischen Dichter besondere Erwähnung verdient.« (Wilhelm Brambach: Friedrich Ritschl und die Philologie in Bonn. Leipzig 1865, 21),

Lyrik große Aufmerksamkeit.²⁸ Als Kind des romantischen Jahrhunderts bevorzugte Ritschl die Lyrik gegenüber dem Epos und behauptete, dass jene die »erhebende Kitharistik und enthusiastisch erregende Aulodik besänftigt«, während sie auch auf die »apollinische Kitharistik und dionysische Auletic« aufmerksam machte.²⁹ Viel später wird Nietzsche zur gleichen Meinung kommen, die Dionysios in dem oben zitierten Epigraph äußert, nämlich, dass die Lyrik als eine Synthese von Worten und Tönen eine Interpretation der ursprünglich begleitenden Musik gewesen ist – zum Beispiel die »unvergessliche Melodie« von Simonides Gedicht – und dass die Lyrik also eine Art Bindeglied war, das die Welt des reinen Willens und die Welt der symbolischen Vorstellung überbrückte.³⁰ Es muss für Nietzsche daher eine Freude gewesen sein, als der Gelehrte der vergleichenden Sprachwissenschaften Georg Curtius im Herbstsemester 1866 in Leipzig ein Seminar über die Lyrik anbot.³¹ Im Oktober desselben Jahres hatte Nietzsche auf seinem Schreibtisch eine Kopie von Ritschls *Lateinischer Grammatik*, Curtius *Griechischer Grammatik* und den *Griechischen Lyrikern*.³²

Es ist offensichtlich, dass Simonides einer der Autoren war, die Curtius im Seminar vorgelesen hatte, da Nietzsche sich seither mit immer neuer Begeisterung der *Danae* zuwandte. Als das Seminar im späten Herbst 1866 endete, schickte er Curtius einen Brief, um ihn zu fragen, was dieser über einige seiner Emendationen dachte. Nietzsche nahm eine zweifelhafte Lesart in der *Handschrift Guelferbytanus* als Ausgangspunkt:

ὅτε λάρν <ακι ἐν δαιδαλέᾳ
ἀνεμός τε μὴν πνέων κινηθεῖσα δὲ λίμνα
δείματι ἔριπε>

Als in dem kunstwollen Kasten
Der brausende Sturm und
Die bewegte See
sank vor Furcht nieder.

Diese Lesart deutet darauf hin, dass der Wind und die Welle (ἀνεμός τε καὶ λίμνα) das Subjekt des Hauptverbes ἔριπε sind. Jedoch erkannte Nietzsche gleich, dass der Wind und die Welle von einem Temporalsatz geregelt werden, der mit dem Wort ὅτε

28 Fritz Bornmann: Von Leipzig nach Basel: Nietzsche zwischen Philosophie und Philologie. In: Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches. Hg. von Andreas Schirmer/Rüdiger Schmidt. Weimar 1999, 67–76.

29 Bormann: Von Leipzig nach Basel, 69.

30 Siehe 1888, 14[120], KGB VIII.3, 91–92 und 1875, 6[9], KGB IV.1, 176.

31 Siehe Brief an Georg Curtius, November/Dezember 1866, [525], KGB I.2, 178–180, hier: 178: »Ich benutze diese Gelegenheit, um Ihnen auf diesem Weg ein paar Vermuthungen mitzutheilen, das das schöne, jedenfalls auch in Ihrem Colleg ausführlich behandelte Darnelied des Simonides betreffen.«

32 Siehe Nietzsches Brief an Hermann Moshacke, November 1866, [526], KGB I.2, 180–184, hier: 181: »Sowohl Ritschls lat. Grammat. obwohl von mir schon gehört, als auch Curtius' griechische Grammatik und griechische Lyriker haben ihre anziehende Seite.«

beginnt, das erfordert, dass das Hauptverb ἤριπε sic: ἥρειπεν ein anderes Subjekt insgesamt hat. Danae muss daher das implizierte Subjekt des Hauptverbes sein: ›als der Wind und die Wellen etwas taten, versankte sie (d. h. Danae) vor Furcht nieder.‹ Wie Nietzsche in seinem Brief an Curtius (wohl irrtümlich) bemerkte, wurde Richard Brunck durch die Lektüre der *Handschrift Guelferbytanus* verleitet, als er »Als die See vor Furcht nieder sank« (»cum mare prae terrore concideret«) schrieb.³³ Nietzsche verwarf diese Lesart und behauptete, dass die Worte δείματι ἤριπε nur auf Danae verweisen können.

Allerdings schuf diese Lesart für die Philologen ein Problem, da es nur ein einziges Verb in dieser Passage der *Handschrift Guelferbytanus* gibt, während die implizierte Bedeutung zwei getrennte Klauseln und damit zwei verschiedene Verben erfordert. Es gibt den von dem Wort ὅτε geregelten Temporalsatz, dem eine unabhängige Klausel mit dem Hauptverb ἤριπε folgt: ›Als der Wind und die Wellen dies taten ... hat sie (d. h. Danae) das getan.‹ Wenn Danae das implizierte Subjekt des Hauptverbes gewesen wäre (<Δανάη> ἤριπε), wie Nietzsche glaubte, dann würde dem Subjekt des Temporalsatzes ἀνεμός τε καὶ λίμνα ein Verb fehlen.³⁴

Mit Kunstsinn fügte er also das Verb ›raste‹ (ἐμάνη) hinzu, das den Nebensatz regeln sollte:

ὅτε λάρνακαι δαιδαλέᾳ
ἀνεμός τ' ἐμάνη πνέων
κινηθεῖσά τε λίμνα,
δείματι ἤριπεν>

Als in dem kunstwollen Kasten
Der brausende Sturm raste und
Die bewegte See,
Da sank sie vor Furcht nieder.³⁵

Um diese Lesart zu unterstützen, wandte sich Nietzsche zuerst der Bedeutung und dann der Grammatik zu. Laut Nietzsche ergibt es mehr Sinn, dass Danae »vor

33 Für den griechischen Text siehe Richard Franz Philipp Brunck: *Analecta veterum poetarum graecorum*, Bd. 1. Straßburg 1772–1776, 121; Für Bruncks Notizen zu dieser Auflage, siehe ders.: *Analecta veterum poetarum graecorum*, Bd. 3. Straßburg 1772–1776, 18 – Es sei denn, er benutzte eine andere, mir unbekannte Ausgabe, so scheint es, daß Nietzsche sich irrte, wie Brunck in seinen Notizen zum Gedicht Folgendes schreibt: »δείματι ἤριπεν ad Danaën refertur, cuius facta mentio in proxime praecedentibus versibus, qui desiderantur; non ad λίμνα, quocum conjunxit interpres, qui hunc locum male reddidit.« Für eine andere lateinische Übersetzung dieser Passage, vergleiche Johann Jacob Reiskes Revision von Stephanus's Version. Jacob Reiske: *Ex Scriptis Rhetoricis Et Criticis Librvm De Compositione Verborvm, Artem Rhetoricam, Vetervm Scriptorvm Censvram Et Commentarios De Antiquis Oratoribvs Tenens*. Leipzig 1775, 222: »pelagique stagna commota aspero fluctu ed essent eversura.«

34 Das δε ist der Beginn einer neuen Klausel (anstatt eine τε ... καὶ-Konstruktion, die sowohl die ἀνεμός als auch die λίμνα von ἤριπε regeln würde). Das Verb ἤριπε ist jedoch einzigartig, welches erfordert, dass sie jeweils unterschiedliche Verben haben.

35 An Georg Curtius, November/Dezember 1866, 179.

Furcht nieder sinkt«, als wenn der Wind und die Welle »vor Furcht nieder sinken«. Wenn Danae das Subjekt des Wortes ἥριπεν wäre, würde daraus folgen, dass die in der *Handschrift Guelferbytanus* erhaltene Lesung ungrammatisch ist. Um den Text grammatisch korrekt zu machen, fügte Nietzsche dem Nebensatz das fehlende Verb ἔμάνη hinzu. Dann unterstützte er diese Lesung mit dem Zeugnis anderer Dichter, wie zum Beispiel Simonides von Amorgos und Horaz, die sich auch auf das Meer mit »rasend« beziehen.³⁶

Neben Sinn und Grammatik gab es noch das andere Problem des Stils. Die *Handschrift Guelferbytanus* enthielt ein Hapaxlegomenon – das Wort νυκτίλαμπεῖ – welches zu einigen Irritationen geführt hat. Zum Beispiel schrieb Bergk »in dunkler Nacht« (νυκτὶ ἀλαμπεῖ) an Stelle von νυκτίλαμπεῖ. Für diese Lesart folgte Bergk wohl einer Konjektur Karl David Ilgens, aber er unterstützte sie aus metrischen Gründen: »Nach der Gewohnheit der Ionier scheint Simonides den Hiatus häufiger als andere lyrische Dichter zu erlauben, jedoch nicht mit so viel Zulässigkeit wie Aibrengius vermutete.«³⁷ Trotz der metrischen Begründung dieser Lesart dachte Nietzsche, dass Bergk dem ›Alten Ilgen‹ zu eng folgte. Aus seiner Lesart entsteht eine Folge von vier Wörtern, die entweder ›dunkel‹ oder ›Nacht‹ (νυκτὶ ἀλαμπεῖ κυανέω τε δνόφω) bedeuten, somit schien seine Emendation also eine Tautologie in den Text einzuführen.

Laut Nietzsche war solch eine Wiederholung unter der Würde der simonidischen Eloquenz. Er schlug also die folgende Lesart vor:

κνώσσεις ἐν ἀτερπεῖ
δούρατι·
χαλκεογόμφῳ δὲ νυκτὶ³⁸
λάμπεις
κυανέῳ τε δνόφῳ ταθείς

Schlummerst du im freudlosen Kasten:
Du leuchtest aber in erzgefügter Nacht
Und in schwarzem Dunkel du liegest ausgestreckt da.³⁸

An dieser Stelle kam Nietzsche zu der Einsicht, dass er eine neue Auslegung des Gedichts zu entwickeln begonnen hatte. Die Dunkelheit in der Truhe war jetzt eine Metapher für das Leid Danaes, die von der einzigen Hoffnung – Perseus glänzend wie ein Stern in »erzgefügter Nacht« – erhellt wurde: »den Kasten muss man sich

36 Nietzsche zitiert Horaz: Ode 3.4.30: »utcumque tecum vos eritis, libens / insanientem navata Bosphorum / temptabo et urentis harenas / litoris Assyri viator« und Bergks Ausgabe von Semonides von Amorgos 7.37: »ώσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμῆς / ἔστηκ', ἀπήμων, χάρμα ναύτησιν μέγα, / θέρεος ἐν ὥρῃ, πολλάκις δὲ μαίνεται / βαρυκτύποισι κύμασιν φορεομένη.«

37 Theodor Bergk (Hg.): *Poetae lyrici Graeci*. Leipzig 1866–1867, 1131: »omnino Simonides Ionum more videtur hiatum frequentius admisisse, quam ceteri lyrici poetae, neque vero tanta licentia usus, quam visum est Abrensiō.«

38 An Georg Curtius, November/Dezember 1866, 179.

geschlossen denken: es kann bloß von der Dunkelheit im Kasten die Rede sein. Der kleine Perseus ist für sie gleichsam ein Stern in dem Dunkel, ihres Leides.«³⁹

Als Nietzsche im Dezember 1866 diesen Brief an Curtius schrieb, war er also nicht nur bereit, einige zusätzliche Beiträge zur Auflage von Simonides Danaelied zu leisten, sondern auch, eine völlig neue Interpretation des Gedichts zu präsentieren. In dieser Auslegung deutete Nietzsche die Truhe als eine Metapher für das Leid Danaes, welches sie in nächtlicher Dunkelheit verzehrt hätte, wenn es nicht ihre einzige Freude Perseus gegeben hätte, der im Schlaf wie eine Lampe glühte.⁴⁰ Diese neue Deutung entstand aus einer Dialektik zwischen den wechselseitigen Aufgaben der Textkritik und der Hermeneutik oder der höheren und niedrigeren Kritik.⁴¹ Diese Auslegungen waren sowohl Ergebnis als auch Vorbedingung der beiden Emendationen zu dem oben diskutierten Text. Die erste war Nietzsches Einfügung des Verbes ›raste‹ (ἐμάνη) an Stelle von τε μὴν und die andere der Ersatz von Bergks adjektivischer Konstruktion ›in dunkler Nacht‹ (ἀλαμπεῖ) durch den Verbalausdruck ›du leuchtest‹ (λάμπεις).

Man kann sechs redaktionelle Grundsätze aus seinem Brief an Curtius ableiten, obwohl er diese nicht ausdrücklich erläutert, welche die Kriterien für seine Bearbeitung des Textes waren. Wie wir oben schon gesehen haben, muss der Text vor allem Sinn ergeben, aber auch der Grammatik gemäß sein. Es ergibt mehr Sinn, dass *Danae* vor Furcht niedersinkt, als dass *der Wind und die Welle* vor Furcht niedersinken, und wenn Danae diejenige wäre, die vor Furcht niedersinkt, dann würde man ein zweites Verb benötigen, um es grammatisch korrekt zu machen.⁴² Der Text sollte sich außerdem so gut wie möglich an eine vertrauenswürdige handschriftliche Überlieferung halten⁴³ und die vorgeschlagenen Verbesserungen sollten vorzugsweise mit dem Sprachgebrauch übereinstimmen.⁴⁴ Zuletzt soll der Text in einem für das Genre geeigneten Metrum gehalten⁴⁵ und ästhetisch schön sein. In Bezug auf den letzten Punkt mahnte Nietzsche an, dass Simonides seinen Text nicht mit einer schwerfälligen Doppelaussage (νυκτὶ ἀλαμπεῖ κυανέψ τε δνόφω) beschwert hätte, sondern

39 An Georg Curtius, November/Dezember 1866, 179–180.

40 Für eine vergleichende Untersuchung des glühenden Lächelns von Säuglingen als Symbol der Göttlichkeit siehe Roman Ivanov: »Nietzsche Redivivus, Simonides FR. 543.11 PMG«. In *Rheinisches Museum* 153 (2010), 113–124.

41 Für eine Diskussion über ›höhere‹ und ›niedrigere‹ Kritik und Hermeneutik, siehe Benne: *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, 75.

42 An Georg Curtius, November/Dezember 1866, 179: »δείματι ἦριτε kann natürlich nur von der Danae gesagt werden. Dann aber fehlt das von ὅτε abhängige Verbum.«

43 Er erwähnt diesen Grundsatz in seinem Brief an Curtius und noch ausführlicher in seinem Artikel von 1868 – siehe Nietzsche: Beiträge, 487: »Im engsten Anschlusse an die codd. Wage ich nun Folgendes vorzuschlagen.«

44 An Georg Curtius, November/Dezember 1866, 179: »Vom ›Rasen‹ des Meeres zu sprechen ist gewiß nicht auffällig: von Beispielen ist mir nur zur Hand insanientem — Bosporum des Horaz Ode III. 4, 30 und ὥστερ θάλασσα-μαίνεται Sim. Amorg. 7, 37 ss.«

45 Nietzsche erwähnt dieses Prinzip nicht in dem Brief, aber wie es üblich war, fügte er die Aufsehung vor seiner Gedichtsausgabe in seinem Artikel von 1868 hinzu.

eher ›schöne‹ und ›kühne‹ Phrasen eingefügt hätte, wie zum Beispiel ›du leuchtest in erzgefügter Nacht‹ (χαλκεογόμφῳ δὲ νυκτὶ λάμπεις).⁴⁶

Für die nächsten eineinhalb Jahre legte Nietzsche Danae beiseite, denn im Oktober 1867 absolvierte er seinen Militärdienst bei der Feldartillerie. Im Frühjahr 1868 erlitt er beim Reiten eine Verletzung seines Brustbeins und musste deswegen den Dienst aufgeben, um sich zu erholen.⁴⁷ Während er an einem regnerischen Maitag im Bett lag, bekam er einen Brief von Ritschl. Dieser erkundigte sich nach dem Stand seiner Genesung und wollte wissen, ob er sich einige neue wissenschaftliche Entwürfe vorstellte. Aus seiner Erwiderung auf diesen Brief erfährt man, wie sehr ihm Simonides Gedicht gefallen hatte und dass er aus diesem Grund plante, so bald wie möglich einige Beiträge darüber an Ritschl zu schicken:

»Es hat mir seit meiner Schulzeit jenes schöne Danaelied des Simonides wie eine unvergängliche Melodie im Kopfe gelegen; was kann man also bei solchem Maiwetter thun, als etwas ›lyrisch‹ zu werden? (Wenn Sie nur nicht gar diesmal auch eine ›lyrische‹ Conjectur in meinem Hefte entdecken!) Die Danae ist beiläufig ein bescheidnes Kind: in ihrem Kasten sitzend, ist sie nicht an große Räumlichkeiten gewöhnt und bittet deshalb für sich nur um etwa 11—12 Seiten Ihres Museums«⁴⁸

Dieser Brief geht auf den 12. Mai zurück. In weniger als zwei Wochen legte er Ritschl einen Entwurf des Aufsatzes vor und kurz danach wurde er zur Überprüfung verschickt.⁴⁹ In einem anderen Brief vom 26. Mai bedankte er sich bei Ritschl für »die fabelhafte Geschwindigkeit, mit der Sie die Danae unter Dach und Fach gebracht haben«.⁵⁰

Kurz danach, im Jahr 1868, erschien der Aufsatz unter dem Titel »Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker I, Der Danae Klage« in der von Ritschl herausgegebenen Zeitschrift des *Rheinischen Museums für Philologie*. In diesem Aufsatz erweiterte Nietzsche seine philologische Fragestellung über die Wortphilologie hinaus, welche die oben angegebenen Verbesserungen auszeichnete, um eine breitere Auffassung des Textes als Ganzes in Betracht zu nehmen. Wie Hartung in seiner Ausgabe von 1857 bemerkte, war die Wiederherstellung der Responsion des Gedichtes ein langjähriges Puzzle für die Philologen. In der Tat blieb die strophische Unterteilung des Textes ein Geheimnis. Für die damaligen Philologen bedeutete das Gedicht wenig

46 An Georg Curtius, November/Dezember 1866, 179: »Aber wer mag wohl dem Simonides eine Tautologie wie diese zutrauen νυκτὶ ἀλαμπτεῖ κναέω τε δύνοφω. Würden Sie Sich aber nicht über den schönen, allerdings kühnen Ausdruck freuen wenn Sie fänden κνώσσεις...«

47 Nietzsches Jahr des obligatorischen Wehrdienstes begann am 9. Oktober 1867 mit der in der Nähe von Naumburg stationierten Feldartillerieeinheit.

48 An Friedrich Ritschl, 22.5.1868, [571].

49 Es ist unklar, wie lange Nietzsche seinen Artikel nach dem ersten Einreichen an Ritschl überarbeiten musste. Wie unten gezeigt wird, schlug Rohde in seinem Brief vom 17. Juni einige Emendierungen vor, die Nietzsche dann in seinen Artikel aufnahm. Wahrscheinlich, wurde der Artikel zwischen Nietzsches Einreichen des Artikels an Ritschl am 12. Mai und der Antwort von Rohde am 17. Juni überprüft und Nietzsche nutzte die Möglichkeit aus, ihn zu überarbeiten und erneut einzureichen.

50 Vgl. an Friedrich Ritschl, 26.05.1868, [572], KGB I.2, 280–281, hier: 280.

mehr als ein Wort für ein ungelöstes Rätsel der Textkritik. Sobald der Aufsatz herausgebracht wurde, teilte Nietzsche im Juni 1868 einige seiner Vermutungen an Rohde mit, der darauf spielerisch antwortete:

- Strophe: Den besten Dank für Danaë:
Thut Krieger'n noch sein Knochen weh?
- Antistrophe: Brennt Junisonne noch so heiß,
Der »cand. phil.« ochst in seinem Schweiß,
- Epodos: Und flucht auf das Examen.⁵¹

Darauf antwortete Nietzsche: »Du siehst, daß nicht Du und Simonides allein erzumnagelte Verse machen könnt, wenn ich mein Pegasus ordentlich trete, so bockt er trotz Einem.«⁵²

Trotz Rohdes verschnörkeltem Wortspiel ist dennoch ziemlich klar, dass er Nietzsche nicht nur als *Candidatus Philosophiae* (d. h. Textphilolog) sondern auch als einen Lyriker betrachtete, der Simonides in der Abfassung seiner ›erzumnagelten Verse‹ herauszufordern versuchte. Rohdes Ton ist spielerisch, wenn nicht sogar spöttisch. In der Strophe vergleicht er die Aufgabe der Emendatio des Simonides mit einem Kampf gegen Danae. Als Textkritiker war Nietzsche also gleichsam ein Kämpfer, der sich um die Überwindung des Gegners bemühte, indem er den Text korrigierte. Wie jeder andere Philologe vor ihm wurde Nietzsche jedoch am Ende von Danae besiegt und muss nun die Wunden pflegen, die ihm der Kampf zugefügt hat. Im echten Leben hatte sich Nietzsche in einem Reitunfall tatsächlich die Brust am Sattel aufgeschlagen. In der Antistrophe vergleicht ihn Rohde deshalb womöglich mit Bellerophon, der als Strafe für die Hybris seines Höhenflugs auf dem Pegasus zu Boden geschmettert wird. Von seinem Ross abgeworfen quält Nietzsche sich nun in seinem Schweiß und verflucht seinen poetischen Ehrgeiz. Der angedeutete Sinn dieses Briefes ist, dass weder Nietzsche noch irgendein Textkritiker vor ihm im Stande gewesen waren, die strophische Einteilung von Simonides Gedicht wiederherzustellen. Gleichgültig wie erfindungsreich seine wenigen Konjekturen waren, hatte er gleichwohl das Gedicht nicht erfolgreich wieder abgefasst.⁵³ Es ist wahrscheinlich, dass Rohde entweder selbst das Bild von Nietzsche als Lyriker und Textkritiker entwarf oder dass dieses Bild schon zu einem Klischee unter den Philologen geworden war.

Was auch immer der Fall gewesen sein mag, sowohl Rohde als auch Nietzsche verhielten sich zeittypisch, wenn sie die Textkritik mittels der Sprache dichterischer Eingebung beschrieben. In seiner Ausgabe des Textes von 1857 behauptete Johann

51 Erwin Rohde an Nietzsche, 17.6.1868, [186], KGB I.3, 265–269, hier: 265.

52 Rohde an Nietzsche, 17.6.1868, 265.

53 Man vergleiche Nietzsches eigene Aufnahme des Scheiterns in Nietzsche: Beiträge, 481: »Sicherlich haben sie alle (ebenso wie ich es versucht habe) sich abgemüht, in dem vorhandenen Fragment die Responsion der Strophe und Antistrophe, schließlich die Epode zu entdecken, aber es mißlang ihnen, wie es mir mißlungen ist, so daß man wohl den Mißtraulich-Muthigen zurufen darf: Laßt jede Hoffnung zurück.«

Adam Hartung zum Beispiel, dass er ein besserer Dichter als Simonides selbst gewesen war:

»Dass das Gedicht in Kehren und Gegenkehren und Epoden verfasst sei, bezeugt der selbe ausdrücklich. Unsere Vorgänger haben an der Wiederherstellung dieser Kehren gezweifelt: und ohne mehrfache Änderungen ist sie allerdings nicht möglich gewesen. Unsere Leser mögen nun urtheilen, ob das Gedicht durch diese Änderungen gewonnen oder verloren hat. Hat es gewonnen, so werden sie auch wohl richtig sein: denn sonst müsste ja der Emendator ein besserer Dichter als Simonides selbst gewesen sein.«⁵⁴

Hartung stellte sich als beredsamer denn Simonides dar und ebenso scheint es, dass auch Bergk die Musen des Parnass um dichterische Eingebung angerufen hat. Die vierte Auflage seiner Version von Simonides Gedicht war besonders kunstvoll in Anbetracht dessen, dass er sich öfter auf das *ingenium poeticum* als auf den *usus codicum* stützte. Ein besonders überschwängliches Beispiel des Sentimentalismus, welches nicht nur der Antike fremd gewesen wäre, sondern auch in den Handschriften unbeglaubigt ist, war seine Konjektur in Vers 16, worin Perseus »schönes Gesicht« (πρόσωπον καλόν) an Danae hebt. Bergk schlug die folgende Konjektur vor: »seine Wange ruhte gegen ihre« (πρόσωπον κλιθὲν προσώπῳ).⁵⁵

Um noch etwas Ernstes anzusprechen, bemerkte Rohde auch die Konjekturen, die Nietzsche in seinem Brief vorgeschlagen hatte, wie zum Beispiel die Einfügung des Wortes ἐμάνη, weil er meinte, es sei ein allzu starkes Wort für ein klagendes Wiegenlied:

»Für Deinen Aufsatz besten Dank, ich habe ihn mit wirklichen Genuss durchstudirt, und namentlich die heitere Sicherheit des Ganzen hat mich erquickt. Natürlich bleibt, wie bei solchen Fragmenten stets, manches Einzelne unsicher. So finde ich namentlich das ἐμάνη, so schön es sonst ist, und so gewiss auch für mich mit δείματι ἥρυτεν der Nachsatz beginnt, doch darum bedenklich, weil nun auch das unschuldige ἀλέγεις in ἀλεγγίζεις verändert werden muss.«⁵⁶

Rohde stimmte sogar mit Nietzsche darin überein, dass Danae das Subjekt des Satzes sein musste und aus diesem Grund der Nachsatz, der von ὅτε geregelt ist, der Zusatz eines anderen Verbes erforderte. Allerdings bemängelte er Nietzsches Wahl des Wortes ἐμάνη. Das Problem ergab sich aus dem allzu starken Verb – anstatt dass die Wellen sanft gegen die Brust schlagen, bedeutet ἐμάνη einen wütenden Sturm (in Nietzsches Übersetzung somit ›Sturm‹ statt ›Wind‹).⁵⁷ Laut Rohde hätte diese

54 Johann Adam Hartung: Die Griechischen Lyriker. Leipzig 1857, 165.

55 Theodor Bergk (Hg.): Poetae Melici. Leipzig 1914, 405

56 Rohde an Nietzsche, 17.6.1868, 265.

57 Man beachte die folgenden zwei Passagen: »Zu erwarten wäre also für jenes τε μήν ein trochäisches Verbum; dann πνέων, und zwar ohne Position vor πν, was wenigstens bei Pindar nicht ohne Beispiel ist ...« Er fügt dann hinzu »Besonders gefällt mir v. 13. 14 das λάμπεις, und so das Meiste.« [...] und »Die Antistrophe und der Epodos meines oben abeschriebenen Festgedichts sollen Folgendes besagen. [– –] Da auch Du mich schöder Weise zum cand. phil. machst, so erblicke ich darin einen entschiednen Wink der Vorsehung, die mich auf

Lesung deshalb später im Gedicht eine stärkere Reaktion seitens Perseus erfordert: an Stelle von ›du beachtest es nicht‹ (*οὐκ ἀλέγεις*) soll es jetzt ›du störst dich nicht daran‹ (*οὐκ ἀλεγίζεις*) geben.

Nietzsche erholte sich in Wettekind in der Nähe von Halle, als er diesen Brief von Rohde erhielt. Im August 1868 sollte Bergk einen öffentlichen Vortrag über die griechische Lyrik mit dem Titel »Ausgewählte Gedichte der griechischen Lyriker« an der Universität Halle halten.⁵⁸ Nietzsche besuchte den Vortrag und um sich vorzubereiten, bat er seine Mutter und Schwester, ihm Bergks *Poetae Lyrici Graeci* unter anderen Bücher zu schicken.⁵⁹ Obwohl der Inhalt der Vorlesung noch heute unbekannt ist, lauschte Nietzsche damals »mit gezückten Ohren, nicht anders wie ein Esel«.⁶⁰ Irgendwann nach der Vorlesung teilte er Rohde seinen Eindruck mit und antwortete auch auf dessen Kommentare zu Danae:

»Was Du an dem simonideischen Eiapoepia aussetzest, ist aus meiner Seele geschrieben: thue mir nun noch den Gefallen und mache die entsprechende Conjectur (-n), die ich obwohl ich schon seit Jahren darnach suche, nicht auftreiben kann. Sobald sie da ist, werfe ich das ἐμάνη zum Fenster hinaus und schreibe ein Zusätzchen an das rhein. Museum.«⁶¹

Hiernach schlägt er drei mögliche Alternativen zu ἐμάνη vor. In jeder Konjektur nimmt er das λάρναξ als Objekt des Verbes (z. B. λάρνακα τέμνε) und damit scheint er Hartung zu folgen, der eine ähnliche Syntax vorschlug: »der Wind warf den Kasten herum« (λάρνακα ... ἄνεμος βράσσε).⁶² Die erste ist »wenn der stürmische Wind den wohl geschmückten Kasten geschleudert hat« (ὅτε λάρνακα δαιδαλέαν ἄνεμός θῆκε πνέων); die zweite ist »überwältigt den Kasten« (τεῖρε πνέων) und die dritte ist »gebrochen den Kasten« (τέμνε πνέων).⁶³

Nietzsche hat aber niemals eine Ergänzung zu seinem Aufsatz eingereicht und so wurden diese alternativen Lesarten niemals gedruckt. Nietzsches ›lyrische Kon-

diese, allen Kennern der göttlichen Schleichwege längst bekannte Manier, höflich aber entschieden, auf das Examen aufmerksam machen will.«

58 Vgl. KGW I.4: Briefe von und an Friedrich Nietzsche 1849–1869, 511.

59 An Franziska und Elisabeth Nietzsche, 1.7.1868, [577], KGB I.2, 295–297, hier: 295: »Es fehlen mir wesentlich Kleider, Stiefern, Bücher (Von letzteren schicke mir, liebe Lisbeth, Ueberweg, Geschichte der Philosophie, Bernhardy römische Litterat. gesch., Bernhardy griech. Litterat. gesch. (noch uneingebunden.) Krüger griech. Grammatik. Bergk Poetae lyrici Graeci. Schopenhauer, Parerga (W. Pinder hat sie) Die Bücher von Pforte schickt nur wieder zurück, (der Name »Volkmann« oder das Zeichen der Pförtner Bibliothek ist darin).«

60 An Erwin Rohde, 1.7.1868, [577], KGB I.2, 295–297, hier: 295: »Glücklicher Mensch, Du hast einen Concurrenten, einen leibhaftigen Concurrenten von Fleisch und Bein, während mir kürzlich das Vergnügen zu Theil wurde Bergks Colleg über Theognis zu hören und dabei todgeschwiegen zu werden, obschon ich mit gezückten Ohren lauschte und Deinem verehrten ὄνος sehr ähnlich ausgesehen haben muß.«

61 An Erwin Rohde, 6.8.1868, [583], KGB I.2, 304–307, hier: 304.

62 Hartung: Die Griechischen Lyriker, 165.

63 An Erwin Rohde, 6.8.1868, 304: »Etwa ὅτε λάρνακα δαιδαλέαν / ἄνεμός θῆκε πνέων oder τεῖρε πνέων / oder τέμνε πνέων?«

jeturen blieben also in der kleinen hölzernen Truhe des *Rheinischen Museums*, wo sie bis heute von wissenschaftlichen Philologen entweder bekrittelt oder vernachlässigt werden. Bergk unternahm in den Notizen zu seiner vierten Auflage des Textes einen verheerenden Angriff gegen Nietzsches Konjekturen. Er behauptete: »Ohne zu zögern, dieses reizendeste dithyrambische Gedicht mit lächerlichem Schwulst zu beschmutzen, isolierte Nietzsche δούρατι und nachher schrieb χαλκεογόμφῳ δὲ νυκτὶ λάμπεις.⁶⁴ Doch ohne sich auf Nietzsche zu verlassen, schloss Wilamowitz-Moellendorf in seinem *Isylos von Epidauros* (1886) genau dieselbe Lesart wie Nietzsche ein. Wie Gennaro Perrotta bemerkt hat, ist es unwahrscheinlich, dass Wilamowitz von Nietzsches Lesart Kenntnis gehabt hat, und obwohl er zugab, dass diese Lesung kühn oder gar lächerlich sein möge, verteidigte er sie dennoch mit fast derselben Begründung wie Nietzsche.⁶⁵ Der vergleichende Sprachwissenschaftler John M. Edmonds nahm einige von Nietzsches Verbesserungen in die Ausführungen zu seiner Übersetzung des Simonides in der Loeb-Ausgabe der *Lyra Graeca* (1924) auf.⁶⁶ Seit einiger Zeit findet Nietzsches Version des Textes darüber hinaus zunehmenden Anklang seitens der Philologen. Zum Beispiel richtete der hervorragende italienische Philologe Gennaro Perrotta in seinem Aufsatz »Il lamento di Danae« (1951) sein Augenmerk auf »la finezza e la profondità ch'erano proprie del suo genio« – die Finesse und Tiefe seines Genies, als Nietzsche δενυκτιλαμπεῖ zu δὲ νυκτὶ λάμπεις korrigiert hat.⁶⁷

In dem veröffentlichten Aufsatz behielt Nietzsche diese Lesart bei und fügte zwei weitere Emendationen hinzu, während er seine Begründung ausführlicher besprach als in den beiden oben diskutierten Briefen. In den Zeilen 8–9 liest man in Polteras Ausgabe:

σὺ δ' ἀωρεῖς, γαλαθηνῷ δ'
ἢ τορὶ κνώσσεις

Du aber machst dir nichts daraus; zarten
Herzens schläfst du⁶⁸

Die Lesung σὺ δ' ἀωρεῖς wurde ursprünglich von Schneidewin vorgeschlagen, um Casaubons korrekte Konjektur zu berichtigen: σὺ δ' ἀωτεῖς – »du schlafst« anstelle von der bedeutungslosen οὐδ' αὐταῖς in der Dionysios-Handschrift.⁶⁹ Das Problem mit ἀωτεῖς besteht darin, dass es ein Synonym für κνώσσεις und daher überzählig ist. Nietzsche rechtfertigte die Beibehaltung Casaubons ἀωτεῖς mit der Begründung, dass κνώσσειν nicht unbedingt ein Synonym für »schlafen« sondern »eine Art De-

64 Für dieses Zitat siehe Perrotta: »Il lamento di Danae, 84: »Nietzsche post δούρατι distinguis χαλκεογόμφῳ δὲ νυκτὶ λάμπεις scripsit, non veritus dithyrambicorum ineptiis et ampullis hoc venustissimum carmen dedecorare.««

65 Perrotta: Il lamento di Danae, 84.

66 John Maxwell Edmonds (Hg.): *Lyra Graeca*. Cambridge, Massachusetts, 1922–1927.

67 Perrotta: Il lamento di Danae, 84.

68 Poltera: *Simonides Lyricus*, 219–222.

69 Für eine ausgezeichnete Diskussion über die Geschichte der Konjekturen zu dieser Passage, siehe Perrotta: Il lamento di Danae, 82.

minutiv des Schnarchens« ist.⁷⁰ Das Lemma für κνώσσειν im Lexicon des Hesych weist darauf hin, dass es ›leicht schnarchen‹ bedeutet und daher kein Synonym in *sensu stricto* zu ἀστεῖν ist.

Allerdings ruft das Wort κνώσσειν – ›leicht schnarchen‹ – Probleme eigener Art hervor, sobald es zusammen mit dem Ausdruck γαλαθηγῷ δ' ἥτορι – ›atmen mit milchsaugendem Herzen‹ benutzt wird. Allzu geschmacklos fand Nietzsche das Bild des Säuglings Perseus als leicht schnarchend ›mit milchsaugendem Herzen‹, und überdies gab es dafür kein entsprechendes Beispiel in der klassischen Literatur. Er bezog sich auf ›die ebenfalls einzige Verschrobenheit dieses Ausdrucks‹, die laut Nietzsche nicht nur ›unsinnig‹ sondern auch ›in sich inkongruent‹ war:

»Was aber ist ›atmen mit milchsaugendem Herzen‹? Perseus atmet: gut, aber nicht mit dem Herzen: und dies Herz saugt keine Milch. Man mache sich nur in unserer Sprache klar, wie ungereimt die Verbindung zweier Metaphern mit κνώσσειν ist. Wer würde nicht über einen Dichter lachen, der einen Säugling: ›mit deiner Säuglingseele athmest du‹ oder vielmehr ›leise röchelst du mit milchsaugender Seele‹. Über Simonides aber dürfen wir nicht lachen: also darf man ihm auch nichts Lächerliches zutraun, überhaupt aber, wenn mich mein Gefühl nicht trügt, nichts Uebertriebenes, nichts Hochpathetisches in Verbindung mit dem naiven κνώσσεις.«⁷¹

Dafür schlug Nietzsche also die folgende Lesart vor: γαλαθηγῶν τ' ἥθει κνώσσεις – ›du atmest nach Säuglingsart‹.

Die rationalistischen Grundsätze, die diese Konjektur stützen, bieten einen interessanten Gegensatz zu Nietzsches oben erwähnten Überzeugungen, dass ein exemplarischer Dichter des klassischen Altertums wie Simonides mit einer ›unvergleichlichen Kühnheit einzelner Bilder‹ geschrieben haben soll.⁷² Was war es Nietzsches Meinung nach, dass auf der einen Seite eine Lesart (γαλαθηγῷ δ' ἥτορι κνώσσεις) ›lächerlich‹ und ›hochpathetisch‹ war, während auf der anderen Seite eine andere Lesart (χαλκεογόμφῳ δὲ νυκτὶ λάμπεις) eine Art ›schöne Kühnheit‹ darstellte?⁷³ Um diese Fragen zu beantworten, ist es hilfreich, sich Nietzsches Grundlagen der Textkritik als einen Mittelweg zwischen zwei stilistischen Extremen vorzustellen. An einem Ende gab es die »prosaische Dürftigkeit« von Ahrens, Volckmar und Bergk und am anderen Ende war die »Verwegenheit« von Hartung.⁷⁴ Die ›schöne Kühnheit‹ des Simonides, die Nietzsche zu offenbaren behauptete, ließ sich irgendwo zwischen Dürftigkeit und Verwegenheit ansiedeln.

Wenn Nietzsche sich auf die ›gewisse prosaische Dürftigkeit‹ Ahrens, Volckmars und Bergks bezog, steht es beinahe fest, dass er über ihre ungeschickte Wortwahl sprach, wie zum Beispiel die von Ahrens vorgeschlagene Konjektur des zweiten Verses ›der Wind und die Welle vorbreiteten Furcht für Danae‹ – δεῖμα παρίσχεν. Diese Lesart baut eine Erwartungshaltung im Leser auf, indem sie gewöhnliche Begriffe

70 Nietzsche: Beiträge, 485.

71 Nietzsche: Beiträge, 486.

72 Nietzsche: Beiträge, 486.

73 Nietzsche: Beiträge, 486 and 487.

74 Nietzsche: Beiträge, 482.

in der üblichen Weise anwendet und diese in einer voraussagbaren Weise erfüllt. Insofern schafft diese Verbesserung von Ahrens keinen ästhetischen Eindruck auf den Leser und lässt nichts vorzustellen übrig und kann folglich als ›dürftig‹ und ›prosaisch‹ betrachtet werden. Am entgegengesetzten Ende gab es das rücksichtslose Eindringen in den Text wie bei Hartung, der wie ein ›Tausendkünstler‹ ›gewaltsame Kunststücke‹ vollführte und dabei von der Manuscripttradition mehr mit ›Verwegenheit‹ als mit Feinsinn abwich.⁷⁵ Demgegenüber sollte die Art der von Nietzsche vorgeschlagenen Emendationen nicht nur kühn, sondern auch rationalistisch sein und einen Mittelweg irgendwo zwischen diesen beiden Extremen (d. h. Verwegenheit und Dürftigkeit) finden. Was Nietzsches Lesart weder ›dürftig‹ noch ›verwegen‹ machte, sondern ›schön und kühn‹, war die Tatsache, dass er im Gegensatz zu Hartung, der in seinem Text eine Konjektur ohne Zeugnis einführte, der Manuscripttradition treu blieb. Und anders als Ahrens oder Volckmar, die gewöhnliche Vorstellungen auf gewöhnlicher Weise anwendeten, kombinierte Nietzsche gewöhnliche Begriffe wie ›Nacht‹ und ›erzumgefügte‹ in einer außerordentlichen und unvorhersehbaren Weise.

In seinem Traktat »Über die Anordnung der Wörter« ist es tatsächlich Diony-
sios Absicht, Rufus zu beweisen, dass ein eleganter Prosastil nicht in den Worten
besteht, sondern in der Weise, wie man diese kombiniert.⁷⁶ Seine Lesart setzt also
eine vorhersagbare Reihe von Bildern ein, deren Ergebnis von den Erwartungen des
Lesers abweicht. Ein Moment der Überraschung folgt dann, wenn die Erwartungen
des Lesers enttäuscht werden und eine ästhetische Wirkung nicht anders als das
Erhabene eintritt. Eher als Erwartungen im Leser zu erregen, die unerfüllt bleiben,
ist die Lesart nicht einmal verständlich genug ($\gamma\alpha\lambda\alpha\theta\eta\nu\varphi\tau'\eta\tau\sigma\iota\kappa\nu\omega\sigma\sigma\epsilon\iota\varsigma$), um
überhaupt ein fassliches Bild in jenem zu erzeugen. Um den Leser zu überraschen,
müssen die Erwartungen zuerst ›sinnig‹ und ›in sich kongruent‹ sein. Mit anderen
Worten: obwohl sie kühn und deshalb überraschend sein müssen, müssen sie auch
in einer rationalen und kohärenten Weise kombiniert werden.

Nietzsche baut seine eigenen ›erzgefügte Verse‹ auf

Bisher wurden die ›ästhetischen‹ Kriterien der Textkritik, die Gelehrte in einigen von Nietzsches frühen philologischen Schriften behandelt haben, in Bezug auf sein Verfahren der ›lyrischen Konjektur‹ diskutiert. Es gibt zwei Bestandteile ›lyrischer Konjektur‹, nämlich einerseits einen textkritischen Bestandteil (›Konjektur‹) und andererseits einen Bestandteil, der mit der Abfassung eines Textes zu tun hat (›lyrisch‹).⁷⁷ Die Verbesserungen, die Nietzsche zu dem Text von Simonides vorschlug, haben gezeigt, dass bezüglich des ersten Bestandteils sechs Grundlagen für die Bearbeitung eines lyrischen Gedichts benannt werden können: Der Text soll vernünftig sein, den grammatischen Regeln der Sprache entsprechen, durch ähnliche Verwen-

⁷⁵ Nietzsche: Beiträge, 481, 488, und 481.

⁷⁶ Sehen Sie das Gedicht Περὶ συνθέσεως ὄνομάτων in Dionysios: Opuscula, 11–12.

⁷⁷ Für eine Diskussion über die wechselseitige Beziehung zwischen Verskomposition und literarischer Kritik siehe Dionysios: Opuscula, 39.

dungsweisen bei anderen klassischen Autoren unterstützt werden, im passenden Metrum wiedergegeben sein, der Handschriftenüberlieferung des Textes entsprechen und schließlich ästhetisch ansprechend sein. Mit dem Ausdruck ›ästhetisch ansprechend‹ ist gemeint, dass, der Text um ›schön und kühn‹ zu sein, irgendwo zwischen ›prosaisch und dürtig‹ einerseits und ›verwegen und in sich inkongruent‹ andererseits sein sollte.⁷⁸

Diese sechs Grundlagen bilden den textkritischen Bestandteil des Begriffs der ›lyrischen Konjektur‹, die Aufschluss über die Weise gibt, wie Nietzsche einen kanonischen Text aus dem klassischen Altertum wiederhergestellt hat. Um den ›lyrischen‹ Bestandteil der ›lyrischen Konjektur‹ zu verstehen, d.h. die Weise, in der Nietzsche versuchte, nicht nur den Text zu bearbeiten, sondern auch eine kanonische Schrift zu verfassen, müssen wir jene ästhetischen Bemerkungen hinsichtlich der Lyrik in seinen veröffentlichten und unveröffentlichten Werken untersuchen. Solche Bemerkungen existieren in zu großer Fülle, als dass sie hier ausführlich behandelt werden könnten; dennoch fügt eine genug umfangreiche Stichprobe aus Passagen von Nietzsches Briefen, dem unveröffentlichten Nachlass und den veröffentlichten Schriften, den sechs textkritischen Grundlagen einen neuen Aspekt hinzu. Nach einer Überprüfung von Nietzsches literaturkritischen Bemerkungen über die Lyrik folgt sodann eine Auswertung von zwei kurzen Gedichten Nietzsches. Diese Gedichte wurden aus jenen Epigrammen ausgewählt, die das Vorspiel zur *Fröhlichen Wissenschaft* mit dem Titel »Scherz, List und Rache – Vorspiel in deutschen Reimen« bilden. Der größte Teil dieser Gedichte sind formal und inhaltlich epigrammatisch und nähern sich daher dem lakonischen und scharfsinnigen Stil an, den Nietzsche bei Simonides bewundert hat.

Das Hauptproblem, dem der Lyriker entgegentritt, besteht in der Herausforderung, der Vielfältigkeit der Bilder die Einheit des Stils aufzuprägen.⁷⁹ So wie Simonides die Poesie als ›Malerei, die spricht‹ (*ζωγραφία λαλοῦσα*), und die Malerei als ›stille Poesie‹ (*ποίησις σιωπῶσα*) beschreibt, betrachtet auch Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* das philosophische Schreiben als eine Art ›gemalte Gedanken‹.⁸⁰ Der Bestandteil eines lyrischen Gedichts, welcher eine ansonsten abgetrennte Bildserie vereint, ist Nietzsches Ansicht nach ein einziges poetisches Gefühl.⁸¹ Ein gutes lyrisches Gedicht ist also vielfältig im Hinblick auf die in ihm aufgeführten Bilder

78 Nietzsches Benutzung von ›schön‹ und ›kühn‹ stellt interessante Parallelen zu Dionysios Kriterien von ›attraktiv‹ (*λέξις ήδεια*) und ›schön‹ (*λέξις καλή*) dar – siehe Dionysios: *Opuscula*, 37–38.

79 Siehe GT 16; 1871, 9[113, 119 und 125], KGW III.3, 328, 330; 12[1], KGW III.3, 377.

80 Für Simonides Bemerkung über die Malerei als ›stille Poesie‹ und Poesie als ›Malerei, die spricht‹, siehe Plutarch: *Quaestiones conviviales*, Abschnitt 3: »ό Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. ἃς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσιν, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγράφουσιν.« »Für die Handlungen, die die Maler darstellen, wie sie durchgeführt werden, beschreiben Worte, nachdem sie fertig sind.« Siehe auch Michael Pselllos, in *Demons* (περὶ ἐνεργ. δαιμ. 821) κατὰ τὸν Σιμωνίδην ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκὼν ἔστι (›Nach Simonides ist das Wort das Bild der Sache‹). Für eine Analyse von Nietzsches Konzept von ›gemalte Gedanken‹, siehe Benne: »ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!«, 305–352.

81 1869, 1[66], KGW III.3, 26: »Was ist Einheit im lyrischen Gedicht? Die der Empfindung.«

und einheitlich in Bezug auf seine Stimmung. Genau wie die griechische Lyrik soll es sich durch ›Wahrheit und Einfachheit‹ auszeichnen, aber auch durch Präzision und Schärfe – »la précision et la netteté« wie die Poesie Alexander Puschkins.⁸² Die Lyrik musste für Nietzsche ›zierlich‹, ›beinahe ächt‹, ›fein‹ und ›anspruchsvoll‹ sein.⁸³ Sie konnte gelegentlich ›lächerlich‹ und sogar ›absurd‹ sein, sollte jedoch immer ›süß und leidenschaftlich‹ und vielleicht auch ›tief und seelenvoll‹ erscheinen.⁸⁴ Im Gegensatz dazu betrachtete er, die schlechte lyrische Poesie als ›ganz schwach und undichterisch‹, ohne ›Klarheit der Anschauung‹, ›nervös, brutal und raffiniert‹,

-
- 82 1884, 26[418], KGW VII.2, 261: »Mérimée sagt von einigen lyrischen Gedichten Poushkin's ›griechisch durch Wahrheit und Einfachheit, très supérieurs pour la précision et la netteté.‹«
- 83 1885, 39[20]: »Jude — ich hebe mit Auszeichnung Siegfried Lipiner hervor, einen polnischen Juden, der die mannichfältigen Formen der europäischen Lyrik auf das Zierlichste nachzubilden versteht, — ›beinahe ächt‹, wie ein Goldschmied sagen würde«; JGB 254: »Velleicht ist jetzt schon Schopenhauer in diesem Frankreich des Geistes, welches auch ein Frankreich des Pessimismus ist, mehr zu Hause und heimischer geworden, als er es je in Deutschland war; nicht zu reden von Heinrich Heine, der den feineren und anspruchsvolleren Lyrikern von Paris lange schon in Fleisch und Blut übergegangen ist.« – Vgl. Einige Anekdoten über Simonides: nach der Suda wurde er wegen seines süßen Stils Μελικέτης genannt (Eintrag unter Σιμωνίδης in der Suda); Vita Aeschyli in Biog. Gr. 119: Simonides gewann gegen Aeschylus in einem Wettbewerb in dem sie eine Elegie auf diejenigen schreiben mussten, die in der Schlacht von Marathon gestorben sind, weil »das elegische Meter die Feinheit des Details erfordert, die mit dem Aufregen der Sympathie verbunden ist« (τὸ γὰρ ἐλεγεῖον πολὺ τῆς περὶ τὸ συμπαθὲς λεπτότητος μετέχειν θέλει) die Aeschylos fremd war; Nach einer Einführung in Theokrit (Arg. Theocr. 16 [vgl. 1.10]) auf Theocr. 16.34 sei Simonides ist »süß und vielfältig« (εἰ μὴ θεῖος ἀοιδός ὁ Κήριος αἱόλα φωνέων βάρβιτον ἔς πολύχορδον ἐν ἀνδράσι θῆκ' ὄνομαστον); Für den Pathos von Simonides, siehe Catullus 38.7: »... ein Wort des Todes so traurig wie die Tränen der Simoniden« (... paulum quid lubet adlocutionis / maestius lacrimis Simonidis) – siehe auch Horaz: Od. 2.1.37; 4.9.7; Für Simonides Stil der Komposition, siehe Dionysios von Halicarnassus' Kritik der alten Schriftsteller (Reiske: Ex Scriptis Rhetoricis 420): »Sie sollten in Simonides seine Wahl der Worte in der Kombination zu beachten, und darüber hinaus übertrifft er sogar Pindar – er ist bemerkenswert für seinen Ausdruck von Mitleid nicht durch den Einsatz der großen Stil, sondern durch die Anklang an die Emotionen« (Σιμωνίδου δὲ παρατήρει τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων, τῆς συνθέσεως τὴν ἀκρίβειαν· πρὸς τούτοις, καθ' ὃ βελτίων εὐρίσκεται καὶ Πινδάρου, τὸ οἰκτίζεσθαι μὴ μεγαλοπρεπῶς ὡς ἐκεῖνος ἀλλὰ παθητικῶς); vgl. Quintilian: Inst. Orat. 10.1.64: »Simonides kann für seine Wahl des Ausdrucks und für seinen süßen Stil gelobt werden; Aber seine Hauptvorzüglichkeit liegt in seinem Pathos; In der Tat glauben einige Kritiker, dass er in dieser Qualität alle anderen Schriftsteller dieser Literaturklasse übertrifft« (Simonides, tenuis alioqui, sermone proprio et iucunditate quadam commendari potest; praecipua tamen eius in commovenda miseratione virtus, ut quidam in hac eum parte omnibus eius operis auctoribus preeferant).
- 84 1887, 10[105] »wir haben uns von der Furcht vor der raison, dem Gespenste des 18. Jahrhunderts, emancipirt: wir wagen wieder lyrisch, absurd und kindisch zu sein ... mit einem Wort: ›wir sind Musiker‹ — ebensowenig fürchten wir uns vor dem Lächerlichen wie vor dem Absurden — der Teufel findet die Toleranz Gottes zu seinen Gunsten«; EH Klug, 4 – EH Warum ich so klug bin, 4: »Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. Ich suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik«; NW Wohin Wagner gehört: »Gar nicht zu reden von Heinrich Heine — l'adorable Heine sagt man in Paris —, der den tieferen und seelenvollen Lyrikern Frankreichs längst in Fleisch und Blut übergegangen ist.«

genau wie die moderne Barbarei, die er mit dem ›virtuosen Gequak kaltgestellter Frösche‹ verglich.⁸⁵ Ähnlich wie Schumanns Musik ist die schlechte Lyrik durch die ›Trunkenboldigkeit des Gefühls‹ geprägt und nicht durch eine geschmackvollen Weise, dichterische Gefühle auszudrücken.⁸⁶

Indem der Dichter also eine Vielzahl verschiedener Bilder zu verbinden sucht, vereint er die entgegengesetzten Extreme unserer moralischen Empfindungen unter der leitenden Einwirkung einer einheitlichen poetischen Stimmung zu einem einträchtigen Ganzen. Angesichts dieser Aufgabe ist es nicht verwunderlich, dass Nietzsche in seinen Epigrammen darauf hindeutet, dass die Poesie nur Form und kein Inhalt ist. Mit anderen Worten glaubte Nietzsche zusammen mit Dionysios, dass die ausgewählten Worte des Dichters weit weniger wichtig sind als die Weise, wie er sie zusammensetzt. Im Gedicht 56 »Dichter-Eitelkeit« des »Vorspiels« zu *Die Fröhliche Wissenschaft* schreibt er wie folgt:

Gebt mir Leim nur: denn zum Leime
Find' ich selber mir schon Holz!
Sinn in vier unsinn'ge Reime
Legen – ist kein kleiner Stolz!⁸⁷

Hier erinnert er an Caligulas Urteil über Senecas Prosa-Stil, dass die Poesie ›alle Sand und kein Kalk‹ ist (harena sine calce), aber dieses Epigramm behauptet genau das Gegenteil: die Poesie ist alles Kalk und kein Sand. Mit anderen Worten: Die Lyrik ist nur eine formale Ausübung der Vereinigung einer ansonsten abgeschalteten Reihe von Stoff (Holz) durch die Auffassung der ›unsinn'gen Reime.‹⁸⁸ Um die

85 1875, 8[2], KGW IV.1, 204: »Aber was muß da nur in den Köpfen spuken, welcher Begriff von Lyrik! Ich sah mir darauf diesen Mörike wieder an und fand ihn, mit Ausnahme von 4-5 Sachen in der deutschen Volkslied-Manier, ganz schwach und undichterisch. Vor allem fehlt es ganz an Klarheit der Anschauung«; 1884, 26[307], KSA 11, 232: »Deutsche Lyriker, namentlich wenn es Schwaben sind, z.B. Uhland mit den Gefühlen eines Burgfräuleins herausgeputzt, oder Freiligrath als — Oder Hölderlin«; 1885, 2[113], KGW VIII.2, 116: »Die psychologische Unmöglichkeit dieser angeblichen Helden- und Götterseelen, welche zugleich nervös, brutal und raffiniert sind gleich den Modernsten unter den Pariser Malern und Lyrikern«; 1888, 14[120]: »Rechnen wir aus der Lyrik in Ton und Wort die Suggestion jenes intestinalen Fiebers ab: was bleibt von der Lyrik und Musik übrig? [...] L'art pour l'art vielleicht: das virtuose Gequak kaltgestellter Frösche, die in ihrem Sumpfe desperieren.«

86 JGB 245: »seine Manfred-Musik ist ein Missgriff und Missverständniss bis zum Unrechte —, Schumann mit seinem Geschmack, der im Grunde ein kleiner Geschmack war, (nämlich ein gefährlicher, unter Deutschen doppelt gefährlicher Hang zur stillen Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls), beständig bei Seite gehend, sich scheu verzehrend und zurückziehend, ein edler Zärtling, der in lauter anonymem Glück und Weh schwelgte, eine Art Mädchen und noli me tangere von Anbeginn: dieser Schumann war bereits nur noch ein deutsches Ereigniss in der Musik, kein europäisches mehr, wie Beethoven es war, wie, in noch umfänglicherem Maasse, Mozart es gewesen ist, — mit ihm drohte der deutschen Musik ihre grösste Gefahr, die Stimme für die Seele Europa's zu verlieren und zu einer blossem Vaterländerei herabzusinken.«

87 KGW/FW 56.

88 Für den Stil von Seneca siehe Suetonius: Das Leben von Caligula 53 und Quintilian: Institute of Oratory 10.1.125–9.

Ausdrucksweise des Dionysios zu benutzen, ist Lyrik also eine Übung in σύνθεσις ὄνομάτων. Wie oben gezeigt wurde, ist der Kalk, der das Gedicht verbindet, ein einziges lyrisches Gefühl, das ein ansonsten vielfältiges Bild (der Sand) vereint. Genauso wie im Fall Simonides, dessen »schöne Kühnheit« auf halbem Weg zwischen Dürftigkeit und Verwegenheit stehen sollte, ebenso scheint es auch, dass Nietzsche niemals die Idee aufgegeben hat, dass Lyrik eine Synthese von Gegensätzen ist, die in der Lage sind, die weiteste Spitze unserer moralischen Gefühlen zu vereinen. Im elften Gedicht »Das Sprüchwort spricht« beschreibt Nietzsche ausführlicher, was diese Gegensätze sind:

Scharf und milde, grob und fein,
 Vertraut und seltsam, schmutzig und rein,
 Der Narren und Weisen Stelldichein:
 Dies Alles bin ich, will ich sein,
 Taube zugleich, Schlange und Schwein!⁸⁹

Der lyrische Dichter sollte sowohl scharfsinnig als auch mild, ›grob und fein‹, nicht nur ›vertraut‹, sondern auch seltsam, sowie schmutzig wie ein Schwein, rein wie eine Taube und auch weise wie eine Schlange sein. Der Lyriker spielt die Rolle des weisen Narren und als eine Art Eulenspiegel ist er daher in der Lage, die Eigenschaften ›Narr‹ und ›Weise‹ gleichzeitig auszudrücken.

Einige Bemerkungen in Nietzsches Œuvre deuten darauf hin, dass die Rolle, die die lyrische Poesie als Synthese von Gegensätzen spielt, von Nietzsche als angemessenes Mittel zur Überwindung traditioneller Werturteile benutzt wurde. Lyrik ließ also eine Art poetischen Ausdruck über alles Gute und Böse hinaus durchblicken. Die folgende Passage bietet darum einige Schlusspunkte, anhand deren man über die Beziehung zwischen Textkritik, der Auffassung lyrischer Poesie und philosophischem Denken in Nietzsches Schriften weiter sinnieren kann:

»Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. Ich suchte umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik. Er besaß jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkomme nicht zu denken vermöge, — ich schätze den Werth von Menschen, von Rassen darnach ab, wie notwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen. — Und wie er das Deutsche handhabt!«⁹⁰

Lyrik bringt also die erhabenen und zärtlichen Teile eines Menschen mit jenen gottlosen und grausamen zusammen und gibt uns daher die Vereinigung Gottes und des Satyrs zu verstehen. Der Lyriker ist somit geschickt darin, Worte in einer solchen Weise zusammenzustellen (σύνθεσις ὄνομάτων), dass ohne Rücksicht auf die traditionelle Moral die krassesten Extreme unserer moralischen Empfindungen unter der Leitung eines einzigen poetischen Gefühls vereint werden.

89 KGW/FW 11.

90 KGW/EH 4.

Literatur

- Benne, Christian: »ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!«. Synästhetische Lektüre von Jenseits von Gut und Böse 296. In: *Texturen des Denkens. Nietzsches Inszenierung der Philosophie in Jenseits von Gut und Böse*. Hg. von Marcus Andreas Born und Axel Pichler. Berlin/New York 2013, 305–352.
- Benne, Christian: *Nietzsche und die historisch-kritisch Philologie*. Berlin/New York 2005.
- Bergk, Theodor (Hg.): *Poetae lyrici Graeci*. Leipzig 1866–1867.
- Bergk, Theodor (Hg.): *Poetae Melici*. Leipzig 1914.
- Bohley, Reiner: Über die Landesschule zur Pforte, Materialien aus der Schulzeit Nietzsches. In: *Nietzsche-Studien* 5 (1976), 298–320.
- Bornmann, Fritz: Von Leipzig nach Basel: Nietzsche zwischen Philosophie und Philologie. In: *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Hg. von Andreas Schirmer/Rüdiger Schmidt. Weimar 1999, 67–76.
- Brambach, Wilhelm: *Friedrich Ritschl und die Philologie in Bonn*. Leipzig 1865.
- Brunck, Richard Franz Philipp: *Analecta veterum poetarum graecorum*, Bd. 1. Straßburg 1772–1776.
- Dionysios von Halicarnassus: *Opuscula*. Hg. von Hermann Usener/Ludwig Radermacher. Leipzig 1899.
- Edmonds, John Maxwell (Hg.): *Lyra Graeca*. Cambridge, Massachusetts, 1922–1927.
- Hecht, Maria: Nietzsche als Philologiekritischer Philologe. Masterarbeit (Humboldt-Universität zu Berlin, 2007).
- Ivanov, Roman: »Nietzsche Redivivus, Simonides FR. 543.11 PMG«. In: *Rheinisches Museum* 153 (2010), 113–124.
- Nietzsche, Friedrich: Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker I, Der Danae Klage. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 23 (1868), 480–490.
- Nietzsche, Friedrich: *Wir Philologen: Gedanken und Entwürfe zu der Unzeitgemäßen Betrachtung*. Hamburg 2015.
- Perrotta, Gennaro: Il lamento di Danae. In: *Maia* 4 (1951), 81–117.
- Poltera, Orlando: *Simonides Lyricus: Testimonia und Fragmenta*. Einleitung. Kritische Ausgabe. Übersetzung und Kommentar. Basel 2008, 218–222.
- Reiske, Jacob: *Ex Scriptis Rheticis Et Criticis Librvm De Compositione Verborvm, Artem Rheticam, Vetervm Scriptorvm Censvram Et Commentarios De Antiquis Oratoribvs Tenens*. Leipzig 1775.
- Whitman, James: Nietzsche in the Magisterial Tradition of German Classical Philology. In: *The Journal of the History of Ideas* 47 (1986), 453–468.
- Wiater, Nicolas: *The Ideology of Classicism: Language, History, and Identity in Dionysius of Halicarnassus*. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, Bd. 105. Berlin/New York 2011.
- Wollek, Christian: *Die lateinischen Texte des Schülers Nietzsche*. Übersetzung und Kommentar. Marburg 2010.

Adam Foley

30 Horaz und sein umgestürzter Baum: die Möglichkeit einer lyrischen Philosophie?¹

Nietzsches Bemerkung aus der *Götzen-Dämmerung*, der lyrische Stil des Horaz sei ›vornehm par excellence‹, verdient aus zweierlei Gründen eine nähere Betrachtung: erstens, um zu klären, welche spezifischen Aspekte des horazischen Stils Nietzsche bei dieser Behauptung im Blick hat, zweitens, um festzustellen, ob diese mit seinem Standpunkt in ›was ist vornehm?‹ im neunten Hauptstück von *Jenseits von Gut und Böse* in Einklang steht. Im Folgenden möchte ich nietzscheanische Lektüren zweier horazischer Gedichte unternehmen, einerseits, um Nietzsches Standpunkt gegenüber Horaz zu veranschaulichen, und zweitens, um die betreffenden Aussagen in der *Götzen-Dämmerung* mit jenen aus *Jenseits von Gut und Böse* zu verknüpfen. Dafür ist es zunächst notwendig, die Problematik herauszuarbeiten, die Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* im Hinblick auf das Vornehme entwickelt und auf welche die *Götzen-Dämmerung* in gewisser Weise eine Antwort liefert. Es handelt sich dabei um das Problem der Dialektik als vorherrschender Ausdrucksform in der Philosophie, welche Nietzsche mit einer ›Philosophie der Zukunft‹ zu überwinden sucht. Die Lyrik erweist sich gegenüber der Dialektik zwar als eine alternative Möglichkeit des Ausdrucks. Ob sie als solche aber für Nietzsches – oder jede sonstige – Philosophie taugt, bleibt letztlich unklar. Obgleich so Interpretationen der horazischen Lyrik dazu beitragen können, die offensichtliche Kluft zwischen *Jenseits von Gut und Böse* und der *Götzen-Dämmerung* zu überbrücken, liefern sie dennoch keine schlüssige Antwort in Bezug auf das zentrale Anliegen von *Jenseits von Gut und Böse*. Dass die Lyrik ›dem Vornehmen‹ Ausdruck zu geben vermag, bedeutet noch lange nicht, dass dies auch für die Philosophie der Zukunft gilt; Nietzsche selbst jedenfalls scheint dieser Möglichkeit nicht allzu viel Gewicht beizumessen. Die Rolle des ›Vornehmen‹ in der Philosophie der Zukunft bleibt daher unklar.

Lyrik und Dialektik als Ausdrucksstile

Bevor ich mich der angekündigten Reihe nietzscheanischer Interpretationen von Horaz zuwende, möchte ich mein Augenmerk zunächst auf Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Problem philosophischen Schreibens und philosophischer Schreibstile richten: generell lässt sich sagen, dass Nietzsche die Dialektik als unzureichend erachtet, wohingegen die Lyrik unter Umständen eine befriedigendere Alternative zu bieten vermag. Oder kurz: Lyrik und Dialektik erscheinen in der *Geburt der Tragödie* als kontrastierende Ausdrucksformen; gemäß *Jenseits von Gut und Böse* sowie der *Götzen-Dämmerung* nährt die Dialektik philosophische Vorurteile und werde dem Vornehmen nicht gerecht; zuletzt erscheint als ›vornehm‹ in der *Götzen-Dämmerung* die horazische Lyrik.

¹ Ich danke herzlich Herrn Dr. Tobias Joho für die Übersetzung meines Beitrages.

In der *Geburt der Tragödie* beschreibt Nietzsche die Vereinnahmung der verschiedenen literarischen Gattungen der Griechen durch die Dialektik – die Tragödie sei unter den Händen des Euripides gleichermaßen dialektisch geworden, und wenngleich der platonische Dialog auch eine Art Rettungsboot darstelle, in dem die verschiedenen Formen der griechischen Literatur zu überleben vermochten, sind diese zu jenem Zeitpunkt doch bereits alle von der Dialektik kontaminiert – deren Schwierigkeit scheint, folgt man der *Geburt der Tragödie*, darin zu liegen, dass sie zu apollinisch ist (vgl. GT 14). Die Dialektik eignet sich als Stil ebenso für die Philosophie wie auch für die Dichtung – sie ist der Stil sowohl der euripideischen Tragödie wie des platonischen philosophischen Dialogs. Abgesehen davon, dass sie eine der vom platonischen Dialog absorbierten poetischen Formen darstellt, ist die Lyrik darüber hinaus ein Ausdrucksstil, der sowohl demjenigen der dionysischen Musik wie auch dem des apollinischen plastischen Künstlers gegenübergestellt wird:

»Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklange desselben. Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäußerungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichenwelt hervorwachsen, die eine ganz andere Färbung, Causalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers« (GT 5).

Der Lyriker lässt sich, ebenso wie der Plastiker, mit Bildern ein; jedoch vermag er einer Einheit Ausdruck zu geben, die sich dem Plastiker entzieht, während er zugleich ein Bewusstsein für die Welt jenseits seiner selbst aufrechterhält, welches wiederum der dionysischen Musik entgeht. Hier, und vielleicht auch später in Nietzsches Werk, steht die Lyrik für eine Ausdrucksfülle, die sowohl dem dialektischen Verfahren wie auch der Masse philosophischen Schreibens unzugänglich bleibt.

Die Dialektik verbleibt in *Jenseits von Gut und Böse* ein Problem für den philosophischen Ausdruck – ihre bisherigen Formen scheinen die Philosophie daran zu hindern, in den Bereich jenseits von Gut und Böse vorzustoßen – oder aber die Vorurteile der Philosophen noch zu verstärken. Die Philosophen »stellen sich sämmtlich, als ob sie ihre eigentlichen Meinungen durch die Selbstentwicklung einer kalten, reinen, göttlich unbekümmerten Dialektik entdeckt und erreicht hätten« (JGB 5). Im Fall Kants stellt die Dialektik sogar eine Art Scheinheiligkeit dar: »Die ebenso steife als sittsame Tartüfferie des alten Kant, mit der er uns auf die dialektischen Schleichwege lockt, welche zu seinem ›kategorischen Imperativ‹ führen, richtiger verführen« (ebd.). Die Dialektik, wie auch das auf ihr errichtete metaphysische Wertesystem, sind das, was Nietzsche überwinden will, um den Grundstein für eine Philosophie der Zukunft zu legen:

»Diese Art zu urtheilen macht das typische Vorurtheil aus, an dem sich die Metaphysiker aller Zeiten wieder erkennen lassen; diese Art von Werthschätzungen steht im Hintergrunde aller ihrer logischen Prozeduren; aus diesem ihrem ›Glauben‹ heraus bemühen sie sich um ihr ›Wissen‹, um Etwas, das feierlich am Ende als ›die Wahrheit‹ getauft wird. Der Grundglaube der Metaphysiker ist der Glaube an die Gegensätze der Werthe« (JGB 2).

Die Lyrik, die eine Fülle an Vorstellungen zustande bringt, könnte in überzeugender Form einen Weg über die Philosophen-Vorurteile hinausweisen – eine Alternative, die Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* allerdings nicht explizit benennt.

Dennoch scheint die Annahme, dass die Lyrik zumindest eine mögliche Antwort auf die Probleme der Dialektik in *Jenseits von Gut und Böse* darstellt, eine gewisse Grundlage zu besitzen. Einer von Nietzsches Einwänden gegen die Dialektik in *Jenseits von Gut und Böse* wie auch in der *Götzen-Dämmerung* zielt darauf, dass die Dialektik Vorurteile verstärke, welche die Philosophie daran hindern, vornehm zu werden. Der horazische Stil – als ein vornehmer Stil – wird sich als mögliche Lösung für dieses Problem herausstellen. Die Philosophen können – schreibt Nietzsche – durchaus »vornehm« sein, schrieben aber in einer Art Weise, die es nicht ist:

»Es giebt Etwas in der Moral Plato's, das nicht eigentlich zu Plato gehört, sondern sich nur an seiner Philosophie vorfindet, man könnte sagen, trotz Plato: nämlich der Sokratismus, *für den er eigentlich zu vornehm war [...]* Plato hat Alles gethan, um etwas Feines und Vornehmes in den Satz seines Lehrers hinein zu interpretieren, vor Allem sich selbst« (JGB 190, Hervorhebungen durch den Verfasser).

Sokrates erscheint in *Jenseits von Gut und Böse* als eine unvornehme Gestalt, deren Methode Platons Denken verdorben habe (vgl. JGB Vorrede, 190). Wenn Nietzsche das sokratische Denken dahingehend kritisiert, dass »diese Art zu schliessen [...] nach dem Pöbel« rieche (JGB 190), so belässt er gleichwohl die näheren Umstände, was genau an Platons Stil nicht stimmt, im Dunkeln. Das sokratische Problem wird deutlicher – oder zumindest eindrücklicher – in der *Götzen-Dämmerung* zur Sprache gebracht, in welcher Sokrates wegen der Art und Weise seines Gebrauchs der Dialektik als fragwürdig erscheint. Die sokratische Dialektik überziehe jene Gedanken mit einer Art intellektueller Patina, welche ansonsten anrüchig wären. »Vor Sokrates lehnte man in der guten Gesellschaft die dialektischen Manieren ab« (GD Sokrates 5), behauptet Nietzsche. Der dialektische Denker war damals »eine Art Hanswurst« (ebd.), aber mit Sokrates erschien »der Hanswurst, der sich ernstnehmen möchte« (ebd.). Dass Platon die sokratische Dialektik in sein eigenes Schreiben aufnimmt, hält Nietzsche in seinen Auswirkungen für schädlich: »Dass der Platonische Dialog, diese entsetzlich selbstfällige und kindliche Art Dialektik, als Reiz wirken könne, dazu muss man nie gute Franzosen gelesen haben – Fontenelle zum Beispiel. Plato ist langweilig« (GD Alten, 2). Ihr dialektischer Charakter mache die platonischen Dialoge laut Nietzsche zu schlechter Schriftstellerei. In dem betreffenden Abschnitt der *Götzen-Dämmerung* erscheint ihm die griechische Literatur überhaupt als Problem; auf der anderen Seite überschlägt er sich im vorangehenden Abschnitt mit Lob für die römischen Autoren. Wie Platons interpretativer Umgang mit seinem Lehrer Sokrates sei auch die horazische Lyrik vornehm. In einigen der Oden, so Nietzsche, sei »[a]lles [...] römisch und, wenn man mir glauben will, vornehm par excellence« (GD Alten, 1).

Horazischer Stil

Zwei Formen römischen Stils erfreuen sich im ersten Abschnitt von »Was ich den Alten verdanke« Nietzsches Wohlwollen: der epigrammatische Stil, den er mit Sallust in Verbindung bringt, und der lyrische, der von Horaz verkörpert wird. Im Hinblick auf den Stil seiner eigenen Schriften behauptet Nietzsche, alles von den Römern – und nichts von den Griechen – gelernt zu haben: »Man lernt nicht von den Griechen – ihre Art ist zu fremd, sie ist auch zu flüssig, um imperativisch, um ›klassisch‹ zu wirken. Wer hätte je an einem Griechen schreiben gelernt! Wer hätte es jedoch die Römer gelernt!« (GD Alten, 2). Am Ende des vorigen Abschnitts haben wir gesehen, inwiefern die Schwierigkeit in *Jenseits von Gut und Böse* zum Teil auch in einer Frage des Schreibens besteht; die Römer mögen dieses Problem gelöst haben. In jedem Fall erscheint es an dieser Stelle notwendig, unter Heranziehung einer horazischen Ode zu verdeutlichen, was Nietzsche unter römischem Stil versteht, bevor wir im folgenden dritten Abschnitt der Frage nachgehen, ob Nietzsche irgendeinen nachhaltigeren Versuch unternimmt, diesen römischen Stil mit der Philosophie der Zukunft zu verbinden.

Nietzsche beginnt seine Beschreibung des horazischen Stils, indem er die *Oden* mit Mosaiken vergleicht, und diesen Stil schließlich als »vornehm par excellence« bezeichnet:

»Man wird, bis in meinen Zarathustra hinein, eine sehr ernsthafte Ambition nach römischem Stil, nach dem ›aere perennius‹ im Stil bei mir wiedererkennen. — Nicht anders ergiebt es mir bei der ersten Berührung mit Horaz. Bis heute habe ich an keinem Dichter dasselbe artistische Entzücken gehabt, das mir von Anfang an eine Horazische Ode gab. In gewissen Sprachen ist Das, was hier erreicht ist, nicht einmal zu wollen. Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte maximum in der Energie der Zeichen — das Alles ist römisch und, wenn man mir glauben will, vornehm par excellence. Der ganze Rest von Poesie wird dagegen etwas zu Populäres, — eine blosse Gefühls-Geschwärtzigkeit ...« (GD Alten, 1).

Die Begriffe, mit denen die Lyrik hier verhandelt wird, sind nicht die der *Geburt der Tragödie*. Bis zu der Stelle, an der die Bezeichnung des Stils als »vornehm« erfolgt, hat die Diskussion sehr viel weniger mit der Subjektivität des Dichters zu tun als mit den stilistischen Merkmalen, die im lyrischen Gedicht auftauchen. Das Gedicht ist ein Mosaik, in dem Worte als Töne, Orte und Begriffe hervortreten: als Leser mag uns die Häufigkeit bestimmter Wörter auffallen, die Art, in der die Syntax uns nötigt, an ihnen hängen zu bleiben, sowie die syntaktischen Zusammenhänge aneinander festhaltender Begriffe – Parallelismen, Juxtapositionen usw. Horaz verdient deswegen besondere Aufmerksamkeit, weil es ihm durch den Einsatz weniger Andeutungen gelingt, eine ungeheure Ausdruckskraft zu erzeugen. Diese Ausdruckskraft gilt es zu beachten, nicht so sehr wegen der schieren Menge dessen, was dargeboten wird, sondern deswegen, weil der Leser dem wenigen Vorhandenen ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit schenken muss. Sofern die Binsenweisheit, dass ein lyrisches Ge-

dicht nicht einfach in eine Abfolge von Aussagen überführt werden kann, der Wahrheit entspricht, stellt die horazische die vielleicht am allerwenigsten reduzierbare Dichtung dar: die Anordnung der Worte bei Horaz verleiht der lyrischen Form eine weitaus größere Bedeutungsfülle, als sie bei jener spärlichen Menge an Material in weniger römischen, weniger vornehmen, Formen und Stilen gefasst werden könnte. Ziel des vorliegenden Abschnitts wird es sein, einige der stilistischen Besonderheiten aufzuzeigen, die der horazischen Lyrik ihre einzigartige Ausdruckskraft verleihen.

Bevor wir uns der Untersuchung von Horaz' Stil in Hinblick auf die Aussagen Nietzsches zuwenden, bedarf es jedoch eines Wortes zur Auswahl der beiden Oden, die ich besprechen möchte. In zwei Oden behauptet Horaz, mit Mühe dem Schicksal entgangen zu sein, von einem umstürzenden Baum erschlagen zu werden. Folgt man *Jenseits von Gut und Böse*, so sind außergewöhnliche Errungenschaften stets von sich bietenden Gelegenheiten abhängig: »Mitunter auch kommt der Weckruf zu spät, jener Zufall, der die ›Erlaubnis‹ zum Handeln giebt« (JGB, 274). Daher sei »der ›Raffael ohne Hände‹ [...] vielleicht nicht die Ausnahme, sondern die Regel« (ebd.). Einem dieser Raffaele, dem die Hände fehlen, widerfährt etwas, wodurch ihm sozusagen Hände wachsen. Auf ähnliche Weise widerfährt Horaz etwas – der umstürzende Baum –, was sein Temperament und seinen Stil formt. Ich werde nun mit Blick auf die stilistischen Merkmale, welche Nietzsche Horaz zuschreibt und die in Horaz' Darstellung seines Stelldicheins mit dem Tod auftauchen, eine Interpretation des 13. Gedichts aus dem zweiten Odenbuch unternehmen. Anschließend werde ich untersuchen, inwiefern der Unfall bei Horaz eine Haltung hervorruft, die sowohl im achten Gedicht des dritten Odenbuchs als auch in Teilen von *Jenseits von Gut und Böse* nachklingt.

In der dreizehnten Ode des zweiten Buchs spricht Horaz einen Baum auf seinem sabinischen Landgut an, dessen Umstürzen den Dichter einst beinahe erschlagen hätte. Seine Reaktion auf dieses Ereignis beginnt mit einer sich über drei alkäische Strophen hinziehenden Invektive gegen denjenigen, der den Baum gepflanzt hat:

*ille et nefasto te posuit die
quicumque primum, et sacrilega manu
produxit, arbos, in nepotum
perniciem opprobiumque pagi;
illum et parentis crediderim sui
fregisse ceruicem et penetralia
sparsisse nocturno cruento
hospitis; ille et uenena Colcha
et quidquid usquam concipitur nefas
tractauit, agro qui statuit meo
te triste lignum, te caducum
in domini caput immerntis.²*
(Der hat am Unglückstage dich hingepflanzt,
Wer auch gepflanzt hat, und mit verruchter Hand

2 Kursive Hervorhebungen durch den Verfasser. Alle lateinischen Zitate entstammen dem von D. R. Shackleton-Bailey herausgegebenen Teubner-Text von Horaz' Werke.

Dich aufgenährt, o Baum, den Enkeln
 Noch zum Verderb und zur Schmach des Dorfes.
 Der hat dem Vater, Glauben verdient's! er selbst
 Geknirscht den Nacken, und in dem Schlafgemach
 Umhergesprengt bei Nacht des Gastfreunds
 Blut; ja mit kolchischem Gift und Zauber
 Hat der, und was je Gräßliches dacht' ein Geist,
 Gefrevelt, wer dich meinem Gefild' erhob,
 Dich argen Stamm, dich, der herabfiel
 Aufs unverschuldete Haupt des Herren.) (H.C, II.13.1–12).³

Da sowohl bei ›ill(e) et‹ wie ›ill(um) et‹ jeweils eine Elision vorliegt, sind die Anfänge der ersten beiden Strophen phonetisch gleich.⁴ Im Verlauf der zweiten Strophe tritt eine Tempoverschärfung ein, sodass ›ille uenena Colcha‹ nicht am Anfang der dritten Strophe, sondern am Ende der zweiten erscheint. Dieser Umstand führt dazu, dass der Rhythmus der Gedankenführung – ›ille et [...] illum et [...] ille venena [...]‹ – den Rhythmus der Entgegnung zwischen den Strophen überholt, was das Gedicht in einen gleichsam fieberhaften Zustand versetzt. Der Inhalt des Gedichts, nämlich der berechtigte Ärger des lyrischen Ichs über denjenigen, der den Baum gepflanzt hat, bezieht seine Überzeugungskraft aus der sorgfältig berechneten Anordnung derselben Wörter an bestimmten Punkten innerhalb des Raum-Zeit-Gefüges im Gedicht.

Die Syntax wird zu Beginn einer jeden neuen Strophe immer komplexer. Die erste beginnt mit einem Vers, der – von ›et‹ abgesehen – syntaktisch in sich geschlossen ist; der erste Satz der nächsten Strophe findet einen – zumindest vorläufigen – syntaktischen Abschluss im zweiten Vers der Strophe. Am Beginn der dritten Strophe aber setzt Horaz seine Reihe der ›nefanda‹ mit einem Nebensatz fort, der sich über einen ganzen Vers erstreckt. Der Gedanke, der in Vers acht seinen Anfang nimmt, wird erst im zweiten Vers der dritten Strophe syntaktisch abgeschlossen. Vielleicht jedoch hat uns Horaz mit ›ille [...] venena Colcha‹ bereits die Hälfte von dem gegeben, was wir wissen müssen; mit höchster Prägnanz resümiert er im Folgenden nämlich die Verwünschungen, die er bereits ausgesprochen hat. Am Ende der dritten Strophe erzählt er uns, was wir noch über den Unfall wissen müssen: er, ein *dominus immerens*, wurde von dem verfluchten Baum beinahe auf den Kopf getroffen und es will scheinen, als ob derjenige, der den Baum gepflanzt hat, sich gegen den nachmaligen Besitzer des Landguts ein bösartiges Komplott ausgedacht habe.

Das Repertoire der hier verwendeten Zeichen ist überschaubar: zu erwähnen sind die Wiederholung des Demonstrativpronomens und eine fast konventionell zu nennende Darstellung von Böswilligkeit und Ruchlosigkeit. Die Anordnung dieser Mittel jedoch, die immer komplexere Syntax in Verbindung mit Zeichen von immer größerer Evokationskraft (z. B. ›venena Colcha‹), verleiht dem Abschnitt seine spezifische Kraft. Wenn auch die Wortstellung nicht unbedingt jedes einzelne der Wörter unvergesslich zu machen vermag, so verleiht sie ihnen dennoch Denkwürdigkeit: nach ›produxit‹ z. B. im dritten Vers der ersten Strophe wird das Objekt erst im fol-

3 Alle zitierten deutschen Übersetzungen des Horaz stammen von Johann Heinrich Voss.
 4 Will heißen, dass ›ille et‹ und ›illum et‹ vom metrischen Gesichtspunkt aus äquivalent sind.

genden Vers angegeben. Der Leser fragt sich, was der Missetäter wohl seinen Eltern antun wird, doch muss er wieder bis zum nächsten Vers warten, um die Antwort herauszufinden. Auf ›fregisse‹ folgt im nächsten Vers das gleichermaßen evokativ aufgeladene ›sparsisse‹. Außerdem werden die Gäste durch das Enjambement hervorgehoben (›nocturno crurore | hospitis‹).

Die Anziehungskraft der horazischen Lyrik erklärt sich wenigstens zum Teil aus ihrem Mosaikcharakter: statt die Zeichen einfach linear aufzureihen, ergibt sich der Sinn aus der dem Mosaikkunsthandwerk vergleichbaren Anordnung im Raum, den das Gedicht durchläuft. Zwar ist die Abtrennung von Adjektiven von den durch sie modifizierten Substantiven in der lateinischen Dichtung an sich nichts Ungewöhnliches, und Gleches gilt für die Trennung einer Präposition von ihrem Objekt. Diese Verfahren treten jedoch in der dritten Strophe ungewöhnlich massiert auf – ›agro qui statuit meo‹ und ›in domini caput immerntis‹. Diese und andere Ausdrucksmittel sind wohl Teil dessen, was das horazische Mosaik von dem absetzt, was Nietzsche ›Populäres‹ und ›Gefühls-Geschwätzigkeit‹ nennt. Empfindungen können wohl problemlos in nicht-mosaikartiger Dichtung ausgedrückt werden, in der die Anordnung der Zeichen weniger kunstvoll ist und in der das, was der Dichter sagen will, in geringerem Maß von der Anordnung der Zeichen nach bestimmten poetischen Gestaltungsprinzipien abhängt. Weil in der horazischen Dichtung, im Gegensatz zu den Steinchen eines Mosaiks, die Wörter eine eigene Bedeutung haben, stellt sich der Sinn des Gedichts nicht auf diskursive Art ein, sondern wird vielmehr erst dann manifest, wenn man die Zeichen in ihrer Anordnung über ein Feld hin begreift.

Die sieben verbleibenden Strophen der Ode offenbaren uns Horaz' Sicht auf den Tod im Vergleich zu den Meinungen anderer Leute. In ihrem Zentrum begegnen wir Sappho und Alkaios in der Unterwelt.

In Wiederaufnahme von »quidquid usquam« (9) in der dritten Strophe eröffnet die vierte mit »quid quisque« (13). Zwischen die dritte und vierte Zeile rückt ein kunstfertiges Enjambement (15–16) – wir erreichen ›ultra‹, aber die Spannung wird nicht aufgelöst. Was wir tatsächlich fürchten sollten, ist das, was jenseits all dessen liegt, vor dem wir normalerweise Angst haben.

Die folgende Strophe hebt mit einer Reihe von Kriegsmotiven an – Soldaten, Pfeile und eine rasche Flucht (›miles sagittas et celerem fugam‹, 17). Das Verb ›perhorrescit‹ – ›erschreckt‹ – wird effektvoll aus der vorhergehenden Strophe wieder-aufgenommen: es weist voraus, was besagen will, dass Furcht die ganze Situation beherrscht. Die Soldaten, die Pfeile und der Rückzug erscheinen als ein Bild innerhalb eines Feldes und erhalten ihre Bedeutung durch ›perhorrescit‹, einer Spur, die sich an einer anderen Stelle im selben Feld befindet. Die Dinge, vor denen der Soldat sich fürchtet (Pfeile und Flucht), sind parthischen Ursprungs, woraufhin wir als nächstes erfahren, wovor der Parther Angst hat: nämlich Gefangenschaft; man beachte die chiastische Anordnung der von ›perhorrescit‹ abhängigen Akkusativobjekte in »miles sagittas et celerem fugam | Parthi, catenas Parthus et Italum | robur« (17–19). Die Furchtursachen der verschiedenen Völker sind fast syntaktische Spiegelbilder des jeweils anderen, jedoch gleichzeitig auch Gegensätze – schnelle Flucht und Pfeile einer-, Ketten andererseits. Jedoch weiß Horaz nach seinem Unfall, was die Phönizier nicht wissen (14–15) – nämlich, dass dasjenige, was jeder kennt, nicht das ist, wovor man sich fürchten sollte. Stattdessen wird – man beachte wiederum das

Enjambement bei ›improvisa leti | vis‹ (19–20) – etwas Unerwartetes, eine unvorhergesehene Gewalt uns hinwegraffen.

Jetzt dringt Horaz zum Kern seiner Begegnung mit der Sterblichkeit vor. Damit nähert er sich auch der Darstellung seiner Sicht auf die Welt, welche diesem Erlebnis entspringt; es ist eine Sicht, die ihn von den anderen Menschen absondert. Hier tauchen gängige Unterweltsmotive auf – Proserpina und Aeacus, Dunkelheit und Gericht, dann aber plötzlich – äolische Leiern (›Aeoliis fidibus querentem | Sappho‹, 24–25) sowie eine klagende Person. Aufgrund des Enjambements von Sappho, die selbst erst am Anfang der nächsten Strophe genannt wird, erscheinen die äolischen Leiern und die Klage zunächst als verallgemeinerte Bilder. Mit der Nennung Sapphos erhält die Situation aber einen spezifischen Zuschnitt: Sappho leidet wegen der ›puellae populares‹ (25), Alkaios erduldet die Übel der Seefahrerei, des Exils und des Krieges; man beachte die überschwängliche Wiederholung von ›dura: dura navis | dura fugae mala, | dura belli!‹ (27–28) – man könnte hier vielleicht von der Darstellung einer Szene des Aufruhrs innerhalb des Mosaiks sprechen. Die Leier ist aber aus Gold – dies trifft sicherlich auf diejenige des Alkaios zu (›aureo, | Alcaee, plectro‹, 26–27), aber wohl auch auf die von Sappho, insoweit ›fides‹ und ›plectrum‹ synonyme Ausdrücke sind. Es kommt zu einer Gegenüberstellung zwischen einer Kunst, die wertvoller als Gold ist, und dem weltlichen Leid, mit dem sie ringt. Sappho und Alkaios schlagen die Schatten (›mirantur umbrae‹, 30) und noch manch anderen (33–36) in ihren Bann, aber die Bewohner des Diesseits, das ›vulgus‹ (30), wollen nur von ›magis | pugnas et exactos tyrannos‹ (30–31) hören. Der lyrische Dichter, im Sog seiner Sterblichkeitserfahrung, teilt seinen poetischen Geschmack – nämlich seine Wertschätzung der Lyrik Sapphos und Alkaios’ – nicht mit seinen lebenden Mitmenschen, sondern mit den Toten. Er ist zu einer entrückten und außergewöhnlichen Figur geworden.

In der 13. Ode des zweiten Buchs begründet die Begegnung des Sprechers mit der Sterblichkeit, die Folge eines Un- und Zufalls, seine einzigartige Betrachtung der Welt und formt sein künstlerisches Empfinden. Seine Weltsicht besteht in einer Art rechtschaffener Erhabenheit. Sein Kunstverständ verleiht Horaz’ Gedicht den Charakter eines lyrischen Mosaiks. Man denke dabei an folgende Merkmale: die Ökonomie der Zeichen, die Vielgestaltigkeit des syntaktischen Feldes, die Symmetrie der Sprache im Gleichschritt mit inhaltlicher Gegensätzlichkeit, der durch das Enjambement erzielte Überraschungseffekt und dergleichen mehr.⁵ Diese Feinheiten sind kein Alleinstellungsmerkmal des fraglichen Gedichts; vielmehr ist der Umstand auffällig, dass wir sie eng mit dem Thema des Unfalls verknüpft finden und dass sie zu einer Begründung der außergewöhnlichen Stellung des Dichters dienen, welche sich aus dem Unfall ergeben hat.

5 Andreas Urs Sommer beschreibt eine Reihe gemeinsamer Eigenschaften von Horaz’ C. 3.25 und den *Dionysos-Dithyramben*: »In *Carmina* III, 25 imaginiert sich Horaz selbst als dionysisch Inspirierten, indem er die charakteristischen Stilzüge des Dithyrambos inszeniert: Mit jähnen Versenjambements, gewaltsamen Strophensprüngen, weit gespannter Syntax und kühnen Metaphern erhebt er einen höchsten Anspruch« (Andreas Urs Sommer: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Bde. 6.1–2 Berlin. 2012–2013, 645). In der *Götzen-Dämmerung* jedoch werden die Merkmale des horazischen Stils, die wir in C. II, 13 finden, nicht als dionysisch charakterisiert.

Horaz und das neunte Hauptstück von ›Jenseits von Gut und Böse‹

Es ist gelungen, in Horaz' 13. Ode des zweiten Buches diejenigen stilistischen Merkmale festzustellen, die Nietzsche in seinem Lob auf Horaz in der *Götzen-Dämmerung* herausstellt. Im Folgenden werde ich mich dem Gedankengang einer anderen Ode zuwenden, die wiederum Bezug auf den umgestürzten Baum nimmt, um aufzuzeigen, dass sich die Bedeutung von Nietzsches Begriff des Vornehmen zwischen *Jenseits von Gut und Böse* und der *Götzen-Dämmerung* nicht verändert. Im vorangegangen Abschnitt haben wir gesehen, dass der Grundstein seines Ausdrucksstils und dichterischen Geschmacks durch Horaz Sterblichkeitserfahrung infolge seines Erlebnisses mit dem umgestürzten Baum gelegt wurde. Ich möchte mich im Folgenden Horaz' Einladung an Maecenas zum Jahrestag dieses Erlebnisses (drittes Buch, achte Ode) und insbesondere den Strophen zuwenden, in denen es um das Verhältnis des Dichters zu anderen Personen geht.

In dem betreffenden Gedicht wird der Unfall als maßgeblich für ein eigenständiges Ritual im Leben des Dichters dargestellt. Horaz, ein Junggeselle, hat ein Ritual vorbereitet, das Blumen, Weihrauch und ein Stück Rasen beinhaltet und das normalerweise zur Feier des Ehelebens dient (»Martiis caelebs quid agam Kaendis, | quid uelint flores [...]«, H. C. III.8.2–4). Horaz wendet sich an Maecenas, von dem er sagt, dass er sowohl in der griechischen als auch in der lateinischen Sprache bewandert sei (»docte sermones utriusque linguae«, 5) und dass er, wie anzunehmen sei, den edlen Wein, den Horaz zu diesem Anlass serviert, zu schätzen wisse (»amphorae fumum bibere instituae | consule Tullo«, 11–12). Nachdem das Umstürzen des Baums ihn beinahe getötet hätte, schwor Horaz den Eid, zu Ehren des Bacchus ein Festmahl auszurichten und ihm eine weiße Ziege zu opfern (»uoueram dulcis epulas et album | Libero caprum prope funeratus | arboris ictu«, 6–8). Der von Horaz erlebte Unfall wird zum Anlass für eine einigermaßen exzentrische, unkonventionelle, wenn nicht gar abwegige Verhaltensweise. Sowohl im häuslichen als auch im öffentlichen Leben, wovon er später im Gedicht eine Schilderung liefert (vgl. 25), beschreite Horaz seinen eigenen Weg; die Gründe, die ihn dabei zur Meidung des öffentlichen Lebens bewogen haben, sind anders gelagert als diejenigen, aufgrund derer ein Epikuräer das Leben im Verborgenen wählt – außergewöhnliche persönliche Eigenschaften spielen bei den Epikuräern im Gegensatz zu Horaz keine Rolle. Wie er im vorliegenden Gedicht klarmacht, ist Horaz' Rückzug in die Einsamkeit nicht einfach ein Versuch, »clamor«, »ira« und das »vulgus« zu meiden, sondern eine Form, die »Feinheit« zu kultivieren: der Wein muss aus dem Konsulat des Tullus stammen, der Gefährte muss in lateinischer und griechischer Literatur bewandert sein und seine Gedanken wiederum müssen, wie wir gleich sehen werden, sich in demjenigen vornehmen Stil äußern, dessen Nietzsche nach eigener Aussage in den *Oden* gewahr wurde.

Es mag hier genügen, sich die wichtigsten sprachlichen Merkmale des Gedichts zu vergegenwärtigen, bevor wir seinen Gedankengang hinsichtlich der Aussagen in *Jenseits von Gut und Böse* untersuchen. Die ersten vier Strophen sind von einer Sprache des Rituals und des Lichts geprägt; die fünfte und sechste hingegen beschreiben »clamor« und »ira«: obwohl Horaz Augenblicke des Triumphs oder zumindest günstigen Schicksals für Rom beschreibt (vgl. 18–24), sind die Motive, die er mit Roms Triumphen verbindet, unangenehm und brutal:

occidit Daci Cotisonis agmen,
 Medus infestus sibi luctuosus
 Dissidet armis,
 seruit Hispanae uetus hostis
 Cantaber sera domitus catena,
 iam Scytha laxo meditantur arcu
 cedere campis.
 (Nieder sank ja Cotisons Heer des Dakers;
 Auch der Meder feindlich sich selbst, erhebt die
 Waffen der Zwietracht;
 Unser Erbfeind Cautaber, spät gebändigt,
 Trägt der Knechtschaft Kett' am Hispanenufer;
 Schon der Scyth' auch sinnt, das Geschoß entspannend,
 Flucht durch die Steppen). (H.C, III.8.19–24).

Mögen diese Dinge auch von einigen gefeiert werden, so enthält sich Horaz jeder Teilnahme.

Umgekehrt aber werden auch nur wenige an Horaz' Ritual teilhaben – um, die Vornehmheit unter Beweis stellend, die Nietzsche in *JGB* 272 beschreibt, damit nicht seine Pflichten zu Pflichten für jedermann »herabzusetzen«. Diese Pflichten verdankt Horaz einem Unfall und dem von ihm daraufhin geschworenen Eid. Er gedenkt sie mit einem Freund, den er in seinen Garten eingeladen hat, zu teilen, dabei edlen Wein zu servieren, während der erhabene Glanz des Rituals und der Dichtung herrscht, wovon die breite Masse aber nachdrücklich ausgeschlossen bleibt.

Horaz erweist sich, offensichtlich dank seiner Erfahrung, die eine außergewöhnliche und nicht leicht mitteilbar ist – wobei es sich um Gegensätze jener Eigenschaften handelt, mit denen Nietzsche in *JGB* 68 die gewöhnlichen Menschen beschreibt – als ein Egoist. »[Er] gibt, wie [er] nimmt, aus dem leidenschaftlichen und reizbaren Instinkte der Vergeltung heraus, welcher auf [dem] Grunde [seiner Seele] liegt« (*JGB* 265). In seiner Dichtung präsentiert er sich selber als einen der »Ausgesuchteren, Feineren, Seltsameren, schwerer Verständlichen« (*JGB* 268). Wer ihn versteht, müsse »docti utriusque linguae« sein: sie »bleiben leicht allein, unterliegen, bei ihrer Vereinzelung, den Unfällen und pflanzen sich selten fort« (*ebd.*). Der Unfall zieht Horaz nicht in dem Sinn in Mitleidenschaft, dass er durch ihn getötet oder bleibend geschädigt worden wäre, sondern insofern er durch ihn eine feine und hervorragende Seele entwickelt hat. Zuletzt wird er als Junggeselle keine Nachkommen zeugen.

In Ablehnung nicht nur aller möglichen Katastrophen, sondern ebenso aller Erfolge des öffentlichen Lebens pflegt Horaz seine Freundschaft mit Maecenas:

»Sich in der Gefahr nicht misszuverstehen, das ist es, was die Menschen zum Verkehre schlechterdings nicht entbehren können. Noch bei jeder Freundschaft oder Liebschaft macht man diese Probe: Nichts derart hat Dauer, sobald man dahinter kommt, dass Einer von Beiden bei gleichen Worten anders fühlt, meint, wittert, wünscht, fürchtet, als der Andere« (*JGB* 268).

In einem größeren Kreis oder im Fall stärkerer Teilnahme am öffentlichen Leben dürfte der Lyriker wohl »jene gefährliche dyspepsia« kennenlernen, »welche aus seiner plötzlichen Einsicht und Enttäuschung über unsere Kost und Tischnachbarschaft entsteht, – den *Nachtisch-Ekel*« (JGB 282). Der entscheidende Augenblick, in dem sich die Erkenntnis Bahn bricht, könnte in den Moment gelegen haben, als Horaz dem umstürzenden Baum entging; es könnte sich dabei aber auch um irgendeinen anderen Zeitpunkt zwischen der Niederschrift der beiden Bücher der *Satiren* und des Epodenbuches und der Abfassung der ersten drei Odenbücher handeln. Horaz aber geht nicht an Hunger oder Durst zugrunde, da er seinen Garten, eine Amphore besten Weins und seinen Freund Maecenas hat. Als Autor der *Götzen-Dämmerung* findet Nietzsche in Horaz' Stil ersichtlicher Weise vieles, was ihn anspricht; offenbar verkörpert darüber hinaus der Lebensstil des lyrischen Ichs in C, III.8 die Tugenden aus dem letzten Hauptstück von *Jenseits von Gut und Böse*. Wenn daher Nietzsche in der *Götzen-Dämmerung* den Stil des Horaz vornehm nennt, dann hat dieser Begriff seine Bedeutung im Vergleich zu Nietzsches früherem Werk ziemlich unverändert beibehalten. Allerdings geht es in *Jenseits von Gut und Böse* nicht nur um das Für und Wider verschiedener Lebensweisen: da es sich bei diesem Werk um das Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft handelt, erwarten wir von Nietzsche eine Erläuterung dessen, was es für die Philosophie hieße, jenseits von Gut und Böse und über die Dialektik hinauszugelangen und neue Ausdrucksformen zu finden. Gibt uns also seine Lektüre horazischer Lyrik und seine Wertschätzung des römischen Stils Aufschluss darüber, wie laut Nietzsche Philosophie zu verfassen wäre?

Vollzog Nietzsche eine römische Wendung?

Indem er sich der römischen Lyrik als der vornehmsten Ausdrucksform zuwendet, verschreibt Nietzsche sich in der *Götzen-Dämmerung* den im neunten Hauptstück von *Jenseits von Gut und Böse* zum Ausdruck gebrachten Werten. Der Begriff des Vornehmen hat, wie wir gesehen haben, in beiden Schriften mehr oder weniger dieselbe Bedeutung. Keines der Werke Nietzsches, die wir bislang betrachtet haben, legt nahe, dass irgend etwas dagegen spräche, die horazische Dichtung als Darstellungsmittel einer neuen Philosophie zu verwenden. Dennoch scheint Nietzsche nirgends einen an Horaz orientierten Stil für jene Art Gedanken zu kultivieren, die er sich in *Jenseits von Gut und Böse* von den neuen Philosophen erhofft. Es empfiehlt sich darum, einige Passagen zu betrachten, in denen Nietzsche Horaz weder seinem Stil noch Denken nach folgt: an erster Stelle hat dabei Nietzsches sogenannter »aere perennius«-Stil im *Zarathustra* wohl wenig mit Horaz' Anspruch einer *aere perennius* gemeinsam; zweitens scheint Nietzsches Darstellung in den *Dionysos-Dithyramben* – sogar an der Stelle, an der mit Ariadne eine ebenfalls bei Horaz vorkommende Figur auftritt – weder horazisch noch, gemessen an den in *Jenseits von Gut und Böse* entwickelten Maßstäben, philosophisch.

Nietzsche und Horaz meinen mit dem Begriff des »aere perennius« offensichtlicher Weise nicht dasselbe. Horaz nennt die ersten drei Bücher seiner *Oden* ein »monumentum aere perennius«: »Dauerhafter als Erz schuf ich ein Ehrenmal« (H. C.

III, 30.1). Er wird in der Folge als eine Art Priester griechischer Dichtung in Rom weiterleben (vgl. H. C. III, 30.7–16):

usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex.
dicar, [...]
...
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.
(Immer geherrlicher
Wachs' ich künftig wie neu, weil mit der schweigenden
Jungfrau zum Kapitol steiget der Pontifex.
[...]
Mich nennt mancher, [...]
daß ich ... der erste gelenkt Äolerharmonie
Zum italischen Laut. Nimm den erhabnen Stolz,
Den Verdienst dir gewann, und, o Melpomene,
Huldreich gürt' um das Haar delphischen Lorbeer mir!).

Die Monumentalität des horazischen Werks lässt sich in einem staatsöffentlichen Sinn als *aere perennius* bezeichnen, der im Rahmen von Nietzsches Konzept in der *Götzen-Dämmerung* nicht vorkommt und auffälliger Weise auch für Zarathustras Vorhaben keine Rolle spielt. Zarathustra strebt eine Art des Schreibens an, deren Distanz zum Leser eine noch größere als die des horazischen *monumentum aere perennius* ist. Horaz' Lyrik bedarf der Leser oder der Kenner, um als Denkmal zu überdauern. Da Rom fortduern wird, gilt dasselbe für den *tribiblos*; Zarathustra hingegen behauptet, es zu lesen, würde den Geist seines Werkes vernichten:

»Wer den Leser kennt, der thut Nichts mehr für den Leser. Noch ein Jahrhundert Leser – und der Geist selber wird stinken.
Dass Jedermann lesen lernen darf, verdirbt auf die Dauer nicht allein das Schreiben, sondern auch das Denken« (Z, I, Lesen).

Mir scheint das Deutsch im *Zarathustra* nicht den Eindruck zu machen, als ob in ihm Merkmale der horazischen Sprache eingegangen seien; mehr noch, vertreten Horaz und Zarathustra doch von sich als Dichter offenbar einander entgegengesetzte Sichtweisen.

In der »Klage der Ariadne« aus Nietzsches letztem lyrischen Werk, den *Dionysos-Dithyramben*, lassen sich unter Umständen gewisse thematische Anleihen bei Horaz finden,⁶ doch sollte man lieber vorsichtig sein, das Werk als solches horazisch zu

6 Urs Sommer: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, 684–685.

nennen. Diejenigen Merkmale von Horaz' Stil, die in der *Götzen-Dämmerung* als vornehm bezeichnet werden, können mit dem neunten Hauptstück von *Jenseits von Gut und Böse* zusammengebracht werden; Als dionysisch bezeichnet Urs Sommer ähnliche stilistische Merkmale in der »Klage der Ariadne«.⁷ Da Nietzsche Horaz jedenfalls nirgends als dionysischen Dichter bezeichnet, scheint es mir allerdings problematisch, den augenscheinlichen stilistischen Parallelen zwischen den *Oden* und den *Dithyramben* allzu viel Gewicht beizumessen. Wenn Nietzsche den Blick des Lesers auf Eigenheiten der horazischen Lyrik lenkt, lohnt es sich darauf zu achten, worauf genau er verweist; in Fällen, in denen keine spezifischen Eigenheiten hervorgehoben werden, läuft man Gefahr, nicht mehr als Grundwahrheiten über die Dichtung im Allgemeinen festzustellen. Die Feststellung solcher Grundwahrheiten mag dann letztlich auch der einzige Mehrwert sein, den ein stilistischer Vergleich zwischen den *Dionysos-Dithyramben* und den *Oden* des Horaz zutage fördert.

Nachdem damit die interpretatorischen Prinzipien für die Deutung möglicher Parallelen zwischen der »Klage der Ariadne« und der horazischen Lyrik klargestellt sind, ergibt sich die Frage, ob Nietzsches Umarbeitung horazischer Motive in der »Klage der Ariadne« Anhaltspunkte für eine lyrische Ausdrucksform in der Philosophie gibt? Im ersten Vers der »Klage« fragt Ariadne: ›wer liebt mich noch?‹ Am Ende ihrer Klage fragt Dionysos sie: ›Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?‹ Selbstverleugnung mag Ariadne dem Gefühl, wieder geliebt zu werden, näherbringen – dies mag die Lehre sein, die Nietzsches Dionysos ihr nahezubringen sucht. Um dionysisch zu werden, bedarf es einer Form des Selbsthasses. In JGB 295 erscheint Dionysos als Schutzgottheit der Philosophie der Zukunft, obwohl dort Selbsthass nicht als Bestandteil seiner Lehre in Erscheinung tritt. In der Entgegnung des Dionysos auf Ariadne ist keineswegs klar, ob die Philosophie Teil seiner Lehre ist. Daher scheint es, dass Nietzsche die Figur des Dionysos nicht dazu gebraucht, Selbsthass und Philosophie der Zukunft einander anzunähern. Urs Sommers Hinweis, dass Horaz' *Carmen II,19* eine wichtige Quelle für die »Klage der Ariadne« sei, verdient für den Fall näher in Betracht gezogen zu werden, dass das lateinische Gedicht eine Verbindung zwischen Dionysos, der »Klage« und dem Motiv des Selbsthasses zutage fördert, wodurch Licht auf die Verbindung zwischen Dionysos' Lehre in der »Klage« und seine Rolle am Ende von *Jenseits von Gut und Böse* fallen könnte. Jedoch enthält sich Horaz' Gedicht jeglichen Hinweises auf die Philosophie; was die Frage des Selbsthasses betrifft, so ruft der Dichter aus:

Euhoe, recenti mens trepidat metu
plenoque Bacchi pectore turbidum
paetatur: Euhoe, parce Liber,
 parce graui metuende Thyrso!
(Euhöl! in frischer Angst noch erbebt das Herz,
Und voll von Bacchus stürmischer Seligkeit
Frohlockt es! Euhöl! schone, Liber,
 Schone, der droht mit dem hehren Thrysus!) (H. C. 2.19.5–8).

Das lyrische Ich wird von Bacchus überwältigt, der die künftige Dichtung dieses lyrischen Ichs inspirieren wird, wie man im folgenden Verlauf des Gedichts lesen kann. Jedoch scheint die recht allgemeine Charakterisierung einer bacchischen Ekstase nicht ausreichend spezifisch, um den Schluss nahezulegen, dass die Haltung des lyrischen Ichs im vorliegenden Fall identisch mit dem Verhalten des Bacchus gegenüber der Ariadne sei. Die »Klage der Ariadne« ist kein klares Beispiel für eine Philosophie der Zukunft und wir können aufgrund ihrer vermeintlich horazischen Vorbilder wohl kaum einen Zusammenhang zwischen ihr und *Jenseits von Gut und Böse* behaupten.

Nietzsches Hinwendung (wenn man von einer solchen überhaupt sprechen kann) zu Rom in der *Götzen-Dämmerung* offenbart die Kontinuität seines Denkens im Hinblick auf eine bestimmte Frage – ›was ist vornehm?‹ –, hilft uns aber nicht bei dem Versuch, eine Antwort auf Nietzsches zentraler Frage nach dem Wesen der Philosophie zu formulieren. Obwohl es Berührungs punkte zwischen dem Gedankengut des Horaz und dem Denken Nietzsches gibt und obwohl Nietzsche Horaz' Stil bewundert hat, scheint es dennoch, dass der horazische Stil im allgemeinen Entwicklungsverlauf von Nietzsches Denken kaum eine Rolle gespielt hat. Am Ende einer ausführlichen Untersuchung von Nietzsches Äußerungen über Rom bleibt Richard Bett nur folgende Schlussfolgerung zu ziehen: »the results of this survey have been somewhat scattered.«⁸ Obwohl ich mich bemüht habe, die Implikationen von Nietzsches Lob des Horaz für die allgemeine Richtung seiner Philosophie zu durchdenken, bin ich zu der Schlussfolgerung gezwungen, dass – wenn auch die Ergebnisse der Untersuchung nicht »scattered« sind – Nietzsche selbst an denjenigen Stellen, an denen er seine Bewunderung für Horaz' Stil und Geschmack zum Ausdruck bringt, niemals signalisiert, dass er von der horazischen Lyrik Antworten auf die Fragen erwarte, was die Philosophie zu sagen hat und wie philosophisches Denken am besten ausgedrückt werden kann.

Literatur

- Bett, Richard: Nietzsche and the Romans. In: Journal of Nietzsche Studies 42 (2011), 7–31.
 Klaus, Hans-Heinrich. Die schaffende Seele: Nietzsches Nähe zu Horaz. Diss. Technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig 2009.
 Horatius: Opera. Hg. von D. R. Shackleton-Bailey. Stuttgart 1985.
 Horaz: Sämtliche Werke. Üb. u. hg. von Johann Heinrich Voss. Leipzig 1893.
 Sommer, Andreas Urs: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Bde. 6.1–2 Berlin 2012–2013.

Konrad Weeda

8 Bett: Nietzsche and the Romans, 28.

31 ›Der realistische Maler‹ (FW 55): Nietzsches Verse über die scheiternde Mimesis

Zur Einführung

Zu den dreiundsechzig knapp gehaltenen Gedichten, die Nietzsche unter dem Goethe entlehnten Titel »Scherz, List und Rache« in die 1882 gedruckte Erstausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* integrierte, gehört ein fünfzeiliger spöttischer Reim, der mit der Themenbenennung: »Der realistische Maler« überschrieben ist. In ihm stellt Nietzsche die Gestaltungsintention dieses Malvirtuosen auf den kritischen Prüfstand:

Der realistische Maler.

»Treu die Natur und ganz!« – Wie fängt er's an:
 Wann wäre je Natur im Bilde abgethan?
 Unendlich ist das kleinste Stück der Welt! –
 Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt.
 Und was gefällt ihm? Was er malen kann!¹

Eine Skepsis wird hinsichtlich von Anspruch und Wirklichkeit des Malens laut. Sie könnte manchen Leser ad hoc zum Glauben verleiten, es sei mitunter dieses Gedicht gewesen, das die Grundlage für das berühmte Urteil Thomas Manns gestiftet habe, Nietzsche habe mit den bildenden Künsten – wohl im Gegensatz zur Musik – »offenbar keine seiner großen Stunden [...] gefeiert«.² Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht nicht die Widerlegbarkeit dieser Behauptung, die von Nietzsches Reserviertheit, wenn nicht sogar seiner pejorativen Bewertung der bildenden Künste ausgeht, so sehr sie heute auf einer breiteren Quellengrundlage von Nietzsches Œuvre und Lebensgestaltung zu leisten wäre; Tilmann Buddensieg hat dies bereits eindrucksvoll bezüglich der Architektur bewiesen.³ Aber wert festzuhalten ist, dass Nietzsche in seinem Gedicht nicht die Kunst des Malers schlechthin kritisch beurteilt; es ist im Gegenteil ausdrücklich die dem Realismus verpflichtete Malerei, wie auch immer er den Begriff ›realistisch‹ fasste, und dies verlangt nach größtmöglicher Klärung.

Das Forschungsinteresse hat sich bisher nicht auf diesen gereimten Mehrzeiler gerichtet, der gemeinsam mit den zweiundsechzig pointenreichen Pendants am Buchanfang der FW das sogenannte »Vorspiel in deutschen Reimen« – so der Untertitel des Abschnitts – bildet. Seit seiner Erwähnung in Gerhard Plumpes »Realismus«-Artikel im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (1992) ist jedoch ein Anstieg an bloßen Zitationen in vorhersehbaren Kontexten – wie mimetische Wahrheit oder

1 FW Scherz, List und Rache, 55 (bzw. KGW, V.2, 37).

2 Thomas Mann: Vorspruch zu einer musikalischen Nietzsche-Feier (1925), Rede v. 4.11.1924; s. Bruno Hillebrand (Hg.): Nietzsche und die deutsche Literatur I, Texte 1873–1963. München 1978, Nr. 148, 209.

3 Tilmann Buddensieg: Nietzsches Italien. Städte, Gärten und Paläste. Berlin 2002.

das Spannungsfeld zwischen Wollen und Können – zu verzeichnen.⁴ Tiefergehende Inhaltsanalysen oder Verortungen in der lyrischen Tradition blieben aus. Oft wird der gesamte Gedichtzyklus, der erste zur Bereicherung einer philosophischen Schrift von Nietzsche, nur lapidar der an Goethe oder Heine geschulten Verskunst zugeordnet.⁵ Nicht ganz abwegig ist dies insofern, als besonders Goethe mächtige Impulse zum Aufwind der Epigrammform geliefert hat – als »Epigramme in Versen« bezeichnete Nietzsche selbst seinen Zyklus (an Ernst Schmeitzner, 8.5.1882, [224], KSB 6, 191–192, hier: 191) –; und Heine, dessen Bosheit ihn faszinierte, habe ihm den »höchsten Begriff vom Lyriker« gegeben – so sein Bekenntnis 1882, inmitten einer Phase gesteigerter lyrischer Produktivität.⁶ Eine andere Spur, die rein Thematische, lässt, wie Schmidt neuerdings mit Recht konstatiert, erkennen, dass das Sujet des Malers, der dem Ultimum realistischer Kunst verpflichtet ist und daran scheitert, einen Vorläufer besitzt, in Gestalt von Stifters Erzählung *Nachkommenschaften*, 1864 publiziert.⁷ Einschränkend ist jedoch trotz Nietzsches erwiesener Verehrung von Stifter zu sagen, dass in ihr nicht ein Hauch der ironisch-süffisanten Demaskierung, wie Nietzsche sie vollziehen wird, aufscheint, ganz zu schweigen von der Einbettung des Sujets in ein abweichendes, in Prosa gehaltenes Literaturgenre.

Umso dringlicher bleibt die Frage nach Nietzsches lyrischer Orientierung im Maler-Poem. Ein erster Eindruck soll nicht unerwähnt bleiben: Die Verquickung verschiedener Aspekte – die humoristische Note, das Motiv der Hybris eines Kunst-Virtuosen und die Trivialität suggestierende Einfachheit der metrischen Fügung – erinnert an das Werk des humoristischen, wegen seiner Volkstümlichkeit oft unterschätzten Dichters und Karikaturenzeichners Wilhelm Busch (1832–1908). Als Tafelmaler gescheitert, war dieser nach 1865 im deutschsprachigen Raum, mit auflagenstarken bebilderten Reimbüchern, zu einer Berühmtheit avanciert.⁸ Busch war ein glühender

-
- 4 Speziell auf Literatur und Kunst bezogen: Gerhard Plumpe: s. v. ›Realismus‹. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Darmstadt 1992, Bd. 8, 169–178; nur zitiert auch in Stephan Braun: Topographien der Leere. Friedrich Nietzsche, Schreiben und Schrift. Würzburg 2007, 461; Michael Wetzel: Die Wahrheit nach der Malerei. München 2007, 52; im Kontext v. Wille und Können: Martin Bieri: Neues Landschaftstheater: Landschaft und Kunst in den Produktionen von ›Schauplatz International‹. Bielefeld 2012, 175 und, recht willkürlich, in Barbara Smitmanns-Vaida: Melancholie, Eros: das Frauenbild Nietzsches. Würzburg 1999, 7.
 - 5 Vgl. Rüdiger Görner: Nietzsches Kunst. Annäherungen an einen Denkartisten. Frankfurt a. M. 2000, 215, 228–229; über Nietzsches Lyrik Wolfgang Jordan: Friedrich Nietzsches Naturbegriff zwischen Neuromantik und positivistischer Entzauberung. Würzburg 2006, 96–103; Joachim Koehler: ›Die Fröhliche Wissenschaft‹. Versuch über die sprachliche Selbstkonstitution Nietzsches. Würzburg 1977, 116, passim. – Hingegen verweist Benne hinsichtlich des Vorspiels der FW zudem auf Anleihen an der antiken Tradition (Martial); vgl. Christian Benne: Nicht die Hand allein: ›Scherz, List und Rache‹. Vorspiel in deutschen Reimen. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Berlin 2015, 29–51, 33.
 - 6 In EH klug, 4; an anderer Stelle bezeichnet er ihn mit Alfred de Musset als »Gipfel der modernen Lyrik«; vgl. 1887, 10[41], KSA 12, 475).
 - 7 Dazu Jochen Schmidt/Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches ›Morgenröthe‹, ›Idyllen von Messina‹. Berlin 2015, 371.
 - 8 Bereits 1886 war die erste Biografie über Busch erschienen. Buschs Erfolg nahm ihren Lauf mit seiner – in Wort und Bild – grandios skizzierten, karikaturesken Bilderfolge über einen

Verehrer Schopenhauers; er stand zeitweilig im Ruf des Religionsverhöhners. Er muss auch Nietzsche ein Begriff gewesen sein, obgleich er ihn nirgends erwähnt.⁹ Manche ihrer Kontakte überschnitten sich, wobei zuvörderst das Umfeld von Buschs engem Freund, dem Münchener Malerfürsten und Richard-Wagner-Porträtierten Franz von Lenbach (1836–1904) zu nennen wäre. ›Realist‹ kann dieser übrigens trotz naturalistischer Malweise nur mit Abstrichen genannt werden; seine Konzessionen an den ›Takt‹ und die Maßgeblichkeit alter Meister trotzen den Idealen Courbets.¹⁰ Malwida von Meysenbug, so schreibt Nietzsche 1883 aus Rom, habe an ihn den Wunsch herangetragen, dass er sich mit Lenbach »näher« befreunden möge.¹¹

Was hat es nun mit dem Maler-Epigramm der FW auf sich? In ihm wartet Nietzsche, mit dem Effekt des apodiktischen Nachdrucks, mit drei Ausrufezeichen in so wenigen Zeilen auf; nach einem Endreimschema aufgezäumt, weist es Sperrdruck-Hervorhebungen nicht allein im Titel auf, sondern, darin wie FW 5 ein Ausnahmefall in diesem Zyklus, zudem innerhalb der Gedichtzeilen, genauer: in drei Reimworten (›a b g e t h a n‹, ›g e f à l l t‹, ›k a n n‹).¹² In jedem Fall angestimmt mit dieser Verzahnung von typografischer Dehnung mit lautlicher Prononciierung wird ein eingängiger lehrmeisterlicher Ton, dem selbst die Tatsache, dass verschiedene Meinungen hörbar werden, keinen Abbruch tut; wirklich dialogisiert sind diese Stimmen nicht.

Von Nietzsche offenbar wohlkalkuliert, fügen sich die Verse über den realistischen Maler thematisch in einen Part der Gedichtabfolge (FW 52–56) des Vorspiels ein, dessen Schwerpunkt das künstlerische Produzieren und Werk bildet, zumeist das des Schreibenden, wie im unmittelbar vorangehenden, »Meinem Leser« (FW 54) zugesagten Reim über das rechte Verdauen seines Buches. Gemeint ist dessen rezeptive Aneignung – einem Deutungsmuster gemäß, wie es bereits Augustinus verwendet hatte.¹³ Vielleicht in Erinnerung an ein Vorbild von Prägnanz, namentlich

Pianisten, *Der Virtuos* (1865); vgl. Wilhelm Busch: Gesamtausgabe. 10 Bde. Wien 2002, Bd. 3, 183–190; vgl. Eva Weissweiler: Wilhelm Busch. Der lachende Pessimist. Eine Biographie. Köln 2007, passim.

- 9 Busch hingegen, der Wagner und dessen Münchener Gefolgsleute mit kritischem Unterton begegnete, äußerte sich 1898 brieflich recht despektierlich über Nietzsches Philosophie, die alle Werte auf den Kopf stelle; dabei nennt er den Namen ›Nietzsche‹ explizit nicht; vgl. Wilhelm Busch: Sämtliche Briefe. Hg. von Friedrich Bohne. 2 Bde. Hannover 1968–1969, Bd. 2, 136; über Wagner ebd., Bd. 1, 216. Zu Buschs Schopenhauer-Verehrung u. a. Weissweiler: Wilhelm Busch, 289; zur Beschlagnahme von Buschs *Hl. Antonius* (1870) wegen Verhöhnung der Religion; vgl. ebd., 166.
- 10 Bezeichnend ist das von Lenbach überlieferte Diktum: ›Kunst treiben heißt Takt üben.‹ Vgl. Wilhelm Wyl: Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen, mit einem Bildnis und einem Brief-Faksimile Lenbachs. Stuttgart 1904, 43; zur Distanz zu Courbet: Winfried Ranke: Franz von Lenbach. Köln 1986, 20.
- 11 Im Brief an Overbeck, 20.5.1883, [419], KSB 6, 379; Lenbach antwortet Nietzsche am 24.5.1883 auf die Zusendung eines Buches, wohl des *Zarathustra* (vgl. KGB III.2, 379).
- 12 Die typografische Hervorhebung im Gedichtverlauf des Distichons FW 5 (›A n d i e Tu g e n d s a m e n‹) beschränkt sich auf ›u n d g e h n!‹ (FW Scherz, List und Rache, 5); diese Worte sind, der thematisierten Fortbewegung gemäß, gewissermaßen in die nächste Zeile ›gegangen‹. – Mit mehr Ausrufezeichen als das Maler-Epigramm ist nur das über den »[...] Wanderer« (FW 27) versehen.
- 13 Zu der von Augustinus (*Confessiones*, 10, 14) geprägten Metapher vom ›Magen der Seele‹ (›venter animi‹) vgl. Benne: Nicht die Hand allein, 36–37.

Friedrich Rückerts Poem über ›Die hausbackene Poesie‹, beschreibt Nietzsche den Rezeptionsvorgang nach Art eines den Magen involvierenden verdauungsphysiologischen Prozesses.¹⁴ In jedem Fall entsprach diese allegorische Einverleibung seiner Vorliebe, die in der FW nicht selten aufscheint: Denken wie auch Kreativität als eine den Körper und seine Bewegungen gänzlich absorbierende Angelegenheit zu begreifen (vgl. z. B. FW 52: »Mit dem Fusse schreiben«). Das Gedicht an den Leser bahnt latent den Weg zu jenen Wahrnehmungsfragen, die im Maler-Epigramm (FW 55) Brisanz erhalten, so, wie nachfolgend die »Dichter-Eitelkeit« (FW 56) erneut Spott über einen Künstler ausgießt, nun über einen Wortkünstler.

Das Epigramm: Der ›Realist‹ und die Unendlichkeit

Lohnend ist eine nähere Betrachtung von Gehalt und Struktur des Maler-Gedichtes. Die Zeilen leuchten eine Kluft aus; es ist die zwischen den Verheißungen des ›Realisten‹ über sein Tun und dem, was Mimesis im Feld der Malkunst grundsätzlich vermag. Der Maßstab ist die exakte Nachschöpfung der Natur vom Standpunkt der, wie es Ernst Kris und Otto Kurz einmal genannt haben, »Laien- und Eindrucksästhetik«.¹⁵ Am Anfang steht ein Zitat, ja ein Satzfragment mit abschließendem Ausrufezeichen (›Treu die Natur und ganz!‹). Auf diese Weise setzt das Gedicht zuerst und vor allem den lauthals pathetisch seine Dünkel verkündenden Maler ins Werk, ob im Gesagten nun ein Rekurs auf eine Art künstlerisches Manifest vorliegt oder nicht. Natur – dieser Begriff fällt nicht nur im Zitat, zunächst im Sinne des Maßstabs mimetischer Akkuratheit; die nächste Verszeile beschwört (unter Auslassung eines Artikels) ›Natur im Bilde‹. Wie hinreichend erforscht ist, besitzt ›Natur‹ in Nietzsches Schriften und zu seinen Lebzeiten mehrere semantische Facetten.¹⁶ Sofern von einem stringent durchformten Reimgebilde auszugehen ist, darf dem Autor zugewiesen werden, primär die Landschaft zu meinen, sonst müsste ›das kleinste Stück der Welt‹ im Nachsatz eher befremden. Was nach der großrednerischen, den Leser bereits affektiv disponierenden Parole des Malers hinter einer Zäsur folgt, gestaltet sich wie die Gegenrede einer anderen Stimme. Diese spricht nicht den Maler an.

14 Rückerts Gedicht klingt mit den Versen aus: »[...] / Kehret ihr und seid gelabt / Wann von der hausbackenen [Poesie] / Ihr verdorbne Mägen habt«; vgl. Gesammelte Gedichte von Friedrich Rückert. Frankfurt a. M. 1841, 661. In einem Brief v. 6.2.1858 äußert sich Nietzsche über seine Lektüre von Rückerts Gedichten; vgl. KSB 1, 47; vgl. die Konnotationen der Verdauungsphysiologie in FW 1; 8; 24; 35; 54.

15 Zum Kunstwerk als Abbild der Wirklichkeit Ernst Kris / Otto Kurz: Die Legende vom Künstler [1934]. Frankfurt a. M. 1989, 89, 89–99; und Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur [1946]. Bern 1971. Was das Thema in Epigrammform betrifft, so kannte Nietzsche freilich die zahllosen Beispiele aus der *Anthologia Graeca*, in denen der Maler an der Lebensnähe versagt; so heißt es z. B. im 9. Buch (Nr. 594): »Maler, du stelltest den Sokrates dar. Doch, leider, die Seele einzuhauen in Wachs, reichte dein Können nicht aus«; vgl. Dietrich Ebner (Hg.) Die Griechische Anthologie. 3 Bde. Berlin 1981, Bd. 2, 422.

16 Zuletzt Christian Benne: Natur und Natürlichkeit. Eine Lektüre von Friedrich Nietzsches ›Wir Künstler‹. In: Adam Paulsen/Anna Sandberg (Hg.): Natur und Moderne 1900. Bielefeld 2013, 237–246 und Jordan: Friedrich Nietzsches Naturbegriff, passim.

Sie redet von ihm ausschließlich in dritter Person (»er« bzw. »ihm«). Eingeleitet wird dies mit Zweifel erhebenden rhetorischen Fragen, sei es in Form einer Selbstbefragung, sei es wie an eine imaginierte Hörerschaft gerichtet, dem Beiseitesprechen im Theater verwandt. Wann, so heißt es, sei Natur im Bilde je »a b g e t h a n « gewesen. »Abgethan« – es meint in Nietzsches Diktion »erschöpfend erledigt sein« – hebt in aller Drastik die Vermessenheit des Anspruchs ins Bewusstsein, die Natur könne getreu im Gemälde aufgehen.¹⁷ Eine Abfuhr an den Maler ist die Konsequenz, indem die Durchführbarkeit der prätendierten exakten Mimesis in Abrede gestellt wird: erstens unter Betonung der Unmöglichkeit der Nachahmung der gesamten Natur, zweitens gleichwohl der eines Naturausschnittes, da auch in diesem Unendlichkeit walte, fern der Möglichkeiten des Malers, dem mit realistischen Malprinzipien beikommen zu können.

Der *locus classicus* für das Grundthema des Poems, die Defizienz der Nachahmung ist benennbar; es ist Platons berühmte ontologische Kritik im *Staat* (597a-598d). Mit der Ausschnitthaftigkeit angesichts der Unendlichkeit der Natur gilt Nietzsches Interesse einem recht speziellen Aspekt. Dieses Thema ist in einem Passus von Goethes *Studie nach Spinoza* (1784/85) vorgebildet; in ihm wird als unwahr ausgewiesen, dass das »Unendliche Teile habe«, da alle »beschränkte Existenzen« »teil an der Unendlichkeit« nehmen, also ihrerseits unendlich sind.¹⁸ Nietzsches Ansatz im Gedicht entspricht dem: Unendlichkeit gelte selbst für »das kleinste Stück der Welt«. Die Frage nach den Konsequenzen dessen für den Maler umtrieb ihn 1888 in Turin erneut. Nietzsche, der nach eigenem Bekenntnis keinem Genre der Malkunst so zugetan war, wie der Landschaftsmalerei, erlebte die Natur bei einem Spaziergang am Po schwärmerisch wie »ein Claude Lorrain ins Unendliche gedacht«. Nun gerät ihm gar die Vorstellung von einem Naturgemälde Lorrainschen Zuschnitts zum Vehikel der Illusion, Unendlichkeit zu begreifen.¹⁹

Im denkbar größten Kontrast hierzu steht sein Maler-Epigramm. Es lebt von der fehlenden Kongruenz von Gemälde und Natur. Der Maler, zunächst als höchst ambitionierter »Realist« eingeführt, steht am Ende als Hochstapler da; die Nachahmung, die er betreibt, entpuppt sich als rein willkürlich-selbstgerechtes Vorliebnehmen mit dem, was einfach hin machbar ist. Diese Herabwürdigung der Mimesis steht geistesgeschichtlich in der Tradition der *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–57) von Friedrich Theodor Vischer. Noch im Besitz seiner Professur, hatte Nietzsche

17 Vgl. Brief an Carl von Gersdorff, 27.9.1873, [316], KGB II.3, 161: das »Semester ist abgethan« (v. 1873); oder Brief an Heinrich Köselitz, 20.12.1887, [964], KSB 8, 213: »gethan und abgethan« (v. 1887).

18 Johann Wolfgang Goethe: *Studie nach Spinoza*. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. München 1988, Bd. 13: *Naturwissenschaftliche Schriften I, 7*; ebd. (*Naturphilosophie*), 44, die Forderung an den Dichter wie den bildenden Künstler, seinen Gegenstand so zu erfassen, dass sich daraus ein »vollständiges, hinreichendes Werk« ergäbe.

19 In EH GD, 3; ohne Bezug auf Goethe: Ingrid Schulze: Nietzsche und Claude Lorrain. In: *Nietzschesforschung* 4 (1998), 217–225. Nietzsches klares Bekenntnis zu seiner Vorliebe für die Landschaftsmalerei – im Gegensatz zu anderen Genres – (im Brief an Erwin Rohde, 3.9.1869, [28], KGW II.1, 51–53, hier: 52); diese allein mache ihn »ruhig und erwartungsvoll«; »aus heiler Haut« habe er die Möglichkeit entdeckt, »Landschaften-Gemälde innerlich einzusaugen«.

1870 in Basel bereits einen der Bände dieses ebenso monumentalen wie ergiebigen Hauptwerks von Vischer konsultiert. Inspiriert von Goethes Ansatz in der Spinoza-Studie, schrieb Vischer es der Unendlichkeit der Natur zu, wenn das Mimesis-Prinzip strenggenommen bereits mit jedwedem »Wählen« eines Ausschnittes seine Gültigkeit einbüße.²⁰

Zum Verhältnis Natur und Kunst bezieht Nietzsches Epigramm die gleiche Position. Anders als bei Vischer ist luzide Ironisierung am Wirken. Wiewohl niemand behaupten kann, dass sich in Lyrik zwingend die wirkliche Meinung dessen ausspricht, der sie schuf, deutet ein Nachlass-Fragment von 1882 an, wie sehr Nietzsche die Quintessenz seines Maler-Reimes guthieß. Mit einer Akzentverlagerung auf die Wahrnehmung heißt es: »Wenn das Auge durch die Natur schon an ungeheure Dimensionen gewöhnt ist, kann die Kunst keinen kleineren Maßstab anlegen, ohne sich selbst zu degradieren.«²¹ Primär ein Missverhältnis wird herausgestellt. Obwohl diese Äußerung ohne Maler-Metier und ohne Realismus-Begriff auskommt, steht sie dem Nachahmungsproblem, wie es im Poem artikuliert ist, um vieles näher, als die explizit »An die Realisten« gerichteten Anfangsworte des zweiten Buches der *Fröhlichen Wissenschaft* (FW 57). In diesen stellt Nietzsche faktisch vor allem die Möglichkeit eines nüchtern-neutralen Zugangs zur Wirklichkeit in Frage, und das heißt in diesem Abschnitt ›Realismus‹: es ist die als Mär begriffene Objektivität in der Kunst – eine Objektivität, die ›ohne menschliche Zutat‹ existiere, frei von Leidenschaft und Phantasie. Insofern erschließt sich im Maler-Epigramm weniger leicht als in anderen Reimen der Serie die von Nietzsche insinuierte Funktion seiner Gedichtabfolge als einer einstimmenden Vorrede für seine Aphorismen.²² Hingegen thematisieren die in FW 57 erwähnten »geliebten Bilder von Sais« – gemeint ist die Plutarch zufolge verschleierte Götterstatue zu Sais (*Moralia*, Über Isis und Osiris, C9) – erneut die bildende Kunst und indirekt die Frage nach deren Wahrheit, wie dies besonders der Kenner von Schillers Ballade (»Das verschleierte Bild zu Sais«) und der Novalis-Leser durchdringen wird.²³ Mehr dem Titel nach berühren Nietzsches Aphorismen zu »Natur und Kunst« (FW 80) und über die »Eitelkeit der Künstler« (FW 87) etwas von dem, was sein Poem tatsächlich perspektiviert; Kontur verleihen sie dem nicht.

20 Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. 3 Bde. München 1922, Bd. 3: Die Kunstretheorie, Abschnitt 1, § 513, 2, 99: »Das Gesetz der Naturnachahmung löst sich im Versuche, es streng festzuhalten, in sich selbst auf, denn eigentlich im engsten Sinne die Natur nachzuahmen ist nicht möglich, da selbst dann, wenn der Künstler jedes Atom durch das Vergrößerungsglas betrachten würde, nicht der ganze Umfang der Erscheinung zur Wahrnehmung gelangen könnte; [...]«; der Passus auch zitiert in Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart 1997, 71; zu Nietzsches Konsultation von Vischers Buch Aldo Venturelli: *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche*. Berlin 2008, 190, Anm. 173.

21 1882, 17[11], KGW, V.2, 565.

22 Beispiele bei Benne: Nicht die Hand allein.

23 Zu Schillers Ballade (v. 1795) Jan Assmann: *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*. Stuttgart 2000; zum Romanfragment von Novalis *Die Lehrlinge zu Sais* vgl. Novalis: *Schriften. Die Werke* Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1977, Bd. 1, 79–90.

Zurück zur Eingangsfrage: Wie ist das auf den Maler bezogene Epitheton ›realistisch‹ im engeren Sinne zu verstehen? Erkennbar ist die Malkunst, selbst nach der Erfahrung der Fotografie, nicht von der Aufgabe mimetischer Repräsentation entpflichtet. Diese Sicht prägt im Übrigen auch eine Aussage Nietzsches von 1884: In Anbetracht seines so trefflich geratenen essayistischen Bildes von *Richard Wagner in Bayreuth* (1875/6) behauptet er, in seiner Jugend »zum Beispiel auch Maler« gewesen zu sein (1884, 26[406], KSA 11, 257).

Formulierungen wie im Zitat der ersten Verszeile (»Treu die Natur und ganz!«) könnten den reinsten Begriff des Selbstverständnisses dessen geben, den der französische Maler Gustave Courbet (1819–1877) seit Mitte des 19. Jahrhunderts als »Realist« definiert hatte; es ist pleonastisch der »aufrichtige Liebhaber der ehrlichen Wahrheit.²⁴ Es lag Nietzsche offenkundig nicht an einer dezidierten Auseinandersetzung mit jener Kunstrichtung, die, ohne dem Auge allzu treu zu sein, sich bevorzugt gegenüber der ungeschönten Wirklichkeit mit ihren Motiven zu öffnen wünschte. Auch sonst bewies er (verglichen mit seiner Begeisterung für alte Meister wie Lorrain, van Dyck oder Raffael) ein geringes Interesse an den Kunstströmungen seiner Zeit. Wovon sein Gedicht zeugt, ist allenfalls von einer Reaktion auf Schlagworte, auf hehre Parolen und eitle Wahrheits-Dünkel derjenigen, die sich als Realisten gerierten – für ihn eine Provokation, eine bloße Setzung. Er unterhöhlt diese sukzessiv, mit unüberbietbarer Meisterschaft, bis statt eines Virtuosen, um mit der *Götzen-Dämmerung* zu reden, nur ein Affe seines Ideals (GD Sprüche 39) zutage tritt; ein Opportunist ist es, der noch nicht einmal schwer an seinem Selbstbetrug trägt.

Paarreim und Desillusionierung – Simplizität und Raffinesse

Hinsichtlich der Ausdrucksform von Nietzsches Gedanken im Epigramm – diese sind, der Ton ist gemessen heiter, in einfache Verse gesetzt – existiert vom Dezember 1882 sein Bekenntnis im Brief an Rohde, er habe bei der FW generell an die *gaya scienza* der Troubadours gedacht, »daher auch die« Wahl der »Verschen«.²⁵ Aus Stegmaiers Analyse geht hervor, wie erhelltend diese Aussage mitsamt des annoncierten provençalischen Sinnes für Nietzsches Selbstverständnis war.²⁶ Aber im Fall des ›realistischen Malers‹ verstellt der verharmlosende Ton des Diminutivs (›Verschen‹)

24 Im Brief Courbets v. 19.11.1851 an André Eugène Garcin: »Je suis [...] par-dessus tout réaliste [...] réaliste signifie ami sincère de la vrai vérité.« Zit. nach Petra ten-Doesschate Chu (Hg.): Correspondence de Courbet. Paris 1996, 97 und Boris Röhrl: Realismus in der bildenden Kunst. Berlin 2013, 14–16.

25 An Erwin Rohde, Mitte Dezember 1882, [345], KSB 6, 292. Allerdings zeugt ein Brief an Köselitz von 1888, in dem er sich an seine Vorliebe in Basel erinnert, »sehr gewagte Reime zu schmieden« (an Heinrich Köselitz, 17.5.1888, [1035], KGB III.5, 317), doch von einem äußerst klaren Bewusstsein seiner Gabe, Sprache despottisch schalten zu können.

26 Werner Stegmaier: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft. Berlin 2012, 35–41; überzeugend vor allem der Hinweis auf Herder als wegweisende Quelle für Nietzsches Begriff von einer mit dem Provençalischen konnotierten fröhlichen Wissenschaft.

eher die Raffinesse der wirksam aufgezäumten Stilmittel. Die Simplizität vorgaukelnden Paarreime entfalten ein dialektisches Spiel: pointiert eine Dramaturgie von Behauptung – Widerlegung, Frage – Antwort, von dünnelhafter Zuversicht und, als Schlusspointe (›k a n n‹ nimmt den ersten Paarreim ›an‹/›a b g e t h a n‹ wieder auf), lakonischer Ernüchterung. Man beachte das Gefälle, das den realistischen Maler am Ende erdet. Einen Großteil der stilisierten Einfachheit erreicht Nietzsche durch die Paarreim-Fügung von ›Welt‹ und ›g e f ä l l t‹. Sie ist besonders im dichterischen Œuvre Wilhelm Buschs gängig, wobei zur Illustration von dessen sarkastischem Sprachwitz ein Beispiel aus dem Werk über die Abenteuer des Junggesellen *Tobias Knopp* genügen muss; das Buch erschien 1874: »[...] / Ach, so denkt er, diese Welt / Hat doch viel, was nicht gefällt. / Rosen, Tanten, Basen, Nelken / Sind genötigt zu verwelken; / Ach und endlich auch durch mich / Macht man einen dicken Strich. / [...].«²⁷ Gemeint mit dem, was verbrämt mit trivialen Reimen daherkommt, ist ganz rüde der Tod, der, einem Zensor gleich, das Leben des Autors durchstreicht, wie mit einem Stift. Wir wissen es nicht, aber wir können es angesichts der Popularität Buschs nicht ausschließen, dass mit Nietzsches Reimworten ›Welt‹ – »g e f ä l l t« für den Leser der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts bereits ein Buschsches Muster preisgegeben war. Jedenfalls ist Nietzsches gezielte Nachbildung trivial-salopper Reimbilde dieses Zuschnitts nicht von der Hand zu weisen. Es verwundert nicht, wenn beispielsweise das, was Nietzsche scharfzüngig im versifizierten Vorspiel gegenüber dem Hoffährtigen (FW 21) anführt, Buschs oben zitierte Lakonik (zwischen ›mich‹ / ›Strich‹) erinnerlich macht: Nicht aufblasen solle jener sich, »sonst bringet dich / Zum Platzen schon ein kleiner Stich« (FW Scherz, List und Rache, 21). Ähnlich wie bei Busch inszeniert im ›realistischen Maler‹ erst ein bezwingender lyrischer Duktus ein Widerspiel von Tonlagen, das sich unbarmherzig bis zur Desillusionierung steigert. Stringenz, eine ebenso listig wie boshafte Irritationen herbeiführende Stringenz, jedoch abseits der volkstümlich-derben Einfärbung, dürfte es gewesen sein, die Nietzsches parodistisch zu nennenden Anleihen an Busch motivierte; und nur am Rande sei bemerkt, dass beide Autoren weitere, nicht selbstverständliche lyrische Kniffe vergleichbar einsetzten.²⁸ Wiewohl Nietzsche als Philologe, hinsichtlich

-
- 27 Busch: *Tobias Knopp*, Abenteuer eines Junggesellen. In: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 4, 80–81; vgl. ebd., 191: »Bekanntlich möchte in dieser Welt / Jeder gern haben, was ihm gefällt«; oder, in der *Kritik des Herzens* (ebd., Bd. 2, 104): »Hier in dieser schönen Welt; / [...] / Dir nicht sonderlich gefällt«; die Beispielreihe ließe sich deutlich verlängern.
- 28 Dazu gehört u. a. der Gefallen an sog. Makkaronischen Versen, d. h. solchen, die humoristischen Reimwirkungen zuliebe orthografische Verrenkungen (meist mit Anleihen an anderen Sprachen) entfalten, beispielsweise wenn Nietzsche in seinem Gedicht »Für Tänzer« (FW 13) zu »Eiss« bzw. »weiss« das Reimwort »Paradeis« (statt Paradies) gesellt, vielleicht als Konzession an das Englische (»paradise«), oder an eine überkommene Lautgestalt, wie sie ihm aus protestantischen Kirchenliedern vertraut gewesen sein muss (vgl. dazu die Bach-Cantata »Süßer Trost, mein Jesus kommt« (BWV 151), in der von der »Tür / Zum schönen Paradeis« die Rede ist). Eine parodistisch-frevlerische Absicht Nietzsches kam jedenfalls 1888 in seinem versifizierten Nachruf auf einen Geistlichen zum Vorschein; in diesem wird Laster ausgerechnet wie »Pastor« intoniert: »der [...] Pastor / Ergab sich einem Lastor« (an Heinrich Köselitz, 17.5.1888, [1035], KSB 8, 315). Busch befleißigte sich derartiger Wort-Drolerien nicht minder, so in seinem 1874 gedruckten Werk *Dideldum*, II: Der Verfertiger historischer Porträts skizziert Napoleon »[...] so / Gleich steht er do / bei

der antiken Metrik, eine Beziehung zwischen Versfüßen und Takteinheiten (d. i. die sog. Iktustheorie) zurückwies – er vertrat eine »Theorie der quantitierenden Rhythmisik« (KGW II/2, 269) –, ließ er es sich im Vorspiel-Epigramm der FW »An die Tugenden samten« (FW 5) nicht nehmen, das Kommen und Gehen von Tugenden bildhaft mit dem auf Hebung und Senkung beruhenden daktylischen Versfuß bei Homer zu umschreiben.²⁹

Große Natur – kleiner Bildträger

Eine ungleiche Relation wird mit der explizit beschworenen ›Natur im Bilde‹ ange deutet und sodann wertend entfaltet: die gewaltige Natur ist es, konterkariert mit der bescheidenen Fassungskraft eines Bildträgers. Als *locus classicus* für die Welthaftigkeit, die der bildende Künstler auf eine kleine Fläche zu bannen bestrebt ist, war dem einstigen Basler Philologen die *Ilias*-Ekphrasis vom Schild des Achill gegenwärtig geblieben. Dies spiegelt sich mitunter in der *mise-en-abyme*, die sein früher Homer-Aufsatz (1869) enthält: Ihm gilt die gesamte *Ilias* (wie das Schildmotiv, das sie enthält) als Versuch, »möglichst viel Bilder in einen Rahmen« zu stecken – »Bilder«, heißt es, in leiser Anspielung an den tradierten Topos von Homer als Maler.³⁰ Anders als bei Homer nimmt jedoch die Mimesis in Nietzsches Epigramm nicht an der Fülle Maß, sondern am kohärenten Naturganzen; und anstelle des gefeierten Gelingens des Artefaktes wird ein zwangsläufiges Scheitern insinuiert; bei diesem erweist sich die Begrenztheit des Bildträgers als fast gleichbedeutend mit der begrenzten Be fähigung des Malers.

Eben diese Akzentgebung – der Bildträger und die marginalen Kräfte des Malers der Natur – begegnet abermals beim Humoristen Busch, genauer, in einer frühen Bilderserie, die 1859 in den *Münchener Bilderbogen* erschien: Es ist *Der kleine Maler mit der großen Mappe*, ein Werk mit Kommentaren zwar, aber noch ohne jene, für Busch bald typischen bildbegleitenden Reime.³¹ Der kleine, forscht in die freie Natur ausziehende, wie sich erweisen wird, verhinderte Virtuose wird deren Opfer, insofern, als seine Mappe (d. h. der Bildträger o. a. die spätere Malfläche) angesichts des heftigen Waltens der Natur zweckentfremdet wird: bald dient sie dem Maler als Schirm, als Floß (Abb. 1), Zelt oder Fluginstrument, während sich die Natur,

[...] Waterloo«. – Auch Busch neigte dazu, seine lyrischen Ambitionen mit einem Bekenntnis zu »kleinen Versen«, um die Wahrheit zu sagen«, klein zu reden; vgl. sein Brief vom 26.1.1875 (Busch (1968–1969), Bd. 1, 129).

- 29 FW Scherz, List und Rache, 5. – Zu Nietzsches Ablehnung der Iktustheorie Christian Benne: Good cop, bad cop. Von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft. In: Helmut Heit/Günter Abel/Marco Bruscotti (Hg.): Nietzsches Wissenschaftsphilosophie: Hintergründe, Wirkungen und Aktualität. Berlin 2012, 187–210, 189.
- 30 Grundlage ist Homer: *Ilias*, 18, vv. 478–613. Zur Reminiszenz in Nietzsches Vortrag über Homer; vgl. KGW II.1, 265; zum »Schild mit Bildwerken« auch 1883, KSA 10, 479[15, 3]; 1887 bezeichnet er die Musik als deskriptive Kunst, »bei der man an einen Schild mit erhabener Arbeit denkt« (an Peter Gast (Heinrich Köselitz), 21.1.1887, [793], KGB III.5).
- 31 Busch, Wilhelm: Gesamtausgabe. 10 Bde., Wien 2002, Bd. 5, 125–132, die Abb. ebd., 127; Weissweiler: Wilhelm Busch, 90. Der niederbayerische Maler Otto Stöger war Vorbild.



Abb. 1: Wilhelm Busch, Illustration aus: *Der kleine Maler mit der großen Mappe* (1859)

sperrig, als angepeilter Darstellungsgegenstand dem Zugriff des Künstlers entzieht, eingedenk ihres ureigenen Wesens. Darin zeichnet sich bei allen erkennbaren Unterschieden eine Parallele zu Nietzsches Maler ab, der ebenfalls am Wesen der Natur – bei ihm ist es deren Unendlichkeit – scheitert, scheitern muss, in seinen endlichen Gaben gewissermaßen ebenfalls ein kleiner Maler, ohne jedoch die, zur Groteske gesteigerte, Don-Quixote-artigen Züge von Buschs Figur zu besitzen. Wenige Jahre nach seinem erwähnten Werk, im Juni 1884, flößt Busch dem nächsten Möchtegern-Virtuosen, dem *Maler Klecksel*, ähnlich klägliche Züge ein, nun begleitet von Reimen. Vehement hielt er am Bild des von der Natur (wie dem gigantischen Felsen, auf dem er sitzt) Verzweigten zu einer Zeit fest, als sich in der deutschen Lyrik andere Ideale ziemten (»Daher man denn auch bald erfuhr, / Der Klecksel malt nach der Natur«).³²

Die Hybris des Künstlers – ein Seitenblick auf den Dichter (FW 56)

Ohne zu behaupten, Nietzsche habe sich zwingend von Buschs Bildwitz inspirieren lassen, verdient Beachtung, dass kein selbstverständliches Thema, die Hybris des auf die Natur ausgerichteten Malers, einen unwiderstehlichen Sog auf beide ausübte, bei Busch bevorzugt auf das Malheur konzentriert.³³ Unter Einsatz jener Kontrastwirkung, die das Erhabene ins Lächerliche kippen lässt, stoßen beide den Maler vom

32 Dieses Bildmotiv des Landschaftsmalers ist das einzige, das Busch aus seinem erwähnten Vorgängerwerk übernahm; vgl. Busch: *Der Maler Klecksel*. In: ders., 2012, Bd. 2, 171–239; die Abb. ebd., 219. Ähnlich wie Nietzsche fließt gleich eingangs die hochgesteckte Prätention des Malers ein, um sie sodann untergraben zu können: »Und wenn er [d. i. der Maler, CJH] von was sagt, so sei's, / Ist man auch sicher, dass er's weiß. // Doch andern, darin mehr zurück, / fehlt dieser unfehlbare Blick [...]« (Kap. 1).

33 Zum verbreiteten Sujet der Künstler-Hybris vgl. Kris/Kurz: *Die Legende vom Künstler*, 114–120.

Podest. Im Vorspiel der *FW* vertieft Nietzsche das Sujet des anmaßenden Künstlerstolzes mit der »Dichter-Eitelkeit« (*FW* 56) und sorgt – man beachte das Oxymoron (»Sinn in [...] unsinn'ge Reime«) für deren sofortige Unterhöhlung. In einer fast zeitgleich gedruckten Bildgeschichte mit fortlaufenden Reimen, *Baldwin Bählamm, der verhinderte Dichter* (1883), verfährt Busch kaum anders, kraft des lächerlichen lautmalerischen Namens (Bäh-lamm). Nicht frei von Selbstironisierung ist in beiden Fällen die Charakterisierung des Verseschmiedens als gemeine, leicht von der Hand gehende physische Arbeit daher, weil dies durch einfache Metrik vermittelt wird – eine Distanz in eigener Sache. Spottgedichte über Verseschmiede stellten kein Novum dar; sie waren bereits im Epigrammkorpus Martials (8, 20) enthalten, jedoch ohne erkennbaren Eindruck auf Nietzsche. Wird in der Exklamation von dessen Dichter die Forderung nach »Leim« für das »Holz« laut (gemeint ist der Stoff der Dichtung) – und daraus erwachse dem Dichterling, bei aller Hohlheit des artifiziell Verschraubten, »kein kleiner Stolz« (*FW* 56),³⁴ so geht Busch mit seinem wirklichkeitsfremden Lyriker, der ebenfalls nur ein stümpernder Handarbeiter ist, nicht minder hart ins Gericht. Sollte es etwas geben, das diesen bäuerlichen »Musensohn« mit prätendierter »Poetendimension« über seine Mitmenschen erhebt, dann nicht etwa dessen Elaborate, die er knetend, »aus weicher Kleie« wie Butter formt; nein, allein die Gabe, eigene Langeweile kompensieren zu wissen, kürt ihn.³⁵

Was ist, über die Künstler-Hybris hinaus, kur zum das Markanteste an den bestehenden Parallelen zwischen dem Gedichteschreiber, wie ihn Nietzsche bzw. Busch imaginiert? Es ist die katachrestisch veranschaulichte Fügung des Stoffes in nicht eben eingefahrener Assoziation mit Holz: »Find' ich selbst mir schon Holz!« (Nietzsche) – »Legt's in die Mulde, flach von Holz« (Busch). Während in Buschs Reimen anhand der Motivreihe Holz – Weichheit – Langeweile – Poeten-Erhabenheit (»Dichter-Höhe«) und Musen ein Echo auf *Faust I* fasslich wird, d. h. auf das Bild des typisierten Dichters im burlesken *Vorspiel auf dem Theater* (I, v. 111: »Bedenket ihr habet weiches Holz zu spalten«),³⁶ hat zumindest der Versklang in Nietzsches »Dichter-Eitelkeit« den Anschein, als sei er bei Busch vorgezeichnet – und sei es in zeitlich vorangehenden Reimfolgen; denn das Publikationsdatum von Buschs *Baldwin Bählamm* (Juni 1883) steht, das will gesagt sein, der These des unmittelbaren Einflusses auf Nietzsche klar entgegen.³⁷

34 FW Scherz, List und Rache, 56. Vgl. 1882 in IM Vogel-Urtheil: »Du ein Dichter? Stehts mit deinem Kopf so schlecht?«

35 Busch: *Baldwin Bählamm*. In: ders. Gesamtausgabe, Bd. 7, 175–251, 177–178; nachdem gesagt wurde, dass der Mensch nicht weiß, was er machen soll, heißt es: »[...] / Nicht so der Dichter. Kaum missfällt / Ihm diese altbackne Welt, / So knetet er aus weicher Kleie / Für sich privatim eine neue / Und zieht mit ihr als Musensohn / In die Poetendimension, / [...] / Legt's [den Stoff] in die Mulde, flach von Holz, / Durchknetet es und drückt und rollt's, / Und sieh, in frohen Händen hält sie [= die Bauernmutter, CJH] / Die wohlgeratne Butterwälze. / [...].« Zum Dichterideal der Lyrik dieser Zeit vgl. Gottfried Willem: Abschied vom Wahren-Schönen-Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne. Heidelberg 1998, 74 u. passim.

36 Goethe: *Faust I*, v. 111. In: ders. Studie nach Spinoza, I. Abt. Bd. 3, 12.

37 Ein Jahr zuvor, im August 1882, kam es zur Drucklegung von Nietzsches Erstdition der *FW*; im ersten Jahr wurden nur zweihundert Exemplare verkauft.

Wie im ›realistischen Maler‹, so kommt in Nietzsches »Dichter-Eitelkeit« – sie meint näher besehen vielmehr dessen Stolz – erneut ein subversives Element gegen das schier Erhabene zum Tragen. Darin bestätigt sich, was Nietzsche im *Zarathustra* gesteht: »ich schone die Eitlen mehr als die Stolzen« (ZA II, Klugheit).

Epilog

Unter Berücksichtigung der Rezeptionssituation im damaligen Deutschland ist der blamierte Künstler, sei es der – belustigend für den Leser – arg hinter seinen Verheißenungen zurückbleibende Maler oder der Dichter, auch eine Spitzte gegen den Ästhetizismus der vorherrschenden Epigonelyrik gewesen, denn diese Dichtung im Umfeld Geibels und Heyses lud das Kunstschaffen gar zu gerne mit sakralisierendem Pathos auf. Fern von pantheistischen Naturelebnissen, fern auch vom Kunstidealismus der Zeit, fern davon, mit süßlichen Tönen beweihräuchert zu werden, wird der Maler in Nietzsches Epigramm schnörkel- und gnadenlos seiner Maske, ein ›Realist‹ zu sein, beraubt. Eine nicht geringe Ironie ist zu erkennen. Denn kraft einer gekonnten Illusionsbrechung schickt sich der Gedicht-Verfasser Nietzsche selbst zu einem wahren Realisten an; es ist, wie sein »Vorspiel in deutschen Reimen« in vielen Varianten zeigt, wohlemerkt einer, der sich und seinen Leser mit kapriziösen Einfällen und Aperçus von der Knechtschaft des Bornierten wie Trügerischen zu befreien weiß. Nicht nur einmal offenbart Nietzsche indessen die Präferenz eines Stilmittels, das sich auch in der Titelwahl der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* niederschlägt: das der Paradoxie. Indem sich das Ziel des malenden Realisten gerade *nicht* als realistisch erweist, erhält das Epigramm seine süffisante Pointe. Nietzsche lässt dem Leser keine Wahl: der Realist ist ein Phantast.

Literatur

- Assmann, Jan: Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe. Stuttgart 2000.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur [1946]. Bern 1971.
- Benne, Christian: Good cop, bad cop. Von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft. In: Helmut Heit/Günter Abel/Marco Bruscotti (Hg.): Nietzsches Wissenschaftsphilosophie: Hintergründe, Wirkungen und Aktualität. Berlin 2012, 187–210.
- Benne, Christian: Natur und Natürlichkeit. Eine Lektüre von Friedrich Nietzsches ›Wir Künstler‹. In: Adam Paulsen/Anna Sandberg (Hg.): Natur und Moderne 1900. Bielefeld 2013, 237–246.
- Benne, Christian: Nicht die Hand allein: ›Scherz, List und Rache‹. Vorspiel in deutschen Reimen. In: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.): Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Berlin 2015, 29–51.
- Chu, Petra ten-Doesschate (Hg.): Correspondence de Courbet. Paris 1996.
- Bieri, Martin: Neues Landschaftstheater: Landschaft und Kunst in den Produktionen von ›Schauplatz International‹. Bielefeld 2012.
- Braun, Stephan: Topographien der Leere. Friedrich Nietzsche, Schreiben und Schrift. Würzburg 2007.
- Buddensieg, Tilmann: Nietzsches Italien. Städte, Gärten und Paläste. Berlin 2002.
- Busch, Wilhelm: Gesamtausgabe. 10 Bde. Wien 2002.
- Busch, Wilhelm: Sämtliche Briefe. Hg. von Friedrich Bohne. 2 Bde. Hannover 1968–1969.

- Ebner, Dietrich (Hg.) Die Griechische Anthologie. 3 Bde. Berlin 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang: Studie nach Spinoza. In: Werke, Hamburger Ausgabe. 14 Bde. München 1988, 13: Naturwissenschaftliche Schriften I.
- Görner, Rüdiger: Nietzsches Kunst. Annäherungen an einen Denkartisten. Frankfurt a. M. 2000.
- Hillebrand, Bruno (Hg.): Nietzsche und die deutsche Literatur I., Texte 1873–1963. München 1978.
- Jordan, Wolfgang: Friedrich Nietzsches Naturbegriff zwischen Neuromantik und positivistischer Entzauberung. Würzburg 2006.
- Koehler, Joachim: »Die Fröhliche Wissenschaft«. Versuch über die sprachliche Selbstkonstitution Nietzsches. Würzburg 1977.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. [1934]. Frankfurt a. M. 1980.
- Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel. Stuttgart 1977, Bd. 1.
- Plumpe, Gerhard: s.v. »Realismus«. In: Joachim Ritter u. a. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8. Darmstadt 1992, 169–178.
- Plumpe, Gerhard (Hg.): Theorie des bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1997.
- Ranke, Winfried: Franz von Lenbach. Köln 1986.
- Röhrl, Boris: Realismus in der bildenden Kunst. Berlin 2013.
- Rückert, Friedrich, Gesammelte Gedichte von Friedrich Rückert. Frankfurt a. M. 1841.
- Schmidt, Jochen/Kaufmann, Sebastian: Kommentar zu Nietzsches »Morgenröthe«, »Idyllen von Messina«. Berlin/Boston 2015.
- Schulze, Ingrid: Nietzsche und Claude Lorrain. In: Nietzscheforschung 4 (1998), 217–225.
- Smitmans-Vaida, Barbara: Melancholie, Eros: das Frauenbild Nietzsches. Würzburg 1999.
- Stegmaier, Werner: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft. Berlin 2012.
- Steiner, George: Gedanken dichten. Berlin 2011.
- Venturelli, Aldo: Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche. Berlin 2008.
- Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 3 Bde. München 1922.
- Weissweiler, Eva: Wilhelm Busch. Der lachende Pessimist. Eine Biographie. Köln 2007.
- Wetzel, Michael: Die Wahrheit nach der Malerei. München 2007.
- Willems, Gottfried: Abschied vom Wahren-Schönen-Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne. Heidelberg 1998.
- Wyl, Wilhelm: Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen, mit einem Bildnis und einem Brief-Faksimile Lenbachs. Stuttgart 1904.

Christiane J. Hessler

32 »Zu meinem Gedächtnis«. Nietzsche und Lou Andreas-Salomés »Gebet an das Leben«.

I.

»Gewiss – so liebt ein Freund den Freund, / wie ich dich liebe, räthselvolles Leben! / Ob ich in dir gejauchzt, geweint, / ob du mir Leid, ob du mir Lust gegeben, / ich liebe dich mit deinem Glück und Harme, / und wenn du mich vernichten musst, / entreise ich mich schmerzvoll deinem Arme, / gleich wie der Freund der Freundesbrust. // Mit ganzer Kraft umfass' ich dich, / lass deine Flamme meinen Geist entzünden/ und in der Gluth des Kampfes mich/ die Räthsellösung deines Wesens finden! / Jahrtausende zu denken und zu leben, / wirf deinen Inhalt voll hinein, – / Hast du kein Glück mehr übrig mir zu geben, / wohlan so gib mir deine Pein.«¹

Kulminierend in jener Komposition, der er unter seinen Werken bis zuletzt besondere Geltung beimaß, brachte Nietzsche keinem Gedicht vergleichbar emphatische Zustimmung entgegen wie diesen ungelenken Versen einer bei ihrer Entstehung womöglich nicht einmal 20-jährigen². Unter dem Titel »Lebensgebet« fügte Louise von Salomé (um die es sich handelt) sie vier Jahre später ihrem pseudonym erschienenen Debütroman *Im Kampf um Gott* (1885) ein. Auf einzigartige Weise

1 So die Version aus Nietzsches Brief an Heinrich Köselitz vom 1.9.1882 (KGB III.1, 249, [295], An Heinrich Köselitz in Venedig). Bis auf einen Vers (14), weicht der frühe Abdruck in Louise von Salomés Roman *Im Kampf um Gott* (Lou Andreas-Salomé: Ein Kampf um Gott. Roman. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. München 2007)160) semantisch nur unwesentlich davon ab: »ein Freund von« (V. 8), »Flammen« (V. 10), »zu leben um zu denken« (V. 13), »Schließ mich in deine Arme ein« (V. 14), »zu schenken« (V. 15), »noch hast du« (V. 16). Anders über vier Jahrzehnte danach ihr »Lebensrückblick«. Unter dem gleichen Titel bietet er eine vierstrophige Fassung zu jeweils vier Versen vgl. (Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 40) mit folgenden Varianten: »Rätselleben« (V. 2) »Ob [...] Glück ob [...] Schmerz« (V. 4), »samt« (V. 5), »schmerzvoll« in V. 7 ist getilgt, »Wie Freund sich reißt von« (V. 8), »Flammen mich« (V. 10), »Laß noch in Glut« (V. 11), »Dein Rätsel tiefer nur ergründen« (V. 12), »zu sein! zu denken!« (V. 13), »Schließ mich in beide Arme ein:« (V. 14), »mehr zu schenken« (V. 15), »noch hast Du« (V. 16). Nicht nur die offensichtlichen Glättungen scheinen für eine nachträgliche Bearbeitung durch die Selbstbiografin zu sprechen. Ihre Begründung der Unterschiede zwischen der späteren Gestalt und der des Philosophen damit, dass Letztere »aus dem Gedächtnis niedergeschrieben« worden sei (Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 41), wird durch die weitgehende Übereinstimmung mit derjenigen (dem Philosophen bekannten) von 1885 widerlegt – es sei denn man geht (wie Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner. Berlin/Boston 2013, 539) von einem Reimport aus, dass Lou von Salomé also Nietzsches Fassung in den Roman übernommen habe. Dessen der Orchesterierung seiner Komposition unterlegter Text (vgl. Friedrich Nietzsche: Der musikalische Nachlass. Hg. von Curt Paul Janz. Basel 1976, 151–163) differiert von dem Köselitz mitgeteilten lediglich in V. 8 (»wie Freund sich reißt von Freundes Brust«) und V. 16 (»noch hast du«), dazu dreimal in einzelnen der vier Singstimmen: »gejauchzt in dir« (V. 3: nur Sopran), »Harm«/»Arm« (V. 4/5: nur Bass).

2 Vgl. Lou Andreas-Salomé: Lebensrückblick. Grundriss einiger Lebenserinnerungen. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1994, 40.

vermag seine Ausrichtung auf diesen Text den Zugang zur Befindlichkeit des Philosophen über ein lyrisches Medium zu beleuchten.

II.

Thüringen, Tautenburg bei Jena. Im August 1882 verbringen Nietzsche und die 17 Jahre jüngere Frau dort drei Wochen intensiven Austauschs, »circa 10 Stunden täglich«, wie sie festhält, ganz der »ununterbrochene[n] Gemeinsamkeit der Arbeit und der Unterhaltung zu zweien gewidmet«³. Dieser Spätsommer markiert den Höhepunkt rauschhafter Euphorie, mit der er jene »auf die erstaunlichste Weise gerade für meine Denk- und Gedankenweise vorbereitet[e]« (an Heinrich Köselitz, 13.7.1882, [263], KGB III.1, 222) »jung[e] Russin« (an Malwida von Meysenbug, 13.07.1882, [264], KGB III.1, 233) endgültig als sein »Geschwistergehirn« (an Lou von Salomé, 16.09.1882, [305], KGB III.1, 259) entdeckt. Von vereinnahmenden Projektionen nicht frei, hofft er, dieses »intelligenteste aller Weiber« (an Heinrich Köselitz, 20.8.1882, [282], KGB III.1, 239) als »Schülerin [...] Erbin und Fortdenkerin« für seine Philosophie aktivieren zu können (an Malwida von Meysenbug, 13.7.1882, [264], KGB III.1, 224). Intellektuelle und psychologische Motive kreuzen sich hierbei, Gleichgestimmtheit und Hochstimmung, das Glück des Denkers wie des Mannes, der vermutlich einer Frau niemals so nahe gekommen ist wie eben dieser. Gegenstand der Gespräche ist auch bereits die heranreifende ›Zarathustra-Dichtung‹, mit dem (von ihr später zeichenhaft für seine innere Zerrissenheit gedeuteten) »Haupt- und Kerngedanken« der »ewigen Wiederkehr aller Dinge« als äußerster »Apotheose«,⁴ das heranreifende Hauptwerk des Philosophen mit dem Gedanken von der ›ewigen Wiederkehr‹ als äußerster Affirmation des niemals endenden Lebensprozesses (vgl. KGB III.1, 467).

Bei seinem Abschied aus dem Tautenburger »Walddörfchen«⁵ überlässt Lou Salomé ihm eine Abschrift des Gedichts. In welcher Absicht dies geschieht – ob als Geste der Zuneigung, als Erinnerung an die gemeinsame Zeit oder aus einem anderen Grund –, bleibt Spekulation. Am meisten spricht dafür, dass die Thematik der Verse mit der ihrer Dialog zu tun hat.

Zwei Monate danach sind beide letztmals zusammen, in Leipzig, um einen von ihr ausgearbeiteten Entwurf zur »Charakteristik« seines Denkens zu besprechen. Private »Mißverständnisse« und »Verdächtigungen«⁶ befördern danach rasch die wechselseitige Entfremdung⁷. Nietzsches Gekränktheit infolge seines unerfüllten

3 Lou Andreas-Salomé: Ideal und Askese. Aufsätze und Essays. Bd. II: Philosophie. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. Taching a.S. ²2014, 221.

4 Andreas-Salomé: »Ein Apokalyptiker. Über die Wiederkunftslehre Friedr. Nietzsches« (1892). In: diess. Ideal und Askese, hier: 243, 254.

5 Friedrich Nietzsche/Paul Rée/Lou von Salomé: Die Dokumente ihrer Begegnung. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1970, 160, 181.

6 Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 85–86.

7 Vgl. Friedrich Nietzsche/Paul Rée/Lou von Salomé: Die Dokumente ihrer Begegnung, 239–361; KGB III.1, 281–505.

Werbens ist hierfür wohl hauptverantwortlich. Sie zieht sich zurück. Er verwindet die Enttäuschung nur schwer. Ihre Verse aber bleiben ihm.

III.

In eigenständiger Ausprägung antizipiert Louise von Salomés Text ein Leitmotiv der Literatur um 1900.⁸ Nach dem Zerfall christlicher Gewissheiten setzt man dem (wie sie selbst schreibt) »tiefste[n] Einsamkeitsgefühl« des religiös obdachlos gewordenen Geistes⁹ dort die Beheimatung im ewigen All-Zusammenhang der Welt entgegen. Als einziger verbleibender Horizont übernimmt »das Leben« nun ehedem Gott zugeschriebene Funktionen. Deswegen ist es nur folgerichtig, sich ihm gegenüber wie ein Beter zu verhalten¹⁰.

Für Louise von Salomé markiert derlei eine lebensgeschichtlich unterfütterte Konstante ihres Denkens. Am Beginn steht die einschneidende Gott-ist-tot-Erfahrung während der mittleren Kindheit.¹¹ Als Ersatz dieses Verlustes entdeckt sie das Prinzip universaler Verbundenheit »mit allem, was ist«¹². Aufgrund der ersten Erfahrung des Eros lernt sie solche immer schon bestehende »Vorgängigkeit eines übergeordneten Ganzen«¹³ als das Begehrenswerte schlechthin zu verstehen sowie, daraus resultierend, »heilig[e] Gebundenheit, die zum Gehorsam zwingt«, an »etwas, das uns höher gilt als wir selbst«¹⁴.

Die Tatsache des Lebens an sich ist es also, die den Menschen religiös affiziert. Lou Andreas-Salomés spätere Aufsätze nehmen häufiger Bezug darauf. Wenn von ›Gott‹ bedeutsam voll überhaupt gesprochen werden könnte, dann nur als einem ›Symbol‹¹⁵ für das unsterbliche ›Leben des Lebens‹¹⁶. All dies läuft auf eine Divinierung des Lebens hinaus, das in Fülle alles enthält, was überhaupt zu sein vermag, einschließlich dessen, was nach menschlichen Begriffen gut oder böse erscheint. Wie sehr diese Perspektive einer »strenge[n] und harte[n] Weltanschauung«¹⁷ sie

-
- 8 Am konzisensten dazu immer noch Wolfdietrich Rasch: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Viktor Žmegač (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Meisenheim 1981, 18–48, bes. 42; vgl. auch Martin Lindner: Krise und Leben: Die intellektuelle Mentalität der frühen Moderne. Diss. München 1991, bes. 22; Wolfgang Riedel: Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900. Studienausgabe. Würzburg 2011, 200–206 u. ö.
 - 9 Lou Andreas-Salomé: Von der Bestie bis zum Gott. Aufsätze und Essays. Bd. I: Religion. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. Taching a.S. 2011, 143.
 - 10 Vgl. ebd., 150.
 - 11 Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 19–25.
 - 12 Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 24; vgl. 9, 163.
 - 13 Rose-Maria Gropp: Lou Andreas-Salomé mit Sigmund Freud. Grenzgänge zwischen Literatur und Psychoanalyse. Weinheim 1988, 39, vgl. ebd., 34, 56.
 - 14 Andreas-Salomé: Von der Bestie bis zum Gott, 150.
 - 15 Ebd., 124.
 - 16 Ebd., 122, 131.
 - 17 Brief an Hulda Garborg vom 29.10.1892, zit. nach: Hans-Rüdiger Schwab: Lou Andreas-Salomés Nietzsche – ›homo religiosus‹ im Gewand einer Philosophie der Moderne? In: Lou Andreas-Salomé Institut, Göttingen (Hg.): Ihr zur Feier: Lou Andreas-Salomé (1861–1937). Interdisziplinäres Symposium aus Anlass ihres 150. Geburtstages. Taching a. S. 2011, 175–191, hier: 179.

beschäftigte, davon legt das (jetzt erst edierte) umfangreiche Manuskript »Der Gott« Zeugnis ab, das an der Schnittlinie ihrer geistigen Entwicklung den Scheitelpunkt und die Summe ihres Kardinalthemas bezeichnet. Grundüberzeugungen ihrer Lebensphilosophie bringt sie später auch in die Psychoanalyse ein.

Ihr frühes Gedicht, das die Verfasserin – vielleicht auch unter dem Eindruck seiner Ironisierung durch Freud – aus der Rückschau nach fünf Jahrzehnten ästhetisch nicht mehr gelten lässt¹⁸, spiegelt die Anfänge dieses Denkens. Ansätze zur Interpretation gibt es bis heute allenfalls sehr spärliche.¹⁹ Die Nietzsche-Forschung hat es nie für nötig erachtet, sich mit den spezifischen Grundlagen des »Hymnus an das Leben« aufseiten der Verfasserin des Gedichts zu befassen.

Auffällig ist zunächst, dass es sich um einen sakralen Texttypus handelt, dessen Charakter jedoch verändert erscheint, da er »den ›eindeutigen‹ pragmatischen Zweck eines Gebets nicht mehr erfüllt«.²⁰ Ein anredend-preisendes und -bittendes Aussagesubjekt bekennt seinen Glauben, doch herkömmlich-religiöse oder gar christliche Gesten werden im Sinne monistischen Credos umgekehrt. Gedanklich kreisen die Verse um das Verhältnis dieses Subjekts zu jener rational unauflösbarer Welt, auf die es, als deren natürlicher Bestandteil, immer bezogen bleibt.

Der zentrale Begriff erscheint nicht neu. »Ein ewig Rätsel ist das Leben«, heißt es 1864 etwa schon bei der vielgelesenen lyrischen Leitfigur Emanuel Geibel mit Bezug auf »die alte Sphinx«,²¹ eine im 19. Jahrhundert wiederkehrende Metapher dafür. »[I]n jenem »Räthsellen« enthalten, befindet sich das Ich zugleich einem quasenuminosen »Du« gegenüber. Die Analogie zum feierlich danksgagenden Eingangsteil des Hochgebets vieler christlicher Liturgien ist nicht von der Hand zu weisen: »in dir leben wir, in dir bewegen wir uns und sind wir«, lautet dort der Satz einer Präfation (VI) für die Sonntage im Jahreskreis. Diese alles umfassende Wirklichkeit aber zeigt sich als ebenso unbegreiflich wie zwiespältig. Dreifach variiert, bringt sie ›Schmerz‹, ›Harm‹ und ›Pein‹.

Gleichwohl personifiziert das geschlechtlich nicht gekennzeichnete Ich dieses verschlossen-widersprüchliche Phänomen in der Gestalt eines Freundes, zu dem eine innige, sich durchaus erotisch äußernde Beziehung besteht als wechselseitiges Umarmen, An-sich-reißen und -gerissen-werden, in dem Liebe und Kampf unterscheidbar werden. Mit Recht hat Sophie Wenerscheid den eigentümlichen

18 Vgl. Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 167–168, 221.

19 Zu nennen sind allenfalls Sophie Wenerscheid: Weiblicher Vitalismus in Skandinavien und Deutschland im Anschluss an Nietzsche. In: Søren R. Fauth/Gísli Magnusson (Hg.): Influx. Der deutsch-skandinavische Kulturaustausch um 1900. Würzburg 2014, 133–161 und Katrin Schütz: Geschlechterentwürfe im literarischen Werk von LAS unter Berücksichtigung ihrer Geschlechtertheorie. Würzburg 2008, 84–86.

20 Marija Zulja Vasić Daki: Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen. Die theoretischen Grundlagen der ›Logik der Dichtung‹. Stuttgart 2005, 129.

21 Emanuel Geibel: Ausgewählte Werke. Bd. 1. Leipzig o.J., 229 (»Wie manchen Blick du frei und freier« (= »Lieder aus alter und neuer Zeit XII«)). Vom »Rätsel der dunklen Sphinx, die Leben heißt«, ist etwa auch bei Malwida von Meysenbug: Gesammelte Werke. Hg. von Berta Schleicher. Bd. 2. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1922, 109, die Rede. Just zur Entstehungszeit der Verse bedient sich auch Nietzsche verstärkt dieser Semantik: »schon bei dem Muthe der Antwort auf das Rätsel des Lebens hat sich bisweilen die Sphinx hinabgestürzt« (1881, 13[9], KSA 9, 620, vgl. ähnlich ebd., 668; auch 622).

Charakter solcher Hingabe an das Leben betont: eine spannungsvolle Begegnung zweier Körper, die sich leidenschaftlich einander annähern. Das hymnisch angerufene Leben wird so zum Partner eines Liebesaktes.²²

Aber die Verse evozieren kein blindes Sich-überwältigen-lassen. Um die Erkenntnis dieses Freundes²³ soll, ja muss mit aller verfügbaren Kraftanstrengung gerungen werden, um ihm seine Identität abzupressen (und so das ›Rätsel‹ zu lösen) – oder damit man immerhin seinen Segen empfange, der einem, wie im biblischen Jakobskampf (1 Mose 32), zwar nicht ohne Schaden gewährt wird²⁴, doch zur »Selbstfindung«²⁵ und damit zur Lebens-Tüchtigkeit verhilft. ›Flamme‹ und ›Gluth‹, eigentlich Bilder, die mit der Liebe verbunden sind, bezeichnen hier das Verzehrende dieser Leidenschaft.²⁶

Über alle zeitlichen Grenzen hinweg erstreckt sich die große Einheit des Lebens, seine Zeittiefe und seine Ewigkeit, als deren einbegriffener Teil das Ich sich bewusst erfahren möchte. Was immer diese Totalität in sich birgt: unverkürzt ist es willkommen. Die Balance der drei Oppositionen aus Strophe eins – ›gejauchzt‹ / ›geweint‹, ›Leid‹ / ›Lust‹, ›Glück‹ / ›Harme‹ – wird deshalb nun gar zugunsten des negativen Anteils aufgelöst. In diesen Höhepunkt vorbehaltloser Akzeptanz des Lebens münden die Schlussverse voller Pathos, in das Einverständnis mit den Verletzungen, die es zufügt, das Ja selbst zur durch seinen unablässigen Fortgang notwendigen Vernichtung des Individuums. Diesen Schluss betreffend soll Lou Andreas-Salomé später bemerkt haben, »für sie drücke er aus, daß sie auch das durch den Gottesverlust ›beraubte‹ Leben noch ganz habe umfassen wollen, für Nietzsche hingegen »sei er der Ausdruck eines amor fati gewesen«²⁷.

IV.

Gleich nachdem er die Abschrift der Verse erhalten hat, macht der Philosoph sich an die Arbeit. In Naumburg vertont er Ende August 1882 die erste Strophe für Singstimme und Klavier, wobei seine »letzte eigentliche Komposition«²⁸ die Grundlage

22 Wannerscheid: Weiblicher Vitalismus, 138. Anders Schütz: Geschlechterentwürfe, 85, für die »das Leben [...] stellvertretend für ›Mutter‹, ja »für ›Gott=Mutter‹ zu stehen scheint«, ein »Bild des weiblichen Urprinzipis«.

23 Vgl. Andreas-Salomé: Von der Bestie bis zum Gott, 158.

24 Vgl. ebd., 150.

25 Schütz: Geschlechterentwürfe, 85.

26 Zu den Ungeschicklichkeiten des Gedichts hingegen gehört, dass in den Versen 5/6 nicht ganz deutlich wird, wer handelt. Geheimem Zwang folgend vernichtet das Leben zwar das Ich, dieses aber wird ihm nicht entrissen, sondern entreißt sich ihm selbsttätig. Danach geht in der zweiten Strophe die Bewegung noch einmal zurück vor die Auslöschung, in das Ringen um Erkenntnis.

27 Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 221.

28 William H. Schaberg: Nietzsches Werke. Eine Publikationsgeschichte und kommentierte Bibliographie. Basel 2002, 192; vgl. Sommer: Kommentar zu Nietzsches Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner, 213; der Sache nach schon Elisabeth Förster-Nietzsche: Der ›Hymnus an das Leben‹. In: Das Inselschiff 1 (1920), 209–216, hier: 215 f.

bildet, der 1873 bereits fertig gestellte und in den folgenden beiden Jahren mehrfach überarbeitete »Hymnus an die Freundschaft«. Anpassungen nimmt er kaum vor: lediglich der Schluss wird gestreckt, weil Lou Salomés Gedicht länger ist als das ursprüngliche.

Aus dieser – niemandem mitgeteilten – Vorgehensweise zu schließen, dass Nietzsche die Wiederverwendung eines alten Musters wichtiger nehme als den Text,²⁹ ist unhaltbar. Eben so wenig macht der Dilettant aus seiner kompositorischen Not bloß eine Tugend. Mit der Reprise antwortet er vielmehr im Medium jener Melodie, die er für seine beste musikalische Eingabe hielt,³⁰ auf das zweimalige Freundesmotiv in dem ihn emotional anrührenden, »ergreifende[n] Gedicht« (an Franz Overbeck, 9.9.1882, [301], KGB III.1, 256), deren Urheberin er anderen gegenüber als »mein[e] Freundin« bezeichnet (an Heinrich Köselitz, 13.7.1882, [263], KGB III.1, 222), eine Person, welcher er »durch eine feste Freundschaft verbunden« sei (an Malwida von Meysenbug, 13.7.1882, [264], KGB III.1, 223).

Wenn Nietzsche den Brief, in welchem er Lou Salomé von seiner Komposition berichtet, höchst emphatisch abschließt – »ich liebe auch in Ihnen / m e i n e Hoff-n u n g e n « (an Lou von Salomé, Ende August 1882, [293], KGB III.1, 247 f.), stellt er ihren Text und seine Komposition offensichtlich in einen gemeinsamen Horizont. Tatsächlich sollte das Lied wohl ein manifestes Zeichen ihrer Zusammengehörigkeit auch mit dem Versprechen auf Künftiges darstellen. So äußert er seine Freude über das harmonische Ineinanderfließen von Poesie und Musik zu einer neuen »Einheit«, in welcher er sie beide in einem Kunstwerk erstmals »für immer« vereinigt sieht.³¹

»Mit heroischem Ausdrucke beginnt die Musik, »[e]ntslossen«, und wird mit den letzten beiden Versen »langsamer«.³² Wahrscheinlich wusste die Adressatin (mit ihrer »jungen, wahr[haft] heroischen Seele« (an Malwida von Meysenbug, 13.7.1882, [264], KGB III.1, 224) sogleich Bescheid, worauf, über den Inhalt hinaus, damit angespielt werden sollte: »Im Freigeiste«, vertraut sie ihrem Tautenburger Tagebuch an – jenem Typus, mit dem sie Nietzsche wie sich selbst identifiziert –, könne »das durch die Religionen entstandene religiöse Bedürfn [...] gleichsam auf sich selbst zurückgeworfen, zur *heroischen Kraft seines Wesens* werden, zum Drang der Selbst-

29 Ohne jede Würdigung der Entstehungskontexte vertritt Albrecht Dammeyer: Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler. Würzburg 2003, 118, diese Position: »Nicht der Text ist der Musik vorgeordnet, und die Musik versucht ihm individuell gerecht zu werden, sondern die Musik als das ›ästhetisch stärkere Medium‹ überlagert den Text, so daß er schließlich sogar austauschbar wird.« Der Text scheine »allenfalls Akzidens der Komposition zu sein.« Andererseits heißt es bei ihm auch »dass bestimmte Elemente der Musik durch die Gleichzeitigkeit mit entsprechenden Textstellen kommentiert werden. Text und Musik interpretieren sich wechselseitig (120, vgl. 121).

30 Vgl. Nietzsche: Der musikalische Nachlass, 341.

31 Peter-André Bloch: Nietzsche als Gesellschaftsmusiker zwischen Parodie und Pathos. In: Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment. Berlin 2007, 93–114, hier: 192; vgl. Nietzsche: Der musikalische Nachlass, 340.

32 Zit. nach: Nietzsche: der musikalische Nachlass, 151, vgl. Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 41.

hingabe einem großen Ziele«³³. Es handelt sich dabei um einen zentralen Gegenstand ihrer dortigen Gespräche³⁴. Über die »Bedeutung des *Heroismus als Ideal*« bei dem Philosophen führt sie Kenntnisreiches in ihrem zweiten Nietzsche-Aufsatz (1891) aus und macht zugleich Material aus seinen Thüringer Aufzeichnungen für sie erstmals öffentlich³⁵. Seine Anweisungen für den Vortrag stellen ein präzises Echo darauf dar.

Sicher will Nietzsche seiner »Freundin« ein wenig imponieren, wenn er sie darüber informiert, dass der Präsident des Deutschen Musikvereins, für seine Komposition schon »Feuer gefangen« habe und sie für seinen Chor arrangieren wolle: »das [eben] wäre so ein kleines Weglein, auf dem wir Beide zusammen zur Nachwelt gelangten – andere Wege vorbehalten«³⁶. Ferner sollte Louise Ott, eine in Paris lebende Sängerin, der er 1876 in Bayreuth begegnet war, sie »Ihnen und mir einmal vorsingen« (an Lou von Salomé, Ende August 1882, [293], KGB III.1, 247). Zweimal imaginiert Nietzsche die Situation eines Beieinanders, wo nicht gar des Paars von Verfasserin und Komponist. Auch dies unterstützt die Vermutung, dass ihr gemeinsames Lied für ihn Vereinigt-Sein in ästhetischer Form bedeutet.

Ein weiteres Motiv lagert sich diesem an. Obwohl Nietzsche Wert darauf legt, sich »nach meinem Maßstabe [...] Müh e gegeben« zu haben, bittet er Heinrich Köselitz als Fachmann darum, »etwas den laienhaften Strich und Griff« zu mildern, »um die Menschen zu meiner Philosophie zu verführen« (an Heinrich Köselitz, 1.9.1882, [295], KGB III.1, 249). Über das rein Persönliche hinaus wird der latente erotische Subtext damit schon früh auf einen zusätzlichen Faktor übertragen und erweitert, den des eigenen Werks.

Der Angesprochene reagiert »beinahe erschrocken über Ihren innerlichen Zustand, den Sie mit so großer Kraft und Intensität als ›Gebet an das Leben‹ zum Ausdruck bringen«. »[S]ehr düster« erscheint ihm dieser »Aufruf«, dessen Musik »christlich-kriegerisch« klinge, einem »Kreuzfahrer-Marsch« ähnlich gar (Peter Gast an Nietzsche, 4.9.1882, [140], KGB III.2, 282). Nietzsche schickt den Brief an Louise von Salomé weiter, mit der orakelnden Bemerkung, sie werde »ihre Nebengedanken dabei haben« (an Lou von Salomé, 8.9.1882, [298], KGB III.1, 251). Auch hier liegt eine konkrete Assoziation nahe, die darauf hindeutet, wie bewusst er arbeitete, hatte sie doch während der Tautenburger Zeit vielleicht nicht nur Paul Rée zu verstehen gegeben, man werde noch erleben, dass Nietzsche »als der Verkünder einer neuen« – post-christlichen – »Religion auftritt [...], welche Helden [...] zu ihren Jüngern wirbt«³⁷.

Wie zur Erläuterung dessen, was mit seiner Bemerkung gemeint sein könnte, fügt der Schreiber hinzu: »Es kostet mich immerfort noch den größten Entschluß, das Leben zu acceptiren« (an Lou von Salomé, 8.9.1882, [298], KGB III.1, 252). Seiner

33 Friedrich Nietzsche/Paul Rée/Lou von Salomé: Die Dokumente ihrer Begegnung, 184.

34 Vgl. ebd., 188–191, 211, 275–276.

35 Andreas-Salomé: Ideal und Askese, 191.

36 Andreas-Salomé: Ideal und Askese, 257; vgl. an Lou von Salomé, 16.9.1882, [305], KGB III.1, 260, vgl. ebd., 266.

37 Andreas-Salomé: Lebensrückblick, 84; vgl. Friedrich Nietzsche/Paul Rée/Lou von Salomé: Die Dokumente ihrer Begegnung, 185.

klugen Adressatin ist dieser Widerspruch nie verborgen geblieben: »Je höher er sich als Philosoph zur vollen Exaltation der Lebensverherrlichung erhob«, bemerkt sie in einem ihrer Nietzsche-Aufsätze von 1892 dazu, »je tiefer litt er als Mensch unter seiner eigenen Lebenslehre. Dieser große Seelenkampf, die wahre Quelle seiner ganzen letzten Philosophie, den seine Bücher und Worte unvollkommen ahnen lassen, klingt vielleicht am ergreifendsten aus in Nietzsches Musik des Hymnus an das Leben«³⁸.

Wenn ihr philosophischer Freund Louise von Salomé schließlich noch zu verstehen gibt, dass »Lebensgebet« ein unmögliches Wort sei und auf Ersatz drängt (an Lou von Salomé, 26.9.1882, [311], KGB III.1, 266) – reibt er, dessen Werk von gebeitsähnlichen Anrufen einer größeren Wirklichkeit selbst nicht frei ist,³⁹ sich wahrscheinlich weniger an der religiösen Konnotation des Textes, als an dem unklaren Kompositum. So belässt er den Titel vorläufig als »Gebet an das Leben«.

Nach Lou Salomés Rückzug kommt die Arbeit daran zum Erliegen, bis dreieinhalb Jahre später, im Juni 1886, Köselitz Nietzsche mit einem Titel, auf den man nicht ohne Grund seine ganze Philosophie gebracht hat⁴⁰, das inzwischen »Hymnus an das Leben« überschriebene, nun auch die zweite Strophe in die Komposition einbeziehende Stück vorlegt, wunschgemäß (vgl. Brief an Franziska Nietzsche, August 1886, [736], KGB III.3, 232; III.7/2, 231) für gemischten Chor und Militärorchester eingerichtet, ausschließlich Blasinstrumente also.⁴¹ Gut ein Jahr später entscheidet Köselitz sich dann zu Nietzsches Entzücken selbständig zu einer komplett neuen Umarbeitung, jetzt für gemischten Chor und Orchester (vgl. Peter Gast an Nietzsche, 24.6.1887, KGB III.6, 55; vgl. Nietzsche an Peter Gast, 27.6.1887, III.5, 100). Über manches Detail von Stimmführung, Satztechnik und Instrumentation streiten beide noch, bevor das Werk unter dem Namen des Philosophen gedruckt wird, als zeitlebens einzige seiner musikalischen Arbeiten, wenn man sie denn überhaupt so bezeichnen darf,⁴² dazu auf eigene Kosten. Ursprünglich soll sein Vorschlag für das Titelblatt ehrlicher gewesen sein: »Thema von Friedrich Nietzsche, bearbeitet und orchestriert von Peter Gast«.⁴³

Von dem Werk verspricht Nietzsche sich durchaus »höhere« (an Erwin Rohde, 23.11.1871, [170], KGB II.1, 248) Reklame für sein Denken, denn »[d]er Affekt meiner Philosophie drückt sich in diesem Hymnus aus« (an Felix Mottl, um den 20. Oktober 1887, KGB III.5, 172–173; vgl. ebd., 179; BWK 192 f.) Jener klassische Topos der Ästhetik, dem zufolge Musik, als nicht-mimetische Kunstform, eine in-

38 Andreas-Salomé: Ideal und Askese, 244–245; vgl. 1882–1883, 4[81], KSA 10, 137.

39 Vgl. Jürg Wüst-Lückl: Theologie des Gebetes. Forschungsbericht und systematisch-theologischer Ausblick. Fribourg 2007, bes. 87–91.

40 Vgl. Reiner Ruffing: Bleibt der Erde treu! Nietzsches Hymnus auf das Leben. Stuttgart 2008 – ohne auf diesen Text einzugehen.

41 Zur weiteren Arbeit an dem Stück vgl. im Detail Nietzsche: Der musikalische Nachlass, 341 ff.; Schaberg: Nietzsches Werke, 194–195.; teils schon Förster-Nietzsche: Der ›Hymnus an das Leben‹, 212–214.

42 Dammeyer: Pathos – Parodie – Provokation, 117, findet, Gasts Version weiche »so weitgehend« von der Vorlage ab, dass »eine Betrachtung unter der Autorschaft Nietzsches [...] problematisch« sei.

43 Förster-Nietzsche: Der ›Hymnus an das Leben‹, 216, vgl. KGB III.6, 64.

nere Welt des Nicht-Semantisierbaren aufsteigen zu lassen vermöge,⁴⁴ verbindet sich hier mit einem Theorem Nietzsches, seiner (nicht ganz eindeutigen) »Affektenlehre« (oder »Psychologie« [1888, 13[2], KSA 13, 214]).⁴⁵ Mit ihrer unbewussten Unverfügbarkeit stehen die Affekte demnach in Relation zur »grosse[n] Vernunft« des »Leib[es]«, von welcher im vierten Teil des *Zarathustra* die Rede ist (Za I, Von den Verächtern des Leibes). Leben und Erkenntnis greifen durch sie ineinander. In dieser rauschhaft-undurchsichtigen Bewegung gibt sich für Nietzsche aus der elementaren Verfassung des Menschen heraus eine innere Gerichtet- und Sinnhaftigkeit zu erkennen – was verstanden zu haben er übrigens der Freundin attestiert (an Lou von Salomé, 16.09.1882, [305], KGB III.1, 259).

Aus der Musik entfalte seine Philosophie auf intime Weise ihre Botschaft. Mit Blick auf diese expressive Qualität bezeichnet Nietzsche den Hymnus als »ein philosophisches Glaubensbekenntniß in Tönen« (an Carl Riedel, um den 20. Oktober 1887, [932], KGB III.5, 173). Wenn man schon sein Denken nicht verstehet, so eröffne er den Deutschen vielleicht einen Weg, »sich für eine ihrer seltsamsten Mißgeburten zu interessiren« (an Heinrich Köselitz, 27.10.1887, [940], KGB III.5, 179), die sich darin artikuliere. Nun ist bei Nietzsche-Texten eine gewisse Bibelfestigkeit immer von Nutzen. Als »Mißgeburt« charakterisiert sich auch Paulus einmal (1 Kor 15, 8), und zwar an einer gewichtigen Stelle seiner Briefe, wo er gegen alle Zweifler vehement sein ›Evangelium‹ vom Tod und der Auferstehung Jesu Christi als den entscheidenden Taten Gottes zum Heil der Menschen vertritt.

Die religiöse Bezüglichkeit verdichtet sich in Nietzsches Einlassungen zu dem Hymnus weiter. Seine Identifikation damit ist so stark, dass er ihn zum Testament *in nuce* erhebt. In nicht weniger als acht Briefstellen zwischen Mitte August und Mitte Dezember 1887, voller Gewissheit dann noch einmal in *Ecce homo* (EH Zarathustra, 1), kehrt ein entsprechender Topos wieder. Als »das Einzige, was von meiner Musik übrigbleiben soll, erhebt der Philosoph dieses Lied in den Rang »eine[r] Art Glaubensbekenntniß in Tönen, das sich dazu eignen möchte, einmal ›zu meinem Gedächtniß gesungen zu werden« (an Gustav Krug, Ende Oktober 1887, [942], KGB III.5, 182, vgl. 126, 173, 175, 193, 207, 211), wobei der Akt des Singens die Melodie und den dadurch anverwandten Text als Einheit ausweist. Seine teils mit der Formel »*in memoriam*« (an Hermann Levi, um dem 20.10.1887, [930] KGB III.5, 172)

(KGB III.5, 126, vgl. ebd., 172) vorgenommene Parallelisierung zum Stiftungsgeschehen der christlichen Religion (nach Lk 22, 19/1 Kor 11, 25) und dessen ritueller Vergegenwärtigung – *in meam commemorationem* – sind so unverkennbar, dass es nicht einmal der zitierenden Anführungszeichen bedürfte, um darauf aufmerksam zu werden.

Die neutestamentliche Referenz macht den innersten Charakter des kundgetanen Verlangens deutlich, es jenem Gesalbten überbietend gleichzutun, den Nietzsche mit seinem Werk ablösen möchte. Wie dort in Brot und Wein, so besteht hier in Text und Musik eine leibhaftige Substanzialisierung seiner selbst kraft seines Denkens,

⁴⁴ Vgl. Manos Perrakis: Musikästhetik der Affekte. Freiburg/München, 13–23.

⁴⁵ Vgl. dazu näher die Beiträge bei Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Friedrich Nietzsche – Geschichte, Affekte, Medien. Berlin 2008.

wo immer man ihn erinnernd zusammenkomme (was die Situation des Singens ja impliziert). Als »der Gekreuzigte« bis zuletzt im Konkurrenzverhältnis zur alten Religion stehend,⁴⁶ zielt sein Lied auf eine ihm geschuldete »neue«, eine »dionysische Liturgie« des Lebens (vgl. KSA 6, 160), als deren Stifter er sich versteht.⁴⁷ Von daher erscheint die Übernahme eines Begriffs, den Köselitz über die Wirkung der Komposition auf zwei Italiener referiert, auch kaum bloß ironisch: »È la vera musica ecclesiastica!« hätten sie beim Hören des »Hymnus« ausgerufen (an Elisabeth Förster, 11.11.1887, [949], KGB III.6, 101). Nietzsche greift dies auf und spricht in seiner Antwort vom »hymnum ecclesiasticum« (an Heinrich Köselitz, 10.11.1887, [948], KGB III.5, 191), dessen Aufführung schon zu Lebzeiten er, aller posthumer Bedeutsamkeit ungeachtet, hartnäckig erreichen möchte, doch erfolglos bleibt.

Vom wem die Verse stammen, hält der Philosoph mit Bedacht länger geheim.⁴⁸ Erst in *Ecce homo* (erschienen 1908), klärt er die Verfasserschaft rühmend auf: »Der Text, ausdrücklich bemerkt, weil ein Mißverständnis darüber im Umlauf ist, ist nicht von mir; er ist die erstaunliche Inspiration einer jungen Russin, mit der ich damals befreundet war, das Fräulein Lou von Salomé. Wer den letzten Worten des Gedichts überhaupt einen Sinn zu entnehmen weiß, wird erraten, warum ich es vorzog und bewunderte: sie haben Größe [...]. Vielleicht hat auch meine Musik an dieser Stelle Größe« (EH Zarathustra, 1). Seine Achtsamkeit auf den Ausklang zumal wird dadurch unterstrichen, dass er Köselitz selbst noch um eine Änderung der »Schluß-Interpunktions nach ›Pein‹« bittet: »n i c h t Ausrufezeichen, vielmehr drei Punkte« (an Heinrich Köselitz, 08.08.1887, [886], KGB III.5, 123). Was hier ausgesagt wird, geht immer weiter, ohne Ende, es perpetuiert sich in ewiger Wiederkehr. »[Z]u aller Art Tapferkeit« fordere der »Hymnus« auf, schreibt Nietzsche am 27.10.1887 an den orchestrierenden Freund, und »die Schlußwendung« – noch einmal diese! – »ist das Stärkste von Hybris im griechischen Sinne, von lästerlicher Herausforderung des Schicksals durch einen Exzess von Muth und Uebermuth: – mir läuft immer noch jedes Mal, wenn ich die Stelle sehe (u n d höre)« – was bei diesem Gebilde zusammengehört! – »ein kleiner Schauder über den Leib. Man sagt, daß für solche ›Musik‹ die Erinnnyen Ohren haben. –« (an Heinrich Köselitz, 27, 10, 1887, [940], KGB III.5, 178). Auch hieraus erhellt seine mehrfach geäußerte Angst, dem eigenen Denken der Akzeptanz von allem, *was das Leben ist*, eben *weil es das Leben ist*, selbst letztlich nicht gewachsen zu sein.

Neben dem neu in den Vordergrund gerückten, dem künftigen, allgemeinen, besteht auch in der zweiten Phase von Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Gedicht unvermindert ein in der Vergangenheit liegender, privater Erinnerungsanlass fort. »Dieser Hymnus ist mir s e h r w e r t h «, heißt es im Brief an seine Schwester vom 11.11.1887, »als der Ausdruck des gehobensten und stolzesten Zustandes, den ich je

46 Dazu ausführlich Heinrich Detering: Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte. Göttingen 2010.

47 Vgl. Werner Ross: Der wilde Nietzsche oder Die Rückkehr des Dionysos. Stuttgart 1994, 71–76; William H. Schaberg.: Nietzsches Werke. Eine Publikationsgeschichte und kommentierte Bibliographie. Basel 2002, 71, 76.

48 Vgl. KGB III.5, 208; vgl. III.7/3.1, 27; vgl. Sommer: Kommentar zu Nietzsches Der Antichrist, *Ecce homo*, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner, 543.

erlebt habe« (an Elisabeth Förster, 11. November 1887, [949], KGB III.5, 193). Keine in ihm beschlossenen besonderen Qualitäten werden hier geltend gemacht, sondern eine emphatische Reminiszenz, mit der Nietzsche kaum seine Befindlichkeit beim Komponieren meint, sondern die gesamte Zeit der Gemeinschaft mit Louise von Salomé, die zugleich eine erregendsten Gedankenandrangs war.⁴⁹

Kennern seines Denkens schien es ohne Weiteres plausibel, dass der Text des »Hymnus« vom Philosophen selbst stammte. Prominentes Beispiel dafür ist Georg Brandes. »Dieselbe« den Autor des *Zarathustra* kennzeichnende »schwärmerische Liebe zum Leben«, schreibt er in seinem 1888 entstandenen Aufsatz über Nietzsches »aristokratischen Radikalismus«, werde hier »ausgesprochen«. Angetan haben es ihm vor allem die beiden Schlussverse. Größer als der Diesseitswunsch des Achill bei Homer seien sie, ein »Ausbruch von Lebensdurst, der in seiner Paradoxie selbst nach dem Kelch der Qualen lechzt«.⁵⁰ Sogar Elisabeth-Förster-Nietzsche, Lou Andreas-Salomé sonst nicht eben gewogen, räumt rückblickend ein: »Der neue Text« des »Hymnus an die Freundschaft« »paßte vortrefflich zu der Philosophie Nietzsches.« Ihr Bruder selbst habe das »sehr schön[e] [...] Gedicht durchaus« aus deren »Geiste [...] gefunden«.⁵¹

In *Ecce homo* erteilt Nietzsche Auskunft über den Grund seiner Hochschätzung der lyrischen Botschaft: »Der Schmerz gilt nicht als Einwand gegen das Leben!« (EH Zarathustra, 1), dessen »Philosoph« er seit 1878 ausdrücklich sein möchte (an Mathilde Maier, 15. Juli 1878, [734], KGB II.5, 338). Die Verfasserin des »Gebets an das Leben« erklärt dessen »Apotheose« bei ihrem Tautenburger Gesprächspartner schlüssig mit seinem alles beherrschenden Religionsmotiv: »denn in Ermangelung eines metaphysischen Glaubens gab es ja nichts anderes als das leidende und leidvolle Leben selbst, das glorifiziert und vergöttlicht werden konnte«⁵². Tatsächlich fällt in die Zeit der Gemeinsamkeit mit ihr sein Versuch, »das jasagende Pathos par excellence [...] das tragische Pathos [...], im höchsten Grade« (EH Zarathustra, 1) wenigstens im Werk zu realisieren. Etwas von diesem Gestus des *Zarathustra* klingt in dem Gedicht voraus. Seine volle Bedeutung für Nietzsche freilich gründet in einer komplexen denkerisch-psychobiografischen Gemengelage.

49 Eine besondere Vermutung zur Symbiose von Nietzsches Komposition mit den Versen der einst erhofften ›Jüngerin‹ aus der Überwindung seiner Verletzungen durch die eigene Philosophie stellt Sommer: Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches *Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*, 544, an.

50 Georg Brandes: Aristokratischer Radikalismus. Eine Abhandlung. In: Deutsche Rundschau 16 (1890), 52–89, hier: 85. Nach der öffentlichen Richtigstellung der »Mystifikation« (Overbeck (BWR 447)) um die Verfasserschaft durch Friedrich Carl Andreas ((vgl. BWR 448) der seit 1887 mit Louise von Salomé verheiratet ist) korrigiert Brandes sich entsprechend. Vgl. Georg Brandes: Menschen und Werke. Essays. Frankfurt a. M. ³1900, 137–225 [erstmals so ²1894], hier: 196. In einer »Nachschrift« von 1893 zu seinem Aufsatz äußert er sich ausführlich zustimmend über die beiden Aufsätze Lou Andreas-Salomés »Zum Bilde Friedrich Nietzsches« in der Freien Bühne (ebd., 205–209). 1901 übersetzt er das Gedicht sogar ins Dänische (vgl. Wenherscheid: Weiblicher Vitalismus, 141).

51 Förster-Nietzsche: Der ›Hymnus an das Leben‹, 211–212.

52 Andreas-Salomé: Ideal und Askese, 322–323.

Literatur

- Andreas-Salomé, Lou: Ein Kampf um Gott. Roman. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. München 2007.
- Andreas-Salomé, Lou: Ideal und Askese. Aufsätze und Essays. Bd. II: Philosophie. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. Taching a.S. 2014.
- Andreas-Salomé, Lou: Lebensrückblick. Grundriss einiger Lebenserinnerungen. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1994.
- Andreas-Salomé, Lou: Nietzsches Beziehungen zu den Frauen über die Musik. In: Steffen Dietzsch/Claudia Terne (Hg.): Nietzsches Perspektiven. Denken und Dichten in der Moderne. Berlin/Boston 2014, 188–194.
- Andreas-Salomé, Lou: Von der Bestie bis zum Gott. Aufsätze und Essays. Bd. I: Religion. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. Taching a.S. 2011.
- Bloch, Peter-André: Nietzsche als Gesellschaftsmusiker zwischen Parodie und Pathos. In: Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment. Berlin 2007, 93–114.
- Brandes, Georg: Aristokratischer Radikalismus. Eine Abhandlung. In: Deutsche Rundschau 16 (1890), 52–89.
- Brandes, Georg: Menschen und Werke. Essays. Frankfurt a. M. ³1900, 137–225 [erstmals so ²1894].
- Dammeyer, Albrecht: Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler. Würzburg 2003.
- Detering, Heinrich: Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte. Göttingen ²2010.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth: Der ›Hymnus an das Leben‹. In: Das Inselschiff 1 (1920), 209–216.
- Geibel, Emanuel: Ausgewählte Werke. Bd. 1. Leipzig o. J.
- Gerhardt, Volker/Reschke, Renate (Hg.): Friedrich Nietzsche – Geschichte, Affekte, Medien. Berlin 2008.
- Gropp, Rose-Maria: Lou Andreas-Salomé mit Sigmund Freud. Grenzgänge zwischen Literatur und Psychoanalyse. Weinheim 1988.
- Lindner, Martin: Krise und Leben: Die intellektuelle Mentalität der frühen Moderne. Diss. München 1991.
- Lorenz, Martin: Die intime Botschaft der Musik. In: Tà katoptrizómena 53 (Juni 2008) [online].
- Lorenz, Martin: Musik und Nihilismus. Zur Relation von Kunst und Erkennen in der Philosophie Nietzsches. Würzburg 2008.
- Lorenz, Martin: Nietzsches Musikästhetik der Affekte. Freiburg i. Br. 2011.
- Meysenbug, Malwida von: Gesammelte Werke. Hg. von Berta Schleicher. Bd. 2. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1922.
- Nietzsche, Friedrich: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Weitergef. von Norbert Müller, Annemarie Pieper. Berlin/New York 1975–2004 (= KGB).
- Nietzsche, Friedrich: Der musikalische Nachlass. Hg. von Curt Paul Janz. Basel 1976.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München, Berlin/New York 1986 (= KSA).
- Nietzsche, Friedrich/Rée, Paul/Salomé, Lou von: Die Dokumente ihrer Begegnung. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1970 (= D).
- Overbeck, Franz/Köseltitz, Heinrich [Peter Gast]: Briefwechsel. Hg. u. komm. von David Marc Hoffmann, Niklaus Peter, Theo Salfinger. Berlin 1998 (= BWK).
- Overbeck, Franz/Rohde, Erwin: Briefwechsel. Hg. u. komm. von Andreas Gatzer. Berlin/New York 1989 (= BWR).
- Perrakis, Manos: Musikästhetik der Affekte. Freiburg/München.
- Rasch, Wolfdietrich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Viktor Žmegač (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Meisenheim 1981, 18–48.
- Riedel, Wolfgang: Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900. Studienausgabe. Würzburg 2011.

- Ross, Werner: Der wilde Nietzsche oder Die Rückkehr des Dionysos. Stuttgart 1994.
- Schaberg, William H.: Nietzsches Werke. Eine Publikationsgeschichte und kommentierte Bibliographie. Basel 2002.
- Ruffing, Reiner: Bleibt der Erde treu! Nietzsches Hymnus auf das Leben. Stuttgart 2008.
- Schütz, Katriin: Geschlechterentwürfe im literarischen Werk von LAS unter Berücksichtigung ihrer Geschlechtertheorie. Würzburg 2008.
- Schwab, Hans-Rüdiger: Lebensgläubigkeit. Zu Lou Andreas-Salomés nachgelassenen Manuskript ›Der Gott‹. In: Lou Andreas-Salomé: Der Gott. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. Taching a.S. 2016, 199–242.
- Schwab, Hans-Rüdiger: Lou Andreas-Salomés Nietzsche – ›homo religiosus‹ im Gewand einer Philosophie der Moderne? In: Lou Andreas-Salomé Institut, Göttingen (Hg.): Ihr zur Feier: Lou Andreas-Salomé (1861, 937). Interdisziplinäres Symposium aus Anlass ihres 150. Geburtstages. Taching a. S. 2011, 175–191.
- Sommer, Andreas Urs: Kommentar zu Nietzsches Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner. Berlin/Boston 2013.
- Vasić Daki, Marija Zulja: Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen. Die theoretischen Grundlagen der ›Logik der Dichtung‹. Stuttgart 2005.
- Wennercheid, Sophie: Weiblicher Vitalismus in Skandinavien und Deutschland im Anschluss an Nietzsche. In: Søren R. Fauth/Gísli Magnusson (Hg.): Influx. Der deutsch-skandinavische Kulturaustausch um 1900. Würzburg 2014, 133–161.
- Wüst-Lückl, Jürg: Theologie des Gebetes. Forschungsbericht und systematisch-theologischer Ausblick. Fribourg 2007.

Hans-Rüdiger Schwab

33 Nietzsches Dichterbild und dessen Einfluss auf die Lyrik Georg Heyms

»Poets are unacknowledged legislators of the World«

(Shelley: A Defence of Poetry, 2002.

Abschnitt 485, 535)

Einleitung

Nietzsche und sein Werk symbolisieren einen kulturellen Neuanfang: Nach dem symptomatischen Verlust aller metaphysischen Gehalte sowie der Auflösung aller gesetzlichen und moralischen Verbindlichkeiten zeigt er zugleich die Möglichkeiten auf, diesen Verlust zu überwinden.

Nietzsche hat die allgemeine Denkart, insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark beeinflusst: Bezuglich der Lyrik spielen das Bild des Dichters und die Idee von Dichtung, die er vornehmlich in seinem Spätwerk dargelegt hat, in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskussion seiner wie unserer Epoche eine sehr wichtige Rolle. Nietzsche und sein Gedankengang faszinieren und beeinflussen sowohl Dichter als auch Philosophen, deren Hauptziel es nicht ist, seine Werke richtig zu deuten, sondern sie im dichterischen Weltdiskurs und in ihrer Philosophie bzw. Poetik zu verorten. Was die Dichter der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei ihm besonders wichtig finden, ist der hohe Stellenwert, den er der Kunst eingeräumt hat und die Annahme, dass sie als Gegenkraft zur kulturellen Dekadenz seiner Zeit zu verstehen ist¹.

Nietzsches Einfluss auf das lyrische Schaffen des 20. Jahrhunderts ist immens und schwer zu überblicken. Im Folgenden wird daher der Versuch unternommen, anhand der Nietzsche-Rezeption Georg Heyms (1887–1912) ein Fallbeispiel genauer zu betrachten. Es werden zwei Gedichte Heyms untersucht, die denselben Titel tragen, nämlich *Die Irren* (1910 und 1911), da sie – so meine These – seine Rezeption am besten zeigen. Die beiden Gedichte stellen zwei verschiedene Aspekte von Nietzsches Einfluss auf Heyms Schaffen dar, welche einander ergänzen. Dieser Einfluss wird durch das erste Gedicht des Zyklus *Dionysos-Dithyramben*, »Nur Narr, Nur Dichter!« (KSA 3, 377–380), eingeleitet: Es bildet den Ausgangspunkt der Untersuchung, insofern sich die Dithyramben als eine Summe von Nietzsches Denken erweisen. Man kann den Dichter Nietzsche nicht von dem Philosophen Nietzsche trennen, denn viele Bilder seines poetischen Schaffens – zumal diejenigen in den *Dithyramben* – bieten sich für ein ästhetisches und metasprachliches Nachdenken an und vervollständigen sich gegenseitig. Die jungen Dichter des beginnenden 20. Jahrhunderts, vor allem die expressionistischen – darunter auch Georg Heym –,

¹ Vgl. Theo Meyer: Nietzsche als Paradigma der Moderne. In: Die literarische Moderne in Europa. Bd. 1. Hg. von Hans Joachim Piechotta, Ralph Rainer Wuthenow. Heidelberg 1994, 136–170; Thorsten, Valk (Hg.): Nietzsche und die Literatur der Moderne. Berlin/New York 2009.

fühlten sich von diesen Eigenschaften stark angezogen, vom Rhythmus, von der Unwiederholbarkeit der dargestellten Augenblicke, die untrennbar mit Nietzsches prosaischen Werk verbunden sind². Es ist vor allem die Ausdrucksart und -kraft seines poetischen Wortes, welche die Dichter der neuen Generation faszinierten. Die *Dithyramben* sind für diese Dichter vor allem in Bezug auf die Idee der Poesie mit *Ecce Homo* und *Also sprach Zarathustra* verbunden. Sie verkörpern die Angst, die Wurzel des menschlichen Daseins und Handelns zu entblößen, in ihnen scheint es, als hörte die Wahrheit auf, wünschenswert zu sein. Insbesondere im ersten *Dithyrambos* findet diese neue Generation den visionären Impetus, den mythischen Aspekt des literarischen Schaffens, mit welchen sich der Dichter von sich selbst ablässt und versucht, die Welt neu zu erzählen.

Der Titel des *Dithyrambos* wirkt bereits in seiner Zweideutigkeit: Narr und Dichter werden auf dieselbe Ebene gestellt und bilden den Ausgangspunkt der Diskussion über die Rolle und die Aufgabe des Dichters in diesem neuen Zeitalter der ›Umwertung aller Werte‹ (vgl. Za II Von der Selbst-Ueberwindung): Dieses ›Nur‹ kann sowohl als einschränkend und abwertend angesehen werden, jedoch auch als Emphase³, sodass das Werk als Spiegel, als Reflex des Dichters betrachtet werden kann. Es handelt sich also um ein poetologisches Gedicht, dessen programmatische Gleichsetzung von Narr und Dichter eine Doppeldeutigkeit, eine rhetorische Ambiguität und eine Polysemie des Wortes ›Narr‹ impliziert. Das Narrentum erlaubt die moralischen Grenzen zu überschreiten und so den Weg zur Weisheit zu beschreiten. In der Bewusstwerdung dieser Narrheit, die schon im Titel angedeutet wird, liegt – so Nietzsche – der Weg zur Rettung vor den Grausamkeiten dieser Welt. Durch die Tragödie und das lyrische Schaffen wird der Dichter nicht zum kontemplativen Denker, sondern seine menschlichen Anlagen werden vielmehr potenziert. In der Lyrik offenbart sich die symbolische Intuition der dionysischen Universalität: Die Dichtung ist zwar Lüge, aber auch Illusion, die für den Menschen notwendig ist, da seine Existenz sonst untragbar wäre. Dieses Zusammenspiel von topischen, rhetorischen und lexikalischen Bedeutungen wird dann in der ersten Strophe wiederaufgenommen: Diese führt die Selbstreflexion und die poetische Imagination mit ihrer komplizierten Hypotaxe durch die Intertextualität des »gedenkst du« (V. 7) ein und der Leser befindet sich in einem Raum, wo er sich nicht nur mit der Bestimmung des Dichterwesens auseinandersetzt, sondern auch mit dessen prekärer Situation auf der Welt. Die verwirrende Vielfalt von Redesituationen eines möglichen poetischen Ich, die Auseinandersetzung zwischen dem ›imperfekten‹ Dichter in seinem Streben nach Erkenntnis, d. h. dem Philosophen und dem Dichter der »Sonnenblicke« (V. 13), stellt die verschiedenen Ideen von Dichter und Poesie in Frage, wie auch das Verhältnis zwischen Philosophie und Dichtung. In dieser Dichtungsart betrifft die Kommunikation die innere Seite des Dichters nicht mehr, sondern eher den Aspekt dieser inneren Seite, den sie für die Leser einnimmt.

2 Vgl. Paolo Chiarini: L'espressionismo tedesco. Scurelle 2011; Frank Krause: Literarischer Expressionismus. Paderborn 2008; Neil H. Donahue (Hg.): A Companion to the Literature of German Expressionism. Rochester 2005, 39–88, 157–184.

3 Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹. Berlin/New York 1991, 3.

Nietzsches Dichterbild

Nur Narr, Nur Dichter! symbolisiert und konzentriert also an der einführenden Stelle der Dithyramben das Denken Nietzsches und wirkt als die Erinnerung an einen Mangel, an jenen Durst »nach himmlischen Tränen und Thaugeträufel« (V. 9). Durch repräsentierende Metaphern wie die des Taus stellt uns Nietzsche die Aporie dar, dass die Wahrheit im Gedicht nur metaphorisch erscheinen kann⁴. In der verwirrenden Vielfalt der oben genannten Redesituationen, wodurch das Gedicht von Anfang an ein plurales dichterisches Ich festlegt, versteht Nietzsche die Sprache als Kunst, als ästhetische Form, als Spiel und Stil (vgl. EH Warum ich so gute Bücher schreibe, 4), welche die Dinge vermittelbar macht. Die anfängliche Abenddämmerung ist sowohl als ein literarischer wie auch als philosophischer Topos anzusehen, der uns das Bild und die Annahme des Verfalls, der Niederlage vermittelt. Der Dichter wird nicht als Erkennender dargestellt, er schwankt in seiner Existenz zwischen Wahrheit und unumgänglicher Lüge⁵. Gerade die Wahrheit wird als ein »bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Antropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen [bestimmt], die [...] nach langem Gebrauche einem Volke fest, kanonisch und unverbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind« (WL 1). Der Dichter gleicht also einem Narren, da er sich der metaphorischen Tätigkeit bedient, um sein Werk zu schaffen. Metaphern sind aber illusorisch: Die poetischen Metaphern demaskiert Nietzsche als bloßen Schein, sie üben jedoch eine besondere Faszination aus, die auch die Zweideutigkeit des Scheins, der Fiktionscharakter der Sprache mit sich bringt. Bei Nietzsche ist der dichterische Stil mit dem Denkstil untrennbar verbunden und das komplexe Verhältnis zwischen Form und Inhalt im Dithyrambos zeigt, dass Erkenntnikritik bei ihm Wahrheitskritik bedeutet und die Vieldeutigkeit jeder Erkenntnis ein perspektivisches Sehen voraussetzt. Nietzsches symptomatische Uneindeutigkeit in der Definition der Metapher lässt sich anhand dreier verschiedener Texte herausstellen:

1. In der *Geburt der Tragödie* ist die Metapher »für den ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm an Stelle eines Begriffes vorschwebt« (GT 8);
2. in einem Nachlass-Notat aus dem Jahr 1872/73 heißt Metapher, »etwas als gleich behandeln, was man in einem Punkte als ähnlich erkannt hat« (1872–1873, 19[249], KSA 7, 498);
3. in *Über Wahrheit und Lüge* behauptet Nietzsche, dass jeder Begriff »durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen« (WL 1) entstehe⁶.

Allen diesen Definitionen liegt der Charakter eines Analogieschlusses (vgl. 1872–1873, 19[209], KSA 7, 483, ebd. 490) zugrunde, der eine nur partielle Identität

4 Die Frage nach der Bestimmung der Wahrheit durchläuft Nietzsches ganzes Werk und ist mit dem Nachdenken über das Verhältnis zwischen Wahrheit und Lüge in der Kunst verbunden, insbesondere in der *Fröhlichen Wissenschaft* und *Also sprach Zarathustra* (1. Gesamtausgabe 1892).

5 Vgl. Roland Duhamel: Dichter im Spiegel: Über Metaliteratur. Würzburg 2001, 34.

6 Vgl. dazu: Jochen Schmidt: Kommentar zu Nietzsches »Geburt der Tragödie«. Berlin 2012, S. 190; Christian Benne: Nietzsche und die historische Philologie. Berlin 2005, 180; Günter Bader; Melancholie und Metapher. Eine Skizze. Tübingen 1990, 100.

verabsolutiert. Nietzsches Verwendung der Metaphern⁷ kann mit der Theorie der kognitiven Metaphern beschrieben werden, die Lakoff und Johnson in ihrem Buch *Metaphors we live by* (1980) vorstellen⁸. Lakoff und Johnson gehen einen anderen Weg als den traditionellen, der seinen Ursprung bei Aristoteles nimmt, und verstehen die Metapher mithin nicht als rein linguistisches Phänomen, sondern als Denkstruktur. In diesem Zusammenhang weist die Metapher darauf hin, etwas aus einer bestimmten Perspektive zu betrachten und zu begreifen. Nietzsches Idee der Metapher deutet auf ihr enormes kognitives Potenzial: Sie lässt sich als kognitiv-sprachlicher Prozess des imaginativen Denkens fassen. Sie kann feste Kategorien in Bewegung setzen und neue Vorstellungen vermitteln, weswegen Nietzsche sie mit dem Bild verbindet, das er als das wesentliche begreift, da alles aus der Außenwelt eines Menschen zunächst in Bildern wahrgenommen wird, um danach in Wörtern zusammengefasst zu werden. Dadurch besitzen die poetischen Metaphern eine besondere Kraft, die ermöglicht, dass Literatur bzw. Dichtung die menschliche Erkenntniskraft in Frage stellt. Die These von dem Metaphern- und Lügencharakter der Sprache, ihrer Demaskierung aus der Tatsache, dass man sich auf keine Metaphern stützen kann, bringt eine neue Sprachproduktivität mit sich. Die Sprache der Begriffe und der Intuitionen, der Metaphern und der Anschauungsmetaphern kann erst dann zur Sprache des schöpferischen freien Spiels mit den Dingen und den Begriffen werden, wenn der Dichter sein Werk in Einsamkeit schafft; nur das Einsamkeitserlebnis, die Grunderfahrung des Alleinseins, kann den Dichter in eine schöpferische Lage versetzen. Diese schöpferische Verlassenheit mündet sowohl in das Sich-mitteilen-Wollen wie auch in das Zu-sich-selber-Sprechen. Das dichterische Wort wird folglich als der Ausdruck des absoluten Einsamkeitserlebnisses angesehen. Auf dieses poetische Vermächtnis von Nietzsches Dichtung beruft sich Georg Heym. Heym sieht in Nietzsche weniger den Bruch mit der abendländischen rationalen Tradition, als deren Korrektur sich vollziehen. Von Nietzsches Lehre ausgehend entwickelt er seine eigene schöpferische Programmatik, da er Nietzsches Begriffe als solche in sein poetisches und literarisches Schaffen nicht einfach aufnimmt, sondern sie umgestaltet, um eine neue Poetik zu entwerfen. Somit gewinnt das Dichterbild, das in »Nur Narr, nur Dichter!« zur Darstellung gebracht wird, eine neue Gestalt, in der den von Nietzsche beschriebenen Hauptenschaften neue Nuancen verliehen werden.

7 Annamaria Lossi: Texte als Bilder. Zu einer Hermeneutik »schriftlicher« Bilder. Bild als Prozess. Neue Perspektiven einer Phänomenologie des Sehens. Hg. von Adriano Fabris, Annamaria Lossi, Ugo Perone. Würzburg 2011, 71–88, hier: 82.

8 Lakoff, G./Johnson, M.: *Metaphors we live by*. Chicago 1980.

»Hölderlin, Nietzsche, Mereschkowski, Grabbe, die vier Helden meiner Jugend«⁹: Georg Heyms Rezeption von Nietzsches Dichterbild

Heym schätzte Nietzsche außerordentlich, seine Annäherung an Nietzsches Werk vollzog sich in zwei Phasen. Die erste Phase erstreckte sich über die Jahre 1906/7, als er sich mit *Also sprach Zarathustra* beschäftigte, die zweite Phase fällt in die Jahre 1910/11, als er durch die Anregungen aus dem Kreis des *Neuen Club[s]*, dem er seit Anfang 1910 angehörte, seine Auseinandersetzung vertiefte. Heyms Bewunderung für Nietzsche war sehr groß, wie er selbst in einem Tagebucheintrag (17.2.1906) bekennt:

»Und dennoch, seine Lehre ist groß. Was man dagegen sagen mag, sie gibt unserem Leben einen neuen Sinn, daß wir Pfeile der Sehnsucht seien nach dem Übermenschen, daß wir alles Große und Erhabene in uns nach unseren besten Kräften ausgestalten und so Sprossen werden auf der Leiter zum Übermensch.«¹⁰

In einem weiteren Tagebuch notiert sich Heym im Frühjahr 1911 folgende Titel Nietzsches für eine Durcharbeitung: »3. Götzentämmern; 1. II Unzeit. Betrachtung; 2. Jenseits von Gut und Böse; 4. Fr. Wissensch.; 5 Ecce Homo«¹¹. Um 1910 ist Berlin die Keimzelle des Expressionismus und der junge Heym, der aus der Provinz dorthin kommt, ist vom Milieu des Berliner Cabarets und den dort stattfindenden Diskussionen fasziniert. Im Milieu des Neuen Club[s]¹² erlebt Heym den Versuch der Intellektuellen, sich die menschlichen Werte wieder anzueignen und die Verfremdung der gegenständlichen Wirklichkeit sowohl der Natur wie auch des Menschen zu begreifen. Die Expressionisten bemühten sich intensiv darum, die literarische Dekadenz mit den Mitteln der Literatur zu überwinden; sie begriffen den Menschen als wirkendes Wesen, das versuchen sollte, die Welt und ihre Werte neu zu erschaffen und darzustellen¹³.

Loewensons und Hillers enthusiastische Preisung Nietzsches als Lebensphilosophen, die erregten Diskussionen der Club-Mitglieder um décadence und die Steigerung der Lebensintensität, die Interpretation von anderen Nietzsche-Kennern (Mereschkowski, Gustav Renner, Alfred Dove, Richard Dehmel u. a.) trugen viel zur Beachtung und Einschätzung von Nietzsches Werk bei¹⁴. Heym wird dabei jedoch nicht so sehr von der vorexpressionistischen Rezeption Nietzsches beeinflusst, die

⁹ Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hg. von K. L. Schneider. Hamburg 1960 ff., Bd. 3, 86.

¹⁰ Heym: Dichtungen und Schriften, 44.

¹¹ Georg Heym: Nachlass der SUB Hamburg, Inv. nr. 25, 16 v.

¹² Paola Sorge: Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967. Roma 2014.

¹³ Vgl. dazu UB II, 1 und UB I, 12.

¹⁴ Thomas B. Schumann: Geschichte des »Neuen Clubs« in Berlin als wichtigster Anreger des literarischen Expressionismus. Eine Dokumentation. In: Emuna. Horizonte zur Diskussion über Israel und das Judentum 9/1 (Jan./Feb. 1974), 55–70; Richard Sheppard (Hg.): Die Schriften des Neuen Clubs 1908–1914. Hildesheim 1980–1983.

ein triviales Übermenschbild produziert hatte¹⁵, sondern nimmt Nietzsche selbst eher als Zeitgenossen wahr. Insbesondere interessiert Heym am Übermenschen die radikale Umgestaltung der Menschheit, die kritische Reflexion über die Kultur und die ontologische Thematik, sowie der Perspektivismus jedes Erkennens. Im Impuls und Trieb des Übermenschen sieht Heym ein Streben nach Macht, den Ursprungsimpuls des Lebens. Faszinierend erscheinen die Radikalisierung der bisherigen Ideen und die dichterische Darstellungsform der Dithyramben, welche die Kehrseite von Nietzsches Denken und den besonderen Status der Dichtung zeigen.

Unter den literarischen Gattungen ist die Lyrik diejenige, die sich am besten zur Darstellung subjektiver Empfindungen eignet. Ihr kosmozentrischer Charakter erlaubt eine objektive Rekonstruktion der Welten, die der expressionistische Dichter aufzubauen versucht. Es geht bei den expressionistischen Schriftstellern um neue Welten, die nicht auf einfache Symbolisierungen von seelischen Zuständen zu reduzieren sind, sondern das menschliche Dasein bereichern und dem prophetischen Charakter der Kunst entsprechen. Bei Nietzsche finden die expressionistischen Dichter den Begriff des Lebens als Anziehungskraft, die radikale Gesellschaftskritik, sowie Metaphernfelder, die das geschwächte Leben unter der Herrschaft des Christentums und die dionysisch-rauschhafte Lebenswirklichkeit beschreiben. Bevorzugt sind die Bildbereiche des Kranken, des Gefangenen, des Eiskalten, der Erstarrung, der Greisenhaftigkeit und der Unfruchtbarkeit, die ankündigen, wie das Leben ziellos, groß und unfassbar, ein rauschender Fluss ist, der sich selbst übersteigt und im künstlerischen Schaffen und in der Bewegung seinen Ausdruck findet.

In diesem Zusammenhang entwirft Heym seine Poetik, die trotz des Traditionsbuchs auch die Repräsentativität traditioneller lyrischer Formen beibehält. Innerhalb der traditionellen poetischen Formen drückt er den Drang der Lyriker aus, sich mit dem nahenden Ende der Welt zu beschäftigen, den Zustand eines ekstatischen Außer-Sich-Seins, die Ichheit des im Bewusstsein erstarrten Subjekts belebend neu zu gestalten. Wie Nietzsche begreift er den Menschen als den »Schätzenden« (Za I, Reden, Von tausend und Einem Ziele), der versucht, über sich hinauszugelangen und sich permanent zu überwinden, neue existenzielle Horizonte des Denkens zu entdecken und die menschliche Freiheit seines Grundes und seiner existenziellen Wahrheit im Sein zu legitimieren. In seiner Dichtung kämpft Heym gegen die einschnürende Enge einer bürgerlichen Existenz. In ihr entlarvt er das harmonisch-idealistiche Menschenbild und die idyllische Landschaft als Lüge. Der idyllischen Natur stellt er dagegen eine visionäre Welt gegenüber, die die Gefühle der Ohnmacht, der Verlorenheit und der Auflösung des Ich hervorhebt. Als leidenschaftlicher Leser Nietzsches sehnt er sich nach etwas Besonderem, das ihn vom Ekel der Gesellschaft fernhalten kann, stößt dabei jedoch auf die Grausamkeit des Lebens, wie die zwei Gedichte *Die Irren* (Juni 1910 und November 1911) beweisen¹⁶. Die Bildsprache der Gedichte, die durch eine szenische Befindlichkeit und die Tiermetaphorik (Spinne, Maus) die menschliche Lage in einer unfreundlichen Welt zeigt, hebt den Wahnsinn

15 Theodore Ziolkowski: Zarathustra's Reincarnations. Literary Responses to Nietzsche's Work. In: Modern Language Review 107/1 (2012), 211–29.

16 Georg Heym: *Die Irren*. In: ders.: Gedichte. Ausgewählt von Christoph Meckel. Frankfurt a. M. 1968, 98–99.

als Weltwahrnehmung hervor. Mittels der Himmelskörper- (Mond, Himmel) und der Tiermetaphorik sowie rhetorischer Figuren (Gleichnis, »Die Irren hängen an den Gitterstäben,/ Wie große Spinnen, die an Mauern kleben«¹⁷, Personifikation, »Der Mond tritt auf ...«¹⁸) versucht Heym, das tragische Schicksal des Menschen zu beschreiben. Nur durch den Wahnsinn, der mit extremer Freiheit verglichen wird, kann sich der Mensch retten: Im ersten Gedicht (1910) werden die Irren wie Spinnen beschrieben; bei Mondlicht führen diese Irren ihr vom Wahnsinn beherrschtes sinnloses Leben, dessen Unsinn durch den Tod des Arztes gesteigert wird:

Die Irren (Juni 1910)¹⁹

Der Mond tritt aus der gelben Wolkenwand,
 Die Irren hängen an den Gitterstäben,
 Wie große Spinnen, die an Mauern kleben.
 Entlang den Gartenzaun fährt ihre Hand.

In offnen Sälen sieht man Tänzer schweben.
 Der Ball der Irren ist es. Plötzlich schreit
 Der Wahnsinn auf. Das Brüllen pflanzt sich weit,
 Daß alle Mauern von dem Lärme beben.

Mit dem er eben über Hume gesprochen,
 Den Arzt ergreift ein Irrer mit Gewalt.
 Er liegt im Blut. Sein Schädel ist zerbrochen.

Der Haufe Irrer schaut vergnügt. Doch bald
 Enthusiasten sie, da fern die Peitsche knallt,
 den Mäusen gleich, die in die Erde krochen.

Die Irren (November 1911)²⁰

Rein ist das Licht um unsere Tage
 Wie ein bleicherer Sonnenschein.
 Und wie reife Blumen stehn wir und ragen
 In das fröhliche Licht voller Bläue hinein.

Früher saßen wir tief in dumpfen Stuben
 Und das wolkige Leben über uns fort,
 Und wir horchten immer aus unseren Gruben
 Grauen Himmeln zu, in dem schlaftrigen Ort.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd., 98.

20 Ebd., 99.

Jemand hat uns gerufen, wir durften nicht warten,
 Unsere Wege zogen durch Trübes lang.
 Und die wandernden Tage, die harten,
 Machten flüchtiger unseren Gang.

Hinter uns gehtet noch Schall, und das dumpfe Rauschen
 Wie von stillen Wassern, versunkener Welt.
 Manchmal noch drehn wir die Schultern, und lauschen
 Wenn ein Schrei wie ein Stein in die Ruhe uns fällt.

Sind wir doch froh, und gekleidet in schöne Gewirke,
 Wir sitzen singend im ländlichen Wald.
 Und er darf nicht herein in unsere Bezirke,
 Der in den Zaun seine Hände noch krallt.

Nicht mehr lange ' daß wir Bäume werden
 Wie wir waren dereinst in dem früheren Sein,
 Ruhig wie schlafende Träume auf dunkeler Erde,
 Niemand fasset in unsere Adern hinein.

Die Wolkenfarbe, »gelb«, vermittelt kein idyllisches Naturbild, sondern die Idee von etwas Gefährlichem, Vergiftendem, Finsterem (»aus unseren Gruben / Grauen Himmel«²¹, im zweiten Gedicht). Ferner greift die körperliche Zerstörung, die sich im Zerbrechen des Schädels offenbart, auf das graue, düstere Leben des Menschen zurück (»den Mäusen gleich, die in die Erde krochen«²², »Früher saßen wir tief in dumpfen Stuben/ Und das wolkige Leben ›rann‹ uns fort«²³). Der Vergleich mit den Spinnen oder der Maus stellt durch seine Assoziation des Ekels die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz dar. Der Mensch wird animalisiert, des eigenen Ich beraubt. Wenngleich die Tanzszene Gefühle wie Fröhlichkeit und Gelassenheit²⁴ vermittelt, verwandelt sie sich durch den Tod des Arztes hyperbolisch ins Groteske. Durch den Mord erfährt der Wahnsinnige die Grenzüberschreitung des eigenen Ich (»Entlang den Gartenzaun fährt ihre Hand«²⁵): Seine unwürdige Gefangenschaft in der Irrenanstalt, die die Irren von der bürgerlichen Gesellschaft fernhält, findet mit dem Mord ein nur kurzes Ende: Der Arzt, der die Normen und Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft verkörpert, wird sogar durch das Partizip »zerbrochen« verdinglicht. Der zerbrochene Schädel steht provokatorisch – als symbolischer Sitz des Denkens – für die Ablehnung einer von der Vernunft regierten Welt. Die Anspielung auf den schottischen Philosophen Hume, der als die Rationalität auftritt, deutet auf seine Idee vom Wohlwollen des einzelnen Individuums in der Gesellschaft hin, wofür auch die Expressionisten plädierten. Die Bildlichkeit der Sprache

21 Heym: Die Irren, 99.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Ebd., 98.

25 Ebd.

wird durch Gefühlsbeziehungen wiedergegeben. Somit bekommt der Wahnsinn einen eigenständigen Aussagewert: Er zerschlägt die geltenden Normen und Werte, verneint die bürgerliche Vernunft und es scheint sogar, als ob ihm die Funktion zugewiesen wird, die Schwäche der Welt zu erkennen und zu erklären. Im zweiten Gedicht, wo eine etwas heiterere Stimmung herrscht, ist der Einfluss Nietzsches spürbarer: Hier scheint die Sonne, auch wenn bleich, und die Menschen werden mit »reife[n] Blumen«²⁶ verglichen, die »In das fröhliche Licht voller Bläue hinein« ragen. Es ist die Rede von »wandernden Tage[n]«²⁷, »dumpfe[m] Rauschen« und »versunkener Welt«, die auf eine dichte Verwandtschaft mit Nietzsche hinweisen. Die vitale Stärke und emotionale Intensität der Irren bezeugen die individuelle Welterfahrung des Dichters im Zusammensinken des Bewusstseins, im Verhältnis zwischen Rausch und Ernüchterung: »Sind wir doch froh und gekleidet in schöne Gewirke, / Wir sitzen singend im ländlichen Wald./ [...] Nicht mehr lange danach, daß wir Bäume werden/ Wie wir waren dereinst in dem früheren Sein, / Ruhig wie schlafende Träume auf dunkler Erde [...]«²⁸. Die Tanzszene im ersten Gedicht und die im zweiten beschriebene Landschaft verbinden in der Ektase der Irren Rausch und Wahnsinn miteinander, stellen eine imaginäre Metamorphose der Wahrnehmungswelt, der dynamischen Entfaltungsprozesse, des zersplitten Bewusstseins dar und greifen auf die tragische Dimension der Existenz, die Unzufriedenheit und das Ressentiment zurück. Ist der Mensch im ersten Gedicht eben im Tanz zum Wahren nicht fähig, scheint auch die Poesie nicht in der Lage, die Äußerung des Wahren zu beschreiben. Es geht um eine totale Auflösung der Wirklichkeit, in welcher der proteische Charakter des Wortes einen Augenblick von Suspendierung und Erwartung, Unruhe, das Geheimnis einer Metamorphose vermittelt. Beide Gedichte lassen eine Abwesenheit, einen chaotischen Zusammenhang von Bildern innerhalb klassisch metrischer Formen (figurative Valenz) spüren. Heym schildert radikale Umbrüche, rauschhafte Aufbrüche aus der Erstarrung, die in Tod und Untergang münden. Beide Gedichte, obwohl sie in der traditionellen Sonettform verfasst sind, vermitteln etwas Formloses und Verwirrendes, geben dem Wahnsinn eine Stimme. Im ersten kleben die Menschen wie Spinnen an den Wänden, der Umbruch wird somit plastisch, das Subjekt ist verschwunden und wird durch die Spinne ersetzt. Es geht um eine Konfrontation mit der eigenen Schwäche, dem Ich-Zerfall²⁹. Die Irren haben die realistische Zeiterfahrung, somit die subjektive Zeitvorstellung und Moral (›Anzüchtung der Moral‹, vgl. GM II, 1) verloren. Der Mensch des 20. Jahrhunderts, der durch einen anonymen Sprecher in diesen Gedichten zu Wort kommt, braucht neue Wahrnehmungsweisen, die der Grundspannung zwischen Leben und Lebensversagung, ungestümer Bewegungen und tödlicher Erstarrung entsprechen können. Es werden Bilder einer verkehrten Welt weitergegeben, in der die Möglichkeit des elementaren Auslebens, der vitalen Erfüllung abhandengekommen ist. Verzerrung und Vernichtung der Lebenskräfte, Destruktion des idyllischen Naturbildes tauchen

26 Ebd., 99

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Walter Müller-Seidel: Wissenschaftskritik und literarische Moderne. In: Die Modernität des Expressionismus. Hg. von Thomas Anz, Michael Stark. Stuttgart 1994, 21–43, hier: 30.

über der dynamischen Bildlichkeit der Sprache auf und zeigen die Begrenztheit des den Dichter umgebenden gesellschaftlichen Lebens, die lähmende Ohnmacht und Fremdheit. Heyms Poetik trägt Züge der Metaphysikkritik Nietzsches, da sie sich durch eine bissige, sarkastische Entleerung des traditionellen lyrischen Programms und die Zuführung eines chaotischen und unstimmigen Magmas von Bildern innerhalb der Formen einer klassischen Gemessenheit (z. B. Sonett) entwickelt. In der Wahrnehmung der Gegenwart als des bedeutsamen Moments einer imminenten Wende, im Aufgehen des Subjekts in einer die Menschheit umfassenden Gemeinschaft, in der objektiven Plastizität der Schilderung und in der metaphorischen Intensivierung der Bilder zielt Heym keineswegs auf eine artistische Konstruktion der illusionären Essenz des Schönen oder des Anderen im bestehenden Leben, sondern eher auf eine perspektivistisch intensivierte Darstellung eines bestimmten wesentlichen Wirklichkeitsaspekts. Ähnlich wie Nietzsche weist Heym das positivistische Wahrnehmungsverfahren nicht gänzlich zurück, das ihm die Entwicklung einer Art »phantastischen Physikalismus«³⁰ ermöglicht. In der Kritik Nietzsches am vernunftphilosophischen Subjekt-Begriff findet Heym die Idee der Relativität aller Erkenntnisformen und somit die Rolle der Kunst: »die Kunst als die Erlösung des Erkennen-den, – dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins sieht, sehen will, des Tragisch-Erkennenden« (1888, 17[3], 2, KSA 13, 521). Diese Idee einer tragischen erlösenden Kunst, die sich von dem Realitätsanspruch völlig unterscheidet, hebt bei Heym eine Wahrnehmungskraft hervor, die die Suspendierung des menschlichen Lebens, den Hang zur Dämmerung, den Traum, die Melancholie und das Einsamkeitserlebnis sprechen lässt. Das wird vom Dichter evoziert, jedoch nicht erreicht. Vor allem beruft sich Heym auf Nietzsches Bild des Dichters als einsamen Menschen, er bewertet die Wahnkomponente als positiv, radikaliert die Kulturkritik. Er arbeitet mit den Formen der Tradition (Sonett, regelmäßige Versform usw.), vollzieht aber, um mit Zarathustra zu sprechen, die ›Umwertung aller Werte‹ (vgl. Za III, Tafeln, 3). Die traditionellen poetischen Formen werden als Produkt der Kunstrform neu simuliert: Das Sonett und der Dithyrambus sind die wahren Kunstformen, durch die der Dichter sich ausdrückt. Dichtung ist bei Heym eine innere Flucht und somit der freieste Ausdruck eines Menschen: Das Gedicht ist nur ein Augenblick, eine Illusion, jedoch notwendig, es gehört dem Künstler, solange er es schreibt, danach wird es lebendig, autonom und vermittelt einen Gedanken, den die Leser zu interpretieren haben.

Literatur

- Bader, Günter: Melancholie und Metapher. Eine Skizze. Tübingen 1990.
 Benne, Christian: Nietzsche und die historische Philologie. Berlin 2005.
 Brömsel, Sven: Pathos der Distanz. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart 2000, 202–203.
 Chiarini, Paolo: L'espressionismo tedesco. Scurelle 2011.
 Decker, Gunnar: Georg Heym. »Ich, ein zerrissen Meer«. Ein biographischer Essay. Berlin 2011.
 Donahue, Neil H.: A Companion to the Literature of German Expressionism. Rochester 2005.
 Duhamel, Roland: Dichter im Spiegel: über Metaliteratur. Würzburg 2001.

30 A. Nishioka: Die Suche nach dem wirklichen Menschen. Würzburg 2006, 76 f.

- Gerhardt, Volker: Pathos der Distanz. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Hg. von Joachim Ritter u. a. Basel 1989, 199–200.
- Groddeck, Wolfram: Friedrich Nietzsche. ›Dionysos-Dithyramben‹. Berlin/New York 1991.
- Heym, Georg: Ausgewählte Gedichte. Berlin 2014.
- Heym, Georg: Der Ewige Tag. Leipzig 1911.
- Heym, Georg: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hg. von K. L. Schneider. Hamburg 1960 ff., Bd. 3.
- Heym, Georg: Gedichte. Ausgewählt von Christoph Meckel. Frankfurt a. M. 1968.
- Heym, Georg: Werke. Hg. von Gunter Martens. Stuttgart 2006.
- Hinck, Walter: Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Heidelberg 1985.
- Huber, Ottmar: Mythos und Groteske: die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus. Meisenheim am Glan 1979.
- Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. Paderborn 2008.
- Lakoff, George/Johnson, Mark: Metaphors we live by. Chicago 1980.
- Leonhardt, Nicole: Die Farbmephorik in der Lyrik des Expressionismus: eine Untersuchung am Benn, Trakl und Heym. Augsburg 2004.
- Lossi, Annamaria: Texte als Bilder. Zu einer Hermeneutik »schriftlicher« Bilder. In: Bild als Prozess. Neue Perspektiven einer Phänomenologie des Sehens. Hg. von Adriano Fabris, Annamaria Lossi, Ugo Perone. Würzburg 2011, 71–88.
- Meyer, Theo: Nietzsche als Paradigma der Moderne. In: Die literarische Moderne in Europa. Bd. 1. Hg. von Hans Joachim Piechotta, Ralph Rainer Wuthenow. Heidelberg 1994, 136–170.
- Müller-Seidel, Walter: Wissenschaftskritik und literarische Moderne. In: Die Modernität des Expressionismus. Hg. von Thomas Anz, Michael Stark. Stuttgart 1994, 21–43.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München 1980 ff.
- Nishioka, Akane: Die Suche nach dem wirklichen Menschen. Würzburg 2006.
- Piechotta, Hans Joachim/Wuthenow, Ralph Rainer (Hg.); Die literarische Moderne in Europa. Heidelberg 1994.
- Schmidt, Jochen:
- Kommentar zu Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹. Berlin 2012.
 - Nietzsches Umwertung aller Werte. In: Nietzsche als Philosoph der Moderne. Hg. von Barbara Neymeyr, Andreas Urs Sommer. Heidelberg 2012, 11–29.
- Schumann, Thomas B.: Geschichte des ›Neuen Clubs‹ in Berlin als wichtigster Anreger des literarischen Expressionismus. Eine Dokumentation. In: Emuna. Horizonte zur Diskussion über Israel und das Judentum. 9/1 (Jan./Feb. 1974), 55–70.
- Sheppard, Richard (Hg.): Die Schriften des Neuen Clubs 1908–1914. Hildesheim 1980–1983.
- Sorge, Paola: Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967. Roma 2014.
- Valk, Thorsten (Hg.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Berlin/New York 2009.
- Wiegmann, Hermann, Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2005.
- Ziółkowski, Theodore: Zarathustra's Reincarnations: Literary Responses to Nietzsche's Work. In: The Modern Language Review 107/1 (2012), 211–29.
- Zittel, Claus: Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹. Würzburg 2000.

Isabella Ferron

34 Ein modernes ›Geistergespräch‹: Gottfried Benns Auseinandersetzung mit Gedichten von Friedrich Nietzsche

Benns Nietzsche-Rezeption: Annäherungen und emphatische Zuwendung

Nach eigenem Bekunden hat Gottfried Benn erstmals 1906 einen Text von Friedrich Nietzsche gelesen. Das war die Schrift *Zarathustra*. Laut Walter Lenning lässt sich aber »in der frühen Lyrik noch nichts finden, was auf eine Beeinflussung durch Nietzsche schließen ließe« (Walter Lenning: Gottfried Benn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Walter Lenning. [1962] Hamburg 1971, 32). Vor dieser Erstlektüre hatte er schon 1905 mittelbar Zugang zu Nietzsches Werk gefunden. Es ist dokumentiert, »daß Benn im Sommersemester 1905 eine Vorlesung bei Richard M. Meyer über ›Fr[iedrich] Nietzsches Leben und Schriften‹ belegt hat« (Joachim Dyck: Gottfried Benn. Einführung in Leben und Werk. Berlin 2009, 23). Meyer war ein Lyrik-Kenner. Sein Vortrag könnte Benn zur Nietzsche-Lyrik-Lektüre bewegt haben. Außerdem suchte er zu jener Zeit (übrigens ebenso wie Johannes R. Becher) Rat bei dem Dichter, Literaturkritiker und Nietzsche-Propheten Carl Hermann Busse, der verkündet hatte, dass Friedrich Nietzsche als »Apostel des Individualismus« der »Philosoph der Zukunft« sei (Richard Frank Krummel: Nietzsche und der deutsche Geist. Band I: Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867–1900. Berlin / New York² 1998, 344). Benn litt »an der Unsicherheit seines Gefühls, zum Künstler geboren zu sein« (Dyck: Gottfried Benn, 23) und wollte von Busse wissen, »ob ›ein Funken wahren, echten Künstlertums‹ in seinen Gedichten stecke« (ebd., 24). Leider ist nichts über eine Antwort von Busse bekannt. 1907 kamen Benn in der von Hans Benzmann zusammengestellten Anthologie *Moderne deutsche Lyrik* Texte von 165 Autoren vor Augen – und er erinnert sich: »Else Lasker-Schüler war schon vertreten, der junge Rilke, der junge Hofmannsthal, auch Nietzsche war dabei« (SW VI, 159). Es handelt sich um die folgenden elf Nietzsche-Gedichte, die er dort 1907 lesen konnte: »An den Mistral«; »An Goethe«; »Vereinsamt«; »Nach neuen Meeren«; »Sils-Maria«; »Bei der dritten Häutung«; »Niedergang«; »Der Weise spricht«; »Sternenmoral«; »Die Sonne sinkt« und »Um Mitternacht«.¹ Diese Poeme bieten neben dem *Zarathustra* einen Ausgangspunkt für die Untersuchung von Benns Auseinandersetzung mit der Lyrik von Nietzsche. Freilich gab es für Benn auch zahlreiche andere Einflüsse, die ihm damals womöglich wichtiger waren als seine anfängliche Nietzsche-Lektüre. Horst Fritz hat anhand von Benns frühem Prosastück mit dem Titel »Gespräch« (1910) gezeigt, dass für sein Schaffen zunächst Jens Peter Jacobsen maßgeblich gewesen sein könnte². Außerdem verehrte er Goethe (B-HB, 29) und zudem sind u. a. Detlev von Liliencron (ebd., 33–34) sowie Hugo von Hofmannsthal (ebd., 35–36) seine

1 Benzmann, 402–407.

2 Vgl. Fritz, 264. Ähnliches gilt für Carl Einstein als Vorläufer – vgl. Grimm, 301.

Vorbilder gewesen. Seit 1918 eröffnete sich für ihn ein wichtiger Zugang über Ernst Bertram. Noch im Alter bekräftigte Benn: »Ich persönlich finde immer noch am großartigsten das Buch von Ernst Bertram – ›Nietzsche, Versuch einer Mythologie‹, erschienen 1918« (SW V, 199).³ Unter den Gedichten, die in diesem Buch von Bertram behandelt wurden, fand er u. a. »Sils-Maria« und »Das Wort«. In dem letztgenannten Gedicht diagnostiziert Nietzsche, dass das dichterische Wort »oft schon an bösen Blicken« stirbt (Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie [1918]. Berlin ⁴1920, 217)⁴. Benns eigene Ansichten, welche er in dem Prosastück »Gespräch« den Protagonisten aussprechen ließ, betreffen ganz ähnliche Aspekte. Im Kontext der damaligen Sprachkrise⁵ stellte der Kontrast zwischen fadem Alltagsgerede einerseits sowie andererseits einer formbewussten, artistischen Sprache, welche lebendige Worte heranspringen lässt, eine Herausforderung dar. Benn war empfänglich für an- und aufregende Worte, die Blutdruck und Neurotransmitter in Wallung bringen. Ein solches Wort ist z. B. der Ausdruck ›Süden‹ gewesen, der zugleich mit der Bezeichnung ›Blau‹ assoziiert wurde⁶. Diese Rezeptionslinien führten zu Benns Bekenntnis: »Mich sensationiert eben das Wort ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv« (SW III, 109). Er schätzte lebendige Worte mit »enormem ›Wallungswert‹« (SW IV, 180)⁷. Nietzsche-Gedichte bzw. ausgewählte Zitate, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts kursierten, waren Benn zwar bekannt, aber er hat sie erst später auffällig häufig aufgegriffen. Benns Affinität zu Nietzsche wuchs scheinbar in den Phasen als die »kultische Verehrung im ganzen« nachließ⁸ und überhaupt die Fieberkurve der Nietzsche-Rezeption deutlich sank (Theo Meyer: Nietzsche und die Kunst. Tübingen / Basel 1993, 243). Man findet außerdem Indizien, die nahelegen, dass Nietzsche für Benn durch den intimen Gedankenaustausch mit Else Lasker-Schüler zu einer exponierten Figur wurde. Ihre dichterische und amouröse Affäre hatte 1912 und 1913 eine Hochzeit. Lasker-Schüler war eine emphatische Anhängerin von Nietzsche. 1907 konnte Benn z. B. in ihrem Gedicht »Weltende« lesen: »als ob der liebe Gott gestorben war« (Hans Benzmann (Hg.): Moderne Deutsche Lyrik. Leipzig o. J., ' 331). Rückblickend stellte sie fest: »Nietzsche hat die Sprache geschaffen, in der wir alle dichten« (Goldscheider zit. nach Sigrid Bauschinger: Else Lasker-Schüler. Biographie. Göttingen ²2004, 112). Benn kann in dieses »wir alle einbezogen werden. Gut möglich, dass der von Lasker-Schüler ausgehende Impuls Benn dazu bewegte, sich näher mit Nietzsche-Gedichten zu befassen. Seine Rezeption war u. a. durch Empathie mit dem unzeitgemäßen Einzelgänger verbunden und wurde von Reflexionen begleitet, die Kunst-Theorie und Praxiserfahrungen abgleichen. Starke Anregungen für seine Nietzsche-Rezeption gingen gewiss auch von Klabund aus. Benn war sein »ältester Freund« und diskutierte häufig mit ihm. In der Totenrede rühmte er Kla-

³ Vgl. auch SW VII/1, 306.

⁴ Vgl. auch 1882, 1[107], KSA 10, 36.

⁵ Vgl. Jene ›Sprachkrise‹ kam mit Hofmannsthals *Chandos-Brief* (1902) auf; vgl. auch Meyer: Nietzsche und die Kunst, 139–143, B-HB, 35.

⁶ Vgl. Mönig: ›Sie hätte singen sollen, diese ›neue Seele‹ – und nicht reden!‹, 206.

⁷ Vgl. auch Wegmann, der Benns »raffinierte Technik des Kompilierens« erläutert (Thomas Wegmann: Die Moderne tiefer legen. Gottfried Benns Ästhetik der parasitären Störung. In: Friederike Reents (Hg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen 2007, 55–74, hier: 70–71).

bund nicht grundlos mit der Nietzsche-Referenz: »nur Narr, nur Dichter, wie es im ›Zarathustra‹ heißt« (SW III, 197). Klabund hatte bereits 1912 die *Fröhliche Wissenschaft* gelesen. Er schrieb dann z. B. 1920: »Nietzsche [...] ist mit der musikalischen und rhythmischen Prosa seines ›Zarathustra‹ der Lehrmeister der jungen und jüngsten Dichtung geworden. Als Lyriker gehört er zu den edelsten deutschen Lyrikern« (zit. nach Krummel: Nietzsche und der deutsche Geist. Band III, 43). Wahrscheinlich waren solche Einschätzungen auch Gegenstand des intensiven Gedankenauftauschs, den Benn und Klabund führten. Über Nietzsche »plauderte[]« er auch (»nach gutbürgerlichem Brauch«, bei »Kaffee und Streuselkuchen«) mit Klaus Mann. Jener kam zuweilen in dessen Praxis und berichtet später über Benn: »Wir verstanden uns, in literarischen Fragen. Er liebte Nietzsche (den er verhängnisvoller Weise wörtlich nahm)« (Klaus Mann: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Reinbek 1994, 285); beide waren fasziniert von Nietzsche, von seinem »Stil!«, von den »tödlich beschwingten Rhythmen und Akzenten« (ebd., 121). Hinzu kamen Radio-Beiträge über Nietzsche. Jörn Pestlin hat herausgearbeitet, dass Nietzsche-Sendungen in der Weimarer Republik im Rundfunk stark präsent waren.⁸ Benn verfolgte sicherlich solche Radiosendungen, zumal er selbst relativ früh vor Mikrofonen in Rundfunkstudios gesprochen hat. Mehrere Gedichte, die ihm bereits in der Sammlung von Benzmann begegnet waren, sind nun also auch im Radio gesendet worden. Zu den Nietzsche-Gedichten, deren Rezeption auf Benn nachhaltige Wirkung hatte, gehört u. a. das Gedicht »Vereinsamt« (bzw. »Die Krähen schrei'n«). Ein Vers aus diesem Gedicht hatte Benn jahrelang beschäftigt. Er erklärte: »Ich schüttle mir das nicht aus dem Ärmel, was ich jetzt sage, ich habe jahrelang darüber nachgedacht, ich habe jahrelang über den Vers nachgedacht: ›Wer das verlor, was ich verlor, macht nirgends halt!« (SW VI, 81). Und er antwortet: »Nietzsches Vers [...] ist nur in diesem Sinne zu deuten, er verlor den Inhalt – nur so gewinnen wir eine ebenbürtige Erklärung für diesen rätselhaften Vers« (SW V, 208)⁹. Wenn der Inhalt fehlt, bleibt immerhin die Form. Hier ist ebenso die Sinnfrage aufgeworfen. Nietzsche hatte sie variantenreich artikuliert und radikal verschärft¹⁰. Im Essay »Gottfried Benn. ›Nach dem Nihilismus!‹« (1932) wurde von Max Rychner aufgezeigt, dass für diese Sinnfrage gleichermaßen die Frage »Wozu?« eingesetzt werden kann. Wenn sich die obersten Werte entwerten und das Ziel fehlt, gibt es keine Antwort auf diese Frage. »Das heißt: Auf die Frage nach dem Sinn des Lebens gibt es keine notwendige Antwort mehr, es gibt beliebig viele, die aber nur private Verbindlichkeit haben« (Max Rychner: Benn Gottfried. ›Nach dem Nihilismus!‹ (1932/1943). In: Peter Uwe Hohendahl: Benn – Wirkung wider Willen. Frankfurt am Main 1971, 204–208, 204–205). Benn dankte ausdrücklich für die von Rychner vermittelten Einsichten und bekannte: »Der Aufsatz rief eine Krise in mir hervor,

⁸ Jörn Pestlin: Massenmedien als Teil von Rezeptions- und Wirkungsgeschichte: Nietzsche-Lyrik im Weimarer Rundfunk. In: Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Nietzscheforschung. Ein Jahrbuch, Band 3. Berlin 1995, 147–174, hier: 162–167.

⁹ Vgl. auch SW VI, 81.

¹⁰ Vgl. Ludger Lütkehaus: »Die indische Circe, das Nichts.« Nietzsches Kampf gegen den Nihilismus. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 301–316.

die heute noch nachwirkt« (BrRych, 14). In seinem Gedicht »NUR ZWEI DINGE« (1953) finden sich Verse, die auf jene »ewige Frage: wozu?« (SW I, 320) reagieren. Hier könnte also ein weiterer Bezug zu dem Nietzsche-Gedicht »Vereinsamt« hergestellt werden. Benn schließt demnach auch mit lyrischen Ausdrucksweisen an diesen »rätselhaften« Nietzsche-Vers an. Dabei bringt er »das fernbestimmte[:]: Du mußt « ins Spiel und kann somit die Sinnfrage: »Wozu?« als »Kinderfrage« vorläufig abtun. Vielleicht korrespondiert dies mit dem: »Frag nicht: warum?«, das in Nietzsches Poem »Die Sonne sinkt« steht. Komplementär dazu wurde von Benn Gott als (vollendete) Form¹¹ bestimmt und Nietzsches These ernst genommen, der zufolge Dasein und Welt nur »als aesthetisches Phänomen« gerechtfertigt sind¹². Es mag durchaus zutreffen, dass er ein Gedicht oder einen Vers von Nietzsche las und dann jahrelang darüber nachdachte. Aber auch andere Rezeptionsmuster sind erkennbar. Vor allem ist seine Lyrik-Lektüre mit zahlreichen weiteren Lese-Erfahrungen verbunden bzw. verwoben gewesen. Bei ihm überlagerten sich Diskurse der Wissenschaft, der Kunst, der Politik, der Religion usw. – diese diskursive Grenzüberschreitung galt ihm als modern. Benn definierte sich »als ein experimenteller Typ, der einzelne Inhalte und Komplexe zu geschlossenen Formgebilden führt, der unter Einheit von Leben und Geist nur das gemeinsame sekundäre Resultat verstehen kann: Statue, Vers, hinterlassungsfähiges Gebilde« (SW V, 137). Und er betonte: »Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muß an allem nahe dran sein, er muß sich orientieren, wo die Welt heute hält [...]. Man muß dicht am Stier kämpfen« (SW VI, 36). Dieser Kampf vollzog sich zugleich als Suche und als Neuformung. Benn suchte Zeichen-Material, ließ sich ansprechen (von sprachlichen Reizen verführen) und hatte insbesondere bestimmte Worte im Visier, die er zum Gedicht-Bau nutzen konnte. Der Rezeptionsmodus bildete also zugleich das Paradigma für seine Lyrik-Produktion. Gedankliche Vorarbeiten, Notizen, Essays gehören zum modernen Dichten. Benn berief sich mit dieser Auffassung ausdrücklich auf Nietzsche und erläuterte, dass er »überhaupt die Kombination von Lyrik und Essay« als »das spezifisch Moderne« empfinde. Dazu sagte er: »Es beginnt bei Nietzsche, Sie finden es bei Valéry, und Sie finden es bei Eliot. Ich glaube, daß Lyrik ohne Theorie der Lyrik überhaupt bei einem größeren Lyriker nicht mehr möglich ist« (SW VII/1, 267).

Gedichte von Benn mit Nietzsche-Bezug

Benns Nietzsche-Rezeption ist durch »wechselnde Anschauungen« gekennzeichnet. Neben philosophischen Sichtweisen stehen insbesondere kunsttheoretische Fragen in seinem Fokus. Auf besondere Weise kommt Nietzsche in einigen Gedichten von Benn vor. »In der Lyrik wird die Rezeption sogar ins Persönliche gewendet, insofern als biografischen Erlebnissen eine intimere Auseinandersetzung mit der Figur Nietzsches entspringt, die in einer Reihe eigentlicher ›Nietzsche-Gedichte‹ [...] ihren Widerhall finden.« (B-HB, 43–44). Als Beispiele für Gedichte, in denen er sich dezidiert

11 »Gott ist Form« – vgl. SW V, 170.

12 Vgl. GT 5.

mit Nietzsche befasst, werden vornehmlich »SILS-MARIA I-II« (1933), »TURIN« (1935) und »TURIN II« (1946) genannt. In der Forschung kommen darüber hinaus aber auch u. a. folgende Gedichte mit besonderem Nietzsche-Bezug in Betracht: »IKARUS I-III« (1915), »KARYATIDE« (1916), das Oratorium »DAS UNAUFHÖRLICHE« (1931), »DENNOCH DIE SCHWERTER HALTEN« (1933), »AM BRÜCKENWEHR« (1934), »ACH DAS ERHABENE« (1935), »VALSE TRISTE« (1936), »SUCHST DU« (1936), »GEDICHTE« (1941), »DER DUNKLE I-IV« (1950), »BLAUE STUNDE« (1950), »EINE HYMNE« (1951), »VON BREMENS SCHWESTERSTADT« (1951), »NUR ZWEI DINGE« (1953), »MELANCHOLIE« (1954), »WORTE« (1955) und schließlich »KANN KEINE TRAUER SEIN« (1956). Den Namen Friedrich Nietzsche nennt Benn mit einer Ausnahme in seinen Gedichten nicht. Er greift vielmehr ostentativ Orte, Motive und Worte von Nietzsche auf. Benn reagierte mit seinem Gedicht »ACH DAS ERHABENE« (1935) beispielsweise sowohl auf theoretische Erwägungen von Nietzsche als auch auf dessen sublimen dichterischen Stil. In der *Geburt der Tragödie* hatte Nietzsche spezifische Vorstellungen zur ästhetischen Kategorie des Erhabenen¹³ entwickelt, die er später u. a. auch in seinen Gedichten zur Geltung brachte. Freilich war Benn kein Epigone, sondern er ging seinen ›eigenen Weg‹. Das ergab sich schon aus den wechselnden Lagen seines ›lyrischen Ichs‹, aus dem veränderten historischen Umfeld und aus den akkumulierten individuellen Erfahrungen. Benn vertrat die Auffassung: »Es muß jeder seinen eigenen Weg gehen. Ein Gedicht ist nie ein Vorbild, denn es kommt aus zu weiten Fernen und persönlichen Substanzen heraus. Es kann keine Schule machen« (SW VII/1, 349). Allerdings sind Wort-Verbindungen oder Wort-Wahlverwandtschaften möglich. Ein Beispiel hierfür wäre etwa das Wort ›Muschel‹. Bei Nietzsche findet sich der Ausdruck »Muschelthier« (1881, 12[101], KSA 9, 594). In Benns Gedicht »MELANCHOLIE« kommen »Tiere, die Perlen bilden« (SW I, 286) vor. Nietzsche hatte »die purpurne Schwermuth, die schönste Muschel, die du am Meere des Daseins auflesen kannst« (1881, 12[129], KSA 9, 598)¹⁴ genannt. Bestimmte Worte und Motive von Nietzsche haben Benn also offenkundig stark angesprochen. Er stellte dies absichtlich aus bzw. gab Antwort. Die Häufigkeit der Nietzsche-Bezüge, die Intensität der Nietzsche-Verehrung und die essayistische bzw. gedankliche Flankierung seiner Rezeption hat ihm allerdings auch Spott (u. a. von Carl Schmitt und Gerhard Nebel) eingebracht. Dennoch fanden Benns Nietzsche-Gedichte hohe Wertschätzung. Einige gelten gar als vollendet. Zwischen manchen Gedichten gibt es Wechselbezüge (Echos, Selbstzitate, gemeinsame Motiv-Referenzen). Benns Nietzsche-Adaption soll an einem ausgewählten Gedicht näher veranschaulicht werden.

¹³ Vgl. Jochen Schmidt: Nietzsches Geburt der Tragödie aus dem Geist Schopenhauers und Wagners. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 161–174, hier: 171–172.

¹⁴ Vgl. auch: »Aber willst du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermuth, so wirst du singen müssen, oh meine Seele!« (Za III, Von der grossen Sehnsucht).

Manifestierte Wirkung im Werk am Beispiel von Benns Gedicht »SILS-MARIA«

Sils-Maria.

SILS-MARIA

I

Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts,
Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts
Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,
Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.

Da, plötzlich, Freundin! Wurde Eins zu Zwei –
– Und Zarathustra ging an mir vorbei...

In den Abend rannen die Stunden,
er lauschte im Abhangslicht
ihrer Strophe: »alle verwunden,
die letzte bricht ...«

Das war zu Ende gelesen.
Doch wer die Stunden denkt:
ihre Welle, ihr Spiel, ihr Wesen,
der hat die Stunden gelenkt –:

Ein Alles-zum-Besten-Nenner
den trifft die Stunde nicht,
ein solcher Schattenkenner
der trinkt das Parzenlicht.

II

Es war kein Schnee, doch Leuchten,
das hoch herab geschah,
es war kein Tod, doch deuchten
sich alle todesnah –
es war so weiß, kein Bitten
durchdrang mehr das Opal,
ein ungeheures: Gelitten
stand über diesem Tal.

Exemplarisch dafür, dass Nietzsches Lyrik im Werk von Benn Wirkung entfaltet, ist u. a. das Gedicht »SILS-MARIA«. Nietzsches Gedicht »Sils-Maria« von 1882 (Fassung letzter Hand 1887) war Benn bereits in der Benzmann-Anthologie (1907) sowie in Bertrams Werk (1918) begegnet. Er verfasste nun (bis Oktober 1933) seinerseits ein Gedicht mit demselben Titel und veröffentlichte es 1936. Mit der folgenden Gedicht-Interpretation soll versucht werden, bestimmte Wirkungspuren nachzuzeichnen und an- bzw. auszudeuten, wie Benn auf Nietzsches lyrische Vorgabe reagierte sowie welche anderen Aspekte möglicherweise relevant gewesen sind.

Klaus Mönig hat in seiner Deutung von Nietzsches Gedicht darauf hingewiesen, dass jener in »diesem Oberengardiener Gebirgsort [...] in den Jahren 1881 bis 1888 sieben produktive Sommer« verbrachte und dass dessen »Sils-Maria-Verse im Liguriens-Kontext stehen« (Klaus Mönig: »Sie hätte singen sollen, diese »neue Seele« – und nicht reden!« Nietzsches späte Lyrik. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Som-

mer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 193–222, hier: 208). Ebenso wie der Hafen Portofino, auf den der Gedichtentwurf ursprünglich bezogen war, kann Sils-Maria als Ort gelten, der Phantasie und Kreativität befähigt. Auch Manfred Riedel machte auf das »Glücksgefühl« aufmerksam, welches Nietzsche »während seiner langen Sommeraufenthalte in Sils-Maria begleitet« hatte (Manfred Riedel: Nietzsches Gedicht Sils-Maria. Entstehungsgeschichte und Deutung. In: Günter Abel/Werner Stegmaier: Nietzsche-Studien 27 (1998), 268–282, hier: 270). Hier war es für ihn also möglich, »jenseits von Gut und Böse« sowohl Licht als auch Schatten zu genießen und spielend »Zeit ohne Ziel« als erfüllten Augenblick zu erleben. Benn greift in seinem gleichnamigen Poem die Worte »Licht«, »Schatten« und »Spiel« auf. Theo Meyer sieht übrigens in der »Wendung »ihre Welle, ihr Spiel« [...] eine Anspielung auf Nietzsches Wendung »Rings nur Welle und Spiel« aus dem Dionysos-Dithyrambus *Die Sonne sinkt*« (Meyer: Nietzsche und die Kunst, 409). Benn geht im Teil I seines Gedichtes auf die verrinnende Zeit ein und kennzeichnet Nietzsche als »Alles-zum-Besten-Nenner« und »Schattenkenner«, der beim Lesen und Denken schonungslos bis ans Ende geht, der also der Einsicht nicht ausweicht, dass alle Stunden verwunden und die Letzte den Tod bringt. Benn hatte in Urrugne am Kirchturm (oberhalb einer mechanischen Uhr auf einer Sonnenuhr) die Motivgebende Inschrift gefunden und berichtet: »Ich stand in einem Pyrenäendorf vor einer Sonnenuhr, auf ihrem großen Ziffernblatt las ich einen lateinischen Spruch: vulnerant omnes, ultima necat – zu deutsch: Alle verwunden, die Letzte tötet, gemeint sind die Stunden – ein bitterer Spruch, er stammt aus dem Mittelalter« (SW VI, 151). Diese herbe Einsicht wird in der ersten Strophe von Benn angeführt und spannungsvoll dem lyrischen Ich entgegengestellt, das sich in den Versen von Nietzsche gelassen (wartend / genießend) der »Zeit ohne Ziel« hingibt. In der folgenden Strophe lockert in der zweiten Zeile das Adverb »Doch« die Spannung und Benn artikuliert seine Wertschätzung für den Denker, der die Spielverläufe und das Wesen der Zeit durchschaut und gar zu lenken vermag bzw. der die lineare Zeit mit dem Gedanken der ewigen Wiederkunft in eine neue Perspektive rückt und die Sichtweise des Kreislaufs einbringt¹⁵. Aus der dritten Strophe lässt sich herauslesen, dass Sprach-Artisten (»Alles-zum-Besten-Nenner«) sich verewigen können, wenn sie in der Lage sind, Werke zu schaffen, die die Zeit überdauern. Durch die Kunst erlangen sie »Unsterblichkeit« (so lautet das Schlusswort im Parallelgedicht »WO KEINE TRÄNE FÄLLT«). Bei Nietzsche folgt auf den »im Imperfekt vorgetragene[n] Sils-Maria-Monolog« der kontemplativen ersten Strophe die Initiation »seiner philosophisch-literarischen Doppelgängerfigur« Zarathustra (Mönig: »Sie hätte singen sollen, diese »neue Seele« – und nicht reden!«, 209)¹⁶. Dies wird als Überraschung inszeniert und durch die Adverbien »Da plötzlich« eingeleitet sowie mit der Anrede »Freundin!«¹⁷ zu

¹⁵ Doch auch Benns eigene Zeit-Vorstellung aus jener Schaffensphase, die er z. B. im Oratorium DAS UNAUFHÖRLICHE (1931) ausgedrückt hatte, schwingt mit den lyrischen Worten mit.

¹⁶ Auch Manfred Riedel hat Nietzsches »Gedankengedicht« *Sils-Maria* als »Vorspiel« zu seinem *Zarathustra* aufgefasst – vgl. Riedel: Nietzsches Gedicht Sils-Maria, 282.

¹⁷ Naheliegender Weise bezieht sich das auf Lou von Salomé, die ihm 1887 freilich schon fernstand.

einem fiktionalen Dialog hin geöffnet. Drei Punkte markieren das Ende bzw. lassen das Weiterdenken offen. Benn bringt im Teil II seines Gedichtes ein geheimnisvolles Leuchten zur Sprache, das die Faszination des Opal-Gesteins besitzt, Todesnähe symbolisiert und mit der gnadenlosen Unerbittlichkeit des Schicksals (man kann auch sagen: des Zufalls bzw. der Natur) oder ferner mit dem Genie-Melancholie-Gestirn Saturn¹⁸ im Zusammenhang stehen könnte. Das auf Nietzsche bezogene Personalpronomen »er« aus Teil I entfällt und ein verallgemeinerndes (am Zeilenanfang dreimal wiederholtes) »es« führt mit verneinenden Beschreibungen, die durch die Konjunktion »doch« präzisiert werden, zur finalen Mitteilung, dass ein »ungeheueres: Gelitten« den Ort prägt. Nietzsche, der die Stunden (respektive die Zeit) denkt (und somit auch lenkt), der das (Parzen-)Schicksal annimmt (und im Sinne von *Amor fati* die bittere Unausweichlichkeit trinkt), wird scheinbar zum Märtyrer verkündet. »Nietzsche erscheint als Passionsgestalt, aber auch als Überwinder der Passion durch den ja-sagenden Willen« (Meyer: Nietzsche und die Kunst, 409). Bei den Deutungsversuchen sollte jedoch nicht unbeachtet bleiben, welche Bedeutungen Nietzsche und Benn dem Leid bzw. dem Leiden beigemessen haben. Nietzsche verwies schon in der *Geburt der Tragödie* darauf, dass das »Talent zum Leiden und zur Weisheit des Leidens« als ein Korrelat zum künstlerischen Talent angesehen werden kann (GT 3). Benn machte in seinem Brief an Oelze am 14.8.1936 auf ein vielsagendes Dostojewski-Zitat aufmerksam: »Leid ist doch die einzige Ursache des Bewusstseins« (BrOe I, 140). Benn konnte überhaupt dem Leiden allerhand abgewinnen: »Aber wenn wir bei Kierkegaard lesen: ›Die Wahrheit siegt nur durch Leiden, wenn Goethe schreibt ›leidend lernte ich viel‹, wenn Schopenhauer und Nietzsche den Grad und die Fähigkeit zu leiden als den Maßstab für den individuellen Rang ansehen« (SW VI, 235) – dann ist zu fragen, ob das Leben gebessert wird, wenn Leiden erspart bleibt. Im Leben lässt sich Leiden ohnehin nie vermeiden. Nicht nur in Briefen, Gesprächen und Essays, sondern auch im lyrischen Schaffen wandte Benn sich immer wieder der Frage des Leidens zu: »wenn wir *gelitten* haben, / ist es *dann* gut?« – so lautet das Finale in seinem Gedicht »EINST« (SW I, 170). Oder, er proklamierte im »KNA-BENCHOR«: »Das Leidende wird es ersteiten, / das Einsame, das Stille, das allein / die alten Mächte fühlt, die uns begleiten –; / und dieser Mensch wird unaufhörlich sein« (SW I, 140). Und er beendet sein Poem »GEDICHTE« mit den Worten: »und nun die Stunde, deine: im Gedichte / das Selbstgespräch des Leides und der Nacht« (SW I, 186). Es ist also keineswegs (nur) ein Grund zum Trauern oder Bedauern, wenn ein »ungeheueres: Gelitten« über dem Tal von Sils-Maria steht. Benns Befund setzt nämlich zugleich ein Zeichen für großartige schöpferische Leistungen, die dort (leidend) vollbracht wurden. Eine Vers-Formel von damals lautet: »dein ist Leiden und Denken: / so empfängst du das Sein« (SW I, 156). Zur Entstehungszeit von Benns Gedicht beschäftigte ihn auch der »»Perspektivismus«, von Nietzsche stammend« (BrOe I, 27). Er machte Oelze darauf aufmerksam, dass »in der Kunst, im halluzinatorischen Denken, im Ausdrucksdenken«, das »»wahre Denken« vorkommt, welches stets gefährdet und zugleich gefährlich ist (BrOe I, 28). Benn bringt weiterhin ein Selbstzitat: »»überall der tiefe Nihilismus der Werte, doch darüber die Trans-

¹⁸ Vgl. Ludwig Völker: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölderlin bis Benn. München 1978, 11.

cendenz der schöpferischen Lust«. Also: Nihilismus gegenüber den Ergebnissen der Wissenschaft, aber zwanghaft das Gesetz zur Form, zur Gestalt, zur Perspective« (ebd.). Benn scheint sich nicht nur auf das Gedicht »Sils-Maria«, sondern ebenso auf weitere Texte von Nietzsche zu beziehen. Das lässt bereits der Einstieg erkennen. Nicht nur wird das aufgegriffen, was im *Lied der Schwermut*, bei ›abgehellter Luft‹ sich vollzieht. Dort tauchen »Boshaft abendliche Sonnenblicke« bzw. »Blendende Sonnen-Gluthblicke« auf (Za IV, Das Lied der Schwermuth 3). Außerdem passen Motive aus dem Text *Der Wanderer und sein Schatten* hier her, wenn z. B. »im schärfsten Abendlichte« alles »in Ruhe und Abendsättigung« sich befindet und Nietzsche berichtet: »Ich sah hinunter, über Hügel-Wellen« (WS 295). Das klingt bei Benn in dem Vers: ›er lauschte im Abhangslicht‹ nach. Weiter lautet Nietzsches Text: »Links Felsenhänge und Schneefelder über breiten Waldgürteln, rechts zwei ungeheure beeiste Zacken, hoch über mir, im Schleier des Sonnenduftes schwimmend, – Alles gross, still und hell. Die gesammte Schönheit wirkte zum Schaudern und zur stummen Anbetung des Augenblicks ihrer Offenbarung« (ebd.). Diese »reine scharfe Lichtwelt« (ebd.) wird von Benn mit den Worten ›Parzenlicht‹ und ›Leuchten, / das hoch herab geschah‹ umrissen. Riedel gab den Hinweis, dass Nietzsche »die Sublimierung des Gedankens im Gedicht [...] seine Erhebung durch das rhythmisierte Wort der Sprache« (Riedel: Nietzsches Gedicht Sils-Maria, 271) angestrebt hat. Auch Benn konnte durch den Sprach-Rhythmus gewichtige Themen (Zeit, Schicksal, Tod, Leiden) mit geistiger Leichtigkeit ansprechen. Dabei gilt freilich für ihn (wie für Hölderlin), dass seine Verse »substanzlos sind, nahezu ein Nichts, um ein Geheimnis geschmiedet, das nie ausgesprochen wird und das sich nie enthüllt« (SW III, 329). Benn serviert keine Botschaften, die eindeutig dechiffierbar sind, sondern bringt Semantik zum Schwingen. Riedel hat diagnostiziert, dass Nietzsches Gedicht eine Stimmung durchzieht, die durch den »Grundton heiterer Schwermut oder schwermütiger Heiterkeit« (ebd., 280) gefärbt ist. Ein ähnlicher Grundton findet sich auch bei Benn. Aber diese Melancholie ist noch aus anderen Quellen gespeist. Ein Schlüssel zur Deutung von Benns Gedicht könnte durch die Berücksichtigung von ästhetischen Aspekten gegeben sein, die von der Bildenden Kunst herrühren. Benns privilegierte Muse¹⁹ war damals Käthe von Porada. Sie animierte ihn dazu, im Juli 1933 Bilder von Max Beckmann in der Berliner Nationalgalerie zu betrachten. Alfred Döblin hatte (als einer der ersten) auf Benns Methode aufmerksam gemacht²⁰, die darin bestand, dass er Worte an- und gegeneinandersetzte, wie es Maler tun²¹. Über das, was Benn an den Beckmann-Bildern auffiel, lässt sich nur spekulieren²²,

19 »Die Bekanntschaft setzte einen lyrischen Schub in Gang, der Benn im Oktober 1933 mehrere Gedichte in der Monatsschrift *Die Literatur* veröffentlichten ließ« (B-HB, 276).

20 Vgl. B-HB, 290.

21 Das korrespondiert durchaus mit dem »artistische[n] Entzücken«, welches Nietzsche bei Horaz empfand: »Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte maximum in der Energie der Zeichen [...]« (GD, Was ich den Alten verdanke 1).

22 Dass er für seine moderne Bildkunst auf Alte Meister rekurierte, dürfte Benn nicht entgangen sein. Vgl.: Christian Lenz: Max Beckmann und die Alten Meister. »Eine ganz nette Reihe von Freunden«. Heidelberg 2000.

aber zur Entstehungszeit beeindruckte ihn gewiss Dürers Kupferstich »MELENCO-LIA I«. Am 6.8.1933 schrieb Benn an Ina Seidel: »[...] und so blickt jene Frau auf Dürers Melancholie, die in Ihrem Zimmer hängt, u. auf die Sie ein Gedicht machten, weiter über Stein u. Kugel und Licht u Wasser, darf man sagen: in das Nichts, jedenfalls in unvorstellbar fernen Trost, wahrscheinlich aber doch: Untröstlichkeiten. Daß sie den Zirkel noch *hält*, – geht mir nicht ein. –« (BAB, 55). Ein offensichtlicher Bezug besteht zu Benns Gedicht²³ »WO KEINE TRÄNE FÄLLT« (1933), dessen beide Anfangsstrophen mit dem Ausdruck: »Untröstlichkeiten« eingeleitet werden. Ein Ausklang mit dem Nietzsche-Wort »Unendlichkeit!«²⁴ wäre zu erwarten, doch Benn wählt den emphatischen Ausdruck: »Unsterblichkeit«. Zuvor wird in der 3. Strophe die »flügelharte / unsägliche Gestalt« erwähnt und es kommen auch »Buch und Zirkel« vor (SW I, 144). Das Halten des Zirkels (des Werkzeugs, der Waffe) korrespondiert zudem mit »DENNOCH DIE SCHWERTER HALTEN« (1933). In diesem Gedicht weht ein »Sils-Maria Wind«, »Ecce-homo-Schauer« gelangen in »Blut und Bahn«, wissend um die Vergeblichkeit werden »Schwerter« vor die »Stunde der Welt« gehalten (SW I, 174). Benn dürfte Dürers Stich genau betrachtet und (über dem Stundenglas) die Skala der Sonnenuhr erkannt haben. Weiterhin ist ein geheimnisvolles »Leuchten«, das hoch und herab strahlt, im Bildhintergrund am Horizont erkennbar. Das kann ein Komet, aber auch der Saturn (Kronos) sein, der klassisch als Genie- und Melancholie-Stern gedeutet wird.²⁵ Das Magische Quadrat neben der (schattenwerfenden) Sand- und (schattenlosen) Sonnenuhr gilt als Saturn-Siegel. Der Engel der Melancholie sitzt zwar nicht direkt am Abhang, aber erhöht über einem Gewässer. Man muss in ihn nicht gleich Nietzsche hineinhalluzinieren wollen (und in den benachbarten Putto nicht Benn), doch eine Verbindung zwischen Kupferstich und »SILS-MARIA«-Gedicht dürfte bestehen.²⁶ Insbesondere im Verskomplex des Teil II finden sich Anklänge einer Bildbeschreibung. Raum für verschiedenartige (auch sprunghafte) Assoziationen ist geöffnet. Ambivalente semantische Energien entfalten sich aus den von Benn eingesetzten Worten. Es handelt sich nicht ausschließlich um produktive, sondern ebenso um destruktive Energien. Solche Aufladungen treiben die Reflexion zu Fragen über das Wesen »schöpferischer Substanz« (SW IV, 237). Benns Befund im *Weinhaus Wolf* (1936) besagt, dass die »innere Aufgabe« darin besteht, den »Nihilismus schöpferisch zu überdecken«. Dabei kamen diverse Grundgefühle vor, welche bei Dürer religiös, bei Tolstoi moralisch, bei Kant erkenntnismäßig, bei Goethe allgemeinmenschlich und bei Balzac gesellschaftlich geprägt und »mit den verschiedensten zeitgebundenen Strömungen«

23 Dieses »Antwortgedicht« (Völker: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie, 112) enthält auch die Wendung »Hoch- und Hafenland«, die man mit einem Querbezug auf Sils-Maria und Portofino in Verbindung bringen könnte.

24 Vgl. dessen Gedicht »Nach neuen Meeren« – PV, Nach neuen Meeren, KSA 3, 649.

25 Vgl. Völker: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie, 11.

26 Vgl. auch Hartmut Böhme, der zwar nicht zu »SILS-MARIA«, aber (über »WO KEINE TRÄNE FÄLLT« hinaus) zu »GEDICHTE« (1941) eine Beziehung herstellt, die von Dürers Stich ausgeht (Hartmut Böhme: Zur literarischen Rezeption von Albrecht Dürers Kupferstich »Melencolia I.«. In: Jörg Schönert/Harro Segeberg (Hg.): Polyperspektivik in der literarischen Moderne. Studien zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur. Frankfurt a. M. 1988, 83–123, hier: 104–105).

durchflochten waren. »Nietzsche wirkt in dieser Reihe lange als idealistischer Antinous« (ebd.). Doch jener ist für Benn eigentlich kein ›Kaiserpriester‹, sondern ein Artist in der ›Ausdruckswelt‹. Diesen Gedankengang greift er in »Kunst und Drittes Reich« (1936–1941) erneut auf und setzt fort: »Erst im letzten Stadium des Ecce homo und der lyrischen Bruchstücke lässt er es in seinem Bewußtsein hoch: ›Du hättest Singen sollen, oh meine Seele‹ [...] Singen – d. h. Sätze bilden, Ausdruck finden, Artist sein« (SW IV, 277–278). Benn nimmt auch Bezug auf jene Verse »von der Brücke in jener braunen Nacht«, die er so deutet: »Auf dieser Brücke und in dieser Nacht erhob sich auf Fledermausflügeln eine Abendgestalt, spaltete sich die Erde, entwand ein Zeitalter dem anderen seine Zeichen, und jene Antithese von Leben und Geist erhob sich, die wir so lange in uns trugen« (SW IV, 237). Dürer hatte auf die Fledermausflügel den Bildtitel »MELENCOLIA I« gesetzt. Weiterhin ist es möglich, dass Benn auch subtil auf die Gedichte von Seidel und Loerke eingeht. Ina Seidels Gedicht »Zu Dürers ›Melancholie‹« (1933) beinhaltet die Worte: »[...] Ich / Habe nichts als Gesang – // Du kennst der Zahlen Geheimnis. [...]« (zit. n. Ludwig Völker (Hg.): ›Komm, heilige Melancholie‹. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in der Literatur- und Kunstgeschichte. Stuttgart 1983, 469). Benn rückt von Seidels Gegenüberstellung ab, welche Dichtkunst und Mathematik kontrastiert. Seine Akzentuierung geht eher in die Richtung des anderen Akademiekollegen Oskar Loerke, der sein Gedicht »Melancolia« (1916) mit den Versen eingeleitet hat: »Zu denken: Manchmal schwärzt durchs Hirn selbst einem Hunde / Die Daseinsinsamkeit in ewiger Sekunde,« (ebd., 467). Im Unterschied zu Benns »Opal«²⁷ steht bei ihm die Umschreibung »Lichter wie Scheiben« und es kommt auch eine »Fledermaus« (ebd.) vor. Benns Schwenk zu Nietzsche und Sils-Maria dürfte in Kenntnis von »An die Melancholie« (1871, 15[1], KSA 7, 389) und »Das Lied der Schwermut« im *Zarathustra* (Za IV, Das Lied der Schwermuth, KSA 4, 369–374) geschehen sein. Später (am 22.2.1937) kam Benn nochmals auf den Meisterstich zu sprechen und schrieb an Elinor Büller: »Bei Balzac, Schopenhauer, Dürer – alles dito. Die ›Melancholie‹ ist doch reiner Nihilismus. Alles spielerisch herumgelagert, nichts aber sinnvoll, nichts mehr mit Wirklichkeitszusammenhang, alles aus Zweck- u. Zielvorstellungen herausgelöst, und zu einem Spiel, einem Bild, einem Schemen, einer Stimmung noch mal zusammengefaßt« (BrBü, 181). Auch sein »ROMAN DES PHÄNOTYP« (1944) beinhaltet (eingeleitet mit den Nietzsche-Signalworten ›Olymp des Scheins‹) als Abschluss eine Reminiszenz an Dürers Stich: »der Genius ohne Schlaf, auf bloßem Stein, mit Geduld gekrönt, die nichts erwartet, die Ellenbogen aufs Knie gestützt, die Wange an die Faust gelehnt, schweigend dabei, seine offenkundigen und seine geheimen Werke zu erfüllen, bis der Schmerz erklungen ist, das Maß vollbracht und die Bilder von ihm treten in der Blässe der Vollendung« (SW IV, 435). Hiermit sind Überblendungen gegeben, die die Lesart der Nietzsche-Hommage in »SILS-MARIA« erweitern. Zur Auslegung von bestimmten Worten (z. B. »Alles-zum-Besten-Nenner«) wäre allerdings ebenso ein »Wirklichkeitszusammenhang«, nämlich

²⁷ Das ist nicht auf gemeines Opal (›Milchopal‹) beschränkt, sondern Opaleszenz kann wie beim Perlmuttglanz Farbspiele einschließen, die durch Streuung bzw. Interferenz des Lichts hervorgerufen werden und z. B. auch beim schwarzen Edelopal vorkommen.

Benns damalige Malaise, mit zu bedenken. Für die Entstehungszeit war (abgesehen von der ›Rychner-Krise‹) zu vermerken: »B. leidet psycho-somatisch, vor allem wohl auch an seinen längst halbgestandenen politischen Irrtümern« (Hanspeter Brode: Benn Chronik. Daten zu Leben und Werk zusammengestellt von Hanspeter Brode. München/Wien 1978, 102). Zu jener Zeit versuchte er andererseits (zwar nicht Alles, aber) Einiges (u. a. mit Rückgriff auf die antike »DORISCHE WELT«) zum Besten zu nennen, was als Folge der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland geschah bzw. programmatisch vorgesehen war. Benn engagierte sich im damaligen kulturpolitischen Machtkampf. Er wollte den Expressionismus (bzw. die avantgardestische Kunst) verteidigen und quasi auf den besten Nenner bringen.²⁸ Auch diese Aspekte spielen in die Worte hinein, die Benn im Gedicht »SILS-MARIA« verwendet. Das heißt, man sollte nicht ausschließen, dass in bestimmter Hinsicht das ›lyrische Es‹ von Benn sich im ›Alles-zum-Besten-Nenner‹ gespiegelt hat. Dieser Ausdruck war nicht exklusiv der Nobilitierung von Nietzsche vorbehalten. Sein Gedicht stellt insofern keine reine (wirklichkeitserne) Dürer-Reflexion und auch keine bloße Laudatio-Lyrik zu Ehren von Nietzsche dar. Benn griff dessen Verse (und Prosa) auf, um sie als Katalysator (in schwierigen Zeiten) für eigenes lyrisches Schaffen zu nutzen. Außerdem hat er sich z. B. mit der ›heroisch-idyllischen Art zu philosophieren: Epikur‹ (WS 195), die »im Abhangslicht« für einen »Schattenkenner« denkbar ist, ein Refugium imaginiert. Ebenso lässt sich an die Kunst als »heilkundige Zauberin« denken, die es vermag, »jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt« (GT 7).

›Geistergespräch‹ und Sprachexperimente

Für Benns Experimente im Lyrik-Labor galt der (mit Nietzsche korrespondierende²⁹) Leitspruch: »Sich irren und dennoch seinem Inneren weiter Glauben schenken müssen: – das ist der Mensch« (SW V, 102). Er schuf kurz-belichtete, geistige Zeichen, deren (metaphysische) Bedeutung freilich nicht überschätzt werden soll. Dies drückte er u. a. in folgendem Vers aus: »man sage nicht, der Geist kann es erreichen, / er gibt nur manchmal kurzbelichtet Zeichen« (SW I, 285). Diese Sprach-Zeichen sind nicht auf provokante, aufregende ›Wallungsworte‹ beschränkt. Ihre Semantik berührt weiterreichende Dimensionen³⁰. Im 20. Jahrhundert gab es nämlich neue Möglichkeiten für Diskurse der Dichtkunst. Benn konnte in dem Freiraum, den Nietzsche (mit) erschlossen hatte, weit ausholen. Die »Befreiung von Zwecken« ist »zum letzten Zweck der Lyrik in der Moderne« geworden (Heinz Schlaffer: Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München 2012, 197). Hierdurch vergrößerte

28 Vgl. Anz 2007, Joachim Dyck: Der Zeitzeuge Gottfried Benn 1929–1949. Göttingen 2006 und Dyck: Gottfried Benn.

29 Vgl. hierzu auch Nietzsches Wendung: »Deinem eigenen Gedanken Glauben schenken – glauben, daß was für dich in deinem innersten Herzen wahr ist, auch für alle Menschen wahr sei: das ist Genie« (1882, 17[20], KSA 9, 668).

30 Es ging in der modernen Malerei und Dichtkunst z. B. um die geistige Dimension, um »den Ausdruck des reinen Geistes«, dem auch ein »heiteres Blau« als Symbolfarbe zukommt – vgl. Bruno Hillebrand: Benn. Frankfurt a. M. 1986, 133–134.

sich der Gestaltungsspielraum enorm. Benn konnte frei mit Formen experimentieren und ebenso semantisch gehaltvolle und syntaktisch flexible Worte einsetzen, um ›statische‹ (bestandskräftige) Gedichte hervorzu bringen. In diesem Kontext gewinnen Kunst-Worte zudem transzendentale Relevanz: »Es ist heute tatsächlich so, es gibt nur zwei verbale Transzendenzen: die mathematischen Lehrsätze und das Wort als Kunst. Alles andere ist Geschäftssprache, Bierbestellung« (SW V, 162). Außerdem ist für Benn »das moderne Gedicht, das absolute Gedicht [...] an niemanden gerichtet, ein Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren« (SW VI, 239). Diese »monologische« Dichtkunst ist »an die Muse gerichtet, und diese ist unter anderem dazu da, die Tatsache zu verschleiern, daß Gedichte an niemanden gerichtet sind« (ebd.). War Nietzsche für Benn eine ›Muse‹? Man kann auch fragen: Betreibt Benn mit seinen lyrischen Anschlüssen an (und gedanklichen Antworten auf) Nietzsche eine Art Ahnenkult? Der Sprach-Baumeister Nietzsche hatte selbst ein Muster vorgezeichnet, welches dies nahelegt: »Für wen baut der Baumeister? [...] Ich glaube er baut für den nächsten grossen Baumeister« (1873, 29[223], KSA 7, 719). Benn sah sich durchaus als »SATZBAU«-Meister. Heinz Schlaffer hat verdeutlicht, dass Gedichte ursprünglich als eine sonderbare ›Geistersprache‹ entstanden sind. In der frühen Kulturgeschichte begannen Menschen mit den Musen – oder wie Schlaffer sagt: »mit außermenschlichen Wesen – mit Geistern, Göttern, beseelten Dingen – in eine nutzbringende Verbindung zu treten« (Schlaffer: Geistersprache, 10), um u. a. auch medizinische Heilwirkungen zu erreichen. Dafür wurde die lyrische Sprache erfunden. Allerdings sind solche Praktiken in der Moderne (weitgehend) entzaubert. »Die Freistellung von den einstigen Aufgaben verschafft der Lyrik neue ästhetische Möglichkeiten. Wohllaut, Witz, der Reichtum an Themen und die Vielfalt der Sprachexperimente nehmen zu« (ebd., 11). Nietzsche und Benn nutzten in ihren Gedichten diese erweiterten ästhetischen Möglichkeiten ausgiebig. Laut Schlaffer schafft der Dichter »eine moderne Entsprechung zur archaischen Geistersprache: eine geheimnisvolle Kommunikation mit einem ihm zugänglichen, allen anderen verborgenen Adressaten. Dieser Adressat ist niemand anders als der Dichter selbst. Er, der letzte Repräsentant jenseitiger Geister in einer entgeisterten Welt, führt im Gedicht ein Selbstgespräch« (ebd., 198). So ähnlich formulierte es auch Benn: »es gibt keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst« (SW VI, 23). Wenn ein Lyriker nun die Lyrik eines anderen Dichters aufnimmt, besteht die Möglichkeit, dass dessen Geist zum Gegenstand seiner Lyrik wird. Angesichts dieser Wirkungsdimension kann man behaupten, dass Benn ein paradoxes »Selbstgespräch« mit Nietzsches Geist führte, der sich ja ebenfalls »freie Geister« erfunden und erklärt hatte: »dergleichen ›freie Geister‹ giebt es nicht, gab es nicht, — aber ich hatte sie damals [...] zur Gesellschaft nötig, um gute Dinge zu bleiben inmitten schlummer Dinge« (vgl. MA I, Vorrede 2). Nietzsche hatte außerdem im *Zarathustra* die Vision entworfen: »Traum schien mir da die Welt und Dichtung eines Gottes« (Za I, Von den Hinterweltlern). Benn schloss daran an und sah die Figur Nietzsche selbst als »Traum« (SW V, 208). Das ist ein Stichwort, welches zu jener Auffassung von Friedrich Sieburg überleitet, der 1949 bemerkte, dass »der zum Kunstwerk erstarnte Traum«, der »freilich ein schwer faßbarer Traum [ist], zu dem die Worte nur wie flüchtige Feuerzeichen hinführen« (Friedrich Sieburg: ›Wer allein ist –‹ [1949]). In: Peter Uwe Hohendahl (Hg.): Benn – Wirkung wider Willen.

Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns. Frankfurt a. M. 1971, 221–223, 221), für Dichtkunst ein Ideal darstellt. Grundzüge von Benns monologischer Dichtkunst bestehen darin, dass (wenn die Seele ›singt‹) auch sprachliche Zeichen hervorbracht werden, die (philosophische) Gedanken sublimieren. Mittelbar kann solche Lyrik Erkenntnisgewinn generieren. Das heißt, es werden Ausblicke in Bereiche gewährt, in die akademische Diskurse nicht vordringen können. Auch lässt sich mit dieser Dichtkunst mentale Energie verstärken. Die lyrisch aufgeladene Semantik und die artistisch gestaltete Form stimulieren die Reflexion bzw. forcieren Emotion und Kognition. Selbst Witz ist dabei nicht ausgeschlossen. Benn erklärte: »Nach meiner Theorie müssen Sie Verblüffendes machen, bei dem Sie am Schluss selber lachen. (›Das nenne ich eine schlechte Weisheit, bei der es nicht ein Gelächter gab‹, Nietzsche.) Sie müssen alles selber wieder aufheben: dann schwebt es« (SW V, 170). Mit einer Mischung aus Selbstironie und Altersmüdigkeit hob Benn 1951 übrigens auch sein Gedicht »SILS-MARIA« wieder auf. Er hatte »das Alles satt« (SW II, 152) und ein wenig klingt damit untergründig auch seine frühere Ironie aus dem Jahr 1926 an, als er in »Summa Summarum« schrieb: »[...] oder Onkel Fritz an seinem Lebensabend, Willkommen aus Sils-Maria, als er sich bei seiner Schwester den Vollbart stehen ließ« (SW III, 164).

Ergebnisse der Satzbau-Versuche im Laboratorium der Dichtkunst (Schlussfolgerungen)

Benns Gedicht »SILS-MARIA« bezeugt, dass er im Stande war, trotz der politischen Belastung im Jahr 1933 künstlerisch gelungene Werke hervorzubringen. Benn warf im Gedicht »SATZBAU« die Frage auf: »warum drücken wir etwas aus?« (SW I, 238). Ergänzend ließe sich fragen: *was* wird (auf welche Weise) ausgedrückt? Seine Gedichte lassen erkennen, dass er zu unterschiedlichen Zeiten bzw. Lebensetappen sehr Verschiedenes zum Ausdruck brachte. Benn versuchte z. B. »Geheimnisse aus dem Beginn des Quartär« (SW IV, 274) zur Sprache zu bringen. Das betrifft evolutionär erworbene Wertungs- und Verhaltensmuster ebenso wie un- bzw. unterbewusste Zustände. Außerdem sind Grenzerfahrungen, tragische Erlebnisse, Schlaglichter der Moderne und Sinnkrisen für sein lyrisches Ich relevant gewesen. In der Nachfolge von Nietzsche forschte er mit seinen dichterischen Experimenten insbesondere danach, wie Kreativität generiert wird bzw. wie die ›schöpferische Lust‹ zur Geltung kommt. Bei seinen Reflexionen gelangte er an die Grenzen dessen, was sich mit (Natur-)Wissenschaft beschreiben und erklären lässt. Er versuchte mit magischen Worten und faszinierenden Formen über diese Barrieren hinauszugehen. Benn hat poetische Experimente durchgeführt, um dem (normalerweise) Unsagbaren nachzuspüren. Dabei schuf er ›merk-würdige‹ Gedichte, die noch heute Anregungspotenzial besitzen und die quasi als Aufputschmittel für Schöpfertum wirken können. Diese nicht intendierten Nebenwirkungen haben auch narkotische Funktionen und können helfen, Leid und Leiden zu ertragen. Für ihn persönlich waren wiederum verschiedene Nietzsche-Gedichte anregend und hatten ebenfalls anästhesierende Effekte – was z. B. der Brief vom 22.11.1950 an Dieter Wellershoff erkennen lässt: »Dann kommt Nietzsche und die Sprache beginnt, die nichts will

(und kann) als phosphoreszieren, luziferieren, hinreißen, betäuben« (BAB, 203). Er zitierte ihn häufig; und selbst für Liebeserklärungen nutzte Benn Nietzsche-Verse.³¹ Sein ›Geistergespräch‹ war ein poetisches Spiel und ein ›Fest des Intellekts‹ (Valéry). Unter dieser Optik wird das breite Wirkungsspektrum von Nietzsches Lyrik deutlich. Für Benns Rezeption gilt: »Aber Lyrik ist so privat, man muß auf sie stoßen, zufällig oder schicksalhaft, sonst gelangt man nicht zu ihr« (ebd., 56). Er stieß immer wieder auf Nietzsche-Gedichte und nahm sie manchmal auf, um den Nihilismus zu überwinden. Dabei stieg er (im Sinne von Nietzsche) zuweilen einige Sprossen rückwärts. Er wollte (zumindest im fortgeschrittenen Alter) im Hinblick auf Religion und Metaphysik »über die letzte Sprosse der Leiter wohl hinausschauen, aber nicht auf ihr stehen« (MA I, 20). Benns Rückgriffe auf Wendungen der Heiligen Schrift verwundern nicht – war er doch (wie Nietzsche) in einem deutschen Pfarrhaus aufgewachsen. Dass er (immer mal wieder) als Prophet einer Dichtkunst-Religion auftrat, gibt zu denken: »Im Anfang war das Wort und nicht das Geschwätz, und am Ende wird nicht die Propaganda sein, sondern wieder das Wort« (SW VI, 246). Seine letzten lyrischen Worte zu Nietzsche lauten: »in Weimar lagen die großen schwarzen Augen / Nietzsches auf einem weißen Kissen / bis zum letzten Blick –« (SW I, 7). Von diesem Motiv gibt es selbstverständlich keinen Dürer-Stich, aber eine Fotografie. Die Radierung von Hans Olde (1899)³² dürfte Benn ebenfalls gesehen haben. Neben den Worten bleibt der Blick³³.

Literatur

- Anz, Thomas: Benns Bekenntnisse zur expressionistischen Moderne und zum Nationalsozialismus. In: Reents, Friederike (Hg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen 2007, 11–23.
- Bauschinger, Sigrid: Else Lasker-Schüler. Biographie. Göttingen 2004.
- Benzmann, Hans (Hg.): Moderne Deutsche Lyrik. Leipzig o. J.
- Benn, Gottfried: Ausgewählte Briefe. Wiesbaden 1957 [Zitatangabe: BAB, arabische Seitenzahl].
- Benn, Gottfried/Rychner, Max: Briefwechsel 1930–1956. Hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 1986 [Zitatangabe: BrRych, arabische Seitenzahl].
- Benn, Gottfried: Briefe an Elinor Büller 1930–1937. Hg. von Marguerite Schlüter. Stuttgart 1982 [Zitatangabe: BrBü, arabische Seitenzahl].
- Benn, Gottfried: Briefe an Oelze 1932–1945. Stuttgart 1999 [Zitatangabe: BrOe römische Band-, arabische Seitenzahl].
- Benn, Gottfried: Sämtliche Werke, Band I–VII/2. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster (Bd. I–V) und Holger Hof (Bd. VI–VII/2). Stuttgart 1996–2003 [Zitatangabe: SW römische Band-, arabische Seitenzahl].

31 Für seine Geliebte Ursula Ziebarth zitiert er aus Nietzsches Gedicht »Vogel Albatros«: »Ich dachte dein: da floss / Mir Thrän' um Thräne, – ja, ich liebe dich!« (IM Albatross) – vgl. Benn: Hernach. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth. Mit Nachschriften zu diesen Briefen von Ursula Ziebarth und einem Kommentar von Jochen Meyer. Göttingen 2001, 82–83 und 444–445.

32 Hildegard Gantner-Schlee: Das Nietzsche-Bildnis von Hans Olde. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 70 (1970). In: <http://doi.org/10.5169/seals-117654> (22.4.2017).

33 Vgl. Klaus Mann: »Das Nietzsche-Bild war immer über meinem Bett, ein Porträt aus der Leidenszeit, mit der tragisch verfinsterten Stirn, dem Dulderblick, schon entrückt, ins Nichts, ins Unendliche starrend« (Mann: Der Wendepunkt, 122).

- Benn, Gottfried: Hernach. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth. Mit Nachschriften zu diesen Briefen von Ursula Ziebarth und einem Kommentar von Jochen Meyer. Göttingen 2001.
- Bertram, Ernst: Nietzsche. Versuch einer Mythologie [1918]. Berlin 1920.
- Böhme, Hartmut: Zur literarischen Rezeption von Albrecht Dürers Kupferstich „Melencolia I“. In: Jörg Schönert/Harro Segeberg (Hg.): Polyperspektivik in der literarischen Moderne. Studien zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur. Frankfurt a. M. 1988, 83–123.
- Brode, Hanspeter: Benn Chronik. Daten zu Leben und Werk zusammengestellt von Hanspeter Brode. München/Wien 1978.
- Dyck, Joachim: Der Zeitzeuge Gottfried Benn 1929–1949. Göttingen 2006.
- Dyck, Joachim: Gottfried Benn. Einführung in Leben und Werk. Berlin 2009.
- Fritz, Horst: Gottfried Benns Anfänge [1968]. In: Bruno Hillebrand (Hg.): Gottfried Benn. Darmstadt 1979.
- Gantner-Schlee, Hildegard: Das Nietzsche-Bildnis von Hans Olde. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 70 (1970). In: <http://doi.org/10.5169/seals-117654> (22.4.2017).
- Grimm, Reinhold: Strukturen. Essays zur deutschen Literatur. Göttingen 1963.
- Hanna, Christian M./Reents, Friederike (Hg.): Benn-Handbuch. Stuttgart 2016 [Zitatangabe: B-HB, arabische Seitenzahl].
- Hillebrand, Bruno: Benn. Frankfurt am Main 1986.
- Krummel, Richard Frank: Nietzsche und der deutsche Geist. Band I: Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867–1900. Berlin/New York 1998.
- Krummel, Richard Frank: Nietzsche und der deutsche Geist. Band III: Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Ende des zweiten Weltkrieges. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1819–1945. Berlin/New York 1998.
- Lenning, Walter: Gottfried Benn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Walter Lenning. [1962] Hamburg 1971.
- Lenz, Christian: Max Beckmann und die Alten Meister. »Eine ganz nette Reihe von Freunden«. Heidelberg 2000.
- Lütkehaus, Ludger: »Die indische Circe, das Nichts.« Nietzsches Kampf gegen den Nihilismus. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 301–316.
- Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Reinbeck 1994.
- Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen/Basel 1993.
- Mönig, Klaus: »Sie hätte singen sollen, diese »neue Seele« – und nicht reden!« Nietzsches späte Lyrik. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 193–222.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988 [Zitatangabe: KSA arabische Band-, arabische Seitenzahl].
- Pestlin, Jörn: Massenmedien als Teil von Rezeptions- und Wirkungsgeschichte: Nietzsche-Lyrik im Weimarer Rundfunk. In: Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Nietzscheforschung. Ein Jahrbuch, Band 3. Berlin 1995, 147–174.
- Riedel, Manfred: Nietzsches Gedicht Sils-Maria. Entstehungsgeschichte und Deutung. In: Nietzsche-Studien 27 (1998), 268–282.
- Rychner, Max: Benn Gottfried. »Nach dem Nihilismus« (1932/1943). In: Peter Uwe Hohendahl: Benn – Wirkung wider Willen. Frankfurt am Main 1971, 204–208.
- Sieburg, Friedrich: »Wer allein ist –« [1949]. In: Peter Uwe Hohendahl (Hg.): Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns. Frankfurt a. M. 1971, 221–223.
- Schlaffer, Heinz: Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München 2012.
- Schmidt, Jochen: Nietzsches Geburt der Tragödie aus dem Geist Schopenhauers und Wagners. In: Barbara Neymeyr/Andreas Urs Sommer (Hg.): Nietzsche als Philosoph der Moderne. Heidelberg 2012, 161–174.

- Völker, Ludwig: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölty bis Benn. München 1978.
- Völker, Ludwig (Hg.): ›Komm, heilige Melancholie‹. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in der Literatur- und Kunstgeschichte. Stuttgart 1983.
- Wegmann, Thomas: Die Moderne tiefer legen. Gottfried Benns Ästhetik der parasitären Störung. In: Friederike Reents (Hg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen 2007, 55–74.

Thomas Hertel

35 »Erlöser du! selbst der unseligste«. Das lyrische Nietzschebild Stefan Georges

Obgleich davon ausgegangen werden kann, dass die ausführliche Beschäftigung¹ Stefan Georges mit dem Œuvre Friedrich Nietzsches bereits in seinen Studienzeiten ihren Anfang nahm, scheint in der Forschung darüber Konsens zu herrschen, dass dieser die ihm bekannten Schriften Nietzsches in ihrer Bedeutungstiefe und -weite »nicht begriffen«² habe. Der Grund, weshalb die vorliegende Arbeit die poetische Beschäftigung Georges mit Nietzsche anhand eines hierfür einschlägigen Gedichts in den Mittelpunkt rückt, speist sich aus der eminenten Wirkmächtigkeit des George umgebenden, von einem Lyriker- zum geistigen Elitenbündnis expandierenden Kreises auf die Geisteswissenschaften.³ Eine zentrale Rolle spielt hierbei die von George initiierte Errichtung eines um textgenetische Schwankungen bereinigten und somit zum Mythos gesteigerten Dichterbildes.⁴ Eine bifunktionale Stellung Georges, die sich im Intérieur seines Kreises generiert und nach innen wie außen wirkt, wird hierbei auf zwei Ebenen evident: Während es George zum einen um die Anerkennung seiner selbst als didaktisch fungierende intellektuelle Autorität der Kreismitglieder zu tun ist, übt er zum anderen »als deren Mentor [...] starken Einfluss auf die historisch-literar. Traditionsbildung zugunsten der großen ›Stifter‹ u. ›Künder‹«⁵ aus. Dass eine solche Wirkung nicht auf einer aus uneingeschränkter Nobilitierung resultierenden Unantastbarkeit jener Wegweisenden fußt, lässt sich exemplarisch anhand der textuellen Relation Georges zu Nietzsche belegen. Ersterer inszeniert sich »[a]ls Vollstrecker und Überwinder des Nietzscheschen Denkens«,⁶

1 Vgl. Frank Weber: Die Bedeutung Nietzsches für Stefan George und seinen Kreis. Frankfurt a. M. 1989, 37.

2 Bruno Hillebrand: Nietzsche: wie ihn die Dichter sahen. Göttingen 2000, 75. Dazu auch John A. McCarthy: Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890–1918. In: York-Gothart Mix (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 7: Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918. Wien 2000, 192–206, hier: 201.

3 Vgl. Gert Mattenklott/Achim Aurnhammer: George, Stefan (Anton). In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturaumes. Bd. 4: Fri-Hap. Berlin 2009, 164–170, hier: 165. Eine sehr tiefre und ausführlichere Auseinandersetzung mit Stefan George und seinem Kreis bietet das dreibändige George-Handbuch (Achim Aurnhammer/Wolfgang Braungart/Stefan Breuer u. a. [Hg.]: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Bd. 1–3. Berlin 2012).

4 Vgl. Michael Winkler: Der George-Kreis. In: York-Gothart Mix (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 7: Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918. Wien 2000, 231–242, hier: 231. Georges »denkwürdige Metamorphose« (Ulrich Raulff: Der Dichter als Führer: Stefan George. In: ders. (Hg.): Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien. München 2006, 127–144, hier: 127) vollzieht sich hierbei vom Dichterdasein bis hin zum Erlangen des Status' einer ›Führerfigur‹, wie sie in einen Staat zu fungieren vermag.

5 Mattenklott/Aurnhammer: George, 166.

6 Peter Trawny: George dichtet Nietzsche. Überlegungen zur Nietzsche-Rezeption Stefan Georges und seines Kreises. In: Wolfgang Braungart/Ute Oelmann (Hg.): George-Jb. Bd. 3 (2000/2001). Tübingen 2000, 34–68, hier: 43.

was eine Verschiebung der Selbstpositionierung vom (Be-)Folgenden zum autonom Schaffenden indiziert: George emanzipiert sich folglich von der ingeniösen Exekutive und wendet sich zugleich einer eben solchen Legislativen zu.

Während die Lyrik Georges vor jenem Hintergrund »wie zugeklappte Fensterläden an einem unnahbaren Haus⁷ zu wirken scheint und hierdurch den Gestus des Abgeschlossenen, Fertigen erhält, zeichnet sich das Werk Nietzsches durch »das Offene⁸ aus und beschreitet dadurch das Terrain komplexer Mehrdeutigkeit. Ausgehend von der hieraus erwachsenden Negation der einseitigen Deutungsmöglichkeit Nietzsches, die eine finalmotivierte Exegese ausschließt, postuliert Kurt Eisner exemplarisch:

»Das ›Problem Nietzsche‹ wird für jeden, dem es sich bietet, zum Erlebnis. Man wird das Problem nur bewältigen können, wenn jeder sein persönliches Verhältnis zu ihm, seine Gefühle und Gedanken, seine Vermutungen und Ahnungen, welche das ›Problem Nietzsche‹ erzeugt, darzustellen versucht.«⁹

Lyrische Gestalt nimmt die Auseinandersetzung Georges mit dem ›Problem Nietzsche‹ in dessen Nietzschegedicht¹⁰ an, das um das Todesjahr des Letzteren (1900) entstanden ist.¹¹ Es wurde in letzter Fassung im Rahmen des Gedichtzyklus *Der siebente Ring* 1907 veröffentlicht und ist hierin den Zeitgedichten zugeordnet. Da sämtliche Gedichte dieses Zyklus' autoreferentielle Bezüge¹² aufweisen, lässt sich vermuten, dass auch das Nietzschegedicht keineswegs »nicht mehr als eine personalisierte Passionsgeschichte«¹³ darstellt.

NIETZSCHE

Schwergelbe wolken ziehen überm hügel
 Und kühle stürme – halb des herbstes boten
 Halb frühen frühlings ... Also diese mauer
 Umschloss den Donnerer – ihn der einzig war
 Von tausenden aus rauch und staub um ihn?
 Hier sandte er auf flaches mittelland

7 Hillebrand: Nietzsche, 76.

8 McCarthy: Nietzsche-Rezeption, 201.

9 Kurt Eisner: Psychopathia spiritualis. Friedrich Nietzsche und die Apostel der Zukunft. Leipzig 1892, 9.

10 Stefan George: Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung. 15 Bde. Berlin 1927–1934. Bd. 6/7: Der siebente Ring. Berlin 1931, 12–13.

11 Vgl. McCarthy: Nietzsche-Rezeption, 200.

12 Vgl. Mattenkrott/Aurnhammer: George, 166. Anführen lässt sich freilich, dass eine solche Ausdeutung der Dichtung Georges als »chiffrierte Biografie« (Yves Schumacher: Allegorische Autoreflexivität. Baudelaire, Mallarmé, George, Holz. Würzburg 2016, 13) die Interpretation um polysemic Kanäle beschneidet. Für die Annäherung über den realen George spräche hingegen, dass sich dessen (textproduktives) Interesse mehr auf Nietzsches empirische Person denn dessen philosophische Lehren richtet. Vgl. McCarthy: Nietzsche-Rezeption, 201.

13 Schumacher: Autoreflexivität, 133.

Und tote stadt die letzten stumpfen blitze
Und ging aus langer nacht zur längsten nacht.

Blöd trabt die menge drunten, scheucht sie nicht!
Was wäre stich der qualle, schnitt dem kraut!
Noch eine weile walte fromme stille
Und das getier das ihn mit lob befleckt
Und sich im moder-dunste weiter mästet
Der ihn erwürgen half sei erst verendet!
Dann aber stehst du strahlend vor den zeiten
Wie andre führer mit der blutigen krone.

Erlöser du! selbst der unseligste –
Beladen mit der wucht von welchen losen
Hast du der sehn sucht land nie lächeln sehn?
Erschufst du götter nur um sie zu stürzen
Nie einer rast und eines baues froh?
Du hast das nächste in dir selbst getötet
Um neu begehrend dann ihm nachzuzittern
Und aufzuschrein im schmerz der einsamkeit.

Der kam zu spät der flehend zu dir sagte:
Dort ist kein weg mehr über eisige felsen
Und horste graus er vögel – nun ist not:
Sich bannen in den kreis den liebe schliesst ...
Und wenn die strenge und gequälte stimme
Dann wie ein loblied tönt in blaue nacht
Und helle flut – so klagt: sie hätte singen
Nicht reden sollen diese neue seele.

Das Gedicht beginnt mit der rudimentär gezeichneten Beschreibung einer eine bedrückende Stimmung erzeugenden Landschaft, die sich der auf das Gewicht abgestellten morphologischen Steigerungsbildung der eigentlich anmutenden ›[s]chwergelbe[n] wolken‹ verdankt. ›[K]ühle stürme‹ ergänzen einerseits diese meteorologisch bedingte Unwirtlichkeit und weisen vor dem Hintergrund dieses Zusammenspiels andererseits auf eine parallel vorhandene hybride Form aus Frühling und Herbst hin. Gemein ist ihnen die Transferfunktion, durch welche die Extreme des Sommers und Winters verbunden sind. Hieraus resultiert sowohl die temporale Begrenzung dieser jahreszeitlichen Koexistenz als auch die unaufhaltsame Bewegung Sommer bzw. Winter. Folglich implizieren jene Elemente, die ›halb des herbstes boten / Halb des frühen frühlings‹ sind, einen Gestus der Vergänglichkeit, der sich in seiner pejorativen Komponente in der Herbstmotivik konkretisiert und seine positive Konnotation in der des Frühlings entfaltet.

In diesem Kontext lässt sich eine – bereits paratextuell angelegte – Anspielung auf Nietzsche ausmachen, der sich im späten Herbst des Lebens befindet und dem somit der Tod unmittelbar bevorsteht. Als Wetterbild kündigt das ›[Z]iehen‹ der Wolken

›überm hügel‹ nämlich das bevorstehende Unheil an, dessen Nähe durch die herbsttypische gelbe Farbsymbolik verstärkt wird. Zur Situation Nietzsches proportional umgekehrt gestaltet sich diejenige des Sprecher-Ichs aus, das im als Alliteration angelegten ›frühen frühling[...]‹ verortbar und als Autoreferenz auf George lesbar ist. Jenes Ich ist durch das Gedeihen einer (künstlerischen) Fertilität charakterisiert und scheint sich durch jenen katalysierend wirkenden Impetus im Begriff zu sehen, den Zenit des Schaffens anzusteuern und somit das »Erbe einer [der Nietzsches; S. H.] geistigen Führerschaft«¹⁴ anzutreten.

Obgleich sich die irdische Existenz Nietzsches dem Ende zuneigt, zeigt sich ein hierüber hinausgehender Bedeutungsgehalt von dessen Gedankengut. Bezüglich dieser These lohnt ein Blick auf die Strophenform, die Morwitz als Stanze¹⁵ bezeichnet hat. Sowohl hinsichtlich der Versanzahl als auch der metrischen Struktur des fast durchgängig angewandten jambischen Fünfhebers nimmt sich eine solche Einordnung zutreffend aus. Da die vorliegenden Strophen jedoch nicht die eigentümliche Reimstruktur der Form abababcc aufweisen, ist keine lückenlose Subsumtion unter den literaturwissenschaftlich konzipierten Stanzenbegriff möglich. Die Annahme einer Stanzenähnlichkeit der Strophen erscheint allerdings in dem Sinne fruchtbar, dass jene den Status Nietzsches hinsichtlich seiner Wirkungsmacht definiert und zugleich spezifiziert. Geht man nämlich von einer eben solchen aus, tritt der ›Aufbruch‹¹⁶ der Metrik durch den ›Donnerer‹, der den Jambus durch die Hebung auf der letzten Silbe zum Sechsheber werden lässt, besonders signifikant hervor und stattet Nietzsche auf der Ebene der äußeren Form mit dem privilegierten Recht der Veränderung aus. Dass dieses von superiorer, ja transzenter Art ist, untermauert zum einen formal die im Schriftbild der sonst vorherrschenden Kleinschreibung¹⁷ als Alleinstellungsmerkmal auftretende und das Nomen beginnende Majuskel und zum anderen die durch die Gewittersymbolik vollzogene Apotheose Nietzsches. Konträr zum in der griechischen Mythologie als ›Donnerer‹ bekannten Zeus offenbart sich in der Darstellung Nietzsches als dessen abgeschwächtes Äquivalent eine Relativierung des Machtanspruchs im Sinne einer Begrenzung des geistigen Vermögens. Während der ›Donnerer‹ Nietzsche – kurz bevor er der euphemistisch anmutenden ›längsten nacht‹ teilhaftig wird – nur noch die ›letzten stumpfen blitze‹ des Intellekts zu versenden vermag, wird ein solcher Anspruch in der selbstreferenziellen Lesart wie oben ausgeführt nun von George erhoben. Die auf Basis der Koexistenz der Jahreszeiten generierte Interpretationsthese des unmittelbar bevorstehenden Vergehen Nietzsches als Person wird demnach inhaltlich bestätigt. Ferner intensiviert sie sich zudem sprachlich durch die im Präteritum gehaltenen Verben (›war‹, ›sandte‹, ›ging‹).

¹⁴ Nikolas Immer: Mit singender statt redender Seele. Zur Nietzsche-Rezeption bei Stefan George und seinem Kreis. In: Thorsten Valk (Hg.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Bd. 1. Berlin 2009, 55–86, hier: 56.

¹⁵ Vgl. Ernst Morwitz: Die Dichtung Stefan Georges. Berlin 1934, 90.

¹⁶ Bezeichnet man jenen als ›Sprengen‹, so ergibt sich gedankliche Nähe zu Nietzsches Selbstbeschreibung in *Ecce homo* (›Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit‹ (EH Schicksal, 1)).

¹⁷ Vgl. Mattenkrott/Aurnhammer: George, 165.

Als ebenfalls begrenzt lässt sich die Wirkungsweite des als geistig morbid auszumachenden Nietzsche konstatieren, die ihre Konkretion in der ihn umschließenden Mauersymbolik findet. Jene referiert möglicherweise auf das geografische Weimar, welches den Tod einerseits als Sterbeort des empirischen Nietzsche und andererseits in ihrer Beschreibung als ‚tote Stadt‘ doppeldeutig in sich trägt. In der metonymischen Lesart scheint zudem die Deutung Weimars als Bezugnahme auf die beschlossene Epoche der Weimarer Klassik naheliegend¹⁸ und erweitert die Vergänglichkeitsthematik um den Aspekt des Epochalen. Begreift man die Mauersymbolik hingegen wörtlich, so zeigt sich diese als Hindernis zwischen Nietzsche und der Außenwelt mit sowohl konkurrierend als auch ergänzend denkbarer Trennungs- und Schutzfunktion. Die Markierung als Interrogativsatz und der hiermit einhergehenden möglichen Einordnung als rhetorische Frage lässt den Gedanken zu, dass das Ich hiermit seine Ungläubigkeit auszudrücken versucht, dass ein solches Gebilde imstande ist, den ‚Donnerer‘ ungeachtet dessen psychischer Konstitution aufzuhalten. Aus der verbalen Selektion zugunsten des behütenden ‚umschließen‘ anstelle eines gewaltsam anmutenden ‚einschließen‘ lässt sich jedoch eine sorgsam von eigener Hand aufgebaute Mauer zum Zwecke der Abgrenzung ableiten. Die isolierende Funktion der Mauer ist somit eine selbst gewählte. Demnach entpuppt sich auch die Dechiffrierung des Mauersymbols im Zuge einer »zunehmende[n] Psycho-ologisierung seit dem ausgehenden 18. Jh.«¹⁹ als sinnvoll, wobei jenes »eine menschliche Festung«²⁰ versinnbildlicht. In diesem Zusammenhang lässt sich die Unerreichbarkeit sowohl aufgrund extrinsischer als auch intrinsischer Motivation denken und ermöglicht eine Deutung »bis hin zur völligen Unwilligkeit oder Unfähigkeit, die Mitmenschen zu erreichen«.²¹

Geschuldet scheint dies primär dem ‚flache[n] mittelland‘, welches durch die Assoziation mit einem nicht sehr in die Tiefe gehenden und ausgeprägten Intellekt auf die Inadäquatheit der Adressaten der ‚blitze‘ Nietzsches schließen lässt, seien sie auch stumpfer Art. An einer angemessenen Rezeption müsste alleine deshalb gelegen sein, da jener ‚einzig war‘, was dessen Wirkungsmächtigkeit – im Gegensatz zum oben untersuchten Radius und der Bedeutungslosigkeit der quantitativ zwar überlegenen, qualitativ aber unterlegenen ‚tausenden aus Rauch und Staub‘ – nachhaltig werden lässt. Die besondere Fokussierung auf jene ‚Angemessenheit‘ speist sich aus der hierzu antonymen Unangemessenheit: Demonstriert wird diese anhand der Nietzsche – an einer geistigen Hierarchie gemessenen – unterstellten ‚Menge drunter‘, die sich zunächst durch gleichförmig anmutendes und durch das negativ konnotierte Adjektiv ‚blöd‘ zusätzlich modifizierte Traben charakterisiert zeigt. Hierdurch fokussiert sich der bereits evozierte Eindruck des fehlenden Reflexionsvermögens der ‚Menge‘.

Der sich anschließende im Konjunktiv II gehaltene Ausruf ‚Was wäre stich der Qualle, schnitt dem Kraut!‘, der im Schriftbild nachdrücklich mit einem Ausrufezei-

18 Vgl. Immer: Nietzsche-Rezeption, 63. Dazu auch Trawny: George dichtet Nietzsche, 50.

19 Stefanie Stockhorst: Mauer. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012, 266.

20 Ebd.

21 Ebd.

chen markiert ist, entwirft ein Szenario von hypothetischem Charakter. Auf grammatischer Ebene scheint es möglich, die Funktion ›der qualle‹ sowohl als Genitiv- wie auch als Dativattribut anzusehen, während aus der Untersuchung der Konstruktion ›dem kraut‹ letzteres Ergebnis zwingend resultiert. Folglich muss das ›kraut‹ den Rezipienten des Schnittes darstellen. Um eine Verbindung zwischen Letzterem und dem Stich herauszuarbeiten, scheint es auf bildlicher Ebene zweckmäßig, den Stich als von der Qualle ausgelöst und für das Kraut zur Bedrohung durch den Schnitt führend, zu betrachten. Unterstellt wird folglich sowohl trotz als auch aufgrund der satzsystematischen Ellipse, dass eine Kausalbeziehung zwischen ›Quallenstich‹ und ›Krautschnitt‹ besteht. Analog zur Selbstbeschreibung des Sokrates in seiner von Platon verschriftlichten Verteidigungsrede könnte sich daher anbieten, Nietzsche als der den Stich ausführenden ›qualle‹ eine ähnliche Funktion wie der solch einen Stich vornehmenden ›Bremse Sokrates‹ zuzuschreiben, dessen Legitimation darauf gründet, Trägheit im Denken zu beseitigen.²² Während sich die Bemühungen des Letzteren auf die Metapher eines »stattlichen und edlen Pferd[es]«²³ richten und auf einen scheinbar fertilen Boden fallen²⁴, erwächst aus dem ›stich der qualle‹ ein an die Beseitigung von Unkraut erinnernder ›schnitt dem kraut‹, der sich assoziativ in die Nähe einer Forderung in der Gestalt ›Tod dem Unkraut‹ bewegt. Hierdurch vergrößert sich der (intellektuelle) Graben zwischen Nietzsche, ›der einzig war‹, und der ›menge drunten‹: Das ›flache [und von Kraut besiedelte] mittelland‹ vermag keineswegs die auf die geistige Konstitution abgestellten notwendigen Bedingungen zu erfüllen, die Nietzsche in seinem Vorwort zum *Antichrist* konstituiert und zugleich an seine Leserschaft stellt.²⁵

Gesteigert wird jene Kontrastierung durch die Gleichsetzung der ›menge‹ mit beschmutzend wirkendem ›getier‹, das durch die stetige Befindlichkeit ›im moder-dunste‹ die Abgrenzung zu Nietzsches geistiger Vernebelung von temporär beschränktem Charakter besonders scharf zeichnet. Zudem wird jener Personenkreis durch diese Zuschreibung nicht nur dem Humanen gänzlich entfremdet, son-

22 Vgl. Platon: *Apologie des Sokrates*. Übersetzung von Ernst Heitsch. Göttingen 2014, 18 (30e).

23 Ebd.

24 Aufgrund weiterer fehlenden Indizien auf eine solche Deutungsweise muss jene vage bleiben. Um dem Vorwurf einer beschreibungsopportunistischen Ausdeutung vorzubeugen, soll jedoch noch angeführt werden, dass sich eine Schrift Heinrich Friedemanns mit dem prominentesten Schüler Sokrates' beschäftigt (vgl. Heinrich Friedemann: Platon: seine Gestalt. Berlin 1914), welche sich insbesondere unter Bezugnahme der Nietzsche-Rezeption für den George-Kreis als bedeutungsvoll herausgestellt hat. Vgl. Trawny: George dichtet Nietzsche, 43–44.

25 »Das allein sind meine Leser, meine rechten Leser, meine vorherbestimmten Leser: was liegt am Rest? – Der Rest ist bloss die Menschheit. – Man muss der Menschheit überlegen sein durch Kraft, durch Höhe der Seele, – durch Verachtung ...« (AC Vorwort). Definiert wird die adäquate Leserschaft Nietzsches somit durch ein attributiv als Klimax gebrauchtes Trikolon: Das syntaktische Nullelement weicht einer normativen Beschreibung, welche schließlich von einer im Vorfeld angelegten Prädestination abgelöst wird. Ebenfalls in gesteigerter Form zeigt sich Nietzsches Forderung nach einer verschieden Parameter inkludierenden Überlegenheit, die die präsupponierten Nietzscheleser von der ›Menschheit‹ demarkiert.

dern durch den Aspekt des Parasitären sogar weiter abgewertet. Untermauern lässt sich diese Lesart durch eine linguistische Untersuchung der semantischen Valenzstellen des im Textzusammenhang zu sehenden Verbs ›beflecken‹: Das Agens stellt das ›getier‹ dar, das Patiens im Wortsinn bildet Nietzsche – metonymisch gelesen: dessen Œuvre –, während das ›lob‹ als Instrument fungiert. Der vordergründig affirmative Subton des Lobes ist somit keineswegs positiv konnotiert, was sich zudem im Ebnen des Pfades zum Tötungsbeihilfer Nietzsches manifestiert. Die »menge« bewegt sich somit auf einem Kontinuum einer bipolaren Skala, deren Extreme sich auszeichnen durch die »vergängliche, unempfindliche und tierisch-beschränkte Masse [einerseits und die] existenzbedrohende Gemeinschaft«²⁶ andererseits. Dass als Modus das Erwürgen gewählt wurde, erscheint keineswegs zufällig, stellt dieses doch auf das Kappen der für die sprachliche Artikulation notwendigen Luftzufuhr ab und trägt seinen Teil zum Verstummen Nietzsches bei. Aus dieser subjektiv wahrgenommenen Verantwortlichkeit als Beschleuniger des Todes Nietzsche resultiert die mahnende Forderung des Ichs, ›fromme stille‹ anstelle eines durch die ›menge‹ inflationär gebrauchten Lobgesangs walten zu lassen.²⁷ Das Ende der nonverbalen Ehrung des toten Nietzsche markiert ›erst‹ und somit frühestens der eingetretene Tod der Helfer.²⁸

Zum Ende der zweiten Strophe hin wird zum einen durch das Duzen Nietzsches eine Apostrophe evident und zum anderen dessen unmittelbare Präsenz durch die Verlegung der Verben ins grammatische Präsens suggeriert. Es zeichnet sich das Bild eines »strahlend[en]« Nietzsches, der sich »vor den zeiten« befindet. Nikolas Immer weist an dieser Stelle mit Rekurs auf Ernst Morwitz darauf hin, dass das präpositionale »vor« fruchtbare ambige Lesarten aufweist: Nietzsche erhält auf temporaler Ebene als ›Scharnier‹ die Einleitungsfunktion einer neuen Zeit, während er auf der lokalen als losgelöst von den fest gezurrt Kategorien der Zeiteinteilungen erscheint.²⁹ Vor dem Hintergrund dieser Trennung ist Nietzsche als metazeitliche Instanz zu betrachten, weswegen sämtliche um die zeitliche Einbettung Nietzsches bemühten Versuche scheitern müssen. Eine Entscheidung zugunsten einer Lesart erscheint unnötig, lassen sich doch beide Charakteristika in den Zusammenhang

26 Immer: Nietzsche-Rezeption, 65.

27 Als eine sich einer solchen unpassenden Huldigung Nietzsches verschreibenden Person wäre exemplarisch dessen Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche denkbar, die den Kult um ihren Bruder durch institutionalisierende Maßnahmen zu befeuern versuchte. Vgl. Steven E. Aschheim: Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Aus dem Englischen v. Klaus Laermann. Stuttgart 1996, 47–48.

28 Obgleich bislang eine vorrangig unkritische Auseinandersetzung des Ichs mit Nietzsche stattgefunden hat, scheint es nicht einschlägig, in deren Folge auf eine ›Doppelmoral‹ des Sprecher-Ichs zu schließen. Dieser Eindruck könnte dadurch entstehen, dass zum einen das Diktum Gültigkeit erhält, eine sprachlich artikulierte Huldigung ›beschmutzend‹ funktionieren zu lassen und demgemäß eine »fromme stille« als geeigneten Würdigungsmodus anzusehen und zum anderen dadurch, dass George sein Nietzschenlob durch das Gießen in lyrische Form versprachlicht. Dies würde jedoch voraussetzen, dass sich George der dümmlichen Menge zugehörig fühlt und hierdurch zeitgleich den Anspruch einer Nachfolge Nietzsches aufgibt, was durch die Bestimmtheit der Distanzierung negiert werden kann. Vgl. Immer: Nietzsche-Rezeption, 65.

29 Vgl. ebd.

mit dem textsystematisch folgenden Jesusvergleich einbetten. Kontrastiert wird hierdurch die gedanklich bisher vorherrschende »heidnische Dichterfiguration (Donnerer/Zeus) mit der christlichen (Erlöser/Christus)«³⁰, die sich mittels des um das ›wie‹ beschnittenen Vergleichs und daher metaphorischen Gleichsetzens Nietzsches mit dem ›Erlöser‹ zu Beginn der dritten Strophe zugunsten des Letzteren verschiebt. Gemein ist den Darstellungsweisen das Aufweisen ›der blutigen krone‹, welche aufgrund des definiten Artikels jedoch kontextsensitiv eine spezifische ist. Die Last des ›Erlösers Nietzsche‹ akkumuliert sich zudem nicht im symbolhaften Tragen eines Kreuzes wie dasjenige des christlichen, sondern vielmehr in der ›wucht von welchen losen‹, die ihren (vorläufigen) Gipfel jeweils im physischen Tod findet. Dass das sich vor einem solchen befindliche Leben erheblich von jener Schwere gezeichnet ist, lässt die Fälle kongruent erscheinen. Bei Nietzsche schlägt sich dies auf eigentümlich anmutende Weise dergestalt nieder, dass ihm in seiner existenziellen Gegenwart aus dem Blickwinkel der retrospektiven Beschreibung des Gedichts ›der sehn sucht land [...] lächeln‹ verwehrt zu blieben schien. Eine Glorifizierung des Erlösers – wie sie die Lehre des Christentums betreibt – bleibt im Fall Nietzsches nicht nur aus, sondern weicht durch das in seiner höchsten Steigerung attributiv verwandte Adjektiv ›unseligste‹ einer Entskalierung. Angesichts jener Negativmodifikation, die im Kontext der Christusreferenz die *differentia specifica* zu eben dieser ausmacht, muss die Erlöserzuschreibung Nietzsches als nivelliert gelten. Anstelle des Ausübens einer kündigenden Tätigkeit³¹ errichtet Nietzsche – äquivalent zu »dem Gott der germanischen Sage, der am Ende sich selbst tötet (Lieder des Prinzen Vogelfrei)«³² – ›götter nur um sie zu stürzen‹. Bezieht man das Schaffen als Anfangs- und das Erlösen als Endpunkt des irdischen Seins in der christlichen Weltreligion auf Nietzsches Prozess des Beginnens und Endens, so mutet jener somit fremdartig an. Dankbarer scheint Nietzsches Vorgehensweise hinsichtlich der Konzeption eines spezifischen Ingeniositätsverständnisses zu sein, das die Begründung der Gestaltungsgabe fokussiert: Das Schöpferische fungiert nicht als Selbstzweck, sondern ist allein um dessen aktiver Zerstörung willen zu gestalten.³³ Dass dies jedoch zu der als rhetorische Frage verummachten, aber als Feststellung zu lesenden Aussage führt, dass der ›Destrukteur‹ Nietzsche ›[n]ie einer rast und eines baues froh‹ ist, lässt der Vermutung Raum, dass beide aufeinander aufbauende Aspekte jenes Tuns keine befriedigende Wirkung hervorrufen. Somit schwebt über Nietzsches Schaffens- und Zerstörungsprozess der stetige Gestus der Unzufriedenheit, der sich trotz des durch den hetzenden Subton

30 Ebd. 66.

31 Vgl. Hillebrand: Nietzsche, 75.

32 Morwitz: Dichtung Stefan Georges, 92.

33 Wider diese Zielsetzung der Kunstgenese richtet sich George, was sich in eminentem Maße in der Mitwirkung der eine erste Besetzung des George-Kreises formierenden Literaturzeitschrift *Blätter für die Kunst* demonstriert. Mit deren Titelgebung manövriert dieser sich und die hierfür schreibenden Autoren in eine dienende Position der Kunst gegenüber. Indem George hierdurch eine »kunst für die kunst« im Sinne der ›l'art pour l'art‹ zu etablieren versucht, wird dem Kunstdasein Immunität gegenüber jeglichen Versuchen, aus ihm seine individuelle Nutzenposition zu verbessern, zugesprochen. Folglich haben sich Bemühungen auf die Kunst zu richten; die der Kunst hingegen ausschließlich auf sich selbst.

vermittelten Pausenverzichts nicht ins Gegenteil verkehrt und somit im Stadium des Bemühens stecken bleibt. Legt man dann die Tötung des innerlichen »nächste[n]« – oder mit den Worten Morwitz': »Heiligste[n]«³⁴ – hinsichtlich der Destruktion einer künstlerischen Potenz als verwirklichte Handlungsoption aus, so erhält jene schematisch anmutende Formulierung eine emotionale, sich physisch im ›nach[...]zittern‹ niederschlagende Erweiterung, die sie zu einem Zyklus werden lässt: Das mit einer suizidalen Komponente ausgestattete Töten des im Superlativ gehaltenen ›nächste[n]‹ zielt auf das Erwecken eines Begehrens desselben ab, um den Mechanismus des Produktions- und Destruktionsprozesses in Gang zu setzen.

Dass jene Verfahrensweise in der Vagheit der Theorie verbleiben muss, findet seinen Ausdruck im Auslösen des qualvoll anmutenden ›schmerz[es] der einsamkeit‹, welcher sich durch ›auf[...]schrein‹ Luft verschafft. Abseits eines heimeligen Nestes, an dessen Stelle »horste grauser vögel« treten, »betont [George] in seiner Nietzsche-Auslegung die Heimatlosigkeit des modernen Menschen«³⁵. Ihre bildliche Entsprechung findet diese in dem von eisiger Kälte ummantelten »typisch nietzsche-sche[n]«³⁶ Felsplateau, dessen Kargheit an den Isolierungszustand von Nietzsches *Zarathustra* erinnert. »[G]enoss er [Zarathustra; S. H.] seines Geistes und seiner Einsamkeit«³⁷, bevor dieser den an die Morgenröte gewandten, selbstreferenziell zu lesenden Ausspruch »Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest«³⁸ formuliert, dauert die von der Unzufriedenheit ob seines »baues« begleitete Vereinsamung Nietzsches bis zu dessen Tode an. Obschon das Menetekel vor der im Abseits endenden Alleinsamkeit, die das Sprecher-Ich einer höchst unscharf gezeichneten Person in den Mund legt, Nietzsche »zu spät« erreicht und daher im Konjunktiv gehalten sein müsse³⁹, drängt sich die viel diskutierte Frage nach der Identität des Warnenden auf. Letzterer stellt zum einen den Anspruch, in der Position zu sein, ›ihn der einzig war‹ angesichts des drohenden Endes – wenn auch ›flehend‹ – zu belehren, wobei jene Intention dadurch relativiert wird, das drohende Ende erst ›zu spät‹ als solches erkannt zu haben. Dieser lehrende Ton lässt unwillkürlich an das Erheben des pädagogisch-mahnenden Zeigefingers denken, den George als metaphorisches *pars pro toto* innerhalb seines Kreises verkörpert. Von dieser Deutungsweise ist jedoch mit der Ausführung Frank Webers Abstand zu nehmen, da George aufgrund seiner fehlenden (literarischen) Relevanz im Jahr 1889, in dem eine etwaige Begegnung stattgefunden haben könnte, für die Position des Warnenden disqualifiziert erscheint.⁴⁰ Auch wenn das Flehen keinen Adressaten zu finden vermag, so resultiert aus der Vereinsamung die aus der ›not‹ entstehende Dringlichkeit, jenen Zustand durch den überzeitlich funktionierenden ›kreis den liebe schliesst ...‹ zu verkehren, auf dessen unendliche Natur typografisch bereits

34 Morwitz: Dichtung Stefan Georges, 92.

35 McCarthy: Nietzsche-Rezeption, 200–201.

36 Weber: Bedeutung Nietzsches, 60.

37 Za I Vorrede, 1.

38 Ebd.

39 Vgl. Weber: Bedeutung Nietzsches, 60.

40 Eine weitere Vermutung zur Identität des Zu-spät-Kommenden findet sich ebenfalls bei Weber. Vgl. ebd., 59–60.

die Auslassungspunkte hinweisen. Als »harmonisches Gemeinschaftsmodell«⁴¹ gedacht, bedarf die Liebe – unterstützt durch ihre Valenz – eines ›Wirs‹, das sie binden kann. Von einem solchen im ›schmerz der einsamkeit‹ absorbiert, mutet es zunächst merkwürdig an, dass ›die strenge und gequälte stimme‹ in der Lage ist, stimmlichen Ausdruck in der Produktion einer Art »loblied« zu finden. In einen sinnvollen Kontext ließe sich dieser Tatbestand denken, sähe man den ›schmerz der einsamkeit‹ nicht nur als basal für das philosophische Denken nach Nietzsche⁴², sondern auch für den affirmativen Gesang an, der als »helle flut« die »blaue nacht« »der Seele sowie der Dichtung«⁴³ erleuchtet. Dementsprechend würde die individuelle Konfrontation und Erfahrung der aus der Alleinsamkeit resultierenden Pein die – im Rahmen des vorliegenden Gedichtes als scheinbar hinreichend konstatierte – Bedingung für dichterische Produktivität von künstlerischem Wert bilden und »diese neue seele« – jene empfundene Einsamkeit kanalisiert – zum Singen verleiten.

Unumstritten im literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs ist der intertextuelle Verweis der in den letzten beiden Versen der vierten Strophe und somit des gesamten Gedichts zu verortenden Klage auf Nietzsches zunächst für den *Versuch einer Selbstkritik* verfasste, später dann im Vorwort der *Geburt der Tragödie* verwandten Textstelle »Sie hätte singen sollen, diese ›neue Seele‹ – und nicht reden! Wie schade, dass ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt!«⁴⁴ Ob der Zweifel, den Nietzsche bezüglich seines Dichterkönbens selbst formuliert, vom artikulierten Ich geteilt wird, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Einerseits scheint es dieser Einschätzung mangels der inhaltlichen Erwähnung des letzten Satzes der zitierten Textstelle nicht zu folgen, während sich andererseits eine solche Kommentierung als obsolet entpuppt, verweist der Konjunktiv II doch abermals auf eine nicht mehr herstellbare Entscheidungssituation. »Indem George Nietzsches Denken dichtend interpretiert«,⁴⁵ eröffnet er eine sich über dem Philosophischen befindliche Ebene und stilisiert sich hierdurch als einen dem denkenden Redner übergeordneten Dichter. Daher liegt die Ausdeutung nahe, dass selbst die Erfahrung der Einsamkeit nur die Befolgung eines liedähnlichen Duktus ermöglicht und keineswegs ›reine‹ Dichtung zu erzeugen vermag. Somit stellt sich die Option des Singens Nietzsches als keine echte heraus, sondern befeuert hingegen durch die Aufbereitung einer latenten Begründung dessen eigens formulierten Selbstzweifel.

Durch den poetischen Gestus Georges wird folglich ein Nietzschebild gezeichnet, welches sich zunächst auf der abgeschwächten Parallelisierung zum ›Donnerer‹ Zeus füßend zeigt. Die aufgrund von Nietzsches psychischer Konstitution harmlos gewordenen ›letzten stumpfen blitze‹ nehmen ihren Ausgangspunkt innerhalb einer eine abgeschlossene Einheit markierenden Mauer. Hierdurch erfahren diese eine auf der Reichweite basierende Beschränkung der ohnehin schon in ihrer Quantität begrenzt-

41 Immer: Nietzsche-Rezeption, 67.

42 Vgl. EH Vorwort, 3.

43 Stephanie Waldow: Blau. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012, 53–54, hier: 53.

44 GT Selbstkritik, 1.

45 Trawny: George dichtet Nietzsche, 42.

ten Rezipientenzahl, die zu Nietzsche koexistent ist.⁴⁶ Belanglos erscheint vor diesem Hintergrund die tierhafte ›menge drunten‹, welche ihren Gefährlichkeitsgrad aber sukzessiv steigert: Während sie zunächst aufgrund ihres fehlenden Intellekts als parasitäres ›getier‹ das Andenken Nietzsches durch das instrumentell genutzte, unreflektiert bleibende ›lob befleckt‹, ist sie schließlich als Beihelfer zur ›Tötung‹ Nietzsches zu identifizieren. Dessen über den ans Irdische geknüpften Tod hinausgehende Relevanz kumuliert sich und gipfelt zugleich in der Skizzierung Nietzsches nach dem Protypus Christi. Durch das sich ins Antonym verkehrende zentralste Charakteristikum des christlichen Erlösers – das der Seligkeit – wird das Bild des ›Erlösers Nietzsche‹ jedoch mit der Konnotation des Perniziösen ausgestattet. Auch erbringt das nach seiner Zweckmäßigkeit ausgerichtete Konstruieren von »götter[n] nur um sie zu stürzen« durch den Wechsel von schöpferischer zu destruktiver Handlung weder emotionalen noch ingeniosen Grenzgewinn, sondern findet – gepaart mit der suizidal anmutenden Tötung des Nietzsche immanenten ›nächste[n]‹ – seinen interimistischen Höhepunkt im »schmerz der einsamkeit«. Angesichts dessen, dass vor dieser Alleinsamkeit »zu spät« gewarnt wird und der Vorschlag der Substitution eben jener durch die vollkommen anmutende Unendlichkeit eines auf Pluralität abstellenden Liebeszyklus somit im Bereich des Hypothetischen verbleiben muss, manifestiert sich das Ende Nietzsches in der Verbildlichung der kargen Felslandschaft als einem zu seinem Zarathustra analogen isolierten Denker. Obgleich das »freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge«⁴⁷ Nietzsches ›strenge und gequälte stimme‹ neben dem Sprechen auch zu einem Modus des Gesangs motiviert, bleibt dessen Artikulation trotz der Ähnlichkeit zu einem ›loblied‹ letztendlich die des Redens und nicht die des Singens.

Diese gesangliche Kompetenz beansprucht der durch die Anbahnung des ›frühen frühlings‹ angekündigte George für sich, woraus sich dessen Anspruch ableitet, Nietzsche nicht nur zeitlich abzulösen, sondern ihn zudem modifizierend zu ersetzen. In besonderem Maße evident wird jene Intention durch die textsystematische Nähe des mit ›du‹ angesprochenen Nietzsche und der Fokuspartikel ›selbst‹ in dem die dritte Strophe einleitenden Vers ›Erlöser du! selbst der unseligste‹. Die Partikel lässt sich hierbei zum einen als die Präsenz des Du verstärkend, aber auch als auto-referenzieller Rekurs auf das Ich lesen. Die textimmanente Überlagerung Nietzsches durch George induziert folglich die Selbstinszenierung des Letzteren als ›singender Nietzsche‹.

Literatur

- Aschheim, Steven E.: Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Aus dem Englischen v. Klaus Laermann. Stuttgart 1996.
- Aurnhammer, Achim/Braungart, Wolfgang/Breuer, Stefan u. a. (Hg.): Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Bd. 1–3. Berlin 2012.
- Eisner, Kurt: Psychopathia spiritualis. Friedrich Nietzsche und die Apostel der Zukunft. Leipzig 1892.

⁴⁶ Somit hat sich die Hoffnung auf eine verständige Rezeption auf die ferne Zukunft zu richten. Nietzsche formuliert hierzu: »Erst das Übermorgen gehört mir. Einige werden posthu·m geboren« (AC Vorwort). Vgl. auch GD Sprüche und Pfeile, 15.

⁴⁷ EH Vorwort, 3.

- Friedemann, Heinrich: Platon: seine Gestalt. Berlin 1914.
- George, Stefan: Nietzsche. In: ders.: Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung. 15 Bde. Berlin 1927–1934. Bd. 6/7: Der siebente Ring. Berlin 1931, 12–13.
- Hillebrand, Bruno: Nietzsche: wie ihn die Dichter sahen. Göttingen 2000.
- Immer, Nikolas: Mit singender statt redender Seele. Zur Nietzsche-Rezeption bei Stefan George und seinem Kreis. In: Thorsten Valk (Hg.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Bd. 1. Berlin 2009, 55–86.
- Mattenkrott, Gert/Aurnhammer, Achim: George, Stefan (Anton). In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturräumes. Bd. 4: Fri-Hap. Berlin 2009, 164–170.
- McCarthy, John A.: Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890–1918. In: York-Gothart Mix (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 7: Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918. Wien 2000, 192–206.
- Morwitz, Ernst: Die Dichtung Stefan Georges. Berlin 1934.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: ders.: KSA. Bd. 4. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, 9–408.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: ders.: KSA. Bd. 1. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, 9–156.
- Nietzsche, Friedrich: Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum. In: ders.: KSA. Bd. 6. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, 165–254
- Nietzsche, Friedrich: Ecce homo. In: ders.: KSA. Bd. 6. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, 255–374.
- Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. In: ders.: KSA. Bd. 6. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, 55–161.
- Platon: Apologie des Sokrates. Übersetzung von Ernst Heitsch. Göttingen 2014.
- Raulff, Ulrich: Der Dichter als Führer: Stefan George. In: ders. (Hg.): Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien. München 2006, 127–144.
- Schumacher, Yves: Allegorische Autoreflexivität. Baudelaire, Mallarmé, George, Holz. Würzburg 2016.
- Stockhorst, Stefanie: Mauer. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012, 266.
- Trawny, Peter: George dichtet Nietzsche. Überlegungen zur Nietzsche-Rezeption Stefan Georges und seines Kreises. In: Wolfgang Braungart/Ute Oelmann (Hg.): George-Jb. Bd. 3 (2000/2001). Tübingen 2000, 34–68.
- Waldow, Stephanie: Blau. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012, 53–54.
- Weber, Frank: Die Bedeutung Nietzsches für Stefan George und seinen Kreis. Frankfurt a. M. 1989.
- Winkler, Michael: Der George-Kreis. In: York-Gothart Mix (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 7: Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918. Wien 2000, 231–242.

Stefanie Hiel

Anhang

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Babette Babich, Professorin für Philosophie an der Fordham University New York, USA.

Giulia Baldelli, Doktorandin am Stuttgart Research Centre for Text Studies.

Prof. Dr. Christian Benne, Professor für Europäische Literatur und Geistesgeschichte an der Universität Kopenhagen.

Prof. Dr. Peter-André Bloch war bis zu seiner Emeritierung Professor für Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Mulhouse.

Dr. Eike Brock lehrt Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum.

Dr. Chiara Conterno lehrt Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bologna.

Prof. Dr. Luca Crescenzi ist Professor für Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Trient.

Dr. Jakob Dellinger, Philosoph und Informatiker; lebt und arbeitet in Wien.

Jun.-Prof. Dr. Martin Endres ist Juniorprofessor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig.

Dr. Isabella Ferron lehrt als Germanistin an der Universität Padua.

Dr. Adam T. Foley, Postdoctoral Fellow am Wolf Humanities Center, University of Pennsylvania.

Prof. Dr. Katharina Grätz ist Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Nietzsche-Kommentar der Heidelberger Akademie der Wissenschaften an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Prof. em. Dr. Wolfram Groddeck ist emeritierter Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Zürich.

PD Dr. Friederike Felicitas Günther ist Privatdozentin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Julius Maximilians Universität Würzburg.

Dr. Thomas Hertel, Pressesprecher in der Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund.

Dr. Christiane J. Hessler, Kunsthistorikerin, lebt in Berlin.

Stefanie Hiel ist Studentin der Literaturwissenschaft an der Universität Stuttgart.

Dr. Claudia Ibbeken, Philosophin und Germanistin, lebt in Berlin.

Prof. Dr. Soichiro Itoda ist Professor für Deutsche Literaturwissenschaft an der Meiji-Universität, Tokyo.

Dr. Sebastian Kaufmann ist Mitarbeiter an der Forschungsstelle Nietzsche-Kommentar der Heidelberger Akademie der Wissenschaften an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Prof. Dr. Christoph König, ist Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Osnabrück.

Armin Thomas Müller ist Mitarbeiter an der Forschungsstelle Nietzsche-Kommentar der Heidelberger Akademie der Wissenschaften an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Dr. Michael Karlsson Pedersen ist Lehrbeauftragter für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Süddänischen Universität Odense, Dänemark.

Adela Sophia Sabban studiert Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Na Schädlich ist Doktorandin am Institut für Germanistik der Universität Osnabrück.

Dr. Erik Schilling ist Akademischer Rat am Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Corinna Schubert ist Doktorandin im Graduiertenkolleg „Selbstbildungen“ der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg.

Prof. Dr. Hans-Rüdiger Schwab ist Professor für Kultурpädagogik an der Katholischen Hochschule Nordrhein-Westfalen, Abt. Münster.

Prof. em. Dr. Werner Stegmaier ist emeritierter Professor für Philosophie der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald.

PD Dr. Peter Villwock ist Kustos des Nietzsche-Hauses in Sils Maria und Privatdozent für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zürich.

Prof. Dr. Vivetta Vivarelli ist Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Florenz.

PD Dr. Torsten Voß ist Privatdozent für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck.

Konrad C. Weeda ist Doktorand am John U. Nef Committee on Social Thought der University of Chicago.

Dr. Marie Wokalek ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Stuttgart.

Prof. Claus Zittel ist Stellvertretender Direktor des Stuttgart Research Centre for Text Studies und lehrt Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an den Universitäten zu Stuttgart und Olsztyn.

Personenregister

A

- Abrensius 438
 Adorno, Theodor W. 53, 93, 96
 Agamben, Giorgio 4
 Agnes von Rom 248
 Ahrens, Heinrich Ludolf 433, 445–446
 Aischylos 406, 448
 Alexander der Große 327
 Alfieri, Vittorio 65
 Alkaios von Lesbos 458–459
 Anakreon 425
 Andreas, Friedrich Carl 489
 Andreas-Salomé, Lou 151, 153, 234, 260,
 263, 270, 293, 479–481, 483–486, 488–489,
 509
 Antinous 513
 Archilochus 162, 314, 405, 410–422,
 424–426
 Arendt, Hannah 416
 Aristides 408
 Aristophanes 325, 420
 Aristophanes von Byzanz 432
 Aristoteles 26, 409, 426, 495
 Aristoxenus 405
 Arndt, Ernst Moritz 65
 Asper, Markus 419
 Augustinus von Hippo 35, 229, 468

B

- Bach, Inka 78
 Bach, Johann Sebastian 81, 135, 145, 473
 Bachelard, Gaston 303
 Bachtin, Michail 11, 395
 Baeumer, Max L. 319
 Bakchylides 180
 Balzac, Honoré 512–513
 Baudelaire, Charles-Pierre 5, 302
 Becher, Johannes R. 503
 Beckmann, Max 511
 Beethoven, Ludwig van 126, 131, 422, 449
 Begemann, Christian 59
 Benjamin, Walter 345
 Benn, Gottfried 75, 96, 278, 283, 290–292,
 503–517
 Benne, Christian 99, 103, 188, 300, 467

- Benzmann, Hans 503, 505, 508
 Bergk, Theodor 433, 435, 438–439, 442–446
 Berlin, Isaiah 416–417
 Bernini, Gian Lorenzo 245
 Bertram, Ernst 504, 508
 Bett, Richard 465
 Bieri, Peter (Pascal Mercier) 3
 Biser, Eugen 86
 Bizet, Georges 98, 277, 302
 Bloch, Peter André 304
 Bodenstedt, Friedrich von 185
 Boeckh, August 405
 Bohley, Reiner 435
 Böhme, Hartmut 512
 Bohrer, Karl Heinz 54, 96, 98, 255
 Bonaventura 271
 Borchardt, Rudolf 90, 96
 Bornman, Fritz 435
 Borsche, Tilman 274
 Brambach, Wilhelm 435
 Brandes, Georg 251, 489
 Braun, Stephan 174
 Brentano, Clemens 300
 Breuer, Dieter 175
 Breuer, Ulrich 73
 Brunck, Richard 437
 Brusotti, Marco 127, 130–131
 Buddensieg, Tilmann 466
 Büller, Elinor 513
 Burkert, Walter 319
 Burnikel, Walter 177
 Busch, Wilhelm 103, 467–468, 473–476
 Buschendorf, Bernhard 74, 209
 Busse, Carl Hermann 503

C

- Caligula 450
 Campioni, Giuliano 127–128, 169
 Caro, Adrian del 271, 393
 Carson, Anne 418–419
 Casaubon, Isaac 444–445
 Cavell, Stanley 3
 Celan, Paul 85, 336, 341, 344
 Cervantes, Miguel de 271
 Chamisso, Adelbert von 7

- Cicero 408
 Colli, Giorgio 118, 130, 317
 Columbus, Christoph 14, 256, 259, 271
 Conant, James 333–334, 347
 Courbet, Gustave 468, 472
 Crassus (Marcus Licinius) 327
 Crescenzi, Luca 124, 174
 Curtius, Georg 431, 436–437, 439
- D**
 Dahlhaus, Carl 408
 Dammeier, Albrecht 484, 486
 Dante Alighieri 252
 Dehmel, Richard 496
 Dehrmann, Mark 212–213
 Delacroix, Eugène 5
 Deleuze, Gilles 385
 Derrida, Jacques 101
 Descartes, René 101–102, 251, 361
 Detering, Heinrich 119, 132, 165, 178,
 210–213, 230–231, 275, 290, 292, 344
 Deuber-Mankowsky, Astrid 393
 Deussen, Paul 435
 Diogenes Laertius 414
 Diogenes von Sinope 232, 254, 327
 Dionysios von Halikarnassos 408, 430,
 432–433, 436, 445–447, 449–450
 Dix, Otto 283
 Döblin, Alfred 511
 Dorschel, Andreas 300, 308
 Dostojewski, Fjodor 510
 Dove, Alfred 496
 Droste-Hülshoff, Annette 104
 Dürer, Albrecht 21–22, 60–61, 66, 76,
 512–514, 517
 Dürenmatt, Friedrich 147, 159
 Dyck, Anthonis van 472
- E**
 Edmonds, John M. 444
 Eichendorff, Joseph von 13, 104
 Einstein, Albert 11, 411
 Einstein, Carl 503
 Eisner, Kurt 521
 Eliot, T. S. 93–94, 506
 Ellrich, Lutz 255
 Empedokles 380, 409, 414
 Epikur 256, 514
 Escher, M. C. 274
 Euripides 28, 391, 413, 425, 434, 453
- F**
 Feyerabend, Paul 411
 Ficino, Marsilio 60
 Figal, Günter 260, 285–287
- Figl, Johann 32, 42
 Flachsland, Caroline 181–182
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 454
 Forrer, Thomas 2, 235
 Förster-Nietzsche, Elisabeth 20, 27, 33, 41,
 59, 84, 443, 489, 526
 Frank, Horst Joachim 103
 Fränkel, Hermann 415
 Freiligrath, Ferdinand 449
 Freud, Sigmund 482
 Friedemann, Heinrich 525
 Fritz, Horst 503
 Fritzsch, Ernst Wilhelm 120, 127, 191
 Fuchs, Carl 185, 299
- G**
 Gabriel, Gottfried 3
 Gadamer, Hans Georg 286
 Galen 231
 Galle, Helmut 78
 Gasser, Peter 269–270
 Gast, Peter 308, 486
 Gasti, Pietro 302
 Gautier, Théophile 94, 96
 Gebhart, Émile 128, 169
 Geibel, Emanuel 185, 477, 482
 George, Stefan 520–521, 523, 526–530
 George, Stefan Anton 2
 Gersdorff, Carl von 435
 Geyer, Ludwig 22, 69
 Ghilino, Giacinto 246–247
 Gilman, Sander L. 126, 175, 188, 209–210,
 212–214, 234–235
 Goethe, Johann Wolfgang von 13, 21, 34–36,
 51, 53, 65, 89, 96, 109, 115, 126, 137, 148,
 150, 159, 176–177, 179–183, 185–189, 192,
 194–197, 203–206, 226, 230, 277, 290, 317,
 325, 377, 395, 400, 412, 466–467, 470–471,
 503, 510, 512
 Goncourt, Edmond Louis Antoine Huot de 5
 Goodman, Nelsen 91
 Görner, Rüdiger 209–210
 Grabbe, Christian Dietrich 496
 Grätz, Katharina 292
 Greaney, Patrick 399
 Grimm, Jacob 104
 Grimm, Reinhold 235
 Grimm, Wilhelm 104
 Groddeck, Wolfram 2, 30, 115, 191, 210–
 211, 283, 299–301, 306–307, 346, 354–355,
 357, 359–360, 363, 368–369, 385–386, 393,
 399
 Grundlehner, Philip 75, 86, 293
 Gsell-Fels, Theodor 127

H

- Habermas, Jürgen 393
 Hadot, Pierre 417
 Halliwell, Stephen 409
 Hardy, Henry 417
 Harris, William 411–412
 Hartung, Johann Adam 440, 442–443,
 445–446
 Haydn, Joseph 422
 Hayoun, Maurice-Ruben 82, 86
 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 318–319
 Hehn, Victor 186
 Heidegger, Martin 412, 417
 Heine, Heinrich 13, 17, 59–60, 66, 70, 73, 77,
 90, 200, 209, 214, 271, 448–450, 467
 Heisenberg, Werner 411
 Henne, Helmut 287, 292
 Heraklit 179, 255, 321, 417
 Herder, Johann Gottfried 126, 177–178,
 181–184, 188, 472
 Hermand, Jost 33
 Hermann, Gottfried 405
 Hess, Peter 181
 Hesychios von Alexandria 445
 Heym, Georg 492–493, 495–498, 500–501
 Heyse, Paul 185, 477
 Hiller, Kurt 496
 Hödl, Hans Gerald 84
 Hoffmann, E. T. A. 13, 231
 Hofmannsthal, Hugo von 123, 503–504
 Hohl, Ludwig 159
 Hölderlin, Friedrich 4, 36, 41, 96, 271, 288,
 295, 347, 380, 394, 414, 449, 496, 511
 Holm, Henrik 301
 Homer 162, 179, 411–413, 416–417, 424,
 474, 489
 Horaz 177, 213, 219, 257, 417, 438–439, 452,
 454–465, 511
 Hörisch, Jochen 90, 94–96
 Hume, David 498–499
 Hutchinson, Gregory O. 413

I

- Ilgen, Kurt David 438
 Immer, Nikolas 526
 Iser, Wolfgang 93, 95

J

- Jacobsen, Jens Peter 503
 Jahn, Otto 435
 Jakobson, Roman 89
 Jaspers, Karl 417
 Johnson, Mark 495

K

- Kaempfert, Manfred 78, 80, 82, 86
 Kafka, Franz 217
 Kaiser, Gerhard 400
 Kant, Immanuel 273, 334, 365, 413, 416,
 453, 512
 Kauffmann, Kai 301, 304–305
 Kaufmann, Sebastian 116, 167, 245–246,
 283, 292
 Keats, John 65
 Keller, Gottfried 21, 65–66
 Kierkegaard, Søren 510
 Klabund 504
 Klein, Julius Leopold 128
 Kleist, Heinrich 97
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 176, 178, 186,
 400
 Kofman, Sarah 56, 255
 Kommerell, Max 85, 300, 338, 344, 346,
 359–360, 398–399
 König, Christoph 371
 Kosegarten, Gotthart Ludwig Theobul 66
 Köselitz, Heinrich 116–117, 119–120, 123,
 131, 137, 272, 302, 327, 329, 472, 479,
 485–486, 488
 Krexos 405
 Kris, Ernst 469
 Kroedel, Julia 83
 Kruse, Bernhard-Arnold 68
 Kurz, Otto 469

L

- Lakoff, George 495
 Lämmert, Eberhard 383
 Landerer, Christoph 69
 Large, Duncan 272
 Lasker-Schüler, Else 503–504
 Latacz, Joachim 419
 Lenau, Nikolaus 13, 65, 70
 Lenbach, Franz von 468
 Lenning, Walter 503
 Leopardi, Giacomo 123, 250, 431
 Lessing, Gotthold Ephraim 177, 304
 Liliencron, Detlef von 503
 Lipiner, Siegfried 448
 Loerke, Oskar 513
 Loewenson, Erwin 496
 Lorrain, Claude 123, 470, 472
 Losch, Ursula 32
 Lösel, F. A. G. 303–305, 308
 Löwith, Karl 286
 Lukian von Samosata 414
 Luther, Martin 79, 102, 229
 Lykambes 314

M

- Machiavelli, Niccolò 416
 Maecenas (Gaius Cilnius) 460–462
 Mann, Klaus 505, 517
 Mann, Thomas 392, 466
 Martial 177–180, 187, 467, 476
 Mayer, Mathias 32–33, 269, 303
 Meister, Ernst 283
 Meister Eckart 24
 Mendès, Catulle 378, 391
 Mereschkowski, Konstantin 496
 Mérimee, Prosper 448
 Metochites, Theodorus 434
 Meuthen, Erich 392, 400
 Meyer, Conrad Ferdinand 295
 Meyer, Richard M. 503
 Meyer, Theo 74, 118, 245, 509
 Meysenbug, Malwida von 245, 468
 Mezger, Werner 228–229
 Miller, J. Hillis 393, 397
 Milton, John 68, 412
 Mimnermus 435
 Molinari, G. 246
 Mönig, Klaus 384, 508
 Monteverdi, Claudio 384
 Montinari, Mazzino 64, 118, 151, 155, 317
 Mörike, Eduard 105, 235, 237, 449
 Morwitz, Ernst 523, 526, 528
 Mozart, Wolfgang Amadeus 449
 Müller, Renate G. 245–246
 Münter, Balthasar 83

N

- Nebel, Gerhard 507
 Neuffer, Christian Ludwig 66
 Nietzsche, Carl Ludwig 78, 135
 Nietzsche, Franziska 41, 78, 135, 287, 443
 Novalis 471
 Nussbaum, Martha 3

O

- Oelze, Friedrich Wilhelm 291, 510
 Olde, Hans 517
 O'Neill, Eugene 410
 Ott, Louise 485
 Overbeck, Franz 120, 126, 191, 308

P

- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 135
 Parmenides 261
 Paulus von Tarsus 82, 487
 Perkins, Richard 32
 Perrotta, Gennaro 444
 Pestalozzi, Karl 32, 34, 82–83, 307–308
 Pestlin, Jörn 505

P

- Petöfi, Sándor 7
 Pfeiffer, Franz 161
 Phalaris 216
 Phidias 406
 Pieper, Annemarie 388
 Pindar 180–181, 183, 318, 394, 418–420,
 443, 448
 Platen, August von 186
 Platon 19, 29, 50, 125, 242, 322, 357, 414,
 416, 454, 470, 525
 Plinius der Ältere 179–180, 188, 231
 Plumpe, Gerhard 466
 Plutarch 405, 471
 Podach, Erich F. 118, 317, 386, 393
 Poe, Edgar Allan 90–94, 97–98, 126, 188,
 302
 Poltera, Orlando 444
 Porada, Käthe von 511
 Praxiteles 178–179, 187
 Publius Vergilius Maro 104, 271
 Puschkin, Alexander 448

R

- Raffael da Urbino 472
 Raimund, Ferdinand 65
 Réé, Paul 245, 485
 Reinhardt, Karl 338, 393
 Renan, Ernest 227
 Renner, Gustav 496
 Reschke, Renate 386
 Riedel, Carl 487
 Riedel, Manfred 76, 246, 283, 285–286, 289,
 292, 509, 511
 Rilke, Rainer Maria 336, 344, 503
 Rimbaud, Arthur 246
 Ritschl, Friedrich 430–431, 434–436, 440
 Röder-Wiederhold, Louise 120
 Rohde, Erwin 89, 128, 200–201, 405, 431,
 434, 440–443, 472
 Rorty, Richard 99, 255
 Rousseau, Jean-Jacques 35, 353
 Rückert, Friedrich 7, 469
 Ruffing, Reiner 283
 Rufus (Melitius/Metilius) 432–433, 446
 Ruhstorfer, Karlheinz 285
 Rychner, Max 505, 514

S

- Sallust 455
 Sappho 418–419, 425, 458–459
 Sborgi, Franco 246
 Schärf, Christian 297
 Schildknecht, Christiane 3
 Schiller, Friedrich 5, 35, 126, 148, 163, 168,
 236, 339, 413, 417, 423–424, 471

Schlaffer, Heinz 384, 515
 Schlegel, August Wilhelm 318
 Schleiermacher, Friedrich 86, 322
 Schmeitzner, Ernst 117, 119–120, 191, 245,
 257
 Schmidt, Hermann Josef 32
 Schmidt, Jochen 116, 467
 Schmidt, Johann Hermann Heinrich 405–
 407
 Schmitt, Carl 507
 Schmitz, Hermann 289
 Schneidewin, Friedrich Wilhelm 444
 Schnitzler, Arthur 123
 Schopenhauer, Arthur 23, 29, 74, 162, 209,
 219, 254, 333, 413, 421–422, 448, 468, 510,
 513
 Schrödinger, Ernst 411
 Schumann, Robert 449
 Schuster, Marc-Oliver 69
 Schwindt, Jürgen Paul 175
 Seidel, Ina 512–513
 Simonides von Amorgos 438
 Seneca der Jüngere 450
 Seume, Johann Gottfried 65
 Shakespeare, William 250, 252, 264, 271,
 412, 425
 Sharma, Rohit 33, 68, 215
 Shaw, George Bernard 410
 Sieburg, Friedrich 515
 Silk, Michael S. 411
 Simonides von Amorgos 438
 Simonides von Keos 430–436, 438–445,
 447–448, 450
 Sismondis, Jean-Charles-Leónard Simonde
 de 128
 Šklovskij, Viktor 275
 Skowron, Michael 350, 355
 Snell, Bruno 418–419
 Sokrates 50, 225, 232, 322, 325, 414, 454,
 469, 525
 Sommer, Andreas Urs 128, 285, 380, 393,
 459, 464, 479, 489
 Sophokles 425
 Spinoza, Baruch de 277, 416, 471
 Spitzer, Leo 312
 Staiger, Emil 300, 306
 Stäudlin, Gotthold Friedrich 65
 Stegmaier, Werner 116, 158, 310, 313,
 381–382, 384, 389, 472
 Steinrück, Martin 411
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 239
 Stern, Joseph P. 411
 Sterne, Laurence 264, 271–272, 275
 Stifter, Adalbert 467

Stöger, Otto 474
 Strawson, Galen 413
 Strindberg, August 410

T

Theisen, Bianca 393, 400
 Theokrit 122, 163, 234, 236–237, 448
 Theunissen, Michael 419
 Thierjung, Daniel 286
 Tolstoi, Leo 417, 512
 Treu, Max 413, 415, 418
 Tullus (Lucius Volcacius) 460
 Tyrtaeus 435

U

Uchtonskij, Alexej 11
 Uhland, Ludwig 148, 161, 164–165, 174, 449
 Ulrich von Württemberg 288

V

Valéry, Paul 506, 517
 Valk, Thorsten 67
 Venturelli, Aldo 128, 169
 Villwock, Peter 14, 30, 49, 243, 288
 Vischer, Friedrich Theodor 470–471
 Volckmar, Carl Heinrich 433, 445–446
 Völker, Ludwig 65, 67
 Voltaire 101
 Voss, Johann Heinrich 431

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 301
 Wagner, Cosima 60, 69, 386, 393
 Wagner, Richard 19, 22, 60, 69–70, 98, 159,
 275–276, 301–305, 307, 310, 313, 386, 410,
 425, 449, 468
 Wagner, Wilhelm Richard 5, 238
 Wander, Karl Friedrich Wilhelm 228
 Weber, Frank 528
 Wellbery, David E. 344
 Wellershoff, Dieter 516
 Wenherscheid, Sophie 482
 West, Martin L. 413, 417, 419
 Westphal, Rudolf 405, 407
 White, Hayden 255
 Wieschalla, Cornelia 91, 99
 Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von 407,
 409–410, 419–420, 444
 Winteler, Reto 386
 Witt, Joachim 33
 Wittgenstein, Ludwig 17, 341
 Wolfskehl, Karl 84
 Wollek, Christian 435
 Würzbach, Friedrich 64

Wuthenow, Ralph-Rainer 115, 289

Z

Zenobius 417
Zenon 254

Ziebarth, Ursula 517

Ziemann, Rüdiger 32–33, 35, 82, 210

Zittel, Claus 54, 56, 59, 90, 96, 98, 212, 271,
296, 376, 380–381, 383–384, 388–389

Werkregister

Gedichte

- Am Gletscher 12, 20, 46, 53, 56–57, 70
 Am Mittag 13
 An --- 151, 154, 156, 270
 An den Mistral. Ein Tanzlied 119, 121, 125–126, 128–129, 149–150, 212, 285, 503
 An der Brücke stand ... (Venedig) 115, 299, 305, 307
 An die Melancholie 12–13, 16, 19, 59, 61, 64, 70, 74–75, 513
 An die Tugendsamen 468, 474
 An Goethe 119, 121, 126, 150, 169, 188, 191–192, 195–196, 199, 204–206, 226, 503
 An Hafis. Frage eines Wassertrinkers 317
 Auf hohem Meere 151, 154, 156, 262–263, 270
 Auf hoher See 151, 156, 261, 270
 Aus hohen Bergen. Nachgesang 48, 115, 296
 Beide Chöre 80
 Bußlied 42, 81
 Chor der Frauen 80
 Chor der Männer 80
 Colombo 12–13, 18, 258
 Columbus novus 121, 151–152, 155–156, 160, 260, 270
 Das eherne Schweigen 368
 Das Feuerzeichen 12–13, 16, 323, 331, 341, 344, 359–361, 373–374
 Das Lied der Schwermuth 72, 319, 337–338, 511, 513
 Das nächtliche Geheimnis 118, 121
 Dem unbekannten Gott 78, 81–87
 Der du mit dem Flammenspeere ... 115
 Der geheimnisvolle Nachen 121
 Der Unfreie 139
 Der Wanderer (Es geht ein Wanderer durch die Nacht.) 89–90, 93–94, 97–99, 174
 Dichters Berufung 121, 125, 169, 173–174, 176, 178–179, 183, 186, 188, 210–212, 220
 Die fromme Beppa 119, 121, 149
 Die kleine Brigg, genannt »das Engelchen« (Lied von der kleinen Brigg genannt »Das Engelchen«) 117–118, 121, 124, 165, 245
 Die kleine Hexe 121, 149
 Diesen ungewissen Seelen (An gewisse Lobredner) 119, 121
 Die Sonne sinkt 12–13, 16, 24, 305, 307, 323, 331, 341–342, 344, 383, 503, 506, 509
 Die Tauben von San Marco (Mein Glück!) 119, 121
 Du hast gerufen
 Herr, ich komme 81
 Epikur 12
 Erster Abschied 12–13, 16, 18, 20
 Fromme Wünsche 139
 Gegen die Hoffahrt 139
 Hirtenchor 80
 Ich wohne in meinem eigenen Haus ... 115
 Im Süden 119, 121–122, 149, 161, 169–170, 326
 Ist das noch deutsch? 115
 Jetzt und ehedem 32–35, 37, 39–40, 43–44, 82
 Klage der Ariadne 83, 85–86, 319, 323, 331, 344, 346, 364, 384, 386, 391–395, 398, 463–465
 Lied des Zaurberers 85, 319, 338
 Lied des Ziegenhirten (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusä) 119, 121–122, 124, 149, 163, 165, 234
 Lieder und Sinsprüche 11, 299
 Mailied 36, 42
 Nach einem nächtlichen Gewitter 16, 70
 Nach neuen Meeren (Columbus) 12–14, 16, 18, 119, 121, 124, 149, 151, 157, 212, 254, 257, 265, 269, 272, 278, 285, 503
 Nachtlied 245, 328, 332, 337, 388–389
 Narrenbuch. Zwischenstücke zwischen zwei Ernsten (Oh Mädchen, Pia) 250
 Narrenpfeile (Staglieno) 250
 Narr in Verzweiflung 119, 121, 126, 223–224, 228–229
 Nur Narr! Nur Dichter! 319–320, 331, 337–338, 341, 344, 376–377, 492, 494–495

Oh Mensch! Gieb Acht! (Das trunkene Lied, „Mitternachtslied“) 310
 Pia, caritatevole, amorosissima (Auf dem campo santo.) 118, 121, 124, 245, 248, 252
 Portofino 12, 122, 293–295
 Prinz Vogelfrei 119, 121–123, 125, 149, 161, 165, 167, 169–170, 274–275
 Rimus remedium. Oder
 Wie kranke Dichter sich trösten 119, 121, 124, 126, 208–215, 217, 219–221
 Ruhm und Ewigkeit 324, 386
 Sanctus Januarius 115
 Sils-Maria 12–13, 15–16, 30, 119, 121, 149–150, 283–287, 290–297, 503–504, 508–509, 511

Hauptwerke und Werkteile

Also sprach Zarathustra 3, 5, 48, 56, 72, 78, 91, 115, 168, 174, 191, 196–197, 206, 211–212, 215, 217, 226, 228, 245, 281, 283–284, 286–287, 289, 296, 303, 310, 314, 318–320, 323–325, 327–329, 331–333, 336–337, 341, 344–345, 350–351, 364, 368, 372, 376, 379, 383, 386–387, 394, 398, 462–463, 468, 477, 487, 489, 493–494, 496, 503, 505, 509, 513, 515, 528
 Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum 525
 Der Fall Wagner 22, 98, 176, 276–277, 301–302, 313
 Der Wanderer und sein Schatten (= MA) 25
 Die fröhliche Wissenschaft 13, 40, 48, 115–117, 119, 125–128, 130–132, 135–136, 147, 152, 159–165, 168, 170–171, 180–181, 191–192, 198–199, 202, 210–211, 213, 224, 226–228, 234–235, 238, 241, 245, 254, 256, 259, 265, 267, 269–270, 274, 284, 292, 296, 356, 359, 411, 426, 447, 449, 466, 471, 494, 496, 505
 Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 19, 22, 60, 69, 75, 86, 161–163, 166, 210, 217, 220, 265, 290, 301, 313, 317–318, 322, 329, 343, 391, 409–411, 413, 416, 422, 426, 452–453, 455, 494, 507, 510, 529
 Dionybos-Dithyramben 2–3, 6, 13, 85, 87, 115, 130, 168, 283, 315, 317–320, 323, 325, 329, 331–332, 335, 337, 343–345, 347, 350, 359, 362, 376, 388, 391–394, 398, 462–464, 492
 Ecce Homo 35, 115, 128–129, 139, 179, 200, 232, 312, 317–318, 320, 327, 329, 359, 374, 379, 383, 391, 487–489, 493, 496, 513, 523

Sternen-Moral 139, 503
 Unter Freunden 101, 106, 115
 Unter Töchtern der Wüste 319, 323, 377
 Urtheile der Mützen 139
 Vogel Albatross 121, 123–125, 149, 517
 Vogel-Urtheil 118, 121, 125, 169, 174, 476
 Von der Armut des Reichsten 324, 328–329, 387
 Vor dem Crucifix 33–34, 38–39
 Yorick-Columbus 151, 155, 264, 271, 275
 Zweiter Abschied 16
 Zwischen Raubvögeln 323, 350, 354–355, 357, 380, 398

Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert 224–225, 379, 452, 454, 459–460, 462–465, 472, 496
 Hymnus an das Leben (Gebet an das Leben) 482, 486, 488–489
 Idyllen aus Messina [Titelvariante im Nachlass Mädchen-Lieder]
 Mädchen-Lieder] 115–125, 129–132, 149, 161–165, 167–169, 174, 191, 234, 241, 245, 257, 283
 Jenseits von Gut und Böse 48, 115, 118–119, 121, 191, 203, 256, 261, 266, 284–285, 294, 296, 447, 452–456, 460, 462, 464–465, 496
 Lieder des Prinzen Vogelfrei (= FW) 115–116, 118–122, 124–126, 128–132, 137–138, 148–149, 151, 157, 161, 168–169, 178, 180, 185, 191–192, 209–210, 212–214, 221, 224, 226, 228, 231, 234, 243, 254, 257, 265, 269, 272, 275–276, 284, 317, 326, 477, 527
 Menschliches, Allzumenschliches 91, 99, 101, 115, 162, 192, 206, 223, 259, 272, 275, 313, 434
 Morgenröthe 162, 179, 191, 207, 223, 234, 238, 240–241, 259, 272, 276–277, 409, 411
 Nietzsche contra Wagner 299, 329
 Richard Wagner in Bayreuth 310, 312, 472
 Scherz, Liste und Rache. Vorspiel in deutschen Reimen (= FW) 115, 129, 181, 191, 226, 447, 466
 Schopenhauer als Erzieher 411
 Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben (= UB II) 255
 Vorrede (FW) 125–126, 128–130, 132, 180, 191, 210–211, 213, 228, 359
 Vorrede (GM) 384
 Vorrede (M) 207
 Zur Genealogie der Moral 217, 232, 239, 426

Nachlass

- Aus meinem Leben 13, 32, 35
Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker
I, Der Danae Klage 431, 440
Brief an einen Freund, in dem ich ihm
meinen Lieblingsdichter zum Lesen emp-
fehle 33
Die dionysische Weltanschauung 409
Die Philosophie im tragischen Zeitalter der
Griechen 255
Gai saber. Vorspiel einer Philosophie der
Zukunft 257
Griechische Lyriker, Vorlesungen von Prof.
Nietzsche, W. S. 1878/79 418, 420
- Homer und die klassische Philologie 413,
415
Mein Lebenslauf 32
Sokrates und die griechische Tragödie 290
Theorie der quantitirenden Rhythmik 474
Über Wort und Musik 69
Ueber Wahrheit und Lüge im aussermora-
lischen Sinne 53, 206, 251, 255, 335,
494
Vom Pathos der Wahrheit 321, 323
Zur Lehre vom Stil 272
Zusätze 1869, 1874/75, 1878/89 [Die griechi-
schen Lyriker] 408