

Nietzsches Lyrik in der Musik des 20. Jahrhunderts

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades

eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie

der Johannes Gutenberg-Universität

Mainz

von

Gennaro Ciccarelli

aus Napoli

INHALT

Inhalt.....	I
Vorwort.....	III
Einleitung.....	VI
A	
I. „Oh Mensch! Gieb Acht!“	S. 1
I. 1. Vorüberlegungen zum Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“	S. 1
II. Entstehung des Gedichtes „Oh Mensch! Gieb Acht!“	S. 6
III. Interpretation des Gedichtes „Oh Mensch! Gieb Acht!“	S. 9
IV. Analyse	S. 23
IV. 1. Grammatisch-syntaktische Struktur.....	S. 23
IV. 1. 1. Die Tempora	S. 23
IV. 1. 2. Satzart und Satzform.....	S. 26
V. Versstruktur.....	S. 29
V. 1. Metrum.....	S. 29
VI. Rhetorische Struktur	S. 31
VI. 1. Rhetorische Figuren	S. 31
VI. 1. 1. Sprungtropen	S. 31
VI. 1. 2. Grenzverschiebungstropen.....	S. 31
VI. 1.3. Wortfiguren	S. 31
VI. 1. 4. Gedankenfiguren	S. 32
VII. Musikanalyse der Vertonungen des Gedichtes „Oh Mensch! Gieb Acht!“	S. 33
VII. 1. Chronologische und systematische Untersuchung der Vertonungen	S. 33
VII. 1. 1. Komponisten: Jahreszahl – Titel – Besetzung	S. 33
VII. 1. 2. Erster und zweiter Vers	S. 33
VII. 1. 3. Dritter und vierter Vers	S. 41
VII. 1. 4. Fünfter und sechster Vers.....	S. 47
VII. 1. 5. Siebter und achter Vers	S. 54
VII. 1. 6. Neunter, zehnter und elfter Vers	S. 57
VIII. Kurzes Fazit	S. 69
B	
I. „Der Freigeist“.....	S. 70
I. 1. Die geänderte Fassung	S. 70
I. 2. MITLEID HIN UND HER 1. Vereinsamt. 2. Antwort.	S. 71
I. 3. Originaldruck: 1. Vereinsamt. 2. Antwort.	S. 72
II. Entstehung des Gedichtes „Der Freigeist“	S. 74
III. Interpretation des Gedichtes „Der Freigeist“	S. 84
IV. Analyse	S. 99
IV. 1. Grammatisch-syntaktische Struktur.....	S. 99
IV. 1. 1. Satzart und Satzform.....	S. 99
V. Versstruktur	S. 102
V. 1. Metrum.....	S. 102
VI. Rhetorische Struktur	S. 105
VI. 1. Rhetorische Figuren.....	S. 105
VI. 1. 1. Tropen.....	S. 105
VI. 1. 2. Wortfiguren.....	S. 105
VI. 1. 3. Gedankenfiguren.....	S. 106
VII. Musikanalyse der Vertonungen des Gedichtes „Der Freigeist“	S. 107

VII. 1. Chronologische und systematische Untersuchung der Vertonungen	S. 107
VII. 1. 1. Komponisten: Jahreszahl – Titel – Besetzung	S. 107
VII. 1. 2. Die „Antwort“	S. 107
VII. 1. 3. Erste Strophe	S. 109
VII. 1. 4. Zweite Strophe.....	S. 116
VII. 1. 5. Dritte Strophe	S. 123
VII. 1. 6. Vierte Strophe.....	S. 129
VII. 1. 7. Fünfte Strophe	S. 135
VII. 1. 8. Die „Die Heimat“ Vers 4 und Vers 24	S. 139
VIII. Die Interpunktion	S. 147
IX. Kurzes Fazit	S. 148

C

I. „Venedig“	S. 149
I. 1. Allgemeines über das „Intermezzo“	S. 149
I. 2. „Nietzsche contra Wagner“	S. 150
I. 3. „Ecce homo“	S. 152
I. 4. Fazit der Schriften.....	S. 153
I. 5. Die Textgeschichte des „Intermezzo“	S. 153
II. Das „Intermezzo“ als „Rezitativ und Arie“	S. 156
III. Geschichte der ersten Veröffentlichung von „Venedig“	S. 159
IV. Interpretation des Gedichtes „Venedig“	S. 163
V. Analyse.....	S. 173
V. 1. Grammatisch-syntaktische Struktur	S. 173
V. 1. 1. Satzart und Satzform	S. 173
VI. Versstruktur	S. 175
VI. 1. Metrum.....	S. 175
VI. 2. Enjambement	S. 176
VII. Rhetorische Struktur	S. 177
VII. 1. Rhetorische Figuren.....	S. 177
VII. 1. 1. Tropen.....	S. 177
VII. 1. 2. Sprungtropen	S. 177
VII. 1. 3. Grenzverschiebungstropen	S. 178
VII. 1. 4. Wortfiguren	S. 178
VII. 1. 5. Gedankenfiguren	S. 178
VIII. Zahlensymbolik.....	S. 179
VIII. 1. Zahlendeutung in Relation zueinander.....	S. 179
IX. Musikanalyse der Vertonungen des Gedichtes „Venedig“	S. 181
IX. 1. Chronologische und systematische Untersuchung der Vertonungen	S. 181
IX. 1. 1. Komponisten: Jahreszahl – Titel - Besetzung	S. 181
IX. 1. 2. Erste Strophe.....	S. 181
IX. 1. 3. Zweite Strophe.....	S. 202
X. Kurzes Fazit	S. 224

D

Zusammenfassung.....	S. 225
Literaturverzeichnis	S. 231
Komponistenverzeichnis	S. 234
Anhang	S. 236

VORWORT

Die Grundkonzeption dieser Arbeit basiert auf einer Synthese zwischen Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft und Philosophie; das heißt, es wird der Versuch unternommen, über das Wort-Ton-Verhältnis hinauszugehen. Daher wird nicht nur eine Analyse des Liedes im klassischen Sinne vorgenommen, wie in folgender Definition von Eggebrecht:

„Das vertonte Gedicht ist das Lied, – hier gemeint im Sinne des Kunstliedes Schubertscher Prägung, wo das Lied primär nicht durch die intendierten Funktionen,¹ sondern durch den Anspruch bestimmt ist, Kunst zu sein. Im vertonten Gedicht kommen Gedicht und Musik, zwei Arten von Kunst, zueinander, um ein drittes zu bilden, das Lied. [...]. Das Sich-Einlassen der Musik auf das Gedicht setzt bei den Komponisten ein Verstehen des Gedichts voraus, das seine Vertonung prägt. Die Vertonung dokumentiert, wie der Komponist das Gedicht verstanden hat; sie ist ein in Musik geronnenes Verstehen des Gedichtes, ein Verstehen von Kunst durch Kunst. [...].“²

Vielmehr handelt es sich hier um eine weitere Dimension der Analyse: Nietzsches philosophischer Sinn der Poetik soll aus den Vertonungen heraus beleuchtet werden. Es sind sowohl historische, formale und inhaltliche als auch musikalische Deutungen gemeint. Das Gedicht – in dieser Hinsicht vergleichbar einem „Ding an sich“³ – wird in einer Raum-Zeit-Dimension als unverändertes Objekt durch das veränderte Bewusstsein verschiedener Musikstile wahrgenommen und entsprechend reflektiert. Unter diesem Leitgedanken werden also zwei „Sprachen“ untersucht: die poetisch-philosophische einerseits und die musikalische (Vertonung) andererseits. Um die Deutung der Vertonung, die hier gleichsam als eine Art Metasprache fungiert, zu erläutern, hat sich die historische Musikwissenschaft als ein unentbehrliches Instrument erwiesen. Mithilfe dieser Disziplin nähern wir uns der Kernfrage der vorliegenden Arbeit: Ist über die Wort-Metapher hinaus Philosophie in Musik übersetzbar? Ist Transzendenz in Musik übertragbar? Es geht dieser Arbeit nicht nur darum, den Dichter-Philosophen zu verstehen, sondern auch um die Frage, mit welcher musikalischen Differenziertheit oder musikalischen Dimension sich die Komponisten mit Nietzsches Poetik auseinandergesetzt haben. Haben die Komponisten nur das Wort oder auch das, was hinter dem Wort beziehungsweise hinter der Maske steckt, zu Gehör gebracht? Hier tritt zwischen dem Seienden (Wort) und dem Sein (was dahintersteckt: der philosophische Gedanke) auch ein dualistisches Prinzip in Erscheinung. Die oben erwähnten Sätze Eggebrechts: „Das Sich-Einlassen der Musik auf das Gedicht setzt bei den Komponisten ein Verstehen des Gedichts voraus, das seine Vertonung prägt.“ und „Die Vertonung dokumentiert, wie der Komponist das Gedicht verstanden hat [...]“ definieren nur einen Teil des Gemeinten: die musikalische Übersetzung des Wortes. Was aber hinter dem Wort verborgen ist, seine Metapher, wird oben nicht erwähnt. Genaugenommen ist die musikalische Übersetzung eines Textes per se eine Metapher, denn ein sprachlicher Ausdruck wird in eine andere Ausdrucksform übertragen. Vor der Auseinandersetzung mit der Musikanalyse ist es aber zunächst wichtig, die Frage zu klären, nach welchen Kriterien die Komponisten der Post-Moderne, die einen Text mit Musik versehen, vertonen. Gemeint sind jene Komponisten, welche die Vertonung nicht als eine „musikalische Dokumentation des Gedichtes“ verstanden haben wollen. Wolfgang Rihm definiert die Vertonung als einen Prozess, in dem der „Text nicht als Vorlage“, sondern „als Grundlage“ dient: „Text und Musik bringen einen neuen Text

¹ Wie zum Beispiel beim Kirchenlied.

² Eggebrecht, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalischen Analyse*. 4. Auflage. Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2001. S. 160.

³ Kant, Immanuel: *Schriften zu Metaphysik und Logik I*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Insel Verlag, Wiesbaden 1958. Band V. S. 164.

hervor, der gemeinhin – aber falsch – als *Vertonung* bezeichnet wird“⁴. Der Komponist gibt zu verstehen, dass beim „Lesen des Textes gleichzeitig ein musikalischer Kontext entsteht“. Die „Textvertonung bezieht ihre Vibration aus der Begegnung zweier produktiver Kurven: die in sich verschlungene, noch ungelöste durch die musikalischen Spannungsfelder und die bereits gerichtete, offenliegende des Textes. Daraus entsteht als Drittes jenes Pendeln, der Austausch, das Einlassen, die Struktur der Vertonung, der Sprung.“⁵ In derselben Schrift erwähnt Rihm zwei weitere Komponisten: Xenakis und Penderecki, die ihre Vertonungen strukturieren, indem sie verschiedene Text-Elemente zu einer Art Text-Collage zusammenfügen und in das Musikmaterial einsetzen.⁶ Beim Komponisten Pierre Boulez geht es „nicht um eine überhöhte Diktion, sondern um eine Umwandlung“; und hier spricht er von einer „Zerstückelung des Gedichtes“.⁷ Max Reger sieht in der „Pointe“ den Ausdruck für den musikalischen Einfall; sie ist mehr eine Anregung aus dem Text als eine musikalische Wiedergabe des Inhalts.⁸ Ein weiterer Komponist soll aber noch erwähnt werden: Arnold Schönberg.

„Arnold Schönberg schreibt 1920 in einem Aufsatz über sein Verhältnis zum Text: ‚dass ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Worte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei. Wobei sich dann zu meinem größten Erstaunen herausstellte, dass ich niemals dem Dichter voller gerechter geworden bin, als wenn ich, geführt von der unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen musste.‘ [...]“⁹

Es sind, wie man sieht, verschiedene Verfahrensmöglichkeiten beziehungsweise induktive Wahrnehmungen, die die Komponisten einsetzen, um eine Vertonung zu strukturieren. Das Ganze ist natürlich weit entfernt von dem, was Eggebrecht in seiner Schrift definiert hat. Und es erschwert immens die Musikanalyse, weil das Gedicht von einem völlig anderen Blickwinkel betrachtet wird. Um eine systematisch-chronologische Untersuchung durchzuführen, musste ich von den Vertonungen ausgehen, weil es keinen Sinn gemacht hätte, Nietzsches bedeutendste Gedichte unter dem dichterischen und philosophischen Aspekt zu interpretieren, wenn diese Gedichte nicht vertont worden wären.

Die Hauptquelle einer systematischen Recherche liegt im Sachregister der Nietzsche-Bibliographie.¹⁰ Unter der Rubrik „Vertonungen“ werden 102 Gedichte vermerkt, die mit verschiedenen Einträgen versehen sind. Diese Einträge dokumentieren insgesamt 317¹¹ Kompositionen, die alle näher untersucht werden mussten, um die notwendigen Daten der Komponisten und Verlage erfahren zu können.¹² Für die vorliegende Arbeit wurden zunächst alle

⁴ Rihm, Wolfgang: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*. Band 2. Paul Sacher Stiftung. Basel 1997. S. 24.

⁵ Rihm, Wolfgang: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*. Band 2. S. 14. Eggebrecht spricht in seinen Aufsätzen von einem „tertium comparationis“: „Das tertium comparationis ist hier das Gedankenlogische, das Folgernde der Aussage, das im Gedicht sprachbegrifflich und syntaktisch und in der Vertonung harmonisch und melodisch bewerkstelligt ist.“ In: Eggebrecht, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalischen Analyse*. S. 182.

⁶ Rihm, Wolfgang: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*. Band 2. S. 143.

⁷ Boulez, Pierre: *Werkstatt-Texte. Aus dem französischen von Josef Häusler*. Ullstein Verlag, Frankfurt 1972. S. 117f.

⁸ Wehmeyer, Grete: Max Reger als Liederkomponist. Ein Beitrag zum Problem der Wort-Ton-Beziehung. In: *Kölner Beiträge zur Musikforschung* Hrsg. von K. G. Fellerer. Band VII. Bosse Verlag, Regensburg 1955. S. 263.

⁹ Dürr, Walther: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984. S. 315f.

¹⁰ Nietzsche-Bibliographie: Klassik Stiftung Weimar. Herzogin Anna Amalia Bibliothek

¹¹ Stand 2013.

¹² Am Ende dieser Gedicht-Angaben aus dem Sachregister kommen auch Verdoppelungen vor, zum Beispiel die Vertonung *Idylle aus Messina*, „*Pia, caritatevole, amorissima*“ wird dreimal angegeben. Bei der ersten Angabe der *Idylle aus Messina* wird nur ein Eintrag angegeben, aber in Wahrheit sind sechs Kompositionen verzeichnet. Bei der zweiten Angabe der *Idylle aus Messina* werden fünf Einträge angegeben, tatsächlich sind aber sechs und zwar identisch wie oben und anschließend die dritte Angabe der *Idylle aus Messina* zeigt nur einen Eintrag, der aber schon in der ersten Angabe vorkommt. Andererseits habe ich aber auch durch die Recherchen festgestellt, dass

Vertonungen ausfindig gemacht, die zwischen 1901 und 2001 entstanden sind. Die Ermittlung dieser Vertonungen wurde umfassend durchgeführt, indem Bibliotheken, Verlage, Stiftungen¹³ und Antiquariate weltweit angeschrieben wurden, um die jeweiligen Partituren bekommen zu können.¹⁴ Erst am Ende dieser Recherchen, die etwa drei Jahre in Anspruch nahmen, konnte ich definitiv feststellen, welche Gedichte innerhalb eines Jahrhunderts am meisten vertont wurden. Nach Erfüllung einiger Auswahlkriterien schienen mir drei Vertonungen für diese Arbeit geeignet: „Oh Mensch! Gieb Acht!“, „Der Freigeist“ und „Venedig“.

Die Kriterien, die für die Entscheidung der Auswahl relevant waren, richteten sich nach der Gattung: Sologesang mit Klavier- oder Orchesterbegleitung¹⁵ und nur in der Originalsprache. Strophenlieder und Songs wurden für diese Untersuchung nicht in Betracht gezogen. Wenn innerhalb eines Jahrzehntes mehrere Vertonungen vorlagen, wie es bei „Venedig“ der Fall war, wurde diejenige Vertonung gewählt, die die meisten Voraussetzungen für diese Arbeit erfüllte. Eine sehr beeindruckende Vertonung des Gedichtes „Oh Mensch! Gieb Acht!“ ist aus Gustav Mahlers dritten Sinfonie zu hören, und es darf hier nicht unerwähnt bleiben, warum sie nicht in die Musikanalyse aufgenommen wurde: Mahlers Vertonung wurde zum einen vor 1900 komponiert und zum anderen gab es mehrere Vertonungen, die die Auswahlkriterien erfüllten. Ein weiterer Grund die Komposition nicht in die Arbeit aufzunehmen, waren die vom Komponisten vorgekommenen Textveränderungen, welche zu Missinterpretationen geführt hätten. Weder in der Literatur noch in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur gibt es bisher Analysen über die Vertonungen von Nietzsche-Texten, die den hier vorgelegten vergleichbar sind. Das gilt analog auch für die philosophische Forschung. Anders perspektivierte Interpretationen einzelner Vertonungen, die in allerdings geringer Zahl zu recherchieren waren, werden im Kontext der jeweiligen Einzelanalyse aufgegriffen, nachgewiesen und diskutiert.

einige Vertonungen, die auch in dieser Arbeit analysiert werden, im Sachregister der Bibliographie überhaupt nicht vorkommen (Pfohl, Sthamer, Zimmermann). Diese Situation ist für die Forschung sehr zu bedauern, weil die Einträge nicht aktualisiert werden.

¹³ Es sind überwiegend private Institutionen, welche von Familienangehörigen die Werke des Komponisten aufbewahren und weiter pflegen oder gar private Aufführungen organisieren.

¹⁴ Einige Partituren mussten erworben werden, ansonsten hätte man sie nicht analysieren können.

¹⁵ Ausnahme ist der Homophoner Chorsatz von Günter Raphael: „Das trunkene Lied“.

EINLEITUNG

Die Gedichtanalyse, die in der vorliegenden Arbeit geleistet wird, ist in drei Abschnitte gegliedert: Im ersten Abschnitt findet eine ausführliche philologisch-philosophische Recherche statt, bei der verschiedene Quellen bearbeitet werden, um dann eine angemessene Interpretation geben zu können. Im zweiten Abschnitt wird eine Strukturanalyse durchgeführt, bei der intertextuelle Relationen untersucht werden. Anschließend wird die Versstruktur untersucht, in der eine rhythmische Beziehung mit den Vertonungen zu suchen sein wird. Am Ende des zweiten Abschnitts werden in der rhetorischen Struktur eine Reihe von Figuren (Sprung- und Grenzverschiebungstropen sowie Wort- und Gedankenfiguren) aufgezeigt, die die Bilder des Gedichtes mit reicher Metaphorik komplementieren. Eine Erweiterung dieser Recherchen ist die Zahlsymbolik, die nur bei „Venedig“ vorkommt, da dieses Gedicht als ein „Musikstück“ definiert wird. Im dritten und letzten Abschnitt erfolgt bei allen Vertonungen eine musikanalytische Untersuchung, in der die Kompositionen unter formalen, harmonischen, rhythmischen und motivisch-thematischen Aspekten untersucht werden. Mit Hilfe dieser umfassenden Analyse, wie auch durch die Interpretationen der ersten Strukturanalysen des zweiten Abschnitts, sollen Strukturen aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden, um einen Einblick in potentielle Kongruenzen zwischen den textuellen und musikalischen Gestaltungen zu gewähren. Dabei wird ein offenes Vorgehen gewählt, das heißt, die Untersuchungen orientieren sich nicht an einem erwarteten Ergebnis und es wird keine Hierarchie von wichtigen oder weniger wichtigen Analyseaspekten angenommen.

1. Recherchen und Interpretation:

Beim ersten Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“ im Kapitel: „Vorüberlegungen zum Gedicht“ werden im zehnten und fünfzehnten Kapitel des bedeutendsten Buchs des Autors, „Also sprach Zarathustra“, wichtige Hinweise gegeben, die quasi eine Prä-Phase des Gedichtes bildeten. Es sind philosophische Gedanken, mit denen sich der Autor auseinandersetzt, Gedanken, die mit der Frage nach dem Sinn des Lebens konfrontiert werden und mit metaphorischer Stilistik virtuos paraphrasiert werden. Im „Geist der Schwere“ kommen Indizien vor, die in direkter Verbindung mit dem Gedicht stehen, wie: die „Glocken-Schläge“ oder der „Abend-Topos“. Im nächsten Kapitel: „Entstehung des Gedichtes“ werden verschiedene Phasen des Gedichtes beschrieben und der Kern seiner Aussage fokussiert. Bei der Interpretation des Gedichtes „Oh Mensch! Gieb Acht!“ wird das Poem nach einer textkritischen Untersuchung unter historischer, philologischer und philosophischer Sicht dargelegt. Der Autor differenziert die Menschen der „Nacht-Welt“, in der sie nicht permanent von Geschäftsabwicklungen konditioniert werden wie jene vom Tage. In der Nacht werden die Masken abgelegt, die die Menschen tagsüber tragen müssen. Um die Nacht-Metapher als eine zentrale Bedeutung des Gedichtes von anderen Autoren unterscheiden zu können, werden zwei weitere „Nacht-Darstellungen“ untersucht: die „Hymne an die Nacht“ von Novalis und die ersehnte ewige Nacht aus „Tristan und Isolde“. Nietzsches „Nacht“, genauer gesagt „Mitternacht“ ist jener kosmische Wendepunkt, an dem die „Wiederkunft des Gleichen“ dargestellt wird. Nach vorsokratischen Studien erkennt Nietzsche, dass das Prinzip vom „Immer-Wieder-Kehren“ mit zwei Kräften verbunden ist: „Weh“ und „Lust“. Die Prozesse „Werden“ und „Vergehen“, die Schmerz und Lust unmittelbar zusammenbringen, sind für das „Perpetuum mobile“ verantwortlich. Beim zweiten Gedicht, „Der Freigeist“, wird im Kapitel „Die geänderte Urfassung“ ein Überblick gegeben, inwieweit Änderungen am Gedicht vom Herausgeber vorgenommen wurden und wie diese Änderungen zu einer Fehlinterpretation geführt haben. Eine Änderung der Überschrift beim Gedicht oder eine Weglassung von aussagekräftigen Interpunktionszeichen verursachten sowohl aus philologischer als auch aus musikalischer Sicht einen Perspektivenwechsel und eine Vorwegnahme der Intentionen des Autors. Im Kapitel „Entstehung des Gedichtes“ wird eine Konzeption des Poems gezeigt, die aus zwei Teilen besteht: aus einer Redewiedergabe und einer Antwort. Während

der Autor den ersten Teil als Ausdruck eines Desinteresses seitens der literarischen Welt gegenüber seinen Publikationen mit einer Stimmung der Verzweiflung zu vermitteln versucht, zeigt er im zweiten Teil eine trotzig und befreiende Reaktion auf jene negative Stimmung. Im ersten Teil wird alles in Frage gestellt: seine Philosophie, seine Umwelt, im Grunde die Intellektuellen im Allgemeinen. Und vor allem stellt der Autor seinen eigenen Weg in Frage. Die Bilder, die im folgenden Kapitel bei der Interpretation des Gedichtes „Der Freigeist“ projiziert werden, sind „Schein-Bilder“. Diese „Schein-Bilder“ haben die Funktion, die „wahren Bilder“ zu verschleiern. Die „Krähen“ in einer Winterlandschaft stellen eine metaphorische Szene dar, in der „Pfaffen“ und „Priester“ beziehungsweise „Nihilisten“ charakterisiert werden. Aussagen, Begriffe, Definitionen, die mit Metaphern beziehungsweise mit Symbolen bekleidet werden, müssen immer wieder „übersetzt“ werden, von der „Doppeldeutigkeit“ gereinigt werden. Bedeutendster Begriff des Gedichtes ist die „Heimat“. Sie ist nicht ein physischer Ort voller Erinnerungen, sondern ein immaterieller Ort, ein Ort der Kontemplation, wo die Philosophie des Protagonisten wohnt. Am Ende des Wegs, ein Weg, der im gesamten ersten Teil des Gedichtes reflektiert wird, ein Weg voller Delusionen und Missverständnisse, erkennt der Protagonist, dass dieser Weg nicht der richtige ist. Mit Entschlossenheit leitet er eine Wende ein, die er im zweiten Teil des Gedichtes („Die Antwort“) unmissverständlich zum Ausdruck bringt: er verneint und verpönt den Ort der Stagnation, „die deutsche Stube“, und mit neuem Enthusiasmus kehrt er in seine „Heimat“ zurück. Beim dritten Gedicht, „Venedig“, handelt es sich um ein „Musikstück“, das im Kapitel „Allgemeines über das Intermezzo“ untersucht wird. Im nächsten Kapitel, „Die Textgeschichte des Intermezzos“, wird auf Grundlage von Recherchen in Briefen und Schriften die Entwicklung des Gedichtes, rekonstruiert. So sind schon in einem Brief Anfang Dezember 1888 an Köselitz die ersten Ansätze des Gedichtes zu finden. Im Laufe des Monats Dezember fand eine rege Korrespondenz über die mögliche Positionierung des Gedichtes zwischen dem Autor und Verleger statt, sodass oft seine Position zwischen den Schriften und selbst innerhalb der Schriften noch nicht definiert werden konnte. Letztendlich, nach der „Umnachtung“ des Dichterphilosophen, wurde diese „Musik-Seite“ posthum in beiden Schriften herausgegeben. Nietzsche sah Wagners Kunst als dekadent und deformiert an. Er konnte sie nicht mehr definieren und wünschte sich etwas „Traditionelles“. Diese Haltung zeigt sich, wie im Kapitel „Das Intermezzo als Rezitativ und Arie“ dargelegt wird, darin, dass er eine klassische Form des Rezitativs wählt, allerdings nicht mit Tönen, sondern mit einem Text, der aus Prosa und Poem besteht. Hier greift Nietzsche eine Form auf, die von Wagner anders behandelt wurde. Es ist im Grunde eine offensichtliche Konfrontation zwischen Wagner und seinem ehemaligen Bewunderer, die in musikästhetischen Diskussionen offenbart wird. Das dritte Kapitel befasst sich mit der „Geschichte der ersten Veröffentlichung“ und rekonstruiert, wie das Gedicht „Venedig“ in die Öffentlichkeit gelang, nachdem Nietzsches Schriften kaum eine Resonanz fanden. Den Abschluss des ersten Teils dieser Sektion bildet das Kapitel: „Interpretation des Gedichtes: Venedig“. Ausgehend von einem dualistischen Prinzip versucht der Autor im ersten Teil des Gedichtes eine sinnliche und im zweiten Teil eine übersinnliche Welt zu reflektieren. Das „Bild“ der ersten Strophe, das uns vermittelt wird, steht in enger Verbindung mit einem Komponisten und ehemaligen Schüler Nietzsches, Heinrich Köselitz alias Pietro Gasti. Nietzsches Begeisterung für den jungen Komponisten lag in seiner musikalischen Form, die er bei seinem ehemaligen Vorbild, Richard Wagner, abgesehen von dessen „Siegfried-Idyll“, nicht mehr fand. Im Prosa-Teil, vor der ersten Strophe, wird uns eine Affinität zur Zahlensymbolik gezeigt: der Autor erwähnt zwölfmal das Pronomen „Ich“ und gibt einen Hinweis auf den „Gekreuzigten“, für den er sich selbst hielt. Der Gedankenkomplex des Autors ist sehr umfangreich. Der Bogen dieses Komplexes spannt sich vom Dionysos aus der „Geburt der Tragödie“ bis zum „Zarathustra“ im Gedicht „Von der Armuth des Reichsten“. Den verursachten Zustand dieses Gedankenkomplexes können wir in der zweiten Strophe des Gedichtes erfahren. Die Definition des Gedichtes als ein „Musikstück“ oder als eine Musik-Seite ist nicht als eine Komposition mit Tönen zu verstehen, sondern als eine symbolische Form, die zu dieser Bezeichnung führt: Die Zusammensetzung von sieben plus fünf Zeilen können sowohl auf die weißen und schwarzen Tasten des Klaviers sowie auf eine heptatonische

beziehungsweise pentatonische Skala referiert werden; zählen wir die Zeilen beider Strophen zusammen, dann erhalten wir die Zahl zwölf, die auf die zwölf Töne einer chromatischen Tonskala bezogen werden können. Das oben erwähnte dualistische Prinzip spiegelt sich auch in den Tempora wider: die „Bilder“ der beiden Strophen (Venedig-Reminiszenz) werden in der Vergangenheitsform geschrieben, während der Prosa-Teil (Turiner Aufenthalt) in der Präsensform gehalten sind. Es ist das Zeichen einer abgeschlossenen und einer neu-eröffnenden Lebensphase des Dichter-Philosophen. Eine Phase, die immanent mit der Linearität „Venedig – Köselitz – Musik“ beginnt, um dann in eine metaphysische Sphäre zu transzendieren.

2. Analysen:

Bei der Analyse stehen grammatisch-syntaktische Strukturen im Mittelpunkt: Der Interpretationsraum des ersten Gedichts „Oh Mensch! Gieb Acht!“ wird durch die Zeitformen erweitert, indem die Sprechzeit, die Ereigniszeit und die Referenzzeit in verschiedenen Ebenen dargelegt werden. Hier wird nicht die Beziehung zwischen dem Sprechakt und dem Ereignis dargestellt, sondern die Tempora eröffnen in semantischer Relation andere Räume. Durch die Analyse der verwendeten Satzarten wird gezeigt, dass im Gedicht gleichsam zwei Anrede-Formen eröffnet werden: die des „Rufers“ und die des „Sprechers“, welche dadurch auch zwei Interpretationsebenen schaffen. Weitere Untersuchungen dieser Analyse führen zur Vers- und rhetorischen Struktur: In der Versstruktur wird gezeigt, wie die unterschiedlichen Ebenen geradezu arithmetisch dargestellt werden, indem die Verspaare teils aus geraden, teils aus ungeraden ganzen Zahlen bestehen. In der rhetorischen Struktur ist das Gedicht reich an Tropen sowie Gedankenbeziehungsweise Wortfiguren, die ebenfalls einer detaillierten Analyse unterzogen werden. Besonders Gewicht wird bei der grammatisch-syntaktischen Analyse des dritten Gedichts „Venedig“ auf die temporale Strukturierung gelegt: Der Prosa-Teil, indem eine Situation vom Sprecher in der Gegenwartsform charakterisiert wird, findet im Gedicht ihren poetischen Ausdruck in der Vergangenheitsform. Zwischen den verschiedenen Zeitformen, das heißt, zwischen dem „Ist-Umfeld“ (Prosa-Teil) und der „War-Verfassung“ (Gedicht), versucht der Autor Wunsch und Reminiszenz zu „überbrücken“. Eine weitere Differenz zeigt sich zwischen den beiden Strophen: Bei der ersten Strophe werden sinnliche Wahrnehmungen von außen auf den Sprecher zum Ausdruck gebracht, während es bei der zweiten die inneren Empfindungen sind, die nach außen hin gezeigt werden. Auch hier stellt sich die Interpunktion als höchst aussagekräftig heraus; konkret lassen sich drei Zeichen herausarbeiten, die relevant sind: der Doppelpunkt, die Auslassungspunkte und der Gedankenstrich, wobei die Auslassungspunkte eine besondere andeutende Funktion erhalten, indem sie auf eine Erweiterung der Bedeutungsdimension über Raum und Zeit hinweisen. In der rhetorischen Struktur zeigen sich die Darstellung des „sub oculos subiectio“ und die Memoria als die interessantesten Figuren. Der Autor nannte das Poem, das zwischen einem drei- und vierhebigen Versmaß schwebt, „eine Seite Musik“. Als musikalischer Verweis lässt sich dabei auch die ausgeprägte Zahlensymbolik des Gedichtes verstehen: Es wird gezeigt, dass die Summen der metrischen Grundeinheiten und die der Verse jeweils auf die Zahl 12 kommen, was sowohl auf eine chromatische Tonleiter als auch auf die fünf schwarzen beziehungsweise sieben weißen Tasten eines Klaviers hindeuten. Ein weiterer Hinweis, der sich auf die Summe der Tasten des Klaviers bezieht, das Kompositionsinstrument überhaupt, wird durch die Anzahl der Silben gegeben. Des Weiteren lässt sich auch eine harmonische Beziehung zwischen Zahlen und Harmonie feststellen: Überträgt man die Anzahl der Wörter auf die Stufen einer Tonart, dann erhalten wir eine Musikgrammatik adäquat der Stufenlehre. Dieser Abschnitt verkörpert eine Musiksymbolik, in der eine numerische Struktur, Musiktheorie und Instrument darstellen.

3. Musikanalyse:

Im dritten und letzten Abschnitt wird durch Chronologie der Vertonungen eine Assoziation zwischen Text und Musik hergestellt. Nach einer ausführlichen Recherche der Makro- und Mikrostruktur, wobei musikalische Parameter wie Melodie, Harmonie und Rhythmus im formalen

Aufbau der Vertonung untersucht werden, folgt die Kontextualisierung. In dieser werden sowohl der poetische Text als auch die intendierten philosophischen Gedanken, die hinter dem poetischen Text verborgen sind, ermittelt. Die Musikanalyse wird ähnlich einer Gedichtinterpretation durchgeführt. Beim Gegenstand unserer Untersuchungen handelt es sich um solistisch durchkomponierte Lieder, die sowohl mit dem Klavier als auch mit dem Orchester begleitet werden. Es gibt eine einzige Ausnahme, einen Männerchorsatz von „Oh Mensch! Gieb Acht!“, in dem der Solist von einem akkordisch-homophonen Männerchor begleitet wird. Bei vielen Vertonungen übernimmt die Klavierbegleitung eine selbständige Führung, sodass sie metaphysische beziehungsweise philosophische Gedanken, die nicht von der Singstimme übernommen werden können, da sie schon mit der Semantik des Textes positioniert sind, ans Licht bringt. Wichtigste Elemente für die Auflösung der Kontextualisierung sind die musikalisch-rhetorischen Figuren, die eine Analogie zwischen der antiken Rhetorik¹⁶ und der Kompositionslehre herstellen. In der vorliegenden Arbeit kommen neunundzwanzig Figuren vor, die sich auf zwei zurückführen lassen: die textausdeutende Hypotyposis- und die affektausdrückende Pathopoeia-Figur. Es sind Termini, die zum musiktheoretischen Allgemeingut gehören.

Im Zusammenhang mit den Figuren muss hier ein ganz wesentlicher Punkt erwähnt werden: Alle Figuren, die bei der Musikanalyse herangezogen wurden, sind Gegenstand eines rückgreifenden Anachronismus, weil sie aus einer Figurenlehre stammen, deren Ursprung in einer historisch überholten Musik-Auffassung liegt. Wir haben also mit einer unhistorischen Tatsache zu tun, die unbedingt einer Erläuterung bedarf: In einem Aufsatz von Janina Klassen¹⁷ wird von einer Figurenlehre gesprochen, die von Musiktheoretikern als eine authentische und zugleich epochenübergreifende Musiktheorie ausgegeben wurde, welche von ihnen selbst zusammengestellt wurde:

„Schering ging 1908 von vier Quellen aus, nämlich den Schriften von zwei katholischen, Johannes Nucius und Mauritius Vogt, und von zwei protestantischen Autoren, Christoph Caldenbach und Johann Adolf Scheibe. Er schloß von den dort zu findenden Katalogen auf eine bis dahin unentdeckte, Lehre von den musikalischen Figuren.“ Hintergrund dürfte die Abkehr vom Positivismus der älteren Forschergeneration und auch dem vermeintlichen Subjektivismus Kretschmar'scher Hermeneutik gewesen sein. Stattdessen gilt die Suche einer den Kunstwerken immanenten, gegen den historischen Wandel resistenten Bedeutung. Auf dieser Basis wurde es in der weiteren Geschichte der Entstehung und des Gebrauchs der Figurenlehre möglich, die einzelnen Figuren aus ihren Quellen herauszulösen, sie nach neuen Ordnungssystemen zu sortieren und als unabhängige musikalisch-hermeneutische Sinträger zu etablieren. [...] Das Sammeln von Figuren wurde durch die Erschließung und Auswertung weiterer Quellen unter diesem Aspekt, vor allem der Schriften von Joachim Burmeister, Christoph Bernhard und Athanasius Kircher, in den zwanziger Jahren wesentlich gefördert. Das von Heinz Brandes 1935 und Heinz Heinrich Unger 1941 erweiterte Figurenarsenal enthält bereits das heute bekannte, 1982 von Dietrich Bartel im Handbuch der musikalischen Figurenlehre zusammengefasste und von Hartmut Krones 1997 noch einmal umrissene Repertoire. [...] Einen breiteren Bekanntheitsgrad erreichten die musikalisch-rhetorischen Figuren Anfang der fünfziger Jahre. Vor allem Arnold Scherings Idee zur musikalischen Symbolik und die ‚Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs‘ von Arnold Schmitz trugen nun zur Popularität der Figurenlehre bei. Eggebrecht hat dann 1959 am schlagkräftigsten Gurlitts Gedankenstränge zusammengezogen, indem er die ‚Figuren der Musica Poetica und die Figurenpraxis des Musicus Poeticus‘ am Beispiel von Heinrich Schütz explizierte.¹⁸

¹⁶ Dahlhaus, Carl: *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*. In: Festschrift Martin Ruhnke 65. Hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1986. S. 83 f.

¹⁷ Klassen, Janina: *MUSICA POETICA UND MUSIKALISCHE FIGURENLEHRE – EIN PRODUKTIVES MISSVERSTÄNDNIS*. In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Günther Wagner. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2001.

¹⁸ Klassen, Janina: S. 74-76.

Klassen zeigt in diesem Abschnitt, dass die historischen Figurenlehren des 16. und 17. Jahrhunderts versuchten, zeitgenössische Arten des Tonsatzes zu beschreiben sowie ästhetische Normen für das Komponieren aufzustellen. Und dass erst die Musikwissenschaft an der Wende zum 20. Jahrhundert eine Figurenlehre konstruierte, die eine musikwissenschaftliche Konstruktion von „Ordnungssystemen“ als „unabhängige musikalisch-hermeneutische Sinnträger“ darstellte. Eine „Verabsolutierung“ beziehungsweise eine „Autonomie“ einer vor jedem bestimmten Sprachgebrauch und jeder bestimmten musikalischen Vorstellung grundsätzlich gegebenen Einheit von Sprache und Musik, die vom Komponisten nur noch manifestiert werden könne, steht in unserem Fall in krassem Kontrast sowohl zu Nietzsches Auffassungen über Musik und Sprache als auch zu Produktion wie Selbstbewusstsein derjenigen Komponisten, die auf dessen lyrische Texte Musik komponierten. Schon deshalb kann die hier angestellte musikalische Analyse von Kompositionen auf lyrische Texte, ganz unabhängig von grundsätzlichen Überlegungen über das Verhältnis von Sprache und Musik, weder davon ausgehen, dass die Komponisten nur musikalische Sinnpotenziale realisierten, die im lyrischen Text quasi-dinglich vorgegeben wären, noch kann sie sich auf die Grundannahme festlegen, dass Musik und Sprache zwei überhaupt und also auch gegeneinander autonome Welten darstellten, deren vollkommene Beziehungslosigkeit zu respektieren sei.¹⁹ Die Analyse richtet sich auf musikalische Kompositionen, die sich ausdrücklich und nachvollziehbar auf lyrische Texte beziehen und dazu bestimmt sind, dass Text und Musik zusammen vorgetragen werden. Sie muss dafür offen sein, Figurationen philosophisch-ideeller, sprachlich-rhetorischer wie auch musikalischer Art als solche zu identifizieren und zu registrieren, ob und wie sie sich aufeinander beziehen. Beim ersten Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“ sind es die Gedankenfiguren der Exklamatio sowie die Hypotyposis-Figur beim Adjektiv „tief“, die musikalisch sehr zum Ausdruck kommen. Beim Gedicht „Der Freigeist“ sind eine Reihe von Bildern zu finden, die sowohl onomatopoetisch als auch figurativ beziehungsweise harmonisch illustriert werden. Aber so wie beim ersten Gedicht die „Ewigkeit“ beziehungsweise das Prinzip der „Ewigen Wiederkunft“ die zentripetale Gestalt des Gedichtes darstellt, so bildet beim zweiten Gedicht die „Heimat“ den zentralen Bezugspunkt, auf den das Gedicht sich bezieht. Das heißt, die Heimat des vierten Verses konkretisiert eine andere Darstellung als die des vierundzwanzigsten Verses, und diese Diversität wird in der unterschiedlichen Harmonik interpretiert. Anhand dieses Gedichtes wird auch gezeigt, dass die Komponisten auch der Interpunktion Bedeutung beimessen und sie bei ihren Vertonungen berücksichtigen. Es wird beispielsweise gezeigt, wie die Tonsetzer einen Gedankenstrich mit musikhistorischen Mitteln darstellen und damit die Intentionen des Autors trefflich umsetzen. Das dritte Gedicht, „Venedig“, nennt der Autor, wie bereits erwähnt, „Eine Seite Musik“. Hier werden sowohl metaphysische Sphären überschritten als auch temporale Phasen zum Ausdruck gebracht. Während Vergangenheit und Präsens sich in differenzierten Tonarten und teilweise in differenzierten Taktarten zeigen, wird die äußere Form in symbolischen Zahlen strukturiert, indem die Zahl 12 eine kardinale Funktion bekommt. Ebenso zeigen die Vertonungen Zeilensprünge, zum Beispiel beim Enjambement, durch Veränderung rhythmischen Elementen wie Synkopen beziehungsweise Duolen, um den poetischen Sinn adäquat vermitteln zu können. Auch bei diesem Gedicht zeigen sich die Metaphern als eine wichtige Komponente der Vertonung, indem Ausdrücke wie „Brücke“ oder „goldener Tropfen“ musikalisch figurativ übertragen werden.

¹⁹ Sie kann sich also nicht der methodologischen Grundsatzforderung von Klassen unterstellen, dass alle Analyse von Musik seit 1800 eine "eigene, von der Wortsprache unabhängige Theorie" zu formulieren habe. Klassen, Janina: S. 83.

A

I. „Oh Mensch! Gieb Acht!“²⁰

I. 1. Vorüberlegungen zum Gedicht

Das zehnte Kapitel des zweiten Teils von Nietzsches „Zarathustra“ wurde vom Autor mit der Überschrift „Das Tanzlied“²¹ betitelt und das fünfzehnte Kapitel vom dritten Teil des gleichnamigen Werkes, in dem das Gedicht im dritten Abschnitt vorkommt, „Das andere Tanzlied“²² genannt. Nun gibt das Indefinitpronomen „andere“ etwas an, was nicht identisch ist mit dem, dem es gegenübergestellt wird. Folgerichtig gilt es in erster Linie, den kontextuellen Zusammenhang zwischen den beiden Kapiteln zu untersuchen, um dann feststellen zu können, wo „Das Tanzlied“ und „Das andere Tanzlied“ Identität aufweisen und wo sie voneinander abweichen. „Das andere Tanzlied“ stellt eine Variation des Kapitels „Das Tanzlied“ dar, in der die Zusammenhänge sowohl inhaltlich als auch formell feststellbar sind:

1. Der Aufbau in beiden Liedern ist dreiteilig, wobei die Abschnitte des „Tanzlied[es]“ nicht durch eine Nummerierung, wie im „andere[n] Tanzlied“, sondern durch Leerzeilen unterteilt werden
2. Im „Tanzlied“ wird das „Leben“ durch einen „Tanz“ und durch einige „Mädchen“ dargestellt, während es im „andere[n] Tanzlied“ Zarathustra selbst ist, der nach dem Rhythmus des „Lebens“ zum Tanzen motiviert wird:

„Eines Abends gieng Zarathustra mit seinen Jüngern durch den Wald; und als er nach einem Brunnen suchte, siehe, da kam er auf eine grüne Wiese, die von Bäumen und Gebüsch still umstanden war: auf der tanzten Mädchen mit einander. Sobald die Mädchen Zarathustra erkannten, liessen sie vom Tanzen ab; Zarathustra aber trat mit freundlicher Gebärde zu ihnen und sprach diese Worte: ‚Lasst vom Tanzen nicht ab, ihr lieblichen Mädchen! Kein Spielverderber kam zu euch mit bösem Blick, kein Mädchen-Feind. Gottes Fürsprecher bin ich vor dem Teufel: der aber ist der Geist der Schwere. Wie sollte ich, ihr Leichten, göttlichen Tänzern feind sein? Oder Mädchen-Füssen mit schönsten Knöcheln? [...]‘ [...].“²³

„Nach meinem Fusse, dem tanzwüthigen, warf du [Leben] einen Blick, einen lachenden fragenden schmelzenden Schaukel-Blick: Zwei Mal nur regtest du deine Klapper mit kleinen Händen – da schaukelte schon mein Fuß vor Tanz-Wuth. – Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen: trägt doch der Tänzer sein Ohr – in seinen Zehen! Zu dir hin sprang ich: da flohst du zurück vor meinem Sprunge; und gegen mich züngelte deines fliehenden fliegenden Haars Zunge!“²⁴

Hier lohnt es sich jedoch, expliziter auf die Bedeutung des Tanzmotivs einzugehen. Ein erster Hinweis findet sich im Kommentar,²⁵ in dem zuerst eine erste Fassung und dann zwei spätere Fassungen, leicht variiert, angegeben werden:

„Erste Fassung: A. ‚Das was du da lehrst, ist noch nicht deine Philosophie!‘ B. Warum nicht? A. ‚Wäre es die deine, ‚mein Freund‘, würdest du (1) nach nichts mehr verlangen als zu tanzen – jeden Tag einmal mindestens. (2) anders gehen: man müßte dich einmal min<destens> am Tage tanzen sehen! Tanzen ist der Beweis [seit] der Wahrheit für mich,

²⁰Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. 15 Bde. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Berlin: de Gruyter 1980. Bd. 4. S. 285 f.

²¹KSA 4. S. 139 ff.

²²KSA 4. S. 282 ff.

²³KSA 4. S. 139.

²⁴KSA 4. S. 282.

²⁵KSA 14. Kommentar zu den Bänden 1-13.

der Beweis der Kraft.‘ [...].“²⁶

Spätere Fassungen:

„Dein Schritt verräth, daß du noch nicht auf deiner Bahn schreitest, man müßte dir ansehen, daß du Lust zu tanzen hättest. Der Tanz ist der Beweis der Wahrheit.“²⁷

„Der Schritt verräth, ob Einer schon auf s e i n e r Bahn schreitet: so seht mich gehen! Wer aber seinem Ziel nahe kommt, der tanzt.“²⁸

Offensichtlich hat Zarathustra den eigenen philosophischen Weg gefunden, und auf diesem Weg versucht er „tanzend“ seine Lehre zu vermitteln.²⁹ Der Tanz anderer stellt eine Lehre dar, die er mit einem „Tanz- und Spottlied“ begleitet;³⁰ beim „andere[n] Tanzlied“ setzt sich Zarathustra frontal mit dem „Leben“ auseinander.

3. Dass „Das andere Tanzlied“ vom „Tanzlied“ thematisch abgeleitet und variiert wurde, zeigt sich im dem Vers: „In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben!“.³¹ Mit dieser thematischen Einleitung eröffnet Zarathustra im zweiten Abschnitt des Kapitels „Das Tanzlied“ – sein „Tanz- und Spottlied auf den Geist der Schwere“ – und mit gleichem Thema eröffnet er den ersten Abschnitt des Kapitels „Das andere Tanzlied“.

4. Die symbolische Darstellung des Lebens durch die Mädchen und den Tanz wird von Zarathustra mit Sehnsucht beobachtet, indem er sich singend direkt an das Schauspiel, das heißt, direkt an das „Leben“ wendet. Im Gespräch zwischen Zarathustra und dem „Leben“ gibt dieses aber zu verstehen, dass es sich eigentlich wie „ein Weib, und kein tugendhaftes“ verhielte. In der Mitte des Abschnitts, findet ein weiteres Gespräch statt, und zwar zwischen Zarathustra und seiner „Weisheit“, welche ihm unverblümt vorwirft, dass er eigentlich nur das „Leben“ liebt. Und so entsteht eine Dreieckskonstellation, in der sich Zarathustra selbst nicht mehr zurechtfindet: „Sie hat ihr Auge, ihr Lachen und sogar ihr goldnes Angelrühchen: was kann ich dafür, dass die Beiden sich so ähnlich sehen?“³²³³ Diese Entwicklung zwischen verschiedenen Gesprächspartnern findet im „andere[n] Tanzlied“ nicht statt. Die Metapher des „Lebens“, lässt der Autor in diesem Kapitel völlig weg und setzt in die erste Zeile des ersten Abschnitts das Thema ein: „In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben!“ und beginnt somit sofort ein Gespräch zwischen Zarathustra und dem „Leben“. Das Gespräch nimmt den ganzen ersten Abschnitt in Anspruch und endet mit einer drastischen Auseinandersetzung:

„[...] ‚Du bist jetzt müde? Da drüben sind Schafen und Abendröthen: ist es nicht schön, zu schlafen, wenn Schäfer flöten?

Du bist so arg Müde? Ich trage dich hin, lass nur die Arme sinken! Und hast du Durst, – ich hätte wohl Etwas, aber dein Mund will es nicht trinken! –

– Oh diese verfluchte flinke gelenke Schlange und Schlupf-Hexe! Wo bist du hin? Aber im Gesicht fühle ich von deiner Hand zwei Tupfen und rothe Klexe!

Ich bin es wahrlich müde, immer dein schafichter Schäfer zu sein! Du Hexe, habe ich dir bisher gesungen, nun sollst du mir – schrein!

²⁶KSA 14. S. 669.

²⁷KSA 10. S. 65.

²⁸KSA 4. S. 365.

²⁹ Aber auch die Sprache bekommt ihre „Vollendung“: „Für Dich aber, als einen homo litteratus, will ich ein Bekenntniß nicht zurückhalten – ich bilde mir ein, mit diesem Z[arathustra] die deutsche Sprache zu ihrer Vollendung gebracht zu haben. Es war, nach Luther und Goethe, noch ein dritter Schritt zu thun –; siehe zu, alter Herzens-Kamerad, ob Kraft, Geschmeidigkeit und Wohllaut je schon in unsrer Sprache so beieinander gewesen sind. [...] Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale.“

In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe. 8 Bde. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Berlin: de Gruyter 1986. Bd. 6. S. 479.

³⁰KSA 4. S. 140.

³¹KSA 4. S. 140. und S. 282.

³²KSA 4. S. 140.

³³ KSA 10. S. 106. „Muthig, unbekümmert, spöttisch und sogar etwas gewalthätig: so will uns die Weisheit: sie ist ein Weib und – liebt immer nur einen Kriegsmann.“

Nach dem Takt meiner Peitsche sollst du mir tanzen und schrein! Ich vergass doch die Peitsche nicht? – Nein! –“

Nach dieser Eskalation werden im zweiten Abschnitt die Gemüter zwischen dem „Leben und Zarathustra“ wieder beruhigt, und das „Leben“ gibt offen zu, dass es immer noch auf seine „Weisheit eifersüchtig“ sei, dass er immer noch nicht „treu genug“ sei, und dass er das „Leben“ „bald verlassen“ wolle. Nach dieser recht dunklen Tonart leitet der Autor eine beeindruckende Modulation zum Gedicht beziehungsweise zum „andere[n] Tanzlied“ ein, indem er die Mitternachtsstunde mit der „Brumm-Glocke“ „einläuten“ lässt.³⁴

5. Der Abend-Topos, der Transitus, in dem die Sonne sinkt, kommt in beiden Liedern vor, und in beiden Liedern klingt bei diesem Topos ein trister Akkord: Der „Abend“, der sich im „Tanzlied“ als „Ein Unbekannter“ Zarathustra naht, und mit „Was! Du lebst noch, Zarathustra? Warum Wofür Wodurch? Wohin? Wo? Wie? Ist es nicht Thorheit, noch zu leben?“ begrüßt wird, beendet Zarathustra das Kapitel mit einem tiefen, traurigen Schluss-Akkord: „Abend ward es: vergebt mir, dass es Abend ward!“.³⁵ Im „andere[n] Tanzlied“ kann der Autor nicht ohne weiteres nach dem „Abend“ sofort das Kapitel mit einem Schluss-Akkord beenden lassen, denn hier ist noch ein „Lied“ zu singen, daher benötigt er mehrere Modulationen, die er dank seiner musikalischen Kenntnisse souverän einsetzt. Die erste Modulation findet an einem fiktiven späten Nachmittag statt:

„[...] ‚Du liebst mich lange nicht so sehr wie du redest: ich weiss, du denkst daran, dass du mich bald verlassen willst. Es giebt eine alte schwere schwere Brumm-Glocke: die brummt Nachts bis zu deiner Höhle hinauf: – – hörst du diese Glocke Mitternachts die Stunde schlagen, so denkst du zwischen Eins und Zwölf daran – – du denkst daran, oh Zarathustra, ich weiss es, dass du mich bald verlassen willst! – [...]“³⁶

Hier spricht das „Leben“ nicht mehr von Zwietracht und Eifersucht, sonder eher von einer „Macht des Schicksals“. Um jene „Tiefe“ zu erreichen, die das „Lied“ ausdrücken will, bereitet der Autor eine zweite Modulation vor:

„[...] ‚Ja, antwortete ich zögernd, aber du weisst es auch – Und ich sagte ihr Etwas in’s Ohr, mitten hinein zwischen ihre verwirrten gelben thörlichen Haar-Zotteln. Du w e i s s t Das, oh Zarathustra? Das weiss Niemand. – – Und wir sahen und an und blickten auf die grüne Wiese, über welche eben der kühle Abend lief, und weinten mit einander. – Damals aber war mir das Leben lieber, als je alle meine Weisheit. –“³⁷

Nach einer zweifachen Modulation endet der Autor auf einem Halbschluss; es folgt eine Generalpause, und im dritten Abschnitt beginnt „Das andere Tanzlied“: „Oh Mensch! Gieb Acht!“.³⁸ Es ist inzwischen eine sehr entfernte Tonart in der das „Lied“ erklingt; sie hat die „Dur-Moll-Tonalität“ verlassen und schwebt zwischen „Traum“ und „Ewigkeit“. Anhand dieser Beobachtungen haben wir zwischen dem „Tanzlied“ und dem „andere[n] Tanzlied“ thematische Ableitungen feststellen können: der dreigliedrige Aufbau, „der Tanz“, „das Leben“, „die Weisheit“ und „der Abend“. Aber eine Analogie zum Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“, wie bei den oben genannten Beispielen, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Im Kapitel „Das Tanzlied“ erwähnt Zarathustra, fast beiläufig, einen Gedanken, der nebst dem „Übermensch“ und dem „Willen zu Macht“ zu den fundamentalsten Säulen seiner Philosophie gehört: „Der Geist der Schwere“.

„[...] ‚Lasst vom Tanzen nicht ab, ihr lieblichen Mädchen! Kein Spielverderber kam zu euch mit bösem Blick, kein Mädchen-Feind. Gottes Fürsprecher bin ich vor dem Teufel: der aber

³⁴KSA 4. S. 284 f.

³⁵KSA 4. S. 141.

³⁶KSA 4. S. 285.

³⁷KSA 4. S. 285.

³⁸KSA 4. S. 285.

ist der Geist der Schwere. [...]‘ [...]‘³⁹

Im Kapitel „Vom Gesicht und Räthsel“⁴⁰ setzt sich Zarathustra mit dem „Geist der Schwere“ auseinander:

„[...] Duster ging ich jüngst durch leichenfarbne Dämmerung, – duster und hart, mit gepressten Lippen. Nicht nur eine Sonne war mir untergegangen. Ein Pfad, der trotzig durch Geröll stieg, ein boshafter, einsamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zusprach: ein Berg-Pfad knirschte unter dem Trotz meines Fusses. Stumm über höhnischem Geklirr von Kieselsteinen schreitend, den Stein zertretend, der in gleiten liess: also zwang mein Fuss sich aufwärts. Aufwärts: – dem Geiste zum Trotz, der ihn abwärts zog, abgrundwärts zog, dem Geiste der Schwere, meinem Teufel und Erzfeinde. Aufwärts: – obwohl er auf mir sass, halb Zwerg, halb Maulwurf; lahm; lähmend; Blei durch mein Ohr, Bleitropfen-Gedanken in mein Hirn träufelnd. ‚Oh Zarathustra, raunte er höhnisch Silb’ um Silbe, du Stein der Weisheit! Du warfst dich hoch, aber jeder geworfene Stein – muss fallen! [...]‘ Darauf schwieg der Zwerg; und das wahrte lange. Sein Schweigen aber drückte mich; und solchermaassen zu Zwein ist man wahrlich einsamer als zu Einem! Ich stieg, ich stieg, ich träumte, ich dachte, – aber Alles drückte mich. Einem Kranken glich ich, den seine schlimme Marter müde macht, und den wieder ein schlimmerer Traum aus dem Einschlafen weckt. Aber es giebt Etwas in mir, das ich Muth heisse: das schlug bisher mir jeden Unmuth todt. Dieser Muth hiess mich endlich stille stehen und sprechen: ‚Zwerg! Du! Oder ich!‘ – [...] Muth ist der beste Todtschläger: der Muth schlägt auch das Mitleiden todt. Mitleiden aber ist der tiefste Abgrund: so tief der Mensch in das Leben sieht, so tief sieht er auch in das Leiden. Muth ist aber der beste Todtschläger, Muth, der angreift: der schlägt noch den Tod todt, denn er spricht: ‚War d a s das Leben? Wohlan! Noch Ein Mal!‘ In solchem Spruche aber ist viel klingendes Spiel. Wer Ohren hat, der höre. – [...] ‚Halt! Zwerg! Sprach ich. Ich! Oder du! Ich aber bin der Stärkere von uns Beiden – : du kennst meinen abgründlichen Gedanken nicht! Den – könntest du nicht ertragen!‘ – Da geschah, was mich leichter machte: denn der Zwerg sprang mir von der Schulter, der Neugierige! Und er hockte sich auf einen Stein vor mich hin. Es war aber gerade da ein Thorweg, wo wir hielten. ‚Siehe diesen Thorweg! Zwerg! sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die ging noch Niemand zu Ende. Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andere Ewigkeit. Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: ‚Augenblick‘. Aber wer Einen von ihnen weiter gieng – und immer weiter und immer ferner: glaubst du, Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen?‘ – ‚Alles gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.‘ ‚Du Geist der Schwere! sprach ich zürnend, mach dir es nicht zu leicht! Oder ich lasse dich hocken, wo du hockst, Lahmfuss, – und ich trug dich doch h o c h! Siehe, sprach ich weiter, diesen Augenblick! Von diesem Thorwege Augenblick läuft eine lange ewige Gasse r ü c k w ä r t s : hinter uns liegt eine Ewigkeit. Muss nicht, was laufen k a n n von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehen kann von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein? Und sind nicht solchermaassen fest alle Dinge verknotet, dass dieser Augenblick a l l e kommenden Dinge nach sich zieht? Also – – sich selber noch? Denn, was laufen k a n n von allen Dingen: auch in dieser Gasse h i n a u s – muss es einmal noch laufen! – Und diese langsame Spinne, die im Mondscheine kriecht, und dieser Mondschein selber, und ich und du im Thorwege, zusammen flüsternd, von ewigen Dingen flüsternd – müssen wir nicht Alle schon dagewesen sein? – und wiederkommen und in jener anderen Gasse laufen, hinaus, von uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht ewig wiederkommen? –‘ Also redete ich, und immer leiser: denn ich fürchtete mich vor meinen eignen Gedanken und Hintergedanken. [...]‘⁴¹

Aus diesem Gespräch zwischen Zarathustra und dem „Geist der Schwere“ lassen sich brauchbare Indikationen zum Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“ herauslesen, wie zum Beispiel: „Ich stieg, ich

³⁹KSA 4. S. 139 f.

⁴⁰KSA 4. S. 197-202.

⁴¹KSA 4. S. 198 ff.

stieg, ich träumte, ich dachte“ und „Einem Kranken glich ich, [...] den wieder ein schlimmerer Traum aus dem Einschlafen weckt.“, als Variation zum Gedicht: „ich schlief, ich schlief / Aus tiefen Traum bin ich erwacht:“ oder „so tief der Mensch in das Leben sieht, so tief sieht er auch in das Leiden.“ und „Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andere Ewigkeit.“; ebenso variiert zu „Die Welt ist tief [...] Tief ist ihr Weh“ und „Doch alle Lust will Ewigkeit [...] will tiefe, tiefe Ewigkeit!“. Nun zu glauben, dass aus diesen Beobachtungen genügend Interpretationsstoff zur Verfügung stünde, um das Gedicht entschlüsseln zu können, wäre zu kurz gegriffen. Warum diese Analogie zwischen dem „Geist der Schwere“ und dem Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“ nicht so offenkundig vom Autor gezogen wurde wie bei den anderen Begriffen, liegt zum einen an der Verschiedenheit der Grundkonzeption der jeweiligen Kapitel, obwohl die Inhalte der beiden Lieder („Das Tanzlied“ – „Das andere Tanzlied“) sich ergänzen (und damit ist auch die Antwort auf die oben erwähnte Differenzierung eines Indefinitpronomen gegeben). Zum anderen verrät die Entwicklungskomposition des Gedichtes, wie wir später feststellen werden, dass weitere Elemente aus der intensiven Forschung des Autors zur antiken Philosophie poetisch hinzugefügt werden. „Der Geist der Schwere“ hat schon aus dieser antiken Welt etwas durchschimmern lassen: „Die Wiederkunft des Gleichen“. Das „Drehmoment“, auf dem „Das andere Tanzlied“ vom „Das Tanzlied“ strukturell verändert wird, ist dort, wo die Modulationen aufeinander folgen: „Glocken-Schläge“ und der Abend-Topos bereiten das „Lied“ vor.

III. Version:

Mensch! Gieb Acht!
 Eins! [Horch!]⁵³ Was spricht die tiefe⁵⁴ Mitternacht! –⁵⁵
 Zwei! „Ich schlief – ich schlief
 Drei! Und bin erwacht: –
 Vier! Die Welt ist tief
 Fünf! Und tiefer als der Tag gedacht.
 Sechs! Tief ist ihr Weh,
 Sieben! Lust tiefer noch als Herzeleid
 Acht! Weh spricht: „Vergeh!“
 Neun! Doch alle Lust will Ewigkeit
 Zehn! Will tiefe tiefe Ewigkeit! –
 Elf! – will Ewigkeit!
 Zwölf! –⁵⁶

„The first fair copy of the poem was written out on the facing recto in the same notebook. Here, the figure '3' relegates the poem to its present place in 'Das andere Tanzlied', § 3. Although the lyric had very nearly assumed its final form, the method of assimilating the twelve bell strokes to the eleven-line stanza still presented an intractable problem.“⁵⁷

IV. Version:

3.
 Eins! Mensch! Gieb Acht!
 Zwei! Was spricht die tiefe Mitternacht?
 Drei! „Ich schlief – ich schlief –
 Vier! – und bin erwacht: –
 Fünf! die Welt ist tief
 Sechs! und tiefer als der Tag gedacht!
 Sieben! Tief ist ihr Weh,
 Acht! Lust tiefer noch als Herzeleid.
 Neun! Weh spricht „Vergeh!“
 Zehn! Doch alle Lust will Ewigkeit –
 Elf! will tiefe tiefe Ewigkeit!“
 Zwölf! [“]^{58 59}

„The problem of the bell strokes was resolved in a later fair copy where the numerals and lines alternate. There are adjustments in capitalization and punctuation, but no textual changes.“⁶⁰

V. Version:

Eins!
 Mensch! Gieb Acht!
 Zwei!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 Drei!
 „Ich schlief – ich schlief –
 Vier!
 „Und bin erwacht: –
 Fünf!
 „Die Welt ist tief
 Sechs!
 „Und tiefer als der Tag gedacht.

⁵³gestrichen

⁵⁴eingefügt

⁵⁵Hollinrake/Ruter: S. 280.

⁵⁶Die Zeilen 2 bis 12 sind von mir ergänzt worden.

⁵⁷Hollinrake/Ruter: S. 280.

⁵⁸gestrichen

⁵⁹Hollinrake/Ruter: S. 280.

⁶⁰Hollinrake/Ruter: S. 280.

Sieben!
 „Tief ist ihr Weh,
 Acht!
 „Lust tiefer noch als Herzeleid
 Neun!
 „Weh spricht „Vergeh!“ –
 Zehn!
 „Doch alle Lust will Ewigkeit –
 Elf!
 – will tiefe tiefe Ewigkeit!“
 Zwölf!⁶¹

„[...] In the received text of 'Das andere Tanzlied',⁶² the lyric is set out in wide spacing and the numerals are emphasized; there are some improvements in punctuation. Two textual changes are made. The first line reads:

Eins!
 Oh Mensch! Gieb Acht!

The fourth line is also lengthened in the interests of scansion: in the final version of the poem, the alternate lines and last couplet (lines 2, 4, 6, 8, 10, and 11) have four feet:

Vier!
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht: – [...] ⁶³

⁶¹Hollinrake/Ruter: S. 280 f.

⁶² Großoktav-Ausgabe (GA). Nietzsche's Werke. Erste Abteilung. *Also sprach Zarathustra*. Naumann Verlag, Leipzig 1899. Bd. VI. S. 332 f. Und KGW VI 1. 281 f. (Entspricht laut Konkordanz KSA 4. S. 285 f.)

⁶³ Hollinrake/Ruter: S. 281.

III. Interpretation des Gedichtes „Oh Mensch! Gieb Acht!“

3.

Eins!

Oh Mensch! Gieb Acht!

Zwei!

Was spricht die tiefe Mitternacht?

Drei!

„Ich schlief, ich schlief –,

Vier!

„Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –

Fünf!

„Die Welt ist tief,

Sechs!

„Und tiefer als der Tag gedacht.

Sieben!

„Tief ist ihr Weh –,

Acht!

„Lust – tiefer noch als Herzeleid:

Neun!

„Weh spricht: Vergeh!

Zehn!

„Doch alle Lust will Ewigkeit –,

Elf!

„– will tiefe, tiefe Ewigkeit!

Zwölf⁶⁴

⁶⁴ KSA 4. S. 285 f.

Nietzsche arbeitete zwischen Ende Sommer 1883 und Anfang 1884 am dritten Teil des Zarathustra⁶⁵, und in dieser Zeit, wie wir aus den Recherchen von Hollinrake wissen, beginnt das Gedicht nicht mit „Oh Mensch!“; denn dieser Auftakt kommt erst in der dritten Version vor, was sich daraus schließen lässt, dass der erste Adressat des Gedichtes nicht der „Mensch“, sondern etwas anders ist. Der philosophische Kern liegt in der ersten Version des Gedichtes (hier fettgedruckt) und behält seine zentrale Position durch alle Instanzen.

„Ich schlief – ich schlief
 Und bin erwacht: –
Die Welt ist tief
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh,
Lust tiefer noch als Herzeleid
Weh spricht: „Vergeh!“
Doch alle Lust will Ewigkeit
 – [Die] will tiefe tiefe Ewigkeit! –

Die Essenz solcher Reime wird schon im Kapitel „Das Tanzlied“ durch den „Geist der Schwere“ vermittelt. Der Dichter erweitert diesen Gedankenkern mit der Metapher der „Mitternacht“. Die „Mitternacht“ zusammen mit den Glocken-Schlägen fungieren als poetische Induktion. Im Manuskript⁶⁶ können wir die ersten Zeilen des „Grundthemas“ lesen, das später durch eine konsequente Bearbeitung der Grundthematik, wie wir oben bei den verschiedenen Versionen gesehen haben, zu einer geschlossenen Komposition gelangt:

„Eins! Mitternacht hebt an – herauf aus tiefer Welt geht
 ihr Lied durch Ohr und Mark und Bein.
 Zwei! Tief ist alles Weh, doch tiefer noch die Lust und legt <sie> die Hand dir auf die
 Brust – das geht durch Mark und Bein.“⁶⁷

Dieser Text wurde im Herbst 1883 geschrieben, erfuhr aber Ende 1883 eine Modifikation:

„Eins! Mitternacht hebt an! Fern her geweht, herauf aus tiefer Welt – bei mir, dem Einsiedler
 sucht ihr Wort die letzte Ruhe?
 Zwei! Die letzte Ruhe der tiefen Welt – ist sie denn eines Einsiedlers Höhe? Sucht sie,
 wenn m i r ihr Klang durch Ohr und Mark und Bein geht – sucht und findet sie also noch
 i h r e n Frieden?
 Drei!“⁶⁸

Der Autor lässt die Glockenschläge in der zweiten Version (s. o.) „läuten“ also eine Version vor jener mit dem Auftakt „Mensch! Gieb Acht!“; dies könnte bedeuten: die zeitliche Dimension tritt ein, unmittelbar nachdem der philosophische Grundgedanke gesetzt wurde. Die Einteilung und die Positionierung der Glockenschläge nehmen eine kardinale Rolle ein, denn sie stellt eine wahrnehmbare und messbare Größe dar. Nietzsche schreibt in seinen Grundsätzen: „Raum ist wie Materie eine subjektive Form. Zeit nicht.“⁶⁹ Das heißt, die Zeit ist das sinnliche Moment, das dem Sprecher des Zarathustra, dem Erkenntnissubjekt, im Erkenntnisprozess gegenübersteht: Das objektive Moment. Und dieses sinnliche Moment wird so wahrgenommen, „wie [wenn] die Töne der Glocke auf weichen Schuhen laufen [würden].“⁷⁰ Einige Seiten weiter im selben Manuskript werden die ersten Glockenschläge „sichtbar“⁷¹ Mit dieser Zeit-Teilung, durch sinnlich

⁶⁵Das Werk erschien Ende März 1884 im Verlag von Ernst Schmeitzner. In: KSA 14. S. 281.

⁶⁶KSA 10. S. 581 und 637.

⁶⁷KSA 10. S. 581.

⁶⁸KSA 10. S. 637.

⁶⁹KSA 10. S. 9.

⁷⁰KSA 10. S. 564.

⁷¹KSA 10. S. 581.

wahrgenommene Glockenschläge und durch die Glocke selbst als Symbol eines mystischen Kultes erreicht man die mystische Mitte: „Die Mitternacht“. Es ist also die „Mitternacht“ und ihr „Erwachen“, der wir eine erste Reflexion widmen sollten. Bei Nietzsche besitzt die Konstellation der „Nacht“ eine andere Symbolik als bei den Romantikern. Novalis⁷² zum Beispiel empfindet die Nacht als ein metaphysisches Medium, er erkennt in der „Nacht“ eine Grenzüberschreitung, ein Transzendieren in eine „zeitlose und raumlose“ Welt.⁷³ Diese „neue Welt“ ist eine „Welt“ vor der Existenz des Lichtes: Der Ursprung. Die Sehnsucht nach dem Tode ist das Bedürfnis nach einer spirituellen Union und nicht etwa der Wunsch, den Qualen der Welt zu entfliehen.⁷⁴ Nietzsche sieht in der „Nacht“ alles andere als eine romantische Religiosität. Die Schwingungen der „Nacht“ und insbesondere jene der „Mitternacht“, die seine Sensoren wahrnehmen, oszillieren nicht nach einer Transzendenz. Das Gegenteil ist bei ihm der Fall: alle ästhetischen Phänomene sind der Immanenz untergeordnet. Alles verbleibt in einem vorgegebenen Bereich, keine Überschreitung. Im Dialog mit dem „Zwerg“, der „Geist der Schwere“, können wir es heraushören:

„[...] ‚Und er hockte sich auf einen Stein vor mich hin. Es war aber gerade da ein Thorweg, wo wir hielten. ‚Siehe diesen Thorweg! Zwerg! sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die ging noch Niemand zu Ende. Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andere Ewigkeit. Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stoßen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: ‚Augenblick‘. Aber wer Einen von ihnen weiter gieng – und immer weiter und immer ferner: glaubst du, Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen?‘ – ‚Alles gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.‘ [...]“⁷⁵

Nietzsche erkennt in der „Nacht-Welt“ eine reine, schlackenlose Welt, in der die Konturen des „Seienden“ durch die Dunkelheit verwischt und undeutlich werden, sodass man nicht ständig differenzieren muss. Der Tag spiegelt dagegen jene mit Masken überhäuften Menschen wieder, ermüdet von „Tags-Rollen“. „Die Rolle ist ein Resultat der äußeren Welt auf uns, zu der wir unsere ‚Person‘ stimmen, wie zu einem Spiel der Saiten. [...]“⁷⁶ Das heißt, Menschen werden zur Reduktion gezwungen, sie beschäftigen sich nur noch mit sich selbst oder mit Abwicklungen von Geschäften:

„[...] Lass mich! Lass mich! Ich bin zu rein für dich. Rühre mich nicht an! Ward meine Welt nicht eben vollkommen?
Meine Haut ist zu rein für deine Hände. Lass mich, du dummer tölpischer dumpfer Tag! Ist die Mitternacht nicht heller?
Die Reinsten sollen der Erde Herrn sein, die Unerkanntesten, Stärksten, die Mitternachts-Seelen, die heller und tiefer sind als jeden Tag.
Oh Tag, du tappst nach mir? Du tastest nach meinem Glücke? Ich bin dir reich, einsam, eine Schatzgrube, eine Gold-Kammer?
Oh Welt, du willst m i c h? Bin ich dir weltlich? Bin ich dir geistlich? Bin ich dir göttlich?
Aber Tag und Welt, ihr seid mir zu plump, – [...]“⁷⁷

⁷² Novalis eigentlich Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, Dichter (2. 5. 1772 – 25. 3. 1801). Entscheidend beeinflusst wurde Novalis durch den deutschen Idealismus, J. K. Lavater und J. G. Herder. 1795 verlobte er sich mit Sophie von Kühn (1783 – 1797), deren früher Tod Novalis' mystische Neigungen verstärkte und deren Verlust fortan eine zentrale Rolle in seinem Schaffen spielte. Der Zyklus *Hymne an die Nacht* (1800) besteht aus sechs sich steigernden Gedichten, in denen der Eros ins Mystisch-Religiöse erhöht, die Nacht als Reich der Poesie verherrlicht und subjektive Todesüberwindung mit der Auferstehung Christi in Parallele gesetzt wird. In: Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bd. Völlig Neubearb. Aufl. Bd 16. Mannheim 1991. S. 22 f.

⁷³ Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. (HKA) Bd.1. S. 133 f.

⁷⁴ 6. Hymne mit der Überschrift: „Sehnsucht nach dem Tode“. In: Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. (HKA) Bd. 1. S. 133 f.

⁷⁵KSA 4. S. 198 ff.

⁷⁶KSA 11. S. 110

⁷⁷KSA 4. S. 400.

Ähnlich äußert sich auch Novalis in seiner „Hymne an die Nacht“, wenn die Realitäten des Tages alle Visionen der Nacht zerstören.⁷⁸ Die zwölf Glockenschläge kündigen die „Mitternacht“ an, und hier erkennt der Autor ein weiteres Phänomen: Der Wendepunkt. Bei Nietzsche ist „Mitternacht“ auch „Mittag“⁷⁹, das heißt der Scheitelpunkt einer vergangenen beziehungsweise herankommenden Zeitdimension. Diese Zeit-Achse „Mitternacht-Mittag“ stellt einen Wendepunkt⁸⁰ dar, einen immanenten Übergang:

„[...] Und einst noch sollt ihr mir Freunde geworden sein und Kinder einer Hoffnung: dann will ich zum dritten Male bei euch sein, dass ich den grossen Mittag mit euch feiere. Und das ist der grosse Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn und zwischen Thier und Übermensch und seinen Weg zum Abende als seine höchste Hoffnung feiert: denn es ist der Weg zu einem neuen Morgen. Alsda wird sich der Untergehende selber segnen, dass er ein Hinübergehender sei; und die Sonne seiner Erkenntnis wird ihm im Mittag stehn.
 ‚Todt sind die Götter: nun wollen wir dass der Übermensch
 lebe.‘ – diess sein einst am grossen Mittage unser letzter Wille! –“⁸¹

Während auf der einen Hemisphäre der „Mittag“, der „Augenblick des kürzesten Schattens“ und damit das „Ende des längsten Irrthums“⁸² projiziert wird, findet auf der anderen Hemisphäre achsensymmetrisch die „Mitternacht“ statt, der metaphorische „Wendepunkt“. Nietzsche zeigt hiermit einerseits die „Wiederkunft des Gleichen“ und andererseits der Übergang zum „Übermenschen“. Ein weiteres Beispiel, das mit der Nacht-Metapher sehr stark zusammenhängt, soll hier nicht fehlen: die überaus bezeichnende Parallele bei Tristan und Isolde:⁸³

„ [Beide]: O sink hernieder, / Nacht der Liebe, / gib Vergessen, / daß ich lebe; / nimm mich auf / in deinen Schoß, / löse von / der Welt mich los! [Tristan]: Verloschen nun / die letzte Leuchte; / was wir dachten, / was uns deuchte; / all Gedenken – / all Gemahnen – / heil'ger Dämmerung / hehres Ahnen / löscht des Wähnens Graus / welterlösend aus. [Isolde]: Barg im Busen / uns sich die Sonne / leuchten lachend / Sterne der Wonne. [...]. [Beide]: bricht mein Blick sich / wonnerblindet, / erleicht die Welt / mit ihrem Blenden: [Isolde]: die uns der Tag / trügend erhellt, / zu täuschendem Wahn / entgegengestellt, / selbst dann / bin ich die Welt: / wonnehehrstes Weben, / liebeheiligestes Leben, / Nie-wieder-Erwachens / wahnlos / holdbewußter Wunsch. [...]. [Brangäne]: Einsam wachend / in der Nacht, / wem der Traum / der Liebe lacht, / hab der einen / Ruf in acht, / die den Schläfern / Schlimmes ahnt, / bange zum / Erwachen mahnt. / Habet acht! / Habet acht! / Bald entweicht die Nacht. [...] Habet acht! / Habet acht! / Schon weicht dem Tag die Nacht. [Tristan]: Soll ich lauschen? [Isolde]: Laß mich sterben! [Tristan]: Muß ich wachen? [Isolde]: Nie erwachen! [Tristan]: Soll der Tag / noch Tristan wecken? [Isolde]: Laß den Tag dem Tode weichen! [Tristan]: Des Tages Dräuen / nun trotzen wir so? [Isolde]: Seinem Trug ewig zu fliehn. [Tristan]: Sein dämmernder Schein / verscheuchte uns nie? [Isolde]: Ewig währ' uns die Nacht! [Beide]: O ew'ge Nacht, / süße Nacht! / Hehr erhabne / Liebesnacht! / Wen du umfängen, / wem du gelacht, / wie wär' ohne Bangen / aus dir er je erwacht? / Nun banne das Bangen, / holder Tod, / sehnd verlangter / Liebestod! / In deinen Armen, / dir geweiht, / ur-heilig Erwärmen, / von Erwachsens Not befreit! [Tristan]: Wie sie fassen, / wie sie lassen, / diese Wonne – [Beide]: Fern der Sonne, / fern der Tage / Trennungsklage! [Isolde]: Ohne Wähnen – [Tristan]: sanftes Sehnen; [Isolde]: ohne Bangen – [Tristan]: süß Verlangen. / Ohne Wehen – [Beide]: hehr Vergehen. [Isolde]: Ohne Schmachten – [Beide]: hold Umnachten. [Tristan]: Ohne Meiden – [Beide]: ohne Scheiden, / traut allein, / ewig heim, / in ungemessnen Räumen / übersel'ges Träumen. [...] Ohne Nennen, / ohne Trennen, / neu Erkennen, / neu Entbrennen; / ewig endlos, / ein-bewußt: / heiß erglühter Brust /

⁷⁸ „Muß immer der Morgen wieder kommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? unselige Geschäftigkeit verzehren den himmlischen Anflug der Nacht. In: Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. (HKA) Bd.1. S. 133.

⁷⁹KSA 4. S. 402.

⁸⁰KSA 10. S. 600.

⁸¹KSA 4. S. 102.

⁸² KSA 6. S. 80 f.

⁸³ Voss, Egon: *Tristan und Isolde*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. von Carl Dahlhaus. München 1997. Bd. 6. S. 574 ff.

höchste Liebeslust! [In verzückter Stellung wird Tristan vom König Marke und seinen Gefolgsleuten überrascht. Und während Tristan eine längere Zeit mit starrem Blick auf die Männer richtet, bricht die Morgendämmerung an.] [Tristan]: Der öde Tag / zum letztenmal![...]“⁸⁴

Das dualistische Gegenüber von Tag und Nacht, hell und dunkel, Liebeslust und Tod ist ohne weiteres mit Nietzsches Metaphorik kongruent: Der „Tag“ in Tristans Welt ist ein Zeitraum, in dem die strenge Hierarchie zwischen den Adeligen und Gefolgsleuten sehr deutlich wird. Diese Rangordnung würde es niemals erlauben, dass die Liebe, die Minne, zwischen den verschiedenen Ständen „funken“ würde, was Tristan schmerzhaft erfahren musste. Mit dem Satz „Der öde Tag / zum letztenmal!“ (siehe oben) zeigt Tristan, dass „die falsche Tageswelt, oberflächlich und voller Täuschungen, die Schuld an ihrer verhängnisvollen Lage trägt. Nur die Nacht, der Bereich des wahren Lebens, gewährt ihnen Nähe, Überwindung der Trennung. Sie ersehen ewige Nacht, Vereinigung im Tod.“ Daher ist die Nacht ein willkommener „Gast“, der, wie oben schon erwähnt, alle „Konturen verschwimmen“ lässt, und eine ideale Atmosphäre für die Liebe schafft. Voss gibt in seinem Kommentar weitere aufschlussreiche Erläuterungen, um zu zeigen, dass Tristans Todessehnsucht eine „konsequente Folge ist, weil die Sehnsucht nach dem Glück keine Erfüllung findet, jedenfalls nicht im Diesseits.“ Die Liebe ist für Tristan eine Qual. „Liebe wird als ein anderer Tod erlebt. Tristan allerdings verkehrt die Verhältnisse. Nicht mehr metaphorisch, sondern als leibhaftig eintretendes ist der Tod die wahre Erfüllung der Liebe; darum wird er mit Wollust ersehnt und erfahren. Er befreit von den Qualen der Existenz. Der Liebested erlöst von der Liebe.“⁸⁵ Die Ausführlichkeit dieser Szene ist deshalb so wichtig für die Interpretation, weil ihr die Schopenhauersche Philosophie, der Pessimismus, zu Grunde liegt, was Nietzsche mit aller Deutlichkeit ablehnt: Der Tod mit der „Nacht „verschwistert“ ist bei Tristan die einzige Möglichkeit die Liebe, die Qualen und alles was der Tag bringt, loszuwerden. Nietzsches „Tod“ besitzt dagegen eine andere Qualität, die der Immanenz, einer ewigen „Wiederkunft“. Ebenso ist der „Schmerz“ oder die „Qual“ ein fester Bestandteil der Lust; es ist ein Körper, der beide Elemente beinhaltet, beinhalten muss, um zu überleben. Dieser „Kampf“, auch oft mit „Lust“ und „Unlust“ definiert, wird später bei der Interpretation des zweiten Teils des Gedichtes (Zeile 7 bis 10) ausführlich besprochen. Nietzsches „Mitternacht“ ist eine „Nacht“, welche dank ihrer schützenden (Tristan), metaphysischen (Novalis) und nuntiatorischen (Nietzsche) Fähigkeiten personifiziert wird, sodass sie zum Sprechen kommt:

Oh Mensch! Gieb Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief –
„Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
„Die Welt ist tief,
„Und tiefer als der Tag gedacht.

Mit dem dritten Teil, „als Finale, als Krönung empfunden“⁸⁶, endet Nietzsche seine „Zarathustra-Trilogie“. In einem Brief an Erwin Rohde,⁸⁷ vom 22. Februar 1884 gibt Nietzsche zu verstehen, dass nicht nur Zarathustra abgeschlossen wurde, sondern auch, dass seine Gedanken einen Wendepunkt erreicht haben, dass „alles vorbei“ sei, „Vergangenheit, Schonung; man sieht sich noch, man redet, um nicht zu schweigen –, man schreibt sich Briefe noch, um nicht zu schweigen. Die Wahrheit aber spricht der Blick aus: und der sagt mir (ich höre es gut genug!) ‚Freund Nietzsche, du bist nun ganz allein!‘. So weit habe ich’s nun wirklich gebracht.“ Nietzsche gibt auch einen kurzen Eindruck von seinem „Zarathustra“ preis: „Es ist ein Art Abgrund der Zukunft, etwas Schauerliches namentlich in seiner Glückseligkeit. Es ist Alles drin mein Eigen, ohne Vorbild,

⁸⁴ Der Text wurde aus der Partitur von „Tristan und Isolde“ abgeschrieben.

⁸⁵ Voss, Egon: *Tristan und Isolde*. In: Pipers Enzyklopädie. Bd. 6. S. 576 ff.

⁸⁶ Janz, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 Bde. München, Hanser 1978. Bd 2. S. 258

⁸⁷ KSB 6. S. 478 f.

Vergleich, Vorgänger; wer ein Mal darin gelebt hat, der kommt mit einem andern Gesichte wieder zur Welt zurück.“ Es ist eine resignative Tonart, die hier angestimmt wird. Etwas vier Wochen später, am 22 März, schreibt Nietzsche an Köselitz⁸⁸ von „irgend einer ‚Philosophie der Zukunft‘ – eingerechnet ‚dionysische Tänze‘ und ‚Narren-Bücher‘ und anderes Teufelszeug. –“ In den nächsten Sätzen ist der Wendepunkt nicht zu überhören: „Man muß noch *w e i t e r l e b e n ! ! !* Was denken Sie? – Eigentlich hat Schopenhauer den Pessimismus *v e r d o r b e n* –; er war zu eng für diese ganze prachtvolle Nein-sagerei.“ Nietzsche hat mit seinem „Zarathustra“ die Parameter seiner zeitgenössischen Philosophie überschritten und er zeigt auch kein Interesse mehr. Im „Jenseits von Gut und Böse“ sowie im „Antichrist“ schreibt Nietzsche Sentenzen über Schopenhauer und Kant, die eindeutig von einer philosophischen Wende sprechen beziehungsweise einer Ablehnung der deutschen Philosophie:

„Wer, gleich mir, mit irgend einer räthselhafte Begierde sich lange darum bemüht hat, den Pessimismus in die Tiefe zu denken und aus der halb christlichen, halb deutschen Enge und Einfalt zu erlösen, mit der er sich diesem Jahrhundert zuletzt dargestellt hat, nämlich in Gestalt der Schopenhauerischen Philosophie; wer wirklich einmal mit einem asiatischen und überasiatischen Auge in die weltverneinendste aller möglichen Denkweisen hinein und hinunter geblickt hat – jenseits von Gut und Böse, und nicht mehr, wie Buddha und Schopenhauer, im Banne und Wahne der Moral –, der hat vielleicht ebendamt, ohne dass er es eigentlich wollte, sich die Augen für das umgekehrte Ideal aufgemacht: für das Ideal des übermüthigsten lebendigsten und weltbejahendsten Menschen, der sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, *s o w i e e s w a r u n d i s t*, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich da capo rufend, nicht nur sich, sondern zum ganzen Stücke und Schauspiele, und nicht nur zu einem Schauspiele, sondern im Grunde zu Dem, der gerade dies Schauspiel nöthig hat – und nöthig macht: weil er immer wieder sich nöthig hat – und nöthig macht – – Wie? Und dies wäre nicht – *circulus vitiosus deus?*“⁸⁹

„Es schien mir, dass man jetzt überall bemüht ist, von dem eigentlichen Einflusse, den Kant auf die deutsche Philosophie ausgeübt hat, den Blick abzulenken und namentlich über den Werth, den er sich selbst zugestand, klüglich hinwegzuschlüpfen. Kant [...] war stolz darauf, im Menschen ein neues Vermögen, das Vermögen zu synthetischen Urtheilen a priori, *e n t d e c k t* zu haben. [...] Aber besinnen wir uns: es ist an der Zeit. Wie sind synthetische Urtheile a priori möglich? fragte sich Kant, – und was antwortete er eigentlich? *V e r m ö g e n e i n e s V e r m ö g e n s*: leider aber nicht mit drei Worten, sondern so umständlich, ehrwürdig und mit einem solchen Aufwande von deutschem Tief- und Schnörkelsinne, dass man die lustige niaiserie allemande überhörte, welche in einer solchen Antwort steckte. [...] Es kam der Honigmond der deutschen Philosophie; alle jungen Theologen des Tübinger Stifts giengen alsbald in die Büsche, – alle suchten nach ‚Vermögen‘. Und was fand man nicht Alles – in jener unschuldigen, reichen, noch jugendlichen Zeit des deutschen Geistes, in welche die Romantik, die boshafte Fee, hineinblies, hineinsang, damals, als man ‚finden‘ und ‚erfinden‘ noch nicht auseinander zu halten wusste! Vor allem ein ‚Vermögen für’s ‚Übersinnliche‘: Schelling taufte es die intellektuale Anschauung und kam damit den herzlichsten Gelüsten seiner im Grunde frommgelüsteten Deutschen entgegen. Man kann dieser ganzen übermüthigen und schwärmerischen Bewegung, welche Jugend war, so kühn sie sich auch in graue und greisenhafte Begriffe verkleidete, gar nicht mehr Unrecht thun, als wenn man sie ernst nimmt und gar etwa mit moralischer Entrüstung behandelt; genug, man wurde älter, – der Traum verflog. Es kam eine Zeit, wo man sich die Stirne rieb: man reibt sie sich heute noch. Man hatte geträumt: voran und zuerst – der alte Kant. ‚Vermöge eines Vermögens‘ – hatte er gesagt, mindestens gemeint. Aber ist denn das – eine Antwort? Eine Erklärung? Oder nicht vielmehr eine Wiederholung der Frage? Wie macht doch das Opium schlafen? ‚Vermöge eines Vermögens‘, nämlich der *virtus dormitiva* – antwortet jener Arzt bei Molière,

*quia est in eo virtus dormitiva,
cujus est natura sensus assoupire.*

⁸⁸ KSB 6. S. 487.

⁸⁹ KSA 5. S. 74 f.

Aber dergleichen Antworten gehören in die Komödie, und es ist endlich an der Zeit, die Kantische Frage ‚wie sind synthetische Urtheile a priori möglich?‘ durch eine andere Frage zu ersetzen ‚warum ist der Glaube an solche Urtheile n ö t h i g ?‘ – nämlich zu begreifen, dass zum Zweck der Erhaltung von Wesen unsrer Art solche Urtheile als wahr g e g l a u b t werden müssen; weshalb sie natürlich noch f a l s c h e Urtheile sein könnten! Oder, deutlich geredet und grob und gründlich: synthetische Urtheile a priori sollten gar nicht ‚möglich sein‘: wir haben kein Recht auf sie, in unserm Munde sind es lauter falsche Urtheile. Nur ist allerdings der Glaube an ihre Wahrheit nöthig, als ein Vordergrundsglaube und Augenschein, der in die Perspektiven-Optik des Lebens gehört. – Um zuletzt noch der ungeheuren Wirkung zu gedenken, welche ‚die deutsche Philosophie‘ – man versteht, wie ich hoffe, ihr Anrecht auf Gänsefüßchen? – in ganz Europa ausgeübt hat, so zweifle man nicht, dass eine gewisse virtus dormitiva dabei betheiligte war: man war entzückt, unter edlen Müsiggängern, Tugendhaften, Mystikern, Künstlern, Dreiviertels-Christen und politischen Dunkelmännern aller Nationen, Dank der deutschen Philosophie, Gegengift gegen den noch übermächtigen Sensualismus zu haben, der vom vorigen Jahrhundert in dieses hinüberströmte, kurz – ‚sensus assoupire‘ [...]“⁹⁰

„Ein Wort noch gegen Kant als M o r a l i s t. Eine Tugend muss u n s e r e Erfindung sein, unsere persönliche Nothwehr und Nothdurft: in jedem andren Sinne ist sie bloss eine Gefahr. Was nicht unser Leben bedingt, s c h a d e t ihm: eine Tugend bloss aus einem Respekts-Gefühle vor dem Begriff ‚Tugend‘, wie Kant es wollte, ist schädlich. Die ‚Tugend‘, die ‚Pflicht‘, das ‚Gute an sich‘, das Gute mit dem Charakter der Unpersönlichkeit und Allgemeingültigkeit – Hirngespinnste, in denen sich der Niedergang, die letzte Entkräftung des Lebens, das Königsberger Chinesenthum ausdrückt. Das Umgekehrte wird von den tiefsten Erhaltungs- und Wachstums- Gesetzen geboten: dass Jeder sich s e i n e Tugend, s e i n e n kategorischen Imperativ erfinde. Ein Volk geht zu Grunde, wenn es s e i n e Pflicht mit dem Pflichtbegriff überhaupt verwechselt. Nichts ruinirt tiefer, innerlicher als jede ‚unpersönliche‘ Pflicht, jede Opferung, vor dem Moloch der Abstraktion. – Dass man den kategorischen Imperativ Kant’s nicht als l e b e n s g e f ä h r l i c h empfunden hat! . . . Der Theologen-Instinkt allein nahm ihn in Schutz! – Eine Handlung, zu der der Instinkt des Lebens zwingt, hat in der Lust ihren Beweis, eine rechte Handlung zu sein: und jener Nihilist mit christlich-dogmatischen Eingeweiden verstand die Lust als E i n w a n d . . . Was zerstört schneller als ohne innere Nothwendigkeit, ohne eine tief persönliche Wahl, ohne L u s t arbeiten, denken, fühlen? als Automat der ‚Pflicht‘? Es ist geradezu das R e c e p t zur décadence, selbst zum Idiotismus . . . Kant wurde Idiot. [...]“⁹¹

Nietzsche lässt die „Mitternacht“ sprechen – warum? Weil „Alles, was tief ist, die Maske liebt“, weil „die allertiefsten Dinge sogar einen Hass auf Bild und Gleichniss haben.“ Es ist also eine Frage des Überlebens, wenn „jeder tiefe Geist eine Maske braucht: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, Dank der beständig falschen, nämlich f l a c h e n Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er giebt.“⁹² Nun ist die „Mitternacht“ aus diesem „Traum erwacht“; das heißt, die Hoffnung, dass die Philosophie die „Wahrheit“ ans Licht bringen würde, ist ein „Traum“ gewesen. Die Gemäuer der zeitgenössischen philosophischen Institutionen fingen an, Risse zu bekommen, sodass Enttäuschung und Zweifel entstanden. In seinem Manuskript vom August bis September 1885 schreibt Nietzsche: „Gesetzt, die Welt wäre falsch, Leben nur auf dem Boden des Wahns, unter dem Schirme des Wahns, an dem Leitfaden des Wahns zu begreifen: was bedeutet dann ‚der Natur gemäß leben‘? Könnte die Vorschrift nicht gerade die sein: ‚sei ein Betrüger‘?“⁹³ „Die Welt ist tief“ sagt das Gedicht, das heißt, die Welt ist mehr als nur ein „Zählen und Wägen“.⁹⁴ Waren überhaupt die Wissenschaft und die Philosophie in der Lage diese „Tiefe“ zu bewältigen? Sie ist eine Dimension, die sich nicht nur mit Zählen und

⁹⁰ KSA 5. S. 24 ff.

⁹¹ KSA 6. S. 177.

⁹² KSA 5. S. 57 f.

⁹³ KSA 11. S. 651.

⁹⁴ KSA 4. S. 235 f.

Wägen überblicken lässt. Ist es nicht eher so, meint der Autor, dass der Philosoph überhaupt keinen „Überblick“ mehr bekommt? Und wenn er wissenschaftlich wird, dann besteht die Gefahr, dass seine Zeit an ihm vorbei läuft.⁹⁵ Nietzsche lässt interessanterweise die „Brumm-Glocke“ noch einmal in der Vorrede seiner Streitschrift „Zur Genealogie der Morale“ ertönen:

„Wir sind uns unbekannt, wir Erkennenden, wir selbst uns selbst: das hat seinen guten Grund. Wir haben nie nach uns gesucht, – wie sollte es geschehn, dass wir eines Tags uns fänden? [...] Wir sind immer dazu unterwegs, als geborne Flügelthiere und Honigsammler des Geistes, wir kümmern uns von Herzen eigentlich nur um Eins – Etwas ‚heimzubringen‘. Was das Leben sonst, die sogenannten ‚Erlebnisse‘ angeht, – wer von uns hat dafür auch nur Ernst genug? Oder Zeit genug? Bei solchen Sachen waren wir, fürchte ich, nie recht ‚bei der Sache‘: wir haben eben unser Herz nicht dort – und nicht einmal unser Ohr! Vielmehr wie ein Göttlich-Zerstreuter und In-sich-Versenkter, dem die Glocke eben mit aller Macht ihre zwölf Schläge des Mittags⁹⁶ in's Ohr gedröhnt hat, mit einem Male aufwacht und sich fragt ‚was hat es da eigentlich geschlagen?‘ so reiben auch wir uns mitunter hinterdrein die Ohren und fragen, ganz erstaunt, ganz betreten ‚was haben wir da eigentlich erlebt? mehr noch: wer sind wir eigentlich?‘ und zählen nach, hinterdrein, wie gesagt, alle die zitternden zwölf Glockenschläge unsres Erlebnisses, unsres Lebens, unsres Seins – ach! und verzählen uns dabei . . . Wir bleiben uns eben nothwendig fremd, wir verstehen uns nicht, wir müssen uns verwechseln, für uns heisst der Satz in alle Ewigkeit ‚Jeder ist sich selbst der Fernste‘, – für uns sind wir keine ‚Erkennenden‘ . . .“⁹⁷

Die Fragen, die wir aus diesem Text lesen, zeigen eine Übereinstimmung mit dem, was sich oben aus der ersten Hälfte des Gedichtes (Zeile 1 bis 6) herausfiltern ließ. Es sind Fragen, die auch eine Antwort verlangen. Eine Lösung. Dies würde bedeuten, dass das Gedicht selbst nach dem sechsten Glockenschlag eine Wende vollzieht: Während in der ersten Hälfte des Gedichtes vom „Erwachen“ einer illusorischen Welt die Rede ist, die von Wissenschaftlern, Philosophen und Theologen als eine „scheinbare“, „wahre“, „unendliche“, „böse“ Welt präsentiert wird, finden wir in der zweiten Hälfte des Gedichtes die Antwort in einer Philosophie, die bei den Vorsokratikern⁹⁸ zu suchen ist: all das, was auf dieser Welt geschieht sind Phänomene von Transformationen beziehungsweise Metamorphosen. In einem Fragment lesen wir: „Die Denkweise Heraklit's und Empedokle's ist wieder erstanden.“⁹⁹ Die Widersprüche, die Nietzsche bei den Philosophen von Plato bis Kant feststellt, führen ihn zu den „Alten“, und auch hier sehen wir eine „Rück-Wende“, „Rück-Kehr“, ein „Immer-wieder-wenden“ beziehungsweise „Immer-wieder-kehren“ des Gleichen. Die Dynamik, die, im Gegensatz zur ersten Hälfte des Gedichtes, in der eher durch „Mitternacht“, „schliefe“, „Traum“, „tief“, „erwacht“, „gedacht“ statisch wirkt, wird in der zweiten Hälfte durch zwei zentrale Wörter, „Weh“ und „Lust“, in Bewegung gebracht. Man muss sich diese Bewegung zentripetal vorstellen, wie zwei polarisierende Kräfte, „Weh“ und „Lust“, die sich am jeweiligen Ende der einen und derselben Achse befinden. Von einer unendlichen Zeit in einem endlichen Raum in Bewegung gesetzt, stellt diese Achsen-Dynamik immer wieder eine Transformation des „Werdens“ dar. Es ist eine „schmerzhaft“ Erfahrung, eine solche Tatsache erkannt zu haben, daher versucht der Autor diese Realität durch die Poesie zu mildern:

„Die Welt ist tief,

⁹⁵KSA 11. S. 518 f.

⁹⁶ „Mittags ist auch Mitternacht“ siehe oben.

⁹⁷KSA 5. S. 247 f.

⁹⁸ Die Vorsokratiker: Griechischen Philosophen vor SOKRATES, mit denen zwischen 600 und 400 v. Chr. die abendländische Philosophie begann. Zu den Vorsokratikern zählen sowohl die Philosophen der sich mit Fragestellungen der Naturphilosophie beschäftigenden ionischen Schule (v. a. THALES VON MILET, ANAXIMANDER, ANAXIMENES, LEUKIPP und DEMOKRIT) als auch die Philosophen der italienischen Schule, für die Probleme der Logik im Vordergrund standen (XENOPHANES, PARMENIDES und ZENON VON ELEA); hinzugerechnet werden auch PYTHAGORAS, HERAKLIT, ANAXAGORAS, EMPEDOKLES und die Sophisten. In: Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bd. völlig Neubearb. Aufl. Mannheim 1994. Bd. 23. S. 457.

⁹⁹KSA 11. S. 442.

„Und tiefer als der Tag gedacht.
 „Tief ist ihr Weh –,
 „Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 „Weh spricht: Vergeh!
 „Doch alle Lust will Ewigkeit –,
 „– will tiefe, tiefe Ewigkeit!

Bevor wir uns mit der „Welt“ auseinandersetzen, sollte doch das Adjektiv „tief“, das im Gedicht achtmal vorkommt, aus Nietzschescher Perspektive erläutert werden: Nietzsche definiert „tief“ nicht als das Gegenteil von „Oberfläche“, denn die Oberfläche selbst bekommt bei ihm eine andere Definition als eine „Fläche“, die sich oberhalb befindet. „tief“ beinhaltet mehr als ein Eigenschaftswort, es ist eine Dimension, die Bereiche tangiert, die die Sinne eigentlich nicht mehr wahrnehmen können. Es ist eine Dimension des Außerordentlichen, ein Ausmaß, das die räumliche, zeitliche und begriffliche Dimension nicht erfassen kann. Diese „Tiefe“ ist abgründig: eine geheimnisvolle, rätselhafte und gefährliche Unergründlichkeit. In der Vorrede von „Menschliches, Allzumenschliches I“ schreibt Nietzsche: „ich selbst glaube nicht, dass jemals Jemand mit einem gleich tiefen Verdacht in die Welt gesehn hat, [...] und wer etwas von den Folgen erräth, die in jedem tiefen Verdachte liegen, etwa von den Frösten und Aengsten der Vereinsamung [...]“¹⁰⁰ Nietzsche schreibt in seinem Essay „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“¹⁰¹: „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.“¹⁰² Die „Welt“ ist mithin eine Metapher. Die „Welt“ wird durch die Tür der Metapher eröffnet, durch ein „Übertragen“. „[Ä]hnlich wie der Astrolog, die Sterne im Dienste der Menschen und im Zusammenhang mit ihrem Glück und Leide betrachtet“, so forscht die Wissenschaft „die ganze Welt als geknüpft an den Menschen, als den unendlich gebrochenen Wiederklang eines Urklanges, des Menschen, als das vervielfältigte Abbild des einen Urbildes, des Menschen.“¹⁰³ Es wird also, durch die „Übertragung“, eine idealisierte Solution der Welt erreicht. Diese Beobachtung zeigt, „dass jene künstlerische Metapherbildung, mit der in uns jede Empfindung beginnt, bereits jene Formen voraussetzt, also in ihnen vollzogen wird; nur aus dem festen Verharren dieser Urformen erklärt sich die Möglichkeit, wie nachher wieder aus den Metaphern selbst ein Bau der Begriffe constituirt werden sollte.“¹⁰⁴ Aber ist es tatsächlich so, fragt sich Nietzsche, dass die „Welt“ aus einem „Verharren von Urformen“ besteht, welche dann mit Metaphern verschlüsselt werden? Hier tangiert Nietzsche Sphären, die ihm philosophische Wege bahnen. Durch das Studium der Vorsokratiker entsteht seine Schrift „Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“¹⁰⁵, in der Nietzsche eine „allmähliche Loslösung von Wagner“ erfährt, und „indem er an die Stelle der Kunst die Philosophie setzt“. Analog zum Wagner entfernt sich Nietzsche auch von „Schopenhauer, indem er an seiner Stelle Heraklit als den Archetypus des Philosophen wählt.“¹⁰⁶

„Aus dieser Intuition entnahm Heraklit zwei zusammenhängende Verneinungen, die erst durch die Vergleichung mit den Lehrsätzen seines Vorgängers in das helle Licht gerückt werden. Einmal leugnet er die Zweiheit ganz diverser Welten, zu deren Annahme Anaximander gedrängt worden war; er schied nicht mehr eine physische Welt von einer metaphysischen, ein Reich der bestimmten Qualitäten von einem Reich der undefinirbaren Unbestimmtheit von einander ab. Jetzt, nach diesem ersten Schritte, konnte er auch nicht mehr von einer weit größeren Kühnheit des Verneinens zurückgehalten werden: er leugnet überhaupt das Sein. Denn diese eine Welt, die er übrig behielt – umschirmt von ewigen

¹⁰⁰ KSA 2. S. 13.

¹⁰¹ KSA 1. S. 873.

¹⁰² KSA 1. S. 879.

¹⁰³ KSA 1. S. 883.

¹⁰⁴ KSA 1. S. 886.

¹⁰⁵ KSA 1. S. 799.

¹⁰⁶ KSA 1. S. 917.

ungeschriebenen Gesetzen, auf- und niederfluthend im ehernen Schlang des Rhythmus – zeigt nirgends ein Verharren, eine Unzerstörbarkeit, ein Bollwerk im Strome. Lauter als Anaximander rief Heraklit es aus: ‚Ich sehe nichts als Werden. Laßt euch nicht täuschen! In eurem kurzen Blick liegt es, nicht im Wesen der Dinge, wenn ihr irgendwo festes Land im Meere des Werdens und Vergehens zu sehen glaubt. Ihr gebraucht Namen der Dinge als ob sie eine starre Dauer hätten: aber selbst der Strom, in den ihr zum zweiten Mal steigt, ist nicht derselbe als beim ersten Mal.‘ [...]“¹⁰⁷

„Das ewige und alleinige Werden, die gänzliche Unbeständigkeit alles Wirklichen, das fortwährend nur wirkt und wird und nicht ist, wie dies Heraklit lehrt, ist eine furchtbare und betäubende Vorstellung und in ihrem Einflusse am nächste der Empfindung verwandt, mit der Jemand, bei einem Erdbeben, das Zutrauen zu der festgegründeten Erde verliert. Es gehört eine erstaunliche Kraft dazu, diese Wirkung in das Entgegengesetzte, in des Erhabne und das beglückte Erstaunen zu übertragen. Dies erreicht Heraklit durch eine Beobachtung über den eigentlichen Hergang jedes Werdens und Vergehens, welchen er unter der Form der Polarität begriff, als das Auseinandertreten einer Kraft in zwei qualitativ verschiedene, entgegengesetzte und zur Wiedervereinigung strebende Tätigkeiten. Fortwährend entzweit sich eine Qualität mit sich selbst und scheidet sich in ihre Gegensätze: fortwährend streben diese Gegensätze wieder zu einander hin. Das Volk meint zwar, etwas Starres, Fertiges, Beharrendes zu erkennen; in Wahrheit ist in jedem Augenblick Licht und Dunkel, Bitter und Süß bei einander und an einander geheftet, wie zwei Ringende, von denen bald der Eine bald der Andere die Obmacht bekommt. Der Honig ist, nach Heraklit, zugleich bitter und süß, und die Welt selbst ist ein Mischkrug, der beständig umgerührt werden muß. Aus dem Krieg des Entgegengesetzten entsteht alles Werden: die bestimmten, als andauernd uns erscheinenden Qualitäten drücken nur das momentane Übergewicht des einen Kämpfers aus, aber der Krieg ist damit nicht zu Ende, das Ringen dauert in Ewigkeit fort. [...]“¹⁰⁸

Hier liegt die Quelle des Poems, hier liegen die Elemente der Komposition. Und das Prädikat „tief“ reflektiert die verschiedenen Perspektiven der Vorsokratiker. Aber was die Vorsokratiker nicht erklären konnten, war, wie das „Werden“ entsteht. Welche Kraft bewegt die verschiedenen Qualitäten aufeinander, so dass neue „Qualitäten“ beziehungsweise neue Materie entstehen? „Heraklit beschreibt die vorhandene Welt und hat an ihr das beschauliche Wohlgefallen“, er betrachtete das Ganze als ein „Spiel“, wie das „Spiel lärmender Kinder“, so auch das „Spiel des großen Zeus“.¹⁰⁹ Parmenides lässt das Werden und Vergehen dadurch entstehen, indem er das Seiende und das Nicht-Seiende „zueinander“ gehen lässt, was eigentlich überhaupt nicht sein kann, weil sich, wie er sagt, positive und negative Qualitäten eigentlich voneinander abstoßen. Aber hier erscheint die Göttin der Liebe, Aphrodite, die das „Entgegengesetzte, das Seiende mit dem Nicht-Seienden, zusammenkuppelt. Eine Begierde führt die sich widerstreitenden und sich hassenden Elementen zusammen: das Resultat ist ein Werden. Wenn die Begierde gesättigt ist, treibt der Haß und der innere Widerstreit das Seiende und das Nicht-Seiende wieder auseinander – und dann sagt der Mensch ‚das Ding vergeht‘. –“¹¹⁰ Ein weiterer Philosoph, mit dem sich Nietzsche in dieser Schrift ausführlich auseinandersetzt, ist Anaxagoras. Bei ihm werden denkwürdige Fragen aufgestellt: wodurch werden zum Beispiel die Substanzen in Bewegung gebracht? Anaxagoras nahm an, dass es etwas gibt, was den Ursprung und den Anfang der Bewegung in sich selbst trägt: den Nous als Denk- und Bewegungsstoff.¹¹¹ Der Nous „der allein in sich Bewegung hat, besitzt auch allein die Herrschaft in der Welt und zeigt diese durch das Bewegen der Substanzen-Körner. Wohin aber bewegt er sie? Oder ist eine Bewegung denkbar ohne Richtung, ohne Bahn? Ist der Geist in seinen Stößen eben so willkürlich, wie es willkürlich ist, wann er stößt, und wann er nicht stößt? Kurz, herrscht innerhalb der Bewegung der Zufall, das heißt die blindeste Beliebigkeit?“¹¹² Dies will bedeuten, der Nous besitzt „die Eigenschaft beliebig zu sein, also unbedingt,

¹⁰⁷ KSA I. S. 822 f.

¹⁰⁸ KSA I. S. 824 f.

¹⁰⁹ KSA I. S. 832 ff.

¹¹⁰ KSA I. S. 839.

¹¹¹ KSA I. S. 858.

¹¹² KSA I. S. 864.

undeterminiert, weder von Ursachen noch von Zwecken geleitet, wirken zu können.“¹¹³ Es ist die „Entwicklung der griechischen Cultur“¹¹⁴, mit der sich der Alt-Philologe intensiv beschäftigt und die ihn veranlasst, sich notwendigerweise mit der griechischen Philosophie und deren Vertretern auseinanderzusetzen. Die Differenzen, die Nietzsche zwischen „der älteren Philosophie und der nachsokratischen“¹¹⁵ ans Licht bringt, geben dem Forscher das Gefühl, eine „Welt“ entdeckt zu haben, in der er auch eine eigene Entwicklung erfährt: diese Entwicklung, wie oben schon erwähnt, drückt sich in einer immer größer werdenden Distanz zwischen ihm und Wagner beziehungsweise Schopenhauer aus. Diese Erfahrung versucht er nun in seiner Schrift „Menschliches, Allzumenschliches“ mitzuteilen. Es zeigt sich eine Wende, ein „Novum, das dieses Werk eindeutig von den anderen vorhergegangenen abhebt.“¹¹⁶ Nietzsches Interesse an der Kunst und Künstlern wird allmählich schwächer, während es von nun an die Wissenschaft ist, die einen besonderen Platz in seinen Studien einnimmt. In aphoristischer Form schreibt der Autor seine Gedanken über die Metaphysik¹¹⁷, zu denen die Vorsokratiker Paten stehen. Die Phänomenologie des „Werdens“ und die Bewegungsgründen dieses „Werdens“ sind die ersten Themen, die der angehende Philosoph in seiner Schrift „Menschliches, Allzumenschliches“ zu erörtern versucht:

„Chemie der Begriffe und Empfindungen. – Die philosophischen Probleme nehmen jetzt wieder fast in allen Stücken dieselben Form der Frage an, wie vor zweitausend Jahre: wie kann Etwas aus seinem Gegensatz entstehen, zum Beispiel Vernünftiges aus Vernunftlosem, Empfindendes aus Todtem, Logik aus Unlogik, interesseloses Anschauen aus begehrllichem Wollen, Leben für Andere aus Egoismus, Wahrheit aus Irrthümer? Die metaphysische Philosophie half sich bisher über diese Schwierigkeit hinweg, insofern sie die Entstehung des Einen aus dem Anderen leugnete und für die höher gewertheten Dingen einen Wunder-Ursprung annahm, unmittelbar aus dem Kern und Wesen des ‚Dinges an sich‘ heraus. Die historische Philosophie dagegen, welche gar nicht mehr getrennt von der Naturwissenschaft zu denken ist, die allerjüngste aller philosophischen Methoden, ermittelte in einzelnen Fällen (und vermuthlich wird diess in allen ihr Ergebniss sein), dass es keine Gegensätze sind, ausser in der gewohnten Übertreibung der populären oder metaphysischen Auffassung und dass ein Irrthum der Vernunft dieser Gegenüberstellung zu Grunde liegt [...]“¹¹⁸ „es wird einmal gezeigt werden, wie allmählich, in den niederen Organismen, dieser Hang entsteht, wie die blöden Maulwurfsaugen dieser Organisation zuerst Nichts als immer das Gleiche sehen, wie dann, wenn die verschiedenen Erregungen von Lust und Unlust bemerkbar werden, allmählich verschiedene Substanzen unterschieden werden, aber jede mit Einem Attribut, das heisst einer einzigen Beziehung zu einem solchen Organismus. – Die erste Stufe des Logischen ist das Urtheil; dessen Wesen besteht, nach der Feststellung der besten Logiker, im Glauben. Allem Glauben zu Grunde liegt die E m p f i n d u n g d e s A n g e n e h m e n o d e r S c h m e r z h a f t e n in Bezug auf das empfindende Subject. Eine neue dritte Empfindung als Resultat zweier vorangegangenen einzelnen Empfindungen ist das Urtheil in seiner niedrigsten Form. – Uns organische Wesen interessirt ursprünglich Nichts an jedem Dinge, als sein Verhältniss zu uns in Bezug auf Lust und Schmerz. Zwischen den Momenten, in welchen wir uns dieser Beziehung bewusst werden, den Zuständen des Empfindens, liegen solche der Ruhe, des Nichtempfindens: das ist die Welt und jedes Ding für uns interesselos, wir bemerken keine Veränderung an ihm [...]“¹¹⁹

In den nachgelassenen Fragmenten zwischen 1875-1879 finden wir eine interessante Reflexion über die „Liebe“ als „Metapher“; vermutlich durch die Aphrodite von Parmenides inspiriert:

„[...] Eine weitverbreitete Meinung denkt sich das Sinnliche und das Geistige in der Liebe als Gegensatz: so daß, wo die Befriedigung des sinnlichen Bedürfnisses

¹¹³ KSA 1. S. 872.

¹¹⁴ KSA 8. S. 101.

¹¹⁵ KSA 8. S. 103.

¹¹⁶ KSA 2. S. 707.

¹¹⁷ KSA 2. S. 23 ff.

¹¹⁸ KSA 2. S. 23.

¹¹⁹ KSA 2. S. 39.

g e h e m m t, v e r n e i n t wird, erst die edleren Arten hervortreten; ohne eine unbefriedigte Sehnsucht würde es nie zur erhabnen Lyrik des Liebesschmerzens kommen; die schöpferische Kraft kann den einen Effekt nur auf Kosten des anderen erlangen. Wo das Verlangen in seiner ursprünglichen Richtung erfüllt wird, wird es sich nicht an bloßen Ideen genügen lassen. So sei die abnorme Störung die Schöpferin vom Hochgefühl der Liebe. Aber die Art, wie die Liebe in den Menschen einzieht, entzaubert sogleich eine Welt von zarten Ideen und Regungen, lange bevor von abnormer Hemmung die Rede sein kann. (Diese Entgegnung erlaubt wieder eine Entgegnung). Warum ist in jeglicher Empfindung, die einem Trieb und Bedürfnis entspricht, etwas S c h m e r z a r t i g e s ? Peinigend wird das Gefühl erst bei abnormen Hemmungen. Das ist die Verstärkung des ersten Keims. Eine geringe Reizung wird nicht als Schmerz, sondern als Perception, die ihre eigen Steigerung sucht, empfunden. Man denkt an den Geschmack, an die verschiedenen Grade der Säure. Wir reden da von Lust: und doch würde nur eine quantitative Steigerung schon den Schmerz hervorbringen. Schopenhauer hält die Lust für das Negative, den Schmerz für das Positive in der Empfindung: eine geistige Theorie auf Grund der alleroberflächlichsten Gesichtspunkte. In jedem Bedürfnis ein Mangel, also werden alle Empfindungen, welche sich an das Bedürfnis knüpfen, zu etwas Negativem gestempelt. Aber die allgemeine Bewegung geht vom Schmerz zur Lust, das ist die positive Richtung. Freilich schwindet auch die Lust in der Richtung auf den Indifferenz-punkt; aber es wäre verkehrt, die Befriedigung nach Bedürfnis, anstatt das Bedürfnis nach Befriedigung, streben zu lassen. (Zwar sagt Faust ‚und im Genuß verschmachte nach Begierde‘.) Vielmehr verschwindet das Bedürfnis in der Lust. Das Negative muß in der Entstehung des Bedürfnisses gesucht werden. (Dagegen sage ich: jede Lust ist eine Reizung welche bei einer Steigerung des Reizes in Schmerz übergeht; jeder Schmerz ist nur quantitativ von einer Lust verschieden und es giebt einen Grad des Übergangs von Lust in Schmerz. [...] Ein Minimalgrad von Reizung und Schmerz wird als Lust percipirt: so liegt auch in jeder Lust das Bedürfnis, der Mangel, das Verlangen nach Reizung; Schmerz ist nur das Ü b e r m a ß von Befriedigung dieses Mangels und Bedürfnisses. So sind beide, Lust und Schmerz, positiv, nämlich einen Mangel aufhebend, der Schmerz aber zugleich ein neues Bedürfnis schaffend, nach Vermeidung des Reizes verlangend. Die Lust v e r l a n g t nach Vermehrung des Reizes, der Schmerz nach Verminderung: darin sind sie beide negativ. Das Bedürfnis ist ihre gemeinsame Quelle.) [...]“¹²⁰

Wir können von einer Entwicklung sprechen, die Nietzsche in eine „Lust-Unlust-“ beziehungsweise „Lust-Schmerz-Theorie“ darzustellen versucht, das heißt, von einer physikalisch-chemischen Substanz ausgehend über sensitiv-biochemische Nervenzellen bis zur Umbildung von sozialen Strukturen, welche Völker und Staaten entstehen lassen. Wenn wir diese Entwicklung verstanden haben, dann kann man, laut Nietzsche, nicht von „bösen“ Handlungen sprechen: „Alle ‚bösen‘ Handlungen sind motivirt durch den Trieb der Erhaltung oder, noch genauer, durch die Absicht auf Lust und Vermeidung der Unlust des Individuums; als solchermaßen motivirt, aber nicht böse. ‚Schmerz bereiten an sich‘ e x i s t i r t n i c h t, ausser im Gehirn der Philosophen, ebensowenig ‚Lust bereiten an sich‘ [...]“¹²¹ Unter dem Prinzip „Werden, Entstehen und Vergehen“ versucht Nietzsche die Welt zu erläutern: Die Materie, der Stoff aus dem sowohl die organische als auch die anorganische Welt besteht, befindet sich in einem permanenten „Streit“. Unter den Stoffen, welche von jenen „Kräften“, die in einem begrenzten Raum, aber in einer unbegrenzten Zeit miteinander oder gegeneinander einen Ausgleich suchen, finden wir auch die anorganischen Stoffe, wie zum Beispiel das Anziehen und Stoßen der Himmelskörper; ein interessanter Gedanke, weil „tote“ Stoffe eigentlich nicht „streiten“ können. Das heißt, laut Nietzsche, alle Körper, „tot“ oder „lebendig“, bestehen aus Teilchen, die in Bewegung gebracht werden. Zu diesem Prozess, in der die Zeit-Dimension für das „Werden, Entstehen und Vergehen“ aller Körper verantwortlich ist, gehören „Lust und Unlust“, „Lust und Schmerz“, „Lust und Leiden“ dazu: Wenn das „Schwächere“ sich zum „Stärkeren“ drängt und der „Stärkere wehrt umgekehrt ab von sich“ das heißt, je „größer der Drang zur Einheit ist“ beziehungsweise „je mehr der Drang nach Varietät, Differenz, innerlichem Zerfall, umso mehr Kraft ist da. Hier taucht eine logische Intuition von hohem Niveau auf: daß die

¹²⁰ KSA 8. S. 155 f.

¹²¹ KSA 2. S. 95 f.

Trennung immer noch ein Band ist: ‚Der Trieb, sich anzunähern – und der Trieb, etwas zurückzustoßen, sind in der unorganischen wie organischen Welt das Band.‘ [...]“¹²² Lust und Schmerz sind ein Band, das sich nicht trennen lässt. Der Schmerz und das Leiden sind feste Bestandteile des ‚Werdens und Vergehens‘. Eine Welt, in der das Leiden weggedacht wird, würde bedeuten, dass man sie sinnlich nicht wahrgenommen hat.¹²³ Es ist also ein ‚organischer Prozess‘, in dem das ‚Gute‘ und das ‚Böse‘ eine Frage der Perspektive zu sein scheint, denn im Ganzen ist sowohl das Böse als das Gute, der Untergang als das Wachstum notwendig.¹²⁴

„Die Welt ist tief,
 „Und tiefer als der Tag gedacht.
 „Tief ist ihr Weh –,
 „Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 „Weh spricht: Vergeh!

Der ‚Schmerz‘ als ‚Hemmungsfaktor‘ ist für das ‚Werden‘ ebenso notwendig wie die ‚Lust‘ als ‚Trieb‘. Das ‚Vergehen‘, die Auflösung in das Nächste, folgt, nachdem sich die ‚Machtverhältnisse‘ ausgeglichen haben beziehungsweise nachdem eine Sättigung stattgefunden hat. Das ‚Vergehen‘ vom Einen in das Andere ist also ein Transformationsprozess, in dem ‚Lust und Schmerz‘ Eins sind, und beide sind existentiell für Entstehung des Seienden: der ‚Welt‘. Anhand dieser Beleuchtung lassen sich die zehnte und elfte Zeile: ‚Doch alle Lust will Ewigkeit –, / – will tiefe, tiefe Ewigkeit!‘ so verstehen, dass dieses ‚Werden-Vergehen-Entstehen‘ ein ewiger Kreislauf ist. Die Welt befindet sich in ewiger Transformation. Diese Erkenntnisse werden von Nietzsche in Sentenzen, Aphorismen und in der Lyrik zum Ausdruck gebracht, sodass eine neue ‚Weltanschauung‘, eine neue ‚Lehre‘, eine neue Philosophie entsteht, die Nietzsche als ‚Mittag und Ewigkeit. Philosophie der ewigen Wiederkunft‘¹²⁵ definiert. Von seinem ersten Werk ‚Die Geburt der Tragödie‘ (1871), danach mit der Schrift ‚Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen‘ (1873) des ‚Alt-Philologen‘ Nietzsche bis zur Entstehung des dritten Teils des ‚Zarathustra‘ (Sommer 1883) des Philosophen Nietzsche ist zweifellos eine Erweiterung seiner Perspektive festzustellen, sodass er sich nun mit ‚Oh Mensch! Gieb Acht!‘ (1. Vers) an den Menschen wendet:

„Meine Freunde, womit bin ich doch seit vielen Jahren beschäftigt? Ich habe mich bemüht, den Pessimismus in die Tiefe zu denken, um es [...] zu erlösen [...]. Ich habe insgleichen ein umgekehrtes Ideal gesucht – eine Denkweise, welche die übermüthigste lebendigste und weltbejahendste aller möglichen Denkweisen ist: ich fand sie im Zuendedenken der mechanistischen Weltbetrachtung: es gehört wahrlich der allerbeste Humor von der Welt dazu, um eine solche Welt der ewigen Wiederkunft, wie ich sie durch meinen Sohn Z<arathustra> gelehrt habe – also uns selber im ewigen da capo mit begriffen – auszuhalten. Schließlich ergab sich für mich, daß die weltverneinendste aller möglichen Denkensarten die ist, welche das Werden, Entstehen und Vergehen an sich schon schlecht heißt und welche nur das Unbedingte, Eine, Gewisse, Seiende bejaht: ich fand, daß Gott der vernichtendste und lebensfeindlichste aller Gedanken ist [...]“¹²⁶

Weltbejahung ist also das Schlusswort. Erst nach einer langen Reflexion, nach einer langen Überprüfung seiner Gedanken ruft Nietzsche den ‚Menschen‘ und mahnt ihn zur Aufmerksamkeit. Es sind primär prosodische Gründe, die den Autor bewegt haben, diesen Imperativ ‚Oh Mensch! Gieb Acht!‘ in die erste Zeile zu setzten. Denn, wie wir oben bei Hollinrake sehen durften, kommt der ‚Mensch!‘ erst in der dritten Version vor. Die Interjektion ‚Oh‘ kommt sogar erst in der sechsten Version vor, also ganz zum Schluss, um den jambischen Auftakt zu initiieren.

¹²² KSA 11. S. 560 f.

¹²³ KSA 11. S. 626.

¹²⁴ KSA 11. S. 202 f.

¹²⁵ KSA 11. S. 274.

¹²⁶ KSA 11. S. 489 f.

Ergänzend zum Gesagten wäre zu erwähnen, dass das Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“ im neunzehnten Kapitel „Das Nachtwandler-Lied“ des „Zarathustra IV.“ in zwei Versionen vorkommt: zum einen in paraphrasierter, zum anderen in „tonloser“ Form.¹²⁷ Die paraphrasierte Form ist so komponiert, dass jeder Vers am Ende eines Text-Abschnittes als abschließende Zeile gesetzt wurde, allerdings ist das Gedicht in dieser Paraphrasierung nicht identisch mit dem Obigen:

„Oh Mensch, gieb Acht! / was spricht die tiefe Mitternacht? / Die Welt ist tief! / und tiefer als der Tag gedacht! / tief ist ihr Weh. / Lust ist tiefer noch als Herzeleid. / Weh spricht: ‚vergeh!‘ / Denn alle Lust will – Ewigkeit! / will tiefe, tiefe Ewigkeit!“. Wie man sieht, fehlen die Verse 3. und 4.: „Ich schlief, ich schlief –, / Aus tiefem Traum bin ich erwacht:“, und das Adverb „Doch“ wurde mit der Konjunktion „Denn“ getauscht. Auf dem ersten Blick könnte man den Eindruck gewinnen, die Texte würden das Gedicht aufschlüsseln, dekodieren, aber man stellt bald fest, dass die Texte in ausdrucksstarker lyrischer Prosa geschrieben und mit Metaphern übersät sind, sodass eine Aufschlüsselung unmöglich ist. Die Texte selbst sind einer Dekodierung würdig. Mit der „tonlosen“ Version, also ohne Glockenschläge, aber identisch mit Version vom „Zarathustra III.“¹²⁸ schließt das Gedicht das Kapitel „Das Nachtwandler-Lied“ ab. Die Konzeption des „Zarathustra IV.“ war eigentlich nur für seine „Freunde und nicht für die Öffentlichkeit“ gedacht.¹²⁹ Das Werk entstand „im Winter 1884/85“ und eigentlich bringt es „keine neuen Gedanken“¹³⁰ oder weitere Erkenntnisse philosophischen Ranges. Das können wir auch vom Gedicht sagen, das sowohl in einer mit und ohne Paraphrasierung vorkommt, sich an der Kern-Thematik nichts geändert hat. Es gibt allerdings eine neue Metapher, welche der Autor für das „Wiederkehrende“, für das „Noch-Ein-Mal“ stilistisch einsetzt: „Das Medusen-Haupt“.¹³¹

¹²⁷ KSA 4. S. 398-404.

¹²⁸ KSA 4. S. 285 f.

¹²⁹ KSA 14. S. 326.

¹³⁰ Janz, Curt Paul: Friedrich Nietzsche. Bd. 2. S. 371.

¹³¹ KSA 14. S. 343. und KSA 11. S. 344.

IV. Analyse

IV. 1. Grammatisch-syntaktische Struktur

IV. 1. 1. Die Tempora:

Die Tempora erfordern in diesem Gedicht eine besondere Aufmerksamkeit, denn sie beleuchten unter einem „prädikativen“ Aspekt das Gedicht und erschließen dadurch einen weiteren Interpretationsraum. Es ist also eine „prädikative“ Perspektive und nicht eine formale Klassifikation, womit wir es hier zu tun haben. Wir können auch von einer semantischen Konzeption der Tempora sprechen.¹³² Während sich zwischen den starken/unregelmäßigen (geben, sprechen, schlafen, vergehen) und den schwachen/regelmäßigen (erwachen, denken, wollen) Verben kein großer Unterschied feststellen lässt, ist die Differenz zwischen den transitiven (wollen) und intransitiven (geben, sprechen, schlafen, erwachen, sein, denken, vergehen) Verben überdeutlich. Die Charakteristik der intransitiven Verben ist, dass diese keine Passivierung erlauben. Sollte es zu einer Passivierung kommen, dann kann das Objekt nicht in die Position des Subjekts rücken.¹³³ Die Position des Subjekts ist also immanent, analog zur Immanenz des Seienden in der „Welt“ des Gedichtes. Nur ein einziges transitives Verb „wollen“ hat der Autor in der vorletzten und letzten Zeile gewählt: „Doch alle Lust will Ewigkeit – / – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“. Die Transitivität¹³⁴ ist ja dadurch definiert, dass ein „Übergang“, ein „Hinübergehen“ stattfindet. Hier findet auch ein „Übergang“ statt, aber ohne die „Welt“ verlassen zu müssen, also eher ein Prozess der Transformation der Dinge. Damit bleiben wir also nach wie vor in den Gedanken-Parametern des Autors. Die Zeitformen, welche in erster Linie eine gewisse Orientierung¹³⁵ anzugeben pflegen, wie zum Beispiel die Sprechzeit, Ereigniszeit und die Referenzzeit, also aus der Perspektive einer Zeitachse, werden nun in unserem Gedicht in verschiedenen Dimensionen transponiert. Um diese plastische Darstellung der verschiedenen Ebenen wiederzugeben, bedient sich der Autor einer Szene, die aus ganz anderen Sphären kommt:

Wanderer:
 „Wache, Wala! Wala! Erwach!
 Aus langem Schlaf weck' ich dich schlummernde auf.
 Ich rufe dich auf: Herauf! Herauf!
 Aus nebliger Gruft,
 aus nächtigem Grund herauf!
 Erda! Erda! Ewiges Weib!
 Aus heimischer Tiefe tauche zur Höh'!
 Dein Wecklied sing' ich, daß du erwachtest;
 aus sinnendem Schlaf weck' ich dich auf.“

Erda:
 „Stark ruft das Lied;
 kräftig reizt der Zauber.
 Ich bin erwacht aus wissendem Schlaf.
 Wer scheucht den Schlummer mir?“

Wanderer:
 „Der Weckruf bin ich, und Weisen üb' ich,
 daß weithin wache, was fester Schlaf verschließt.“

¹³² Radke, Petra: *Die Kategorien des deutschen Verbs: zur Semantik grammatischer Kategorien*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1998. S. 10.

¹³³ Glück, Helmut: *Intransitiv*. In: Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. Helmut Glück. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2000. S. 315.

¹³⁴ Glück, Helmut: *transitiv*. In : Metzler Lexikon Sprache. S. 745 f.

¹³⁵ Radke, Petra: *Die Kategorien des deutschen Verbs*. S. 192.

Die Welt durchzog ich,
 wanderte viel, Kunde zu werben,
 urweisen Rat zu gewinnen.
 Kundiger gibt es keine als dich;
 bekannt ist dir, was die Tiefe birgt,
 was Berg und Tal, Luft und Wasser durchweht.
 Wo Wesen sind, wehet dein Atem;
 wo Hirne sinnen, haftet dein Sinn:
 alles, sagt man, sei dir bekannt.
 Daß ich nun Kunde gewänne,
 weck' ich dich aus dem Schlaf!“

Erda:
 „Mein Schlaf ist Träumen,
 mein Träumen Sinnen,
 mein Sinnen Walten des Wissens.
 Doch wenn ich schlafe,
 wachen Nornen:
 sie weben das Seil
 und spinnen fromm, was ich weiß.
 Was fragst du nicht die Nornen?“¹³⁶

Aus dieser Quelle stammt nun der Gedanke des „Schlafens“, „Träumens“ und „Erwachens“. Diese Beobachtung ist oben nicht erwähnt worden, weil die gesamte Konzeption der inhaltlichen Interpretation aus dem philosophischen Kernprogramm stammt. Die Zeilen 3. und 4. „Ich schlief, ich schlief –, / Aus tiefem Traum bin ich erwacht:“, aus dem Dialog des „Wanderers“ mit „Erda“ entnommen, haben eher eine induktive Funktion. Es sind wie oben schon erwähnt, die Tempora, welche die verschiedenen Ebenen darstellen. Es ist also nicht eine „zeitliche Relation zwischen Sprechakt und dem durch die Aussage bezeichneten Sachverhalt oder Ereignis“, wie die Tempus-Kategorien¹³⁷ es kennzeichnen, sondern die Zeitformen eröffnen andere Dimensionen. Das Präsens mit seinen „vielfältigen semantischen Funktionen“¹³⁸ stellt die erste Ebene dar: „Was spricht die tiefe Mitternacht?“. ¹³⁹ Unmittelbar nach dieser folgt das Präteritum beziehungsweise das Imperfekt: „Ich schlief, ich schlief –“. Diese Zeitform stellt eher eine Übergangs-Ebene dar, denn das Imperfekt wird als „nicht vollendet“ bezeichnet.¹⁴⁰ Die dritte Ebene ist erreicht, indem das Perfekt, als die Form einer vollendeten Zeit, zum Ausdruck kommt: „Aus tiefem Traum bin ich erwacht:“ Diese Traum-Ebene eröffnet eine neue Dimension, denn die „Grundbedeutung des Perfekts ist die Kennzeichnung eines in der Zeitstufe der Vergangenheit abgeschlossenen, aber in die Gegenwart hineinwirkenden Sachverhalts“¹⁴¹ In dieser Gegenwart als neue Dimension verstanden, erscheint in der fünften Zeile wieder ein Präsens: „Die Welt ist tief“, das eine andere Qualität besitzt als das Präsens des Sprechers in der zweiten Zeile: „Was spricht die tiefe Mitternacht?“. Die „Mehr-Dimensionalität“ des Gedichtes, die durch die Tempora in subtiler Form dargestellt wird, lässt sich noch genauer verstehen, wenn man sich die einfache „Zwei-Dimensionalität“ aus dem Dialog zwischen dem „Wanderer“ und „Erda“ vergegenwärtigt: „Erda“ wird vom „Wanderer“ gerufen, sie steigt von der Tiefe herauf, und dann nach kurzer Zeit wird sie wieder in die Tiefe geschickt. Die Verben, die der Autor für dieses Gedicht gewählt hat, ergänzen die verschiedenen Dimensionen

¹³⁶ Text aus dem Libretto einer Aufnahme von den Bayreuther Festspielen „Siegfried“. In: Philips „Richard Wagner Edition“; KSA 6. S. 33 f. Es sollte vielleicht erwähnt werden, dass auch in Wagners „Parsifal“ im ersten Bild des dritten Aufzuges eine Frau erweckt wird: „Gurnemanz weckt die völlig verwandelte Gundry aus todähnlichem Schlaf.“ Bauer, Hans-Joachim: *Parsifal*. In: Pipers Enzyklopädie Des Musiktheaters. Band 6. S. 618. Diese „Schlafszene“ der „Kundry“ steht in keinem Zusammenhang mit dem Gedicht, wie die „Schlafszene“ der „Erda“.

¹³⁷ Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage. Kröner, Stuttgart 2002. S. 681 f.

¹³⁸ *Lexikon der Sprachwissenschaft*: S. 530.

¹³⁹ Die Imperativform „Gieb Acht!“ gehört zu den Modus-Kategorien

¹⁴⁰ *Lexikon der Sprachwissenschaft*: S. 532.

¹⁴¹ Radke, Petra: *Die Kategorien des deutschen Verbs*. S. 503.

der Tempora in semantischer Relation. Wir haben zwei Vorgangsverben: „erwachen“ und „vergehen“; drei Tätigkeitsverben: „geben“, „sprechen“ und „denken“, und anschließend zwei Zustandsverben: „schlafen“ und „sein“. Das wichtigste Verbum in diesem Gedicht ist: „sein“. Es gehört zu den „Verben der Identität und Äquivalenz“, das heißt: es „wird zum Ausdruck gebracht, dass eine Entität“ eine „Substanz ist, die eine bestimmte Eigenschaft hat.“ In unserem Fall „Die Welt ist tief“ soll bedeuten: „Die Welt“ zeigt eine Äquivalenz zur „Tiefe“. Hinzu kommt, dass das „Verb ‚sein‘ zusammen mit einem prädikativen Adjektiv sich syntaktisch wie ein einwertiges Verb verhält“. Auch durch die Syntax wird also die Einzigartigkeit der „Welt“ vom Autor zum Ausdruck gebracht.¹⁴² Ein weiterer Aspekt des Verbums „sein“ soll hier nicht fehlen: „sein“ ist durativ.¹⁴³ Es drückt eine andauernde, anhaltende Aktionsart eines „Seins“ oder „Geschehens“ aus. In unserem Fall soll dies eine andauernde Transformation des Seienden reflektieren. In der ersten Zeile des Gedichtes kommt ein Verb der Aufmerksamkeit vor: „Gieb Acht!“. Hiermit will der Sprecher beziehungsweise das „lyrische Ich“ auf etwas aufmerksam machen. Durch die anhand der verschiedenen Tempora etablierten unterschiedlichen Ebenen ist auch die Orientierung der Aufmerksamkeit verschieden. Die erste Indikation der Aufmerksamkeit richtet sich auf zwei sinnliche Wahrnehmungen: akustisch und optisch „Was spricht die tiefe Mitternacht“. Mit dem Wechseln der Ebene wechselt auch die Indikation der Aufmerksamkeit, das heißt, alles orientiert sich auf die Thematik der Aussage. Beim „Sprechen“ der „Mitternacht“ stellt der Leser fest, dass in monologischer Form gesprochen wird, und zu den monologischen Verben gehören die Verben des Mitteilens. Es sind kausative Handlungsverben mit denen ausgedrückt werden kann, dass ein handlungsfähiges Individuum („Die Mitternacht“) etwas sagt („Was spricht die tiefe Mitternacht“) und dadurch absichtlich bewirkt, dass ein Empfänger („Oh Mensch!“) eine Information („Die Welt ist tief“) erhält. Aber was die tiefe Thematik des Gedichtes anbetrifft, sollte man sich doch fragen, ob das nicht eher ein „Verkünden“ ist, als ein „Mitteilen“? Denn das „Verkünden“ ist „eigentlich nur für bestimmte Menschen gedacht.“¹⁴⁴ Diese Betrachtungsweise würde der Intention des Autors nicht widersprechen, denn die Vision einen ausgesuchten „Denker-Kreis“ zu gründen, war ebenso wichtig wie seine Philosophie. Entscheidend ist, dass weder ein „Mitteilen“ noch ein „Verkünden“ am Inhalt der Botschaft etwas verändern würde.

Im Wörterbuch von Helmut Schumacher werden „schlafen“ und „erwachen“ als „Verben der vitalen Bedürfnisse“ klassifiziert.¹⁴⁵ Durch das Zustandsverb „schlafen“ und das Vorgangsverb „erwachen“, mit „denen bestimmte physische Zustände von belebten Individuen bezeichnet werden“, hat der Personifikation-Grad der „Mitternacht“ ein hohes Maß an Symbolik erreicht. Der Ausdruck „Die Nacht schläft“ ist eine Metapher, die eine natürliche „Situation der Nachtruhe“ beschreibt, aber das „erwachen der Mitternacht“ erweckt eine größere Aufmerksamkeit. Das transformative Vorgangsverb „Erwachen“ zeigt den Übergang vom Nicht-Wach-Zustand zum Wachzustand. Dieser Zustand wurde im ersten Entwurf des Gedichtes, „Ich schlief – ich schlief / Und bin erwacht:“ direkt vom Sprecher – identisch mit dem Autor – ausgesprochen. Um nun zu vermeiden, dass der Sprecher/Autor in direkter Verbindung mit Erda hätte gesetzt werden können (denn die Szene in der Oper zeigt auch diesen Übergang, wie Erda sich von einem Nicht-Wach-Zustand zum Wachzustand bewegt: „Ich bin erwacht aus wissendem Schlaf.“), schuf der Autor eine weitere Instanz beziehungsweise Dimension: die „Mitternacht“. Hier zeigt sich ein deutliches Beispiel von Oberflächenstruktur und Tiefenstruktur: Die „Mitternacht“ und Erda sind wissende Wesen, und beide sind aus tiefem Schlaf erwacht, aber ihre Thematik ist grundverschieden. Mit den Verben der allgemeinen Existenz „sollen Verben charakterisiert werden, mit denen lediglich behauptet werden kann, dass etwas existiert, zur Existenz gelangt oder aus der Existenz tritt, ohne auf spezielle

¹⁴² Schumacher, Helmut: *Verben in Feldern. Valenzwörterbuch zur Syntax und Semantik deutscher Verben.*

Herausgegeben von Helmut Schumacher. Walter de Gruyter Verlag, Berlin – New York 1986. Band 1. S. 394 ff.

¹⁴³ Radke, Petra: *Die Kategorien des deutschen Verbs.* S.151.

¹⁴⁴ Schumacher, Helmut: *Verben in Feldern. Valenzwörterbuch zur Syntax und Semantik deutscher Verben.* S. 665 ff.

¹⁴⁵ Schumacher, Helmut: *Verben in Feldern. Valenzwörterbuch zur Syntax und Semantik deutscher Verben.* S. 784 ff.

Formen der Existenz oder deren räumliche, zeitliche und modale Situierung Bezug zu nehmen.“¹⁴⁶ Zu diesen Verben gehört das Verbum „vergehen“. Allerdings: Der Passus „aus der Existenz tritt“ beziehungsweise „das Übergehen zum Zustand der Nicht-Existenz einer Entität“, würde nicht zur philosophischen Grundkonzeption des Autors passen; denn der Transformationsprozess, wie zum Beispiel: „Die Wiederkunft des Gleichen“, gehört zu den Tragsäulen seiner philosophischen Gedanken. Wenn es im neunten Vers des Gedichtes heißt: „Weh spricht: Vergeh!“, dann wird jene Transformationsphase in Bewegung gesetzt, welche „Schmerz“ in „Lust“ und *vice versa* übergehen lässt. Der Ausdruck „Das Werden und Vergehen der Natur“ würde hier nicht greifen. Der Autor hat sich dadurch von der lexikalischen Definition entfernt. Das Gedicht endet mit einem Modalverb, welches aber in unserem Fall wie ein Vollverb behandelt wird: „wollen“. „Semantisch betrachtet lassen sich zwei Verwendungsweisen von Modalverben feststellen: eine deontische und eine epistemische Verwendungsweise.“ Um eine epistemische Verwendungsweise wird es sich hier nicht handeln, weil diese „Verwendungsweise, um eine Vermutung des Sprechers im Hinblick auf dem Realitätsgehalt des dargestellten Sachverhalts“ zum Ausdruck bringen möchte. Dies würde bedeuten, dass das „Wollen“ der zehnten und elften Zeile: „Doch alle Lust will Ewigkeit –, / – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“, auf eine „Vermutung“ hindeuten würde. Dies ist jedoch gewiss nicht der Fall. Es ist eher die deontische Verwendungsweise, die hier in Frage kommt. Das Verbum zeigt den ausdrücklichen Wunsch des Subjekts.“¹⁴⁷ Wir haben oben von der „Charakterisierung eines transitiven Verbs“ gesprochen, dass die aktive Form des Verbs in die passive beziehungsweise in die Leideform übergehen kann. Und diese Leideform ist „gewollt“. Der Autor hat uns oft genug zu verstehen gegeben, dass „Lust“ ohne „Weh“ ohne „Schmerz“ nicht zu denken ist. In der achten Zeile des Gedichtes lesen wir: „Lust – tiefer noch als Herzeleid“. Die „Lust“ als Analogon zu „Weh“, zu „Schmerz“ ist ein Erkenntnis-Phänomen Nietzsches. Es sind Kräfte und Gegenkräfte „einer Welt“, einer „gewollten Welt“, trotz „tiefer Herzeleid“.

IV. 1. 2. Satzart und Satzform

Von den vier grundlegenden Arten der Äußerung werden hier folgende Satztypen zum Ausdruck gebracht: ein Interrogativsatz, zwei Imperativsätze, zwei Exklamativsätze und acht Deklarativsätze. Das Gedicht beginnt mit einer Exklamation: „Oh Mensch!“, genauer gesagt, mit einer Interjektion: „Oh“. Es ist also primär „eine affektive Reaktion des Sprechers“,¹⁴⁸ die mit emotionaler Lebendigkeit geäußert wird.¹⁴⁹ Erst durch den Vokativ „Mensch“ erhalten wir eine morphologische Markierung, die dann zu einer appellativen Funktion führt.¹⁵⁰ „Oh Mensch!“ gehört nun zu einer entsprechenden Äußerung, formal zum Satztypus: Exklamativsatz. Vergleichen wir aber „Oh Mensch!“ (erste Zeile) und „,[Sie] will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ (letzte Zeile), so stellen wir fest, dass der Ausrufesatz in der ersten Zeile eine andere Funktion hat als der in der letzten Zeile. Mit dem Ausdruck „Oh Mensch!“ im nominalen und „Gieb Acht!“ im imperativen Bereich soll ein Kontakt zwischen einem Sprecher und einem Hörer hergestellt werden, und dies ist die Form einer Anrede. In der Anrede „bewirkt der Sprecher beim Hörer, durch Prozeduren, jeweils spezifische mentale Aktivitäten. Einer dieser Prozeduren ist zum Beispiel die „expeditiv“ [Lenkfeld] Prozedur, welche der Sprecher direkt in die ablaufenden Höfertätigkeiten eingreift, und er stellt sozusagen einen ‚direkten Draht‘ zum Hörer her.“¹⁵¹ Allerdings müssen wir zu unserem Gedicht ergänzend sagen, dass sich, wie wir oben bei der Erörterung der Prädikate erfahren durften, verschiedene Ebenen eröffnet haben; das würde bedeuten, dass wir nach der Theorie der „expeditiven Prozedur“ zwei

¹⁴⁶ Schumacher, Helmut: *Verben in Feldern. Valenzwörterbuch zur Syntax und Semantik deutscher Verben*. S. 80 ff.

¹⁴⁷ Schaeder, Burkhard: *Modalverb*. In: Metzler Lexikon Sprache. S. 447 f.

¹⁴⁸ Touratier, Christian: *Lateinische Grammatik. Linguistische Einführung in die lateinische Sprache*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Verlag, 2013. S. 242 ff.

¹⁴⁹ Fries, Norbert: *Exklamativsatz*. In: Metzler Lexikon Sprache. S. 199.

¹⁵⁰ Glück, Helmut: *Vokativ*. In: Metzler Lexikon Sprache. S. 781 f.

¹⁵¹ Ehlich, Konrad: *Prozedur*. In: Metzler Lexikon Sprache. S. 558 f.

Sprecher beziehungsweise zwei Anredeformen hätten. Das ist aber nicht der Fall. Der erste Sprecher ist eigentlich ein „Rufer“, ein Advisor, also derjenige, der die Aufmerksamkeit weckt: „Oh Mensch! Gieb Acht!“; und der eigentliche Sprecher ist „die Mitternacht“, welche die expeditiv-prozedur herstellt. Diese braucht keine Anrede mehr, denn sie, von ihrer Ebene aus, „stellt den ‚direkten Draht‘ zum Hörer her.“. Eine sehr bemerkenswerte Prozedur ist die „deiktische“ [Zeigfeld] Prozedur: „mittels der deiktischen Prozedur bewirkt der Sprecher [„die Mitternacht“] eine Orientierungstätigkeit des Hörers unter Bezug auf einen Verweisraum, im elementaren Fall den dem Sprecher und Hörer gemeinsamen Wahrnehmungsraum. Das Ergebnis ist eine Neufokussierung der Höreraufmerksamkeit.“¹⁵² Diese Definition würde ohne weiteres den Intentionen des Autors unseres Gedichtes entsprechen. Der zweite Exklamativsatz: „[Sie] will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ (Zeile elf), hat, wie oben schon erwähnt, eine andere Funktion: er schließt den Grundgedanken des Gedichtes. Der Autor eröffnet und endet seinen poetisch-philosophischen Gedanken mit einem „Ausruf“. Das Pronomen „[Sie]“ steht stellvertretend für „Lust“, ein Substantiv, das aus dem zehnten Vers stammt: „Doch alle Lust will Ewigkeit“. Die Besonderheit dieses Deklarativsatzes zeigt sich durch seine kontrastierende Beziehung: die Konjunktion „Doch“ ist eine adversative Konjunktion, denn „Lust“ ohne „Schmerz“ ist in dieser „Welt“ nicht möglich. Der Autor hat sich in diesem Gedicht einen einzigen Interrogativsatz erlaubt: „Was spricht die tiefe Mitternacht?“. Genauer gesagt, handelt es sich um eine Ergänzungsfrage. Beide Imperativsätze, die hier vorkommen: „Gieb Acht!“ (Zeile 1) und „Vergeh!“ (Zeile 9), drücken auf dem ersten Blick ein Begehren beziehungsweise ein Wollen aus; auf den zweiten Blick aber ist eher eine Aufforderung als ein Befehl; denn im ersten Vers: „Oh Mensch! Gieb Acht!“ (oben schon erwähnt) klingt der Imperativ eher wie eine Mahnung zur Aufmerksamkeit. Bei der Aufforderung „Vergeh!“, in Verbindung mit der adversativen Konjunktion „Doch“, scheint die Imperativform nicht mächtig genug zu sein, um das in die Wirklichkeit umzusetzen, was man von einer Aufforderung verlangt. Man könnte vermuten, nicht eine Aufforderung, sondern ein „Erflehen“ wird ersucht.

Die weiteren Sätze, die wir noch erläutern möchten, sind Deklarativsätze mit verschiedenen Phrasenkonstruktionen: „Ich schlief, ich schlief“ (Zeile 3), „Die Welt ist tief“ (Zeile 5) und „Weh spricht“ (Zeile 9) sind reine, einfache Aussagesätze in Grundstellung; wobei der Satz: „Die Welt ist tief“ (Zeile 5) sowie „Tief ist ihr Weh“ [Ihr Weh ist tief] (Zeile 7) auch zu den Subjekts Prädikativen beziehungsweise Gleichsetzungsnominativen gehören. Aus der vierten Zeile erfahren wir einen kausaladverbialen Satz: „Aus tiefem Traum bin ich erwacht“. Die letzten Sätze, die zu erläutern wären, sind zwei Komparativsätze: „Und tiefer als der Tag gedacht“ (Zeile 6) und „Lust – tiefer noch als Herzeleid“ (Zeile 8). Der Erste von den beiden ist mit einer kopulativen Konstruktion zusammengesetzt. Vergleichsstrukturen können sich auf das Prädikat beziehen, das heißt, sie gehören zu den Adverbialbestimmungen. Diese Tatsache lässt sich mit einer kleinen Ergänzung zu den Zeilen sechs und acht besser verstehen: „Und [sie ist] tiefer als der Tag gedacht [hat]“; „Lust [ist] tiefer noch als Herzeleid“. Laut Welke müssen die Komparativformen in diesen Strukturen als Attribute eingeordnet werden.¹⁵³ Die bedeutendste graphische Markierung in unserem Gedicht, die Interpunktion, ist der Gedankenstrich. Am Ende der Versen 3. „Ich schlief, ich schlief –“, und 4. „Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –“ sowie bei den Versen 7. „Tief ist ihr Weh –“, und 10. „Doch alle Lust will Ewigkeit –“, haben wir abgeschlossene Texteinheiten, das heißt, laut Brendel, werden hier die oben genannten Versen mit vier Bindegedankenstriche markiert.¹⁵⁴ Beim Trennstrich im achten Vers: „Lust – tiefer noch als Herzeleid:“ dürfen wir von einem Trenngedankenstrich sprechen, da links und rechts vom Trennstrich keine vollständige Texteinheit steht.¹⁵⁵ Der interessanteste Trennstrich zeigt sich im elften Vers: „– will tiefe, tiefe Ewigkeit!“. Hierbei handelt es sich um einen Ergänzungsgedankenstrich, der interessanterweise am Beginn der Zeile steht,

¹⁵² Ehlich, Konrad: *Prozedur*. In: Metzler Lexikon Sprache. S. 558 f.

¹⁵³ Welke, Klaus: *Einführung in die Satzanalyse. Die Bestimmung der Satzglieder im Deutschen*. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2007. S. 89 ff.

¹⁵⁴ Brendel, Ursula: S. 45.

¹⁵⁵ Brendel, Ursula: S. 44 f.

nicht, wie sonst bei diesem Gedankenstrich üblich, am Ende einer Einheit. Dieser Gedankenstrich kann als Markierung der Ellipse gedeutet werden, er übernimmt dann die Funktion des Subjekts: „[Lust] will tiefe, tiefe Ewigkeit!“.¹⁵⁶ Dadurch wird eine rhythmische Einheit ergänzt. Eine weitere, nicht unbedeutende Beobachtung, die das bereits Gesagte unterstützt, soll hier nicht fehlen: alle Satzanfänge, von der ersten bis zur zehnten Zeile, werden mit einer Majuskel begonnen; die elfte Zeile aber beginnt nicht mit einem Wort, sondern mit einem Trennstrich, und unmittelbar nach dem Trennstrich folgt eine Minuskel, wodurch diese Zeile einen Sonderstatus erhält, der sie von allen anderen abhebt.

¹⁵⁶ Siehe oben: „Zur Entstehung des Gedichtes“ die erste Version.

V. Versstruktur

V. 1. Metrum

	-	∨	-	∨				
1.	Oh	Mensch! Gieb	Acht!				a 2 Takte	4 Silben
	-	∨	-	∨	-	∨		
2.	Was	spricht die	Tiefe	Mitter-	-nacht?		a 4 Takte	8 Silben
	-	∨	-	∨				
3.	Ich	schlief, ich	schlief –,				b 2 Takte	4 Silben
	-	∨	-	∨	-	∨		
4.	Aus	tiefem	Traum bin	ich er-	-wacht: –		a 4 Takte	8 Silben
	-	∨	-	∨				
5.	Die	Welt ist	tief,				b 2 Takte	4 Silben
	-	∨	-	∨	-	∨		
6.	Und	tiefer	als der	Tag ge-	-dacht.		a 4 Takte	8 Silben
		∨		∨	-			
7.		Tief	ist ihr	Weh –,			c 3 Takte	4 Silben
		∨		∨	-	∨	-	∨
8.		Lust –	tiefer	noch als	Herze	leid:	d 5 Takte	8 Silben
		∨		∨	-	∨		
9.		Weh	spricht: Ver-	-geh!			c 3 Takte	4 Silben
		∨		∨	-	∨	-	∨
10.		Doch	alle	Lust will	Ewig-	-keit –	d 5 Takte	8 Silben
		∨	-	∨	-	∨	-	∨
11.		– will	tiefe	tiefe	Ewig-	-keit –	d 5 Takte	8 Silben

Die unterschiedlichen Ebenen beziehungsweise Dimensionen, die wir oben ausführlich erwähnt haben, sei es durch prädikative Formen oder durch Satzkonstruktionen, lassen sich hier in der Analyse der Versstruktur ebenso reflektieren. Die Verse 1 bis 6 weisen alternierend zwei- und viertaktige Jamben auf. Die Verse 7 bis 10 sind ebenso alternierend vertreten, allerdings mit drei- und fünftaktigen Trochäen. Der elfte Vers wiederholt den zehnten. Das heißt, die Ausgeglichenheit der Takte 2 und 4, die in den ersten drei Verspaaren zum Ausdruck gebracht wird, bekommt nach dem „Erwachen“, ab der siebten Zeile, eine deutliche Unausgeglichenheit, indem die Takte mit ungeraden Zahlen 3 und 5 gesetzt werden. Wir erhalten also auch im arithmetischen Sinne eine Subdivision des Gedichtes in zwei Sphären. Während die ersten drei Verspaare aus sechs geraden ganzen Zahlen bestehen, setzen sich die Verse sieben bis elf aus fünf ungeraden ganzen Zahlen zusammen. Diese Disjunktion erhält die gleiche Qualität wie die adversative Konjunktion. Der Autor bringt mit den Mitteln der Grammatik und Arithmetik, welche kongruent auftreten, die Mehrdimensionalität des Gedichtes zum Ausdruck. Die Verbindung der zwei Dimensionen wird gehalten durch die konsequent durchgehaltene männliche Kadenz. Aus rhythmischer Sicht soll hier nur kurz die „Eingangspause“ im elften Vers als besonderen Ausdrucksmittel erwähnt werden, denn eine ausführliche Bedeutung einer solchen „Pause“ haben wir schon in Zusammenhang mit der Interpunktion (Ergänzungsgedankenstrich) diskutiert.

Um das Reimschema besser erläutern zu können, sollte man die erste Version des Gedichtes noch einmal heranziehen:

„Ich schlief – ich schlief
 Und bin erwacht: –
 Die Welt ist tief
 Und tiefer als der Tag gedacht.
 Tief ist ihr Weh,
 Lust tiefer noch als Herzeleid
 Weh spricht: „Vergeh!“
 Doch alle Lust will Ewigkeit
 – [Die] will tiefe tiefe Ewigkeit! – ¹⁵⁷

Hier, bei der ersten Version, zeigt sich eindeutig ein gekreuzter Reim: **a b a b – c d c d (d)**
 In der letzten Version (siehe hier oben bei der „Versstruktur“), nachdem der Autor verschiedene Variationen durchgeführt hat, lässt sich der ursprüngliche gekreuzte Reim doch noch erkennen. Während der Reim der zweiten Dimension des Gedichts identisch geblieben ist, hat der Autor bei der ersten Ebene zu dem gekreuzten Reim einen umschließenden Reim ergänzend hinzugefügt:
a a b a b a – c d c d (d)

¹⁵⁷ Hollinrake/Ruter: S. 279.

VI. Rhetorische Struktur

VI. 1. Rhetorische Figuren

VI. 1. 1. Sprungtropen

Die Begriffsverschiebung, die den Tropen¹⁵⁸ zugrunde liegt, stellt einen charakteristischen Unterschied zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten her. Die Distanz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten spielt eine kardinale Rolle. Dem „Menschen“, der von dieser „Welt“ nur ihre „Oberfläche“ wahrnimmt, hält der Autor die Metapher „Die Welt ist tief“ (Zeile 5) wie einen Spiegel vor. Ebenso werden die Zeilen 10 und 11 mit einer expressiven Metaphorik vorgetragen: „Doch alle Lust will Ewigkeit –, / – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“. Die Metapher: „[...] tiefe Ewigkeit!“ lässt sich, analog zur oben mehrfach beschriebenen Mehrdimensionalität, auch räumlich interpretieren: während die „Ewigkeit“ extensiv durch eine horizontale Zeitachse: → dargestellt wird, wird die „Tiefe“ durch eine vertikale Richtungsachse: ↓ dargestellt. Kreuzen wir diese Achsen, dann erhalten wir jene „Mitte“, die der Autor uns in poetischer und philosophischer Weise vermitteln will. Das Stilmittel der Personifikation ist in unserem Gedicht sehr präsent. In der zweiten und sechsten Zeile: „Was spricht die Mitternacht“ und „Und tiefer als der Tag gedacht [hat]“ zeigt uns der Autor zwei Zeiträume, zwei temporale Dimensionen, denen er quasi eine Rolle oder eine Maske verleiht, damit die „Nacht“ zum „sprechen“ und der „Tag“ zum „denken“ kommen. Die Menschen können dies anscheinend nicht mehr. Diese zwei temporalen Dimensionen bekommen eine „Stimme“ beziehungsweise ein „Denkvermögen“, aber sie kommunizieren nicht miteinander; denn der Adressat der oben interpretierten Botschaft ist der Mensch. Auch der Schmerz in der neunten Zeile: „Weh spricht: Vergeh!“ bekommt eine Stimme und wird dadurch anthropomorphisiert. Der siebte Vers: „Tief ist ihr Weh“ will uns eher den bildlichen Ausdruck einer Allegorie vermitteln. Das „Weh“ der „Welt“ erinnert an das „Weltschmerz“. Allerdings nicht im Sinne einer „durch existentiellen Pessimismus und Melancholie gekennzeichnete Grundhaltung“ beziehungsweise einer „innere[n] ‚Zerrissenheit‘ angesichts einer in ihrem Sinn bezweifelten oder negierten Welt.“¹⁵⁹; denn für den Autor ist der „Schmerz“ oder das „Weh“ Teil der Lust, und diese unzertrennliche Bestandteile bezeichnen die „Welt“ des Autors.

VI. 1. 2. Grenzverschiebungstropen

Als Realisierung dieses Tropentypus lässt sich nur den emphatischen Ausdruck feststellen. Mit dem ersten: „Oh Mensch! Gieb Acht!“ und mit dem elften Vers: „– will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ öffnet und beendet der Autor mit einer Emphase das Gedicht. Während die erste Zeile zu einer typisch archaischen Emphase gehört, versucht der Autor durch die Repetition von „[...] tiefe, tiefe Ewigkeit!“ ein „ritardando“ zu erzeugen, um eben die Emphase emphatischer zu gestalten.

VI. 1. 3. Wortfiguren

Zu den Wortfiguren zählen wir: Epipher, Geminatio, Anadiplose, Inversio und Ellipse. Epipher: „[...] will Ewigkeit / [...] tiefe Ewigkeit!“ (Zeile 10/11); Geminatio: „Ich schlief, ich schlief“ (Zeile 3), „[...] tiefe, tiefe Ewigkeit!“ (Zeile 11); Anadiplose: „[...] will Ewigkeit / will tiefe [...]“ (Zeile 10/11); Inversio: „Aus tiefem Traum bin ich erwacht“ (Zeile 4), „Tief ist ihr Weh“ (Zeile 7). Dentler schreibt hierzu: „Ellipsen [...] sind Mittel, die es dem Hörer/Leser erlauben, sich ein Bild von dem zu machen, was der Sprecher/Schreiber sagen will. Bei Ellipsen ist auf der Ebene

¹⁵⁸ Schweikle, Günther: *Tropus*. In: Metzler-Lexikon Literatur. Hrsg. von D. Burdorf, C. Fasbender und B. Moennighoff. 3., völlig neu bearb. Auflage. Metzler Verlag, Stuttgart; Weimar: 2007. S. 785.

¹⁵⁹ Mieke, Ulrich: *Weltschmerz*. In: Metzler Lexikon Literatur. *Begriffe und Definitionen*. Hrsg. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2007. S. 826.

der Sprache so viel vorhanden, dass der jeweiligen Kommunikationspartner sich ein solches Bild (ein richtiges, brauchbares) machen kann, falls er mit den Versprachlichungsbräuchen einer Sprachgemeinschaft vertraut ist.“¹⁶⁰ Das heißt, wir haben es mit unvollständigen Syntagmen zu tun. Und gerade auf diese „Unvollständigkeit“ gibt uns die Autorin, unter grammatisch-syntaktischen Gesichtspunkten, einen interessanten Hinweis, indem sie „die Auslassung eines Wortes“, die Ellipse, in verschiedene Kategorien ausdifferenziert: „Subjektellipse“, „elliptische Adverbialbestimmung“, „Verbalellipse“, „Adjektiv mit Nominaellipse“.¹⁶¹ Zwei dieser Kategorien lassen sich auch in unserem Gedicht beobachten: Verbalellipse: „Und tiefer als der Tag gedacht [hat]“ (Zeile 6), „Lust [ist] noch tiefer als Herzeleid“ (Zeile 8); Ellipse des Personalpronomens: „[Sie] will tiefe, tiefe, Ewigkeit“ (Zeile 11).

VI. 1. 4 Gedankenfiguren

Zu den Gedankenfiguren zählen wir: Exclamatio, Aposiopese, Interrogatio, Sustentio, Evidentia. Exclamatio: „Oh Mensch! [...]“ (Zeile 1); Aposiopese: „Ich schlief, ich schlief –“ (Zeile 3) (in diesem Fall ersetzt der Gedankenstrich die Auslassungspunkte; Interrogatio: „Was spricht die tiefe Mitternacht?“ (Zeile 2); Sustentio: „Oh Mensch! Gieb Acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht?“ (Zeile 1/2).

¹⁶⁰ Dentler, Sigrid: *Verb und Ellipse im heutigen Deutsch*. Zum „Fehlen“ verbabhängiger Bestimmungen in Theorie und Praxis. In: ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS. Goterna, Kungälv 1990. S. 15.

¹⁶¹ Dentler, Sigrid: *Verb und Ellipse im heutigen Deutsch*. S. 4.

VII. Musikanalyse der Vertonungen des Gedichtes „Oh Mensch! Gieb Acht!“

VII. 1. Chronologische und systematische Untersuchung der Vertonungen

VII. 1. 1. Komponisten: Jahreszahl – Titel – Besetzung

1903	Theodor Streicher: „Nachtlied des Zarathustra“	für Gesang und Klavier
1915	Ferdinand Pfohl: „Mitternacht“	für Gesang und Klavier
1928	Carl Osterloh: „Das trunkene Lied“	für Gesang und Klavier
1954	Günter Raphael: „Das trunkene Lied“	für Gesang und Klavier
1961	Felix Wolfes: „Das trunkne Lied“	für Gesang und Klavier
1975	Hermann Reutter: „Das trunkne Lied“	für Gesang und Klavier

VII. 1. 2. erster und zweiter Vers:

Oh Mensch! Gieb Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?

Zu Beginn der Interpretation dieses Gedichtes (Kapitel III.) haben wir uns mit der zeitlichen Dimension auseinandergesetzt, indem die Bedeutung der Glockenschläge erläutert wurden. Die Glockenschläge, die in der Dichtung mit Zahlen von 1 bis 12 angegeben werden, kommen in keiner unserer Vertonungen vor; daher sollte an dieser Stelle, bevor die Musikanalyse beginnt, ergänzend erwähnt werden, dass der Ansager die „alte Brummglocke“ darstellt:

„Eins! Mitternacht hebt an! Fern her geweht, herauf aus tiefer Welt – bei mir, dem Einsiedler
sucht ihr Wort die letzte Ruhe?
Zwei! Die letzte Ruhe der tiefen Welt – ist sie denn eines Einsiedlers Höhe? Sucht sie,
wenn m i r ihr Klang durch Ohr und Mark und Bein geht – sucht und findet sie also noch
i h r e n Frieden?
Drei!“¹⁶²

Raphael ist der einzige Komponist, der zwischen den Verspaaren die Glockenschläge der alten „Brummglocke“, vertreten durch den Ansager, die Mahnung der „Mitternacht“ mit musikalischen Mittel zeigt (siehe unten).

Wir beginnen mit der Gedankenfigur¹⁶³ der Exklamatio, die durch den „Ansager“ im ersten Vers hervorgerufen wird. Streicher zeigt diese Figur in der Singstimme, indem er sie beim Ausruf „Oh Mensch!“ mit einem aufwärts und bei der Mahnung „Gieb Acht!“ mit einem abwärts springenden Saltus duriusculus¹⁶⁴, darstellt (Bsp. 1). In beiden Fällen handelt es sich um eine große Sechste (fis'-dis" und cis"-e').

¹⁶² KSA 10. S. 637.

¹⁶³ Schmitz, Arnold: *Musikalisch-rhetorische Figuren*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 4. München: Bärenreiter, 1989. Sp. 176-183.

¹⁶⁴ Schmitz, Arnold: *Musikalisch-rhetorische Figuren*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sp. 176-183.

Streicher: Bsp. 1

Pfohl verfolgt den selben Gedanken, indem er ebenso wie Streicher bei der ersten Exklamation die Singstimme mit einem Sprung aufwärts und bei der zweiten abwärts notiert; wobei hier (Bsp. 2, T. 21-23) die Intervallsprünge mit einer kleinen Sechste (d'-b') und mit einer Quarte (d''-a') versehen sind.

Pfohl: Bsp. 2

Raphael und Wolfes zeigen prägnante Beispiele dahingehend, wie sie die erste und teilweise auch

die zweite Zeile bearbeiten. Beide Komponisten verleihen der Vertonung jene Intention des Ansagers: eine Mahnung an den Menschen. Raphaels Vertonung (Bsp. 3) zeichnet sich dadurch aus, dass er die Mahnung des Ansagers: „Oh Mensch! Gib Acht!“ zwischen dem 4. und 5., dem 6. und 7., dem 8. und 9., dem 9. und 10. Vers als eine permanente Warnung setzt:

Raphael: Bsp. 3

11. $\text{♩} = \text{♩}$ 12. $\text{♩} = \text{♩}$ *pp* 13. *pp*

1. T. 8 Oh Mensch, gib Acht!

2. T. 8 Oh Mensch, gib Acht!

1. B. 8 Oh Mensch, gib Acht!

2. B. 8 Oh Mensch, gib Acht!

B. Solo 8 tie - fer, als der Tag — ge - dacht. Tief ist ihr

Zwischen der horizontalen Führung der Solostimme (die Verkündung der Mitternacht) und dem vertikalen „Einbruch“ des mahnenden Ansagers (homophoner Chöreinsatz) entsteht das Bild einer Zwei-Dimensionalität. Der Komponist beendet seine Vertonung mit einer rhetorischen Figur: der *Kykos*; er lässt den Chor (Bsp. 4) mit dem ersten und zweiten Vers nochmal singen.

Raphael: Bsp. 4

22. 23 24 25 *p*

1. T. 8 O Mensch! Gib

2. T. 8 O Mensch! Gib

1. B. 8 O Mensch! Gib

2. B. 8 O Mensch! Gib

B. Solo 8 tie - fe, — tie - fe E - - - wig - keit?"

26. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ 28 29 30 31 32

T. Acht! Was spricht die tiefe Mitternacht, die tiefe Mitternacht?

B. Acht! Was spricht die tiefe Mitternacht, die tiefe Mitternacht?

B. Solo

240 Min.

Wolfes bearbeitet die erste Zeile des Gedichtes motivisch durch, und nachdem er das Motiv in der Klavierbegleitung drei Takte lang kanonisch erklingen lässt, wird es im vierten Takte von der Singstimme (Bsp. 5) übernommen.

Wolfes: Bsp. 5

Langsam, klangvoll ($\text{♩} = 66$)
Slow and sonorous

1 2 3 *espr.*

p *mf*

Immer mit Ped.
 Always with pedal

4 5 6 *espr.* *R.*

p

O Mensch, gib acht! Was spricht die tiefe

Wie schon oben in Paragraph IV. 1. 2. erwähnt wurde, beginnt das Gedicht mit einem Exklamativsatz. Da nun die Singstimme die Semantik des Textes reflektiert, wird die syntaktische Übereinstimmung harmonisch behandelt. Während Streicher als einziger den Ausrufesatz mit einer vollständigen Kadenz: T – S – D – T : Fis – H – Cis – Fis (Bsp. 1) schließt, endet Osterloh (Bsp. 6) mit einem plagalen Schluss: f-Moll-Sept – c-Moll-Sept in zweiter Umkehrung.

Osterloh: Bsp. 6

Breit und wuchtig.

O Mensch, gib Acht!

Pfohl und Wolfes hingegen betrachten den 1. und 2. Vers als eine geschlossene semantische Einheit, und nicht als zwei getrennte Sätze. Das heißt, die Mahnung des Ansagers wird nicht mit einer Kadenz abgeschlossen; Pfohl endet vielmehr den Ausrufesatz auf einem halbverminderten Septakkord (Bsp. 2, T. 23), um dann am Ende des Fragesatzes (2. Vers) mit einem Halbschluss (A-Dur) zu schließen (Bsp. 2, T. 25). Wolfes gibt keine Tonart an, aber die Akkordfolge: a – F – e – d – E₇ deutet auf eine a-Moll-Harmonie hin. Der Komponist stützt den Exklamationsatz mit einem Dominantseptakkord (Bsp. 7, T. 4) und schließt den Fragesatz mit einem Mollseptakkord (Bsp. 7, T. 7).

Wolfes: Bsp. 7

O Mensch, gib acht! Was spricht die tiefe

Mit - ter - nacht?

Eine musikalisch-syntaktische Übereinstimmung lässt sich bei Raphael und Reutter nicht erkennen. Alle Komponisten, bis auf Raphael, haben bemerkenswerterweise den Fragesatz mit den entsprechenden rhetorischen Figuren vertont: Streicher (Bsp. 8), Osterloh (Bsp. 9) und Wolfes (Bsp. 10) setzen die Interrogatio-Figur nicht in der Singstimme, sondern in der Klavierbegleitung und schließen auf der Dominante beziehungsweise auf der dreifachen Dominante ab.

Pfohl beendet den Fragesatz nur mit der Dominante (Bsp. 11) und Reutter bringt seine Interrogatio-Figur nur in der Singstimme zum Ausdruck (Bsp. 12).

Streicher: Bsp. 8

0 Mensch! gib acht! Was spricht die tie - fe Mit - ter - nacht?

1 2 3 4

p

Tonart: Fis-Dur; Kadenz auf der dreifachen Dominante: Dis7; aufwärts steigender Sekundschrift in der oberen Bass-Stimme: eis-fisis;

Osterloh: Bsp. 9

Breit und wuchtig.

1 O Mensch, gib Acht! Was spricht die tie - fe Mit-ternacht?

2 3 4

mf

cresc. poco a poco

Tonart: Es-Dur; Kadenz auf der Dominante der Tonika-Parallele: G-Dur; aufwärts steigender Sekundschrift in den unteren Bass-Stimmen: f-g.

Wolfes: Bsp. 10

O Mensch, gib acht! Was spricht die tiefe

Tonart: keine; Kadenz auf der Dominant der angedeuteten a-Moll Tonart: E7; aufwärts steigender Sekundschrift in den unteren Stimmen der rechten Hand: f-g und b-h;

Pfohl: Bsp. 11

acht! Was spricht die tiefe Mit-ter-nacht?

Tonart: D-Dur; Kadenz auf der Dominante: A-Dur;

VII. 1. 3. dritter und vierter Vers:

„Ich schlief, ich schlief –,
 „Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –

Ab dem dritten Vers beginnt die „Mitternacht“ sich zu äußern, und sie öffnet hiermit die expeditiv Prozedur (siehe IV. 1. 2. Satzart und Satzform), indem sie eine direkte Verbindung zum Hörer herstellt. Diese „Direktheit“ lässt sich in keiner Vertonung feststellen, denn alle Komponisten haben Pausen zwischen dem zweiten und dritten Vers eingesetzt. Für sie erschien signifikanter, eine sichtbare Trennung zwischen dem Ansager (Glocke) und dem Verkünder (Mitternacht) zu zeigen. Das Besondere an dieser Beobachtung ist, dass Streicher, Pfohl und Osterloh auch ohne Anführungszeichen eine Trennpause gesetzt haben.

Beim „Erwachen“ zeigen alle Komponisten (Bsp. 13-18) den Übergang vom Nicht-Wach-Zustand zum Wachzustand eine aufwärts führende Singstimme. Raphael (Bsp. 13) zeigt eine leichte Resignation beim „Erwachen“, indem er am Ende des Verses die Singstimme einen Halbton abwärts sinken lässt.

Raphael: Bsp. 13



Streicher stellt durch ein Enjambement sein „Erwachen“ etwas „ruppig“ dar, indem er bei „bin“ nicht jambisch fortfährt, sondern durch die Bindung mit dem nächsten Takt eine Synkope bildet (Bsp. 14, T. 7-8). Pfohl (Bsp. 15) und Wolfes (Bsp. 17) bevorzugen die Figur der Extensio. Beide Komponisten dehnen das „Erwachen“, indem sie lange Noten einsetzen. Pfohl bringt in der Begleitung ein weiteres Bild ans Licht: der Zustand des Traumes. Zwischen liegenden Akkorden bewegen sich ondulierende Achtelfiguren, die unruhige Gedanken beziehungsweise Träume darstellen, während der Körper, die liegenden Akkorde, ruhig da liegt. Beim „Erwachen“ setzt der Komponist die Figur der Anabasis ein. Während die rechte Hand akkordisch mit der Singstimme aufwärts läuft, wird eine Katabasis-Figur gezeigt, indem die Basslinie bei „tiefem“ abwärts steigt (Bsp. 15). Wolfes’ „Erwachen“ wird mit einem Saltus duriusculus dargestellt. Nachdem die Singstimme aus einer tieferen Lage in Terzen aufwärts strebt, springt sie, wie erschrocken, eine übermäßige Quinte es'-h' (Bsp. 17). Weitere bildhafte Motive lassen sich in der Begleitung feststellen: während die rechte Hand regelmäßige Halben schlägt, spielt die linke Hand einen schwierigen Rhythmus: eine Vierteltriolen, die mit der vorigen Ganze und mit der folgenden Halbe gebunden wird (Bsp. 17, T. 13). Diese „legatura di valore“ ergibt ein rhythmisches Gebilde, das etwas Wackeliges, Undeutliches, Verschwommenes darstellt, wie eben im „Traum“ der Fall ist. Im selben Takt erscheint bei „bin ich er-“ eine weitere Triolen-Figur, die aber keine legatura nachweist und daher „stabiler“ wirkt, denn das „ich“ inzwischen „wach“ ist. Wir können daraus schließen, dass die Triolen eine Verbindung zwischen „Traum“ und „ich“ darstellen (Bsp. 17).

Streicher: Bsp. 14

wie im Traume

Ich schlief, ich schlief, aus tie - fem Traum bin

ich er - wacht. Die Welt ist tief, und

pp *cresc.* *mf* *dim.* *p*

Pfohl: Bsp. 15

schlaf - aus

tie - fem Traum bin ich er - wacht..

29 30 31 32 33 34

Osterloh: Bsp. 16

Ich schlief, ich schlief, aus tie - fem Traum bin ich er -
 wacht: Die Welt ist tief, und

Handwritten measure numbers: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.

Performance markings: *p*, *decres.*

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady accompaniment of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. Handwritten numbers 6 through 13 are placed above the piano staves.

Wolfes: Bsp. 17

"Ich schlief, ich schlief, aus tie - fem
 Traum bin ich er - wacht: Die

Handwritten measure numbers: 10, 11, 12, 13, 14, 15.

Performance markings: *pp*, *p*.

The score continues with a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes triplets in both hands. Handwritten numbers 10 through 15 are placed above the piano staves.

Reutter: Bsp. 18

Ges. *pp* 34 35 36 37

O Mensch! Gib acht! Was spricht die tie-fe Mit-ter - nacht?

Kl. 33 34 35 36 37

Das Figurative in der Singstimme wird durch die Harmonik verdeutlicht, indem das Wort eine Erweiterung seiner Bedeutung bekommt. Das Adjektiv „tief“ kommt in unserem Gedicht achtmal vor und erhält dadurch eine besondere Stellung. Wir haben bis jetzt den zweiten: „Was spricht die tiefe Mitternacht?“ und den vierten Vers: „Aus tiefem Traum bin ich erwacht“ behandelt. Die Funktionen sind hier verschieden: beim zweiten Vers hat das Adjektiv eine attributive, beim vierten hingegen eine adverbiale Funktion. Für eine Vertonung ist natürlich nicht die grammatische Beziehung relevant, sondern das Verhältnis zwischen den verschiedenen Ebenen der „Tiefe“, die auch in temporaler Beziehung stehen. Durch die achtmalige Wiederholung des Adjektivs wird jedes Mal den Substantiven eine spezifisch „tiefere“ Charakteristik verliehen. Es ist auch vom Autor so gewollt, dass die verschiedenen „Tiefen“ differenziert, verstanden werden müssen.

Streicher stellt seine „Tiefe“ bei „aus tiefem Traum“ (Bsp. 14, T. 7) mit einem C-Dur-Akkord dar, das heißt, er erweitert diese Ebene mit einer 6-fachen Subdominante der Grundtonart: Fis-Dur, und bringt die „Tiefe des Traumes“ mit der „[T]iefe [der] Mitternacht“ in direkter Verbindung, denn auch auf dieser Ebene setzt der Komponist ein C-Dur-Akkord (Bsp. 8, T. 3). „Traum“ und „Mitternacht“ befinden sich auf gleicher Ebene. Pfohl wiederholt den Text (Geminatio) und erweitert (Extensio) den harmonischen Raum innerhalb von fünf Takten (Bsp. 19, T. 35-40). Der Komponist versucht mit dieser Erweiterung eine entferntere Ebene zu schaffen, indem er über den Orgelpunkt mit einigen Durchgangsakkorden, die in Relation zu Es-Dur stehen, erreicht. Im Quintenzirkel liegen D-Dur und Es-Dur fünf Quinten auseinander, zudem wird vom Bereich der Kreuz-Tonarten in den der b-Tonarten gewechselt; das heißt, wir haben den Zyklus der Grundtonart verlassen, und bewegen uns gleichsam in einer neuen Dimension.

Pfohl: Bsp. 19

35
er - wacht, er -

37
wacht aus tie - fem, aus

39
tie - fem Traum -

pp

p

Wolfes hat keine Tonart angegeben, dies bedeutet, dass die verschiedenen Ebenen, mit anderen musikalischen Parametern zu zeigen sind: die Behandlung der beiden Klaviersysteme, indem die linke Hand einen Orgelpunkt: fis-cis fixiert (Bsp. 17, T. 12-13), während die rechte Hand verschiedene Akkorde anschlägt, stellen zwei Dimension dar. Eine weitere Dimension wird zwischen den Akkorden selbst dargestellt, indem die Beziehung zwischen „ich“ und „Traum“ in Verbindung gebracht wird. Auf der ersten Halbe (Bsp. 17, T. 13) bei „Traum“ erklingt ein D-Dur-Septakkord (his enharmonisch c) und auf der zweiten Halbe desselben Taktes bei „bin ich er-“ erklingt ein Es-Dur-Septakkord. Diese antithetische Rückung bewirkt eine außergewöhnliche Figuration: Zwischen dem „ich“ (die „Mitternacht“): Es-Dur als eine reale Konstante und dem „Traum“: D-Dur als eine Illusion, klaffen die Ebenen auseinander.

Aus dem Kapitel „III. Interpretation des Gedichtes“ lesen wir:

„Es kam der Honigmond der deutschen Philosophie; alle jungen Theologen des Tübinger Stifts giengen alsbald in die Büsche, – alle suchten nach ‚Vermögen‘. Und was fand man nicht Alles – in jener unschuldigen, reichen, noch jugendlichen Zeit des deutschen Geistes, in welche die Romantik, die boshafte Fee, hineinblies, hineinsang, damals, als man ‚finden‘ und ‚erfinden‘ noch nicht auseinander zu halten wusste! Vor allem ein ‚Vermögen für’s ‚Übersinnliche‘: Schelling taufte es die intellektuale Anschauung und kam damit den herzlichsten Gelüsten seiner im Grunde frommgelüsteten Deutschen entgegen. Man kann dieser ganzen übermüthigen und schwärmerischen Bewegung, welche Jugend war, so kühn sie sich auch in graue und greisenhafte Begriffe verkleidete, gar nicht mehr Unrecht thun, als wenn man sie ernst nimmt und gar etwa mit moralischer Entrüstung behandelt; genug, man wurde älter, – der Traum verflog. Es kam eine Zeit, wo man sich die Stirne rieb: manreibt sie sich heute noch. Man hatte geträumt: voran und zuerst – der alte Kant. ‚Vermöge eines Vermögens‘ – hatte er gesagt, mindestens gemeint. [...]“¹⁶⁵

Nun ist die „Mitternacht“ aus diesem „Traum erwacht“; das heißt, die Hoffnung, dass die Philosophie die „Wahrheit“ ans Licht bringen würde, ist ein „Traum“ gewesen. Die Gemäuer der zeitgenössischen philosophischen Institutionen fingen an, Risse zu bekommen, sodass Enttäuschung und Zweifel entstanden. [Eigenes Zitat]

Es ist eine schmerzhaft Erfahrung, die hier der Komponist mit der Rückung zum Ausdruck bringen will: Zwischen dem „ich“ und dem „Traum“ beziehungsweise zwischen Objekt und Subjekt liegen sechs Tonarten: eine weite Dimension. Der vierte Vers endet mit einem Doppelpunkt und einem Gedankenstrich. Der Doppelpunkt stellt eine Vorbereitung der Thematik dadurch dar, dass er durch die Doppelpunktkonstruktion eine Erweiterung des Handlungsraums erreicht.¹⁶⁶ Streicher hat im Sinne dieser syntaktischen Funktion den Handlungsraum erweitert, indem er den vierten Vers mit einem verminderten Septakkord schließt (Bsp. 14, T. 8), obwohl der Vers in seiner Vertonung mit einem Punkt versehen ist. Während Pfohl (Bsp. 15, T. 34) und Osterloh (Bsp. 16, T. 9) mit authentischen Schlüssen den Vers kadenzieren, lässt Wolfes mit seinem Akkord (Bsp. 17, T. 14) die „Erweiterung des Handlungsraums“ völlig offen.

¹⁶⁵ KSA 5. S. 24 ff.

¹⁶⁶ Brendel, Ursula: S. 84 ff.

VII. 1. 4. fünfter und sechster Vers:

„Die Welt ist tief,
 „und tiefer als der Tag gedacht.

Die Komponisten haben in der Singstimme dieser beiden Verse einen Unterschied zwischen dem prädikativen (Vers 5) und dem komparativen (Vers 6) Adjektiv zu zeigen versucht, indem sie mit verschiedenen Intervall-Schritten operieren. Streicher (Bsp. 20, T. 9-11) und Pfohl (Bsp. 21, T. 43-46) führen die Singstimme beim fünften Vers in Sekundschrift aufwärts und dann zweimal abwärts. Pfohl wiederholt das prädikative „tief“, aber damit die Qualität der beiden prädikativen Adjektive nicht vertauscht wird, setzt er ein *ces* anstatt eines *h* (T. 44), um dann beim Komparativen „tiefer“ eine Quinte abwärts zu springen. Raphael (Bsp. 23, T. 9-13) setzt bei „tief“ einen Quart-Quint-Sprung abwärts mit dem Ambitus einer None (a-G). Bei „tiefer“ läuft eine abwärts führende Figur mit dem Umfang einer Septime über einem Moll-Septakkord (as-B). Und auch bei „als der Tag“ führt der Komponist zum dritten Mal die Singstimme, teils springend, teils schreitend, in die tiefste Lage einer menschlichen Stimme. Der Ambitus geht über einer Dezime (ges/fis-D). Osterloh (Bsp. 22) und Reutter (Bsp. 25) vertonen beide den fünften Vers mit einer aufwärts steigenden Figur, aber beim sechsten Vers zeigen sie eine enorme Differenz: während Reutter mit der Singstimme sehr behutsam umgeht, sind bei Osterloh vier Intervallsprüngen zu verzeichnen: Oktavsprung abwärts: des'-des' (Bsp. 22, T. 13), Septsprung (große Septime) aufwärts: des'-c" (Bsp. 22, T. 13-14), Sechstsprung abwärts: c"-e' (Bsp. 22, T. 14), Septsprung (kleine Septime) aufwärts: c'-b' (Bsp. 22, T. 14-15). Diese Sequenz von Intervallsprüngen ist Ausdruck einer großen Emphase, und verleiht dem Inhalt des Textes eine besondere Hervorhebung. Bei Reutter wäre noch seine Behandlung der Tempora (siehe Kapitel: IV. 1. 1. Die Tempora) zu vermerken: er zeigt bei „Die Welt ist Tief“ eine syntaktisch-semantische Bedeutung, nämlich dass „Die Welt“ eine Äquivalenz zur „Tiefe“ hat, indem er in den Außenstimmen der Klavierbegleitung (die Innenstimmen laufen chromatisch durch) bei „Welt“ und bei „tief“ den gleichen G-Dur Akkord gesetzt hat (Bsp. 25, T. 40-41). Wolfes lässt die Singstimme im fünften Vers zwei Mal abwärts springen; beim ersten Mal mit einem Quartsprung: fis'-cis' (Bsp. 24: T. 15-16) und beim zweiten mit einem verminderten Quintsprung: d'-gis (Bsp. 24, T. 16-17). Beim sechsten Vers springt die Singstimme ebenso zweimal abwärts; beim komparativen Adjektiv „tiefer“ macht die Singstimme einen reinen Quintsprung: dis'-gis (Bsp. 24, T. 18-19) und anschließend einen kleinen Terzsprung: c'-a (Bsp. 24, T. 19-20). Bemerkenswert bei Wolfes ist, dass die modale Konjunktion „als“ in der selben Tonlage einsetzt wie bei „tief“ des fünften Verses (Bsp. 24, T. 17 und T. 19), und durch die Trennpause (Interruptio) des sechsten Verses bekommt man den Eindruck die Komparation „Und tiefer“ isoliert da steht.

Es ist nicht zu übersehen, dass alle Komponisten beim sechsten Vers „und tiefer als der Tag gedacht“ die Singstimme tiefer gesetzt haben. Hier liegt vermutlich ein Missverständnis der Komparation vor: beide Verse geben verschiedene „Positionen“ an, das heißt, der „Tag“ hat nicht so „tief gedacht“, wie „tief“ eigentlich die „Welt“ ist; der „Tag“ hat also oberflächlicher „gedacht“; daher sollte die Singstimme bei der „Tiefe“ des „Tages“ höher gesetzt werden als bei der „Tiefe“ der „Welt“. In der Harmonik sieht die Sache anders aus: Alle Komponisten (außer Reutter) nutzen das Verhältnis zwischen den Tonarten und den Harmonien als Ausdrucksform, um die Aussage des Textes adäquat wiederzugeben. Reutter hat keine Tonart angegeben; um nun die verschiedenen Ebenen des Textes darstellen zu können, werden die harmonischen Verhältnisse in der Folge der Akkorde zu suchen sein. Reutter setzt sowohl bei „die Welt ist tief“ als auch bei „und tiefer als“ einen G-Dur-, bei „der Tag ge-“ einen C-Dur- und bei „-dacht“ einen Des-Dur-Akkord (Bsp. 25, T. 40-42). Das heißt, der Komponist verhält sich genauso wie in der Singstimme, indem er harmonisch die Tiefe des Tages „tiefer“ als die Tiefe der Welt darstellt. Ein weiterer Komponist, der auch keine Tonart angibt (von Raphael abgesehen) ist Wolfes.

Wolfes zieht verschiedene Parameter der musikalischen Syntax heran, um die Bedeutung des Textes gerecht zu werden. Zum einen zeigt er zwischen dem fünften und sechsten Vers eine Differenz in der harmonischen Ebene, indem er die Tiefe der Welt mit einem As-Dur-Septakkord, die Tiefe des Tages hingegen mit H-Dur harmonisiert. As-Dur befindet sich 9 Quinten tiefer als H-Dur. Das heißt, die musikalische Analogie, dass die Tiefe der Welt tiefer als die des Tages ist, würde hier mit dem Text übereinstimmen (Bsp. 24, T. 17). Zum anderen versucht der Komponist eine weitere Analogie darzustellen – man kann auch von zwei Ebenen sprechen – indem er bei „als der Tag ge-“ zwischen den beiden Systemen des Klaviers, linke und rechte Hand – unter starker Berücksichtigung der Enharmonik – eine doppelte harmonische Führung zeigt: linke Hand: h-Moll; rechte Hand: B-Dur beziehungsweise b-Moll-Sept (Bsp. 24, T. 19). Auch Streicher und Osterloh zeigen, ähnlich wie bei Wolfes, die Komparation zwischen „Welt“ und „Tag“ im Subdominant-Bereich: Streicher vertont das Gedicht in Fis-Dur; bei „Welt“ setzt ein D-Dur Akkord – 4-fache Subdominante – und bei der Komparation „tiefer“ ein f-Moll/As-Dur-Akkord – 10-fache Subdominante; es wird hiermit eine genauere Komparation gegenüber dem „Tag“ gezeigt. Bei „Tag“ erklingt ein A-Dur, und bei „gedacht“ ein C-Dur beziehungsweise ein Cis-Dur. Es ist eindeutig, dass mit f-Moll beziehungsweise As-Dur: „Die Welt“ „tiefer“ als der „Tag“ liegt (Bsp. 20, T. 10-12). Die Tonart, die Osterloh verwendet ist: Es-Dur. Bei „Die Welt ist tief“ setzt der Komponist zwei Ges-Dur-Akkorde ein, das heißt: die 3-fache Subdominante der Grundtonart. Bei der Komparation „und tiefer als der Tag gedacht“ endet der Satz mit einem As-Dur-Septakkord. Wir können auch hier feststellen, dass die Ebene, die der Text zu verstehen gibt – die Tiefe der Welt ist tiefer als die Tiefe des Tages – entsprechend „übersetzt“ worden ist (Bsp. 22, T. 12-15). Bei Pfohl ist die Komparation nicht so deutlich wie bei den vorherigen Komponisten, denn er verwendet einen E-Dur-Akkord bei „und tiefer als“ und bei „der Tag gedacht“. Trotz dieser „Unebenheit“ wird „Die Welt“ mit einem As-Dur – 6-fache Subdominante von der Grundtonart: D-Dur – harmonisiert; das heißt, wir befinden uns immer noch zwischen den Parametern der Textaussage, dass die Welt sich mit einem As-Dur beziehungsweise B-Dur, deutlich unterhalb dessen, was der „Tag“ mit seinem E-Dur denkt, befindet. Erwähnenswert wäre bei Pfohl der Übergang von E-Dur nach B-Dur durch chromatische Stimmführung, indem er die intentionierte „Tiefe“ ohne sich von der Grundtonart zu weit zu entfernen, erreicht (Bsp. 21, T. 43-44). Bei der Wiederholung des zweiten „ist tief“ (Bsp. 21, T. 44-45) wird der Übergang E-Dur – B-Dur nicht gemacht, weil diese „Tiefe“ einmalig ist; die Wiederholung ist eine Extension ohne harmonische Bedeutung, daher in Singstimme *ces* und nicht *h'*. Es ist von den Komponisten nicht zu erwarten, dass ihnen genau bei der Komparation „tiefer als“ eine Modulation gelingt, die den Sinn des Textes analog „übersetzt“; denn die musikalischen Parameter sind sehr schwer zu vereinen, aber sie zeigen zwischen diesen beiden Sphären „Welt“ und „Tag“ eine differenzierte Harmonik. Im dritten Kapitel lesen wir:

„Die Welt ist tief“ sagt das Gedicht, das heißt, die Welt ist mehr als nur ein „Zählen und Wägen“. ¹⁶⁷ Waren überhaupt die Wissenschaft und die Philosophie in der Lage diese „Tiefe“ zu bewältigen? Sie ist eine Dimension, die sich nicht nur mit Zählen und Wägen überblicken lässt. Ist es nicht eher so, meint der Autor, dass der Philosoph überhaupt keinen „Überblick“ mehr bekommt? Und wenn er wissenschaftlich wird, dann besteht die Gefahr, dass seine Zeit an ihm vorbei läuft. ¹⁶⁸

Bei der Vertonung dieser beiden Verse haben die Komponisten (außer Raphael und Reutter) mit ihrer musikalischen Grammatik – nicht aber in der Singstimme – die Intention des Autors adäquat übertragen, indem sie, wie oben schon erwähnt, dass der „Tag“ nicht so „tief gedacht“ hat, wie „tief“ eigentlich die „Welt“ ist.

¹⁶⁷ KSA 4. S. 235 f.

¹⁶⁸ KSA 11. S. 518 f.

Streicher: Bsp. 20

ich er - wacht. Die Welt ist tief, und

cresc. *mf* *dim.*

tie - fer als der Tag ge - dacht; tief ist ihr Weh,

p

Pfohl: Bsp. 21

42

pp *mf*

Die Welt ist tief, ist tief, und

42 43 44 45

Mit 3 3

46

pp

tie - fer als der Tag - ge - dacht.. Tief ist ihr Weh - -

46 47 48 49 50

Osterloh: Bsp. 22

9 wacht: Die Welt ist tief, und
10
11 *decresc.*
12
13
14 tie - fer als der Tag — ge - dacht.
15
16
17

cresc.

Copyright 1909 by Otto Waltrater, Munich. O. H. 595b

Raphael: Bsp. 23

8. $\text{♩} = \text{♩}$ 9 $\text{♩} = \text{♩}$ 10 $\text{♩} = \text{♩}$

1. T. Acht! Was spricht die tie-fe Mit-ter-nacht? 4 6

2. T. Acht! Was spricht die tie-fe Mit-ter-nacht? 4 6

1. B. Acht! Was spricht die tie-fe Mit-ter-nacht? 4 6

2. B. Acht! Was spricht die tie-fe Mit-ter-nacht? 4 6

B. Solo Die Welt ist tief, — und *p*

11. $\text{♩} = \text{♩}$ 12 $\text{♩} = \text{♩}$ 13 $\text{♩} = \text{♩}$

1. T. Oh Mensch, gib Acht! *pp* 4 5

2. T. Oh Mensch, gib Acht! *pp* 4 5

1. B. Oh Mensch, gib Acht! *pp* 4 5

2. B. Oh Mensch, gib Acht! *pp* 4 5

B. Solo tie - fer, als der Tag — ge - dacht. Tief ist ihr *p*

Wolfes: Bsp. 24

Musical score for measures 12-15. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "Traum bin ich er - wacht: Die". Measure 12 has a triplet of eighth notes. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 has a triplet of eighth notes. Measure 15 has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. A dynamic marking *p* is present in measure 15.

Musical score for measures 16-19. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "Welt ist tief, und tie - fer als der Tag ge -". Measure 16 has a triplet of eighth notes. Measure 17 has a triplet of eighth notes. Measure 18 has a triplet of eighth notes. Measure 19 has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamic markings *espr.* and *R.* are present in measures 18 and 19 respectively. A marking *suav...* is present in measure 18.

Musical score for measures 20-22. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "dacht. Tief". Measure 20 has a triplet of eighth notes. Measure 21 has a triplet of eighth notes. Measure 22 has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamic markings *mf* are present in measures 20 and 22.

Reutter: Bsp. 25

38 *cresc.* 39 *f* 40 Mit zunehmender Steigerung 41 42

Ges. schlief—, aus tie-fem Traum bin ich er-wacht: Die Welt ist tief, und tie-fer als der Tag ge-

Kl. 38 39 40 41 *f*

Ges. 43 44 45 *più f* 46 47

Ges. dacht. Tief ist ihr Weh—, Lust—

Kl. *più f* *espr.*

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system covers measures 38 to 42. The vocal line (Ges.) begins at measure 38 with the lyrics 'schief—, aus tie-fem Traum bin ich er-wacht: Die Welt ist tief, und tie-fer als der Tag ge-'. The piano accompaniment (Kl.) starts with a treble and bass clef. The second system covers measures 43 to 47. The vocal line continues with 'dacht. Tief ist ihr Weh—, Lust—'. The piano accompaniment features a 'più f' marking and an 'espr.' (espressivo) marking. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., f, più f), performance instructions (Mit zunehmender Steigerung, espr.), and measure numbers (38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47).

VII. 1. 5. siebter und achter Vers:

„tief ist ihr Weh -,
 „Lust – tiefer noch als Herzeleid:

Im Kapitel „V. Versstruktur“ haben wir festgestellt, dass

„Die unterschiedlichen Ebenen beziehungsweise Dimensionen [...] lassen sich hier in der Analyse der Versstruktur ebenso reflektieren. Die Verse 1 bis 6 weisen alternierend zwei- und viertaktige Jamben auf. Die Verse 7 bis 10 sind ebenso alternierend vertreten, allerdings mit drei- und fünftaktigen Trochäen.“

Dieser Metrum-Wechsel ist nur von Reutter (Vers 7. und 9.) wahrgenommen worden (Bsp. 30, T. 45 und T. 52), Raphael hat einen Trybrachys-Versfuß gewählt (Bsp. 28, T. 13), und alle anderen Komponisten haben mit Daktylen vertont. Das heißt, ab dem siebten Vers haben wir zwar einen rhythmischen Wechsel, aber die eigentliche Wende findet mit einem Perspektivenwechsel beim achten Vers statt, der uns auf eine andere Ebene führt. Während die Verse „Die Welt ist tief“ / „Und tiefer noch als der Tag gedacht“ / „Tief ist ihr Weh“ in semantischer Verbindung zueinander stehen, zeigt sich durch die modale Konjunktion mit komparativer Konstruktion eine grammatische Verbindung zwischen dem sechsten und dem achten Vers: „[...] tiefer noch als der Tag gedacht“ – „Lust [ist] tiefer [...] als Herzeleid“. Die Komponisten haben, ähnlich wie beim fünften und sechsten Vers, eine unterschiedliche Interpretation zwischen der Führung der Singstimme und dem Verhältnis der Harmonien zum Ausdruck gebracht. Streicher, Raphael und Reutter geben dem siebten Vers einen emphatischen Ausdruck, indem sie eine Analipsis-Figur einsetzen: Streicher wiederholt dreimal das e" und lässt die Singstimme bei „Weh“ um einen halben Ton abwärts sinken (Bsp. 26, T. 13); Raphael verhält sich ähnlich wie Streicher: der Komponist lässt den Bassisten dreimal das d singen; dann bei „Weh“ führt allerdings die Singstimme einen halben Ton aufwärts¹⁶⁹ (Bsp. 28, T. 13-14); Reutter setzt eine Wechsellinie ein, und auch er, wie Raphael, führt die Singstimme bei „ihr Weh“ um einen ganzen Ton (b-c') aufwärts¹⁷⁰ (Bsp. 30, T. 45-46). Osterloh und Wolfes führen, wie vom Text erwartet, die Singstimme bei „tief ist ihr Weh“ abwärts: während Wolfes die Tonfolge: g'-fis'-cis' wählt (Bsp. 29, T. 22-24), lässt Osterloh die Singstimme bei „Weh“ vom c" zum gis' springen (Bsp. 27, T. 18-19). Pfohl (Bsp. 31, T. 49-50) dagegen wendet bei diesem Vers verschiedene Figuren an: bei „tief“ setzt er einen tiefen Ton (h) an (Hypotyposis), bei „ihr“ macht die Singstimme einen Sechst-Sprung (c'-a') (Exklamatio) und bei „Weh“ schließt er mit einem abwärtsgehenden Halbton-Schritt (a-gis). Beim achten Vers, da wo die Komparation vorkommt, ist wieder Reutter der einzige Komponist, der die richtige Komparation durchführt, das heißt, er setzt die Singstimme im richtigen Verhältnis zum Vergleichsobjekt, indem er bei „Lust“ und „tiefer“ ein dis' und bei „Herzeleid“ ein f' setzt (Bsp. 30, T. 45-49). Alle anderen Komponisten haben die Steigerung des Adjektivs „tiefer“ gegenüber dem „Herzeleid“ nicht musikalisch umgesetzt: Streicher setzt die Komparation um eine Oktave (Bsp. 26, T. 13-15), Pfohl um eine verminderte Quinte (Bsp. 31, T. 49-56), Osterloh um eine Quinte (Bsp. 27, T. 18-22), Raphael um eine None (Bsp. 28, T. 13-16) und Wolfes (Bsp. 29, T. 22-27) um eine Terz höher. Wie oben schon erwähnt, und wie bei dem fünften und sechsten Vers gezeigt wurde, lässt sich auch hier einen anderen Gedanken zwischen Singstimme und Harmonieführung feststellen; das heißt, in der Singstimme konnten wir bei der Komparation „tiefer“ nicht eine Stimmlage sehen beziehungsweise hören (außer Reutter), die den Sinn des Verses zum Ausdruck gebracht hätte. Die Harmonien der Vertonungen stellen ein anderes Bild dar: Der Perspektivenwechsel des achten Verses zielt auf eine Komparation innerhalb der Zeile „Lust – tiefer noch als Herzeleid“. Die Konnotation zu „Herzeleid“ lautet „Welt-Weh“, „Welt-Leid“, „Welt-Schmerz“. Das heißt, „die Welt ist tief“ und

¹⁶⁹ Der Komponist fasst diesen Ausdruck als eine Frage auf, obwohl kein Fragezeichen angegeben ist.

¹⁷⁰ Hier darf die Bewegung b-c' nicht als eine Frage aufgefasst werden, denn das b fungiert als eine Wechsellinie.

„tief ist ihr Weh“; „Lust [aber ist] tiefer noch als [Welt-Leid]“. Diese „Lust-Tiefe“ hat eine andere Qualität; wir dürfen sie nicht mit der „Welt-Tiefe“ (Vers 5. und 6.) vergleichen, die zwei Ebenen positioniert: Oberflächlichkeit (der Tag) und Profundität (die Welt). Bei der „Lust-Tiefe“ handelt es sich um ein „physikalisches Phänomen“, das im dritten Kapitel erläutert wurde:

„es wird einmal gezeigt werden, wie allmählich, in den niederen Organismen, dieser Hang entsteht, wie die blöden Maulwurfsaugen dieser Organisation zuerst Nichts als immer das Gleiche sehen, wie dann, wenn die verschiedenen Erregungen von Lust und Unlust bemerkbar werden, allmählich verschiedene Substanzen unterschieden werden, aber jede mit Einem Attribut, das heisst einer einzigen Beziehung zu einem solchen Organismus. – Die erste Stufe des Logischen ist das Urtheil; dessen Wesen besteht, nach der Feststellung der besten Logiker, im Glauben. Allem Glauben zu Grunde liegt die *E m p f i n d u n g d e s A n g e n e h m e n o d e r S c h m e r z h a f t e n* in Bezug auf das empfindende Subject. Eine neue dritte Empfindung als Resultat zweier vorangegangenen einzelnen Empfindungen ist das Urtheil in seiner niedrigsten Form. – Uns organische Wesen interessiert ursprünglich Nichts an jedem Dinge, als sein Verhältniss zu uns in Bezug auf Lust und Schmerz. Zwischen den Momenten, in welchen wir uns dieser Beziehung bewusst werden, den Zuständen des Empfindens, liegen solche der Ruhe, des Nichtempfindens: das ist die Welt und jedes Ding für uns interesselos, wir bemerken keine Veränderung an ihm [...]“¹⁷¹

Reutters Absicht liegt nicht in der musikalischen Analogie der Komparation, sondern er stellt in einer sehr interessanten Weise „die Empfindung des Angenehmen oder Schmerzhaften“ dar, indem er zwischen dem siebten und achten Vers bei „Weh“ einen Quart-Sechst-Non-Akkord in der Klavierbegleitung unaufgelöst lässt. Dieser unaufgelöste Akkord wird *ad incrementum* vom Orchester übernommen und bei „Lust“ in H-Dur aufgelöst. Das Orchester löst das „Weh“ in „Lust“ auf, während das „Weh“ selbst unaufgelöst in der Klavierbegleitung „stecken“ bleibt. Diese Schärfe zwischen dem Aufgelösten und Unaufgelösten klingt schmerzhaft; es ist eine „schmerzhaft“ Lust, eine „weh-tuende“ Lust, die den Intentionen des Dichters sehr nahekommt (Bsp. 30, T. 46-47). Die anderen Komponisten versuchen die Komparation des achten Verses mit den verschiedenen harmonischen Verbindungen zu kontrastieren: Streicher setzt bei „Lust“ einen D-Dur-Sept- (his'=c") und bei „tiefer“ einen G-Dur-Septnonakkord¹⁷² (eis"=f" und gis'=as') ein; das heißt, wir haben bei der Komparation „tiefer“ eine Differenz von fünf Quinten im Subdominant-Bereich (Bsp. 26, T. 14). Ähnlich wie Streicher setzt auch Pfohl den gleichen musikalischen Gedanken durch, indem er bei „Lust“ einen b-Moll- und bei der Komparation einen Fes-Dur-Quartsechstakkord notiert. Bei der Wortwiederholung „Lust“ notiert aber der Komponist einen Des-Dur-Akkord (Paralleltonart von b-Moll), so differenziert er den Original-Text von einer eigenmächtigen Wiederholung. Bei „Herzeleid“ erklingt ein C-Dur mit übermäßiger Quinte, großer Septime und None. Das heißt von C-Dur („Herzeleid“) ausgesehen, befinden wir uns in der fünffachen (b-Moll) beziehungsweise in der achtfachen (Fes-Dur) Subdominante (Bsp. 31, T. 52-56). Osterloh zeigt seinen Perspektivenwechsel mit einem Tonartwechsel und zwar von Es-Dur nach A-Dur. Er wechselt in die neue Ebene um sechs Quinten höher, und zeigt dadurch eine andere Qualität der „Tiefe“, eine expansivere „Tiefe“ (Bsp. 27, T. 18-22). Wolfes gibt in seiner Interpretation zwei Informationen preis: beim siebten Vers „tief ist ihr Weh“, teilt der Komponist „Tief“ und „Weh“ auf zwei Ebenen, indem beide Systeme des Klaviers mit verschiedenen Akkorden notiert werden: Es-Dur (RH) und Fis-Dur (LH). Der Es-Dur-Akkord stellvertretend für „Tief“ geht bei „ihr Weh“ in den Fis-Dur-Akkord über, sodass die „Tiefe“ vom „Weh“ einverleibt wird (Bsp. 29, T. 22-24). Beim achten Vers „Lust – tiefer noch als Herzeleid“ verfährt Wolfes wie bei den anderen

¹⁷¹ KSA 2. S. 39.

¹⁷² Hier fehlt das Auflösungszeichen: his' > h'

Komparationen: während bei „Lust“ ein Es-Dur-Septnonakkord erklingt, der von einem G-Dur-Akkord¹⁷³ bei „tiefer noch als“ gefolgt wird, ergänzt der Komponist bei „Herzeleid“ einen Cis-Dur-Sept-Akkord¹⁷⁴, der in der dritten Umkehrung als Sekundakkord notiert wird. (Bsp. 29, T. 25-27). Es-Dur und G-Dur stehen in medianter Verbindung, so wie „Lust“ und „tiefer“ in grammatischer Verbindung stehen. Die Komparation wird so dargestellt, dass die „Lust“ sich gegenüber dem „Herzeleid“ in einem weiten subdominantischen Bereich befindet.

¹⁷³ Das e ist als melodischer Transitus zu verstehen: d-e (L.H.)-eis (R.H.).

¹⁷⁴ Das G' hat in dieser Lage keine harmonische Funktion, sondern es verleiht dem musikalischen Ausdruck eine charakteristische Klangfarbe.

VII. 1. 6. Neunter, zehnter und elfter Vers:

„Weh spricht: Vergeh!
 „Doch alle Lust will Ewigkeit -,
 - will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

Streicher, Raphael und Pfohl verleihen dem neunten Vers einen emphatischen Ausdruck, indem sie mit *Salti duriusculi* operieren: Streicher führt zwei Sprünge aufwärts: der erste ist ein kleiner Septsprung (e'-d''), der zweite ein Quartsprung (cis''-fis'') (Bsp. 26, T. 16). Raphael verfährt beim ersten Sprung wie Streicher: er macht einen Quartsprung aufwärts (a-d), dann führt er die Singstimme um eine kleine Sekunde (d-es) in die gleiche Richtung; der zweite Saltus aber, eine kleine Septime (es-F), springt abwärts (Bsp. 28, T. 17-18). Pfohls emphatischer Ausdruck zeigt einen Sprung einer verminderten Septime abwärts (des''-e'), und von da an schreitet in Sekundenschritten bis zum as' aufwärts (Bsp. 31, T. 57-59). Sowohl Osterloh als auch Wolfes drücken ihre Emphasis in zweifacher Weise aus: zum Einen setzen sie beide die Singstimme auf dem zweiten Viertel ein, sodass der Imperativsatz durch den späten Einsatz mehr Ausdruck bekommt; zum Anderen verwenden sie Tritoni: während Osterloh (Bsp. 27, T. 23-24) bei „vergeh“ einen Saltus aufwärts (a'-es'') notiert, setzt Wolfes (Bsp. 29, T. 30) beim selben Wort ebenso einen Saltus – allerdings abwärts – (fis'-his). Reutter, sehr zurückhaltend in seiner Weise (Bsp. 30, T. 52-53), drückt sein „vergeh“ mit einem kleinen Terzsprung (dis'-fis') aus.

Beim Deklarativsatz „Doch alle Lust will Ewigkeit“ wiederholen Osterloh (Bsp. 27, T. 25) und Wolfes (Bsp. 29, T. 31) die *Retardatio*-Figur in der Singstimme. Aber auch Streicher (Bsp. 26, T. 17) und Reutter (Bsp. 30, T. 54) setzen eine auskomponierte Pause ein und verleihen der adversativen Konjunktion „Doch“ mehr Aufmerksamkeit. Im Gegensatz zu den anderen Komponisten wird die Konjunktion „Doch“ von Pfohl (Bsp. 31, T. 62) und Raphael (Bsp. 28, T. 18) antizipiert. Durch diese Antizipation, ähnlich wie ein Auftakt, haben beide Komponisten dem Text in verschiedener Weise einen viel stärkeren musikalischen Ausdruck vermitteln können: Pfohl setzt mitten im Vers „alle Lust will“ einen Taktwechsel ein: $4/4 > 6/4$ (Bsp. 31, T. 63-64), und erreicht dadurch eine breitere Extension bei „Ewigkeit“. Nach einem langen Ton auf dem Vokal „E-“ springt die Singstimme eine kleine Septime abwärts: d''-e' (Bsp. 31, T. 65). Der Kontrast zwischen dem langen Ton und dem Septsprung bringt eine gewisse Expressivität zum Ausdruck. Die höchste Form der Expressivität in der Singstimme wird von Raphael bei „Lust“ vertont. Der Komponist setzt sowohl verschiedene Rhythmen (punktierte Achtel und Triolen, teilweise synkopisch gebunden) als auch eine Reihe von *Salti duriusculi* ein: große Sechste abwärts (ais-cis), verminderte Quarte aufwärts (cis-f), kleine Septime abwärts (as-b) und große Sechste aufwärts (b-g). Das Ganze wirkt sehr ekstatisch. Bei „will E-“ kommt der höchst aufwärts gehende Saltus duriusculus (e-d') vor, und unmittelbar danach macht die Singstimme einen großen Septsprung abwärts (d'-es). Hier werden zwei musikalische Figuren zum Ausdruck gebracht: der Saltus duriusculus und die *Regressio*-Figur (Bsp. 28, T. 19). Der Ambitus der Singstimme geht über zwei Oktaven: großes D (Bsp. 23, T. 12), d' (Bsp. 28, T. 20) und übertrifft dadurch alle Vertonungen.

Der elfte Vers wird von Streicher (Bsp. 26, T. 18) und Osterloh (Bsp. 27, T. 26) unmittelbar nach dem zehnten Vers fortgesetzt, wie wenn beide Verse aus einer Zeile bestünden. Pfohl (Bsp. 31, T. 65), Wolfes (Bsp. 29, T. 33), Raphael (Bsp. 28, T. 21) und Reutter (Bsp. 30, T. 56) setzen dagegen zwischen den beiden Versen Pausen ein. Die *Geminatio*-Figur „tiefe, tiefe“ wird von allen Komponisten in der Singstimme und teilweise in der Begleitung musikalisch umgesetzt. Streicher (Bsp. 26, T. 19-21) zeigt zwei abwärtsgehende Sprünge: einen kleinen Septsprung (a''-h') und einen kleinen Sechst-Sprung (cis''-eis'); bei „Ewigkeit“ notiert der Komponist einen emphatischen aufwärts gehenden verminderten Septsprung (eis'-d''). Raphael (Bsp. 28, T. 21-23) zeigt ebenso zwei abwärtsgehende Sprünge: beim ersten „tief“ macht die Singstimme einen kleinen Sechst-Sprung (fis-Ais) und beim zweiten „tief“ einen großen Sechst-Sprung (f-As). Osterloh (Bsp. 27, T. 27-28) macht einen musikalischen Unterschied zwischen dem ersten und zweiten „tief“. Beim

ersten „tief“ notiert der Komponist einen abwärtsgehenden Septsprung (es'-f'); beim zweiten „tief“ (bis Versende) bedient er sich der Katabasis-Figur, indem er die Singstimme ebenso abwärts in Sekundenschritten (as'-g'-f'-es') schreiten lässt. Reutters Sprünge (Bsp. 30, T. 56-57) sind gegenüber den anderen sehr bescheiden, zeigen aber trotzdem ein abwärtsgehendes Bild, wie es der Text erfordert: beim ersten „tief“ springt die Singstimme in eine große, beim zweiten eine kleine Terz. Wolfes (Bsp. 29, T. 32-34) gibt zwei verschiedene Tiefen an: beim ersten „tief“ zeigt er eine Hypotyposis-Figur, wie in allen anderen Vertonungen auch gezeigt wurde, indem er einen großen abwärtsgehenden Sechst-Sprung notiert (his'-dis'); beim zweiten „tief“ ändert er die „Richtung“ der „Tiefe“, indem er sie durch eine Triole – in Verbindung mit einer *legatura di valore* – und durch einen Taktwechsel ($4/4 > 3/2$) dehnt. Wir haben also hier nicht eine „tiefe“, die von „oben“ nach „unten“ springt, sondern eine „tiefe“, die durch Extension ausgedrückt wird. Bei „Ewigkeit“ führt der Komponist den 4/4 Takt wieder ein, und ähnlich wie Streicher, lässt er die Singstimme einen gewaltigen abwärtsgehenden Sprung (beim Streicher aufwärts) einer None (dis'-cis') machen. Pfohl (Bsp. 31, T. 66-67) verhält sich völlig anders als die anderen Komponisten: während die Singstimme liegen bleibt, springen die Begleitstimmen der linken und rechten Hand in tiefere Lagen. Hinzu kommt, dass der Komponist, um die semantische Bedeutung der „Ewigkeit“ verdeutlichen zu können, erweitert er die Vertonung, indem er Teile des zehnten Verses wiederholt und die letzte Silbe extrem dehnt (Bsp. 31, T. 70-81). Mit der Analyse der Singstimme lassen sich die Intentionen des Dichters sehr begrenzt durchleuchten. Die Komponisten können mit Hilfe der Hypotyposis-Figuren den Text recht plakativ darstellen, aber durch die Harmonik, wie wir sehen werden, lassen sich verschiedene Textstrukturen besser interpretieren: während Streicher den neunten Vers „Weh spricht: Vergeh!“ mit drei verminderten Septakkorden hintereinander adäquat zu harmonisieren versucht (Bsp. 26, T. 16), begleitet Reutter den Text mit zwei übereinander gesetzten Akkorden, E-Dur und F-Dur-Sept (wobei hier auf der dritten Halbe die Septime e um einen halben Ton erniedrigt wird: dis=es), gefolgt von einem dreimaligen G-Dur-Septnonakkord ohne Terz mit tief alterierter Quinte und verminderter Oktave (fis'=ges') (Bsp. 30, T. 52-53). Pfohl dagegen bedient sich der Enharmonik, um den Zustand des „Vergehens“ musikalisch zu vermitteln (Bsp. 31, T. 56-58). Das „Herzeleid“ löst sich bei „Weh“ mit einem cis-Moll-Sextakkord auf, der durch die enharmonische Verwechslung als des-Mollsept gelesen werden soll (Bsp. 31, T. 56); bei „-geh!“ erklingt ein Fes-Dur-Septakkord, Paralleltonart von des-Moll, in diesem Zusammenhang setzt Pfohl „Weh“ und „Vergeh“ in Verbindung. Der B-Durseptakkord auf dem ersten Viertel sollte als Durchgangsakkord verstanden werden (Bsp. 31, T. 58). Ähnlich wie Pfohl verfährt auch Osterloh (Bsp. 27, T. 23-24), indem dieser bei „Vergeh!“, um einen Transitus beziehungsweise ein Hinübergehen des „Schmerzens“ darstellen zu können, einen Tonartwechsel vornimmt: mitten im Wort „Ver-geh!“ wechselt der Komponist die Vorzeichen, und kehrt von der A-Dur- in die Es-Dur-Tonart zurück. Hier zeigt er eine Rück-Perspektive. Ein weiterer Hinweis auf diesen Perspektivenwechsel ist der Wendepunkt zwischen Es und A: hier befindet sich genau die Mitte einer Zwölftonskala, und dies weist auf die Mitteilung des Ansagers (die Glocke) in der Mitte der Nacht. Zwischen dem achten und neunten Vers weist Wolfes auf eine besondere Relation zwischen den Versen hin (Bsp. 29, T. 28): das Erinnerungsmotiv „Oh Mensch! Gieb Acht“, das vom Klavier über fünf Takte lang (Bsp. 5, T. 1-5) durch mehrere Stimmen sequenziert wurde und analog dazu einen Taktwechsel, der im vierten Takt vom 5/4-Takt zum 3/2-Takt und im Takt 28 vom 4/4-Takt zum 3/4-Takt wechselt. Durch das Erinnerungsmotiv „Oh Mensch! Gieb Acht!“ wird ein Zusammenhang zwischen dem zweiten „Was spricht die tiefe Mitternacht?“ und dem neunten Vers „Weh spricht: Vergeh!“ hergestellt. In unserem Gedicht kommt das Adjektiv „tief“ in sieben von elf Zeilen und in der letzten Zeile zweimal hintereinander vor. In grammatischer Hinsicht erfahren wir es sowohl morphologisch durch Deklination und Komparation als auch syntaktisch durch die attributive, prädikative und adverbale Form, worin sich die zentrale Rolle des Konzepts der „Tiefe“ zeigt. Die Komponisten haben, wie wir sehen durften, in der Singstimme mit Hilfe der Hypotyposis-Figur die „Tiefe“ mit einer „Richtung“ darzustellen versucht, und in der Harmonik haben sie den Subdominant-Bereich in Anspruch genommen. Im elften Vers lässt sich aber eine andere „Tiefe“

erkennen, die auf eine andere Dimensionalität hinweist. Diese „andere Dimensionalität“ ist in den rhetorischen Figuren (IV. 3. 1. 1. Sprungtropen) schon erwähnt worden:

„Ebenso werden die Zeilen 10 und 11 mit einer expressiven Metaphorik vorgetragen: „Doch alle Lust will Ewigkeit – , / – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“. Die Metapher: „[...] tiefe Ewigkeit!“ lässt sich, analog zur oben mehrfach beschriebenen Mehrdimensionalität, auch räumlich interpretieren: während die „Ewigkeit“ extensiv durch eine horizontale Zeitachse:→ dargestellt wird, wird die „Tiefe“ durch eine vertikale Richtungsachse:↓ dargestellt. Kreuzen wir diese Achsen, dann erhalten wir jene „Mitte“, die der Autor uns in poetischer und philosophischer Weise vermitteln will.“

Diese „andere“ Dimensionalität wird harmonisch differenziert dargestellt: Für Streicher steht Cis-Dur, Dominante der Grundtonart Fis-Dur, für die „Tiefe“ der Welt (Bsp. 20, T. 10) und für die „Tiefe“ der „Ewigkeit“ (Bsp. 26, T. 20); das heißt: Cis-Dur steht stellvertretend für die „Tiefe“ der „Welt-Ewigkeit“. Mit Nietzsches Worten bedeutet: die „Wahrheit“ über den ewigen Kreislauf der Dinge. Streicher setzt mit einem weiteren Akkord: D-Dur andere Phänomene des Gedichtes in Verbindung: die „Welt“ (Bsp. 20, T. 10), die „Lust“ (Bsp. 26, T. 14) und die „Ewigkeit“ (Bsp. 26, T. 18). Zwischen Cis-Dur und D-Dur stehen wir in enger Beziehung zur Grundtonart Fis-Dur: Cis-Dur ist die Dominante von Fis-Dur und Fis-Dur ist die Obermediante von D-Dur. Und analog zu diesem Zusammenhang steht auch die „Welt“, die „Lust“ und die „Ewigkeit“ in Verbindung zur „Tiefe“ der „Welt-Ewigkeit“. Ähnlich wie Streicher legt auch Wolfes die Beziehungen der Akkorden zum Textinhalt an: die „Ewigkeit“ vom zehnten Vers steht in A-Dur (Bsp. 29, T. 32); die „Ewigkeit“ des elften Verses, die viel weiter in die Tiefe geht, steht in Cis-Dur (Bsp. 29, T. 35-37). Hier werden die beiden „Ewigkeiten“ harmonisch durch die Medianten in Verbindung gesetzt. Es ist dieselbe „Ewigkeit“, nur mit verschiedener Extension. Osterloh und Raphael stellen in ähnlicher Weise beide eine Zwei-Ebenenheit dar: Während Osterloh mit der A-Dur-Tonart „Weh“ und „Lust“ der „Welt“ (Bsp. 27, T. 18-23) und mit der Es-Dur-Tonart die Aussage der Mitternacht: „Doch alle Lust will Ewigkeit / - will tiefe, tiefe Ewigkeit“ (Bsp. 27, T. 25-30) die beiden Perspektiven zum Ausdruck bringt, zeigt Raphael konsequent seine Zwei-Dimensionalität durch Ansager (erster und zweiter Vers), der als Mahner nach jedem Verspaar sich meldet, und Verkündung (dritter bis elfter Vers). Reutter lässt durch seine stark polyphonische Stimmführung (Bsp. 30, T. 54-58) nicht eindeutig seine Intentionen bezüglich Textinterpretation erkennen. Pfohl dagegen versucht wie Streicher und Wolfes einen Zusammenhang zwischen Text und Harmonie herzustellen: zum einen zeigt er eine harmonisch-poetische Relation durch die Akkorde C-Dur und Fes-Dur – Fes-Dur ist hier als enharmonisch E-Dur zu verstehen und dies wiederum ist die Medianten von C-Dur – bei „Weh spricht“ beziehungsweise „Vergeh“ (Bsp. 31, T. 57-58), und zum anderen bringt er ebenso mit einem C-Dur-Akkord eine philosophisch-poetische Relation bei „Herzeleid“ und „Ewigkeit“ (Bsp. 31, T. 55 und T. 64-65) zum Ausdruck. Mit Nietzsches Worten: Ewig ist der Welt-Schmerz. Der philosophische Gedanke, der hinter dem poetischen Ausdruck verborgen ist, reflektiert die Erkenntnis, dass „Lust“ Teil vom „Schmerz“ ist. Zur Realisierung dieses Noemas wurde zum Beispiel eine Verbindung über Medianten hergestellt: „Lust“ b-Moll, „Weh“ des-Moll, „[Ver]geh“ Fes-Dur. Eine sehr interessante Umsetzung dieser Reflexion wird in einer unaufgelösten Klangbildung zwischen Klavier und Orchester illustriert, in dem das Orchester das „Weh“ in „Lust“ auflöst, während das „Weh“ selbst unaufgelöst in der Klavierbegleitung weiter erklingt. Es wird eine akustische, schmerzhaft scharfe Vermittlung erreicht, indem ein Teil der Dissonanzen ihre Auflösung erreichen, während der „Teil“ aus dem die Dissonanzen entstanden sind, keinen Ruhepunkt erfahren dürfen. „Lust“ und „Schmerz“ bilden eine unzertrennliche Einheit.

Streicher: Bsp. 26

11 *sart*
 tie - fer als der Tag ge - dacht; tief ist ihr Weh,
 12 13

14
 Lust, - tie - fer noch als Her - ze - leid. . . Weh spricht: ver - geh!
 15 16 *p* *pp* *cresc.*

17 *bewogter*
 doch al - le Lust will E - wig - keit, will tie - fe,
 18 19 *ff* *cresc.* *fff*

20
 tie - fe E - wig - keit!
 21 22 *nachlassend* 23 24 25 *mf* *mp*

Osterloh: Bsp. 27

18 Tief ist ihr Weh_ Lust tie - - fer noch als

22 Her - ze-leid! Weh spricht: Ver - - geh! Doch al - le Lust will

26 E - - wigkeit, will tie - - fe, tie - - fe E -

30 - wig - keit.

31 32 33 34 35

decrescendo poco

Raphael: Bsp. 28

11. $\text{♩} = \text{♩}$ $12. \text{♩} = \text{♩}$ *pp* 13

1. $\text{♩} = \text{♩}$ $4 \text{ } \frac{4}{4}$ $\text{♩} = \text{♩}$ 5

T. $\text{♩} = \text{♩}$ $4 \text{ } \frac{4}{4}$ $\text{♩} = \text{♩}$ 5

2. $\text{♩} = \text{♩}$ $4 \text{ } \frac{4}{4}$ $\text{♩} = \text{♩}$ 5

1. $\text{♩} = \text{♩}$ $4 \text{ } \frac{4}{4}$ $\text{♩} = \text{♩}$ 5

B. $\text{♩} = \text{♩}$ $4 \text{ } \frac{4}{4}$ $\text{♩} = \text{♩}$ 5

2. $\text{♩} = \text{♩}$ $4 \text{ } \frac{4}{4}$ $\text{♩} = \text{♩}$ 5

B. Solo $\text{♩} = \text{♩}$ $4 \text{ } \frac{4}{4}$ $\text{♩} = \text{♩}$ 5

Oh Mensch, gib Acht!

Oh Mensch, gib Acht!

tie - fer, als der Tag — ge - dacht. Tief ist ihr

14. $\text{♩} = \text{♩}$ $15. \text{♩} = \text{♩}$ $16. \text{♩} = \text{♩}$ $17. \text{♩} = \text{♩}$ *pp*

1. $\text{♩} = \text{♩}$ 4 $\text{♩} = \text{♩}$ 5

T. $\text{♩} = \text{♩}$ 4 $\text{♩} = \text{♩}$ 5

2. $\text{♩} = \text{♩}$ 4 $\text{♩} = \text{♩}$ 5

1. $\text{♩} = \text{♩}$ 4 $\text{♩} = \text{♩}$ 5

B. $\text{♩} = \text{♩}$ 4 $\text{♩} = \text{♩}$ 5

2. $\text{♩} = \text{♩}$ 4 $\text{♩} = \text{♩}$ 5

B. Solo $\text{♩} = \text{♩}$ 4 $\text{♩} = \text{♩}$ 5

Oh Mensch!

Oh Mensch!

Weh, Lust — tiefer noch als Her - ze - leid. Weh spricht: Ver-

18. $\text{♩} = \text{♩}$ $19. \text{♩} = \text{♩}$ $20. \text{♩} = \text{♩}$ $21. \text{♩} = \text{♩}$

1. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

T. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

2. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

1. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

B. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

2. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

B. Solo $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

Gib Acht!

Gib Acht!

geh! — Doch alle Lust — will E - wig - keit, will

22. $\text{♩} = \text{♩}$ $23. \text{♩} = \text{♩}$ $24. \text{♩} = \text{♩}$ $25. \text{♩} = \text{♩}$ *p*

1. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

T. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

2. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

1. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

B. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

2. $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

B. Solo $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

O Mensch! Gib

O Mensch! Gib

tie - fe, — tie - fe E - - - wig - keit?"

Wolfes: Bsp. 29

490-00362

20 dacht. 21 Tief 22

mf

23 ist ihr Weh-, 24 Lust- 25 tie-fer noch als 26

p *mf*

27 Her-ze-leid: 28 Weh spricht: 29 Ver-geh! 30

p *p espr.*

31 Doch al-le Lust will E-wig-keit-, 32 -will tie- 33

f *mf espr.*

f *sonore*

Red. *

fe, tie - fe E - wig - keit!"

34 35 36 37

f *f* voll/full *mf*

490-00362

Reutter: Bsp. 30

45

Fl.

Ob.

Klar.

Hn.

Fg.

Ges.

43 44 45 46 47

dacht. Tief ist ihr Weh, Lust

f *f* *f* *f* *f*

nat. *ff*

più f *più f*

espr.

Fl. *Agitato* *ff* *Allargando*

Ob.

Klar.

Hn.

Fig.

Ges. *Agitato* *ff* *Allargando*

48 49 50 51 52

tie-fer noch als Her-ze - leid: Weh spricht: Ver-

Kl.

ff

Ges. *dim.*

53 54 55 56 57 58

geh! doch al-le Lust will E - wig-keit, will tie-fe, tie - fe E - wig-keit!"

Kl.

dim.

Pfohl: Bsp. 31

46 *pp*

tie - fer als der Tag - ge - dacht.. Tief ist ihr Weh - -

46 47 48 49 50

51

Lust, Lust - tie - fer noch als

51 52 53 54

f

55 *pp*

Her - ze - leid! Weh spricht: Ver - geh

55 56 57 58

59

-! Doch

59 60 *Sehr zart!* 61 62

p Mit 4

63

al- le Lust will E - wig - keit! Will

63 64 65

pp *pp*

66

tie - fe, tie - fe E - wig - keit!

66 67 68 69

70

will E - wig - keit -!

70 71 72

73

Al-le Lust - will

73 74 75

pp

76

E - wig - keit, will E - wig -

76 77 78

79

keit

79 80 81 82

r.H. l.H. ff pp

Ped.

ohne Anschlag ausklingen!

VIII. Kurzes Fazit

Insgesamt lässt sich festhalten, dass wir einen ersten Hinweis auf das Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“ aus einem Gespräch zwischen Zarathustra und dem „Geist der Schwere“ erhalten haben. Hier ist die „Mitternacht“ die Protagonistin, die den „Menschen“ die Augen öffnen will, indem sie sie zunächst mit zwölf Glocken-Schlägen wachrüttelt, um ihnen zu sagen, dass die Welt tiefer ist als man denkt; um ihnen mitzuteilen, dass es in dieser „Welt“ nicht nur um „Messen“ und „Wiegen“ geht. Der Autor erkennt in der Tiefe der Nacht auch die Tiefe der Welt selbst. Er lässt durch seine Sprecherin, „Die Mitternacht“, sagen, dass diese Nacht-Welt „rein“ und ohne Maske ist. In diesem Zusammenhang verrät sie, wie die Welt sich in einer ewigen Transformation befindet. Es ist im Grunde ein „immer-wieder-kehrendes“ Phänomen und daher sollten wir diese Welt, die einzige, die die Menschen besitzen, auch bejahen. Der Autor erweitert mit Hilfe der Grammatik die Dimensionen des philosophischen Gedankens, indem er mit den Tempora die zeitlichen Relationen in Verbindung setzt, mit den Satztypen den Kontakt zwischen Sprecher und Höher herstellt und mit der Interpunktion einen starken Einfluss auf die Versstruktur ausübt. Die Vertonungen stellen eine „Übersetzung“ teilweise eine Reflexion dessen dar, was der Autor in seiner lyrischen Komposition zum Ausdruck gebracht hat. Die Mehrdimensionalität, die durch grammatische Elemente offenbart wird, erhält eine Analogie durch musikalische Parameter: Während die „Ewigkeit“ extensiv durch eine horizontale Zeitachse dargestellt wird, wird die „Tiefe“ durch eine vertikale Richtungsachse dargestellt. Analog zu diesen Ebenen zeigen die Komponisten harmonische Divergenzen beziehungsweise melodische Richtungen, um jene Dimensionalität wiedergeben zu können. Die Chronologie der Vertonungen zeigt, wie im Laufe eines Jahrhunderts der philosophische Gedanke des Autors als feste Konstante bleibt, während die Vertonungen von verschiedenen Strömungen erfasst werden.

B**I. Der Freigeist****I. 1. Die geänderte Urfassung**

Der Freigeist.

Abschied

„Die Krähen schrei'n
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnei'n –
Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!

Nun stehst du starr,
Schaust rückwärts ach! wie lange schon!
Was bist du Narr
Vor Winters in die Welt – entflohn?

Die Welt – ein Thor
Zu tausend Wüsten stumm und kalt!
Wer das verlor,
Was du verlorst, macht nirgends Halt.

Nun stehst du bleich,
Zur Winter-Wanderschaft verflucht,
Dem Rauche gleich,
Der stets nach kältern Himmeln sucht.

Flieg', Vogel, schnarr'
Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –
Versteck', du Narr,
Dein blutend Herz in Eis und Hohn!

Die Krähen schrei'n
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnei'n,
Weh dem, der keine Heimat hat!“

Antwort.

Daß Gott erbarm'!
Der meint, ich sehnte mich zurück
In's deutsche Warm,
In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!

Mein Freund, was hier
Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand,
Mitleid mit dir!
Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!¹⁷⁵

¹⁷⁵ KSA 11. S. 329 f.

I. 2. MITLEID HIN UND HER

1. Vereinsamt

Die Krähen schrei'n
 und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
 bald wird es schnei'n –
 wohl Dem, der jetzt noch – Heimat hat!

Nun stehst du starr,
 schaust rückwärts, ach! wie lange schon!
 Was bist du Narr
 vor Winters in die Welt entflohn?

Die Welt – ein Thor
 zu tausend Wüsten stumm und kalt!
 Wer Das verlor,
 was du verlorst, macht nirgends Halt.

Nun stehst du bleich,
 zur Winter-Wanderschaft verflucht,
 dem Rauche gleich,
 der stets nach kältern Himmel sucht.

Flieg', Vogel, schnarr'
 dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –
 Versteck', du Narr,
 dein blutend Herz in Eis und Hohn!

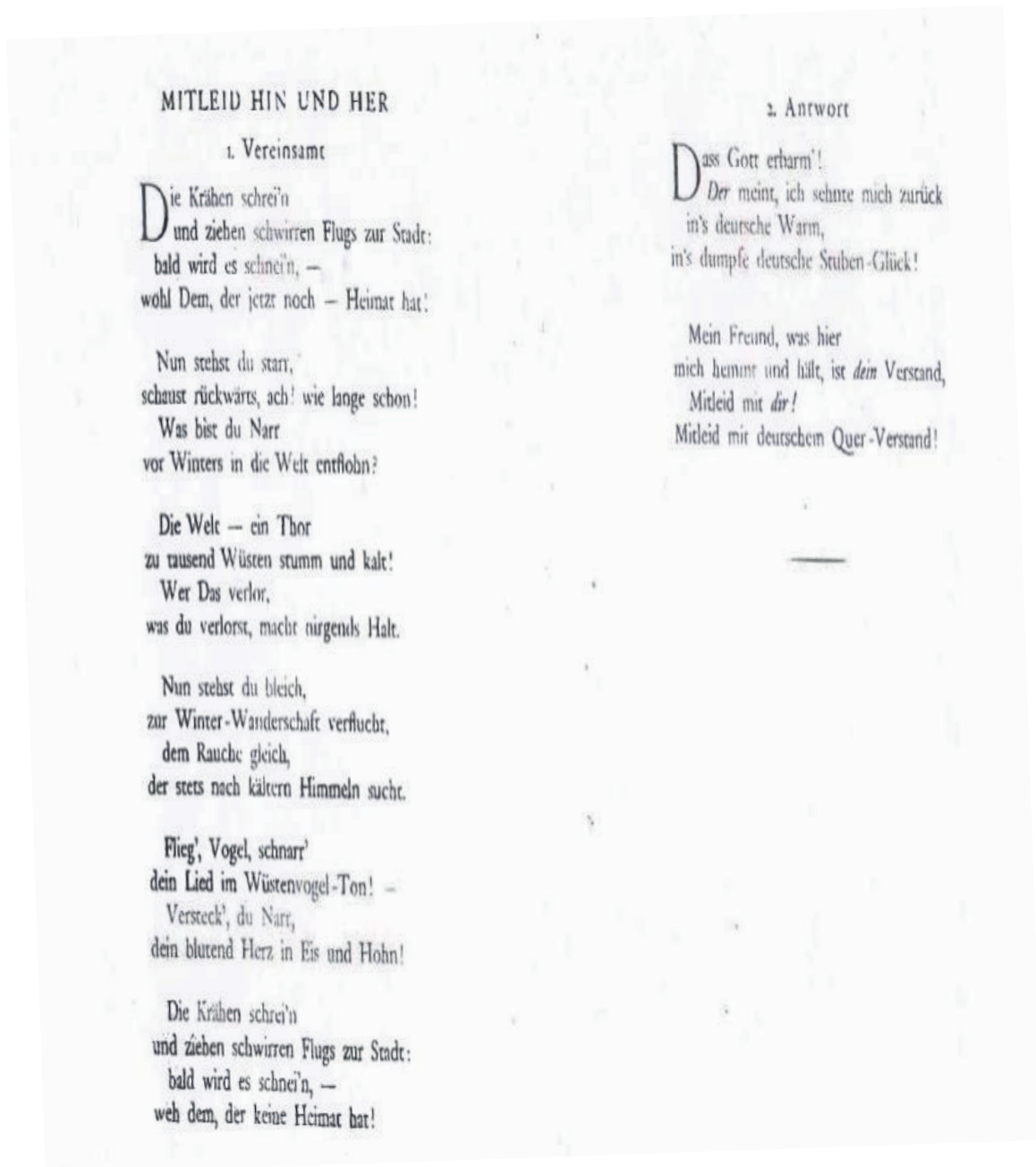
Die Krähen schrei'n
 und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
 bald wird es schnei'n, –
 weh dem, der keine Heimat hat!

2. Antwort

Dass Gott erbarm'!
Der meint, ich sehnte mich zurück
 in's deutsche Warm,
 in's dumpfe deutsche Stuben-Glück!

Mein Freund, was hier
 mich hemmt und hält ist *dein* Verstand,
 Mitleid mit *dir*!
 Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!¹⁷⁶

¹⁷⁶ Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke. Dichtungen 1859-1888*. Herausgegeben von Dr. Richard Oehler, Max Oehler und Dr. Friedrich Chr. Würzbach. Musarion Verlag München 1920 ff. Bd. 20. S. 150 f.

I. 3. Originaldruck¹⁷⁷

Das Gedicht „Der Freigeist“, mit dem wir uns beschäftigen werden, erschien zum ersten Mal in der Musarionausgabe¹⁷⁸ unter einem anderen Titel: „MITLEID HIN UND HER“, wobei der erste Teil ursprünglich die Überschrift trug: „1. Vereinsamt“. Nur der Titel des zweiten Teils des Gedichtes wurde nicht geändert: „2. Antwort“. Bei der Urfassung des Gedichtes, „Der Freigeist“¹⁷⁹, sind alle Anfangszeilen mit einer Majuskel versehen, während beim „MITLEID HIN UND HER“ nur solche großgeschrieben sind, die nach einem Ausrufungszeichen, Fragezeichen und Punkt folgen; das heißt, bei „MITLEID HIN UND HER“ haben die grammatischen Regeln eine höhere Priorität als die lyrischen Modalitäten. Weitere Änderungen, die im ersten Teil des Gedichtes gegenüber der

¹⁷⁷ Kopie aus: Friedrich Nietzsche: *Gesammelte Werke. Dichtungen 1859-1888*. Herausgegeben von Dr. Richard Oehler, Max Oehler und Dr. Friedrich Chr. Würzbach. Musarion Verlag München 1920 ff. Bd. 20. S. 150 f.

¹⁷⁸ Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke. Dichtungen 1859-1888*. Musarionausgabe. Bd. 20. S. 150 f.

¹⁷⁹ KSA 11. S. 329 f.

Urfassung vorgenommen wurden, sind folgende: in der vierten Zeile wurde das Personalpronomen und in der elften Zeile das Demonstrativpronomen großgeschrieben; in der sechsten Zeile nach „rückwärts“ wurde ein Komma und in der dreiundzwanzigsten Zeile ein Gedankenstrich hinzugefügt, während in der achten Zeile der Gedankenstrich weggelassen wurde. Im zweiten Teil des Gedichtes sind folgende Änderungen festzustellen: das Relativpronomen in der zweiten Zeile, das Possessivpronomen in der sechsten Zeile und das Reflexivpronomen in der siebten Zeile sind mit kursiver Schrift versehen und zuletzt in der ersten Zeile der Konsonant „ß“ von der Konjunktion „Daß“ in zwei „s“ umgeschrieben: „Dass“. Der Grund solcher Änderungen wird nicht erwähnt, aber im „Nachbericht“ können wir eine interessante Einstellung zu den Gedichten Nietzsches lesen:

„Nietzsches Gedichte (Lyrik wie Spruchdichtungen) sind zum größeren Teile von ihm selbst in seine Prosawerke eingegliedert worden, und somit in engsten Zusammenhang mit seiner Philosophie gebracht. Eine solche Zusammenfassung seiner Dichtung wie in diesem Bande fordert eine Rechtfertigung. Einmal: haben diese Dichtungen für sich und aus dem philosophischen Zusammenhang des Werkes gerissen, dem sie zugeteilt wurden, ein eigenes Leben? Und dann die zweite Frage – eng mit der ersten verbunden –: handelte es sich hier wirklich um reine Dichtung? oder sind es nur in poetischer Form verkleidete Erkenntnisse? Solche Wortungeheuer wie ‚Dichterphilosoph‘ oder ‚Erkenntnislyriker‘ deuten nur auf eine Verlegenheit hin und sind rechte Eselsbrücken, um auf sichere und bequeme Weise dem hier verborgenen Probleme auszuweichen. Das Problem einer bisher unerhörten Nachbarschaft von Philosophie und Dichtung, von eisigster Erkenntnis und sonnenwarmen Gefühlen scheint uns bisher nicht gedeutet. [...]“¹⁸⁰

Leider haben die Herausgeber nicht erwähnt, dass auch Änderungen an einem Gedicht, wie oben gezeigt wurde,¹⁸¹ nicht nur „ein eigenes Leben“ bekommen können. Vielmehr geben sie dem Gedicht auch eine völlig andere Qualität, und vor allem die Position der Interpretationsperspektive ist dadurch vollkommen verschoben. Die Änderungen haben gleichsam Interpretationscharakter. Durch die Änderung der Überschriften der Musarionausgabe „MITLEID HIN UND HER“ und „1. Vereinsamt“ liegt der Eindruck nahe, dass die Herausgeber der Poesie einen deutlicheren Sinn geben wollen, damit Nietzsche ja nicht missverstanden wird. Jedoch ergeben sich, wie wir gleichsehen werden, allein schon aus der Weglassung der Anführungszeichen im ersten Teil des Gedichtes fatale Missverständnisse. Der Sprecher schildert im ersten Teil des Gedichtes eine Situation, die in die Vereinsamung führt. Nun versuchen die Herausgeber mit dem selbstgewählten Untertitel „Vereinsamt“ eine Kongruenz mit dem Inhalt des ersten Teils des Gedichtes herzustellen. Im zweiten Teil erscheint die „Antwort“. Aber eine Antwort auf was? Oder auf wen? Auf „Gott“? Eine Antwort auf „Gott“ bei der durch die in kursiv gesetzten Wörtern: „Der meint“, „dein Verstand“ und „Mitleid mit *dir*“ hinweisen sollen, dass eine lineare Beziehung zu „Gott“ die „Antwort“ zu finden ist? Wir werden bald feststellen, dass wir uns im Kreise drehen. Diese „Antwort“ will jemandem antworten, der vermutlich etwas gesagt hat. Aber durch die Weglassung der Anführungszeichen haben wir niemand mehr, der etwas gesagt haben könnte. Mit den beiden letzten Zeilen der „Antwort“ haben die Herausgeber geglaubt, auch die „ideale“ Überschrift gefunden zu haben: „Mitleid mit *dir*! / Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!“. Also: „MITLEID HIN UND HER“ Dieser Eingriff in die Komposition des Gedichtes führt jedoch eindeutig zu einer Fehlinterpretation. Viele Interpretationen haben sich nur mit dem ersten Teil des Gedichtes befasst, und die Vertonungen, wie wir später im zweiten Teil dieser Arbeit sehen werden, haben sich ausschließlich mit dem ersten Teil auseinandergesetzt. Der Grund war die veränderte Urfassung aus dieser ersten Erscheinung der Musarionausgabe. Daher verlassen wir die veränderte Fassung und wenden uns der originalen Version zu:

¹⁸⁰ Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke. Dichtungen 1859-1888*. Musarionausgabe. Bd. 20. S. 251.

¹⁸¹ Bei „Venedig“ wurde ebenfalls der Prosa-Teil vom Gedicht getrennt.

II. Entstehung des Gedichtes

Nietzsche hat das Gedicht „Der Freigeist“ mit dem Untertitel „Abschied“ im Herbst 1884 verfasst.¹⁸² Es besteht aus einer Redewiedergabe im ersten Teil, gekennzeichnet durch Anführungszeichen, und aus einer „Antwort“ im zweiten Teil. Der Unterschied zwischen den beiden „Szenen“, die durch die beiden Teile zum Ausdruck gebracht werden, ist nicht zu überhören. Nietzsche ist kein kontemplativer, kein „beschaulicher“ Mensch; er braucht das Gespräch, die Auseinandersetzung, daher wählt er die Dialogform, wie im platonischen Dialog, in beiden Teilen des Gedichtes. In fast „alle Schriften Nietzsches sind solche Dialoge mit Schatten von Ereignissen oder von Gedanken, in Gesprächspartnern eingekleidet.“¹⁸³ In unserem Fall sind zwei Perspektiven zu beobachten. Fast scheint es, als setze sich der Autor gleichsam die Maske des „Freigeists“ auf und erzähle den „Abschied“, indem er in dieser „Erzählung“ eine recht realistische Situation darstellt: „Die Krähen“, die „Stadt“, das „schnei’n“, die „Heimat“; es sind Bilder, die jedermann kennt und die schildern wie der „Freigeist“, gewollt oder ungewollt, in die „Einsamkeit“ schreitet. Die Intention besteht darin, ein Gefühl des „Mitleidens“ zu erwecken. Dann aber, unmittelbar nach der letzten Zeile des ersten Teils: „Weh dem, der keine Heimat hat!“ (Str. 6. Zeile 4), reißt sich der Autor die Maske des „Freigeistes“ vom Gesicht und ermahnt ihn in schroffer Haltung:

Daß Gott erbarm’!
Der meint, ich sehnte mich zurück
In’s deutsche Warm,
In’s dumpfe deutsche Stuben-Glück!

Diese „Antwort“ kann als typische Trotzreaktion gelesen werden. Wir wissen inzwischen, dass Nietzsche immer zwischen zwei Ebenen denkt: Oberfläche und Tiefe. Die „Maske“ beziehungsweise die „Doppelbödigkeit“ ist Bestandteile seiner dualistischen Gedankenstruktur; das heißt, wenn diese „doppelbödige“ Perspektive die richtige sein soll, dann müssen wir tiefer „graben“, um festzustellen, ob wir nicht eventuell noch eine andere Ebene zu sehen bekommen. Die erste Frage lautet: ist Nietzsche ein freier Geist? In „Jenseits von Gut und Böse“: lesen wir:

„[...] In allen Länder Europa’s und ebenso in Amerika giebt es jetzt Etwas, das Missbrauch mit diesem Namen treibt, eine sehr enge, eingefangene, an Ketten gelegte Art von Geistern, welche ungefähr das Gegentheil von dem wollen, was in unsern Absichten und Instinkten liegt, – nicht zu reden davon, dass sie in Hinsicht auf jene herauskommenden neuen Philosophen erst recht zugemachte Fenster und verriegelte Thüren sein müssen. Sie gehören, kurz und schlimm, unter die *N i v e l l i r e r*, diese fälschlich genannten ‚freien Geister‘ – als beredte und schreibfingrige Sklaven des demokratischen Geschmacks und seiner ‚modernen Ideen‘: allesamt Menschen ohne Einsamkeit, ohne eigne Einsamkeit, plumpe brave Burschen, welchen weder Muth noch achtbare Sitte abgesprochen werden soll, nur dass sie eben unfrei und zum Lachen oberflächlich sind [...]. Was sie mit allen Kräften erstreben möchten, ist das allgemeine grüne Weide-Glück der Heerde, mit Sicherheit, Ungefährlichkeit, Behagen, Erleichterung des Lebens für Jedermann; [...] – wir vermeinen, dass Härte, Gewaltsamkeit, Sklaverei, Gefahr auf der Gasse und im Herzen, Verborgtheit, Stoicismus, Versucherkunst und Teufelei jeder Art, dass alles Böse, Furchtbare, Tyrannische, Raubthier- und Schlangenhafte am Menschen so gut zur Erhöhung der Species ‚Mensch‘ dient, als sein Gegensatz: – [...] wir s i n d etwas Anderes als ‚libres-penseurs‘, ‚liberi pensatori‘, ‚Freidenker‘ und wie alle diese Braven Fürsprecher der ‚modernen Idee‘ sich zu benenne lieben. [...] voller Bosheit gegen die Lockmittel der Abhängigkeit, welche in Ehren, oder Geld, oder Ämtern, oder Begeisterung der Sinne versteckt liegen [...] wir die geborenen geschworenen eifersüchtigen Freunde der *E i n s a m k e i t* sind, unsrer eignen tiefsten mitternächtlichsten mittäglichen Einsamkeit: – eine solche Art Menschen sind wir, wir freien Geister! und vielleicht seid ihr auch etwas davon,

¹⁸² KSA 11. S. 329 f.

¹⁸³ Janz, Curt Paul: Bd. 2. S. 17 f.

ihr Kommenden? ihr neuen Philosophen?“¹⁸⁴

In den nachgelassenen Fragmenten lesen wir darüber hinaus:

„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‘. Aber ich trug dergestalt hart daran, daß ich keine Wandergenossen hatte: so warf ich eines Tages einen Angelhaken nach anderen ‚freien Geistern‘ aus [...]. Inzwischen lernte ich, was jetzt Wenige verstehen, Einsamkeit ertragen, Einsamkeit – ‚verstehen‘: und ich würde es heute geradezu mit unter die wesentlichen Anzeichen eines ‚freien Geistes‘ setzen, daß er lieber allein läuft, lieber allein fliegt, [...] lieber allein kriecht. [...] Genug ich lernte erst aus der Einsamkeit heraus die zusammengehörigen Begriffe ‚freier Geist‘ und ‚Gesundheit‘ ganz zu Ende denken.“¹⁸⁵

Anhand dessen was wir gelesen haben, können wir sagen: Nietzsche gehört zu den „Freigeister[n]“, allerdings zu den stürmischen, kriegerischen, gewagtesten „Freigeister[n]“. Mit anderen Worten: Der „Abschied“ ist von einem gemäßigten, demokratischen, kontemplativen „Freigeist“, und die „Antwort“ vom radikalsten, kompromisslosesten „Freigeist“ geschrieben worden. Nun wären wir mit der Interpretation des Gedichtes eigentlich am Ende, wenn wir nicht einige „Appelle“ aus diesen Texten heraushören würden: „so warf ich eines Tages einen Angelhaken nach anderen ‚freien Geistern‘ aus“¹⁸⁶ und „eine solche Art Menschen sind wir, wir freien Geister! und vielleicht seid ihr auch etwas davon, ihr Kommenden?“¹⁸⁷ Das sind die zwei Türen womit wir in eine andere Ebene, in eine tiefere hinabsteigen können. An Overbeck schreibt Nietzsche:

„[...]Dieser Zarathustra [Teil III.] ist nichts als eine Vorrede, Vorhalle – ich habe mir selber Muth machen müssen, da mir von überall her nur die Entmuthigung kam: Muth zum Tragen jenes Gedankens! Denn ich bin noch weit davon entfernt, ihn auszusprechen und darstellen zu können. Ist er wahr oder vielmehr: wird er als wahr geglaubt – so ändert und dreht sich Alles, und alle bisherigen Werthe sind entwerthet. [...]“¹⁸⁸

„[...] Ich stecke mitten in meinen Problemen drin; meine Lehre, daß die Welt des Guten und Bösen nur eine scheinbare und perspektivische Welt ist, ist eine solche Neuerung, daß mir bisweilen dabei Hören und Sehen vergeht. [...] Es soll Jemanden geben, der für mich, wie man sagt, ‚lebte‘; da würde ich auch Dir, mein lieber Freund, Viel erspart sein. [...]“¹⁸⁹

Und in zwei Briefen, an Malwida von Maysenbug gesendet, lesen wir:

„[...] unter diesem Himmel [Nizza] will ich schon das Werk meines Lebens vorwärts bringen, das härteste und entsagungsreichste Werk, das sich ein Sterblicher auflegen kann. – Ich habe Niemanden, der darum weiß: Niemanden, den ich stark genug wüßte, mir zu helfen. Es ist die Form meiner Menschlichkeit, über meine letzten Absichten hübsch schweigsam zu leben; und außerdem auch die Sache der Klugheit und Selbst-Erhaltung. Wer liefe nicht von mir davon! – wenn er dahinter käme, was für Pflichten aus meiner Denkweise wachsen. [...] Die Hauptsache aber ist die: ich habe Dinge auf meiner Seele, die hundert Mal schwerer zu tragen sind als la bêtise humaine. Es ist möglich, daß ich für alle kommenden Menschen ein Verhängniß, das Verhängniß bin – und es ist folglich sehr möglich, daß ich eines Tages stumm werde, aus Menschen-Liebe!!! [...]“¹⁹⁰

„[...] Wer weiß wie viele Generationen erst vorüber gehen müssen, um einige Menschen hervorzubringen, die es in seiner ganzen Tiefe nachfühlen, was ich gethan habe! Und dann selbst noch macht mir der Gedanke Schrecken, was für Unberechtigte und gänzlich

¹⁸⁴ KSA 5. S. 60 ff.

¹⁸⁵ KSA 11. S. 657 f.

¹⁸⁶ KSA 11. S. 657 f.

¹⁸⁷ KSA 5. S. 60 ff.

¹⁸⁸ KSB 6. S. 485.

¹⁸⁹ KSB 6. S. 514.

¹⁹⁰ KSA 6. S. 489 f.

Ungeeignete sich einmal auf meine Autorität berufen werden. Aber das ist die Qual jedes großen Lehrers der Menschheit: er weiß, daß er, unter Umständen und Unfällen, der Menschheit zum Verhängniß werden kann, so gut als zum Segen. Nun, ich selber will Alles thun, um zum Mindestens keinem allzugroben Mißverständniß Vorschub zu leisten; und jetzt nachdem ich mir diese Vorhalle meiner Philosophie gebaut habe, muß ich die Hand wieder anlegen und nicht müde werden, bis auch der Haupt-Bau fertig vor mir steht. [...]“¹⁹¹

Das, was hier Nietzsche noch nicht auszusprechen wagt, ist der verzweifelte „Versuch“, seine Philosophie in einer gewissen Systematik zu bringen, „die er – nicht sehr geschickt – ‚Wille zur Macht‘¹⁹² nennt. Es soll eine Kontinuität zeigen, die mit der „Geburt der Tragödie“ beginnt und in „Jenseits von Gut und Bösen“ beziehungsweise „Genealogie der Moral“ einen Ruhepunkt findet, nachdem die Gedanken von seinem „Sohn Zarathustra“ – „Der Übermensch“ und „Die ewige Wiederkunft des Gleichen“ – von niemandem erreicht wurden. Nietzsches Absicht war also „Der Wille zur Macht“ als „Urantrieb des Kosmos“¹⁹³ aufweisen zu wollen. Der Titel „Der Wille zur Macht“ lässt zweifelsohne die Nähe zu Schopenhauers „Der Wille zum Leben“¹⁹⁴ erahnen: Das Prinzip, das zur Konstitution von Individuen führt, heißt „principium individuationis“¹⁹⁵, und hier setzt sich Nietzsche noch einmal mit Schopenhauer auseinander, indem er jene metaphysische Einheit, eine irrationale Substanz, den „Willen“, annimmt und bejaht, während Schopenhauer diese Substanz verneint.¹⁹⁶ Es klingt paradox, aber Nietzsche zeigt nun eine metaphysische Haltung, indem er alles Reale auf die Vorstellung vom „Willen zur Macht“ reduziert:

„Der siegreiche Begriff ‚Kraft‘, mit dem unsere Physiker Gott und die Welt geschaffen haben, bedarf noch einer Ergänzung: es muß ihm eine innere Welt zugesprochen werden, welche ich bezeichne als ‚Willen zur Macht‘, d. h. als unersättliches verlangen nach Bezeugung der Macht; oder Verwendung, Ausübung der Macht, als schöpferischen Trieb usw. [...]“¹⁹⁷

„Zum Plan. Unser Intellekt, unser Wille, ebenso unsere Empfindungen sich abhängig von unseren Werthschätzungen: diese entsprechen unseren Trieben und deren Existenzbedingungen. Unsere Triebe sind reduzierbar auf den Willen zur Macht. Der Wille zur Macht ist das letzte Factum, zu dem wir hinunterkommen. [...]“¹⁹⁸

¹⁹¹ KSB 6. S. 499.

¹⁹² KSA 11. S. 619, 540, 563, 655, 654 und 661.

¹⁹³ Janz, Curt Paul: Bd. 2. S. 577 ff.

¹⁹⁴ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. I.* bearb. und hrsg. von Wolfgang Frhr. Von Löhneysen. 4. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 661. Frankfurt am Main 1993. Bd. 1. S. 557 ff.

¹⁹⁵ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. I.* S. 359.

¹⁹⁶ Kant hat uns in der „Kritik der reinen Vernunft“ zu verstehen gegeben, dass wir die Dinge nicht so sehen, wie sie „an sich“ sind, sondern wie sie eben uns erscheinen. Das heißt, „Das Ding an sich“ ist unabhängig von unser Erkenntnis. (Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft. I.* 12. Aufl. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 55. Frankfurt am Main 1992. Bd. 3. S. 156.) Jede Erscheinung setzt ein Erscheinendes voraus. Schopenhauer nennt dieses von unseren Wahrnehmungen unerkennbare „Ding an sich“ „Wille“. Diese metaphysische Einheit „Der Wille“ ist eine irrationale Substanz: das Seiende. Das „principium individuationis“ bedeutet bei Schopenhauer eine Einheit, aus der durch Zeit und Raum die Vielheit entsteht. Dieses Prinzip verhüllt (Schleier der Maja), was hinter der erscheinenden Vielheit ist. Das „principium individuationis“ erkennt nur die Erscheinung, nicht den „Wille“ beziehungsweise das „Ding an sich“. Wir stellen also fest: Der „Wille“ als metaphysische Einheit, eine irrationale Substanz, das „principium individuationis“ als Einheit des Lebendigen, eine rationale Substanz und das Individuationsprinzip als objektivierte Vielheit. Das würde bedeuten: die metaphysische Einheit, der Wille, wird nun in einer Vielzahl von belebten und unbelebten Erscheinungsformen wahrgenommen, welche sich gegenseitig bekämpfen. Worauf Schopenhauer hinaus will, ist Folgendes: wenn ein Individuum, dessen Geburt aus dem Nichts entsteht, kehrt mit dem Tod wieder ins Nichts zurück; während wer das „principium individuationis“ erkannt hat und sich als Einheit mit allem, was lebt, fühlt, der verhält sich entsprechend mit seiner Umwelt. Schopenhauer meint: der Wille verhindert, dass das „principium individuationis“ erkannt wird; erst wenn der Wille verneint wird, wird dieses Prinzip erkannt. Das heißt, erst wenn die metaphysische Substanz verneint wird, wird die Einheit mit der Welt erkannt. Nietzsche dagegen akzeptiert diese metaphysische Einheit, und hier liegt die Differenz.

¹⁹⁷ KSA 11. S. 563.

¹⁹⁸ KSA 11. S. 661.

Nietzsche spricht hier von einem „Factum“, also von einer vorhandenen, nachweisbaren, geschehenen Tatsache. Aber ein Beweis dafür ist nirgends zu finden. Das heißt, der „Wille zur Macht“ ist eine Abstraktion. Eine weitere eher verkrampt wirkende Haltung zur Rechtfertigung dieser Abstraktion lässt sich hier lesen:

„gegen das Wort ‚Erscheinungen‘. NB. Schein wie ich es verstehe, ist die wirkliche und einzige Realität der Dinge [...] Mit dem Worte ist aber nichts weiter ausgedrückt als seine Unzulänglichkeit für die logischen Prozeduren und Distinktionen: also ‚Schein‘ im Verhältniß zur ‚logischen Wahrheit‘ – welche aber selber nur an einer imaginären Welt möglich ist. Ich setze also nicht ‚Schein‘ in Gegensatz zur ‚Realität‘ sondern nehme umgekehrt Schein als die Realität, welche sich der Verwandlung in eine imaginative ‚Wahrheits-Welt‘ widersetzt. Ein bestimmter Name für diese Realität wäre ‚der Wille zur Macht‘, nämlich von Innen her bezeichnet und nicht von seiner unfassbaren flüssigen Proteus-Natur aus.“¹⁹⁹

„[...] Für den Sommer habe ich ein Projekt: ein gut eingerichtetes Schloß im Walde, von Benediktinern zu ihrer Erholung eingerichtet, mit zusammengeladenen befreundeten Menschen zu füllen. Ich will jetzt mir auch neue Freunde suchen. [...]“²⁰⁰

Die Idee ist nach wie vor geblieben, nur der Ort, Mentone, der aus meteorologischen Gründen nicht geeignet war, soll nun Nizza heißen; eine Stadt, in der die „zukünftige Colonie“²⁰¹ siedeln und „seinen erträumten Kreis ‚höheren Menschen‘ um sich versammeln“ wird. Nietzsche hat auch verstanden, dass er sich selbst um seine Bücher kümmern muss, denn wenn diese nicht als „Angelruthe wirken, so haben sie ihren Beruf verfehlt“,²⁰² daher das Bedürfnis an einem Orden. Der Anlass zur Realisierung einer solchen Idee war die beeindruckende Begegnung mit Heinrich von Stein, die Nietzsche in einem Brief an Overbeck am 14. September 1884 mitteilt:

„Das Erlebniß des Sommers was der Besuch Stein's (er kam direkt aus Deutschland für 3 Tage nach Sils und reiste direkt wieder zu seinem Vater – eine Manier, in einen Besuch Accent zu legen, die mir imponiert hat) Das ist ein prachtvolles Stück Mensch und Mann und mir wegen seiner heroischen Grundstimmung durch und durch verständlich und sympathisch. Endlich, endlich ein neuer Mensch, der zu mir gehört und instinktiv vor mir Ehrfurcht hat! Zwar einstweilen noch trop wagnetisé, aber durch die rationale Zucht, die er in der Nähe Dührings erhalten hat, doch sehr zu mir vorbereitet! In seiner Nähe empfand ich fortwährend auf das Schärfste, welche **praktische** Aufgabe zu meiner Lebens-Aufgabe gehört, wenn ich nur erst genug jüngere Menschen einer ganz bestimmten Qualität besitze! – einstweilen ist es noch unmöglich, davon zu reden, wie ich denn auch noch zu keinem Menschen davon geredet habe. Welch sonderbares Schicksal, 40 Jahre alt werden und alle seine wesentlichsten Dinge, theoretische wie praktische, als Geheimnisse mit sich herumschleppen! – Vom Zarathustra sagte Stein ganz aufrichtig, er habe ‚zwölf Sätze und nicht mehr‘ davon verstanden: was mich sehr stolz gemacht hat, denn es charakterisirt die unsägliche Fremdheit aller meiner Probleme und Lichter [...]. Dagegen ist Stein Dichter genug, um z. B. von dem ‚anderen Tanzlied‘ (dritter Theil) aufs Tiefste ergriffen zu sein (er hatte es auswendig gelernt) Wer nämlich gerade bei den Heiterkeiten Zarathustra's nicht Thränen vergießen muss, der gilt mir als noch ganz fern von meiner Welt, von mir. Stein hat mir aus freien Stücken versprochen, zu mir nach Nizza überzusiedeln, sobald sein Vater nicht mehr lebt: dem zu liebe er es im Norden und an einer deutschen Universität aushält.“²⁰³

Nietzsche, höchst erfreut über diese Annäherung, hatte „im Geiste Köselitz als dem Ersten schon den Ritterschlag zur Einweihung in diesen neuen Orden gegeben.“ Ebenso sollten die Jünger bei der

¹⁹⁹ KSA 11. S. 654.

²⁰⁰ KSB 6. S. 375.

²⁰¹ KSB 6. S. 563.

²⁰² KSB 6. S. 554

²⁰³ KSB 6. S. 531.

Durchführung des Rituals ‚beim Mistral‘ ‚fluchen und schwören‘.²⁰⁴ Denn: „Unter einem ‚Jünger‘ würde ich einen Menschen verstehn, der mir ein unbedingtes Gelübde machte –, und dazu bedürfte es einer langen Probezeit und schwerer Proben“ schreibt Nietzsche an Malwida von Meysenbug in Rom.²⁰⁵ Am 22. November bekommt Köselitz das Gedicht, bei dem die Jünger tanzend ‚fluchen und schwören‘ sollen:

„An den Mistral.
Ein Tanzlied.

Mistral-Wind, du Wolken-Jäger,
Trübsal-Mörder, Himmels-Feger,
Brausender, wie lieb' ich dich!
Sind wir Zwei nicht Eines Schooßes
Erstlingsgabe, Eines Looses
Vorbestimmte ewiglich?

Hier auf glatten Felsenwegen
Lauf' ich tanzend dir entgegen,
Tanzend, wie du pfeifst und singst:
Der du ohne Schiff und Ruder
Als der Freiheit freister Bruder
Ueber wilde Meere springst.

Kaum erwacht, hört' ich dein Rufen,
Stürmte zu den Felsenstufen,
Hin zur gelben Wand am Meer –
Heil! Da kamst du schon gleich hellen
Diamant'nen Stromesschnellen
Sieghaft von den Bergen her!

Auf der eb'nen Himmels-Tennen
Sah ich deine Rosse rennen,
Sah den Wagen, der dich trägt,
Sah die Hand dir selber zücken,
Wenn sie auf der Rosse Rücken
Blitzesgleich die Geisel schlägt –

Sah dich aus dem Wagen springen,
Wogen peitschen, Meere zwingen,
Sah dich wie zum Pfeil verkürzt
Rückwärts mit der Ferse stoßen,
Daß dein Wagen in die Rosen
Erster Morgenröthen stürzt.

Tanze nun auf tausend Rücken,
Wellen-Rücken, Wellen-Tücken –
Heil, wer neue Kunst schafft!
Tanzen wir in tausend Weisen,
Frei – sei unsre Kunst geheißnen,
Fröhlich – unsre Wissenschaft!

Raffen wir von jeder Blume
Eine Blüthe uns zum Ruhme
Und zwei Blätter noch zum Kranz!
Tanzen wir gleich Troubadouren
Zwischen Heiligen und Huren,
Zwischen Gott und Welt den Tanz!

²⁰⁴ KSB 6. S. 524.

²⁰⁵ KSB 6. S. 510.

Wer nicht tanzen kann mit Winden,
 Wer sich wickeln muß mit Binden,
 Angebunden, Krüppel-Greis,
 Wer da gleicht den Heuchel-Hänsen,
 Ehren-Tölpeln, Tugend-Gänsen:
 Fort aus unserm Paradeis!

Wirbeln wir den Staub der Straßen
 Allen Kranken in die Nase,
 Scheuchen wir die Kranken-Brut!
 Lösen wir die ganze Küste
 Von dem Odem dürrer Brüste,
 Von den Augen ohne Muth!

Jagen wir die Himmels-Trüber,
 Welten-Schwärzer, Wolkenschieber,
 Hellen wir das Himmelreich!
 Brausen wir – – oh aller freien
 Geister Geist, mit dir zu Zweien
 Braust mein Glück dem Sturme gleich!

– Und daß ewig das Gedächtniß
 Solchen Glücks, nimm sein Vermächtniß,
 Nimm den Kranz hier mit hinauf!
 Wirf ihn höher, ferner, weiter,
 Stürm' empor die Himmelsleiter,
 Häng' ihn – an den Sternen auf!²⁰⁶

Die Wucht, die Kraft, die Energie und der peitschende Rhythmus der Worte, die aus diesem Lied herausprudeln, zeigen, in welcher Verfassung sich Nietzsche befindet, und dies ist zweifelsohne Heinrich von Stein zu verdanken. Dank diesem, der einen enormen Auftrieb und Hoffnung verspricht, kehrt Nietzsche zu seinem Plan zurück: seine Philosophie in einem großen Zusammenhang zu bringen. Das Signifikanteste in diesem Gedicht ist zweifellos die achte Strophe:

Wer nicht tanzen kann mit Winden,
 Wer sich wickeln muß mit Binden,
 Angebunden, Krüppel-Greis,
 Wer da gleicht den Heuchel-Hänsen,
 Ehren-Tölpeln, Tugend-Gänsen:
 Fort aus unserm Paradeis!

Für die Analyse des Gedichtes „Der Freigeist“ wäre wichtig zu erfahren, wann es vom Autor niedergeschrieben wurde. Aus den Fragmenten können wir nur feststellen, dass der „Freigeist“ im Herbst 1884 entstanden ist.²⁰⁷ In dieser Strophe aus dem „Mistral“ steckt der Grundgedanke des Ordens beziehungsweise die „Beschaffenheit“ der Jünger und reflektiert in variiert Form auch die Thematik der „Antwort“ des „Freigeist“.

Daß Gott erbarm'!
 Der meint, ich sehnte mich zurück
 In's deutsche Warm,
 In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!

Mein Freund, was hier
 Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand,

²⁰⁶ KSB 6. S. 558 ff.

²⁰⁷ KSA 11. S. 329 f.

Mitleid mit dir!
Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!²⁰⁸

Es ist also anzunehmen, dass „Der Freigeist“ entweder vor oder nahezu parallel zum „Mistral“ komponiert wurde. Der Dichter, noch berauscht von dieser Stimmung ist fest davon überzeugt, dass Heinrich von Stein den geeignetsten Kandidaten für die Gründung seines Ordens darstellt. Stein ist nicht nur ein exzellenter Gesprächspartner²⁰⁹, ein Mensch „inter pares“, ein Ausdruck, den Nietzsche beinahe für sublim hält, weil nur Menschen gleicher Ebene etwas schaffen können, sondern Stein ist auch ein potentieller Vermittler zum ungewollt verlorenen Bayreuther-Kreis.²¹⁰ Grund genug für eine Widmung und so verfasst Nietzsche einige Tage später nach dem „Mistral“, Ende November, ein neues Gedicht, das an ihn adressiert ist:

„Einsiedlers Sehnsucht

Oh Lebens! Feierliche Zeit!
Oh Sommer-Garten!
Unruhig Glück im Stehn und Spähn und Warten!
Der Freunde harr' ich, Tag und Nacht bereits:
Wo bleibt ihr Freunde? Kommt! S' ist Zeit! S' ist Zeit!

Im Höchsten ward für euch mein Tisch gedeckt:
Wer wohnt den Sternen
So nahe, wer des Lichtes Abgrunds-Fernen?
Mein Reich – hier oben hab ich's mir entdeckt –
Und all diese Mein – ward's nicht für euch entdeckt?
Nun liebt und lockt euch selbst des Gletschers Grau
Mit jungen Rosen,
Euch such der Bach, sehnsüchtig drängen, stoßen
Sich Wind und Wolke höher heut' in's Blau
Nach euch zu spähn aus fernster Vogelschau - - -

Da seit ihr Freunde! – Weh, doch ich bin's nicht,
Zu dem ihr wolltet?
Ihr zögert, staunt – ach, daß ihr lieber grolltet!
Ich bin's nicht mehr? Vertauscht Hand, Schritt, Gesicht?
Und was bin ich, – euch Freunden bin ich's – nicht?

Ein Andrer ward ich und mir selber fremd?
Mir selbst entsprungen?
Ein Ringer, der zu oft sich selbst bezwungen,
Zu oft sich gegen eigne Kraft gestemmt,
Durch eignen Sieg verwundet und gehemmt?

Ich suchte, wo der Wind am schärfsten weht,
Ich lernte wohnen,
Wo niemand wohnt, in öden Eisbär-Zonen,
Verlernte Mensch und Gott, Fluch und Gebet,
Ward zum Gespenst, das über Gletscher geht.

Ein schlimmer Jäger ward ich: seht wie steil
Gespannt mein Bogen!
Der Stärkste war's, der solchen Zug gezogen –
Doch wehe nun! Ein Kind kann jetzt den Pfeil
Drauf legen: fort von hier! Zu eurem Heil! –

Ihr alten Freunde! Seht nun blickt ihr bleich,

²⁰⁸ KSA 11. S. 330.

²⁰⁹ Die Korrespondenz zwischen Nietzsche und Stein bezeugen es.

²¹⁰ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 287.

Voll Lieb' und Grausen!
 Nein, geht! Zürnt nicht! Hier – könntet ihr nicht hausen!
 Hier zwischen fernstem Eis- und Felsenreich –
 Da muß Jäger sein und gemsengleich.

Ihr wendet euch? – – Oh Herz, du trugst genug!
 Stark blieb dein Hoffen!
 Halt neuen Freunden deine Thüre offen,
 Die alten laß! Laß die Erinnerung!
 Warst einst du jung, jetzt – bist du besser jung!

Nicht Freunde mehr – das sind, wie nenn' ich's doch?
 Nur Freund-Gespenster!
 Das klopft mir wohl noch Nachts an Herz und Fenster,
 Das sieht mich an und spricht ‚wir warens doch?‘
 – Oh welches Wort, das einst wie Rosen roch!

Und was uns knüpfte, junger Wünsche Band, –
 Wer liest die Zeichen,
 Die Liebe einst hineinschrieb, noch, die bleichen?
 Dem Pergament vergleich, ich's, das die Hand
 Zu fassen scheut – ihm gleich verbräunt, verbrannt! –

Oh Jugend-Sehnen, das sich mißverstand!
 Die ich ersehnte,
 Die ich mir selbst verwandt-verwandelt währte –
 Daß alt sie wurden, hat sie weggebannt:
 Nur wer sich wandelt, bleibt mir verwandt!

Oh Lebens Mittag! Zweite Jugend-Zeit!
 Oh Sommer-Garten!
 Unruhig Glück im Stehn und Spähn und Warten!
 Der Freunde harr' ich, Tag und Nacht bereit: –
 Der neuen Freunde! Kommt! S' ist Zeit! S'²¹¹ ist Zeit!²¹²

Es ist ein Gedicht mit vollem Enthusiasmus und majestätischen Gebärden; keine Maske, keine Doppelbödigkeit. Nietzsche wendet sich an jemanden, der die Voraussetzungen, das „Vermögen“ besitzt, mit dem er über alles reden kann. Es gibt einige Parallelen zwischen Stein und Nietzsche: der frühe Verlust eines Elternteils, die Schopenhauersche Philosophie, die Bekanntschaft mit Wagner, die geistigen Auseinandersetzungen mit Cosima Wagner,²¹³ und all dies bringt Nietzsche auf den Gedanken, dass, wenn jemand ähnliche Erfahrungen wie er gemacht hat, sich das Weitere ebenso entwickeln müsse, wie es bei ihm der Fall war, und das gibt Hoffnung auf eine echte „Jüngerschaft des Jüngeren“ Literaten. Im Gedicht „Einsiedlers Sehnsucht“ sind Nietzsches Intentionen explizit, und Stein setzt sich auch mit diesen auseinander. In einem Brief vom 11. Januar 1885 an Malwida von Meysenburg schreibt Stein: „Er will Jünger – Versteher eines großen, noch unausgesprochenen Gedankens. Schon allein die Denkerenergie, die darin liegt, einen solchen unausgesprochenen Gedanken zu hegen, ist mir wie ein Brudergruß mitten aus dem Chaos unserer auf ihre Nicht-Philosophie stolzen Zeit. Ich beschäftige mich viel mit diesem unausgesprochenen Gedanken, den ich irgendwo habe anklingen hören.“²¹⁴ Trotz dieser „Nähe“ antwortet Stein auf Nietzsches „Anruf“ recht undeutlich:

²¹¹ Der Autor hat den Apostroph (zwei Mal) nach dem Buchstaben „S“ gesetzt; das heißt, hier ist „Sie ist Zeit“ gemeint und nicht „'S [Es] ist Zeit“. Mit dem Ausdruck „Sie ist Zeit“ wird direkt Stein angesprochen.

²¹² KSB 6. S. 564 ff.

²¹³ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 325 ff.

²¹⁴ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 332.

„Verehrter Freund!

Wiederum auf einen solchen Anruf bliebe mir nur Eine Antwort: zu kommen; mich dem Verständniss des Neuen, was Sie zu sagen haben, zunächst einmal ganz und gar als einen edelsten Beruf zu widmen. Diess ist mir versagt. Mir fuhr ein Gedanke durch den Sinn: ich komme wöchentlich einmal mit zwei Freunden zusammen, lese mit diesem Artikel des Wagner-Lexikons, und bespreche mich mit ihnen darüber. Diese Besprechungen nehmen eine immer höhere und freiere Bedeutung an. Kürzlich nannten wir das Künstlerische die Ueberleitung aus der Fülle der Persönlichkeit zum Ueberpersönlichen. Hierbei gedachte ich Ihrer, und meinte, Sie würden an diesem Gespräch Freude gehabt haben. Und nun fiel mir ein: wie, wenn du jetzt einen Brief Nietzsche's hervorzuziehen hättest, der etwa ein Paar Sätze zum Thema unserer Gedankenarbeit setzte? Wäre dies eine Form, in der Sie sich mitzuthemen geneigt wären? Würde etwas Derartiges Ihnen als Vorstufe, Vorschule des idealen Klosters gelten? Von uns Dreien ist freilich nichts Positives weiter zu rühmen: freier Sinn und Denkfürde. – Aber gewiss, ich spreche diess nicht aus, ohne mir selbst innerlich ein Nein zu antworten. Was sollen Ihnen Uebereinkünfte mit solchen tausendfach bedingten Existenzen. Ein Tag persönlichen Verkehrs ist mehr, als ein Jahr Korrespondenz. Sie gaben mir einen solchen Tag. Lassen Sie mich, mit herzlicher Aufrichtigkeit, auf ein Bedenken eingehen, was ich in Ihrem Gedichte, wie in Ihrem vorhergehenden Briefe anklingen höre. [...] Mein Daseinsgefühl ist ein höheres, wenn ich mit Ihnen spreche. Meine Stimmung erinnerte mich an die Stimmung meiner ersten längeren Gespräche mit Frau Wagner. Ich will damit sagen, ich hatte noch das Gefühl eines hochgestimmten Gedanken-Austausches, nicht das eines völlig neuen Erschliessens und Lernens. Diess hindert nicht, dass man bald erfährt, wie sehr man durch solches Hören und Sprechen vorwärts gekommen ist. – Seien Sie immer überzeugt, dass ich mit unstörbarer Sicherheit an einem solchen Eindruck festhalte, in seinem positiven Gehalt. Wenn mein heutiger Gedanke (auf den ersten beiden Seiten) ungeschickt ist, so lassen Sie ihn ja ganz und gar unbedacht. Ich vergesse nie, dass mein augenblickliches bedingtes Wesen von Ihrem freien Wesen leider sehr abliegt. Aus voller Seele den wärmsten Dank / Ihres / H. v. Stein“²¹⁵

Gerade Steins letzter Satz: „Ich vergesse nie, dass mein augenblickliches bedingtes Wesen von Ihrem freien Wesen leider sehr abliegt.“ muss Nietzsche wohl sehr irritiert haben. Es ist nicht viel, was der hoffnungsvolle „Ordensgründer“ zu diesem Brief schreibt, aber die wenigen Zeilen an seine Mutter lassen verstehen, wie es ihm zumute ist: „[...] Was hat mir der gute Stein für einen dunklen Brief geschrieben! Und das zum Danke dafür, daß ich ihm ein Gedicht von mir schickte! Es weiß Keiner mehr sich zu benehmen. [...]“²¹⁶ Drei Monate später, Mitte März, entwirft Nietzsche verschiedene Brieftexte, die aber nur Torsi bleiben und nicht versendet werden:

„[...] Mein werther Freund, Sie wissen nicht, wer ich bin, noch was ich will. Mein Vortheil ist es, zuzusehen, was Andere thun und wollen, ohne selber dabei erkannt zu werden. – Ich weiß sehr gut, daß Ihre Liebe und Verehrung für Richard Wagner zu groß ist, als daß Sie einen Menschen erkennen könnten, der grundsätzlich von ihm verschieden ist. Was würden Sie von mir denken, wenn ich sagte, daß ich Richard Wagner eben so sehr bedaure als verachte? Sie würden denken, ich sei verrückt. Es ist mein Loos, mich unter Masken zu zeigen, ich bin sehr ehrlich gegen Sie, Ihnen so viel von mir zu verrathen. – Dies unter uns. [...] Sie gefallen mir sehr: nur sollten Sie ernsthaft Dichter und schlechterdings nicht Aesthetiker und Philosoph sein wollen. Was Richard Wagner anbetrifft, von dem Ihr Brief redet: so gehört er zu den Menschen, welche ich am meisten geliebt und auch am meisten bedauert habe. Doch liegt es mir ferne, mich je mit ihm zu verwechseln oder zu vergleichen: er gehört einer ganz anderen Ordnung von Menschen an – und am letzten wohl zu den großen Schauspielern – Es ist schwer zu erkennen, wer ich bin: warten wir 100 Jahre ab: vielleicht giebt es bis dahin irgend ein Genie von Menschenkenner, welches Herrn F. N. ausgräbt. [...] Was aber gar das Reich der Erkenntniß angeht – um des Himmels Willen, wo haben Sie Ihre Augen – was hat da dieses Genie der deutschen Unklarheit zu schaffen, der Nichts ordentliches gelernt und Alles durcheinander gemantscht hat [...] Soll denn dieses Genie der deutschen Unklarheit auch noch nach seinem Tode fortfahren Unfug zu stiften?

²¹⁵ *Briefe an Friedrich Nietzsche. Januar 1880 – Dezember 1884: Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe.* Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dritte Abteilung. Zweiter Band. Berlin-New York: de Gruyter 1981. S. 484 ff.

²¹⁶ KSB 7. S. 4.

Sie mir in einem trüben Winter unter Fremden mit dem Wagner Lexikon beschäftigt zu denken – nein, dabei jammert's mich und ich gedenke meiner eigenen elenden Zeiten, als ich jung war. [...] Ihnen als dem Verfasser des Wagner-Lexikon! in das ich inzwischen auch ein Mal hineingeblickt habe – und daß ichs ausspreche, mit einem unsäglichen Abscheu vor diesem anmaßlichen Gefasel über jeglich Ding. ‚Man soll diesen Sumpf nicht anrühren‘ [...] sagten die Siracuser“²¹⁷

Diese ausführlichen Erläuterungen über den „Mistral“ beziehungsweise über „Einsiedlers Sehnsucht“ liefern uns wichtige Informationen über den poetischen Zustand Nietzsches im Herbst 1884. Und vor allem, um zu vermeiden, dass der Eindruck entsteht, „Der Freigeist“ wäre eine Reaktion auf das, was Stein in seinem Brief bekundet hat; eine Konsequenz eines nicht erreichten Wunsches, der brennende Wunsch eines Ordens, der nicht realisiert werden konnte. Stein ist eine wichtige Figur für Nietzsche in dieser Zeit, aber keine Motivation für den „Freigeist“. Denn, unmittelbar nach dem Erhalt von „Einsiedlers Sehnsucht“ schrieb am 7. Dezember 1884 Stein seinen Brief; Nietzsches Reaktion auf diesen fand, wie wir es aus den Briefentwürfen erfahren durften, Mitte März 1885 statt, also circa fünf Monate später nach dem spätestmöglichen Zeitpunkt der Entstehung des „Freigeists“²¹⁸. Nachdem dieses potentielle Missverständnis ausgeräumt ist, können wir mit der inhaltlichen Analyse fortfahren:

²¹⁷ KSB 7. S. 26 ff.

²¹⁸ Vermutlich Anfang November.

III. Interpretation des Gedichtes „Der Freigeist“

Der Freigeist.

Abschied

„Die Krähen schrei'n
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnei'n –
Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!

Nun stehst du starr,
Schaust rückwärts ach! wie lange schon!
Was bist du Narr
Vor Winters in die Welt – entflohn?

Die Welt – ein Thor
Zu tausend Wüsten stumm und kalt!
Wer das verlor,
Was du verlorst, macht nirgends Halt.

Nun stehst du bleich,
Zur Winter-Wanderschaft verflucht,
Dem Rauche gleich,
Der stets nach kältern Himmeln sucht.

Flieg', Vogel, schnarr'
Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –
Versteck', du Narr,
Dein blutend Herz in Eis und Hohn!

Die Krähen schrei'n
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnei'n,
Weh dem, der keine Heimat hat!“

Antwort.

Daß Gott erbarm'!
Der meint, ich sehnte mich zurück
In's deutsche Warm,
In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!

Mein Freund, was hier
Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand,
Mitleid mit dir!
Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!²¹⁹

²¹⁹ KSA 11. S. 329 f.

Die erste Zeile „Die Krähen schrei'n“ dominiert das ganze Geschehen und wirkt wie ein dissonierender „Akkord“, laut und schräg, und kurz bevor die letzte Schwingung schwindet, kommt dieser „Akkord“ in der sechsten und letzten Zeile nochmal.

Die Krähen schrei'n
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnei'n –
Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!

Dieses Bild, einer Vor-Winterlandschaft, ist so perfekt komponiert, dass man in der Tat zwei völlig entgegengesetzte Interpretation wagen kann: das „Bild“ selbst und die Metapher, die dahintersteckt. Wissend aber, dass wir es hier mit einem Zitat zu tun haben und wissend auch, dass der Autor mit „Doppelbödigkeiten“ operiert, dürfen wir das, was das Gedicht aussagt, nicht gleich für eine wahre Aussage halten, sondern müssen weiter „graben“ nach potentiellen „Masken“ und wir können in der Tat zwei Quellen angeben, wo die „Krähen“ vorkommen. In einem Brief an seiner Mutter gibt Nietzsche bekannt, was die Zeitschriften über sein „Jenseits von Gut und Böse“ berichtet haben:

„[...] Ich fand hier beieinander, was in den deutschen Zeitschriften Alles über mein letztes Buch gedruckt worden ist: ein haarsträubendes Kunterbunt von Unklarheiten und Abneigungen. Bald ist mein Buch ‚höherer Blödsinn‘, bald ist es ‚diabolisch berechnend‘, bald verdiente ich, dafür aufs Schaffot zu kommen (wenigstens nach der Art der früheren Zeiten, sich gegen unangenehme Freigeister zu wehren) bald werde ich als ‚Philosoph der junkerlichen Aristokratie‘ verherrlicht, bald als zweiter Edmund von Hagen verhöhnt, bald als Faust des neunzehnten Jahrhunderts bemitleidet, bald als ‚Dynamit‘ und Unmensch vorsichtig bei Seite gethan. Und dies Stück Erkenntniß in Bezug auf mich hat ungefähr 15 Jahre Zeit gebraucht; hätte man etwas von meiner ersten Schrift ‚Geburt der Tragödie‘ verstanden, so hätte man schon damals in gleicher Weise sich entsetzen und bekreuzigen können. Aber damals lebte ich unter einem hübschen Schleier und wurde vom deutschen Hornvieh verehrt, gleich als ob ich zu ihm gehört. [...]“²²⁰

Die Mutter vermutete nun, dass all diese Aversion gegen ihren Sohn auf seine Einstellung gegen das Christentum fuße. Um die Mutter nicht zu beunruhigen, antwortet er acht Tage später:

„[...] Hoffentlich hast Du an meinen letzten Mittheilungen die gute Laune nicht überhört, mit der ich Dir die Speisekarte deutscher Urtheile über mich vorlegte: diese kennen zu lernen hat mich wirklich erheitert. [...] Übrigens bin ich ‚den Deutschen‘ gar nicht gram deshalb; erstens fehlt ihnen gerade die ganze Bildung, der ganze Ernst für die Probleme, wo mein Ernst ist, und dann – sie sind wirklich sehr okkupirt und haben alle Hände voll zu thun, als daß sie Zeit hätten, sich mit etwas absolut Fremdem zu beschäftigen. Anbei, zu Deiner Beruhigung gesagt: Du scheinst zu glauben, daß der Widerspruch, den ich finde, etwas Wesentliches mit meiner Stellung zum Christentum zu thun hat. Nein! So ‚harmlos‘ ist Dein Sohn nicht, so ‚harmlos‘ sind auch meine Herrn Gegner nicht. Die Urtheile, die ich Dir schrieb, stammen sammt und sonders aus der Sphäre der unkirchlichsten Parteien, die es jetzt giebt; das waren keine Theologen-Urtheile. Fast jede dieser Kritiken (die zum Theil von sehr intelligenten Kritikern und Gelehrten stammen) wehrte sich ausdrücklich gegen den Verdacht, als ob sie etwa mich durch den Hinweis auf die Gefährlichkeit meines Buches ‚den Kanzelrabben und den Altarkrähen ausliefern‘ wollte. Der Gegensatz, in dem ich mich befinde, ist hundert Mal radikaler, als daß dabei die religiösen Fragen und Confessions-Schattirungen ernstlich in Betracht kämen. [...]“²²¹

Hier also sind mit „Raben“ und „Krähen“ die Pfaffen und Priester gemeint. In der dritten Abhandlung „was bedeuten asketische Ideale?“ aus der Schrift „Zur Genealogie der Moral“ werden wir mit anderen „Krähen“ konfrontiert:

„– Oder zeigte vielleicht die gesammte moderne Geschichtsschreibung eine

²²⁰ KSB 8. S. 164 f.

²²¹ KSB 8. S. 170 f.

lebensgewissere, idealgewissere Haltung? Ihr vornehmster Anspruch geht jetzt dahin, Spiegel zu sein; sie lehnt alle Teleologie ab; sie will Nichts mehr ‚beweisen‘; sie verschmäht es, den Richter zu spielen, und hat darin ihren guten Geschmack, – sie bejaht so wenig als sie verneint, sie stellt fest, sie ‚beschreibt‘ . . . Dies Alles ist in einem hohen Grad asketisch; es ist aber zugleich in einem hoch höheren Grade nihilistisch, darüber täusche man sich nicht! Man sieht einen traurigen, harten, aber entschlossenen Blick, – ein Auge, das hinausschaut, wie ein vereinsamter Nordpolfahrer hinausschaut (vielleicht um nicht hineinzuschauen? um nicht zurückzuschauen? . . .) Hier ist Schnee, hier ist das Leben verstummt; die letzten Krähen, die hier laut werden, heissen ‚Wozu?‘, ‚Umsonst!‘, ‚Nada!‘ – hier gedeiht und wächst Nichts mehr, höchstens Petersburger Metapolitik und Tolstoi’sches ‚Mitleid‘. Was aber jene andre Art von Historikern betrifft, eine vielleicht noch ‚modernere‘ Art, eine genüssliche, wollüstige, mit dem Leben ebenso sehr als mit dem asketischen Ideal liebäugelnde Art, welche das Wort ‚Artist‘ als Handschuh gebraucht und heute das Lob der Contemplation ganz und gar für sich in Pacht genommen hat: oh welchen Durst erregen diese süßen Geistreichen selbst noch nach Asketen und Winterlandschaften! Nein! dies ‚beschauliche‘ Volk mag sich der Teufel holen! Um wie viel lieber will ich noch mit jenen historischen Nihilisten durch die düstersten grauen kalten Nebel wandern! [...]“²²²

Hier sind Nihilisten, die eigentlichen „Krähen“, die laut schreien. Ihre weltanschauliche Haltung, die alle positiven Zielsetzungen, Ideale, Werte ablehnt, wird auch von Nietzsche vertreten; er verweist unmittelbar im nächsten Abschnitt auf ein neues Werk, das sich in Vorbereitung befindet.²²³ „Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwerthung aller Werthe.“²²⁴ Der Unterschied liegt in der Bejahung des Lebens: Nietzsche hatte einiges mit den Nihilisten gemeinsam, aber gewiss nicht die Überzeugung von der „Sinnlosigkeit alles Bestehenden des Seienden.“ Daher gibt sich der Autor gleichsam mit aufgesetzter Maske als „Freigeist“, und zeigt auf die Nihilisten, symbolisiert durch die „Krähen“, wie sie „zur Stadt“ fliegen. Die „Stadt“ für Nietzsche ein Sammelpunkt für geistige „Freischärler“: „Wenn man nicht feste, ruhige Linien am Horizonte seines Lebens hat, Gebirgs- und Waldlinie gleichsam, so wird der innerste Wille des Menschen selber unruhig, zerstreut und begehrlieh wie das Wesen des Städters: er hat kein Glück und giebt kein Glück.“²²⁵ Noch härter geht Nietzsche mit den Dichtern der großen Städte um:

„Den Gärten der heutigen Poesie merkt man an, dass die grossstädtischen Kloaken zu nahe dabei sind: mitten in den Blüthengeruch mischt sich etwas, das Ekel und Fäulniss verräth. – Mit Schmerz frage ich: habt ihr es so nöthig, ihr Dichter, den Witz und den Schmutz immer zu Gevatter zu bitten, wenn irgend eine unschuldige und schöne Empfindung von euch getauft werden soll? Müsst ihr durchaus eurer edlen Göttin eine Fratzen- und Teufelskappe aufsetzen? Woher aber diese Noth, dieses Müssen? – Eben daher, das ihr der Kloake zu nahe wohnt.“²²⁶

Die „Stadt“ symbolisiert also den geistigen „Abfall“, die materialisierte Dekadenz. Im Kapitel „Vom Vorübergehen“ des vierten Teils „Zarathustra“ subsumiert der „Vater“ dieses Buches, was dieses Konglomerat „Stadt“ darstellt:

„Also, durch viel Volk und vielerlei Städte langsam hindurchschreitend, gieng Zarathustra auf Umwegen Zurück zu seinem Gebirge und seiner Höhe. Und siehe, da kam er unversehens auch an das Stadthor der grossen Stadt: hier aber sprang ein schäumender Narr mit ausgebreiteten Händen auf ihn zu und trat ihm in den Weg. Dieses aber war der selbige Narr, welchen das Volk ‚den Affen Zarathustra’s‘ hiess: denn er hatte ihm Etwas vom Satz und Fall der Rede abgemerkt und borgte wohl auch gerne vom Schatze seiner Weisheit. Der Narr aber redete also zu Zarathustra: ‚Oh Zarathustra, hier ist die grosse Stadt: hier hast du Nichts zu suchen und Alles zu verlieren. Warum wolltest du durch diesen

²²² KSA 5. S. 405 f.

²²³ Dies wurde aber nie zu Ende geschrieben, sondern lag nur fragmentarisch in den Skripten.

²²⁴ KSA 5. S. 408 f.

²²⁵ KSA 2. S. 234.

²²⁶ KSA 2. S. 423.

Schlamm waten? Habe doch Mitleiden mit deinem Fusse! Speie lieber auf das Stadthor und – kehre um! Hier ist die Hölle für Einsiedler-Gedanken: hier werden grosse Gedanken lebendig gesotten und klein gekocht. Hier verwesen alle grossen Gefühle: hier dürfen nur klapperdürre Gefühlchen klappern! Riechst du nicht schon die Schlachthäuser und Garküchen des Geistes? Dampf nicht diese Stadt vom Dunst geschlachteten Geistes? Siehst du nicht die Seelen hängen wie schlaffe schmutzige Lumpen? – Und sie machen noch Zeitungen aus diesen Lumpen! [...] Sie hetzen einander und wissen nicht, wohin? Sie hetzen einander und wissen nicht, warum? Sie klimpern mit ihrem Bleche, sie klingeln mit ihrem Golde. Sie sind Kalt und suchen sich Wärme bei gebrannten Wassern; sie sind erhitzt und suchen Kühle bei gefrorenen Geistern; sie sind Alle siech und süchtig an öffentlichen Meinungen. [...] Speie auf die Stadt der Aufdringliche, der Unverschämten, der Schreib- und Schreihälse, der überheizten Ehrgeizigen: – – wo alles Anbrüchige, Anrühige, Lüsterne, Dusterne, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische zusammenschwärt: – – speie auf die grosse Stadt und kehre um! [...] Mich ekelt auch dieser grossen Stadt und nicht nur dieses Narren. Hier und dort ist Nichts zu bessern, Nichts zu bösern. Wehe dieser grossen Stadt! – Und ich wollte, ich sähe schon die Feuersäule, in der sie verbrannt wird! Denn solche Feuersäulen müssen dem grossen Mittage vorangehn. Doch diess hat seine Zeit und sein eigenes Schicksal. – Diese Lehre aber gebe ich dir, du Narr, zum Abschiede: wo man nicht mehr lieben kann, da soll man – vorübergehen! – [...]“²²⁷

Nun wissen wir, dass all diese „Geistig-Verwirrten“ in der Stadt „Schutz“ suchen, denn: „Bald wird es schnei’n –“ (1. Str. 3. Zeile). Und Schnee, wie oben der Autor von der „Genealogie der Moral“ es formuliert hat, bedeutet: „hier ist das Leben verstummt“ beziehungsweise „hier gedeiht und wächst Nichts mehr“, daher „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“ (1. Str. 4. Zeile). Nun: in einer „Stadt“, in der „Einsiedler-Gedanken die Hölle“ sein sollen, in der „grosse Gedanken lebendig gesotten und klein gekocht“ werden, in der „alle grossen Gefühle verwesen“, in der „vom Dunst geschlachteten Geistes dampft“, in der „die Seelen wie schlaffe schmutzige Lumpen hängen“, in der „alles Anbrüchige, Anrühige, Lüsterne, Dusterne, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische zusammenschwärt“ soll eine „Heimat“ sein? Einen besseren Trugschluss hätte Nietzsche nicht erfinden können. Die erste Ebene, die Oberfläche der „Heimat“, will eine Bleibe suggerieren, als einen Ort der Geborgenheit, wo die Seele einen Ausgleich sucht und die Erinnerungen versüßt werden; die zweite Ebene, die Ebene hinter der Maske, ist Nietzsches wahre „Heimat“, und über diese ist in den Kapiteln „Die Heimkehr“ (III. Teil) und „Der Schatten“ (IV. Teil) Zarathustras zu lesen:

„Oh Einsamkeit! Du meine Heimat Einsamkeit! Zu lange lebte ich wild in wilder Fremde, als dass ich nicht mit Thränen heimkehrte. [...]“
 „Ein Anderes ist Verlassenheit, ein Anderes Einsamkeit:
 Das – lernst du nun! Und dass du unter Menschen immer wild und fremd sein wirst:
 ,– wild und fremd auch noch, wenn sie dich lieben: denn
 zuerst vor Allem wollen sie geschont sein!
 ,– Hier aber bist du bei dir zu Heim und Hause; hier kannst du Alles hinausreden und alle Gründe ausschütten, Nichts schämt sich hier versteckter, verstockter Gefühle. [...]“
 „Ein Anderes aber ist Verlassensein. Denn, weisst du noch, oh Zarathustra? Als damals dein Vogel über dir schrie, als du im Walde standest, unschlüssig, wohin? unkundig, einem Leichnam nahe: –
 ,– als du sprachst: mögen mich meine Thiere führen! Gefährlicher fand ich’s unter Menschen, als unter Thieren: – Das war Verlassenheit! [...] Oh Einsamkeit! Du meine Heimat Einsamkeit! Wie selig und zärtlich redet deine Stimme zu mir! Wir fragen einander nicht einander nicht, wir klagen einander nicht, wir gehen offen mit einander durch offene Thüren. Denn offen ist es bei dir und hell; und auch die Stunden laufen hier auf leichteren Füssen. Im Dunklen nämlich trägt man schwerer an der Zeit, als im Lichte. Hier springen mir alles Seins Worte und Wort-Schreine auf: alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will hier von mir reden lernen. Da unten aber – da ist alles Reden umsonst! Da ist vergessen und Vorübergehen die beste Weisheit: [...]“²²⁸

²²⁷ KSA 4. S. 222 ff.

²²⁸ KSA 4. S. 231 ff.

„Kaum aber war der freiwillige Bettler davongelaufen und Zarathustra wieder mit sich allein, da hörte er hinter sich eine neue Stimme: die rief ‚Halt! Zarathustra! So warte doch! Ich bin’s ja, oh Zarathustra, ich, dein Schatten!‘ [...] ‚Wer bist du? fragte Zarathustra heftig, was treibst du hier? Und wesshalb heissest du meinen Schatten? Du gefällst mir nicht.‘ ‚Vergieb mir, antwortete der Schatten, dass ich’s bin; und wenn ich dir nicht gefalle, wohlan, oh Zarathustra! darin lobe ich dich und deinen guten Geschmack. Ein Wanderer bin ich, der viel schon hinter deinen Fersen her gieng: immer unterwegs, aber ohne Ziel, auch ohne Heim‘ [...] ‚Leben, wie ich Lust habe, oder gar nicht leben‘: so will ich’s, so will’s auch der Heiligste. Aber, wehe! wie habe ich noch – lust? Habe ich – noch ein Ziel? Einen Hafen, nach dem mein Segel läuft? Einen guten Wind? Ach, nur wer weiss, wohin er fährt, weiss auch, welcher Wind gut und sein Fahrwind ist. Was blieb mir noch zurück? Ein Herz müde und frech; ein unstäter Wille; Flatter-Flügel; ein zerbrochnes Rückgrat. Diess Suchen nach meinem Heim: oh Zarathustra, weisst du wohl, diess Suchen war meine Heimsuchung, es frisst mich auf. ‚Wo ist – mein Heim?‘ Darnach frage und suche und suchte ich, das fand ich nicht. Oh ewiges Überall, oh ewigen Nirgendwo, oh ewiges – Umsonst!‘ Also sprach der Schatten, und Zarathustra’s Gesicht verlängert sich bei seinen Worten. ‚Du bist mein Schatten! sagte er endlich, mit Traurigkeit. Deine Gefahr ist keine kleine, du freier Geist und Wanderer! Du hast einen schlimmen Tag gehabt: siehe zu, dass dir nicht noch ein schlimmerer Abend kommt! [...] Hüte dich, dass dich nicht am Ende noch ein enger Glaube einfängt, ein harter, strenger Wahn! Dich nämlich verführt und versucht nunmehr Jegliches, das eng und fest ist. Du hast das Ziel verloren: wehe, wie wirst du diesen Verlust verscherzen und verschmerzen? Damit – hast du auch den Weg verloren.‘ [...]²²⁹

Während im ersten Zitat (III. Teil des „Zarathustra“) die „Heimat“ mit der „Einsamkeit“, einem Ort der „seligen Stille“, weg von den „Krämern auf dem Markte“, die mit ihrem „Lärm und üblem Athem“ alles zerreden, gleichgesetzt wird, findet sich im zweiten Zitat (IV. Teil) der Ort seiner endgültigen „Heimat“, der Ruhe- und Endpunkt seiner philosophischen „Wanderschaft“: „Der Wille zur Macht“, beziehungsweise seine Philosophie überhaupt. Es liegt in der Natur der Sache, dass man nur in der „Einsamkeit“ einen „schlackenfreien“ Geist empfangen kann. Die „Heimat“ im Gedicht des „Freigeists“ erfährt eine tiefgreifende Variation: die ersten drei Zeilen der ersten und sechsten Strophe sind identisch, abgesehen vom Gedankenstrich in der dritten Zeile, der zu einem Komma geändert wird:

Die Krähen schrei’n
 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
 Bald wird es schnei’n –
 Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!
 [...]
 Die Krähen schrei’n
 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
 Bald wird es schnei’n,
 Weh dem, der keine Heimat hat!

Die vierte Zeile der sechsten Strophe „Weh dem, der keine Heimat hat!“ zeigt eine Variation der vierten Zeile der ersten Strophe „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“, und in dieser Variation liegt die gesamte Intention des Autors. Nachdem wir erfahren haben, von welcher „Heimat“ Nietzsche spricht, erschließen sich uns auch diese beiden Zeilen: erste Strophe, vierte Zeile: „Wohl dem, der jetzt noch“ ein Ziel, eine Vision, eine bejahende Weltanschauung, eine Hoffnung, eine konstruktive Philosophie hat. Sechste Strophe, vierte Zeile: „Wehe dem, der keine“ Vision, „keine“ bejahende Weltanschauung, „keine“ Hoffnung, „keine“ konstruktive Philosophie hat. Der Autor beginnt mit einer Hoffnung. „Wohl dem, der jetzt noch –“ der Gedankenstrich zwingt den Leser zu einer Reflexion, das heißt: es ist gut zu wissen, wo man „noch“ hingehört. In der letzten Zeile des Gedichts, ohne Gedankenstrich, also ohne Reflexion, endet jene Hoffnung

²²⁹ KSA 4. S. 338 ff.

in Verzweiflung. Hier befindet sich die poetische Stelle seiner Philosophie, ein wunder Punkt, an dem er nicht mehr weiterkommt und Hilfe benötigt, und hier findet eine regelrechte Modulation statt, indem die Perspektive des Sprechers wechselt: in der ersten Strophe ist er immer noch der „aufgeweckte“, „nie-ruhende“ „Freigeist“, der auf die verlorenen „Nihilisten“ zeigt; durch eine Selbstreflexion beginnt nun der „Freigeist“ an sich selbst zu zweifeln. Dieser „Freigeist“ erfährt seine schleichende Transformation: wie er aus einem wilden, kriegerischen, an keine Konvention gebundenen zu einem selbstbemitleidenden „beschaulichen“²³⁰ „Freigeist“ wird. Was ist das, was hier plagt und beunruhigt? Es ist der „conscientiae morsus“²³¹, dem, bei seiner Erscheinung, die dritte Instanz, der Autor selbst, der nachdem er die Maske abgelegt hat, eine eindeutige „Antwort“ gibt. Musikalisch ausgedrückt, könnte man sagen: nachdem das Thema, die „Heimat“, perspektivisch variiert wurde: „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“ (I. Str. 4. Zeile) in „Weh dem, der keine Heimat hat!“ (VI. Str. 4. Zeile), folgt eine weitere Modulation, die in eine sehr entfernte Tonart mündet: in diesem Fall in den zweiten Teil des Gedichtes. Die Strophen zwei bis fünf dienen als „Brücke“, auf der die Transformationsphasen des „Freigeist“ schreiten. Diese „Brücke“ verbindet die beiden Hauptsockel, die erste und die letzte Strophe, in denen die Thematik „Heimat“ zentral ist. Nun folgt der „morsus“, der sich in der zweiten Strophe meldet:

Nun stehst du starr,
Schaust rückwärts ach! wie lange schon!
Was bist du Narr
Vor Winters in die Welt – entflohn?

Wir stellen zwischen der ersten und zweiten Zeile einen Widerspruch fest: „starr“ und „rückwärts“ schauen, zeigen eine Kontradiktion, mit der der Autor auf etwas hinweisen möchte, nämlich darauf, dass man zwei entgegengesetzte Positionen nicht vertreten kann, dass man nicht „starr“ stehen und gleichzeitig sich, um „rückwärts“ zu schauen, nach hinten drehen kann. Eine weitere Unebenheit lesen wir in der vierten Zeile derselben Strophe: „Vor Winters in die Welt – entflohn?“. Was meint der „morsus“ mit dieser dubitativen rhetorischen Frage: „entflohn?“. Mit einer anderen Formulierung lässt sich die Zeile vielleicht besser entziffern: „Vor Winters in die Welt entflohn[!]“. . . „In die Welt – entflohn?“. „Vor Winters“ also, im Herbst, aus einer Umgebung beziehungsweise aus einem „gefährlichen“ Bereich „entkommen“? Ist diese Umgebung so mächtig und gefährlich, dass der Winter gar eine Rettung sein kann? Der Winter, wo alles sich „starr“ und „tot“ zeigt, soll ein Schutz sein? Ein Paradoxon. Die Recherchen zu dieser „Vor Winters“-Zeit, in der das Gedicht verfasst wurde, werfen ein aufschlussreiches Licht auf die zweite Strophe des „Freigeist“. Diese Strophe möchte auf den ersten Blick eine Situation suggerieren, in der der Autor sich nach einer kurzen, aber „glücklichen“ Zeit zurückbesinnt, aber der Schein trügt: Zwischen Nietzsche und seiner Schwester entstand eine regelrechte Krise²³², in der „auch die Mutter unter dem Zerwürfnis ihrer Kinder“ litt, sie versuchte „eine Korrespondenz mit ihrem ‚Fritz‘ anzubahnen mit dem Ziel, ihn doch wieder zum Einlenken zu bringen, nochmals einen – diesmal hoffentlich dauerhaften – Versuch der Aussöhnung zustande zu bringen.“ Sie übersah „die Differenzen und die schweren Verletzungen, die sie selber und vor allem Elisabeth mit ihrer Hetze und Verleumdungskampagne gegen Lou Salomé²³³ und Paul Rée²³⁴ dem empfindlichen Gemüt ihres Sohnes beigebracht hatten und immer noch beibrachten!“²³⁵ Am Ende gibt Nietzsche doch nach und lässt durch seine Mutter

²³⁰ KSA 5. S. 406.

²³¹ „Der Gewissensbiss“. Über diesen ist in den Fragmenten folgendes zu lesen: „Der Gewissensbiß: Zeichen, daß der Charakter der That nicht gewachsen ist. Es giebt Gewissensbisse auch nach guten Werken: ihr Ungewöhnliches, das was aus dem alten milieu heraushebt –“ In: KSA 12. S. 283. In der Tat: Nietzsche wird bis zu seiner „Umnachtung“ von „Gewissensbissen“ permanent geplagt; es ist einer der Hauptgründe seiner Kontroversität.

²³² Janz, Curt Paul: Band 2. S. 179 ff., S. 193 ff., 199 ff., 206 ff.

²³³ Schriftstellerin; In: Janz, Curt Paul: Band 2. S. 110-131.

²³⁴ Moralphilosoph; In: Janz, Curt Paul: Band 1. S. 640-644.

²³⁵ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 336 f.

ein Treffen mit seiner Schwester in Zürich vereinbaren.²³⁶ Es ist zu vermuten, dass Nietzsche, wissend, dass seine Schwester definitiv nach Paraguay übersiedeln wird, seiner Mutter zuliebe einen „harmonischen“ Abschied haben wollte, bevor die Geschwister sich für eine lange Zeit nicht sehen würden. Anhand einiger Briefe können wir diese Stimmung wiedergeben:

An Köselitz:

„[...] Der Himmel ist nizzhaft schön und ein Tag wie der andre. Meine Schwester ist bei mir; angenehmste Art sich **wohl** zu thun, wenn man sich lange weh gethan hat. [...]“²³⁷

An Overbeck:

„[...] Ich bin sein einer Woche hier in Zürich (Pension Neptun) zum Zwecke einer Zusammenkunft mit meiner Schwester – und bis jetzt ist viel guter Sonnenschein in uns und über uns gewesen. [...] Man muss hübsch Viel begraben, um hübsch Viel noch leben zu können – da man letzteres nun einmal muß. [...] Herzlich Glück zur Rückkehr und zum Winter-Halbjahr wünschend. – Nizza-haftes Sonnen-Himmel-Wetter! (– Meine Schwester ist ein Pracht-Thierchen; nächstes Jahr werde ich sie wohl auf die bewußte ‚überseeische‘ Manier für lange verlieren. [...]“²³⁸

An Franziska Nietzsche:

„[...] Meine liebe Mutter, inzwischen wirst Du wohl ausreichend gehört haben, daß sich Deine Kinder wieder artig mit einander vertragen und in jedem Betracht guter Dinge sind. Wie lange dies Zusammensein noch dauern wird, läßt sich heute noch nicht sagen; meine Arbeiten, die ich vorhabe, bestimmen mich unter allen Umständen bald wieder zur Einsamkeit [...]“²³⁹

An Franziska Nietzsche:

„[...] Der ganze Züricher Aufenthalt ist bisher wohl gerathen, und mein Herabsteigen aus dem Engadin ohne alle üblen Folgen geblieben. Das ausgezeichnet helle Wetter kam mir zur Hülfe, vor allem aber die herzliche und aufrichtige Art unsres geschwisterlichen Zusammenseins. Ich denke, dass nun für die Zukunft zwischen mir und meiner Schwester der Himmel wieder hell gemacht ist. [...]“²⁴⁰

An Elisabeth Nietzsche:

„[...] Es ist mir öfter zu Muthe gewesen, als ob ich Dir, bei unserm Zusammensein in Zürich, nicht ausreichend meine Liebe bezeugt hätte. Man verlernt Das, wenn so allein lebt wie ich. [...] Herzlichen Dank für Deinen Brief zum Geburtstag; und wie viel hast Du mir dies Mal geschenkt! Alle Tage gar nichts Anderes als immer schenken! Er war ein recht wohl gerathner Herbst bisher. Meinen allerschönsten Dank! Dein F.“²⁴¹

Genau hier liegt die Kontroversität Nietzsches: er schreibt überallhin, welch eine glückliche Zeit mit der Schwester verbracht hat, aber eigentlich verabscheut er alles, was „gemütlich“ und „statisch“ erscheint. Daher diese poetische Konstruktion, wie: „starr“ versus „rückwärts“ schauen oder „recht wohl gerathner Herbst“ versus „entflohn“. Es ist der Hinweis auf eine konträre Haltung des „Freigeists“, mit der er sich permanent auseinandersetzt. Es ist ein Schauspiel, das der Autor als „Freigeist“ nicht lange ertragen kann. Gern möchte sich dieser „Freigeist“ als einer der „schlimmsten, härtesten, konsequentesten Sorte“ zeigen, aber er schafft es nicht, frontal anzugreifen, er muss immer rätselhaft reden. Im einundsiebzigsten Aphorismus des „Wanderer und sein Schatten“ im zweiten Teil von „Menschliches, Allzumenschliches“ können wir vielleicht erfahren, warum Nietzsche so schreibt:

„Schreibart der Vorsichtigen. – A: Aber, wenn Alle diess wüssten, so würde es den Meisten

²³⁶ KSB 6. S. 536.

²³⁷ KSB 6. S. 537 f.

²³⁸ KSB 6. S. 539.

²³⁹ KSB 6. S. 538.

²⁴⁰ KSB 6. S. 543.

²⁴¹ KSB 6. S. 545 f.

schädlich sein. Du selber nennst diese Meinungen gefährlich für die Gefährdeten, und doch theilst du öffentlich mit? B: Ich schreibe so, dass weder der Pöbel, noch die populi, noch die Parteien aller Art mich lesen mögen. Folglich werden diese Meinungen nie öffentlich sein. A: Aber wie schreibst du denn? B: Weder nützlich noch angenehm – für die genannten Drei.“²⁴²

Nietzsche erwartet von seinen Lesern, dass man ihn anders liest, als sonst Autoren gelesen werden; er will nicht „verwechselt“ werden.²⁴³ Nun verlässt Nietzsche seine „warm-herzliche“ Umgebung²⁴⁴ und zieht sich in die eiskalte „Einsamkeit“, zu seiner „Heimat“, zu seiner Philosophie zurück, um sein Hauptwerk „Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwerthung aller Werthe.“ zu schreiben:

Die Welt – ein Thor
Zu tausend Wüsten stumm und kalt!
Wer das verlor,
Was du verlorst, macht nirgends Halt.

In den nachgelassenen Schriften des Autors lesen wir: „Das Ungewisse vielmehr, das Wechselnde Verwandlungsfähige Vieldeutige ist unsere Welt, eine gefährliche Welt –: mehr noch sicherlich als das Einfache, Sich-selbst-Gleich-Bleibende, Berechenbare, Feste, dem bisher die Philosophen, als Erben der Heerden-Instinkte und Heerden-Werthschätzungen, die höchste Ehre gegeben haben.“²⁴⁵ Und diese „Welt“ ist der Eingang „[z]u tausend Wüsten“; ein „Thor“ zu leeren, langweiligen, vereinsamen, verlassenenen, verlorenen, unfruchtbaren, geistigen Öden. Die „Wüste“²⁴⁶ als ein Ort der oberflächlichen „Heerde“ zwingt den „Freigeist“ dorthin zurück, wo er das zurückzugewinnen kann, was er „verlor“: die „Einsamkeit“. In der vierten Strophe meldet sich der „morsus“ beim „entflohenen“ „Freigeist“ wieder und wird von diesem für seine Handlungsweise heftig getadelt:

Nun stehst du bleich,
Zur Winter-Wanderschaft verflucht,
Dem Rauche gleich,
Der stets nach kältern Himmel sucht.

Warum steht hier „Zur Winter-Wanderschaft verflucht“? Ist es nicht so, dass der „Freigeist“ freiwillig „Vor Winters in die Welt entflohn“ ist? Auch hier erfahren wir einen Widerspruch, indem „etwas“ nicht Gewolltes ausgesprochen wird. Ist die Last seines Vorhabens, seines philosophischen Werks, wozu er „verflucht“ ist? Oder gar die „Einsamkeit“? Man bekommt eher den Eindruck, dieser „Freigeist“ ist gar nicht für die „Einsamkeit“ geeignet:

An Franz Overbeck:
„[...] es ist der böse Monat, wo man im Norden zum Bewußtsein gebracht wird, daß man den Winter wie eine Schuld zu büßen hat. Ach, und was hat man jetzt im Norden nicht zu ‚büßen‘! Umgebung, Bestrebung, Vereinsamung – im Grunde ist alles Winter daselbst und wirkt zuletzt aufs ‚Gedärme‘. [...]“²⁴⁷

An Franz Overbeck:
„[...] Die Wahrheit ist, daß eine Verwandlung mit mir vorgeht, und freilich giebt es Augenblicke dabei, wo ich nicht weiß, wie ich den nächsten Augenblick aushalten soll. Aber ich habe alle Taschen voll Erfahrungen und selbsterdachter Recepte. Ob sich wohl jemals ein Mensch so allein gefühlt hat? Ob ich nicht schließlich stumm werde? [...]“

²⁴² KSA 2. S. 584.

²⁴³ KSA 5. S. 226.

²⁴⁴ KSB 6. S. 550.

²⁴⁵ KSA 11. S. 658 f.

²⁴⁶ „Wüste“, „Einsamkeit“, „Heimat“ sind Metapher, die immer eine andere Bedeutung bekommen; es hängt immer von der jeweiligen Perspektive des Autors ab. In unserem Fall, stellt die „Wüste“ die geistige Öde, die die Welt birgt. In einem anderen Fall (KSA 3. S. 290) stellt die „Wüste“ die „Einsamkeit“ dar.

²⁴⁷ KSB 6. S. 474.

Übrigens brauche ich nachgerade einen Menschen, der etwas meinen Verkehr mit den lieben Mitmenschen wie ein Ceremonien-Meister überwacht: daß ich wenigstens nicht mehr den ärgsten Brutalitäten und Ungeschicklichkeiten der bêtise humaine ausgesetzt bin. [...] Ich muß mich noch ganz anders in meine Einsamkeit einwickeln. Namentlich aber muß ich verlernen, Briefe zu schreiben, in denen ich mich leidend zeige. Der Leidende ist die wohlfeile Beute für Jedermann; in Bezug auf einen Leidenden ist Jeder weise. – (Ganz objektiv betrachtet: wie viel Vergnügen schafft der Leidende denen, die es gerade nicht sind!) – [...]“²⁴⁸

An Franz Overbeck:

„[...] Fühlte ich nicht, daß ich von allen Seiten jetzt isolirt bin, so würde ich diese Lostrennung von meinen Blutsverwandten nicht so schmerzlich empfinden. In Summa: es gehört zu meinen Aufgaben, auch darüber Herr zu werden und fortzufahren, alle meine Schicksale zu Gunsten meiner Aufgabe ‚in Gold zu verwandeln.‘ [...]“²⁴⁹

An Franz Overbeck:

„[...] Es sollte Jemanden geben, der für mich, wie man sagt, ‚lebte‘; da würde ich Dir, Mein lieber Freund, Viel erspart sein. Die Abende, wo ich ganz allein, im engen niedrigen Stübchen sitze, sind harte Bissen zum Kauen. [...]“²⁵⁰

An Franz Overbeck:

„[...] und ich halte mir das Bild Dante’s und Spinoza’s entgegen, welche sich besser auf das Loos der Einsamkeit verstanden haben. Freilich, ihre Denkweise war, gegen die meine gehalten, eine solche, welche die Einsamkeit ertragen ließ; und zuletzt gab es für alle die, welche irgendwie einen ‚Gott‘ zur Gesellschaft hatten, noch gar nicht das, was ich als ‚Einsamkeit‘ kenne. [...]“²⁵¹

An Franz Overbeck:

„[...] Fast sieben Jahre Einsam und, zum allergrößten Theil, ein wahres Hundeleben, weil es an allem mir Nothwendigen fehlte! Ich danke den Himmel, daß es Niemand so recht aus der Nähe mit angesehen hat (Lanzky abgerechnet, der immer noch ganz außer sich darüber ist.) Und zu dem Allen diese Überzahl von schmerzhaften, mindestens verhängten Tagen, gar nicht von der verzweifelten Langweile zu reden, in die Jeder geräth, welcher der ‚Distraction der Augen‘ enträth! [...]“²⁵²

„[...] Helen Zimmern erzählte: ‚Ich wohnte damals im Hotel des Alpes, wohin Nietzsche immer zum Lunch kam . . . Er ging nachher stets mit mir spazieren: am See von Silvaplana entlang, zu einem in diesen See vorspringenden Felsen, den er sehr liebte. Er erzählte mir dann oft von dem, was er am Morgen geschrieben hatte. Ich verstand von alledem nur sehr wenig; ich fühlte, daß es ihm eine Erleichterung war, sich einem menschlichen Wesen aussprechen zu können. Der Mann schien so einsam, so entsetzlich einsam!‘ [...]“²⁵³

An Elisabeth Förster:²⁵⁴

„[...] Sieben Jahre Einsamkeit sind nunmehr vorbei, im Grunde bin ich ganz und gar nicht für die Einsamkeit gemacht, und es begegnet mir jetzt, wo ich nicht mehr absehe, wie ich sie loswerde, beinahe alle Wochen ein so plötzlicher Lebensüberdruß, daß es mich krank macht. [...] Das Schlimme ist, daß mir die menschlichen Ressourcen jeder besseren Art fehlen, ja daß ich kaum noch Menschen weiß, von denen ich wünschte, daß sie hier leben möchte. Ich hätte Köselitzen gern hier, weil es jetzt der einzige Musiker ist, dessen Geschmack mir ‚schmeckt‘ – und weil er einsiedlerisch und anspruchslos für sich zu leben versteht. [...]“²⁵⁵

²⁴⁸ KSB 6. S. 476 f.

²⁴⁹ KSB 6. S. 520.

²⁵⁰ KSB 6. S. 514.

²⁵¹ KSB 7. S. 63.

²⁵² KSB 7. S. 116.

²⁵³ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 320.

²⁵⁴ Nietzsches Schwester hat inzwischen Dr. Förster geheiratet. Später, nach dem Tod ihres Mannes, erhielt sie den Doppelnamen: Elisabeth Nietzsche-Förster.

²⁵⁵ KSB 7. S. 126 f.

Diese Briefe zeigen, wie schwer die „Einsamkeit“ auf das Gemüt des maskierten „Freigeists“, das heißt, des Autors lastet. Aber sobald er unter die Leute kommt, spricht er „von den Fliegen des Marktes“, von denen er dann „gestochen“ wird. Und hier spürt der „Gestochene“ das dringende Bedürfnis, in die „Einsamkeit“ zu fliehen. Und das ist „Nietzsches unlösbarer Konflikt: er erträgt die Einsamkeit nicht, er sucht immer wieder den Kompromiss mit der Mittelmäßigkeit.“²⁵⁶ Auch in der fünften Strophe hat der „morsus“ das sagen:

Flieg', Vogel, schnarr'
Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –

Der „Vogel“, stellvertretend für die „Krähen“, soll mit seinem „Schnarren“, mit seinen schnell aufeinanderfolgenden, durchdringenden, sich hölzern-trocken anhörenden Tönen ohne einen eigentlichen Klang, einem Lockruf ähnlich, die „Heerde“ in die „Stadt“ locken. Im „Lied“ werden nun jene Anschauungen der „Krähen“, Metapher für die Nihilisten, in einem unschönen, unkultivierten, „städtischen“ Vogel-Ton „auf dem Markt“ verbreitet. Ganz unterschwellig könnte man meinen, hier schimmere etwas Neid durch: frech, frei, laut und unbekümmert, „schnarren“ diese „Krähen“ ihr „Lied“, während das Gewissen des „Freigeists“, der „morsus“ nach einer kurzen Pause (Gedankenstrich zwischen der zweiten und dritten Zeile) halblaut sagt:

Versteck', du Narr,
Dein blutend Herz in Eis und Hohn!

Also: „du Narr“, du „entflohner“, lass dir nicht anmerken, wie du leidest, spottet der „morsus“. Der Schmerz des „Freigeists“ wird mit eisiger, verletzender, beißender, unverhohlener Verachtung überschüttet: „Eis und Hohn“. Die „moralisierenden“ Szenen in diesem Gedicht lassen sich nur dann verstehen, wenn man das komplizierte Verhältnis zwischen Mutter und Sohn beziehungsweise Bruder und Schwester durchschaut oder wenn man sich die Briefe (siehe oben), die über seine Einsamkeit sprechen, vor Augen führt. Nachdem Nietzsche seine Stellung als Professor in Basel aufgeben musste²⁵⁷ und sich der „Freigeisterei“ hingab, wurde die Beziehung mit der Verwandtschaft sehr fragil. Die Frauen, hatten sich, „Bodenständiges“, „Zuverlässiges“ erhofft, wo ein sicheres und regelmäßiges Einkommen zu wünschen war, doch damit wollte Nietzsche nichts zu tun haben. Ein Vorbild für Mutter und Schwester, das sehr gern überall vorgezeigt worden wäre; aber es kam anders. Diese Situation plagt und nagt an Nietzsches Gemüt. Das schlechte Gewissen, der „morsus“, das „Mitleid“ gegenüber den Verwandten, die ihn als eine Stütze nötig haben, quält ihn; denn er weiß wohl, wie sehr Mutter und Schwester ihn in finanzieller und physischer Hinsicht brauchen. In summa: Der erste Teil des Gedichtes ist ein einziger Widerspruch. In allen Szenen dieser „Winter-Wanderschaft“ spiegeln sich Zweifel und Hoffnung, ein permanent unsicheres Verhalten, eine nicht-gewollte und doch notwendige „Einsamkeit“. Die radikale Wende dieses unsicheren Verhaltens erfahren wir in der letzten Zeile der sechsten Strophe: „Wehe dem, der keine Heimat hat!“. Also, wie oben schon ausführlich erläutert, „wehe dem“, der kein Ziel hat, und hier schlägt die „Antwort“ mit aller Kraft zurück:

Antwort.

Daß Gott erbarm'!
Der meint, ich sehnte mich zurück
In's deutsche Warm,
In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!

Mein Freund, was hier
Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand,

²⁵⁶ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 361.

²⁵⁷ Janz, Curt Paul: Band 1. S. 847.

Mitleid mit dir!
Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!

Hier ist der Augenblick wo der Autor sich die Maske vom Gesicht reißt und sich stellt. Das Relativpronomen „Der“ (1. Str. 2. Zeile der „Antwort“) bezieht sich auf das Gewissen, das wir den „conscientiae morsus“ genannt haben, der ganz offensiv Angst und Unsicherheit einflößen will: „Nun stehst du starr“, „Was bist du Narr“, „Wer das verlor, / Was du verlorst, macht nirgends Halt.“, „Nun stehst du bleich“; und diesem „morsus“ wird nun endlich frontal vom Autor geantwortet: „Der meint, ich sehnte mich zurück“. Die Frage drängt sich auf: wohin zurück? „In’s deutsche Warm, / In’s dumpfe deutsche Stuben-Glück!“. Das „dumpfe deutsche Stuben-Glück!“ reflektiert die kleinbürgerliche Welt insbesondere seiner Verwandten, deren Ziele nur noch nach einer Heirat²⁵⁸ und gesichertem Einkommen streben, seiner ehemaligen Kollegen in Basel, Heinrich von Stein und seines „Lexikon-Kreises“. Es ist also die „Heerde“, die der Autor meint. Nietzsche ist aber alles anderes als ein „Heerden-Mensch“, denn „die Tendenz der Heerde ist auf Stillstand und Erhaltung gerichtet, es ist nichts Schaffendes in ihr.“²⁵⁹ In der „Antwort“ versucht der Autor einen „Freigeist“ darzustellen, der „lieber gefährdet und bewaffnet leben“ möchte, „als unter dieser feigen gegenseitigen Heerden-Freudlichkeiten!“²⁶⁰ Es sind die Konventionen, mit denen Nietzsche nicht zurechtkommt; jene Regeln, die für die Gesellschaft als Verhaltensnorm gelten: „Sich-Verstellen vor Seines-gleichen“, „Sich-Verstehen-wollen“, „Sich-gleich-geben“. Die tiefgreifende Enttäuschung, die Nietzsche im Sommer 1884 erleben musste, lässt noch mehr Licht auf die „Antwort“ fallen:

An Franz Overbeck:

„[...] Basel, oder vielmehr mein Versuch, ihn alter ehemaliger Weise mit den Baslern und der Universität umzugehen – hat mich tief erschöpft. Eine solche Rolle und Verkleidung kostet jetzt meinem Stolz zu viel.²⁶¹ Tausend Mal lieber Einsamkeit! Und wenn es sein muß, allein zu Grunde gehn! [...]“²⁶²

Zwei Wochen später schreibt Nietzsche an Köselitz und hier wird expliziter:

An Heinrich Köselitz:

„[...] Ich bin nämlich lange unterwegs gewesen und habe viele sogenannte ‚alte Bekannte‘ (ich sollte sagen: als ‚neue Unbekannte‘) aufgesucht und gesprochen. Das war eine Thorheit, die mich in der Hinsicht gelangweilt und erschöpft hat; [...] Endlich in Sils-Maria! Endlich Rückkehr zur – Vernunft! Inzwischen nämlich gieng es um mich zu unvernünftig zu (ich war wie unter Kühen); aber dass ich mich so lange in diesen Niederungen und Kuhställen aufhielt, war selber die größte Unvernunft. [...]“²⁶³

Diese „Kühe“ kommen im achten Kapitel des vierten Teils von „Zarathustra“, „Der freiwillige Bettler“, sehr ausführlich vor:

„[...] Als er aber um sich spähte und nach den Tröstern seiner Einsamkeit suchte: siehe, das waren es Kühe, welche auf einer Anhöhe bei einander standen; deren Nähe und Geruch hatten sein Herz erwärmt. Diese Kühe aber schienen mit Eifer einem Redenden zuzuhören und gaben nicht auf Den acht, der herankam. Wie aber Zarathustra ganz in ihrer Nähe war, hörte er deutlich, dass eine Menschen-Stimme aus der Mitte der Kühe heraus redete; und ersichtlich hatten sie allesammt ihre Köpfe dem Redenden zugekehrt. Da sprang Zarathustra mit Eifer hinauf und drängte die Thiere auseinander, denn er fürchtete, dass hier

²⁵⁸ Janz, Curt Paul: Band 1. S. 799; KSB 7. S. 43; KSB 6. S. 549.

²⁵⁹ KSA 11. S. 279.

²⁶⁰ KSA 11: S. 286.

²⁶¹ Vielleicht sollte an dieser Stelle erwähnt werden, dass Nietzsche gerade von solchen Gesellschaftskreisen seine Pension bezieht. Oder wie er sich über die „Heerden-Schreiberlinge“ lustig macht, gleichzeitig aber sehr kritisch reagiert, wenn die Zinsen-Erträge fehlen. In: KSB 6. S. 529.

²⁶² KSB 6. S. 511 f.

²⁶³ KSB 6. S. 515.

Jemandem ein Leids geschehen sei, welchem schwerlich das Mitleid von Kühen abhelfen möchte. Aber darin hatte er sich getäuscht; denn siehe, da sass ein Mensch auf der Erde und schien den Thieren zuzureden, dass sich keine Scheue vor ihm haben sollten, ein friedfertiger Mensch und Berg-Prediger, aus dessen Augen die Güte selber predigte. ‚Was suchst du hier?‘ rief Zarathustra mit Befremden. ‚Was ich hier suche?‘ antwortete er: das Selbe, was du suchst, du Störenfried! nämlich das Glück auf Erden. Dazu aber möchte ich von diesen Kühen lernen. Denn, weisst du wohl, einen halben Morgen schon rede ich ihnen zu, und eben wollten sie mir Bescheid geben. Warum doch störst du sie? So wir nicht umkehren und werden wie die Kühe, so kommen wir nicht in das Himmelreich. Wir sollten ihnen nämlich Eins ablernen: das Wiederkäuen. [...]“²⁶⁴

Die „Kühe“, eine typische Symbolik für die „Heerde“, ebenso das „Wiederkäuen“, stehen stellvertretend für immer gleiche Gespräche, gebetsmühlenartige Konversationen, welche den Geist einschläfern.²⁶⁵ In summa kann Nietzsche mit dem „deutschen“, „warmen“, „dumpfen Stuben-Glück“ nichts anfangen, im Gegenteil: er sucht sich Plätze, „wo der Wind am schärfsten weht“, er lernt lieber „wohnen, wo Niemand wohnt, in öden Eisbär-Zonen“²⁶⁶ Mit emphatischem Ausdruck, „Mein Freund“, wendet sich der Sprecher in der letzten Strophe des Gedichtes an den „Freigeist“:

Mein Freund, was hier
 Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand,
 Mitleid mit dir!
 Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!

Mit einer anderen Formulierung der beiden Strophen würde es so klingen: „Mein Freund, was mich hier hemmt“, mich nicht weiterkommen lässt, ist das „Mitleid“, das ich „mit dir“ habe. „Mitleid“ an deiner Oberflächlichkeit, Gutmütigkeit, Klugheit, Behaglichkeit, Mittelmäßigkeit, Gleichgültigkeit Biederkeit, Hypokrisie, Christlichkeit,²⁶⁷ Demokratie und alles, was um die moderne Ideen gesungen wird und gewiss nicht wie „Der“ – der „conscientiae morsus“, das Gewissen, die Moral – „meint, ich sehnte mich zurück“ (zweiter Teil, 1. Str. 2. Zeile), und man versucht mir einzureden, ich sehne mich nach dem „warme[n] dumpfe[n] deutsche[n] Stube-Glück“. Das „Mitleid“ hat beim Autor eine zweifache Qualität: das innere „Mitleid“ ist jene Kompassion, die der „Freigeist“ beim „Abschied“ zu Ausdruck gebracht hat, das Verlassen seiner vertrauten Umgebung, um sein Ziel zu erreichen. Und hier taucht jenes „Mitleid“ auf, das sich gegenüber den Verwandten und Freunden äußert:

An Franz Overbeck:

„[...] Es thut mir wohl, daß es keine Briefe von Naumburg giebt; wie erschüttert und krank ich aber noch in dieser Hinsicht bin, giebt dies zu verstehen, daß nach jedem Brief, den ich meiner Mutter in diesem Sommer geschrieben, ich 2 Tage ernstlich krank gewesen bin. Du kannst wohl vorstellen, wie die beständige Wiederholung Eines Vorgangs endlich auf mich gewirkt hat: daß man mir immer und immer wieder in die ungeheure Spannung eines großen Gefühls, das sich über das Schicksal der Menschheit ausspannt, eine Hand voll Schmutz in's Gesicht wirft (und dies auf Grund von Handlungen meinerseits, vor denen, wie mir scheint, jeder höher empfindende Mensch nur Ein Gefühl: bewundernde Verehrung haben sollte!) [...] Fühlte ich nicht, daß ich von allen Seiten jetzt isolirt bin, so würde ich diese Lostrennung von meinen Blutsverwandten nicht so schmerzlich empfinden. In Summa: es gehört zu meinen Aufgaben, auch darüber Herr zu werden und fortzufahren, alle meine Schicksale zu Gunsten meiner **Aufgabe** ‚in Gold zu verwandeln.‘ [...]“²⁶⁸

An Franz Overbeck:

„[...] ich glaube jetzt, daß ich die Differenz mit meinen Angehörigen hundert Mal zu schwer

²⁶⁴ KSA 4. S. 333 f.

²⁶⁵ Hier zeigt der Autor eine der vielen Zusammenhänge zwischen dem Gedicht „Der Freigeist“ und dem vierten Teil des „Zarathustra“

²⁶⁶ KSA 5. S. 242.

²⁶⁷ KSA 5. S. 278.

²⁶⁸ KSB 6. S. 520.

genommen habe. [...] Das ist nun mein ewig wiederholter Fehlgriff, daß ich mir fremdes Leid viel zu groß vorstelle. Von meiner Kindheit an hat sich der Satz ‚im Mitleiden liegen meine größten Gefahren‘ immer wieder bestätigt [...] Genug, daß ich durch die schlimmen Erfahrungen, die ich mit dem Mitleiden gemacht habe, zu einer theoretisch sehr interessanten Veränderung in der Werthschätzung des Mitleidens angeregt worden bin. [...]“²⁶⁹

An Elisabeth Nietzsche:

„[...]Damit Du aber künftighin eine Art Direction hast, in wiefern die Beurtheilung Deines Bruders viele Vorsicht und vielleicht auch Schonung erfordert: schreibe ich es Dir heute, zum Zeichen großer Herzlichkeit, worin das Schlimme und Schwere meiner Lage liegt. Ich habe bis jetzt, von Kindesbeinen an, Niemanden gefunden, mit dem ich die selbe Noth auf Herzen und Gewissen hätte. Dies zwingt mich heute noch, wie zu allen Zeiten, mich, so gut es gehn will, und oft mit sehr viel schlechter Laune unter irgend einer der heute erlaubten und verständlichen Menschheits-Sorgen zu präsentiren. Daß man aber eigentlich nur unter Gleichgesinnten, Gleich-Gewillten gedeihen kann, ist mein Glaubenssatz (bis hinab zu Ernährung und Förderung des Leibes); daß Keinen habe, ist mein Malheur. Meine Universitäts-Existenz war der langwierige Versuch der Anpassung an ein falsches Milieu; meine Annäherung an Wagner's war dasselbe, nur in entgegengesetzter Richtung. Fast alle meine menschlichen Beziehungen sind aus den Anfällen des Vereinsamungs-Gefühles entstanden: Overbeck, so gut als Rée, Malwida so gut als Köselitz – ich bin lächerlich-glücklich gewesen, wenn ich mit Jemandem irgend ein Fleckchen und Eckchen gemein fand oder zu finden glaubte. Mein Gedächtniß ist überladen mit tausend beschämenden Erinnerungen, in Hinsicht auf solche Schwächen, in denen ich die Einsamkeit absolut nicht mehr ertrag. Mein Kranksein hinzugerechnet, welches immer die schauerlichste Enthmutigung über mich bringt; ich bin nicht umsonst so tief krank gewesen und noch jetzt durchschnittlich krank – wie gesagt, weil es mir am rechten milieu fehlt und ich immer etwas Komödie spielen muß, statt mich an den Menschen zu erholen. – Ich betrachte mich deshalb ganz und gar nicht als einen versteckten oder hinterhältigen oder mißtrauischen Menschen; im Gegentheil! Wäre ich's, so würde ich nicht so viel leiden! [...]“²⁷⁰

Diese Art des „Mitleids“ ist für Nietzsche ein kardinales Problem, mit dem er nie fertig wird. Aber natürlich ist es nicht das „Mitleid“, das im zweiten Teil des Gedichtes gemeint ist. Vielmehr zeigt sich in den folgenden Texten eine andere Qualität des „Mitleids“ und hier zeigt sich auch was ihn „hemmt und hält“:

„Ob Hedonismus, ob Pessimismus, ob Utilitarismus, ob Eudämonismus: alle diese Denkweisen, welche nach Lust und Leid, das heisst nach Begleitzuständen und Nebensachen den Werth der Dinge messen, sind Vordergrunds-Denkweisen und Naivetäten, auf welche ein Jeder, der sich gestaltender Kräfte und eines Künstler-Gewissens bewusst ist, nicht ohne Spott, auch nicht ohne Mitleid herabblicken wird. Mitleiden mit euch! das ist freilich nicht das Mitleiden, wie ihr es meint: das ist nicht Mitleiden mit der socialen ‚Noth‘, mit der ‚Gesellschaft‘ und ihren Kranken und Verunglückten, mit Lasterhaften und Zerbrochnen von Anbeginn, wie sie rings um uns zu Boden liegen; das ist noch weniger Mitleiden mit murrenden gedrückten aufrührerischen Sklaven-Schichten, welche nach Herrschaft – sie nennen's ‚Freiheit‘ – trachten. Unser Mitleiden ist ein höheres fernsichtigeres Mitleiden: – wir sehen, wie der Mensch sich verkleinert, wie ihr ihn verkleinert! – und es giebt Augenblicke, wo wir gerade eurem Mitleiden mit einer unbeschreiblichen Beängstigung zusehn, wo wir uns gegen dies Mitleiden wehren –, wo wir euren Ernst gefährlicher als irgend welche Leichtfertigkeit finden. Ihr wollt womöglich – und es giebt kein tollereres ‚womöglich‘ – das Leiden abschaffen; und wir? – es scheint gerade, wir wollen es lieber noch höher und schlimmer haben, als je es war! Wohlbefinden, wie ihr es versteht – das ist ja kein Ziel, das scheint uns ein Ende! Ein Zustand, welcher den Menschen alsbald lächerlich und verächtlich macht, – der seinen Untergang wünschen macht! Die Zucht des Leidens, des grossen Leidens – wisst ihr nicht, dass nur diese Zucht alle Erhöhungen des Menschen bisher geschaffen hat? Jene Spannung der Seele im Unglück, welche ihr die Stärke anzüchtet, ihre Schauer im Anblick des grossen

²⁶⁹ KSB 6. S. 530.

²⁷⁰ KSB 7. S. 51 ff.

Zugrundegehens, ihre Erfindsamkeit und Tapferkeit im Tragen, Ausharren, Ausdeuten, Ausnützen des Glücks, und was ihr nur je von Tiefe, Geheimniss, Maske, Geist, List, Grösse geschenkt worden ist: – ist es nicht ihr unter Leiden, unter der Zucht des grossen Leidens geschenkt worden? Im Menschen ist Geschöpf und Schöpfung vereint: im Menschen ist Stoff, Bruchstück, Überfluss, Lehm, Koth, Unsinn, Chaos; aber im Menschen ist auch Schöpfer, Bildner, Hammer-Härte, Zuschauer-Göttlichkeit und siebenter Tag: – versteht ihr diesen Gegensatz? Und dass euer Mitleid dem ‚Geschöpf im Menschen‘ gilt, dem, was geformt, gebrochen, geschmiedet, gerissen, gebrannt, geglüht, geläutert werden muss, – dem, was nothwendig leiden muss und leiden soll? Und unser Mitleid – begreift ihr’s nicht, wem unser umgekehrtes Mitleid gilt, wenn es sich gegen euer Mitleid wehrt, als gegen die schlimmste aller Verzärtelungen und Schwächen? – Mitleid also gegen Mitleid! – Aber, nochmals gesagt, es giebt höhere Probleme als alle Lust- und Leid- und Mitleid-Probleme; und jede Philosophie, die nur auf diese hinausläuft, ist eine Naivetät.“²⁷¹

Es ist ein expliziter Appell an die „Freigeister“: Hedonisten, Pessimisten, Utilitaristen, Eudämonisten, welche „mit allen Kräften erstreben möchten, dass das allgemeine grüne Weide-Glück der Herde, mit Sicherheit, Ungefährlichkeit, Behagen, Erleichterung des Lebens für Jedermann“ sein soll; „ihre beiden am reichlichsten abgesungenen Lieder und Lehren: ‚Gleichheit der Rechte‘ und ‚Mitgefühl für alles Leidende‘,²⁷² „schnarren sie im Wüsten-Vogel-Ton“ und „ziehen“ somit „zur Stadt“. Es hat sich, wie oben schon erwähnt, eine gewisse inhaltliche Thematik gezeigt, die eine Parallele zwischen dem Gedicht „Der Freigeist“ und dem vierten Teil des „Zarathustra“ bildet:

„[...] ‚Hörst du noch nichts? fuhr der Wahrsager fort: rauscht und braust es nicht herauf aus der Tiefe?‘ – Zarathustra schwieg abermals und horchte: das hörte er einen langen, langen Schrei, welchen die Abgründe sich zuwarfen und weitergaben, denn keiner wollte ihn behalten: so böse klang er. ‚Du schlimmer Verkünder, sprach endlich Zarathustra, das ist ein Nothschrei und der Schrei eines Menschen, der mag wohl aus einem schwarzen Meere kommen. Aber was geht mich Menschen-Noth an! Meine letzte Sünde, die mir aufgespart blieb, – weisst du wohl, wie sie heisst!‘ – ‚Mitleiden!‘ antwortete der Wahrsager aus einem überströmenden Herzen und hob beide Hände empor – oh Zarathustra, ich komme, dass ich dich zu deiner letzten Sünde verführe!‘ – Und kaum war diese Worte gesprochen, da erscholl der Schrei abermals, und länger und ängstlicher als vorher, auch schon viel näher. ‚Hörst du? Hörst du, oh Zarathustra? rief der Wahrsager, dir gilt der Schrei, dich ruft er: komm, komm, komm, es ist Zeit, es ist höchste Zeit!‘ [...]“²⁷³

„[...] Und schon kam ihm die Erinnerung, und er begriff mit Einem Blicke Alles, was zwischen Gestern und Heute sich begeben hatte. [...] und hier trat der Wahrsager zu mir, und hier hörte ich zuerst den Schrei, den ich eben hörte, den grossen Nothschrei. Oh ihr höheren Menschen, von eurer Noth war’s ja, dass gestern am Morgen jener alte Wahrsager mir wahrsagte, – / – zu eurer Noth wollte er mich verführen und versuchen: oh Zarathustra, sprach er zu mir, ich komme, dass ich dich zu deiner letzten Sünde verführe. [...] – Und noch ein Mal versank Zarathustra in sich und setzte sich wieder auf den grossen Stein nieder und sann nach. Plötzlich sprang er empor, – ‚Mitleiden! Das Mitleiden mit dem höheren Menschen! schrie er auf, und sein Antlitz verwandelte sich in Erz. Wohlan! Das – hatte seine Zeit! Mein Leid und mein Mitleiden – was liegt daran! Trachte ich denn nach dem Glücke? Ich trachte nach meinem Werke!‘ [...]“²⁷⁴

Im „Zarathustra“ zeigen sich zwar andere Szenen als beim „Abschied“ des „Freigeists“, aber die Thematik ist dieselbe: das „Mitleid“. Und um diese Thematik zu vervollständigen soll „Zarathustra“ IV. Teil auch in Betracht gezogen werden. Was ist eigentlich hier geschehen? Der „Sohn“ des Autors, „Zarathustra“, ist doch vom „Mitleid“ übermannt worden; er hat sich vom dem „Nothschrei“ der „höheren Menschen“ verführen lassen, und aus „Mitleid“ mit ihrer „Noth“ hat er

²⁷¹ KSA 5. S. 160 f.

²⁷² KSA 5. S. 61.

²⁷³ KSA 4. S. 301.

²⁷⁴ KSA 4. S. 407 f.

sein „Ziel“, seine „Heimat“, sein Werk: „Der Wille zur Macht“, nicht mehr verfolgt. Wer sind diese „höheren Menschen“? Es sind keine „Freigeister“, aber Menschen mit einem höheren Niveau: Intellektuelle, Akademiker, hohe Würdenträger. Eigentlich sind es Freunde, alte wie neue Freunde. „Im Grunde spricht aus dem ganzen Handlungsverlauf des Buches eine Absage an die Freunde und alle die Menschen, die Nietzsche bisher hochgeschätzt hatte oder die sich in seiner Schätzung glauben durften.“²⁷⁵ Nietzsche braucht, wie schon oft gesagt wurde, Hilfe; er hat im vierten „Zarathustra“ keine neuen Erkenntnisse ans Licht gebracht,²⁷⁶ und um weiter zu kommen, lässt er sich mit den höheren Menschen ein. Durch Gespräche erfährt er, wie sie leiden; „Der Nothschrei“²⁷⁷ zeigt ganz deutlich, wie sie von der Passion eingefangen sind, und „Zarathustra“ lässt sich von seiner „letzte[n] Sünde“, dem „Mitleid“, ebenso einnehmen. Hier muss er – Zarathustra und der Autor sind nicht mehr voneinander zu trennen – feststellen, dass diese „höheren Menschen“ nicht ebenbürtig sind, sie sind für seine Mission nicht reif genug, und sie werden niemals in der Lage sein, ihn vom „schweren Gedanken“ zu befreien. Hier noch einmal aus dem „Zarathustra“: „Das Mitleiden mit dem höheren Menschen! schrie er auf, und sein Antlitz verwandelte sich in Erz.“²⁷⁸ Und hier abschließend noch einmal die letzte Strophe aus dem zweiten Teil des Gedichtes:

Mein Freund, was hier
 Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand,
 Mitleid mit dir!
 Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!

Die thematische Relation ist offensichtlich. Eine weitere Verbindung, diejenige zwischen Heinrich von Stein und dem vierten Teil des „Zarathustra“ wurde von Janz festgestellt, und diese Beobachtung darf hier nicht fehlen, denn das Gedicht „Der Freigeist“ passt von der Konzeption her zu diesen beiden Quellen:

„Aber die Enttäuschung ist gegenseitig, wie es im Gedicht für Heinrich von Stein heißt: ‚Die ich ersehnte, die ich mir selbst verwandt-verwandelt wähnte – daß *alt* sie wurden, hat sie weggebannt: nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.‘ Und weiter: ‚Weh, doch *ich* bins nicht, zu dem ihr wolltet? Ihr zögert, staunt – ach daß ihr lieber grolltet! Ich bins nicht mehr? . . . Und was bin ich, – euch Freunden bin ichs – nicht? Ein anderer ward ich und mir selber fremd?‘ In seiner eigenen Not aber, die ihm zur Zeit kein selbständiges Werk zu schaffen zuläßt, lehnt er sich formal enger an den bisherigen Zarathustra an, genauer an die ‚Vorrede‘, mit der zusammen der IV. Teil eine Rahmenhandlung bildet. [...]“²⁷⁹

Die Vorgänge, die sich zwischen Sommer und Herbst 1884 ereigneten, die Auseinandersetzung mit den Verwandten, die Blockade seiner Philosophie, die Enttäuschung mit Stein, der Orden, der nicht zustande kam, spiegeln sich im Gedicht von Stein, „Einsiedlers Sehnsucht“, im vierten Teil des „Zarathustra“ und nicht zuletzt im „Freigeist“ wider. Alle diese Wahrnehmungen sind von der gleichen Thematik durchdrungen: „Das Mitleid“. Sie lassen sich natürlich nicht chronologisch determinieren, aber sie wurden zuerst fragmentarisch niedergeschrieben und dann in die jeweiligen Formen gebracht.

²⁷⁵ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 373.

²⁷⁶ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 367 ff.

²⁷⁷ KSA 4. S. 300 ff.

²⁷⁸ KSA 4. S. 407.

²⁷⁹ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 380 ff.

IV. Analyse

IV. 1. Grammatisch-syntaktische Struktur

IV. 1. 1. Satzart und Satzform

Bezüglich der Satzarten in diesem Gedicht lohnt sich zunächst ein Blick auf die Interpunktion. Genauer gesagt sind es die Ausrufezeichen, die elf Mal vorkommen, welche dem Satz eine besondere Bedeutung beziehungsweise einen besonderen „Nachdruck“²⁸⁰ verleihen, indem die eigentlichen Eigenschaften, des Ausrufezeichens aufgehoben werden, etwa, Auffordern oder Wünschen markieren. „Wer eine Äußerung ‚mit Nachdruck‘ äußert, gibt ihr – unabhängig von ihrer Form oder ihrer Semantik – eine besondere Wichtigkeit oder Dringlichkeit.“²⁸¹ Brendel weist weiterhin darauf hin, „dass die Dringlichkeit/Wichtigkeit nicht vom verbalisierten Sachverhalt ausgeht, sondern von der angenommenen Voreinstellung des Adressaten, die mit dem Ausrufezeichen korrigiert wird.“²⁸² Es ist die Loslösung der syntaktischen Relation der Ausrufezeichen, die eine gewisse Unabhängigkeit bei den Satzkonstruktionen ermöglicht. Brendel²⁸³ erwähnt weiter, dass „Ausrufezeichenkonstruktionen als Satzglieder in eine Trägerstruktur integriert sein können.“ Es ist also von einer „Satzintention“ die Rede, die mehr zum Ausdruck bringen möchte als nur „Befehlen“ oder „Exklamieren“. Wie „Intentionen“ nun zum Ausdruck gebracht werden, hat der Autor des Gedichtes in seinem Aphorismus 110 des Kapitels: „Der Wanderer und sein Schatten“ in wenigen Zeilen niedergeschrieben:

„Schreibstil und Sprechstil. – Die Kunst, zu schreiben, verlangt vor Allem E r s a t z m i t t e l für die Ausdrucksarten, welche nur der Redende hat: also für Gebärden, Accente, Töne, Blicke. Deshalb ist der Schreibstil ein ganz anderer, als der Sprechstil, und etwas viel Schwierigeres: – er will mit Wenigerem sich ebenso verständlich machen wie jener. [...]“²⁸⁴

Diese „Ersatzmittel“, die „mit Wenigerem“ einen besonderen „Nachdruck“ den Versen geben beziehungsweise einen „Gebärden-Schreibstil“ verleihen wollen, beabsichtigen mit verschiedenen „Ausrufezeichenkonstruktionen“ die Beziehung zu einem „mental Adressat[en]“²⁸⁵ herzustellen. Es ist im Grunde eine dreifache Perspektive, die man hier beleuchten kann: Die Intention des Autors, die durch das lyrische „Ich“ seine Thematik zum Ausdruck zu bringen versucht; das lyrische „Ich“ wiederum zeigt eine Persönlichkeitsspaltung, die sich dialektisch zu einer „Sprecher“- und „Zuhörer“-Konstellation entwickelt. Hinweise dafür sind nicht nur jene Beobachtungen, die wir aus der Interpretation herauschälen konnten, sondern auch aus der Sicht der Interpunktion, die es uns ermöglicht, mehrere Ebenen darzustellen:

1 „Die Krähen schrei’n
2 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
3 Bald wird es schnei’n –
4 Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!

21 Die Krähen schrei’n
22 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
23 Bald wird es schnei’n,
24 Weh dem, der keine Heimat hat!“

²⁸⁰ Brendel, Ursula: S. 50 ff.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ KSA 2. S. 600.

²⁸⁵ Brendel, Ursula: S. 50 ff.

Die ersten drei Verse der ersten Strophe sind identisch mit den ersten drei Versen der letzten. Ihre Satzkonstruktion zeigt zwei Aussagesätze in parataktischer Satzverbindung und mit temporaler Bestimmung. Die Verse 4 und 24 weisen dagegen eine hypotaktische Satzkonstruktion auf. Beide Relativsätze, die mit einem Relativpronomen eingeleitet werden, drücken einen semantischen Unterschied aus, der nicht nur durch die konditional-adverbiale Bestimmung „[...] der jetzt noch [...]“ (Vers 4) zum Ausdruck kommt, sondern auch durch ein „Opativ-Ausrufezeichen“,²⁸⁶ das einen Wunsch aus der Sicht eines „Sprechers“ äußert. Bei „Weh dem, der keine Heimat hat!“ (Vers 24) kann eher von einem „Adhortativ-Ausrufezeichen“ gesprochen werden,²⁸⁷ das „Sprecher“ und „Hörer“ ermahnen will.

5 Nun stehst du starr,
6 Schaut rückwärts ach! wie lange schon!
7 Was bist du Narr
8 Vor Winters in die Welt – entflohn?

Auch die Verse fünf und sechs der zweiten Strophe zeigen Aussagesätze einer parataktischen Satzverbindung mit inverser und elliptischer Konstruktion, und nicht zwei Ausrufesätze wie die Tradition der Satzarten es verlangt: Wir haben, aus zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachtend, einerseits einen Exklamativ-Ausrufsatz: „ach!“ (Vers 6), von dem der „Sprecher“ betroffen ist, und andererseits einen „Adhortativ-Ausrufezeichen“, der ebenso wie Vers 24 „Sprecher“ und „Hörer“ ermahnt. Der Konsekutiversatz mit temporaler Bestimmung: „Was bist du Narr / Vor Winters in die Welt – entflohn?“ (Verse 7 und 8) endet nach einer Interruption durch einen Trenngedankenstrich mit einem Fragezeichen. Durch diesen Abbruch entsteht eine reflexive Pause bei der „man das Folgende als etwas Unerwartetes verstanden wissen will.“²⁸⁸ Wir haben es also nicht mit einer rhetorischen Frage zu tun, bei der laut Brendel „der Zuhörer dazu veranlasst wird, eine Wissenssuche vorzunehmen“,²⁸⁹ indem die Fragestellung durch ihre Indirektheit eine Meinung aufzuzwingen versucht wird beziehungsweise der Hörer zu dieser Meinung überredet werden soll, sondern wir haben es, wie wir oben schon feststellen durften, mit einem gespaltenen lyrischen „Ich“ zu tun, der „Sprecher“ und „Hörer“ darstellt und in einer permanenten kommunikativen Relation steht. Daher können wir auch von einem „direkten Fragesatz“ sprechen, der unter die „syntaktischen Kategorien“ fällt und zu den „formal definierten Satzarten“ gehört.

9 Die Welt – ein Thor
10 Zu tausend Wüsten stumm und kalt!
11 Wer das verlor,
12 Was du verlorst, macht nirgends Halt.

Die dritte Strophe besteht aus einem Nominalsatz (Vers 9 und 10) und aus einer Hypotaxe (Vers 11 und 12). In Vers 9 ersetzt der Trenngedankenstrich das Prädikat „ist“: „Die Welt – ein Thor“. Dies entspricht dem „Gebärden-Schreibstil“ des Autors, der Interpunktionszeichen einsetzt, um den „Nicht-Zuhörenden“ einen bedeutungsträchtigen „Nachdruck“ geben zu können. Das abschließende Ausrufezeichen könnte als Kennzeichnung eines Ausrufesatzes verstanden werden; allerdings können nach Brendel auch Assertionen durch Ausrufezeichen markiert werden. Hier ist der „Hörer“ der Betroffene.²⁹⁰ Mit einem zwischen dem Hauptsatz gefügten Relativsatz endet die dritte Strophe (Vers 11 und 12).

²⁸⁶ Brendel, Ursula: S. 50 ff.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd. S. 45.

²⁸⁹ Ebd. S. 50 ff.

²⁹⁰ Ebd.

Auch die fünfte Strophe des Gedichtes zeigt uns verschiedene Eigenschaften des Ausrufezeichens:

17 Flieg', Vogel, schnarr'
 18 Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –
 19 Versteck', du Narr,
 20 Dein blutend Herz in Eis und Hohn!

Der Modus in den Versen 17 und 18 ist eindeutig imperativ. Es handelt sich um zwei direkte Handlungen: „Flieg', Vogel“ und „schnarr' / Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –“; und daher sind auch zwei Aufforderungssätze zu verzeichnen. Hier liegt die Priorität bei der Taktmäßigkeit, und um diese nicht zu stören, hat der Autor das Prädikat „schnarr'“ syntaktisch nicht deutlich genug getrennt. Bei einem klassischen Aufforderungssatz ist natürlich der Hörer der von der Sprechhandlung „Betroffene“. Hier muss jedoch die reflexive Haltung des lyrischen „Ich“ bedacht werden, die in Vers 19f. sowohl den „Sprecher“ als auch den „Hörer“ darstellt: „Versteck', du Narr, / Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“ Somit sind „Sprecher“ und „Hörer“ hier zugleich von der Handlung betroffen.

Antwort

1 Daß Gott erbarm'!
 2 Der meint, ich sehnte mich zurück
 3 In's deutsche Warm,
 4 In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!

 5 Mein Freund, was hier
 6 Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand,
 7 Mitleid mit dir!
 8 Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!

Die Betrachtungsperspektive des „Sprechers“ im ersten Vers des zweiten Teils des Gedichtes: „Daß Gott erbarm'!“ ist eindeutig exklamativ,²⁹¹ und das Ausrufezeichen gehört zu den Eigentlichen, die einen Exklamativsatz per se definieren. Die nachfolgenden Sätze zeigen ein hypotaktisches Satzgebilde, und können, sowohl als Adverbial- als auch Konjunktionalsätze bestimmt werden. Die weiteren Ausrufezeichen in den Versen 4, 7 und 8: „In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!“, „Mitleid mit dir! / Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!“ sind in ihrer Funktion identisch. Hier wird eher eine Frage als der Ausdruck einer Exklamation gestellt.²⁹² Der „Sprecher“ zeigt etwas zu wissen und stellt die „Frage“ mit „Nachdruck“, das heißt mit einer anderen Funktion des Ausrufezeichens. Es ist in der Tat eine andere Betrachtungsweise von Ausrufezeichen, in der, wie oben schon erwähnt, jene funktionelle Interpunktion, die wir aus der Schriftgeschichte erfahren haben, „aufgehoben“ wird.

²⁹¹ Brendel, Ursula: S. 50 ff.

²⁹² Ebd.

V. Versstruktur

V. 1. Metrum

I. Teil:

I	Strophe						
	-	∨ -	∨				
1.	Die	Krähen	schrei'n			a 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
2.	Und	ziehen	schwirren	Flugs zur	Stadt	b 4 Takte	8 Silben
	-	∨ -	∨				
3.	Bald	wird es	schnei'n			a 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
4.	Wohl	dem, der	jetzt noch	Heimat	hat!	b 4 Takte	8 Silben
II	Strophe						
	-	∨ -	∨				
5.	Nun	stehst du	starr			c 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
6.	Schaust	rückwärts	ach! Wie	lange	schon!	d 4 Takte	8 Silben
	-	∨ -	∨				
7.	Was	bist du	Narr			c 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
8.	Vor	Winters	in die	Welt ent-	-flohn?	d 4 Takte	8 Silben
III	Strophe						
	-	∨ -	∨				
9.	Die	Welt ein	Thor			e 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
10.	Zu	tausend	Wüsten	stumm und	kalt!	b 4 Take	8 Silben
	-	∨ -	∨				
11.	Wer	das ver-	-lor,			e 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
12.	Was	du ver-	-lorst, macht	nirgends	Halt.	b 4 Takte	8 Silben
IV	Strophe						
	-	∨ -	∨				
13.	Nun	stehst du	bleich,			g 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
14.	Zur	Winter	Wander-	-schaft ver-	-flucht,	h 4 Takte	8 Silben
	-	∨ -	∨				
15.	Dem	Rauche	gleich,			g 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
16.	Der	stets nach	kältern	Himmel	sucht.	h 4 Takte	8 Silben
V	Strophe						
	-	∨ -	∨				
17.	Flieg',	Vogel,	schnarr'			c 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
18.	Dein	Lied im	Wüsten	Vogel	Ton!	d 4 Takte	8 Silben
	-	∨ -	∨				
19.	Ver-	-steck', du	Narr,			c 2 Takte	4 Silben

	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
20.	Dein	blutend	Herz in	Eis und	Hohn!	d 4 Takte	8 Silben
VI	Strophe						
	-	∨ -	∨				
21.	Die	Krähen	schrei'n			a 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
22.	Und	ziehen	schwirren	Flugs zur	Stadt:	b 4 Takte	8 Silben
	-	∨ -	∨				
23.	Bald	wird es	schnei'n,			a 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
24.	Weh	dem, der	keine	Heimat	hat!	b 4 Takte	8 Silben

II. Teil:

I	Strophe						
	-	∨ -	∨				
1.	Daß	Gott er-	- barm'!			a 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
2.	Der	meint, ich	sehnte	mich zu-	- rück	b 4 Takte	8 Silben
	-	∨ -	∨				
3.	In's	deutsche	Warm,			a 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
4.	In's	dumpfe	deutsche	Stuben	Glück!	b 4 Takte	8 Silben
II	Strophe						
	-	∨ -	∨				
5.	Mein	Freund, was	hier			c 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
6.	Mich	hemmt und	hält ist	dein Ver-	-stand	d 4 Takte	8 Silben
	-	∨ -	∨				
7.	Mit-	-leid mit	dir			c 2 Takte	4 Silben
	-	∨ -	∨ -	∨ -	∨		
8.	Mit-	-leid mit	deutschem	Quer-Ver-	-stand	d 4 Takte	8 Silben

Das Gedicht zeigt aus formaler Sicht ein absolut symmetrisches Gebilde: Der erste Teil, „Abschied“, ergibt aus 72 Takten und 144 Silben ein Verhältnis von 1:2. Und ebenso präzise ergibt der zweite Teil, „Antwort“, aus 24 Takten und 48 Silben ein Verhältnis von 1:2. Wir können folglich auch von einer Spaltung reden, in Analogie zu jener Bewußtseinspaltung des „Freigestes“, die vom Autor, wie oben schon erwähnt, in einer Konstellation aus „Sprecher“ und „Hörer“ zum Ausdruck gebracht wird. Um diese „Spaltung“ im Griff zu bekommen, werden die Strophen in der Form A – B – A' – C – B' – A zusammengesetzt. Man möchte quasi die Spannung dieser „Persönlichkeitsspaltung“ durch Strophen und Verse zusammenbinden, sodass nichts aus den Fugen gerät. Die erste Umrahmung, eine äußere, wird von der ersten und sechsten Strophe gebildet:

1 „Die Krähen schrei'n	a
2 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:	b
3 Bald wird es schnei'n –	a
4 Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!	b

21 Die Krähen schrei'n	a
22 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:	b
23 Bald wird es schnei'n,	a

24 Weh dem, der keine Heimat hat!“	b
------------------------------------	----------

Die zweite, eine innere, Umrahmung wird von der zweiten und fünften Strophe gebildet:

5 Nun stehst du starr,	c
6 Schaut rückwärts ach! wie lange schon!	d
7 Was bist du Narr	c
8 Vor Winters in die Welt – entflohn?	d

17 Flieg?, Vogel, schnarr’	c
18 Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –	d
19 Versteck’, du Narr,	c
20 Dein blutend Herz in Eis und Hohn!	d

Eine weitere Verankerung lässt sich durch die Endreime der dritten Strophe feststellen: Der zehnte und zwölfte Vers dieser Strophe werden mit dem ersten und vierten der ersten Strophe beziehungsweise mit dem zweiundzwanzigsten und vierundzwanzigsten der sechsten Strophe in Verbindung gebracht:

1 „Die Krähen schrei’n	a
2 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:	b
3 Bald wird es schnei’n –	a
4 Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!	b

9 Die Welt – ein Thor	e
10 Zu tausend Wüsten stumm und kalt!	b
11 Wer das verlor,	e
12 Was du verlorst, macht nirgends Halt.	b

21 Die Krähen schrei’n	a
22 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:	b
23 Bald wird es schnei’n,	a
24 Weh dem, der keine Heimat hat! “	b

In der vierten Strophe, die von einer Verbindung mit Endreimen ausgeschlossen bleibt, hat sich der Autor, um eben eine hermetische Geschlossenheit beibehalten zu können, eines rhetorischen Stilmittels bedient, nämlich der Anapher

5 Nun stehst du starr,	c
6 Schaut rückwärts ach! wie lange schon!	d
7 Was bist du Narr	c
8 Vor Winters in die Welt – entflohn?	d

13 Nun stehst du bleich,	g
14 Zur Winter-Wanderschaft verflucht,	h
15 Dem Rauche gleich,	g
16 Der stets nach kältern Himmel sucht.	h

Man könnte sagen, dass die hermetische Geschlossenheit der Strophen gleichsam einen Ausgleich bildet zur gespaltenen Position des lyrischen Ich, das eine sehr unruhige Situation schildert. Abschließend wäre zum formalen Aufbau noch zu erwähnen, dass sich sowohl im ersten als auch im zweiten Teil des Gedichtes ein Kreuzreim-Schema erkennen lässt. Ebenso können wir in beiden Teilen von einer vollen, einsilbigen Kadenz sprechen beziehungsweise von jambischen Metren, die sich in zwei- und vierhebigen Versen abwechseln.

VI. Rhetorische Struktur

VI. 1. Rhetorische Figuren

VI. 1. 1. Tropen

Der Autor des „Freigeistes“ hat sich im ersten Teil des Gedichtes folgender semantischen Figuren bedient: Personifikation beziehungsweise Anthropomorphismus als Spezialfall der Metapher: „Die Krähen schrei'n“ (V. 1, 21); Metapher: „Die Welt – ein Thor / Zu tausend Wüsten stumm und kalt!“ (V. 9, 10), „Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“ (V. 20); Hyperbel: „Zu Tausend Wüsten“ (V. 10), „Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton!“ (V. 18), „Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“ (V. 20); Periphrase: „Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“ (V. 20); Vergleich: „Dem Rauche gleich, / Der stets nach kältern Himmel sucht.“ (V. 15, 16); Synekdoche/Pars-Pro-Toto: „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“ und „Weh dem, der keine Heimat hat!“ (V. 4, 24).

Im zweiten Teil des Gedichtes, „Antwort“, kommen weitere Wendungen vor: Sarkasmus/Ironie: „Daß Gott erbarm'! / Der meint, ich sehne mich zurück / In's deutsche Warm, / In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!“ (V. 1, 2, 3, 4); Euphemismus: „In's deutsche Warm“ (V. 3); Katachrese: „Stuben-Glück“; „Quer-Verstand“ (V. 4, 8); Metonymie: „Mitleid“ (V. 7, 8).

VI. 1. 2. Wortfiguren

Ebenso hat der Dichter mit Wortfiguren ein weiteres Stilmittel in Anspruch genommen, um sein Gedicht illustrativer gestalten zu können: Interrogatio/Dubitation: „Vor Winters in die Welt – entflohn?“ (V. 7, 8); Anadiplose: „Wer das verlor, / Was du verlorst, macht nirgends Halt.“ (V. 11, 12); Alliteration: „stehst – starr“, „Winter – Welt“, „Winter-Wanderschaft“, „Flieg – Vogel“, „Herz – Hohn“ (V. 5, 4, 14, 17, 20); Apokope: „entflohn“, „kältern“, „Flieg' [...] schnarr“, „Versteck“, „blutend“, „Weh“ (V. 8, 16, 17, 19, 20, 24); Elision: „Die Krähen schrei'n“, „Bald wird es schnei'n“ (V. 1, 3, 21, 23); Ellipse: „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“, „Vor Winters in die Welt – entflohn?“, „Die Welt – ein Thor“, „Wer das verlor, / Was du verlorst, macht nirgends Halt.“ (V. 4, 8, 9, 11, 12); Chiffre: „Die Krähen“, „Stadt“, „Heimat“, „Narr“, „Welt“, „Wüsten“ (V. 1, 2, 4, 7, 9, 10, 21); Triklon: „Wüsten-Vogel-Ton!“ (V. 18); Kyklos: Die erste und die sechste Strophe des ersten Teils des Gedichtes bilden durch eine Umrahmung ein Kyklos:

1 „Die Krähen schrei'n
2 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
3 Bald wird es schnei'n –
4 Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!
[...]
21 Die Krähen schrei'n
22 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
23 Bald wird es schnei'n,
24 Weh dem, der keine Heimat hat!“

Auch im zweiten Teil des Gedichtes, „Antwort“, werden weitere Wortfiguren eingesetzt: Chiffre: „Stuben-Glück“ (V. 4); Epitheton: „In's deutsche Warm“, „Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!“ (V. 3, 8); Hendiadyoin: „hemmt und hält“ (V. 6); Kompositum/Neologismus: „Quer-Verstand!“ (V. 8); Anapher: „In's deutsche Warm, / In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!“, „Mein Freund, was hier / Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand, / Mitleid mit dir! / Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!“ (V. 3,4,5,6,7,8); Apokope: „erbarm“ (V. 1); Elision: „In's“ (V. 3, 4).

VI. 1. 3 Gedankenfiguren

Mit den Gedankenfiguren schließen wir alle bedeutungsmodifizierenden Mittel des Ornatus. Dialogismus: „Nun stehst du starr, / Schaust rückwärts ach! wie lange schon! / Was bist du Narr / Vor Winters in die Welt – entflohn?“ (V. 5, 6, 7, 8) und „Nun stehst du bleich, / Zur Winter-Wanderschaft verflucht, / Dem Rauche gleich, / Der stets nach kältern Himmel sucht.“ (V. 13, 14, 15, 16); Exklamatio: „Schaust rückwärts ach!“ (V. 6); Interrogatio/Dubidation: „Vor Winters in die Welt – entflohn?“ (V. 7, 8). Im zweiten Teil des Gedichtes: „Antwort“ werden folgende Figuren gezeigt: Apostrophe: „Daß Gott erbarm’! / Der meint, ich sehnte mich zurück“ (V. 1, 2); Exklamatio: „Daß Gott erbarm’!“ (V. 1); Correctio: „Der meint, ich sehnte mich zurück [...] Mein Freund, was hier / Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand“ (V. 2, 5, 6); Evidentia: „Mein Freund, was hier / Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand“ (V. 5, 6).

VII. Musikanalyse der Vertonungen des Gedichtes „Der Freigeist“

VII. 1. Chronologische und systematische Untersuchung der Vertonungen

VII. 1. 1. Komponisten: Jahreszahl – Titel – Besetzung

1901	Fritz Koegel: „Vereinsamt“	für Gesang und Klavier
1913	Walter Förster: „Vereinsamt“	für Gesang und Klavier
1921	Heinrich Sthamer: „Vereinsamt“	für Gesang und Orchester
1931	Walther Hirschberg: „Vereinsamt“	für Gesang und Klavier
1940	Hermann Simon: „Die Krähen“	für Gesang und Orchester
1960	Hans-Klaus Langer: „Vereinsamt“	für Gesang und Orchester
1970	Hans-Georg Pflüger: „Vereinsamt“	für Gesang und Klavier

VII. 1. 2. Die „Antwort“:

Daß Gott erbarm'!
 Der meint, ich sehnte mich zurück
 In's deutsche Warm,
 In's dumpfe deutsche Stuben-Glück!

Mein Freund, was hier
 Mich hemmt und hält ist d e i n Verstand,
 Mitleid mit dir!
 Mitleid mit deutschem Quer-Verstand!

Die Schwierigkeit dieser Musikanalyse, wie oben schon erwähnt, liegt in der Tatsache, dass zum einen der zweite Teil dieses Gedichtes, die „Antwort“, nicht vertont wurde²⁹³, und zum anderen darin, dass durch die Weglassung der Anführungszeichen die Perspektive des Sprechers fehlt. Es ist also anzunehmen, dass die Komponisten nur die Musarion-Ausgabe kannten, denn sie alle (außer Simon) haben ihre Vertonungen „Vereinsamt“ betitelt. In der Redewiedergabe eröffnet der „Freigeist“, indem er den „Abschied“ erzählt, eine erste Ebene, die dann durch eine zweite, die „Antwort“, ergänzt wird. Durch das Fehlen dieser Ergänzung fällt die Balance zwischen dem I. und II. Teil weg, und der Zustand des „Freigeist[es]“ kann nicht mehr rehabilitiert werden, was zu einer Verschiebung der Intention des Autors führt. Eine Verschiebung deshalb, weil der Autor im I. Teil ein fundamentales Element seiner Mission preisgegeben hat, was er im II. Teil zu verteidigen versucht: Die Freiheit zu seiner Wahlheimat – zur Philosophie. Aus der obigen Gedichtinterpretation lesen wir:

„Während im ersten Zitat (III. Teil des „Zarathustra“) die „Heimat“ mit der „Einsamkeit“, einem Ort der „seligen Stille“, weg von den „Krämern auf dem Markte“, die mit ihrem „Lärm und üblem Athem“ alles zerreden, gleichgesetzt wird, findet sich im zweiten Zitat (IV. Teil) der Ort seiner endgültigen „Heimat“, der Ruhe- und Endpunkt seiner philosophischen „Wanderschaft“: „Der Wille zur Macht“, beziehungsweise seine Philosophie überhaupt. [...]. Die „Heimat“ im Gedicht des „Freigeists“ erfährt eine tiefgreifende Variation: die ersten drei Zeilen der ersten und sechsten Strophe sind

²⁹³ Auch Fritz Koegel, der eine Zeitlang der Leiter des Archivs war, und alle Gedichte kannte, hat den zweiten Teil: die „Antwort“, nicht vertont.

identisch, abgesehen vom Gedankenstrich in der dritten Zeile, der zu einem Komma geändert wird: [...] Die vierte Zeile der sechsten Strophe „Weh dem, der keine Heimat hat!“ zeigt eine Variation der vierten Zeile der ersten Strophe „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“, und in dieser Variation liegt die gesamte Intention des Autors. Nachdem wir erfahren haben, von welcher „Heimat“ Nietzsche spricht, erschließen sich uns auch diese beiden Zeilen: erste Strophe, vierte Zeile: „Wohl dem, der jetzt noch“ ein Ziel, eine Vision, eine bejahende Weltanschauung, eine Hoffnung, eine konstruktive Philosophie hat. Sechste Strophe, vierte Zeile: „Wehe dem, der keine“ Vision, „keine“ bejahende Weltanschauung, „keine“ Hoffnung, „keine“ konstruktive Philosophie hat. Der Autor beginnt mit einer Hoffnung. „Wohl dem, der jetzt noch –“ der Gedankenstrich zwingt den Leser zu einer Reflexion, das heißt: es ist gut zu wissen, wo man „noch“ hingehört.“

Diese „Heimat“, die in der ersten und in der letzten Strophe des ersten Teils vorkommt, umrahmt die „Wanderschaft“ des Sprechers, der uns zwei Richtungen zeigt: die „Einsamkeit“ wo in „seliger Stille“ die wahre Philosophie des Autors wohnt: „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“ (1. Strophe, 4. Zeile) und die „Krämer auf dem Markte“, Nihilisten, die eine Philosophie der Hoffnungslosigkeit vertreten: „Weh dem, der keine Heimat hat!“ (6. Strophe, 4. Zeile). Diese Kernaussage des Gedichtes, welche von den Komponisten in differenzierter Form wahrgenommen wurde, wird unter dem Abschnitt: „V. 1. 8. Die „Heimat“: Zeile 4 und Zeile 24“ untersucht. Hiermit wird versucht die Relation der Vertonungen zwischen der letzten: „Weh dem, der keine Heimat hat!“ und der vierten Zeilen: „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“ besser darzulegen.

VII. 1. 3. erste Strophe:

„Die Krähen schrei'n
 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
 Bald wird es schnei'n –
 Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!

Sofern die Komponisten die Musik nach der Sprache orientieren, versuchen sie Bilder und inhaltliche Vorstellungen musikalisch zu illustrieren. Koegel, Hirschberg und Pflüger zeigen in ihren Klavierbegleitungen die verschiedenen Motive des „schwirren[den] Flugs“ der „Krähen“, welche, abgesehen von den strophischen Zwischenspielen, die Singstimme permanent begleiten. Während Koegel (Bsp. 1) und Pflüger (Bsp. 2) nur in der rechten Hand diese „Flug-Figuren“ musikalisch übertragen, wobei Pflüger durchgehend sowohl diatonische als auch chromatische Wechselnote-Figuren verwendet, assoziiert Hirschberg die Szene einerseits mit der linken Hand die „Flugs-Figur“ und andererseits mit der rechten Hand das „Staccato-Kreischen“ der „Krähen“ (Bsp. 3). Förster entwickelt das Motiv aus der ersten Zeile: „Die Krähen schrei'n“. Das Motiv kommt bei ihm in der rechten Hand des Klaviers zweimal vor, bevor er bei „Krähen“, um den Duktus des Textes in der Singstimme zu verdeutlichen, die Halbe in eine punktierte Viertel- und eine Achtelnote umändert (Bsp. 4, T. 1-4). Langer hingegen bildet aus dem ersten und zweiten Vers „Die Krähen schrei'n / Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt.“ drei Motiven (Bsp. 5), die in rhythmisch-variiert Form von den Posaunen/Hörnern, Trompeten und Klarinetten vorgetragen werden. (Bsp. 5a, 5b, 5c). Durch die wechselnde Instrumentierung bekommt man den Eindruck, der Komponist reflektiere die veränderte Vogelperspektive der „Krähen“. Sthamer entwickelt das Motiv interessanterweise aus einem ganz anderen Aspekt: der Komponist konfiguriert das Motiv der fliegenden „Krähen“, indem er sich der Imaginatio- beziehungsweise der Imitatio-Figur bedient. Im ersten Takt der Flötenstimme gestaltet der Komponist drei Notengruppen, aus denen das musikalische Gebilde entsteht: die Vögel im Flug (s. Anhang: Sthamer, T. 1). Die gleiche Konfiguration erklingt im siebten Takt, wobei die Singstimme die erste Zeile mit eigener Melodie einsetzt (Bsp. 6, T. 7). Ebenso wie Langer gestaltet Simon Motive aus der ersten und zweiten Zeile, die konsequent durch die ganze Vertonung abwechselnd zwischen den oberen und unteren Stimmen der Begleitung „durchgezogen“ werden. Nach der Durchführung dieser motivisch-thematischen Gestaltung bewegt sich die Singstimme gegenüber der Begleitung kontrapunktisch (Bsp. 7, T. 1-12). Bezeichnenderweise lässt sich feststellen, dass die „Krähen“ bei allen Vertonungen ständig präsent sind. Sie „überfliegen“ die „Szenen“ und schauen nahezu auktorial auf das, was der Erzähler vermittelt; daher dieser motivisch-thematische Parallelismus zwischen Singstimme und Begleitung. Diese Betrachtungsweise entspricht auch der obigen Interpretation:

„Die erste Zeile „Die Krähen schrei'n“ dominiert das ganze Geschehen und wirkt wie ein dissonierender „Akkord“, laut und schräg, und kurz bevor die letzte Schwingung schwindet, kommt dieser „Akkord“ in der sechsten und letzten Zeile nochmal.“ (Siehe: III. Zur Interpretation des Gedichtes „Der Freigeist“).

In den Singstimmen ist der melodische Duktus sowohl von Tonrepetitionen als auch von Intervallsprüngen strukturiert. Auffallend ist die Vertonung der ersten Zeile: „Die Krähen schrei'n“. Während Förster (Bsp. 4, T. 3-4) und Pflüger (Bsp. 2, T. 1) die „Krähen“ mit einem repetitiven Ton „schrei'n“ lassen, versuchen alle anderen Komponisten diese Charakteristik mit verschiedenen Intervallsprüngen darzustellen: Simon mit einer großen Sekunde (d-e) und einer großen Terz (d-fis) verhält sich am bescheidensten (Bsp. 7, T. 4). Koegel und Sthamer zeigen eine gewisse Ähnlichkeit: Während Koegel (Bsp. 1, T. 2-3) zuerst einen kleinen Terzsprung (e'-g') und danach einen Quintsprung (e'-h') macht, bevorzugt Sthamer (Bsp. 6, T. 7-8) zuerst einen Quartsprung (f'-b') und dann einen Quintsprung (f'-c"). Der emphatische Ausdruck einer Exklamatio-Figur erfolgt bei Hirschberg (Bsp. 3, T. 1-2) durch eine kleine Sexte (g'-es"), die von einer großen Septime (g' – fis"),

einem Saltus duriusculus, gefolgt wird. Langer führt das Krähen-Motiv in der Singstimme zunächst von d" zum es", also um eine kleine Sekunde aufwärts, macht dann einen verminderten Septimensprung abwärts zum fis', um wieder in eine kleine Sekunde: g' aufwärts zu schreiten (Bsp. 5, T. 4-5). Diese Alterierung mit einem aufwärts gehenden Halbtonschritt: fis'-g', gehört zu einer Interrogatio-Figur, die aber hier eher bedrohlich wirkt.

Bei der zweiten Zeile „Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt“ sind die Komponisten nicht ganz einig, ob es sich um ein „Hochfliegen“ oder „Herabfliegen“ der „Krähen“ handelt: Koegel (Bsp. 1, T. 4) und Förster (Bsp. 4, T. 5) stellen hypotyposisch das „Herabfliegen“ der „Krähen“ dar, während alle anderen Komponisten eher ein „Abheben“ oder „Auffliegen“ zu zeigen versuchen, indem sie mit der Melodie aufwärts schreiten (Sthamer: Bsp. 6, T. 10; Simon: Bsp. 7, T. 6) beziehungsweise springen (Hirschberg: Bsp. 3, T. 3; Langer: Bsp. 5, T. 6; Pflüger: Bsp. 2, T. 2). Ähnlich verhalten sich die Komponisten beim „schnei'n“: Während Koegel (Bsp. 1, T. 5) mit einem emphatischen Oktavsprung (cis'-cis") die Singstimme aufwärts schlagen lässt, springt Sthamer (Bsp. 6, T. 12) mit einem Saltus duriusculus in eine verminderte Septime (c"-dis') abwärts, und endet nach einer Wechselnote (dis'-e'-dis') aufwärts in der Septime (dis'). Die Komponisten vermitteln mit diesen Salti einen Witterungswechsel, der eine gewisse Gefahr in sich birgt. Langer und Pflüger lassen den Schnee aufwärts fallen: Langer (Bsp. 5, T. 8) lässt die Schneeflocken mit einem cis-Moll-Septakkord mit tiefalterierter Quinte in erster Umkehrung aufwärts perlen; Pflüger dagegen (Bsp. 2, T. 3), sehr vorsichtig, bewegt sich auch mit einer großen Sekunde (d'-e') aufwärts. Ebenso vorsichtig geht Simon (Bsp. 7, T. 8) mit der Singstimme um, indem er die Melodie eine kleine Sekunde (d'-cis') abwärts schreiten lässt. Hirschberg (Bsp. 3, T. 4) reflektiert als einziger die Figur der Hypotyposis, indem er den Schnee abwärts „rieseln“ lässt. Anschließend kommt Förster (Bsp. 4, T. 6), der gegen alle Konventionen sein „schnei'n“ weder abwärts noch aufwärts fallen lässt; er schreibt eine sekundstrukturierte horizontale Bewegung, also eine Tonrepetition, die – im Gegensatz zu anderen Vertonungen – mit diesem Wetterphänomen sehr nüchtern umgeht.

Koegel: Bsp. 1

The image displays two systems of a musical score for Koegel's Bsp. 1. The first system features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "Die Krä - hen schrein und" and includes dynamic markings "Sehr herb." and "f Bass durchweg kräftig markiert." The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The second system continues the vocal line with lyrics "zie - hen schwirren Flugs zur Stadt, bald wird es schnein! Wohl dem, der jetzt noch" and includes dynamic markings "4", "5", and "6". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The number "23648" is printed at the bottom center of the page.

Hei - - mat hat!

Langsam.

P sehr ausdrucksvoll

The image shows a musical score for a piece titled "Heimat hat!". It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure contains the lyrics "Hei - - mat hat!". The tempo marking "Langsam." is placed above the second measure. The dynamic marking "*P sehr ausdrucksvoll*" is placed below the piano accompaniment in the second measure. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Pflüger: Bsp. 2

Die Krähen schrei'n und ziehen schwinen Flugs zur Stadt:

bald wird es schnei'n -

wohl dem, der jetzt noch - Heimat hat!

The image shows a musical score for a piece titled "Pflüger: Bsp. 2". It consists of two systems, each with a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system contains the lyrics "Die Krähen schrei'n und ziehen schwinen Flugs zur Stadt:". The second system contains the lyrics "bald wird es schnei'n -" and "wohl dem, der jetzt noch - Heimat hat!". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Hirschberg: Bsp. 3

Bewegte Viertel. Poco rubato

GESANG Die Krä - hen schreiß und zie-hen schwirren Flugs zur Stadt.

PIANO *mf* *marc.*

mäßiger werden
pp subito

bald wird es schneiß, wohl dem, der jetzt noch -Hei - mat hat!

pp subito
mäßiger werden

Tempo I (bewegt)

Förster: Bsp. 4

Mäßig bewegt, nicht schleppend.

Singstimme. Die Krä - hen

Pianoforte. *mf*

schreiß und zie - hen schwir-rend flugs zur Stadt: Bald wird es schneiß -

Langer: Bsp. 5

Gesang:

Die Krä-hen schrei'n und zie-hen schwir - ren
 1.Motiv 2.Motiv 3.Motiv

Flugs_ zur Stadt: Bald wird es schnein, wohl dem,
 wohl dem, wohl dem, der jetzt noch Hei - mat hat.

Bsp. 5a (s. Anhang: Langer, T. 1-2)

Hörner/Posaunen: 1. Motiv

Bsp. 5b (s. Anhang: Langer, T. 2-4)

Trompeten: 2. Motiv

Bsp. 5c (s. Anhang: Langer, T. 3-4)

Klarinetten: 2. Motiv

Sthamer: Bsp. 6

7 8 9 10
Die Krä - - hen schrein und zie - hen schwir - ren Flugs zur Stadt

11 12 13 14 15
Bald wird es schnein. — Wohl dem, der jetzt noch ei - ne Hei - mat

16 17 18 19 20
hat. Nun stehst du starr, schaust rück - wärts, ach wie lan - ge schon.

Simon: Bsp. 7

1201 2 3
Bass

124 4 5 6
B.
Die Krä - hen schrei'n und zie - hen schwir - ren Flugs zur Stadt.

Klavier
Kl.
Kl.

127 8 9 10

B. Bald wird es schne'n. Wohl dem, der jetzt noch

Kl.

Kl.

128 11 12 13

B. Hei - mat hat.

Kl.

Kl.

VII. 1. 4. zweite Strophe:

Nun stehst du starr,
 Schaust rückwärts ach! wie lange schon!
 Was bist du Narr
 Vor Winters in die Welt – entflohn?

Die differenzierten Bilder zwischen der ersten und zweiten Strophe werden von allen Komponisten, mit Ausnahme von Sthamer, der nur eine syntaktische Viertelpause eingesetzt hat (Bsp. 12, T. 17), mit einem „tacet“ in der Singstimme versehen. Die Begleitung überbrückt die Strophen entweder mit einem kontrastierenden Zwischenspiel, wie bei Koegel (Bsp. 8, T. 12) und Hirschberg (Bsp. 10, T. 7-9), oder sie verhält sich unverändert wie bei Förster (Bsp. 9, T. 11), Pflüger (Bsp. 11, T. 5) und Simon (Bsp. 7, T. 13 und Bsp. 13, T. 14). Langer hingegen eröffnet die zweite Strophe mit einem Taktwechsel: 4/4 auf 3/2 und mit einem Tempowechsel: „molto ritardando“ auf einen Charakterwechsel (s. Anhang: Langer, T. 14-17). Bei der Vertonung dieser Strophe haben einige Komponisten unterschiedliche Textveränderungen vorgenommen: Sthamer lässt die Präposition in der vierten Zeile: „vor“ weg (Bsp. 12, T. 22), und bei Pflüger fehlt der Ausrufesatz in der zweiten Zeile: „wie lange schon!“ (Bsp. 11, T. 7). Langer macht genau das Gegenteil; der Komponist verlängert die Textteile und setzt das rhetorische Stilmittel der Geminatio-Figur ein: „Wie lange schon“ (Bsp. 14, T. 21), „Du Narr“ (Bsp. 14, T. 22-23) und „Vor Winter in die Welt entflohn“ (Bsp. 14, T. 25-26). Durch diese gesteigerten, intensivierten Wiederholungen, erzielt der Komponist einen größeren Melodiebogen und erreicht seinen Höhepunkt bei „Narr“ (Bsp. 14, T. 23). Das Ganze wirkt, im Gegensatz zum Orchester, sehr melismatisch und rhythmisch, dem Duktus der Sprache entsprechend. Durch die Veränderung des Textes zeigt sich, vor allem bei Langer, dass der melodische Aufbau eine höhere Priorität besitzt als der Text selbst. Teilweise wird das sprachliche Satzgefüge durch die von Pausen stark durchsetzte Melodik auseinandergerissen (Bsp. 5, T. 4-10). Die melodische Struktur erhält eine gewisse Autonomie, sodass sie nicht immer mit dem Text kongruent verfährt. Aus musikhistorischer Sicht lassen sich in dieser Strophe einige Figuren feststellen: Koegel (Bsp. 8, T. 15-16) und Hirschberg (Bsp. 10, T. 10-11) versuchen mit einer Hypotyposis-Figur das „Rückwärts-Schauen“ mit einer „nota cambiata“ (Koegel: gis'-a'-gis'; Hirschberg: a'-c''-a') musikalisch zu verdeutlichen. Bei „du Narr“ haben sowohl Koegel als auch Sthamer eine Exclamatio-Figur zum Ausdruck gebracht: während Koegel (Bsp. 8, T. 18-19) die Singstimme in die Oktave aufwärts (cis'- cis'') springen lässt, zeigt Sthamer (Bsp. 12, T. 21) einen ebenso aufwärts verminderten Quintsprung (e'- b'). Bemerkenswerterweise zeigt Koegel (Bsp. 8, T. 20) mit einer weiteren Hypotyposis-Figur bei „Winters“ einen weiteren Oktavsprung (d''-d''), allerdings nach unten gerichtet, um das „Einfallen“ des „Winters“ musikalisch zu wiedergeben. Auch bei „entflohn?“ haben sich diese beiden Komponisten mit musikalischen Figuren auseinandergesetzt: Koegel (Bsp. 8, T. 21) drückt sich einerseits mit einer klassischen Interrogatio-Figur aus, indem er die Singstimme um einen Halbtonschritt aufwärts (cis''-d'') schreiten lässt, andererseits zeigt der Komponist eine Anabasis-Figur, indem er mit der rechten Hand das Krähen-Motiv in die höheren Lagen des Klaviers sequenziert (Bsp. 8, T. 21-24). Ähnlich verfährt auch Hirschberg (Bsp. 10, T. 12-15): der Komponist führt in der Oberstimme der Klavierbegleitung eine mit Achteln Stakkato-Akkorden aufwärts strebende Linie, die von g' bis zum g'', und kehrt am Ende der Phrase wieder zum a'' zurück. Sthamer dagegen (Bsp. 12, T. 23) notiert bei „entflohn?“ eine Exclamatio-Figur, indem die Melodie in eine aufwärts gerichtete Oktave (d'-d'') springt. Simon (Bsp. 13, T. 15-23) stellt einen völligen Kontrast zum Dargebotenen dar: gefasst und „im Ausdruck fast starr“ (Bsp. 7, T. 4) interpretiert der Komponist die zweite Strophe, indem er mit Vierteln und Halben die Melodie durchzieht. Im Allgemeinen ist zu beobachten, dass die Komponisten in der Singstimme eine Gefahr beziehungsweise eine unangenehme Situation zu reflektieren versuchen. Unter der Perspektive der Harmonik lässt sich bei „rückwärts“ eine Gemeinsamkeit zwischen Koegel, Hirschberg und Förster feststellen: bei Koegel (Bsp. 8, T. 16) erklingt ein Gis-Dur-

Septakkord²⁹⁴ als dreifache Dominante von der Grundtonart: h-Moll; Förster und Hirschberg zeigen beide eine zweifache Dominante. Bei Förster (Bsp. 9, T. 13) erklingt ein verminderter Nonakkord: A-Dur-Non ohne Grundton als zweifache Dominante von der Grundtonart g-Moll und Hirschberg (Bsp. 10, T. 11) notiert einen verminderten Dreiklang, das heißt: E-Dur-Sept ohne Grundton mit hoch alterierter Quinte als zweifache Dominante von der Grundtonart: d-Moll. Wir können hier von einem Perspektivenwechsel sprechen: von einer dreifachen beziehungsweise zweifachen Ober-Dominante ausgehend, das heißt, von einer Position aus der der „Freigeist“ sich befindet, blickt er „rückschauend“ auf seine Ausgangsposition, die Grundtonart, zurück. Simon (Bsp. 13, T. 14-23) hat seine Harmonik (G-Dur, fis-Moll, D-Dur, h-Moll, e-Moll, G-Dur) wie ein Gewebe strukturiert, das sich spiralförmig um sich dreht. Jeder Akkord ist mit Vorhalts- beziehungsweise Durchgangstönen versehen, sie verlassen aber nie die Grundtonart. Sie bleiben in einer immanenten „Welt“. Durch das neue Bild, das uns die zweite Strophe liefert, bringen einige Komponisten einen musikalischen Charakterwechsel zum Ausdruck: Sthamer (s. Anhang: Sthamer, T. 16) signalisiert einen Stimmungswechsel schon bei „hat“, also am Ende der ersten Strophe, indem er Sechzehntel-Wechselnoten-Figuren in der Flötenstimme und synkopische Viertel-Figuren in der restlichen Holzgruppe notiert. Die synkopische Form wird in den weiteren Takten zwischen den Streichern und Bläsern beibehalten, sodass die Singstimme mit leichter Variation vom Orchester begleitet wird. Ebenso bereitet er bei „entflohn?“ (s. Anhang: Sthamer, T. 23) einen weiteren Charakterwechsel im Holz vor, der auf die dritte Strophe hindeuten soll. Langer leitet den Klangkörper des Orchesters, nach einem „molto ritardando“ (s. Anhang: Langer, T. 15), in einen „hinkend“ ähnlichen Rhythmus ein, um einen „steifen“ beziehungsweise einen „starren“ Eindruck zu wiedergeben (s. Anhang: Langer, T. 18-26). Ein ähnlich differenzierter Charakterwechsel kommt auch bei Förster vor: der Komponist beginnt ab „lange schon“ (Bsp. 9, T. 14-16) mit einem synkopisch akzentuierten verminderten Septakkord in der rechten Klavierbegleitung und mit einer sehr bewegten aufwärts strebenden Bass-Figur in der linken Hand. Das Ganze wirkt sehr unruhig, sehr „agitato“. Förster achtet nicht sehr auf die „Starre“, sondern eher auf den Gemütszustand, der die dritte und vierte Zeile der zweiten Strophe vermittelt.

²⁹⁴ Die Septime fis in der rechten Hand übernimmt die Leittonfunktion, und löst sich in die obere Stimme der linken Hand nach eis auf.

Koegel: Bsp. 8

Hei - - mat hat! 7 8 *Langsam.* 9 10
p sehr ausdrucksvoll

Schneller. 11 12 *Erstes Tempo.* 13 14 Nun stehst du

starr, 15 schaut rück - wärts 16 ach wie lan - ge schon! 17

18 Was bist du Narr 19 vor Win - - ters 20 in die

Weit entlohn? 21 22 23 24
fff

Förster Bsp. 9

Lebhafter.

Nun stehst du starr, schaust rück-wärts ach! wie

lan - ge schon! Was bist du Narr vor Winters in die Welt ent - flohn? Die

un poco accel. *rit.*

poco marcato

Weit! — ein Tor zu tau - send Wü - sten stumm und kalt!

ritard.

Wer das ver - lor, was du ver - lorst, macht nir - gends Halt.

p

Hirschberg: Bsp. 10

Musical score for Hirschberg: Bsp. 10. The score consists of two systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

System 1:

 Vocal line: *p* Nun stehst du starr, schaut rückwärts, ach! wie lan - ge schon!

 Piano accompaniment: *p*

System 2:

 Vocal line: Was bist du Narr vor Winters in die Welt entflohn? Die

 Piano accompaniment: *molto*

Pflüger: Bsp. 11

Musical score for Pflüger: Bsp. 11. The score consists of two systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

System 1:

 Vocal line: Nun stehst du

 Piano accompaniment: *f*

System 2:

 Vocal line: starr, schaut rückwärts, ach! Was bist du Narr vor

 Piano accompaniment: *mf*

Sthamer: Bsp. 12

16 17 18 19 20

hat. Nun stehst du starr, schaust rück-wärts, ach wie lan - ge schon.

21 22 23

Was bist du Narr Win - ters in die Welt ent - flohn_____

Detailed description: This musical score is for a vocal line in G major, 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains measures 16 to 20. Measure 16 starts with a half rest. Measures 17-20 contain the lyrics: 'Nun stehst du starr, schaust rück-wärts, ach wie lan - ge schon.' The second system contains measures 21 to 23. Measure 21 starts with a quarter rest. Measures 22-23 contain the lyrics: 'Was bist du Narr Win - ters in die Welt ent - flohn_____'. The melody is simple, using quarter and half notes.

Simon: Bsp. 13

120 14 15 16

B. Nun stehst du starr, ____ schaust rück -

Kl.

120 17 18 19

B. - wärts, ach! wie lan - - ge schon!

Kl.

Detailed description: This musical score is for a vocal line and piano accompaniment in G major, 4/4 time. It consists of two systems. The first system covers measures 14-16. The vocal line (B.) has a half rest in measure 14. Measures 15-16 contain the lyrics: 'Nun stehst du starr, ____ schaust rück -'. The piano accompaniment (Kl.) features a steady bass line of quarter notes and chords in the right hand. The second system covers measures 17-19. The vocal line (B.) contains the lyrics: '- wärts, ach! wie lan - - ge schon!'. The piano accompaniment (Kl.) continues with the same rhythmic pattern.

20 21 22

B. Was bist du Narr vor Win-ters in die Welt

Kl.

23 24 25

B. - ent-floh'n? Nun stehst du bleich,

Kl.

Langer: Bsp. 14

18 19 20

Nun stehst du starr, schaustrück-wärts, ach, - wie lan-ge schon,

21 22 23

- wie lan-ge schon! was bist du, Narr, du Narr, vor Win-ters

24 25 26 27

in die Welt ent-flohn, vor Win-ters in die Welt ent-flohn?___

VII. 1. 5. dritte Strophe:

Die Welt – ein Thor
 Zu tausend Wüsten stumm und kalt!
 Wer das verlor,
 Was du verlorst, macht nirgends Halt.

Simon hat die dritte Strophe nicht vertont. Es ist anzunehmen, dass diese Strophe ihm kein reflektierendes Bild gab, das sich in eine „musikalische Substanz“ hätte überführen lassen können. Der Komponist vertonte unmittelbar nach der vierten Zeile der zweiten Strophe: „Vor Winters in die Welt – entflohn?“ die erste Zeile der vierten Strophe: „Nun stehst du bleich“ (Bsp. 13, T. 23-24). Die Gefahren des „Winters“, die einem Menschen verunsichern oder gar beängstigen: „Nun stehst du bleich“, gaben ihm ein deutlicheres Bild als das, was die dritte Strophe hätte vermitteln können. Koegel, Förster, Sthamer und Pflüger zollen dem Personalpronomen „du“ besondere Achtung: Während Sthamer (Bsp. 19, T. 27-29) die Melodie bei „wer das verlor, was du [...]“ teils chromatisch, teils diatonisch auf das „du“ zielgerichtet, schreiten lässt, geben Koegel und Förster dem Personalpronomen mit einem exklamativen Sprung auf dem ersten Grundschlag des Taktes einen expressiven Akzent. Koegel (Bsp. 15, T. 34-35) macht bei „was du“ einen emphatischen Sextsprung (fis'-d'') und Förster (Bsp. 9, T. 20-21) lässt die Melodie an derselben Textstelle in einen Saltus duriusculus (es'-des'') springen. Pflüger (Bsp. 16, T. 12-13) lässt das „du“ nach einem abwärtsgehenden Halbtonschritt (g'-fis') ebenso auf schwerem Taktteil singen, um dann die Singstimme nach kurzer Wende wieder aufwärts zu bewegen. Der Komponist beschreibt einen melodischen Halbkreis bei der Vertonung der dritten und vierten Zeile. Langer (Bsp. 17, T. 34) gibt dem Demonstrativpronomen „das“ mehr Aufmerksamkeit, indem er ähnlich, wie bei Förster, die Singstimme in eine kleine Septime (g'-f'') springen lässt. Der Komponist zeigt eigentlich eine rhythmische Variation zu der ersten Zeile: „Die Welt – ein Thor“ (Bsp. 17, T. 29); während er hier mit der Singstimme aufwärts sequenziert, steigt bei der vierten Zeile: „Wer das verlor“ sehr ausdrucksvoll in eine chromatische Katabasis herab (Bsp. 17, T. 34-36). Wie schon oben gezeigt wurde, werden auch hier Textteile redupliziert: „macht nirgends Halt, macht nirgends Halt, nirgends Halt“ (Bsp. 17, T. 37-39). Es scheint bei Langer zu einer Grundkonzeption der Melodiebildung zu gehören, wie oben schon erwähnt, dass Textpassagen wiederholt beziehungsweise Sätze von Suspensio-Figuren durch Pausen getrennt werden (Bsp. 17, T. 31-32). In den Takten 37 und 38 versucht er dem wiederholten Text eine besondere Expressivität zu verleihen, indem er die Singstimme mit vier Salti duriusculi hintereinander springen lässt: bei „macht nir-“ notiert er einen großen Septsprung aufwärts (d'-cis''), bei „-gends“ einen Oktavsprung abwärts (d''-d'), bei „Halt“ einen übermäßigen Oktavsprung aufwärts (d'-dis'') und anschließend bei „nirgends“ einen Nonsprung abwärts (e''-d') (Bsp. 17, T. 37-38). Sthamer (Bsp. 19, T. 27-28) versucht ebenso dem Demonstrativpronomen eine Bedeutung zu geben, indem er zum einen einen chromatischen Übergang (a'-as') von T. 27 auf T. 28 notiert, und zum anderen eine Achtelpause unmittelbar nach dem Pronomen setzt, sodass es durch diese „Isolierung“ mehr Relevanz bekommt. Eine rhythmische Beziehung wie Langer zeigt auch Hirschberg (Bsp. 18, T. 15-16 und T. 17-19) zwischen der ersten: „Die Welt – ein Thor“ und der dritten beziehungsweise vierten Zeile: „Wer das verlor, / Was du verlorst [...]“ der dritten Strophe. Diese rhythmische Analogie zeigt, dass auch er Wert darauf legt, die Pronomen auf dem ersten Grundschlag des Taktes singen zu lassen. Auffallend bei allen Vertonungen dieser Strophe ist, dass sich alle Komponisten – ob aus Traditionsverbundenheit oder durch Zufall, sei dahingestellt – bei „verlorst“ der Hypotyposis-Figur bedient haben, indem sie die Singstimme, teils springend, teils schreitend abwärts richten. Es ist der Versuch zu veranschaulichen, dass, wer etwas verloren hat, sich beugen muss, um es aufzuheben. Aus der obigen Interpretation lesen wir:

„Die „Wüste“ als ein Ort der oberflächlichen „Heerde“ zwingt den „Freigeist“ dorthin zurück, wo er das zurückzugewinnen kann, was er „verlor“: die „Einsamkeit“.

Es ist also die „Einsamkeit“, die verloren ging: ein notwendiger existenzieller Zustand, der dem Autor zum Beenden des Werks verhelfen soll. Über diesen „Gegenstand“ wird unten im Abschnitt V. 1. 8. ausführlich gesprochen. Bei Förster können wir eine interessante Harmonik beobachten: der Komponist zeigt einen Unterschied zwischen der „Welt“ der zweiten: „Vor Winters in die Welt – entflohn?“ und der dritten Strophe: „Die Welt – ein Thor“. Die „Welt“ der II. Strophe ist eine „eindeutige Welt“, daher die harmonische Verbindung zur Grundtonart: g-Moll (Bsp. 9, T. 15). Die „Welt“ der III. Strophe ist eine „gespaltene Welt“, „uneindeutige „Welt“, daher erklingt hier ein polytonaler Akkord: B-Dur mit erhöhter Quinte (b-d-fis) beziehungsweise D-Dur mit ebenfalls erhöhter Quinte (d-fis-b=ais), wenn wir das „b“ als „ais“ – enharmonische Verwechslung – verstehen wollen (Bsp. 9, T. 17). Analog zu dieser Beobachtung lesen wir aus unserer Interpretation:

„Das Ungewisse vielmehr, das Wechselnde Verwandlungsfähige Vieldeutige ist unsere Welt, eine gefährliche Welt –: mehr noch sicherlich als das Einfache, Sich-selbst-Gleich-Bleibende, Berechenbare, Feste, dem bisher die Philosophen, als Erben der Heerden-Instinkte und Heerden-Werthschätzungen, die höchste Ehre gegeben haben. Und diese „Welt“ ist der Eingang „[z]u tausend Wüsten“.

Signifikante Bewegungen, die in der Begleitung sowie in der Harmonik dieser Strophe vorkommen, lassen sich bei Sthamer und Langer hören. Sthamer geht zu Beginn der Begleitung der dritten Strophe zunächst einmal mit dem ganzen Orchester zurück, dadurch erhöht er die Aufmerksamkeit auf den Text: „Die Welt – ein Thor“ (s. Anhang: Sthamer, T. 24-30). Ab Takt 27 steigt das Orchester mit einem Crescendo: zuerst mit Quintolen-Figuren in der Holzgruppe und dann allmählich in allen Stimmen. Im 31. Takt wird die vierte Strophe thematisch vorbereitet. Das musikalische Bild dieser Strophe, das Langer vom vorherigen zu differenzieren versucht, beginnt er mit einer Stimmen-Zunahme bei den Bläsern und mit einem synkopischen Legato bei den hohen Streichern (s. Anhang: Langer, T. 29-39). Durch die Zweiunddreißigstelnoten ab Takt 34 in den tiefen Streichern bekommt die Katabasis Figur in der Singstimme einen verstärkenden Eindruck.

Koegel: Bsp. 15

Langsam. 25 26 Schneller. 27 28 Erstes Tempo. 29

sehr ausdrucksvoll *ff* *mf*

30 Die Welt ein Tor 31 zu tau - - send Wüs - - ten stumm und
kalt- 33 Wer das ver - lor, was du ver - lorst, macht
mir - - gends Halt! 36 37 38 39

Langsam. 39 40 Schneller. 41 42

mit immer gesteigertem Ausdruck

Pflüger: Bsp. 16

Winters in die Welt entflohn? Die Welt - ein Tor zu
tausend Wüsten sturm und kalt! Wer das verlor, was du verlorst, macht nirgends Halt.
Nun stehst du bleich, zur
Winter... Wandschaft verflucht, dem Rauche gleich,

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

p *pp* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

J=66

Detailed description: This is a musical score for a song by Pflüger, labeled as 'Bsp. 16'. The score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are in German and describe a winter scene and a journey. The piano part features various textures, including arpeggiated chords and block chords. Handwritten numbers (9-19) are placed above the piano staves, likely indicating measure numbers. Dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are used throughout. A tempo marking of *J*=66 is present at the beginning of the third system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Langer: Bsp. 17

28 29 30 31
Die Welt, ein Tor ___ zu tau-send Wü - - sten stumm und

32 33 34 35
kalt! ___ wer das ver - lor, ___ was du ver - lorst,

36 37 38 39
macht nir-gends Halt, ___ macht nir - - gends Halt, ___ nir - - gends Halt.

Hirschberg: Bsp. 18

Was bist du Narr vor Winters in die Welt entflohn? Die

Welt - ein Tor zu tau-send Wü-sten stumm und kalt! Wer das ver-lor, was

molto sfz

p

pp sempre dim.

du verlorst, macht nir-gends Halt.

19 20 etwas breit 21

(poco rit.)

Sthamer: Bsp. 19

24 25 26
Die Welt ein Tor zu tau-send Wü-sten stumm und

27 28 29 30
kalt. wer das ver-lor, was du ver-lorst macht nir-gends Halt.

31 32 33 34
- Nun stehst du bleich zur Win-ter-wan-der-schaft ver-flucht!

VII. 1. 6. vierte Strophe:

Nun stehst du bleich,
 Zur Winter-Wanderschaft verflucht,
 Dem Rauche gleich,
 Der stets nach kältern Himmeln sucht.

Bei allen Komponisten findet in der Singstimme zwischen der dritten und vierten Strophe eine Unterbrechung statt: Koegel, Förster und Hirschberg setzen ein Zwischenspiel ein; Sthamer, Langer und Pflüger pausieren mit einem Takt; Simon, wie oben schon erwähnt, überspringt die dritte Strophe und geht von der zweiten direkt in die vierte Strophe: die Strophen werden mit zwei Viertelpausen voneinander getrennt (Bsp. 13, T. 23-24). In der Singstimme versucht Koegel (Bsp. 20, T. 43-49) die „Wanderschaft“ mit einer Hypotyposis-Figur zu konfigurieren: die Melodie, eine Dezime umspannend, ähnelt einer Wanderung, die durch Berge und Täler geht. Sie beginnt bei „Nun“ mit cis' und endet bei „sucht“ mit demselben Ton: cis'. Bei „Winter-Wan-“ erreicht sie mit einem d'' ihren höchsten und bei „gleich, der“ mit einem h ihren tiefsten Ton. Der Komponist zeigt bei der Vertonung der ersten und zweiten Zeile: „Nun stehst du bleich, / Zur Winter-Wanderschaft verflucht“ den beängstigenden Zustand des Protagonisten mit mehreren Intervallsprüngen: Quart- und Terzsprung aufwärts und einem Quintsprung abwärts. Sthamer (Bsp. 22, T. 33-34) stellt diese ernste Situation: „Zur Winter-Wanderschaft verflucht“ so dar, dass er die Zeile mit einer übermäßigen Sekunde (b'-cis'') beginnt, setzt dann die Melodie mit einer Tonrepetition fort und endet mit einer kleinen Terz (cis''-e''). Bei der dritten und vierten Zeile: „Dem Rauche gleich, / Der stets nach kältern“ (T. 35-37) notiert er dagegen zuerst einen Quintsprung aufwärts (fis'- cis'') gefolgt von einem Quartsprung abwärts (cis''-gis') und nach einer Viertelpause schließen sich zwei weitere Sprünge an: kleine Terz (g'-b') und eine Quarte (g'- c'') aufwärts. In ähnlicher Weise wird der missliche Zustand des „Wanderers“ auch von Langer und Pflüger interpretiert: Langer setzt bei der ersten und zweiten Zeile eine Tonrepetition (Bsp. 24, T. 41-43), während bei Pflüger hingegen kommt die Tonrepetition bei der ersten und dritten Zeile vor (Bsp. 25, T. 15 und T. 19). Die figurative Ausdrucksform, die uns Sthamer bei „Dem Rauche gleich, / Der stets nach kältern Himmeln sucht“ gezeigt hat, lässt sich auch bei Langer (Bsp. 24, T. 44-46) in kleinen Terzsprüngen aufwärts feststellen. Förster (Bsp. 21, T. 24-29) macht aus der dritten Zeile: „Dem Rauche gleich“ eine rhythmische Variation der ersten „Nun stehst du bleich“, und setzt die beiden Zeilen in Verbindung zueinander, während er die vierte Zeile repetitiv notiert. Mit der zweiten Zeile zeigt der Komponist keine rhythmische Besonderheit, aber er unterbricht ganz unerwartet mit einer Abruptio-Figur den Satz, und setzt zwischen „Winter-Wanderschaft“ und „verflucht“ eine Achtelpause ein, um dem Adjektiv mehr Gewicht zu verleihen. Hirschberg (Bsp. 23, T. 22-26) aus hoher Lage (es'') „ermahnend“ leitet die Melodie abwärts, und führt sie bis Ende der dritten Zeile dem Duktus der Sprache entsprechend durch. Die vierte Zeile wird nicht mit punktierten, sondern mit gleichmäßigen Achteln vorgetragen, und der Komponist versucht ebenso wie die anderen Tonsetzer mit aufwärts gehenden Intervallsprüngen „Dem Rauche gleich, / Der stets nach kältern Himmeln sucht.“ ein hypotyposisches Bild darzustellen.

In der Klavier- beziehungsweise Orchesterbegleitung zeigen die Komponisten ebenso eine Divergenz: Während bei Koegel und Pflüger kaum eine bedeutende Abweichung in der Klavierbegleitung stattfindet, zeigen Förster und Hirschberg gerade hier eine nennenswerte Veränderung. Förster (Bsp. 21, T. 24-27) behandelt die Zeilen: „Nun stehst du bleich, / Zur Winter-Wanderschaft verflucht, / Dem Rauche gleich“ wie ein Secco-Rezitativ. Mit Staccato-Einsätzen und einer kühnen Harmonik in der Klavierbegleitung – ein verminderter Septakkord (E-Dur-Septnonakkord ohne Grundton), ein Des-Dur-Akkord als gebrochener Dreiklang in der Singstimme (bei „Winter-Wanderschaft“) und erneut von einem verminderten Septakkord gefolgt (wie vorher) – verleiht der Komponist dem Furcht einflößenden Text eine erhöhte Spannung. Bei der vierten

Strophe ist Hirschbergs Charakterwechsel recht extrem (Bsp. 23, T. 22-27): er nimmt die musikalische Figur „Tirata“ voll in Anspruch, um den bedrohlichen Zustand, wie Unruhe, Flucht, Angst des „Angesprochenen“, darstellen zu können. Er notiert dies unmittelbar nach dem Zwischenspiel und setzt für die linke und rechte Hand Achtel- und Sechzehntel-Figuren, die sowohl parallel als auch entgegengesetzt laufen; ab Takt 27 bis 28 läuft nur die linke Hand im Bassbereich aufwärts. Sthamer und Langer geben Teile des Bildes der dritten Strophe durch den Klangkörper des Orchesters adäquat wieder: Sthamer (s. Anhang: Sthamer, T. 31-38) notiert einen sehr unruhigen Rhythmus zuerst bei den Streichern, dann bei den Bläsern. Ab Takt 34 bei „-flucht, / Dem Rauche gleich, / Der stets nach kältern Himmeln sucht.“ setzen die Streicher ein Tremolo ein, während alle Bläser das Motiv der „Krähen“ übernehmen. Das Ganze wirkt sehr „agitato“ und hektisch. Langer (s. Anhang: Langer, T. 43-46) konzentriert die Begleitung hauptsächlich auf den Klavierpart, der nur mit Quintolen-Figuren versehen ist. Er versucht hiermit eine Art Orientierungslosigkeit dazustellen, wie der „Rauch“ vom Wind zerstreut wird. Aber ebenso gut könnten diese Figuren als die zerstreuten, orientierungslosen Gedanken des „Freigeist[es]“ gedeutet werden, der sich nun in einer prekären Situation befindet. Die Streichergruppe teilt sich zwischen Tremoli und synkopischen Pizzicati. Glockenspiel und Vibraphon ergänzen die Szene sehr dezent. Bei Simon findet in der vierten Strophe keine Veränderung statt; er bleibt seinem schwebenden impressionistischen Charakter treu. Die aus dem poetischen Text gewonnenen musikalischen Reflexionen, zeigen einen Zustand, den wir in zwei Briefen nachlesen können:

An Franz Overbeck:

„[...] es ist der böse Monat, wo man im Norden zum Bewußtsein gebracht wird, daß man den Winter wie eine Schuld zu büßen hat. Ach, und was hat man jetzt im Norden nicht zu ‚büßen‘! Umgebung, Bestrebung, Vereinsamung – im Grunde ist alles Winter daselbst und wirkt zuletzt aufs ‚Gedärme‘. [...]“²⁹⁵

„[...] Die Wahrheit ist, daß eine Verwandlung mit mir vorgeht, und freilich giebt es Augenblicke dabei, wo ich nicht weiß, wie ich den nächsten Augenblick aushalten soll. Aber ich habe alle Taschen voll Erfahrungen und selbsterdachter Recepte. Ob sich wohl jemals ein Mensch so allein gefühlt hat? Ob ich nicht schließlich stumm werde? [...]“²⁹⁶

²⁹⁵ KSB 6. S. 474.

²⁹⁶ KSB 6. S. 476 f.

Koegel: Bsp. 20

Erstes Tempo. 43 Nun stehst du bleich zur Win-ter-wan-derschaft ver-

flucht, dem Rau-eh-gleich, der stets nach käl-tern Himmeln

sucht. 49 50 Langsam Schneller. 52 53

Förster: Bsp. 21

Ruhig.

Nun stehst da bleich, zu

ascol. cresc. molto

secco

Win-ter-wan-der-schaft ver - flucht, dem Rau- che gleich, der stets nach käl-tern Himmeln

ritard.

sucht — Flieg Vo - gel, schnarr dein Lied im Wi - sten-vo - gel-

a tempo

mf

dec.

Pflüger: Bsp. 25

p
Nun stehst du bleich, zur

14 15 16

Winter— Wandschaft verlucht, dem Rauche gleich,

17 18 19

der stets nach kältern Himmeln sucht. Flieg, Vogel,

20 21 22

o

Detailed description: The image shows a musical score for a piano and voice. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. Handwritten numbers 14, 15, and 16 are written above the vocal line. The second system has handwritten numbers 17, 18, and 19. The third system has handwritten numbers 20, 21, and 22. The lyrics are in German. There is a small 'o' at the end of the second system.

VII. 1. 7. fünfte Strophe:

Flieg', Vogel, schnarr'
 Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –
 Versteck', du Narr,
 Dein blutend Herz in Eis und Hohn!

Während Koegel (Bsp. 26, T. 57-59) und Sthamer (Bsp. 27, T. 43-47) die erste und zweite Zeile: „Flieg', Vogel, schnarr' / Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –“ mit ab- und aufwärts gehenden Intervallsprüngen in der Singstimme zu veranschaulichen versuchen, zeigen Förster, Hirschberg und Langer eine andere Version dieses Bildes: Hirschberg (Bsp. 28, T. 28) stellt onomatopoetisch das „Schnarren“ der Vögel in der Singstimme mit acciaccaturen dar, die zusammen mit dissonierenden Akkorden in der rechten Hand begleitet werden. Förster (Bsp. 29, T. 30-32) bevorzugt, wie oben, einen repetitiven Ton, quasi Rezitativ, mit der kleinen Alteration einer übermäßigen Sekunde (b'-cis") in der Singstimme. Langers Priorität ist die Entfaltung des musikalischen Gedankens: bei der Vertonung der ersten und zweiten Zeile (Bsp. 30, T. 47-49) verändert er den poetischen Text, mit einer Anadiplosis-Figur: „[...] schnarr' dein Lied, dein Lied in²⁹⁷ [...]“, um den musikalischen Gedanken eine adäquate Proportion zu geben. Hiermit stellt er, analog zur Anadiplosis-Figur, eine Beziehung zwischen „schnarr“ und „Wüsten-“ her. Aber auch die musikalische Figur des fünften Taktes: „und ziehen schwirren [...]“ (Bsp. 5, T. 5) sei zu vermerken, bei der der Komponist eine entsprechende Analogie zur Lautnachahmung zeigt. Emphatischer geht Langer mit der dritten und vierten Zeile vor (Bsp. 30, T. 50-54). Hier wiederholt der Komponist bei „Versteck', du Narr, / Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“ dreimal den musikalischen Text (Parallelismus) mit zwei *Salti duriusculi*: erster Sprung abwärts mit einer verminderten Septime (es"-fis'), zweiter Sprung aufwärts mit einer kleinen None (fis'-g"); wobei die letzte Wiederholung eine rhythmische Variation erfährt. Bei der Vertonung der dritten und vierten Zeile zeigen Simon und Pflüger keine nennenswerte Interpretation. Sthamer (Bsp. 27, T. 43-47) und Hirschberg (Bsp. 28, T. 30-32) verleihen hingegen diesen Zeilen eine melodische Gestaltung, die mit einer abwärts führenden Linie beendet wird. Sthamer verstärkt diesen tristen Zustand mit einem Affektausdruck (*Abruptio*), indem er zwischen „Eis und Hohn“ die Konjunktion mit einer Achtelpause trennt. Von den musikalischen Komplementen zur Singstimme lassen sich zwei nennenswerte Begleitungen zeigen: Sthamer lässt zwischen der vierten und fünften Strophe die Singstimme vier Takte lang pausieren (s. Anhang: Sthamer, T. 39-42). Im 42. Takt, auf die Imperativform „Flieg', Vogel“ hinweisend, beginnt die Trompete (einen halben Takt später von der Bratsche gefolgt) mit einem signalartigen repetitiven Ton auf a'; es sind schnelle Zweiunddreißigstel-Figuren, die fünf Takte lang die Strophe durchdringen. Mit einem auskomponierten *Ritardando*, allerdings nur in der Trompetenstimme, wird die Reprise eingeleitet (s. Anhang: Sthamer, T. 49-50). Langer lässt das „Schnarren“ durch das Trillern in der Holzgruppe und den „Wüsten-Vogel-Ton“ mit einem sehr schwierigen Rhythmus am Ende der zweiten Zeile durch das ganze Orchester darstellen (s. Anhang: Langer, T. 47-49). Bei der dritten und vierten Zeile: „Versteck', du Narr, / Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“ erzeugt der Komponist eine enorme Spannung, indem er Singstimme und Orchester alternierend einsetzt, das heißt: auf den lang liegenden Tönen (s. Anhang: Langer, T. 51-54) bei „Narr“, „Herz“ und „Hohn“ schlägt das Orchester mit Wucht dazwischen. Es lässt sich eine Kongruenz zwischen den musikalischen Texten der Vertonungen und der Interpretation feststellen:

Der „Vogel“, stellvertretend für die „Krähen“, soll mit seinem „Schnarren“, mit seinen schnell aufeinanderfolgenden, durchdringenden, sich hölzern-trocken anhörenden Tönen ohne einen eigentlichen Klang, einem Lockruf ähnlich, die „Heerde“ in die „Stadt“ locken.

²⁹⁷ Vom Komponisten falsch transliteriert: es müsste „im“ heißen.

Im „Lied“ werden nun jene Anschauungen der „Krähen“, Metapher für die Nihilisten, in einem unschönen, unkultivierten, „städtischen“ Vogel-Ton „auf dem Markt“ verbreitet. [...]. [W]ährend das Gewissen des „Freigeists“, der „morsus“ nach einer kurzen Pause (Gedankenstrich zwischen der zweiten und dritten Zeile) halblaut sagt: „Versteck’, du Narr, / Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“ Also: „du Narr“, du „entflohner“, lass dir nicht anmerken, wie du leidest, spottet der „morsus“. Der Schmerz des „Freigeists“ wird mit eisiger, verletzender, beißender, unverhohlener Verachtung überschüttet: „Eis und Hohn“. (Siehe: III. Zur Interpretation des Gedichtes „Der Freigeist“)

Koegel: Bsp. 26

Erstes Tempo.

Flieg Vo-gel, schnarr dein

Lied im Wü-ten-vo-gel-ton! Ver-steck, du Narr, dein

blu-tend Herz in Eis und Hohn!

Sthamer: Bsp. 27

43 44 45

Flieg, Vo-gel, schnarr dein Lied im Wü-ste-vo-gel-ton. Ver-steck, du Narr, dein

46 47

blu-tend Herz in Eis und Hohn

Hirschberg: Bsp. 28

f a tempo
 Flieg' Vo - gel, schnarr' dein Lied im Wü - sten - vo - gel - Ton! - - - Versteck' du Narr, - - -
 28 29 30
a tempo
 dein blu - tend Herz in Eis und Hohn! *(a tempo)* Die
 31 32 33
(poco allarg.)
rit. simile

Förster: Bsp. 29

sucht - - - Flieg' Vo - gel, schnarr' dein Lied im Wü - sten - vo - gel -
 24 25 26 27
a tempo
 ton! - - - Ver - steck, du Narr, dein blu - tend Herz in Eis und
 22 23
f
mf
accel. *ritard.*

Hohn!

25

lunga

26

27

ff

p

Langer: Bsp. 30

47

48

49

Flieg, Vo-gel, schnarr ^{L 3 J} dein Lied, dein Lied in Wü-sten- - -vo-gel-ton!

50

51

52

53

ver-steck, du Narr, dein blu-tend Herz

54

55

56

in Eis und Hohn!

Die Krä-hen schrein

VII. 1. 8. Die „Heimat“: Vers 4 und Vers 24

Die Krähen schrei'n
 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
 Bald wird es schnei'n –
Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!
 [...]
 Die Krähen schrei'n
 Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
 Bald wird es schnei'n,
Weh dem, der keine Heimat hat!

Wie schon zu Beginn dieser Musikanalyse erwähnt wurde, haben die Komponisten die Veränderung der philosophischen Perspektive zwischen den beiden Zeilen erkannt und entsprechend in verschiedene „Heimaten“ musikalisch umgesetzt. Bei der Untersuchung dieser unterschiedlichen Darstellung beginnen wir mit Koegel, der uns eine sehr bescheidene Differenzierung zeigt: die Singstimmen beider Zeilen bleiben eigentlich fast unverändert; man könnte eher von einer melodischen Variation durch die Hinzufügung der Septime eⁿ zum Fis-Dur-Akkord (Bsp. 32, T. 73). Sowohl bei „Wohl“ (Bsp. 31, T. 5) als auch bei „Weh“ (Bsp. 32, T. 73) sind die Noten mit einer Fermate versehen, als Zeichen einer individuellen Interpretation. Das heißt, es hängt von der Empfindung des Interpreten ab, wie lange er das „Wohl“ beziehungsweise das „Weh“ erklingen lässt. Es ist aber zweifelsohne eine Differenzierung zu erwarten. Der Gedankenstrich zwischen „noch“ und „Heimat“ (Bsp. 31, T. 6-7), der eine semantische Funktion hat, wird vom Komponisten kaum berücksichtigt, so dass er ohne Unterbrechung zum nächsten Takt übergeht. Auch bei „Heimat“ zeigt der Komponist in der Harmonik eine gewisse Zurückhaltung: während bei der ersten „Heimat“ (1. Strophe, Zeile 4.) ein Fis-Dur-Septakkord in dritter Umkehrung erklingt (Bsp. 31, T. 7), setzt er bei der zweiten „Heimat“ (6. Strophe, Zeile 4) einen h-Moll-Sextakkord (Bsp. 32, T. 75). Der Komponist möchte hiermit offenbar zum Ausdruck bringen, dass die „Heimat“ der ersten Strophe gegenüber der sechsten einen dominanteren Charakter zeigt.

Koegel: Bsp. 31

zie . hen schwirren Flugs zur Stadt, bald wird es schnein! Wohl dem, der jetzt noch

23548

Koegel: Bsp. 32

Ähnlich wie Koegel ändert auch Förster, harmonisch bedingt, einige Töne in der Singstimme; und auch er nimmt den Gedankenstrich in der vierten Zeile nicht ernst, den dieser findet in seiner Vertonung keine Entsprechung. Förster wiederholt im achten und im neunten Takt „Wohl dem“ (Bsp. 33) und konsequenterweise auch in den Takten 43. und 44. „Weh dem“ (Bsp. 34). In beiden Fällen bedient sich der Komponist der Geminatio-Figur, und somit intensiviert er die Aussagen des Textes.

Förster: Bsp. 33

Förster: Bsp. 34

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The score is divided into two systems. The first system contains measures 41-44, and the second system contains measures 45-47. The lyrics are: "Bald wird es schnein, weh dem, weh dem, der kei - ne. Hei - mat hat, kei - ne Hei - mat hat!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp molto ritard.*, *Sehr ruhig.*, *ritard. dim.*, and *pp verhalten.*. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, 46, and 47 are written above the vocal line.

Förster differenziert nicht die „philosophischen Heimaten“, sondern den psychisch-wechselnden Zustand, den diese „Heimaten“ hervorrufen. Die Akkordfolge Es-Dur – f-Moll in dritter Umkehrung als Durgangsakkord bei „Wohl dem, Wohl dem“ (Bsp. 33, T. 7-9), bringt der Komponist einen weichen, „wohligen“ Klang zum Ausdruck. Ganz anders ist bei „Weh dem, weh dem“ (Bsp. 34, T. 42-44), wo der Text zuerst von einem tristen und dann zu einem herben Klang wechselt, also von es-Moll zu einem verminderten Septakkord. Die beiden „Heimaten“ selbst (T. 10 und T. 45) werden mit einem g-Moll Akkord (Quartvorhalt: g_4-3) versehen. Förster setzt in der vierten Zeile der sechsten Strophe eine weitere Wiederholung ein: „keine Heimat hat“ (Bsp. 34, T. 46-47), und schließt die Vertonung mit einem Leerklang (g-d): kein vollständiger Dreiklang – keine Heimat. Auch hier nimmt der Komponist die Geminatio-Figur in Anspruch, allerdings um eine Anti-Klimax beziehungsweise eine absinkende Wirkung zu erzielen. Der nächste Komponist, Sthamer, variiert sowohl die Singstimme als auch die Orchesterbegleitung. Hinzu kommt, dass er in der vierten Zeile der ersten Strophe (Bsp. 35, T. 14) eine Textveränderung vornimmt, indem er anstatt des Gedankenstrichs einen unbestimmten Artikel hinzufügt: „eine“. Mit der variierten Form der 4. Zeile der sechsten Strophe macht Sthamer ganz deutlich, dass es um zwei verschiedene „Heimaten“ geht: die „Heimat“ der ersten Strophe (Bsp. 35, T. 15) wird mit einer punktierten Halbe notiert, während die der sechsten Strophe (Bsp. 36, T. 63) mit einer Vierteltriole gedehnt wird. Aber auch der Aufbau der Melodien zeigt eine Differenz: die vierte Zeile der ersten Strophe „Wohl dem, der jetzt noch [eine] Heimat hat!“ bewegt sich in ruhigen Vierteln bis Takt 15. Die letzte Zeile der sechsten Strophe „Weh dem, der keine Heimat hat!“ beginnt auf dem zweiten Taktschlag und beugt sich eher dem Duktus der Sprache. Das Orchester macht eine signifikante Begleitung: Sthamer vertont die vierte Zeile mit einem sehr bewegten, synkopisch aufgebauten tänzerischen Rhythmus (s. Anhang: Sthamer, T. 13-16); die 4. Zeile der sechsten Strophe dagegen wird mit einem ganz anderen Charakter komponiert: liegende Töne, ruhige Viertel und ein Unisono mit der Singstimme (s. Anhang: Sthamer, T. 62-64). Trotz einer deutlichen Divergenz zwischen den „Heimaten“ der ersten und sechsten Strophe möchte der Komponist mit einer harmonischen Beziehung darauf hinweisen, dass es sich inhaltlich um etwas Gemeinsames handelt: die „Heimat“ als Philosophie.

Bei der ersten „Heimat“ erklingt im Orchester ein d-Moll- bzw. d-Moll-Septakkord (s. Anhang: Sthamer, T. 15) und bei der zweiten hören wir ein B-Dur- bzw. g-Moll-Sept-Klang (s. Anhang: Sthamer, T. 63). Hier zeigt der Komponist einen harmonischen Zusammenhang – d-Moll als dritte Stufe von B-Dur beziehungsweise als fünfte Stufe von g-Moll – als Zeichen eines gemeinsamen Subjekts.

Sthamer: Bsp. 35

Musical notation for Sthamer: Bsp. 35, measures 11-15. The melody is in G major (one sharp). The lyrics are: "Bald wird es schnein. — Wohl dem, der jetzt noch ei-ne Hei-mat".

Sthamer: Bsp. 36

Musical notation for Sthamer: Bsp. 36, measures 60-64. The melody is in D minor (two flats). The lyrics are: "Bald wird es schnein. — Weh' dem, der kei-ne Hei - - mat hat.".

Bei Hirschberg lässt sich eine Differenz zwischen der ersten und zweiten „Heimat“ beziehungsweise zwischen der wahren und der hoffnungslosen Philosophie nicht so deutlich feststellen. Er begleitet die vierte Zeile der ersten Strophe (Bsp. 37, T. 5-6) und die vierte Zeile der sechsten Strophe (Bsp. 38, T. 37-38) identisch. In der Singstimme dagegen, bedingt durch den Gedankenstrich, verändert der Komponist den Lauf der Melodie, indem Pausen einsetzt (Bsp. 37, T. 5-6); und um den Text einen emphatischen Ausdruck zu verleihen, erhöht er die Singstimme bis zum *f* (Bsp. 37, T. 6).

Hirschberg: Bsp. 37

Musical score for Hirschberg: Bsp. 37, measures 5-7. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "bald wird es schnein, wohl dem, der jetzt noch — Hei - mat hat!". The piano part includes dynamic markings: *pp subito* and *mp subito mäßiger werden*. The tempo marking is *Tempo I (bewegt)*. The piano part features a sequence of chords numbered 4, 5, 6, and 7.

Hirschberg: Bsp. 38

dem, der kei-ne Hei - mat hat!

37 38 etwas breit 39 40

Wie bei Koegel und Förster läuft die Melodie auch bei Simon kontinuierlich ohne den Gedankenstrich (Bsp. 39, T. 10-11) weiter. Zwischen den beiden Zeilen verändert Simon kaum die Harmonik: bei „der jetzt noch Heimat hat“ erklingt die Akkordfolge: h-Moll – fis-Moll – h-Moll. (Bsp. 39, T. 10-12), während bei „der keine Heimat hat!“ nur h-Moll vorkommt (Bsp. 40, T. 52-53). Im Orchester aber wird der verborgene Gedanke des Dichter-Philosophen offenbart, indem der Komponist mit einem plagaler-Schluss: E-Dur - H-Dur die Vertonung schließt. (Bsp. 40, T. 58 und s. Anhang: Simon, T. 58)

Simon: Bsp. 39

Bald wird es schnein. Wohl dem, der jetzt noch Heimat hat.

7 8 9 10 11 12 13

Simon: Bsp. 40

50 51 52 53

B. - es schnei'n, Weh dem, der kei - ne Hei - mat hat!

Kl.

54 55 56 57 58

B.

Kl.

Mit Langer und Pflüger kehren wir wieder in eine deutlichere Differenzierung der Zeilen zurück: Bewusst unterbricht Langer die erste Zeile der sechsten Strophe mit einer Viertelpause zwischen „Die Krähen“ und „schrei'n“, um für eine kurze Zeit eine gewisse Spannung vor dem „Schreien“ aufzustauen. (Bsp. 41, T. 56). Auch mit der dritten Zeile zeigt der Komponist eine besondere Sensibilität gegenüber dem Text: bei „Bald wird es schnei'n“ wird eine dreifache Reduplikations-Figur gezeigt, die nach einem Saltus duriusculus (g'-f') eine nicht ganz chromatische Melodie abwärts (Katabasis) schreitet, und hiermit konfiguriert Langer, wie eben der Schnee zu Boden fällt (Bsp. 41, T. 60-62). Eine identische Melodie bei „Wer das verlor / Was du verlorst, macht nirgends Halt.“ (Bsp. 17, T. 34-37) konfiguriert der Komponist analog zum Text das „Sich-Zu-Boden-Neigen“, um das „aufzuheben“, was man „verloren“ hat. In beiden Fällen sprechen wir von einer Hypotyposis-Figur. Eine weitere Differenzierung lässt sich sowohl in der Singstimme als auch in der Begleitung der beiden „Heimaten“ feststellen. Langer verhält sich wie Förster, indem auch er Textteile wiederholt, allerdings nicht so konsequent: „Wohl dem“ wird zweimal wiederholt (Bsp. 42, T. 9-11), „Weh dem“ bleibt wie gehabt. Die in der Singstimme nach oben synkopisch geführter Steigerung der Melodie, bildet durch die Reduplikation von „Wohl dem“ in der vierten Zeile eine Klimax: „Wohl dem, [Wohl dem, Wohl dem,] der jetzt noch Heimat hat!“ (Bsp. 42, T. 9-14). Diese mit einem Allargando gesteigerte Form, sehr emphatisch ausgedrückt, endet auf dem zweithöchsten Ton der Vertonung: as". Die ganze Linie umrahmt einen Ambitus von einer verminderten Duodezime: d'-as". Ein interessanter Aspekt in dieser Zeile ist, dass Langer

zwischen „noch“ und „Heimat“, wo eigentlich sich der Gedankenstrich zu befinden hat, eine auskomponierte Pause notiert, ohne den Gedankenstrich hinzuzufügen (Bsp. 42, T. 12-13). In der 24. Zeile finden wir, wie erwartet, eine völlig andere „Heimat“, eine kaum mit jener der vierten Zeile vergleichbare „philosophische Heimat“: die Singstimme beginnt zwar synkopisch, aber ohne Steigerung und mit einem Tonumfang einer Quarte: f' - c" (Bsp. 41, T. 64-68). In der Harmonik sieht die Sache ähnlich aus: während die vierte Zeile mit einer Reihe von verminderten Septakkorden begleitet wird (s. Anhang: Langer, T. 9-14), also mit einer Harmonik, die sich bestimmen lässt, lassen sich die Klänge der 24. Zeile (s. Anhang: Langer, T. 63-69) kaum konkretisieren. Auffallend ist aber vor allem der rhythmische Kontrast des Orchesters zwischen den Takten 9-14 und 63-69: Dort sind es die hohen Streicher und das tiefe Holz, die mit gebundenen Ganzen und gegen Ende der Zeile mit punktierten Halben und Vierteln (nur vom Holz) die Singstimme begleiten; hier stellt eine Sequenzierung aus Oktavsprüngen bei den Streichern und beim hohen Holz (T. 66) eine gewisse Ruhelosigkeit dar. Mit dieser Gegensätzlichkeit bringt Langer, ebenso wie Sthamer, sehr deutlich die unterschiedlichen „Heimaten“ beziehungsweise die verschiedenen philosophischen Positionen zum Ausdruck.

Langer: Bsp. 41

54 55 56

in Eis und Hohn! _____ Die Krä-hen schrein

57 58 59

_____ und zie hen schwir- ³ - - - ren Flugs zur Stadt:

60 61 62 63

Bald wird es schnei'n! Bald wird es schnei'n! _____ Bald wird es schnei'n!

64 65 66 67 68 69 70

Weh! dem, _____ der kei - ne Hei-mat hat! _____

Langer: Bsp. 42

Die Krä-hen schrei'n und zie-hen schwir - ren

1.Motiv 2.Motiv 3.Motiv

Flugs zur Stadt: Bald wird es schnein, wohl dem,

wohl dem, wohl dem, der jetzt noch Hei - mat hat.

Pflüger hat in der Singstimme ebenso wie Langer bei „noch – Heimat“ den Gedankenstrich mit einer Pause versehen, mit dem Unterschied, dass Pflüger im Gegensatz zu Langer den Gedankenstrich eingezeichnet hat (Bsp. 43, T. 4). Die Melodien verlaufen unterschiedlich, wie eben die „Heimaten“, nur am Ende der beiden Zeilen, bei „Heimat hat“, wurden die Silben sowohl bei der 4. also auch bei der 24. Zeile gleich rhythmisiert (Bsp. 43, T. 4 und Bsp. 44, T. 29). Auch in der Klavierbegleitung erfahren wir eine Veränderung: während die vierte Zeile nur von der rechten Hand begleitet wird (Bsp. 43, T. 4), wird bei der letzten Zeile die Bass-Stimme verstärkend hinzugefügt.

Pflüger: Bsp. 43

bald wird es schnein – wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat !

Pflüger: Bsp. 44

wohl dem, der keine Heimat hat!

29 30 31

9

VIII. Die Interpunktion

Die Interpunktionszeichen, die hier untersucht wurden, beziehen sich natürlich nur auf den vertonten Teil des Gedichtes „Der Freigeist“; das heißt, die „Antwort“ wird hier nicht in Betracht gezogen. Wir stellen bei dieser Untersuchung fest, dass sich die Komponisten mit den Satzzeichen nicht gründlich auseinandergesetzt haben: zum einen wurden sie häufig verändert, wie es zum Beispiel bei Förster der Fall ist, der anstatt eines Trenngedankenstrichs ein Ausrufezeichen setzt (Bsp. 9, T. 17), und zum anderen wurden zwei Interpunktionszeichen gar nicht zur Kenntnis genommen: zwölfmal das Ausrufezeichen und vierundzwanzigmal der Trenngedankenstrich. Diese Beobachtung soll hier nicht fehlen, denn die Funktion dieser Satzzeichen ist nicht auf die Verdeutlichung syntaktischer Strukturen beschränkt, sondern sie bringen auch die Aussageabsicht des Autors ans Licht. Die Satzzeichen im Gedicht sind Bestandteile einer künstlerischen Ausdrucksform und verleihen dem Gedicht einen besonderen expressiven Charakter. Wenn Nietzsche in einem Brief an Erwin Rohde schreibt:

„[...] ich bilde mir ein mit diesem Z[arathustra] die deutsche Sprache zu ihrer Vollendung gebracht zu haben. [...] sieh zu, alter Herzens-Kamerad, ob Kraft, Geschmeidigkeit und Wohllaut je schon in unserer Sprache so beieinander gewesen sind. Lies Goethen nach einer Seite meines Buchs – und Du wirst fühlen, daß jenes ‚undulatorische‘, das Goethen als Zeichner anhaftete, auch dem Sprachbildner nicht fremd blieb. [...] Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und ein Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale. [...]“²⁹⁸

dann impliziert hier der Dichter-Philosoph einen Schreibstil, wo Form und Semantik eine untrennbare Einheit bilden. Bereits im Abschnitt IV.1.1. wurde die zentrale Bedeutung der Satzzeichen, insbesondere der Ausrufezeichen und Gedankenstriche, ausführlich analysiert. In unserem Fall (und nicht nur in diesem Fall) hat die Missachtung solcher Interpunktionen eine fatale Wirkung, weil die Intentionen des Autors nicht adäquat „übersetzt“ werden können. Natürlich kann ein Gedankenstrich oder ein Ausrufezeichen – per se – nicht vertont werden, aber wie wir aus den oben erwähnten Absätzen verstanden haben, sind solche Zeichen nicht nur „Verdeutlichung syntaktischer Strukturen“, sondern sie können in unserem Zusammenhang zu einer Erweiterung der Gedanken des Autors führen, die er eigentlich nicht „aussprechen“, sondern nur „andeuten“ will. Er möchte, dass der Leser „mitdenkt“, über das, was Geschrieben steht: das ist keine „poetische Unterhaltung“, sondern: es sind tiefe Gedanken, die hier zum Ausdruck gebracht werden. Die Tonsetzer sehen, und das haben sie reichlich bewiesen, kein Problem, den Vers: „Die Krähen schrei'n“ mit einem musikalischen Text zu ergänzen, aber bei einem Vers mit einem Trenngedankenstrich und ein Fragezeichen, wie: „Vor Winters in die Welt – entflohn?“ wird es kritisch für sie, einen solchen „Gedanken“ in Musik umzusetzen. Doch noch ein anderes Beispiel erscheint erwähnenswert: Intuitiv setzt Sthamer bei der ersten Zeile der dritten Strophe: „Die Welt – ein Thor“ eine Achtelpause zwischen „Die Welt“ und „ein Thor“ ein, obwohl kein Satzzeichen eingesetzt beziehungsweise übernommen wurde (Bsp. 19, T. 24).

²⁹⁸ KSB 6. S. 478-480.

IX. Kurzes Fazit

In diesem Kapitel konnte gezeigt werden, wie Änderungen am ursprünglichen Text zu Fehlinterpretationen führen können. Durch die Änderung der Überschriften beziehungsweise die Weglassung der Anführungszeichen entsteht eine Verschiebung der Perspektive und die Intentionen des Autors werden aufgrund dessen missverstanden. Beim „Abschied“ zeigt der „Freigeist“, eine „Heimat“, die grundsätzlich verschieden von anderen „Freigeistern“ ist. Hier ist eine Philosophie gemeint, die, anders als die „Krähen“, die nur noch auf pessimistische Zeiten hindeuten, das Leben bejaht. Der Autor, mit dem Mantel des „Freigeistes“ umhüllt, erfährt auf der Suche nach seiner „Heimat“ eine tiefe Krise. Es ist die Krise eines Mannes, der gegenüber einer Umwelt, die ihn auf seinem Weg „hemmen“ will, ein Gefühl des Mitleidens empfindet. Der Skrupel zusammen mit den Bildern, einer Richtungs- und Perspektivlosigkeit, die im ersten Kapitel vermittelt werden, werden im zweiten abrupt und schroff zurückgewiesen. Dieser Impuls wird motiviert durch den gefundenen Weg: „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“. Aus grammatisch-syntaktischer Sicht verleihen die Interpunktionszeichen den Sätzen höhere Bedeutung. Es sind insbesondere die Ausrufezeichen, die mehr als eine Aufforderung vermitteln. Unter den Satztypen zeigen die Verse vier und vierundzwanzig eine interessante hypotaktische Satzkonstruktion gegenüber den meisten parataktischen Satzverbindungen. Das symmetrische Gebilde des Gedichtes, das in Takten und Silben zum Ausdruck gebracht wird, ist ein weiterer Ausdruck für eine Persönlichkeitsspaltung, die der „Freigeist“ in sich verkörpert. Er ist „Sprecher“ und „Hörer“ in einer Person und dieses agonistische Verhalten zeigt sich auch in der Versstruktur. In der rhetorischen Struktur zeigt sich eine ergänzende Veranschaulichung des Poems wie zum Beispiel in der Personifikation („Die Krähen schrei’n“) oder im Euphemismus („In’s dumpfe deutsche Stuben-Glück!“). Bei den Vertonungen sind überwiegend die Bilder, insbesondere das Bild der „Krähen“, die von den Komponisten in der Singstimme und in der rhythmischen Begleitung eine musikalische Interpretation erfahren haben. Zwischen der „Heimat“ der vierten und der vierundzwanzigsten Zeile, da wo sich die Differenzierung der verschiedenen philosophischen Richtungen befindet, wird in den Vertonungen ebenso eine differenziertere Harmonik zum Ausdruck gebracht.

C

I. Venedig

I. 1. Allgemeines über das „Intermezzo“

Venedig
An der Brücke stand

– Ich sage noch ein Wort für die ausgesuchtesten Ohren: was ich eigentlich von der Musik will. Dass sie heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober. Dass sie eigen, ausgelassen, zärtlich, ein kleines süßes Weib von Niedertracht und Anmuth ist ... Ich werde nie zulassen, dass ein Deutscher wissen k ö n n e, was Musik ist. Was man deutsche Musiker nennt, die grössten voran, sind A u s l ä n d e r, Slaven, Croaten, Italiäner, Niederländer – oder Juden; im anderen Falle Deutsche der starken Rasse, a u s g e s t o r b e n e Deutsche, wie Heinrich Schütz, Bach und Händel. Ich selbst bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben: ich nehme, aus drei Gründen, Wagner's Siegfried-Idyll aus, vielleicht auch Lizst, der die vornehmen Orchester-Accente vor allen Musikern voraus hat; zuletzt noch Alles, was jenseits der Alpen gewachsen ist – diesseits ... Ich würde Rossini nicht zu missen wissen, noch weniger m e i n e n Süden in der Musik, die Musik meines Venediger maëstro Pietro Gasti. Und wenn ich jenseits der Alpen sage, sage ich eigentlich nur Venedig. Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig. Ich weiss keinen Unterschied zwischen Thränen und Musik zu machen, ich weiss das Glück, den S ü d e n nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken.

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? ...²⁹⁹

In einem Brief an Fuchs³⁰⁰ schrieb Nietzsche: „Eine Seite ‚Musik‘ über Musik in der genannten Schrift³⁰¹ ist vielleicht das Merkwürdigste, was ich geschrieben habe [...].“³⁰² Die Interpretation dieser „Musik-Seite“, die eine Sinneinheit aus einem Prosa- und lyrischen Text bildet, wird im Folgenden näher untersucht. Diese Untersuchung ist unumgänglich, weil Gedicht- und Prosatext in identischer Form in zwei Schriften erscheinen: einmal als „Abschnitt 7“ des zweiten Kapitels „Warum ich so klug bin“ aus der Schrift „Ecce homo“³⁰³, und dann dieselbe „Musik-Seite“ noch einmal als „Intermezzo“ in der Schrift „Nietzsche contra Wagner“.³⁰⁴

²⁹⁹ KSA 6. S. 290 f.

³⁰⁰ Carl Fuchs: Bekanntschaft aus dem Bayreuther Kreis. Danziger Musikdirektor, Organist und beachteter Publizist in Frage Kunst. In: Janz, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 Bde. München: Hanser 1978. Bd. 1. S. 667.

³⁰¹ KSA 6. S. 413. „Nietzsche contra Wagner“

³⁰² KSB. 8. S. 554.

³⁰³ KSA 6. S. 290.

³⁰⁴ KSA 6. S. 420.

Der Montinari-Kommentar zu „Nietzsche contra Wagner“ gibt uns einen Einblick in die Erscheinungsphasen des „Intermezzo“:

„Unmittelbar vor der geistigen Umnachtung trat jedoch in Ns³⁰⁵ Pläne eine neue Wendung. Am 2. Januar 1889 telegraphierte er nach Leipzig: [...] ‚Die Ereignisse haben die kleine Schrift Nietzsche contra W. vollständig überholt: Senden Sie mir umgehend das Gedicht³⁰⁶, das den Schluß macht, ebenso wie das letztgesandte Gedicht.³⁰⁷ Vorwärts mit Ecce!‘ Das ist die letzte uns erhaltene Kundgebung von Ns ‚schriftstellerischem‘ Willen, sie *muß* auch als letztgültige betrachtet werden. Demnach hatte N, im Zusammenhang mit der Vollendung der Dionysos-Dithyramben und anderen ‚Ereignissen‘, auf die Veröffentlichung von NW³⁰⁸ verzichtet. NW nimmt somit unter Ns letzten Schriften einen untergeordneten Platz ein. (Deshalb wird diese Schrift in unserer Ausgabe *nach* den *Dionysos-Dithyramben* veröffentlicht.) Eine Folge von Ns Verzicht auf die Veröffentlichung von NW ist, daß das ‚Intermezzo‘ (selbstverständlich ohne Titel, nach Ns Anweisung) von uns in EH³⁰⁹ aufgenommen wird [...]. Da wir jedoch NW in unserer Ausgabe erscheinen lassen (mit der oben erwähnten Einschränkung, welche die Autorisierung dieser Schrift Durch N betrifft), so müssen wir es herausgeben, so wie es von ihm – vor dem Verzicht auf die Veröffentlichung – autorisiert wurde: also mit ‚Intermezzo‘ und Schlußgedicht³¹⁰[...]“³¹¹

Die Problematik liegt nun in der Frage, in welchen kontextuellen Zusammenhang die „Musik-Seite“ gebracht werden soll, um eine detaillierte Interpretation zu ermöglichen. Daher sollen die beiden Schriften zunächst kurz vorgestellt werden.

I. 2. „Nietzsche contra Wagner“

Die Schrift „Nietzsche contra Wagner“ ist die Reaktion auf eine falsche Interpretation von Nietzsches Pamphlet „Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem“. Das Vorwort, das in einer früheren, vom Autor selbst verworfenen Fassung vorliegt, bringt den Sachverhalt rasch auf den Punkt: „Ich halte es für nötig dem vollkommenen Mangel an *délicatesse*, mit dem man in Deutschland meine Schrift *Der Fall Wagner* aufgenommen hat, einige vorsichtig gewählte Stellen meiner älteren Schriften gegenüber zu stellen. [...] Es ist ihnen sogar entgangen, zu wem allein ich redete, zu Musikern, zum Musiker-Gewissen – als Musiker ... [...].“³¹² Der Rezensent Avenarius³¹³ stellt in dieser Streitschrift „Der Fall Wagner“ eine „Sinnesänderung“ beim Autor fest, die in der Zeitschrift *Kunstwart* (Nr. 4, 1888)³¹⁴ zum Ausdruck gebracht wird. „Der Fall Wagner“ ist eine kulturkritische Abhandlung, entstanden von April bis August 1888 und im September desselben Jahres erschienen; in dieser Abhandlung wird das Phänomen der „*décadence*“, die auch in der „Moderne“ zu beobachten war, von Nietzsche stark kritisiert. Die Folge ist eine sehr deutliche Abkehr von Wagner und Wagners Welt.³¹⁵ Diese Abkehr sah Avenarius als eine „Sinnesänderung“, welcher jedoch Nietzsche, in einem ersten Brief vom 10. Dezember 1888 an den Verleger, vehement widersprach. Nietzsche stellte anhand dieser falschen Darstellung fest, dass seine Schriften kaum bekannt waren. Er gab eine Reihe von Stellen an, worauf hingewiesen wurde, dass

³⁰⁵ Nietzsches

³⁰⁶ „Von der Armuth des Reichsten“

³⁰⁷ „Ruhm und Ewigkeit“

³⁰⁸ „Nietzsche contra Wagner“

³⁰⁹ „Ecce homo“

³¹⁰ „Von der Armuth des Reichsten“

³¹¹ KSA 14. S. 522.

³¹² KSA 14. S. 522-523.

³¹³ Ferdinand Avenarius (1856-1923) Dichter und Verleger. Bruder des Züricher Philosophieprofessor Richard Avenarius. In: Janz, Curt Paul: Bd 2. S. 343.

³¹⁴ KSA 15. S. 195.

³¹⁵ Gerratana, Federico: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. 20 Bde. Hrsg. von Walter Jens. Kindler Verlag GmbH / München: 1991. Bd. 12. S. 424.

der Autor des Pamphlets sich seit 1876 in einem „Kriegszustand“ mit Wagner befand.³¹⁶ Für diesen Kampf suchte sich Nietzsche einen Mitkämpfer, einen Dichter aus Basel: Carl Spitteler. Dieser wurde, nachdem Nietzsche einige kritischen Aufsätze über „Das moderne Orchester“ von ihm gelesen hatte, mit Begeisterung an den Verleger Avenarius für dessen Zeitschrift empfohlen.³¹⁷ Hinzu kam, dass Spitteler „Brahms nahe stand, nicht nur persönlich, sondern auch in seinem stark ausgebildeten musikalischen Empfinden“.³¹⁸ Avenarius nahm wohlwollend den neuen Mitarbeiter auf und nun ergab sich für Nietzsche die erwünschte Konstellation. Am 11. Dezember bittet Nietzsche mit einem Brief an Carl Spitteler, in dem dieser als Herausgeber „eine wirkliche Kriegserklärung dazu schreiben“ sollte. Als Überschrift soll „Nietzsche contra Wagner. / Aktenstücke / Nietzsche 's Schriften“ stehen und dann folgt in dem Brief ein ausführliches Verzeichnis mit acht Kapiteln, zu denen Aufsätze mit den Werken und Seitenzahlen angegeben werden. „In der Vorrede“ fügt Nietzsche noch hinzu, es „wäre noch die entscheidende Einsicht vom Gesamt-décadence-Charakter der modernen Musik an's Licht zu stellen.“³¹⁹ Nun soll Spitteler diese „Kriegserklärung“ mit dem gesamten „Kriegskatalog“ an Avenarius senden und im *Kunstwart* veröffentlichen lassen. Am nächsten Tag, dem 12. Dezember 1888, schickt Nietzsche eine Postkarte an Spitteler und gab zu verstehen, dass es besser wäre, wenn er selbst diese Schrift herausgeben würde, weil in den Aufsätzen, die er angegeben habe, „zu private Dinge“ stünden.³²⁰ Nietzsche setzt sich am 15. Dezember brieflich mit seinem Verleger Constatin Georg Naumann in Verbindung und stellt sein neues Manuskript vor, in dem er schreibt: „[...] Nach dem ich im ‚Fall Wagner‘ eine kleine Posse geschrieben habe, kommt hier der Ernst zu Wort: denn wir – Wagner und ich – haben im Grunde eine Tragödie mit einander erlebt. [...] Mein Wunsch wäre, daß wir diese kleine Sache sofort absolvieren. Ich gewinne dadurch auch noch Zeit, die Übersetzer-Frage in Bezug auf *Ecce homo* die bis jetzt wenig Chance hat, neu aufzunehmen. [...]“³²¹ Bei diesem Manuskript wurden die Anzahl der Kapitel und Aufsätze mit dem Untertitel geändert und ein Schlussgedicht „Von der Armuth des Reichsten“ noch hinzugefügt.³²² Bemerkenswert ist, dass bei allen Aufstellungen der Kapitel mit den entsprechenden Aufsätzen, die Avenarius³²³³²⁴, Spitteler³²⁵³²⁶ und Naumann³²⁷ bekam, nirgends das „Intermezzo“ zu lesen ist.

In einem Brief an Köselitz³²⁸, 16. Dezember 1888, deutet Nietzsche zum ersten Mal auf etwas hin, was einen direkt Bezug zwischen dem „Intermezzo“ und seinem Freund haben könnte: „[...] Und nun die Hauptsache. Ich habe gestern ein Manuscript an C. G. Naumann geschickt, welches zunächst, als vor *Ecce homo*, absolviert werden muß. Ich finde die Übersetzer für ‚*Ecce*‘ nicht: ich muss einige Monate den Druck noch hinausschieben. Zuletzt heilt es nicht. – Das Neue wird Ihnen Vergnügen machen: – auch kommen Sie vor – und wie! – Es heißt / Nietzsche contra Wagner. / Aktenstücke / eines Psychologen.³²⁹³³⁰ [...]“ Die Stelle: „– auch kommen Sie vor – und wie! –“, könnte einen Hinweis auf das „Intermezzo“ geben. Am 20. Dezember 1888 folgte eine weitere Postkarte an seinen Verleger Naumann: „Ich habe ein einzelnes Blatt, mit der Überschrift Intermezzo, an Sie abgesandt, mit der Bitte, es in N. Contra W. Einzulegen. Jetzt wollen wir es

³¹⁶ KSB 8. S. 517 f.

³¹⁷ KSB 8. S. 147, 149, 156, 158. Und in: Janz, Curt Paul: Band 2. S. 564 ff.

³¹⁸ Janz, Curt Paul: Band 2. S. 569 f.

³¹⁹ KSB 8. S. 523 ff.

³²⁰ KSB 8. S. 525.

³²¹ KSB 8. S. 525 f.

³²² KSA 14. S. 519 f.

³²³ KSB 8. S. 518.

³²⁴ KSA 14. S. 518.

³²⁵ KSA 14. S. 524.

³²⁶ KSA 14. S. 519.

³²⁷ KSA 14. S. 519-520

³²⁸ Heinrich Köselitz war Nietzsches ehemaliger Schüler und später wurde er einer seiner treuesten Weggefährten. In: Janz, Curt Paul: Bd. 1. S. 693-698.

³²⁹ KSB 8. S. 527.

³³⁰ KSA 15. S. 199.

lieber, wie es ursprünglich bestimmt war, in *Ecce* einlegen: und zwar in das zweite Hauptcapitel (Warum ich so klug bin) als Abschnitt 5.³³¹ Demnach sind die folgenden Ziffern zu ändern. Der Titel ‚Intermezzo‘ natürlich weg.³³² Erst hier wird zum ersten Mal ganz explizit dieses ‚Intermezzo‘ genannt. Die Sendung eines ‚Intermezzo‘ wird in der Korrespondenz nicht erwähnt, sondern wieder in einem Montinari-Kommentar:

„Um den 17. Dezember schickte er noch ein Blatt mit der Überschrift ‚Intermezzo‘ und dem Hinweis: ‚Auf Seite 3 des Ms einzuschieben vor dem Capitel Wagner als Gefahr.‘ In diesem Brief, den N wahrscheinlich zusammen mit dem Blatt am 17. Dezember 1888 nach Leipzig abschickte, hieß es auch: ‚– Damit der Titel so eng wie möglich an den ‚Fall Wagner‘ anschließt, wollen wir schreiben / Nietzsche contra Wagner / Ein Psychologen-Problem.‘³³³ Die Änderung des Titels machte N selbst jedoch rückgängig, als er etwas später den Schluß des Abschnitts ‚Epilog‘ [...] nach Leipzig schickte. Am Schluß dieses nachträglichen Zusatzes schrieb N: ‚Als Titel der Schrift festzuhalten: / Nietzsche contra Wagner / Aktenstücke / eines Psychologen.‘“³³⁴

Bis zum 17. Dezember lässt die chronologische Korrespondenz keinen Zweifel, dass das ‚Intermezzo‘ zur ‚Kampf-Schrift‘ ‚Nietzsche contra Wagner‘ gehört; jedoch ist der Hinweis vom 20. Dezember, dass ein ‚Blatt‘ mit der Überschrift ‚Intermezzo‘ wieder in ‚*Ecce*‘ eingelegt werden sollte, wofür ‚es ursprünglich bestimmt war‘, sehr irritierend. Denn eine solche explizite Musikauffassung, wie: ‚Eine Seite ‚Musik‘ über Musik‘ oder wie in der verworfenen Vorwort-Fassung:³³⁵ ‚zu wem allein ich redete, zu Musikern, zum Musiker-Gewissen – als Musiker ...‘, war in der Konzeption der Schrift ‚*Ecce homo*‘ nicht vorgesehen. Die Schrift ‚Nietzsche contra Wagner‘ setzt sich ausschließlich mit Kunst und Musik auseinander; hier werden nur vereinzelte Aufsätze erwähnt, die in den jeweiligen Werken vorkommen.

I. 3. ‚*Ecce homo*‘

Das Mitte Oktober 1888 begonnene Manuskript ‚*Ecce homo*‘ geht schon Mitte November in den Satz. Anfang November ist Nietzsche bereits mit den Korrekturen beschäftigt. In dieser Schrift nimmt der Autor Abschied von der Philosophie und schreibt an seiner Selbstdarstellung. Er blickt auf sein Leben und Werk zurück und gibt seine bisherigen Publikationen bekannt, indem er sie alle mit einer Exposition begleitet. Nietzsche, der unter der Erfolglosigkeit seiner Schriften litt, beabsichtigte mit dieser Schrift, eine für die Verbreitung des Hauptwerkes förderliche gespannte Erwartung zu provozieren und dadurch die befürchtete Intervention der Zensur abzuwehren.³³⁶ Im Kapitel *Warum ich so klug bin* erklärt Nietzsche seine Vorliebe für reale Fragen, die die sogenannten alltäglichen „kleinen Dinge“ betreffen, und sein Desinteresse für religiöse oder metaphysische Probleme; wir finden hier dementsprechend zahlreiche Ausführungen über „Ernährung“, „Ort“, „Clima“, „Erholung“, „die ganze Causistik der Selbstsucht“. ³³⁷ Die Abschnitte 5 und 6 stehen Wagner sehr positiv gegenüber: im ersten wird er anerkannt als ehemaliger Revolutionär und im zweiten als Schöpfer des „non plus ultra: Tristan“; dann folgt Abschnitt 7 („Intermezzo“), in dem Nietzsche eine völlig andere Tonart anschlägt. Ungeachtet dessen steht Abschnitt 7 thematisch in engem Zusammenhang mit Abschnitt 6, während sich ansonsten in der gesamten Schrift keine thematische Zusammenhänge mit Abschnitt 7 finden.³³⁸

³³¹ Später wurden weitere Abschnitte hinzugefügt, sodass Abschnitt 5 Abschnitt 7 wurde.

³³² KSB 8. S. 541.

³³³ KSB 8. S. 530.

³³⁴ KSA 14. S. 520.

³³⁵ In dem Brief an Fuchs und in dem Montinari-Kommentar.

³³⁶ Brusotti, Marco: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*. In: KLL Bd. 12. S. 421-424.

³³⁷ Ebda. S. 423.

³³⁸ Das Kapitel „Der Fall Wagner“ kommt hier nicht in Betracht, denn dies fungiert als Ursache der Schrift „N.c.W.“

I. 4. Fazit der Schriften

In der Schrift *Nietzsche contra Wagner* geht es um die Gegendarstellung gegen ein Missverständnis des Rezensenten Avenarius (siehe oben). Hier geht es um Wagner, seine Kunst, seine Welt, seine Gemeinde. Die Thematik des „Intermezzo“ steht in engster Beziehung zu den Kapiteln: was Nietzsche in den ersten beiden Kapiteln bewegt, wird im „Intermezzo“ erörtert beziehungsweise beantwortet, und in den weiteren Kapiteln wird auf eine Entwicklung hingedeutet, die er für absolut dekadent und kleinbürgerlich hält, indem er die Kunst als eine Reflexion der Gesellschaft darstellt. In diesem Zusammenhang hat der Autor die Funktion des „Intermezzo“ aus seiner historischen Enge erweitert, indem er es nicht im leichten, inhaltslosen Unterhaltungscharakter eines Mittelstückes, als etwas völlig Anderes zwischen zwei sehr ernsten Hauptstücken wiedergab, sondern als eine zeitliche Trennung zwischen zwei Hauptphasen seiner Beziehung zu Wagner: zwischen einer Pro-Wagner- und einer Contra-Wagner-Phase, die aber nicht im Jahr 1888 begann, wie Avenarius im *Kunstwart* angab, sondern schon, laut Nietzsche, um 1876 eintrat. Schon nach kurzer Durchsicht der Schriften ist ganz offensichtlich, wo das „Intermezzo“ literarisch hingehört: in die „Nietzsche contra Wagner“-Schrift. In der *Ecce*-Schrift ist das „Intermezzo“ ein Abschnitt, und es hat eine ergänzende Funktion. In der Schrift „Nietzsche contra Wagner“ ist es ein Kapitel und kein Abschnitt; es nimmt die Position einer „Schützen-Stellung“ ein, aus der er die „Kriegserklärung“ an Wagner und an die Wagnerianer ausruft. Nietzsche versucht mit dieser zweiten Streitschrift eine weitere Attacke auf Wagners „dekadente“, „krankhafte“ Musik zu führen. Musik, wie Nietzsche sie in der Turiner-Zeit erlebte und in der Korrespondenz mit Genugtuung bekannt gab, stellte für ihn eine Bereicherung der Lebensqualität dar. Er gab hiermit die Richtung einer neuen, „gesunden“ Musikkultur an. Ein weiteres Indiz für diese thematische Zusammengehörigkeit zwischen dem „Intermezzo“ und der Schrift „Nietzsche contra Wagner“ wird im o.g. Kommentar weiter gefestigt: „N war von seiner Entscheidung, NW nicht mehr drucken zu lassen, abgekommen; nicht nur das: Er erteilte sein Imprimatur den Korrekturen dieser Schrift, welche – entgegen seiner Bestimmung vom 20. Dezember – den Abschnitt ‚Intermezzo‘ enthielten. Mehr noch, am 28. und 30. Dezember ließ er durch eine Postkarte einige Änderungen in eben diesem Abschnitt vornehmen, den er also – aus welchem Grund auch immer – als zu NW gehörig betrachtete.“³³⁹

I. 5. Die Textgeschichte des „Intermezzo“

Das „Intermezzo“ ist ein Musikstück, das Nietzsche nicht mit Noten, sondern mit Lettern komponiert³⁴⁰ hat; es besitzt Form und Inhalt mit aufeinander bezogenen Motiven zwischen Prosa- und lyrischem Text. Bevor dieses Musikstück zu einer festen Form wurde, wie sie uns vorliegt, begann es mit einem Gedanken, der sich in einem Brief vom 2. Dezember 1888 explizit auf Köselitz bezog:

„Sonntag Nachmittag, nach 4 Uhr, unbändig schöner Herbsttag. Eben zurückgekommen von einem großen Konzert, das im Grunde der stärkste Konzert-Eindruck meines Lebens ist [...]. Ach, daß Sie nicht dabei waren! Im Grunde war’s die Lektion der Operette auf die Musik übertragen. [...] Pubblico sceltissimo, aufrichtig: ich hatte nirgendwo noch das Gefühl, daß dermaußen nuances, verstanden wurden. Es waren lauter extrem raffinierte Sachen, und ich suche vergebens nach einem intelligenteren Enthusiasmus. Nicht Eine Zuthat an einen Durchschnitts- Geschmack. – Anfang Egmont-Ouvertüre – sehen Sie, dabei dachte ich nur an Herrn Peter Gast³⁴¹... Darauf Schubert’s Ungarischer Marsch (aus dem Moment musical), prachtvoll von Liszt auseinandergelegt und instrumentirt. Ungeheurer Erfolg, da capo. – Darauf Etwas für das ganze Streichorchester allein: nach dem 4ten Takte

³³⁹ KSA 14. S. 522.

³⁴⁰ Janz, Curt Paul: „Nietzsche komponiert seine Bücher, wie ein Musiker ein großes Werk komponieren soll [...].“ Bd. 1. S. 559.

³⁴¹ Janz, Curt Paul: Bd. 2. S. 72 f.

war ich in Thränen. Eine vollkommen himmlische und tiefe Inspiration [...] Musik allerersten Ranges, von einer Güte der Form und des Herzens, die meinen ganzen Begriff vom Italiäner verändert. Kein sentimentaler Augenblick – ich weiß nicht mehr, was ‚große‘ Namen sind ... Vielleicht bleibt das Beste unbekannt. [...] Curios: es fehlt die musikalische „Gemeinheit“ so sehr, daß mir die Tannhäuser-Ouvertüre wie eine Zote vorkam. [...] Endlich: Patrie! Ouvertüre von Bizet. [...] Ecco! Kann man sich besser ernähren lassen? [...].“³⁴²

Unmittelbar an dieser Stelle könnte man den Anfang des „Intermezzo“ ansetzen: „– Ich sage noch ein Wort für die ausgesuchtesten Ohren: was ich von der Musik will. Dass sie heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober [...].“ In diesem Brief schlummert der Keim des „Intermezzo“, in dem sich alle Informationen für das mit Lettern komponierte Musikstück befinden. Dieser Gedanke, den Nietzsche in der Zeit der Korrekturen und Abschriften von „Ecce homo“ in sich trug, hatte noch keine endgültige Form und er schwebte ohne einen festen Platz zwischen den Abschnitten. Für Nietzsche war wichtig, dass all diese kostbaren Eindrücke, akustische wie visuelle, als Ergänzung zu den weiteren Lebensqualitäten, die er in den anderen Abschnitten zum Ausdruck gebracht hatte, integriert werden. Die Konkordanz³⁴³ zur Textgeschichte der Schrift „Ecce homo“ beschreibt die Entwicklung der verschiedenen Textteile und hier ist der „Abschnitt 7“ unter dem Kapitel „Warum ich so klug bin“ am 6. Dezember eingetragen, also wenige Tage nach dem Köselitz-Brief vom 2. Dezember, in dem Nietzsche seine musikalische Offenbarung mitteilte. Allerdings lässt sich hier nicht feststellen, welche Gestaltung das „Intermezzo“ hatte. Die Andeutung, die auf das „Intermezzo“ im Brief vom 16. Dezember von Nietzsche an Köselitz schließen lässt (s.o.), hat vermutlich noch nicht eine endgültige Gestaltung bekommen, aber eine in sich geschlossene Form, und als solche wird sie dann als „einzelnes Blatt“ von Nietzsche an Naumann am 20. Dezember (s.o.) geschickt. Wenn Nietzsche auf der selben Postkarte von „ursprünglich“ schreibt, dann meinte er jenen Gedanke, der ihm am 2. Dezember an „einem sonnigen Nachmittag in Turin bei einem beeindruckenden Konzert“ und sehr eng mit Köselitz zusammenhängt³⁴⁴, einfiel (s.o.). Dieser „ursprüngliche“ Gedanke mag wohl aus wenigen Sätzen bestanden haben, eben ergänzend zu den anderen Lebensqualitäten, die Nietzsche in „Ecce homo“ zum Ausdruck bringt. Mit dem Beginn der Auseinandersetzungen mit Avenarius (ab 10. Dezember 1888), der als causa prima der Schrift „Nietzsches contra Wagner“ gilt, bekommt der „ursprüngliche“ Gedanke, im Laufe dieser Auseinandersetzungen, in Form und Inhalt eine andere Qualität und wird als Musikstück „Intermezzo“ in der Schrift „Nietzsche contra Wagner“ fest eingebaut.³⁴⁵

Nun haben wir zwei Schriften mit verschiedenen Intentionen; daher ist es nicht ganz richtig, wenn Nietzsche am 22. Dezember an Köselitz schreibt: „[...] Die Schrift N contra W wollen wir nicht drucken. Das ‚Ecce‘ enthält alles Entscheidende auch über diese Beziehung. Die Partie, welche, unter Anderm, auch den maestro ‚Pietro Gasti‘³⁴⁶ bedenkt, ist bereits in ‚Ecce‘ eingetragen.“³⁴⁷ Denn, wie oben schon erwähnt, die „Ecce-Schrift“ bezog sich auf die Werke, während „Nietzsche contra Wagner“ eine Reaktion auf die „Sinnesänderung“ Nietzsches darstellte. Aber in diesem Brief kommt ein wichtiger Hinweis ans Licht: Das „Intermezzo“ hat noch nicht jene endgültige Gestaltung erreicht; dies wird erst am 30. Dezember 1888 der Fall sein. An diesem Tag schreibt

³⁴² KSB 8. S. 498 f.

³⁴³ KSA 14. S. 466 f.

³⁴⁴ Nietzsche nannte seinen engsten Mitarbeiter und Komponist Heinrich Köselitz mit dem Pseudonym „Peter Gast“. In: Janz, Curt Paul: Band 2. S. 72. Der Gedanke, der mit Köselitz alias „Peter Gast“ zusammenhängt ist hier zu lesen: „Sonntag Nachmittag, nach 4 Uhr, unbändig schöner Herbsttag. Eben zurückgekommen von einem großen Konzert, das im Grunde der stärkste Konzert-Eindruck meines Lebens ist [...] sehen Sie, dabei dachte ich nur an Herrn Peter Gast.“ In: KSB 8. S. 498.

³⁴⁵ Daher der Hinweis: “[...] ließ er (Nietzsche) durch eine Postkarte einige Änderungen in eben diesem Abschnitt („Intermezzo“) vornehmen, den er also – aus welchen Grund auch immer – als zu NW („Nietzsche contra Wagner“) gehörig betrachtete“. KSA 14. S. 522.

³⁴⁶ „Pietro Gasti“ ist die italianisierte Form von „Peter Gast“

³⁴⁷ KSB 8. S. 545 f.

Nietzsche an den Verleger Naumann: „Auf Seite 6 unten ist der Text dergestalt zu erweitern: ich nehme, aus drei Gründen, Wagner’s Siegfried-Idyll aus; vielleicht auch Liszt, der die vornehmen Orchester-Accente vor allen Musikern voraus hat; zuletzt noch Alles, was jenseits der Alpen gewachsen ist – diesseits ... Ich würde Rossini usw. usw.“³⁴⁸ Diese Mitteilung bezog sich auf die Schrift „Nietzsche contra Wagner“, die auch im Kommentar derselben bestätigt wird: „N war von seiner Entscheidung, NW nicht mehr drucken zu lassen abgekommen; nicht nur das: Er erteilte sein Imprimatur den Korrekturen dieser Schrift, welche – entgegen seiner Bestimmung vom 20. Dezember – den Abschnitt ‚Intermezzo‘ enthielten. Mehr noch, am 28. und 30. Dezember ließ er durch eine Postkarte einige Änderungen in eben diesem Abschnitt vornehmen, den er also – aus welchem Grund auch immer – als zu NW gehörig betrachtete. Kurz vor seiner geistigen Verwirrung ändert Nietzsche seinen Kurs. Er teilte in einem Telegramm am 2. Januar folgendes mit: ‚Manuscript der zwei Schlußgedichte‘. Erklärend dazu ist folgender, ebenfalls an Naumann gerichteter Zettel: ‚Die Ereignisse haben die kleine Schrift Nietzsche contra Wagner vollständig überholt: [...] Vorwärts mit Ecce!‘“³⁴⁹ Dies bedeutet, man hat posthum die letzte Gestaltung des „Intermezzo“ in beiden Schriften herausgeben; daher lässt sich, vorsichtig ausgedrückt, eine stilistische Unebenheit beim Übergang von „Abschnitt 6“ auf „Abschnitt 7“ im Kapitel „Warum ich so klug bin“ der Schrift „Ecce homo“ feststellen. Dass Nietzsche diese „Musik-Seite“ ohne das „Intermezzo“-Titel aufnehmen wollte, ist durch die ausführliche Erläuterung der Konkordanz³⁵⁰ bekannt, aber wie die Gestaltung des „7 Abschnittes“ vor dem 30. Dezember war, muss hier offen bleiben. In der Korrespondenz zwischen Nietzsche und Köselitz beziehungsweise Nietzsche und seinen Verleger Naumann erfährt man eine merkwürdige "Stop-And-Go-Weise", wie der Autor mit der Herausgabe seiner Schrift „Nietzsche contra Wagner“ umgeht; es erweckt den Eindruck, die Schrift habe eine doppelte Funktion: Widerlegung der „Sinnesänderung“ seines Verhältnisses zu Wagner und eine zeitgewinnende Funktion für das Übersetzungsproblem der „Ecce-Schrift“.

³⁴⁸ KSB 8. S. 563.

³⁴⁹ KSA 14. S. 522.

³⁵⁰ KSA 14. S. 466 ff.

II. Das „Intermezzo“ als „Rezitativ und Arie“

Einige Streitblätter von Carl Fuchs gegen Wagner und ein Aufsatz von Köselitz werden zusammengesetzt zu einer Schrift mit dem Titel: „Der Fall Nietzsche / Randbemerkungen / zweier Musikanten“, an der Nietzsche mit großer Genugtuung partizipiert.³⁵¹ Es ist die Beteiligung an einer allgemein musikästhetischen Diskussion, in der sich die Vertreter der „Neudeutschen“ (Wagner und die „Wagnerianer“) und die Vertreter der „Konservativen“ (Brahms und die „Brahminen“)^{352 353} ihre musikästhetischen Schlachten lieferten. Hier vertritt Nietzsche allerdings seine eigene Position, denn: ein Anti-Wagner zu sein, bedeutet nicht unbedingt, zu den „Brahminen“ zu gehören:

„Wenn ich in dieser Schrift Wagnern den Krieg mache – und, nebenbei, einem deutschen ‚Geschmack‘ –, wenn ich für den Bayreuther Cretinismus harte Worte habe, so möchte ich am allerwenigsten irgend welchen andren Musikern ein Fest machen. [...] – was liegt noch an Johannes Brahms! ... Sein Glück war ein deutsches Missverständnis: man nahm ihn als Antagonisten Wagner’s, – man brauchte einen Antagonisten! – Das macht keine nothwendige Musik, das macht vor Allem zu viel Musik! [...] Die Sympathie, die Brahms unleugbar hier und da einflösst, ganz abgesehen von jenem Partei-Interesse, Partei-Missverständnisse, war mir lange ein Räthsel [...]. Er hat die Melancholie des Unvermögens; er schafft nicht aus der Fülle, er durstet nach der Fülle. Rechnet man ab, was er nachmacht, was er grossen alten oder exotisch-modernen Stilformen entlehnt – er ist Meister der Copie –, so bleibt als sein Eigenstes die Sehnsucht ... [...]. Brahms ist rührend, so lange er heimlich schwärmt oder über sich trauert – darin ist er ‚modern‘ –; er wird kalt, er geht uns Nichts mehr an, sobald er die Klassiker beerbt ... Man nennt Brahms gern den Erben Beethoven’s: ich kenne keinen vorsichtigeren Euphemismus.“³⁵⁴

Auch gegenüber Brahms lässt sich eine „Sinnesänderung“ feststellen: der Brief an seinen ehemaligen Kommilitonen Erwin Rohde³⁵⁵ und der Bericht³⁵⁶ von Curt Paul Janz in seiner „Nietzsche-Biographie“ geben ein ganz anderes Bild von Nietzsche gegenüber Brahms. Hier wird Brahms von Nietzsche bewundert. Und diese Bewunderung, die er Wagner offen kundgab, brachte einen Riss zwischen den beiden.³⁵⁷ Welche Position hat nun Nietzsche genommen, wenn er sowohl gegen den „Dekadent“ als auch gegen den „Peripheriker der klassischen Form“ seine Waffe zieht? Und wo wird diese Position preisgegeben? Zwischen Köselitz und seinem ehemaligen Lehrer wird jene Musikrichtung, jene Musikgattung offenbart, in der Nietzsche eine größere Bedeutung zu sehen glaubte:

„[...] Eine ganz andre Frage bewegt mich tief – die Operetten-Frage, die Ihr Brief berührt. [...] So lange Sie mit dem Begriff ‚Operette‘ irgend eine Condescendenz, irgend einen Vulgarismus des Geschmacks mitverstehen, sind Sie – verzeihen Sie den starken Ausdruck! – nur ein Deutscher ... Fragen Sie doch, wie Monsieur Audran die Operette definiert: ‚das Paradis aller delikaten und raffinirten Dinge‘, die sublimen Süßigkeiten eingerechnet. Ich hörte neulich ‚Mascotte‘ – drei Stunden und nicht ein Takt Wieneri (= Schweinerei) Lesen Sie irgend ein Feuilleton über eine neue Pariser opérette: sie sind jetzt in Frankreich darin wahre Genies von geistreicher Ausgelassenheit, von Boshafter Güte, von Archaismen, Exotismen, von ganz naiven Sachen. [...] Es gibt bereits eine wahre Wissenschaft von

³⁵¹ KSB 8. S. 554-555. Diese Schrift sollte sowohl im „Kunstwart“ als auch beim Verleger Naumann erscheinen; wobei hier wurde der Untertitel verändert: „Der Fall Nietzsche / von Peter Gast und Karl Fuchs“.

³⁵² Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. 8. Aufl., neu bearb. von Wolfgang Kratzer. Hrsg. von Lenz Meierott. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993. S. 468 ff.

³⁵³ Janz, Curt Paul: Bd. 1. S. 660. Die Auseinandersetzungen über Musikästhetik wurde schon in den 50er Jahren debattiert.

³⁵⁴ KSA 6. S. 46 ff.

³⁵⁵ KSB 4. S. 236.

³⁵⁶ Janz, Curt Paul: Bd. I. S. 579 ff.

³⁵⁷ Janz, Curt Paul: Bd. I. S. 585. Darüber hinaus: S. 586. Hier werden weitere „Brüche“ erwähnt: mangelnde Anerkennung Wagners an einer Komposition von Nietzsche „Hymnus an die Freundschaft“ und Nietzsches Distanzierung von der Philosophie Schopenhauers.

finesses des Geschmacks und des Effekts. Ich beschwöre Sie, Wien ist ein Schweinestall ... [...] – Und hier kommt eine Art Recept. Für unsere Leiber und Seelen, lieber Freund, ist eine kleine Vergiftung mit Parisin einfach eine ‚Erlösung‘ – wir werden wir, wir hören auf, horndeutsch zu sein ... Vergeben Sie mir, aber deutsch schreiben kann ich erst von dem Augenblick an, wo ich mir Pariser als Leser denken konnte. Der ‚Fall Wagner‘ ist Operetten-Musik ... [...] Moral: nicht Italien, alter Freund! Hier, wo ich die erste Operetten-Gesellschaft Italiens habe, sage [ich] mir bei jeder Bewegung der hübschen, oft allzuhübschen Weiberchen, daß sie eine leibhafte Carikatur aus jeder Operette machen. [...] Offenbach ist in Italien ebenso dunkel (will sagen hundsgemein) als in Leipzig. Sehen Sie, wie weise ich jetzt werde! Wie ich selbst die Werthe meines Freundes Köselitz umwerthe! [...].³⁵⁸

„Lieber Freund, bedeutende Erweiterung des Begriffs ‚Operette‘. Spanische Operette. ‚La gran via‘, zwei Mal gehört – Hauptzugstück von Madrid. Ist einfach nicht zu importiren: man muß dazu Spitzbube und verfluchter Kerl von Instinkt sein [...] auch als Musik: genial, gar nicht zu rubriziren ... Ich nahm, da ich jetzt sehr gebildet in Rossini bin und bereits 8 Opern kenne, die von mir vorgezogene Cenerentola zum Vergleich – ist tausendmal zu gutartig gegen diese Spanier. Wissen Sie, die Handlung schon kann nur ein vollendeter Spitzbube ausdenken [...]. Vier oder fünf Stücke Musik, die man hören muß; sonst hat der Wiener Walzer in der Form größerer Ensembles das Übergewicht. – Offenbach’s ‚schöne Helena‘ hinterdrein fiel einfach ab. Ich lief fort. [...].“³⁵⁹

Ist dies die Musik, mit der Nietzsche in den Kampf zieht? Die Operette als Kampfmittel? Nietzsche als Possenreißer mit einem Degen in der Hand? Denn was ist eine Operette? Eine kleine Oper, in der satirisch-parodistische Elemente und gesellschaftskritische Tendenzen zum Ausdruck gebracht werden.³⁶⁰ Ihre Wurzeln liegen in den Parodien auf die ernste Oper, in den spaßhaften italienischen Intermedien und in der anspruchslosen Heiterkeit der französischen Opéra-comique. Der Titel der Schrift „Nietzsche contra Wagner / Aktenstücke / eines Psychologen“ enthält jene kompositorischen Elemente, um eine Operette zu schreiben. Nietzsche, der „oberflächliche Possenreißer“ mit unendlicher „Tiefe“, gegen den „Schauspieler“ Wagner mit unendlicher „Oberflächlichkeit“. Der Untertitel „Aktenstücke“ deutet auf „Szenen“ aus Schriften früherer Werke, die in Kapitel aufgeteilt werden. Und auch der Hinweis auf den „Psychologen“ zeigt ein Durchschauen von Verhaltensmustern (Nietzsches Beobachtungen über Rossinis Opern), die sich in typenhaften Figuren widerspiegeln. Durch Wagners Musikentwicklung und vor allem durch seinen „Parsifal“ wurde die Kluft zwischen den beiden noch tiefer.³⁶¹³⁶²

Gerade diese Oper bietet eine größere Angriffsfläche, auf der nicht nur Wagner, sondern auch seine Gattin, eine Frau, welche Nietzsche immer mit größter Achtung entgegentrat, nun ebenfalls aus einem kritischen Blickwinkel betrachtet wird:

„Frau Cosima Wagner ist das einzige Weib größeren Stils, das ich kennen gelernt habe; aber ich rechne ihr es an, daß sie Wagnern verdorben hat. Wie das gekommen ist? Er ‚verdiente‘ solch ein Weib nicht: zum Dank dafür verfiel er ihr. – Der Parsifal W[agner]s war zu allererst- und anfänglichst eine Geschmacks- Condescendenz W[agner]s zu den katholischen Instinkten seines Weibes, der Tochter Liszt’s eine Art Dankbarkeit und Demuth von Seiten einer schwächeren vielfacheren leidenderen Creatur hinauf zu einer, welche zu schützen und zu ermuthigen verstand, das heißt zu einer stärkeren, bornirteren: – zuletzt selbst ein Akt jener ewigen Feigheit des Mannes vor allem ‚Ewig-Weiblichen‘. – Ob nicht alle großen Künstler bisher durch anbetende Weiber verdorben sind? [...] Diese Künstler, die in den herbsten und stärksten Zeit ihrer Entwicklung Gründe genug hätten, ihre Anhängerschaft in Bausch und Bogen zu verachten, diese schweigsam gewordenen Künstler werden unvermeidlich das Opfer jeder ersten intelligenten Liebe (– oder vielmehr

³⁵⁸ KSB 8. S. 478 f.

³⁵⁹ Ebd. S. 526 f.

³⁶⁰ Wörner, Karl H.: S. 400.

³⁶¹ Janz, Curt Paul: Bd. I. S. 821.

³⁶² KSA 6. S. 430 f.

jedes Weibs, das intelligent genug ist, sich in Hinsicht auf das Persönlichste des Künstlers intelligent zu geben, ihn als leidend zu ‚verstehen‘, ihn ‚zu lieben‘ ...) ³⁶³

Es ist im Grunde eine verzweifelte, wenn nicht gar eine schizophrene Situation: einerseits die große Verehrung zum alten Meister, andererseits die Aversion gegen Wagners Kunstrichtung. Nietzsche hat Wagner und seine Anhänger in den Schriften lang und deutlich genug angegriffen, ohne Erfolg. Nun will er es mit anderen Mitteln versuchen: mit der Komposition einer Operette mit entsprechenden Akten, Szenen und einem Intermezzo. Das Ganze soll, in gelockerter Form, einem Libretto aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ähneln, in dem die „Konflikte aus dem Gegensatz zwischen Vernunft und Neigung beziehungsweise zwischen Pflicht und Liebe entstehen. Die psychologisch treibende Kraft der Handlung ist die galante Intrige.“ ³⁶⁴

Diese Schrift zeigt eine Doppelbödigkeit: wenn wir die Parodie, die Operette, als ein Intermedium, also ein „Zwischenstück“ einer „größeren Sache“ definieren, soll dies nicht ausschließen, dass in diesem „Zwischenstück“ ein weiteres Zwischenstück, in unserem Fall das „Intermezzo“, mit dem wir uns beschäftigen, „komponiert“ wird. Diese doppelte Konstruktion verdeckt den eigentlichen Sinn des „Intermezzo“ als Rezitativ und Arie. Hier greift Nietzsche eine Form auf, die Wagner inzwischen völlig anders behandelt: Das Rezitativ. ³⁶⁵ Das Rezitativ diente der Einleitung, war Träger der Handlung, hatte eine erzählende beziehungsweise erläuternde Funktion und stand eindeutig im Kontrast zur Arie. Charakteristisch ist das periodische Abwechseln von Dialog zur Fortführung der Handlung (Rezitativ) und einem eine Szene abschließenden Ruhepunkt (Arie). ³⁶⁶ Wagner bricht mit dem traditionellen Aufbau der klassischen Oper, indem er die einzelnen Akte systematisch durchkomponiert. Mit dieser „vollkommene[n] Entartung“ ³⁶⁷ kam Nietzsche nicht zu recht. Was Nietzsche wollte, war Klarheit. Es sollte eine Klarheit, die wie „ein Claude Lorrain in Permanenz“, „con limpidezza“, eben „wie ein Nachmittag im Oktober“ sein. ³⁶⁸ Wagner verlangte dagegen „das espressivo um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde – das ist das Ende [...]. Auf wen wird da gewirkt? Auf Etwas, worauf ein vornehmer Künstler niemals wirken soll, – auf die Masse! auf die Idioten! auf Wagnerianer!“ ³⁶⁹ In diesem Zusammenhang schrieb Nietzsche seine Parodie mit einem Rezitativ und die dazugehörige Arie. Als Nietzsche das Gedicht „Von der Armuth des Reichsten“ abschließend zu der Schrift „Nietzsche contra Wagner“ hinzufügte ³⁷⁰, wandte ein weiteres Kompositionsverfahren an, das häufig in den Fugen, aber auch in Sonatensätzen vorkommt: Augmentatio- und Diminutio-Verfahren. ³⁷¹ Das heißt, das „Intermezzo“ aus Prosa und Lyrik bestehend, ist die Verkleinerung (Diminutio) einer größeren Form (Augmentatio): die Schrift „Nietzsche contra Wagner“ als Prosa und das Schlussgedicht „Von der Armuth des Reichsten“. ³⁷²

³⁶³ KSA 13. S. 16 f. Hier steckt ein kardinales Element der Operetten: „Die galante Intrige“.

³⁶⁴ Wörner, Karl H.: S. 288.

³⁶⁵ Im 18. und 19. Jahrhundert blieb das Rezitativ als wesentlicher Bestandteil der Oper und entwickelte sich in zwei Richtungen: „Recitativo secco“ und „Recitativo accompagnato“: „Recitativo secco“ ist ein Prosa-Sprechgesang, der nur vom Cembalo, während das „Recitativo accompagnato“ vom Orchester mit reicher Gestaltung begleitet wird. In: Riemann, Hugo: *Musik Lexikon. Sachteil*. Zwölfte völlig neubearb. Auflage in drei Bänden. Mainz: B. Schott's Söhne 1976. S. 799.

³⁶⁶ Riemann, Hugo: *Musik Lexikon. Sachteil*. Zwölfte völlig neubearb. Auflage in drei Bänden. Mainz: B. Schott's Söhne 1976. S. 520.

³⁶⁷ KSA 6. S. 422.

³⁶⁸ Ebd. S. 420.

³⁶⁹ Ebd. S. 422 f.

³⁷⁰ Ebd. S. 441.

³⁷¹ Riemann, Hugo: S. 64.

³⁷² KSB 8. S. 527. In diesem Brief an Köselitz erfährt man aus welchem Werk das Gedicht komponiert wurde: „[...] 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 ... [...]“. Man könnte meinen, Nietzsche geht endgültig mit seinem Sohn „Zarathustra“ in die „Umnachtung“.

III. Geschichte der ersten Veröffentlichung von „Venedig“

Am 10. November 1894 erschien im „Magazin für Litteratur“ der lyrische Teil des „Intermezzo“, in unserem Fall die „Arie“, mit dem Titel „Venedig“³⁷³. Jedoch kann nicht mehr festgestellt werden wer das Gedicht „Venedig“ betitelte beziehungsweise wer die Druckgenehmigung vergab, obwohl gerade diese Information von besonderer Wichtigkeit für die Analyse der Vertonungen gewesen wäre. Es ist nicht ganz irrelevant aus welcher Quelle und in welcher Form die Komponisten Nietzsches Gedichte zu lesen oder zu Gehör bekamen. In den obigen Kapiteln ist versucht worden zu zeigen, wie vital der Zusammenhang zwischen Prosa und Gedicht ist; wenn nun nur ein Teil preisgegeben wird, bleibt nur ein Torso übrig, das heißt, die Verbindung zum Ganzen ist unterbrochen, und dies führt zu falschen Interpretationen. Die erste Recherche führte zu einer Gedichtsammlung von Ralph-Rainer Wuthenow³⁷⁴, in der, natürlich als Torso, das Gedicht „Venedig“ erscheint.³⁷⁵ Der Autor der Gedichtsammlung schreibt im Nachwort:

„[...] Was immer man auch von seinen (Nietzsche) Versen halten mag, sie sind keineswegs nur ein Kuriosum; zum einen sind sie von biographischem Wert, zum andern aber handelt es sich in ihnen oft genug um Selbsterkundungen und -befragungen Nietzsches, um reflexive Versgebilde höchst unterschiedlicher Qualität. [...]. Von den Mißverständnissen, Fehldeutungen, falschen Vereinnahmungen und voreilig wie unzulässig verwendeten Schlagworten sei nicht weiter die Rede; sie haben sich noch keineswegs erledigt, schwelen hier und da gewiß noch fort, aber sie sind weder seriös noch eigentlich unverständlich, denn Nietzsche selbst hat dem allen, wohl ohne es zu wollen, ständig Vorschub geleistet, dann aber immer wieder gefordert, man solle lernen, ihn zu lesen. Das ist in der Tat nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheint: zu vieles ist kunstvoll verschlungen, widersprüchlich angelegt und doppelbödig, teils provozierend formuliert, teils satirisch und imitatorisch.“³⁷⁶

Es ist viel Wahres dabei, vor allem „man soll lernen, ihn zu lesen“, was natürlich auch der „Gedichtsammler“ Wuthenow nicht getan hat. Auf der Suche nach dem Urheber der ersten Veröffentlichung im „Magazin“ schreibt Wuthenow in seinem Nachwort weiter Folgendes:

„[...] Doch im Übergang zu dieser Folge der Dithyramben entsteht noch ein kurzes Gedicht, das Nietzsche dann in den „Ecce homo“ aufgenommen hat und bei der ersten Veröffentlichung durch Rudolf Steiner den wohl von Elisabeth Förster-Nietzsche suggerierten oder erfundenen Titel „Venedig“ erhielt. [...]“³⁷⁷

Hier ist eine Korrektur nötig: Nach einer Einladung von Nietzsches Schwester, Elisabeth Förster-Nietzsche, besucht Rudolf Steiner am 26. Mai 1894 zum ersten Mal das Nietzsche-Archiv in Naumburg.³⁷⁸ Aber nicht nur Steiner, sondern auch andere Mitarbeiter des Goethe- und Schiller-Archivs wurden eingeladen und durften die neue Nietzsche-Einrichtung begutachten, wobei Steiner mit Zustimmung der Leiterin „einen Blick in die Papiere Nietzsches“ warf.³⁷⁹ Dass ein solch kurzer Einblick Steiners ihn überzeugen konnte, das ungedruckte Gedicht im „Magazin“ erscheinen zu lassen, ist eher unwahrscheinlich. Steiners Interesse lag eher in den philosophischen als in den lyrischen Arbeiten Nietzsches, und ohne Zustimmung des designierten Herausgebers, Fritz

³⁷³ Ungedruckte Gedichte von Friedrich Nietzsche: *Venedig 1888*. In: Das Magazin für Litteratur. Hrsg. von Otto Neumann-Hofer. 63. Jahrgang. November 1894. Nr. 45. Sp.1431.

³⁷⁴ Wuthenow, Ralph-Rainer: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von Ralph-Rainer Wuthenow. Zürich: Manesse Verlag 1999. Diese Sammlung gibt einen Überblick aller Dichtungen Nietzsches.

³⁷⁵ Wuthenow, Ralph-Rainer: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Gedichte*. S. 134.

³⁷⁶ Wuthenow, Ralph-Rainer: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Gedichte*. S. 226.

³⁷⁷ Wuthenow, Ralph-Rainer: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Gedichte*. S. 239.

³⁷⁸ Lindenberg, Christoph: *Rudolf Steiner. Eine Chronik 1861-1925*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1988. S. 128.

³⁷⁹ Hoffmann, David Marc: *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs: Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Koegel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Hrsg. Von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Supplementa Nietzscheana; Bd. 2. Berlin, New York: de Gruyter 1991. S. 160.

Koegel³⁸⁰, wäre eine solche „Erstveröffentlichung durch Rudolf Steiner“ ausgeschlossen gewesen. Einen intensiven Einblick in Nietzsches Schriften erhielt Steiner erst ab April 1895, also fünf Monate später; da trat er in das Archiv ein, um Koegel zu unterstützen.³⁸¹ Bevor Rudolf Steiner zusammen mit Otto Erich Hartmann am 1. Juli 1897 die Redaktion des *Magazin für Litteratur* übernahm³⁸², verfasste er ein Literatur-Verzeichnis, das am 17. Juni 1895 bei Naumann gedruckt wurde.³⁸³ Der Anthroposoph vertraute Koegel an, dass er kein Interesse am Nietzsche-Archiv habe³⁸⁴, geschweige denn an der Chefredaktion.³⁸⁵

Wie nun das Gedicht zur ersten Veröffentlichung kam, lässt sich nicht eindeutig feststellen, aber einige Indizien lassen vermuten, wie diese Erstveröffentlichung hätte zustande kommen können: Die Gründerin des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, war, nach einer drastischen Auseinandersetzung mit dem ehemaligen Nietzsche-Schüler und späteren Nietzsche-Freund, Köselitz, auf der Suche nach einem adäquaten Herausgeber für die Werke ihres Bruders und fand Fritz Koegel als eine geeignete Person für dieses Unternehmen³⁸⁶. Im Herbst 1893, also noch vor seiner Einstellung, beauftragte sie Koegel, „einige unveröffentlichte Schriften ihres Bruders an *Die literarische Zeitschrift* zu verkaufen, die das höchste Angebot machte. Koegel hatte ihr mitgeteilt, dass die *Deutsche Rundschau* die höchste Honorare zahle, aber auch das *Magazin für Litteratur* und *Zukunft* würden nicht schlecht zahlen.“³⁸⁷ Von den drei erwähnten Medien wurde das *Magazin für Litteratur* gewählt, und diese Entscheidung kam nicht von ungefähr: am 30. Februar 1892 im Heft Nr. 5 wurden von Friedrich Nietzsche „Ungedruckte Aphorismen. Zur Lehre vom Stil“ veröffentlicht. In derselben Zeitschrift veröffentlichte Fritz Koegel zwischen April und September 1893 (Heft: 13, 14, 16, 18, 24 und 35) eine Reihe seiner Gedichte. Das heißt, für die Leser des *Magazin für Litteratur* waren Nietzsche und Koegel keine Unbekannten. Fritz Koegel eröffnete am 4. November 1893 im „Magazin“, erneut mit einem Auftrag seiner zukünftigen Archiv-Leiterin, Elisabeth Förster-Nietzsche, „das Kapitel Nietzsche“ mit einer „Erläuterung“: „Friedrich Nietzsche. Ein ungedrucktes Vorwort zur *Götzendämmerung*. Erläutert von Fritz Koegel“.³⁸⁸ Nun war der mediale Kontakt auch zwischen dem „Magazin“ und Elisabeth Förster-Nietzsche hergestellt, und nachdem der Boden für sie im „Magazin“ geebnet wurde und keine öffentlichen Differenzen zu befürchten waren³⁸⁹, trat auch sie „als Herausgeberin von Schriften ihres Bruders auf“.³⁹⁰

In der Ausgabe des 4. Novembers 1893, unter der Rubrik „Literarische Chronik“, wird eine für unsere lyrische Recherche interessante Bekanntmachung getätigt:

³⁸⁰ Hoffmann, David Marc: „Anstellung Fritz Koegels als Herausgeber: April 1894“. S. 20. Siehe auch „Zur Biographie Fritz Koegels“ S. 135 ff.

³⁸¹ Hoffmann, David Marc: „Anstellung Fritz Koegels als Herausgeber: April 1894“. S. 173.

³⁸² Lindenberg, Christoph: S. 149.

³⁸³ Hoffmann, David Marc: S. 174.

³⁸⁴ Peters, Heinz Frederick: *Zarathustras Schwester. Fritz und Lieschen – ein deutsches Trauerspiel*. München: Kindler 1983. S. 197.

³⁸⁵ Steiners Interesse war philosophischer Natur; im Archiv konnte er erfahren mit welchen Schriftstellern beziehungsweise Philosophen hat sich Nietzsche auseinandergesetzt, um die Gedanken des Kranken besser nachvollziehen zu können.

³⁸⁶ Hoffmann, David Marc: S. 144.

³⁸⁷ Peters, Heinz Frederick: S. 187.

³⁸⁸ Koegel, Fritz: *Fr. Nietzsche: Ein handschriftliches Vorwort zur Götzendämmerung. Erläutert von Fritz Kögel*. In: *Das Magazin für Litteratur*, 4. November 1893. S. 702-704. Siehe auch: Hoffmann, David Marc: S. 141.

³⁸⁹ Elisabeths Befürchtung war immer eine öffentliche Auseinandersetzung mit Nietzsches Freunden (Köselitz und Overbeck), welche seine Schriften sehr gut kannten, denn diese haben die Intentionen dieser Frau recht früh erkannt, wie sie die Schriften des Bruders zu „verwässern“ versuchten, um nicht in Konflikt mit Cosima Wagner zu kommen. In: Hoffmann, David Marc: S. 16.

³⁹⁰ Nietzsche-Förster, Elisabeth: *Friedrich Nietzsche: über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten. Erster Vortrag. I. Mit einer Einleitung von Frau Dr. Elisabeth Nietzsche-Förster*. In: *Das Magazin für Litteratur*, 30. Dezember 1893. S. 825-829. Siehe auch: Hoffmann, David Marc: S. 17.

Friedrich Nietzsches Schriften und Nachlaß. – Ueber die Herausgabe noch nicht veröffentlichter Schriften Friedrich Nietzsches sind bisher so unsichere, zum Teil widersprechende Angaben gemacht worden, daß authentische Mitteilung darüber, was zu erwarten ist, wünschenswert erscheint. *) Der bisherige Zustand der Unsicherheit und schwankenden Entschlüsse wurde verursacht durch den Umstand, daß endgiltige Entscheidungen nicht getroffen werden konnten, solange [...] Frau Elisabeth Förster-Nietzsche [...] in Südamerika weilte. Nachdem sie nun heim gekehrt ist, [...] werden die bisher verborgenen Schätze gehoben werden. Es handelt sich zunächst darum, die bereits im Erscheinen begriffene Ausgabe (Verlag von C. G. Naumann, Leipzig) zu einer chronologisch geordneten Gesamtausgabe zu ergänzen. Zuerst kommt hier in Betracht eine Reihe kleiner Aufsätze aus dem Beginn der baseler Zeit [...], welche den ersten Band der Gesamtausgabe eröffnen werden. Es folgen dann in der Ausgabe die schon veröffentlichten Werke von der „Geburt der Tragödie“ bis zur „Götzendämmerung“. Hieran schließen sich die Gedichte Nietzsches, insgesamt ca. 140, unter ihnen eine Reihe bisher unbekannter. [...].

*) Wir verdanken diese authentische Mitteilung der Güte von Nietzsches Schwester, Frau Elisabeth Förster-Nietzsche.³⁹¹

Der Autor dieser Kundgebung ist unbekannt. Hoffmann gibt in seiner „Geschichte des Nietzsche-Archivs“ zu verstehen, dass sie von Fritz Koegel für Elisabeth Förster-Nietzsche verfasst wurde.³⁹² Das ist sehr plausibel, denn sowohl der Inhalt als auch die Form, die eng mit der „Erläuterung der Götzendämmerung“ stehen, könnten auf Koegel zurückführen. Zwischen November 1893 und November 1894 wurden Nietzsches Schriften beziehungsweise Gedichte siebzehn Mal veröffentlicht:

4. November 1893: „Ein handschriftliches Vorwort zur Götzendämmerung. Erläutert von Fritz Kögel.“ „Nietzsches Schriften und Nachlaß.“ Anonym.
30. Dezember 1893: „Friedrich Nietzsche: I. Rede: „Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten.“ Mit einer Einleitung von Frau Dr. Elisabeth Förster-Nietzsche.“
06. Januar 1894: I. Rede (Schluss). II. Rede: „Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten.“
13. Januar 1894: II. Rede (Fortsetzung)
20. Januar 1894: II. Rede (Schluss) ³⁹³
27. Januar 1894: III. Rede: „Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten.“
03. Februar 1894: III. Rede (Schluss)
10. Februar 1894: IV. Rede: „Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten.“
03. März 1894: IV. Rede (Schluss)
31. März 1894: V. Rede: „Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten.“
07. April 1894: V. Rede (Fortsetzung)
14. April 1894: V. Rede (Schluss)
12. Mai 1894: Nachwort von Elisabeth Förster-Nietzsche
07. Juli 1894: Gedichte von Friedrich Nietzsche: „An die Melancholie“, „Der Wanderer“
14. Juli 1894: Gedicht von Friedrich Nietzsche: „Der Herbst“
28. Juli 1894: Gedicht von Friedrich Nietzsche: „Am Gletscher“
10. November 1894: Ungedruckte Gedichte von Friedrich Nietzsche: „An die Freundschaft. (1882)“, „Vereinsamt. (1884)“, „Venedig“

³⁹¹ Friedrich Nietzsches Schriften und Nachlaß. In: Magazin für Litteratur, 4. November 1893. S. 710.

³⁹² Hoffmann, David Marc: S. 144, Anmerkung 32.

³⁹³ Im selben Heft (Nr. 3) erscheinen „Sechs Fantasien nach Klingerschen Radierungen“ von Koegel.

Aufgrund solcher Tatsachen ist anzunehmen, dass auch das Gedicht aus dem „Intermezzo“ entweder von Elisabeth Förster-Nietzsche oder von ihrem Herausgeber Koegel für das *Magazin* zur Verfügung gestellt wurde. Hier ging es darum, Nietzsche mit allen seinen Facetten präsent zu machen: Nietzsche, der Schriftsteller, der Philosoph, der Poet. Aber die Wahrscheinlichkeit, dass Fritz Koegel selbst der Erste gewesen sein könnte, der das Gedicht „Venedig“ benannte, vertonte und an die Öffentlichkeit brachte, wird an zwei eindeutigen Quellen plausibel gemacht: Hoffmann schreibt zur Biographie Fritz Koegels, dass der Nietzsche-Herausgeber „den Musen nicht völlig den Rücken kehrte. 1898 erschien eine Gedichtsammlung und 1901 verlegte Breitkopf und Härtel 'Fünfzig Lieder von Fritz Koegel'. Koegel fand mit seinen Kompositionen ein beachtliches Echo, sie wurden in Berlin und Wien erfolgreich aufgeführt [...]“.³⁹⁴ In der Breitkopf und Härtel-Ausgabe werden auch Vertonungen von Nietzsches Gedichten angegeben.³⁹⁵ Musikalische Vortragsabende werden auch in der Monographie von Peters erwähnt, in der er auch darauf eingeht wie „nach dem Diner Elisabeth Koegel manchmal einige Lieder vorzutragen bat. Sie war gerührt, als er eines Abends ein von ihm gerade vertontes Gedicht³⁹⁶ ihres Bruders sang.“³⁹⁷ Ob nun an einem dieser Abende „Venedig“ vorgespielt wurde, wird nicht erwähnt. Definitiv lässt sich aber feststellen, dass diese Musikabende zusammen mit Koegels Assistenten, Dr. Hellen, und dessen Gattin zwischen Oktober und November 1894 stattfanden.³⁹⁸ Das ist der Zeitraum, in dem „Venedig“ im „Magazin für Litteratur“ erschien. Eine weitere Quelle, die uns zu der Annahme leiten könnte, dass Koegel in dieser Zeit die Entscheidung traf, den lyrischen Teil erscheinen zu lassen, damit solche „venezianischen Versen“ von der Öffentlichkeit nicht unentdeckt bleiben, ist eine editorische Stelle der Koegelschen Ausgabe, die Hoffmann in seiner „Chronik“ bekannt gibt: „Im Herbst und im Winter 1894 erschienen in rascher Folge die acht Bände der ersten Abteilung der Gesamtausgabe (alle mit Datum 1895)“³⁹⁹; zwei Seiten weiter schreibt der Autor: „Mit ‚Nietzsche contra Wagner‘ und dem ‚Antichrist‘ hatte Koegel erstmals unpublizierte, nachgelassene Texte zu veröffentlichen. Textgrundlage des Drucks von ‚Nietzsche contra Wagner‘ ist Nietzsches eigenhändiges Druckmanuskript. Das ‚Intermezzo‘ wurde gemäß einer Bestimmung Nietzsches weggelassen.“⁴⁰⁰ Über diese „Bestimmung“, die Ende Dezember wieder aufgehoben wurde, ist oben (Die Textgeschichte des „Intermezzo“) sehr ausführlich berichtet worden.⁴⁰¹ Aus der Sicht eines Poeten und Komponisten, wie Koegel einer war, wäre es als eine Sünde zu betrachten, wenn Nietzsches venezianische Reime durch die Weglassung des „Intermezzo“ unbekannt geblieben wäre (vermutlich auch deswegen, weil er sie ebenfalls schon vertont hatte).

³⁹⁴ Hoffmann, David Marc: S. 138.

³⁹⁵ Koegel, Fritz: *Fünfzig Lieder. Vertonungen von Gedichten von Goethe, Nietzsche, Liliencron, Dehmel, Meyer, Hauptmann, Fontane u. a.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901.

³⁹⁶ Koegel hat acht Gedichte von Nietzsche vertont: „Der Wanderer und sein Schatten“, „Vereinsamt“, „Nach neuen Meeren“, „Vogen Albatross“, „Mein Glück“, „Amorosissima“, „Venedig“ und „Dichters Berufung“. (Anm. 103).

³⁹⁷ Peters, Heinz Frederick: S. 195.

³⁹⁸ Peters, Heinz Frederick: S. 194-195.

³⁹⁹ Schmuck, Hilmar: *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1700 – 1910*. Bearbeitet unter der Leitung von Hilmar Schmuck und Willi Gorzny. München: Sauer 1984. Bd. 103 (Nev-Nor). S. 215. Siehe auch: Hoffmann, David Marc: S. 161.

⁴⁰⁰ Schmuck, Hilmar: S. 163.

⁴⁰¹ Schmuck, Hilmar: S. 163. Auch Hoffmann erwähnt diese Korrektur in einer Fußnote.

IV. Interpretation des Gedichtes „Venedig“

Der äußere Aufbau des Gedichtes reflektiert ein dualistisches Prinzip: Während die Sprecherinstanz im ersten Teil ein Bild aus vergangener Zeit in Erinnerung ruft, indem er die sinnliche Welt zum „ich“ in Verbindung setzt, eröffnet das lyrische Ich im zweiten Teil die übersinnliche Welt mit „Meine Seele“. Somit werden zwei Perspektiven fokussiert: Oberfläche und Tiefe, Leib und Seele. Die zwei Strophen des Gedichtes werden von einer thematischen Exposition eingeleitet, die nicht vom lyrischen Teil getrennt werden kann, da der ganze Abschnitt die Gestaltung eines Aphorismus widerspiegelt. Unmittelbar an diesen Prosatext, der in dieser Arbeit als „Rezitativ“ definiert wurde und in dem der Autor eine Zusammenfassung von Erinnerungen, Musikerlebnissen⁴⁰² und Gedanken aus den beiden o. g. Schriften⁴⁰³ schildert, welche zuletzt aus einem literarischen Prozess abgeleitet wurden, schließt sich nahtlos der lyrische Text an.⁴⁰⁴ Es ist im Grunde die „Überbrückung“ einer impressionistisch charakterisierten Vision aus Venedig in Turin, die der Autor näher-zoomt, um in eine andere Vision, expressionistisch charakterisiert, überzuleiten: Man verlässt allmählich den „Boden“ – erste Strophe – und transzendiert mittels „Modulation“ ins Metaphysische beziehungsweise Jenseitige – zweite Strophe –; daher entspricht der äußere gedankliche Aufbau des Gedichtes seiner Strophengliederung. Das „Bild“, das vom ersten bis zum siebten Vers wiedergegeben wird, ist lokalisierbar⁴⁰⁵ und daher lässt sich auch eine Intention in ihrem kontextuellen Zusammenhang ableiten, die mit der Figur des „maestro Pietro Gasti“⁴⁰⁶ zum Ausdruck gebracht wird.⁴⁰⁷ „Pietro Gasti“ beziehungsweise „Peter Gast“ ist ein Pseudonym⁴⁰⁸ für Heinrich Köselitz.⁴⁰⁹ Dieser gehört zu den intimsten Freunden Nietzsches. Als ehemaliger Schüler stand Köselitz mit Nietzsche seit seiner Basler Zeit in Verbindung und er leistete bei der Herstellung von Druckmanuskripten mehr als nur die Dienste einer Schreibfähigkeit. „Nietzsche hielt [Köselitz] für seinen trefflichen literarischen Gehilfen“.⁴¹⁰ „Seit ‚Richard Wagner in Bayreuth‘ las er, im Besitz weitgehender Vollmachten, die Korrekturen mit. Auf seine Anregungen nahm Nietzsche Änderung[en] von Titeln vor [...]“.⁴¹¹ In den Nachgelassenen Fragmenten wird Köselitz mit weiteren Anerkennungen erwähnt:

Herr Köselitz hat wirklich einen Begriff von mir: etwas, das mich immer noch ebenso in Erstaunen setzt als das Gegentheile davon mich kalt läßt.⁴¹² 413
 In dieser Zeit ergiebt sich Alles, was [– – –] hatte. Ich gebe die höchste Ehre dem, den <es> dabei die größte Mühe gekostet hat – meinem Maestro Peter Gast, der zuletzt nicht einer Ehrenbezeugung bedürfte, wenn [– – –] – dem ersten und solidesten Musiker der jetzt lebt. Ich thue erst das was ich ihm schuldig wenn ich ihn den tiefsten und solidesten Musiker nenne, der jetzt lebe.⁴¹⁴

Folgerichtig dürfen wir ruhig davon ausgehen, dass eine gewisse Linearität „Venedig-Köselitz-Musik“ fundamental für das Gedicht ist. Aber nun zu glauben, dass Nietzsche seinen Jünger Köselitz aus purer Dankbarkeit für seine „Dienste“, gleichsam als Krönung, an das Ende einer Liste epochemachender Komponisten wie „Heinrich Schütz, Bach, Händel, Chopin, Wagner, Liszt,

⁴⁰² Musikalische Aufführungen in Turin.

⁴⁰³ „Ecce homo“ und „Nietzsche contra Wagner“

⁴⁰⁴ Podach, Erich F.: *Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs*. Rothe Verlag, Heidelberg 1961. Abbildung II.

⁴⁰⁵ KSB 6. S. 12-24 und KSB 7. S. 51.

⁴⁰⁶ KSA 6. S. 291.

⁴⁰⁷ KSB 8. S. 527.

⁴⁰⁸ Erstes Pseudonym „Coselli“; In: KSB 6. S. 92. Zweites Pseudonym „Peter Gast“; In: KSB 6. S. 159.

⁴⁰⁹ Janz, Curt Paul: Bd. 1. S. 693-698.

⁴¹⁰ Podach Erich F.: S. 207.

⁴¹¹ Podach Erich F.: S. 188.

⁴¹² KSA 13. S. 639.

⁴¹³ Podach Erich F.: S. 176.

⁴¹⁴ KSA 13. S. 643.

Rossini“ setzt, würde zu kurz greifen. Vielmehr liegt meines Erachtens der Grund für Köselitz’ Erwähnung in der Musik selbst. Die folgenden, notwendigerweise sehr ausführlichen Zitate legen diesen Schluss nahe:

„[...] Köselitz [...] hat, nach einer wunderbaren tiefen Umwandlung seines ‚Geschmacks‘, neuerdings ein Werk geschaffen, welches eine helle Heiterkeit und Höhe zeigt, daß ich darin wie in einem besseren Wasser schwimmen muß und im Schwimmen auf dieser neuen Fluth vor Vergnügen jauchze: – es ist eine komische Oper ‚Scherz List und Rache‘. Und wenn er immer wieder mir zu verstehen giebt, daß meine Philosophie und Denkweise ihm zu dieser Umwandlung verholten habe und daß diese hier in Tönen zu erklingen beginne, so bin ich sowohl als alter verunglückter Musiker und ebenso als neuer unmöglicher unvollständiger aphoristischer Philosophus allzu hoch geehrt, [...]“⁴¹⁵

„[...] Ich bin hier in Genua so reich, so stolz, so ganz principe Doria und verlange nach nichts als nach Ihnen, lieber Freund – ich biete Ihnen alle Güter dieser meiner Welt, um Sie [...] nach Genua zu locken, Sie sammt Ihrer neuen und alten Musik! Ich war – in allem Ernste gesagt Ihretwegen – im Theater und hörte Rossini’s Semiramide und Bellini’s Giulietta e Romeo (dies 4 mal). [...]“⁴¹⁶

[...] Freund, ein großer Fund für Sie! Ich hörte zweimal eine ganz junge Sängerin als Somnambula: Emma Nevada. Zweimal hat sie mich in eine sanfte Trunkenheit versetzt (was noch keine Stimme über mich vermocht hat) Immer schwebt jetzt ‚Nausicaa‘ um mich, ein Idyll mit Tänzen und aller südlichen Herrlichkeit solcher, die am Meere leben, Musik und Dichtung von Freund Köselitz; Nausicaa gesungen von Emma Nevada. [...]“⁴¹⁷

„[...] Endlich, liebster Freund, habe ich etwas von Ihrer Musik zu hören bekommen; [...] Ihr Stil hat an symphonischer Breite gewonnen, und zwar im Tempo allegro und vor allem in der allegria selber: worin jetzt die Besten keinen Athem haben. Ihr Recitativ ist voller Musik, und weder trocken, noch besoffen – eine gewisse italiänische Abneigung gegen die deutsche Gefühls-Trunksucht fällt mir überhaupt auf. [...] In Messina, wo ich die Luft Bellini’s athmete [...] verstand ich, daß ohne jene 3, 4 Thränen man die Heiterkeit nicht lange aushält (Meine Idyllen aus Messina sind nach diesem Recepte componirt). [...]“⁴¹⁸

„[...] Was mir auch [...] fehlen wird, wie es mir überall fehlt – das ist ihre Musik. Ich glaube, wie Sie meine Sachen vielleicht stärker und unbequemer empfinden als irgend Jemand, so muss ich alles, was von Ihnen kommt, balsamischer empfinden als Andere es können: dies ist ja ein ganz artiges Verhältniß zwischen uns! Vielleicht ist es ein Verhältniß wie zwischen Komödien- und Tragödiendichtern (ich sagte Ihnen wohl einmal, daß Wagner in mir einen verkappten Tragödiendichter sah) gewiß ist, daß ich im Ganzen ‚epikurischer‘ dabei wegkomme als Sie; und so ist es das ‚Gesetz der Dinge‘: der Komödiendichter ist die höhere Gattung und muß mehr wohlthun als jene Andere, ob er es nun will oder nicht.“⁴¹⁹

„[...] Lieber Freund, ich schrieb nicht, weil ich etwas Bestimmtes Ihnen melden wollte und nicht dazu kam, mich zu ‚bestimmen‘. Das Dumme ist nämlich, daß Venedig und Nizza klimatische Gegensätze sind [...] Ich las wieder [...] über Venedig ‚wie in Pau beobachtet man die herabstimmende, beunruhigende, erschlaffende Einwirkung auf den Kreislauf, das gesammte Nervensystem usw.‘ – das bedeutet für mich Kopfschmerz und Schwermuth. [...] Auf der andern Seite dürste ich förmlich nach Ihrer Musik [...]“⁴²⁰

„[...] Ich sagte Ihnen wohl schon in Leipzig: in Ihrer Musik ist ‚voriges Jahrhundert‘ und das heißt für Menschen des neunzehnten Jahrhunderts beinahe soviel wie ‚Unschuld und Seligkeit‘. Vor allem aber Narrheit – und immer mehr scheint es mir, daß das Leben ohne Narrheit gar nicht auszuhalten ist. Himmel! Was liegt mir jetzt alles auf dem Nacken!! Irgend ein Selbst-Erhaltungstrieb schreit förmlich nach Ihnen und Ihrer Kunst, Sie Erleichterer meines Daseins, dem ich jeden Tag ein Mal im Herzen Dank sage! [...]“⁴²¹

„[...] Verzeihung, lieber Freund, [...] zur Ihrer Beruhigung, die Partitur ist seit gestern in meinen Händen, [...] Oh der Jammer, daß es keine Klavierauszüge von der mir liebsten und tröstlichsten Oper giebt!⁴²² Wie Ihre Melodien mir den ganzen Sommer hindurch um die

⁴¹⁵ KSB 6. S. 123 f.

⁴¹⁶ KSB 6. S. 138.

⁴¹⁷ KSB 6. S. 142.

⁴¹⁸ KSB 6. S. 261 f.

⁴¹⁹ KSB 6. S. 443 f.

⁴²⁰ KSB 6. S. 480.

⁴²¹ KSB 6. S. 486.

⁴²² Hier ist die Oper von Köselitz „Il matrimonio segreto“ gemeint. Um Verwechslungen mit der gleichnamigen Oper

Seele gelaufen sind! [...]“⁴²³

„[...] Lieber Freund, [...] Heute ersuche ich Dich, mir für eine Woche das Köselitzische Lied ‚Nacht Du holde‘ zu überlassen – ich habe die Möglichkeit, es hier einmal mir zu Ohren zu bringen, und große Sehnsucht danach. [...]“⁴²⁴

„[...] Lieber Freund Gast, eben komme ich aus der Tonhalle: [...] So ist denn Ihre Musik zum ersten Mal erklingen, und ich bin stolz darauf, daß dies durch mich und für mich geschehen ist. Mag diese Löwen-Ouvertüre ein Symbol Ihres Laufs durch die Welt sein – so kühn, männlich, witzig, wacker lief sie dahin, ganz und gar nach meinem Herzen, voll hellen Himmels und gewißlich auch – voller Zukunft. [...] Leben Sie wohl, lieber Freund – freuen Sie sich mit mir, denn ich freue mich unbändig. [...]“⁴²⁵

„[...] Meine liebe Mutter und Schwester, in Venedig angekommen, [...] Magen durch diese klimatische Veränderung sehr außer Rand und Band, Augen umschleiert, wie ich’s noch nie im Leben gehabt habe. Genug, es muß Vieles besser werden. Andererseits gefällt mir die Musik meines maëstro so sehr, als nur möglich, nämlich mehr als alle andre Musik – und ich habe nicht mehr viel Dinge übrig, die mir gefallen. [...]“⁴²⁶

„[...] Meine liebe Mutter, ich antworte sofort, sehr erfreut über Deinen Brief und Deine Sendung. [...] Daß ich außerdem einen Musiker habe, der ganz eigenes für meinen Geschmack und meine Ohren Musik macht, während ich andre Musik kaum mehr aushalte, ist ein großes Glücks-Geschenk für einen mit schweren Aufgaben überladenen und oft gedrückten, halbzerdrückten Menschen, der nicht mehr ganz jung ist. [...] Was Köselitzens Oper betrifft: der Löwe von Venedig – die schönste Musik seit Mozart, und doch eine Musik, welche Mozart nicht hätte machen können –, so ist Berlin’s Hoftheater dafür ausgedacht, und Herr von Hülsen wird die Ehre haben, die beste deutschen komische Oper in Szene zu setzen. [...]“⁴²⁷

„[...] Vergeben Sie mir, daß ich mich öfter im Geiste mit Ihrem Loose beschäftige und dabei nicht selten zu dem Schlusse komme: Sie sollten es einmal mit diesem Nizza versuchen und Deutschland Deutschland sein lassen. Wir selber, als arbeitsame und solitäre Thiere, werden uns hübsch aus dem Wege gehn, aber hier und da ein kleines Fest des Zusammenseins veranstalten. Zuletzt bin ich einer der besten Liebhaber Ihrer Musik – es würde mir im letzten Theil meines Lebens etwas Nicht-zu-Ersetzendes fehlen, wenn Sie und Ihre Kunst mir gänzlich abhanden kämen. [...]“⁴²⁸

„[...] Man hat mir die angenehme Mittheilung gemacht, daß Hr Peter Gast das Schicksal seines Löwen von Venedig Ihren Händen und Ihrem Geschmack anvertraut hat: [...] Ich liebe dieses Werk außerordentlich: [...] Die Oper darf sich als Rokoko-Oper geben (ich habe bemerkt, daß gerade heute unter den Künstlern eine Vorliebe für Rokoko herrscht) Eine Rokoko-Oper: es muß Alles auch von Seiten der Dekoration gethan werden, um das Venedig von 1770, die heiterste verliebteste und geliebteste Stadt des vorigen Jahrhunderts zum Ausdruck zu bringen. Man darf dabei auf den auch heute noch wirksamen Zauber Venedigs rechnen, der einzigen Stadt, ‚von der man träumen kann, ohne sie gesehen zu haben‘ Die Musik Peter Gast’s hat jene Morbidezza und Zartheit, jenes Glückliche, Müßiggängerische, halb-Orientalische und Alles, was nur Nordische Menschen nach dieser geheimnisvoll heiteren und zärtlichen Stadt ohne Lärm und Staub immer wieder hinzieht. In der Musik hatte dieser eigentliche Zauber Venedigs bisher noch keinen Ausdruck bekommen. [...]“⁴²⁹

„[...] Erholung, lieber alter Freund, nichts als Erholung habe ich auch jetzt wieder nöthig: aber sie ist immer schwerer zu schaffen. – Die erquickliche leichte Musik Köselitzens gehört dahin: was bin ich diesem Glücksfunde meines Lebens dankbar! [...]“⁴³⁰

„[...] Ich gedachte an Recoaro, an die vielen Vormittage in Venedig: das, was Sie in der Musik lieben, liebe ich auch, es ist kein Zweifel, – vor Allem, was Sie selbst machen! Diese Tage giengen Sie mir sehr durch den Kopf: ich hätte Sie gerne da gehabt, um Aesthetica mit

von Cimarosa zu vermeiden, wurde dann in „Il leone di Venezia“ umbenannt.

⁴²³ KSB 6. S. 537.

⁴²⁴ KSB 6. S. 541.

⁴²⁵ KSB 6. S. 544 f.

⁴²⁶ KSB 7. S. 40.

⁴²⁷ KSB 7. S. 42-44.

⁴²⁸ KSB 7. S. 115.

⁴²⁹ KSB 7. S. 138 f.

⁴³⁰ KSB 7. S. 162.

Ihnen zu reden. Die Wahrheit ist: mir fehlt augenblicklich in puncto musicae eine Aesthetik, ich will sagen: ich habe einen ‚Geschmack‘ (zb. für Pietro Gasti), aber keine Gründe, keine Logik, keinen Imperativ für diesen Geschmack. Selbst psychologisch nachgerechnet, scheint mir das Problem ‚warum gefällt mir Ihre Musik?‘ einstweilen unlösbar. [...]“⁴³¹

„[...] Es thut mir wohl, eine Zeit lang noch in diesem harmlosen clair-obscur fortzuleben. Das incongnito ist eine wichtige Sache. Ich weiß nicht, wie es kommt, aber es gab neuerdings bei mir recht viel Düsterteit und Härte: da dachte ich immer Ihrer Musik – wie sehr sie mir fehle und wie sehr sie meiner Seele und Gesundheit schon genützt hat. [...]“⁴³²

„[...] Wirklich, lieber Freund, meine Karte war ohne alle Hintergedanken, ein reiner Ausdruck der Dankbarkeit gegen Sie und Venedig (Vergebung, wenn das in mir durcheinander gewachsen ist: Frühling, Venedig und Ihre Musik weiß ich nicht mehr auseinander zu halten – wozu auch! ich habs zusammen erlebt!) [...] Ich würde Viel darum geben, mit Ihnen einige aesthetika zu reden, Principielles, wozu mich Ihre eigne Musik immer wieder treibt. [...] Die ganze Stellung der Kunst ist mir zum Problem geworden: und, psychologisch geredet, was gieng eigentlich in Ihnen vor, als Sie den Muth zu Ihrem jetzigen Geschmack gewannen? und was in mir, als ich mich Wagnern entfremdete (und vor Wagner schon der Schumann’schen Musik) Ich will dahinter kommen, warum Ihre ‚Löwenmusik‘ mir in dem Maaße erquicklich, heilkräftig, innig, heiter, verklärt erscheint, wie – nun zum Beispiel wie Goethe’s Löwennovelle [...] Ich segne Venedig, das alte und das neue, weil es nun einmal Ihre Muschel ist: und ich ehre Ihre Conchylien-Abgeschlossenheit zu hoch in meiner Seele, als daß mir nicht immer einiges Mißtrauen kommt, wenn ich eine Reise nach Venedig ins Auge fasse. [...] Im Übrigen würde ich in Venedig still und abseits, wie ein Englein leben, [...] und alles vermeiden, was die Seele düster und gespannt macht. Kürzlich noch schrieb ich an Overbeck, daß ich nur einen einzigen Ort auf der Erde liebe, nämlich Venedig. [...]“⁴³³

„[...] Du weißt, was ich jetzt von mir verlange: meine Orte dafür sollen Nizza und Sils-Maria bleiben (Venedig als Zwischenakt: ich habe eine herrliche Erinnerung an Köselitz, der seine gütige und hohe Seele sich zu bewahren gewußt hat, trotz aller Art Enttäuschung, und jetzt Musik macht, für die ich kein anderes Wort mehr habe als ‚klassisch‘ (Zwei Sätze einer Symphonie z. B. der schönste ‚Claude Lorrain‘ in Musik, den ich kenne) [...]“⁴³⁴

„[...] Vorigen Donnerstag habe ich meinen ersten Besuch in Monte Carlo gemacht, zu einem concert classique [...] Lauter modernste französische Musik: oder vielmehr, deutlicher zu reden, lauter schlechter Wagner. Ich halte diese pittoreske Musik ohne Ideen, ohne Form, ohne jedwede Naivität und Wahrheit nicht mehr aus. Nervös, brutal, unausstehlich zudringlich und großthuerisch – und so geschminkt!! [...] Dies ist *décadence* ... Dabei gedachte ich wie eines verlorenen Glückes der Musik meines Venediger maestro; [...]“⁴³⁵

Es ist also die musikalische Form beziehungsweise Struktur, die Nietzsche zufolge Köselitz mit den anderen Komponisten in Verbindung bringt. Gewünscht wird eine Ausgeglichenheit, die in der gesamten Komposition mit einfacher, überschaubarer Harmonik zusammengesetzt ist; mit angenehmen Melodien, wo die Syntax des Textes konform mit dem musikalischen Satz läuft. In einem Fragment schreibt er über Chopin: „Den höchsten Formensinn, auf der einfachsten Grundform das complicirtesten entwickeln – finde ich bei Chopin.“⁴³⁶ Nietzsche sucht tatsächlich in der Musik ein „Zuhause“, eine reine, genuine, maskenlose, „Heimat“, an der sich von all den Lügen und Problemen in der Verwandtschaft, in der literarischen und philosophischen Welt Ruhe finden lässt.

Die Musik – um des Himmels Willen! halten wir sie fest als Erholung und als nichts Anderes! . . . Um keinen Preis darf sie uns da sein, wozu sie heute, durch den allerverächtlichsten Missbrauch, geworden ist, ein *A u f r e i z u n g s m i t t e l*, ein

⁴³¹ KSB 7. S. 284.

⁴³² KSB 7. S. 291.

⁴³³ KSB 8. S. 60 f.

⁴³⁴ KSB 8. S. 197.

⁴³⁵ KSB 8. S. 227.

⁴³⁶ KSB 8. S. 510.

Peitschenschlag mehr für erschöpften Nerven einer blossen Wagnerei! – Nichts ist ungesünder – crede experto! – als der Wagner'schen Missbrauch der Musik, er ist die schlimmste Art Idealismus unter allem möglichen idealistischen Hokuspokus. Ich nehme mir wenige Dinge so übel, als ich mir die Instinkt-Widrigkeit übel nehme, in jungen Jahren schon diesem Laster Wagner verfallen zu haben [Gast: zu sein]. Wagner und Jugend – aber das ist so viel wie Gift und Jugend . . . Erst seit sechs Jahren weiss ich wieder, was Musik ist, dank einer tiefen Zurückbesinnung auf meinen hier fasst vergessenen Instinkt, Dank vor allem dem unschätzbaren Glück, einen Nächstverwandten im Instinkte zu finden, meinen Freud Peter Gast, den einzigen Musiker, der heute noch weiss, der noch kann, was Musik ist! – Was ich überhaupt von der Musik will? Dass sie heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober. Mild, gütig – nicht heiss . . . Dass sie in der Sonne liegt, dass Alles süss, sonderbar, fern und geistig an ihr ist. Dass sie Bosheiten in den Füssen hat . . . Jeder Versuch in diesen sechs Jahren, mir Wagner „zu Gemüthe zu führen“, missrieth. Ich lief nach jedem ersten Takte, tödtlich gelangweilt, davon. Wie arm, wie sparsam und klug ist dieses „Genie“ von der Natur angelegt! welche Geduld muss man haben, bis ihm wieder etwas einfällt! Wie viele Magen muss er selber gehabt haben, um immer noch einmal wiederzukäuen, was er uns eben schon unerbittlich vorgekaut hat! Ich nenne ihn Wagner . .

⁴³⁷

Dieser Text, ursprünglich ohne Gedicht aus „Ecce homo“, ist expliziter als das „Intermezzo“. Darüber hinaus ist hier festzustellen, dass nur zwei Komponisten erwähnt werden: Wagner und Köselitz.⁴³⁸ Diese werden diametral gegenübergestellt: ein Wagner, der mit seiner Musik den „erschöpften Nerven“ Peitschenschläge erteilt – und ein Köselitz, der mit seiner Musik Nietzsche „erquickt“. In dem Prosatext, den wir in diese Analyse mit einbezogen haben, schreibt Nietzsche jedoch „ich nehme, aus drei Gründen, Wagner's Siegfried-Idyll aus“.⁴³⁹ Bernd Kulawik, der sich ausführlich mit „Wagner's Siegfried-Idyll“ auseinander gesetzt hat, stellt fest:

„Ein weiterer, wohl für Nietzsche positive Wertung des *Siegfried-Idylls* maßgeblicher Aspekt dürfte die relativ klare formale Gliederung der Komposition sein. Mit Blick auf die letzte Worte des Epilogs aus *Nietzsche contra Wagner*, in denen die Griechen als "Anbeter, der Formen, der Töne, der Worte" und "eben darum – *Künstler*" gepriesen werden, wäre zu vermuten, daß diese klare Formgestaltung im *Siegfried-Idyll* ein Grund für Nietzsche gewesen sein könnte, das Werk im Intermezzo hervorzuheben – in Abgrenzung beispielsweise zur "unendliche Melodien", die ja in *Wagner als Gefahr* im Sinne des ästhetischen Konzepts aber eben auch als stilistisches und formales Merkmal Wagnerscher Musik zur Rechtfertigung des Formlosigkeitsvorwurfs durch Nietzsche dient. Das *Siegfried-Idyll* wäre demnach ein Beispiel für jene Musik, die dem durch die Gefahr "Wagner" drohenden "Ende" entginge.“⁴⁴⁰

Das heißt, hier wird Wagner erwähnt, weil er mit *Siegfried-Idyll* eine Konformität mit Nietzsches Musikauffassung aufweisen kann.⁴⁴¹ Der fließende Übergang⁴⁴² zwischen dem Prosateil und der

⁴³⁷ Podach Erich F.: S. 241 f.

⁴³⁸ Podach: „Die Eliminierung des ‚Intermezzo‘ (6/7) aus ‚Nietzsche contra Wagner‘ geht auf Gast zurück. Der Text mit einer nicht mehr einwandfrei identifizierbaren Abschnittsnummer, auf einem Büttenblatt geschrieben, gehörte ursprünglich zu ‚Ecce homo‘ Manuskript. [...]“ S. 47 f. „Gast strich nach Nietzsches Erkrankung im Manuskript den Titel ‚Intermezzo‘, ersetzte ihn durch die Abschnittsnummer 7, trug die von Nietzsche verfügten Änderungen ein, steckte das Blatt in das ‚Ecce homo‘-Manuskript und nahm Prosa und Gedicht in die von ihm angefertigte Abschrift (Redaktion) hinein. Da alle Ausgaben des ‚Ecce homo‘ auf der unkritischen Akzeptierung des Gastschen Textes beruhen, enthalten sie durchweg das ‚Intermezzo‘ mit dem ‚Gondellied‘. [...]“ S. 49.

⁴³⁹ KSA 6. S. 291.

⁴⁴⁰ Kulawik, Bernd: „... ich nehme, aus drei Gründen, Wagner's Siegfried-Idyll aus ...“. In: Nietzsches Forschung. Hrsg. von Hans-Martin Gerlach und Renate Reschke in Zusammenarbeit mit Rüdiger Ziemann. Akademie Verlag, Berlin 1995. Band 2. S. 212 f.

⁴⁴¹ Im Abschnitt 6 des gleichen Kapitels „Warum ich so klug bin“ (d. h. unmittelbar vor unserem Abschnitt) schreibt Nietzsche: „Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab – mein Kompliment Herr von Bülow! – war ich Wagnerianer. [...] Aber ich suche heute noch nach einem Werk von gleich gefährlicher Fascination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der Tristan ist, – ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheiten Lionardo da Vinci's entzaubern sich beim ersten Tone des Tristan. Dies Werk ist durchaus das non plus

ersten Strophe wird durch die bildliche Verbindung „Venedig“-„Brücke“ beziehungsweise „Thränen“-„goldner Tropfen“ hergestellt:

[...] Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort **Venedig**. Ich weiss keinen Unterschied zwischen **Thränen** und Musik zu machen, ich weiss das Glück, den S ü d e n nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken.

An der **Brücke** stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's [...]

Jene Erkenntnisse, die im Prosateil mit „rezitativischer“ Vehemenz ausgesprochen werden, werden

ultra Wagner's [...].“ (KSA 6. S. 289 f.). Nun, wie soll dieser Lobgesang auf „Tristan“ verstanden werden? Der „Tristan“ ist alles andere als „erquickend“ beziehungsweise „Kon-Form“ wie das oben erwähnte „Siegfried-Idyll“: „Die Harmonik, so avanciert sie ist, setzt nach altem Muster auf die Erwartung des Hörers, der in die harmonisch-modulatorischen Abläufe hineingezogen wird und aus seiner inneren Beteiligung am musikalischen Geschehen seine Schlüsse zieht. Diese aber werden stets aufs Neue und meist im letzten Moment enttäuscht, indem nicht eintritt, worauf die Musik zu zielen schien. So kommt die Erzeugte Spannung nicht zur Lösung, bleibt vielmehr erhalten und wächst von Mal zu Mal stärker an. [...] [D]ie Chromatik, für die *Tristan* berühmt ist [...], tendiert prinzipiell aus der Tonart hinaus und unterminiert damit die tonalen Zentren als die klassischen Bezugs- und Ruhepunkte der Musik.“ (Voss, Egon: *Tristan und Isolde*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Piper Verlag GmbH, München 1997. Band 6. S. 579.). Eine weitere Kontradiktion, die eine größere Irritation hervorruft ist die Oper *Carmen*: In der Schrift „Der Fall Wagner“ schreibt Nietzsche: „Ich hörte gestern – werden Sie es glauben? – zum zwanzigsten Male *Bizet's* Meisterstück. Ich harrete wieder mit einer sanften Andacht aus, ich lief wieder nicht davon. Dieser Sieg über meine Ungeduld überrascht mich. Wie ein solches Werk vervollkommnet! Man wird selber dabei zum ‚Meisterstück‘. – Und wirklich schien ich mir jedes Mal, dass ich *Carmen* hörte, mehr Philosoph [...]. Diese Musik scheint mir vollkommen. [...] Endlich: diese Musik nimmt den Zuhörer als intelligent, selbst als Musiker [...]. Und nochmals: ich werde ein besserer Mensch, wenn mir dieser Bizet zuredet. Auch ein besserer Musikant, ein besserer Zuhörer. Kann man überhaupt noch besser zuhören? – Ich vergrabe meine Ohren noch unter diese Musik, ich höre deren Ursache. [...] Hat man bemerkt, dass die[se] Musik den Geist frei macht? [...] Bizet macht mich fruchtbar. Alles Gute macht mich fruchtbar. [...]“ (KSA 6. S. 13 f.). Nietzsche eröffnet quasi diese Schrift mit Bizets „Carmen“ und dann in einem Brief an Carl Fuchs schreibt er: „Das, was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt B[izet] Tausend Mal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische Anthitese gegen W[agner] wirkt es sehr stark; es wäre ja eine Geschmacklosigkeit ohne Gleichen gewesen, wenn ich etwas von einem Lobe Beethovens hätte ausgehen wollen. Zu alledem war W[agner] rasend neidisch auf Bizet: Carmen ist der größte Opern-Erfolg überhaupt in der Geschichte der Oper und hat bei weitem die Zahl der Aufführungen aller Wagnerischen Opern zusammen in Europa für sich allein überboten.“ (KSB 8. S. 554). Es sind diese Kontradiktionen, die eine Interpretation immens erschweren. Der Versuch einer Überschaubarkeit beziehungsweise Kontinuität in den Werken des Autors herzustellen, ist schwierig. Aber es kann unmöglich sein, dass solche Divergenzen so exponiert werden ohne eine plausible Erklärung. Djuric zeigt in einem Aufsatz „Die perspektivische Grenzüberschreitung“, dass solche Unebenheiten bei Nietzsche unter dem Aspekt des „Perspektivismus“ zu suchen sind: „Nietzsche betont besonders den perspektivischen Charakter jeder Interpretation. Das ist der eigentümlichste und zugleich der am meiste umstrittene Punkt seiner ‚Erkenntnistheorie‘. [...] Man kann von keinem absoluten Prinzip ausgehen, geschweige denn aus dem Wesen der Dinge sprechen, das Interpretieren ist immer eine mehr oder minder einseitige Art und Weise der Lebens-Gestaltung. Immer handelt es sich um eine Täuschung (zwar meistens verborgen, manchmal sogar bis zur Unkenntlichkeit), da die Täuschung dem Leben selbst anhaftet. Es gibt nicht nur einen einzigen Standpunkt, von dem aus die Welt aus einer Perspektive gesehen werden kann, sondern es gibt deren unzählig viele. [...] Jeder Standpunkt ist durch ein bestimmtes Interesse bedingt, durch Bedürfnis oder Leidenschaft [...]. Auf diese Art hat Nietzsche von vornherein jede Möglichkeit einer dogmatischen Verabsolutierung irgendeiner Interpretation ausgeschlossen. Sein Perspektivismus läßt keinen Platz für irgendeine starre oder versteinerte Fixierung. [...] Die Frage besteht nur darin, was dem Leben besser diene, und nicht, was die Wahrheit über die Welt und das Leben weiter und tiefer offenbare.“ (Djuric, Mihailo: *Nietzsche und die Metaphysik*. In: Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Hrsg. von Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel. Bd. 16. S. 312 f.). Diese Betrachtungsweise führt zu keinem Widerspruch.

unmerklich in die „Arie“ überleitet und hier musikalisch dargestellt. Im ersten Satz des Gedichtes „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht“ (V. 1-2) wird der Leser mit einer sehr bekannten Lokalität und mit einem „lyrischen“ Subjekt konfrontiert:

„[...] Die letzte Nacht an der Rialto-Brücke brachte mir noch eine Musik, die mich zu Thränen bewegte, ein unglaubliches altmodisches Adagio, wie als ob es noch gar kein Adagio vorher gegeben hätte.“⁴⁴³

Das „visionäre“ Bild der Lokalität ist zwar zeitlich und räumlich versetzt, aber explizit genug, wie wir diesem Brief entnehmen können. Sofern das Gedicht nicht von seinem Prosateil getrennt wird (wodurch der vitale Bezug zwischen den beiden Teilen gleichsam amputiert würde), ist keine Differenz zwischen dem Autor Nietzsche und dem lyrischen Ich anzunehmen: Dass „[...] der textuell eingesetzte (oder zu erschließende) Sprecher (die Sprecher-Istanz), der nicht nur mit der ersten Person Sg. oder Pl. realisiert werden kann, als prinzipielle Vermittlungsinstanz angesehen und vom Autor unterschieden werden [muss]“⁴⁴⁴, zählt zu den grundlegendsten Erkenntnissen der Literaturwissenschaft; hier jedoch erübrigt sich die Unterscheidung m. E.: In unserem Fall impliziert das „lyrische Ich“ den Autor Nietzsche. „Ecce homo“ ist eine Autobiographische Schrift, in der Nietzsche, mit einiger Übertreibung freilich, seine Person und seine Werke exponiert. Im Prosateil kommt das „Ich“ zwölf Mal vor, eine Zahl, die im Abendland stark symbolisch aufgeladen ist und hier bewusst so eingesetzt wird, dass der Dichter im lyrischen Teil ein dreizehntes „Ich“ hinzufügen kann. Und nun bekommt die Zahl seine eigentliche Bedeutung: „Der Gekreuzigte“. Hier zeigt der Autor wie subtil er mit Zahlensymbolik umgeht – subkutan –, um eine weitere Verbindung zwischen Prosa und Gedicht herzustellen. Vom 1. Januar 1889 unterschrieb Nietzsche seine Post mit „Dionysos“ oder „Der Gekreuzigte“.⁴⁴⁵ Diese entwicklungsgeschichtliche Kontinuität: „Dionysos – Christus – Nietzsche“ gehört zur Grundkonzeption der Schrift „Ecce homo“.⁴⁴⁶

Die Versgruppe „Fernher kam Gesang: / goldener Tropfen quoll's / über die zitternde Fläche weg. / Gondeln, Lichter, Musik –“ (V. 3-6) zeigt ein weiteres Bild, das sich die Sprecher-Instanz aus der Erinnerung nach Turin gleichsam näher projiziert. Die Metapher „goldener Tropfen quoll's“, steht für „reine, wertvolle Tränen, die aus kranken Augen quellen“,^{447 448} und bringt eine jener inneren Bewegtheit zum Ausdruck. Betrachtet man den nahtlosen Übergang zwischen dem Prosateil und der ersten Strophe, wie ursprünglich gedacht, als ein Ganzes, dann hätten wir zwischen der siebten und achten Zeilen die erste und einzige Texttrennung. Unüberschaubar ist die siebte Zeile, die, fast doppelt so lang wie die anderen Zeilen, aus der Strophe ragt; verstärkt durch die Leerzeile wird die Trennung von der zweiten Strophe noch deutlicher. „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus . . .“: Alles deutet auf etwas Ungewisses, ein Darüber- „hinaus“, etwas „Jenseitiges“ betont durch den Wendepunkt „Dämmerung“ und anschließend durch die Pünktchen der Aposiopese, welche die Ungewissheit „wortlos“ entgegentritt. Einige Zitate aus dem „Zarathustra“ könnten eine solche „Dämmerung“ „erhellen“:

„Wahrlich, so sagte er zu seinen Jüngern, es ist um ein Kleines, so kommt diese lange Dämmerung. Ach, wie soll ich mein Licht hinüber retten! Dass es mir nicht ersticke in

⁴⁴³ KSB 7. S. 61.

⁴⁴⁴ Schweikle, Irmgard: *Lyrisches Ich*. In: Metzler Lexikon Literatur. S. 465 f.

⁴⁴⁵ KSB 8. S. 570 ff.

⁴⁴⁶ „Ecce homo“: „lat. ‚siehe da, der Mensch‘ [...] Übersetzung der Vulgata (Joh. 19,5) für den Ausruf des PILATUS, mit dem er den gezeißelten und dornengekrönten JESUS dem Volke vorstellte. Dargestellt wurde die Zurschaustellung CHRISTI („Ecce-Homo“) erst seit dem Spät-MA., das sich allen Stationen der Passion zuwandte. JESUS mit Dornenkronen und Spottmantel kommt entweder als Einzelfigur oder von den spottenden Juden umgeben vor. Die Szene betont das Unmenschliche des Vorgangs: JESUS erscheint erbarmungswürdig, das Volk als höhrender Pöbel.“ In: Brockhaus Enzyklopädie. 1988. Bd. 6. S. 85 f.

⁴⁴⁷ KSB 8. S. 95.

⁴⁴⁸ KSB 6. S. 14. Nietzsche war in Venedig halbbblind; Köselitz musste vorlesen. Siehe auch KSB 7. S. 38.

dieser Traurigkeit! Fernen Welten soll es ja Licht sein und noch fernsten Nächten!“⁴⁴⁹ „Und auch, wenn die lange Dämmerung kommt und die Todesmüdigkeit, wirst du an unserm Himmel nicht untergehen, du Fürsprecher des Lebens!“⁴⁵⁰ „Düster ging ich jüngst durch leichenfarbene Dämmerung, – düster und hart, mit gepressten Lippen. Nicht nur Eine Sonne war mir untergegangen“⁴⁵¹ „Der grosse Überdruß am Menschen – der würgte mich und war mir in den Schlund gekrochen: und was der Wahrsager wahrsagte: ‚Alles ist gleich, es lohnt sich Nichts, Wissen würgt.‘ Eine lange Dämmerung hinkte vor mir her, eine todesmüde, todestrunke Traurigkeit, welche mit gähnendem Munde redete.“⁴⁵² „[...] – ich liebe Zarathustra, so dünkt mich oft, um meines bösen Geistes Willen. – Aber schon fällt der mich an und zwingt mich, dieser Geist der Schwermuth, dieser Abend-Dämmerung-Teufel: und wahrlich, ihr höheren Menschen, es gelüftet ihn – [...] Der Tag klingt ab, allen Dingen kommt nun der Abend, auch den besten Dingen; hört nun und seht, ihr höheren Menschen, Welcher Teufel, ob Mann, ob Weib, dieser Geist der Abend-Schwermuth ist!‘ Also sprach der alte Zauberer, sah listig umher und griff dann zur Harfe.“⁴⁵³

Aus musikalischer Perspektive lässt sich die Trennung einer alten Tonart und Überleitung in die neue durch eine Modulation nachvollziehen: Der siebte Vers stellt die Septime einer Tonskala dar; dieses Intervall ist das sensibelste aller Intervalle und hat eine nach oben strebende Auflösungstendenz.⁴⁵⁴ Deutet man nun dieses Intervall als Terz der fünften Stufe beziehungsweise der Dominante um, bei gleichbleibender Auflösungstendenz, dann löst sich diese Terz, ehemalige Septime, in den Grundton der neuen Tonart. In unserem Fall entspricht der achte⁴⁵⁵ Vers dem Grundton der neuen Tonart.⁴⁵⁶ Im Gegensatz zur ersten Strophe, welche aus sieben Versen besteht und zur Heptatonik gehört, spiegelt diese neue „Tonreihe“, analog zu den fünf Versen, eine fünfstufige Tonreihe wider, das heißt, sie ist pentatonisch aufgebaut. Die Heptatonik bezeichnet eine siebenstufige Skala im diatonischen Tonsystem, welche „zur Darstellung des Volkstümlichen und Historischen“ verwendet wurde.⁴⁵⁷ Die Pentatonik hingegen „wirft ein Licht auf die naturhaften, seelischen Quellengründen, [aus] denen diesen Tonordnungen entsprangen.“⁴⁵⁸ Es ist eine naturgegebene tonale Beziehung, die den kosmischen Zusammenhang zwischen den Tönen und der menschlichen Seele verbindet.⁴⁵⁹ In diesen Sphären zeigt sich ein bekanntes Bild, das aus der Antike stammt: Ein alter Sänger, begleitet von seiner Leier, trägt seine Klage vor.⁴⁶⁰ Der Schwan singt sein letztes Lied.⁴⁶¹ Dieser Kontrast zwischen der Freude und Lebendigkeit eines venezianischen Festes durch „Gondeln, Lichter, Musik“ (V. 6) und dem (blinden) Sänger mit der Leier ist nicht zu „überhören“. Der Autor lässt hier das „Dionysische“ und „Apollinische“, kurz

⁴⁴⁹ KSA 4. S. 173.

⁴⁵⁰ KSA 4. S. 175.

⁴⁵¹ KSA 4. S. 198.

⁴⁵² KSA 4. S. 274.

⁴⁵³ KSA 4. S. 370 f.

⁴⁵⁴ Fügt man zur Dominante eine Septime hinzu, dann hätte diese eine nach unten strebende Auflösungstendenz.

⁴⁵⁵ Die Zahl „8“ bildet in der theologischen Zahlensymbolik die Gottheit ab. Christus wird durch die Zahl „5“ dargestellt. Das heißt, Christus ist die Brücke zu Gott. Diese göttliche Reinheit wird auf die vollkommenen Konsonanzen übertragen: Prim – Quint – Oktave. Der Mensch als Sünder wird mit der kleinen Terz dargestellt, wobei er durch die Offenbarung zur großen Terz, also zu einem besseren Menschen, aufsteigen kann. Kleine und große Sechste sind umgedeutete Terzen.

⁴⁵⁶ Eine diatonische Tonleiter besteht aus sieben Tönen, der achte Ton, also die Oktave, ist die Wiederholung des Grundtones; allerdings auf einer anderen Ebene.

⁴⁵⁷ „Um die Mitte des 19. Jh. kam es zur Krise der Diatonik, für die verschiedene Lösungen gesucht wurden. Deutschland wurde für längere Zeit der Gegensatz Wagner-Brahms beherrschend; Wagner findet im *Tristan* eine prinzipiell auf Chromatik aufgebaute Tonsprache und behält die Diatonik zur Darstellung des Volkstümlichen und Historischen (*Meistersinger*) [...]. Brahms hält grundsätzlich an der Diatonik fest [...].“ In: Riemann, Hugo: *Musiklexikon Sachteil*. B. Schott's Söhne. Mainz 1967. S. 225.

⁴⁵⁸ Riemann, Hugo: S. 721.

⁴⁵⁹ Schneider, Marius: *Raga-Maqam-Nomos*. Pentatonische Reihen der Râgas: *audava*. In: MGG: Bd. 10. Sp. 1867.

⁴⁶⁰ Der Leiermann oft als Blinder dargestellt, scheint ein weiteres Indiz für Nietzsche zu sein. Siehe: Hickmann, Hans: *Harfe*. In: MGG: Bd. 5. Sp. 1544.

⁴⁶¹ Das „Gondellied“, das im zehnten Vers vorkommt ist thematisch gebunden, daher soll die Betonung mehr auf „Lied“ fallen.

vom dem Schluss, noch einmal kurz erklingen.

Nachdem wir von einer sinnlichen, also von einer „sichtbaren“ beziehungsweise „hörbaren“ Trennung und Überleitung gesprochen haben, wird nun vom einem Übergang die Rede sein, der einen übersinnlichen, transzendentalen Charakter hat: Die Subjekt-Objekt-Korrelation,⁴⁶² welche zunächst präreflexiv im siebten Vers „trunken schwamm’s in die Dämmerung hinaus . . .“ auftritt, manifestiert sich durch die Umdeutung des „s“ – das Bild, Kraft der Imagination – zum präreflexiven „ich“. Die perspektivische Wende des Beobachters (Subjekt: Nietzsche in Turin) auf das Erlebte⁴⁶³ (Objekt: Nietzsche in Venedig), wird so geschildert, wie wenn ein Künstler aus der Erinnerung ein Bild malt, und er es am Ende „bewusst“ betrachtet. Wir können von dieser Betrachtungsweise im fünften Kapitel seines ersten Werkes „Die Geburt der Tragödie“ lesen:

„[...] Insofern aber das Subjekt Künstler ist, ist er bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert. [...] Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiss er etwas über das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Märchen gleich, das die Augen drehen und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.“^{464 465}

Nach einem empirischen „Ich“: „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht.“ (V. 1-2) und einem präreflexiven „Ich“: „trunken schwamm’s in die Dämmerung hinaus . . .“ durch die retrospektivische Betrachtung, setzt der Denkprozess der Selbstreflexion ein. Das ist der Augenblick, in dem das „reine Ich“, – die Selbstreflexion – ins „transzendente Ich“ ins Metaphysische übergeht: „Meine Seele“ (V. 8). Die Auseinandersetzung mit der Seele hat Nietzsche unter den verschiedensten Aspekten in seinen Werken zum Ausdruck gebracht:

⁴⁶² Das Phänomen der Reflexion (Präreflexion, Selbstreflexion) ist einer Subjekt-Objekt-Dialektik unterworfen, die in der Monographie von Hans Köchler systematisch charakterisiert worden ist: „[...] Auf dem Hintergrund [einer wechselseitige Beziehung zwischen Bewusstsein und Sein] tritt erst die Dialektik des *Phänomen*-Begriffs deutlich hervor: das Erscheinende ‚erscheint‘ nur, wenn es ein ‚Subjekt‘ (Bewußtsein) ‚gibt‘; das Subjekt ist im Bewußtsein intentional auf das Erscheinende (als ein ihm entgegertretendes Objekt) gerichtet, hebt sich davon ab; [...] steht hinter dem Phänomen – das als solches rein im Medium des Bewußtseins sich zeigt – noch ein *Grund* (ein Bewußtseinsunabhängiges Objekt) dieser Erscheinung?“ [...] „Die Intentionalität als ‚direction vers l’Autre, . . . overture pour une rencontre‘, wie J. HYPOLITE es ausdrückt, ist somit nur noch die *Form* reiner *Selbstbegegnung* in der Reflexion auf ein ‚geleistetes‘ Korrelat einer [noesis]; so ist Geist wirklich nur ‚das Eine, sich selbst gleiche Unendliche, die reine Identität, welche sich von sich trennt, als das Andere *ihrer selbst* als das Fürsich- und Insichsein . . .‘ (HEGEL) – Wenn A. DE WAELHENS [...] Intentionalität als ‚Offenheit‘ gegenüber dem Anderen versteht, als ‚Außersich‘ im ‚Beisichsein‘, allgemein: als Eksistenz und Transzendenz im Sinne HEIDEGGERS [...] dann geht er hierin prinzipiell schon über HUSSERL hinaus, der doch feststellt, daß ‚kein reales Sein . . . für das Sein des Bewußtsein selbst notwendig sei und auch ‚Transzendenz‘ nur als innerhalb der *Immanenz* eines Bewußtseins (= als einen spezifischen Seinssinn intentionaler Modifikation) gelten läßt.“ [...] „[D]as heißt ‚die Transzendentalität ((bestimmt)) sich . . . als sich objektivierende Subjektivität‘; die *Vermittlung* der transzendentalen reinen Subjektivität zu ihrer [Vergegenständlichung] geschieht durch ihre ‚Objektivierung‘; eine ‚sich-objektivierende Subjektivität‘ ist das Letzte, worauf in ‚radikaler Selbstbesinnung‘ zurückgegangen werden kann, – das letzte, nicht hinterfragbare Absolute.“ In: Köchler, Hans: *Die Subjekt-Objekt-Dialektik in der transzendentalen Phänomenologie. Das Seinsproblem zwischen Idealismus und Realismus*. Monographien zur philosophischen Forschung. Anton Hain Verlag. Meisenheim am Glan 1974. Bd. 112. S. 2-5.

⁴⁶³ Das Erfahrene, das Erkannte.

⁴⁶⁴ KSA I. S. 47 f.

⁴⁶⁵ Dieser Aspekt der Objekt-Subjekt-Betrachtung wird auch von Groddeck erwähnt: Groddeck, Wolfram: *Ein anderes Wort für Musik*. In: Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Bd. 5. Hrsg. von Harald Hartung. Reclam Verlag. Stuttgart 1983. S. 30 f.

„[...] Sie hätten 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! [...]“⁴⁶⁶ „[...] Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. [...]“⁴⁶⁷ „[...] Und wahrlich, oh meine Seele! Wer sähe dein Lächeln und schmelze nicht vor Thränen? [...] ‚Ist alles Weinen nicht ein Klagen? Und alles Klagen nicht ein Anklagen?‘ Also redest du zu dir selber, und darum willst du, oh meine Seele, lieber lächeln, als dein Leiden ausschütten. [...] Aber willst du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermuth, so wirst du singen müssen, oh meine Seele! [...]“⁴⁶⁸ „Wie die Italiäner sich eine Musik aneignen, dadurch daß sie dieselbe in ihre Leidenschaft hineinziehen [...] so lese ich die Denker und ihre Melodie singe ich nach: ich weiß hinter allen den kalten Worten bewegt sich eine begehrende Seele, ich höre sie singen, denn meine Seele singt, wenn sie bewegt ist.“⁴⁶⁹ „[...] An jene ersten musikalischen Entzücken – die stärksten unseres Leben – knüpft unsere Empfindung an, wenn wir jene italiänischen Melismen hören: die Kindes-Seligkeit und der Verlust der Kindheit, das Gefühl des Unwiederbringlichsten als des köstlichsten Besitzes, – das rührt dabei die Saiten unsrer Seele an, so stark wie es die reichste und die ernsteste Gegenwart der Kunst allein nicht vermag. [...]“⁴⁷⁰ „[...] Süsse Leier! Süsse Leier! Ich liebe deinen Ton, deinen trunkenen Unken-Ton! – wie lang her, wie fern her kommt mir dein Ton, weit her, von den Teichen der Liebe! Du alte Glocke, du süsse Leier! Jeder Schmerz riss dir in’s Herz. [...]“⁴⁷¹

Bei der Komposition dieser „Musikseite“ gibt der Autor zwei verschiedene Tempora an: Die Szene, die das Gedicht abbildet, und der seelische Zustand der Sprecher-Instanz findet in der Vergangenheitsform (Venedig) statt, während der Prosateil in der Präsensform gehalten ist (Turin). Dadurch wird der Eindruck vermittelt, Nietzsche habe in Venedig eine Phase abgeschlossen, endgültig einen Zeitraum hinter sich gelassen und mit Turin einen neuen Lebensabschnitt eröffnet. Die Frage „– Hörte Jemand ihr zu? . . .“ (V. 12) impliziert auch schon die Antwort: Man hat den Autor des „Ecce homo“ damals nicht verstanden und erst recht nicht gehört. Der „unsichtbar[e]“ Schmerz verursacht durch die mangelnde Anerkennung seiner Werke,^{472 473} die jahrelang völlig ignoriert wurden, hatten den „Dichter-Philosoph“ zutiefst „berührt“ und gekränkt. Schon damals fand dieser visionäre Transitus statt: Das „Klagelied“ singend und „zitternd vor bunter Seligkeit“, bewegte sich der „Kahn“⁴⁷⁴ über den Styx und brachte den Saitenspieler zu den Seligen.⁴⁷⁵ Durch den Parallelismus wird das „zittern“ der ersten Strophe: „über die zitternde Fläche weg.“ auf das „zittern“ der zweiten Strophe: „zitternd vor bunter Seligkeit“ umgedeutet beziehungsweise übertragen. Nicht zufällig befindet man sich auch in der zweiten Strophe auf einer Wasserfläche. Diese Gedanken aus der Vergangenheit sind dunkle, suizidale Gedanken, die eigentlich in der neu entdeckten Lebensform keinen Platz mehr haben, doch sind sie kontextuell nicht zu „überhören“: „[...] ich weiss das Glück, den Süden nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken.“ Hier wird die Verbindung zur zweiten Strophe hergestellt: Zu jenem Schwanengesang. Die oben erwähnte Linearität „Venedig–Musik–Köselitz“ erhält eine induktive Funktion, im Sinne einer Oberflächenverbindung (I. Strophe), um dann einen vergangenen, tief-inneren Zustand darstellen zu können (II. Strophe). Die perspektivische Abkoppelung, das heißt, der Übergang von der visionären zur seelischen Darstellung wird sichtbar (überdehnte Zeile, Aposiopese, Leerzeile), hörbar (Modulation) und transzendental (Subjekt-Objekt-Reflexion) vermittelt.

⁴⁶⁶ KSA 1. S. 15.

⁴⁶⁷ KSA 4. S. 136.

⁴⁶⁸ KSA 4. S. 278 ff.

⁴⁶⁹ KSA 9. S. 320.

⁴⁷⁰ KSA 2. S. 622.

⁴⁷¹ KSA 4. S. 399.

⁴⁷² KSB 6. S. 24.

⁴⁷³ KSB 8. S. 95.

⁴⁷⁴ KSB 6. S. 139.

⁴⁷⁵ KSB 6. S. 14. Die „Toteninsel“

V. Analyse

V. 1. Grammatisch-syntaktische Struktur

V. 1. 1. Satzart und Satzform

Das Gedicht besteht aus fünf Deklarativsätzen und einem Interrogativsatz. Die Aussagen sind mit sechs Adverbialbestimmungen (Lokal, Temporal, Modal, Kausal und Konditional), zwei partizipialen Konstruktionen und einem Attributivsatz (adjektivisch und präpositional) zusammengesetzt. Es fehlen Konjunktiv- Ausrufe- und Aufforderungssätze. Während die Aussagen aus kategorischer Sicht unkompliziert erscheinen, weisen die syntaktischen Konstruktionen eine schwierigere Gestaltung auf. Die Sätze zeigen überwiegend eine parataktische Struktur. Die Zeilen 6 und 7 bilden einen Aussagesatz mit einer Reihung von Subjekten, die ein Ganzes darstellen und durch den Gedankenstrich zum Prädikat verbunden wird. Der Gedankenstrich bekommt dadurch eine ähnliche Funktion, wie jene einer Konjunktion, die der Autor offensichtlich absolut vermeiden will. Ein weiterer Satz, ein Gliedsatz, der eine auffallende Konstruktion aufweist, wird aus den Versen 8 bis 11 zusammengesetzt: Hier wird das Vorfeld des Satzes mit dem Beziehungswort „Seele“ und seiner Apposition „Saitenspiel“ gebildet, das Satzfeld dagegen setzt sich aus einer Reihe von partizipialen und adverbialen Wortgruppierungen zusammen. Die letzte Wortgruppierung (V. 11), mit einem Gerundium beginnend, steht kontrapunktisch zur Apposition: „Saitenspiel – zitternd“. Als ein Paradoxon erscheint die Modal-Konstruktion „Meine Seele, [...], sang sich, [...], heimlich ein Godellied dazu, [...]“ (V. 8-10) und die rhetorische Frage (V. 12): „– Hörte Jemand ihr zu? . . .“. Das „Es“ als Subjekt kommt im Gedicht zweimal vor (V. 4 und V. 7), und es darf nicht als Gegenstand, von dem etwas ausgesagt wird, verstanden werden. Das gedankliche Subjekt ist vielmehr das „Quellen“ beziehungsweise das „Schwimmen“. Das Präteritum (durativ) kommt in der temporalen Strukturierung bei allen Prädikaten vor. Diese Vergangenheitsform deckt sich mit der Intention des Autors in dem das „Vorübergegangene“ zum Ausdruck gebracht wird. Eine andere Intention, die hier vermittelt wird, ist die der Nichtabgeschlossenheit von wiederholten beziehungsweise länger andauernden Vorgängen der Vergangenheit. Diese letzte Beobachtung lässt sich vor allem dann verstehen, wenn der Prosa-Teil, der im Präsens (durativ) steht, als Introduction des Gedichtes verstanden wird und nicht von diesem getrennt wird. Das heißt, während der Prosa-Teil, als Vorerzählung im Präsens steht, steht das Gedicht, als Nacherzählung, im Präteritum. Die Aussageform des Modus Indikativ-Aktiv drückt die subjektive Stellungnahme des Sprechers zu dem Sachverhalt aus. Zu unterscheiden wären die qualitativen Aktivitäten zwischen der ersten und zweiten Strophe: Die Fülle aktiver Aussagen der ersten Strophe reflektieren nicht die Aktivitäten des Sprechers, hier handelt es sich um sinnliche Wahrnehmungen von außen, die auf den Sprecher einwirken. Die zweite Strophe hingegen drückt eine innere empfundene Aussage aus, die aktiv nach außen drängen will. Bei der Interpunktion des Gedichtes, sind drei Zeichen, welche eine besondere Aufmerksamkeit verdienen: Der Doppelpunkt, die Auslassungspunkte und der Gedankenstrich. Die Autorin Ursula Brendel unterscheidet drei Gedankenstriche: der Trenngedankenstrich, der Bindegedankenstrich und der Ergänzungsgedankenstrich.⁴⁷⁶ Der Ergänzungsgedankenstrich kommt in unserem Fall nicht vor. Zwischen dem sechsten und dem siebten Vers setzt der Autor des Gedichtes einen Gedankenstrich, der nach den Richtlinien der Interpunktionsautorin zu einem Trenngedankenstrich gehört: „Gondeln, Lichter, Musik – / trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“. Hier wird die syntaktische Struktur durch die Brechung nicht geändert. „Was nach dem Trenngedankenstrich steht, verlangt also keinen syntaktischen Neustart, sondern einen textuellen. Das Element nach dem Gedankenstrich ist eines, das im gegebenen Kontext nicht ohne Umdenken interpretierbar ist. Damit wird es zu einer nicht erwarteten Genauigkeit. Mit dem Gedankenstrich kündigt man an, dass man das Folgende als etwas Unerwartetes verstanden wissen will. Wie beim

⁴⁷⁶ Brendel, Ursula: *Interpunktion*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011. S. 44 f.

Trennstrich steht links und rechts vom Trenngedankenstrich keine vollständige Texteinheit.“⁴⁷⁷ Die Versen 8 bis 11, welche eine geschlossene Satzstruktur aufweisen, werden vom zwölften Vers durch einen Punkt und durch einen Gedankenstrich getrennt: „Meine Seele, ein Saitenspiel, / sang sich, unsichtbar berührt, / heimlich ein Gondellied dazu, / zitternd vor bunter Seligkeit. / – Hörte Jemand ihr zu? ...“. Hier käme, laut Brendel, der Bindegedankenstrich in Frage, denn er „steht zwischen Texteinheiten. Sprachverarbeitungstheoretisch gesprochen verlangt er vom Leser Abbruch – Umorientierung - Neustart nach dem syntaktischen Parsing oder besser zwischen zwei syntaktischen Parsingepisoden.“⁴⁷⁸ Die Funktion der Auslassungspunkte liegt in erster Linie nicht ausgedrückte Informationen zu ergänzen; Teile, welche in einem Wort, Satz oder Text ausgelassen worden sind, sollten den Leser unterrichten, an der mit den Auslassungspunkten gekennzeichneten Stellen sein Wissen zu aktivieren.⁴⁷⁹ Im V. 7 lässt sich diese Andeutungsfunktion (Brendel) nicht so ohne weiteres klassifizieren; der Autor weist im diesem Vers eine Erweiterung der Bedeutungsdimension über Raum und Zeit hin. Die Verbindungsfunktion hingegen fordern vom Leser die Re-Aktivierung vom Wissen, das im Text gegeben ist.⁴⁸⁰ In unserem Fall ist die Verbindung jener Informationen gemeint, die sich im Prosa-Teil befinden und in Relation zum Gedicht stehen: Erste Zeile des Abschnitts 7:⁴⁸¹ „– Ich sage noch ein Wort für die ausgesuchtesten Ohren:“, letzte Zeile des Gedichtes: „– Hörte Jemand ihr zu? . . .“. ⁴⁸² Abschnitt 7 stellt einen geschlossener Kreis dar.⁴⁸³ Der Doppelpunkt stellt gegenüber dem Gedankenstrich eine Vorbereitung der Thematik dar, indem er durch die Doppelpunktkonstruktion eine Doppelpunktexpansion ankündigt.⁴⁸⁴ Die Expansion im Gedicht ist die Vision der „Gondeln, Lichter, Musik –“, welche „trunken schwamm’s in die Dämmerung hinaus . . .“. Nun aber setzt der Autor die Doppelpunktexpansion nicht unmittelbar nach der Doppelpunktkonstruktion, sondern, in den letzten beiden Zeilen der ersten Strophe (V. 6 und 7), um die Trennung einer räumlichen beziehungsweise einer sphärischen Dimension plakativer darstellen zu können. Die „Leerstelle“, welche durch die Doppelpunktkonstruktion eröffnet und durch die Doppelpunktexpansion (V. 6 und V. 7) „gesättigt“ wird (Brendel spricht von einer „Strukturabgleichblockade“), wird syntaktisch und rhythmisch dargestellt.

– ~ – ~ –
Fernher kam Gesang:⁴⁸⁵

Die „segmentative Zäsur“⁴⁸⁶, welche zwischen Ankündigung (V. 3) und Handlung (V. 6 und V. 7) setzt der Dichter „goldener Tropfen quoll’s / über die zitternde Fläche weg.“ (V. 4 und V. 5), und erreicht dadurch eine Erweiterung des Handlungsraums.

⁴⁷⁷ Brendel, Ursula: S. 44 f.

⁴⁷⁸ Brendel, Ursula: S. 45. (sentence parsing engl. Ausdruck für Satzanalyse. In: Metzler Lexikon Sprache. S. 596.)

⁴⁷⁹ Brendel, Ursula: S. 46 f.

⁴⁸⁰ Brendel, Ursula: S. 47.

⁴⁸¹ KSA 6. S. 290.

⁴⁸² In der Kröner Gesamtausgabe fehlen die Auslassungspunkte: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke in zwölf Bänden.* Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1964. Bd. VIII. S. 329.

⁴⁸³ KSA 6. S. 291.

⁴⁸⁴ Brendel, Ursula: S. 84 ff.

⁴⁸⁵ Die Kröner Gesamtausgabe zeigt ein Semikolon anstatt des Doppelpunktes.

⁴⁸⁶ Brendel, Ursula: S. 88

VI. Versstruktur

VI. 1. Metrum

I	Strophe					
	∨ -	∨ -	∨			
1.	An der	Brücke	stand		3 Takte	5 Silben
	∨ - -	∨ -	∨			
2.	jüngst ich in	brauner	Nacht		3 Takte	6 Silben
	∨ -	∨ -	∨			
3.	Fernher	kam Ge-	-sang:		3 Takte	5 Silben
	∨ - -	∨ -	∨			
4.	goldener	Tropfen	quoll's		3 Takte	6 Silben
	∨ - -	∨ - -	∨ -	∨		
5.	über die	zitternde	Fläche	weg	4 Takte	9 Silben
	∨ -	∨ -	∨ -			
6.	Gondeln	Lichter	Musik		3 Takte	6 Silben
	∨ -	∨ - - -	∨ - - -	∨		
7.	trunken	schwamm's in die	Dämmerung hin-	-aus	4 Takte	9 Silben
II	Strophe					
	∨ -	∨ - -	∨ -	∨		
8.	Meine	Seele, ein	Saiten-	spiel,	4 Takte	8 Silben
	∨ - -	∨ - -	∨			
9.	sang sich, un-	-sichtbar be-	-rührt		3 Takte	Silben
	∨ - -	∨ -	∨ -	∨		
10.	heimlich ein	Gondel-	-lied da	zu	4 Takte	8 Silben
	∨ - -	∨ -	∨ -	∨		
11.	zitternd vor	bunter	Selig-	-keit	4 Takte	8 Silben
	∨ - -	∨ - -	∨			
12.	- Hörte	Jemand ihr	zu?		3 Takte	8 Silben

Das Gedicht beginnt mit einem Trochäus. Die ungereimten und mit einer männlichen Kadenz komponierten Zeilen sind unregelmäßig. Ihre metrische Grundeinheit schwingt zwischen einem dreihebigen (3/4) und vierhebigen (4/4) Versmaß: Verse 1, 2, 3, 4, 6, 9 und 12 sind dreihebigen, während 5, 7, 8, 10 und 11 sind vierhebigen zusammengesetzt. Die Relation zwischen dem 3/4- und 4/4-Versmaß entspricht einem Verhältnis von 7:5, was wiederum mit den Zeilen der ersten Strophe (7) und den Zeilen der zweiten Strophe (5) übereinstimmt. Auch die abwechselnden Trochäen und Daktylen, welche zu einer weiteren „Unruhe“ im Gedicht führen, stehen im Verhältnis zueinander: 28:13, also fast 2:1. Trotz dieser Unregelmäßigkeit im Rhythmus lässt sich eine wiederholende rhythmische Struktur feststellen:

Vers 1 und 3:

	∨ -	∨ -	∨		
1.	An der	Brücke	stand	3 Takte	5 Silben
	∨ -	∨ -	∨		
3.	Fernher	kam Ge-	-sang:	3 Takte	5 Silben

Vers 2 und 4:

	∨ - -	∨ -	∨		
2.	jüngst ich in	brauner	Nacht	3 Takte	6 Silben
	∨ - -	∨ -	∨		
4.	goldener	Tropfen	quoll's	3 Takte	6 Silben

Vers 10 und 11

	∨ - -	∨ -	∨ -	∨		
10.	heimlich ein	Gondel-	-lied da	zu	4 Takte	8 Silben
	∨ - -	∨ -	∨ -	∨		
11.	zitternd vor	bunter	Selig-	-keit	4 Takte	8 Silben
	∨ - -	∨ - -	∨			

VI. 2. Enjambement

Das erste Enjambement, welches bildhaft mit sprachlichen Mittel den Gestus des „kurzen Stehens“ zum Ausdruck bringt, können wir beim Zeilensprung zwischen der ersten und zweiten Zeile feststellen:

„An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht“.

Die drei weiteren Enjambements, welche das Satzgefüge über das Versende emphatisch heraushebend übergreifen, kommen zwischen den Zeilen 8 / 9, 9 / 10 und 10 / 11 vor:

„Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Goldellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.“

VII. Rhetorische Struktur

VII. 1. Rhetorische Figuren

Aus dem Repertoire verschiedener rhetorischen Gestaltungsmöglichkeiten von Texten (Elocutio), die dem Autor zur Verfügung standen, leitet Nietzsche den ersten Satz des Gedichtes mit der Figur der Evidentia⁴⁸⁷ ein. Mit dieser Form, die als mnemonisches Erlebnis und zwar sowohl in der Erzählrede als auch in der Figurenrede erscheint, wird ein „sub oculos subiectio“⁴⁸⁸ und ein sinnliches Vergegenwärtigen veranschaulicht. Der Dichter führt den Gegenstand in seinen sinnlichen Details vor und mit Hilfe dieser rhetorischen Figur bringt er eine äußere (V. 1-7) und eine innere Bildlichkeit (V. 8-12) zum „Sehen“ und zum „Hören“. Zur Unterstützung dieser Bildlichkeit steht ein wichtiges Element der Rhetorik zur Verfügung: die Memoria. Durch die poetische Disposition eindrucksvollen Bildern (imagines) (V. 6), gestützt auf das Erinnerungsvermögen des Autors, das aus überwiegend musikalischen Verbindungskomponenten besteht, werden jene Bilder auf zusammenhängende Orte (loci)⁴⁸⁹ (V. 1) transponiert.

Die Darstellung des Sachverhalts (Narratio) erfährt durch sprachökonomische Mittel (Ellipse) stilistische Expressionen verschiedener Qualität: Zum einen wird die elliptische Figur zwischen den Versen eingesetzt, indem Satzglieder, die zum Verständnis syntaktischer Korrelationen führen sollten, ausgelassen werden: (V. 3/4) „Fernher kam Gesang: / goldener Tropfen quoll's“, (V. 6/7) „Gondeln, Lichter, Musik – / trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“, (V. 8) „Meine Seele, ein Saitenspiel“. Zum anderen greift er zu dem erzähltechnischen Mittel, dass die Perspektive beziehungsweise die Fokussierung und der Modus der Präsentation zwischen den beiden Strophen elliptisch eingesetzt wird. Hier ist eine sprunghafte Zustandsveränderung festzustellen, ohne dass verbindende Ereignisse erwähnt werden. Während die erste Strophe ästhetische Bilder vermittelt, versucht der Dichter in der zweiten Strophe einen Sinneszustand zum Ausdruck zu bringen. Der „Übergang“ lässt sich nicht mehr mit rhetorischen Figuren, sondern nur musikalisch erklären: Mittels Modulation. Es ist die Grundthematik des ganzen Abschnitts.

Weitere rhetorischen Figuren sind in der von der üblichen Wortfolge abweichenden Umstellung von Wörtern (Inversio) zu finden: (V. 1/2) „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht.“, (V. 3) „Fernher kam Gesang“, (V. 4/5) „goldener Tropfen quoll's / über die zitternde Fläche weg.“, (V. 7) „trunken schwamm's in die Dämmerung [...]“.

VII. 1. 1. Tropen⁴⁹⁰

Die Tropen, die hier behandelt werden, sind: Sprungtropen und Grenzverschiebungstropen

VII. 1. 2. Sprungtropen

Bei den Sprungtropen springt der gemeinte Wortsinn in andere Vorstellungsbereiche über. Durch dieses Phänomen wird die Darstellung stark verfremdet, das heißt, die Distanz zwischen Gesagtem und Gemeintem sehr groß ist und steht dadurch im Widerspruch zum Prinzip der Deutlichkeit. Zu diesem Tropus gehört die Metapher,⁴⁹¹ welche durch semantische Substitution Formulierungen konventioneller Zuordnungen aufgehoben beziehungsweise ersetzt werden: „goldener Tropfen“ (V. 4) als wertvolle Träne; „zitternde Fläche“ (V. 5) als leicht bewegtes, unruhiges Wasser; „Gondeln, Lichter, Musik“ (V. 6) als Analogon für die Stadt Venedig; „Meine Seele“ (V. 8) als das unsichtbare „Ich“ kontrapunktisch zum sichtbaren „Ich“: „An der Brücke stand

⁴⁸⁷ Lausberger, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik*. 5. Auflage. Max Huber Verlag, München 1976. S. 113.

⁴⁸⁸ Lausberger, Heinrich: S. 118.

⁴⁸⁹ nicht zu verwechseln mit Argumentationsörtern: vgl. *Topos*. In: Metzler-Lexikon Literatur. S. 773 f.

⁴⁹⁰ Schweikle, Günther: S. 785.

⁴⁹¹ Zymner, Rüdiger: *Metapher*. In: Metzler-Lexikon Literatur. S. 494 f.

/ „jüngst ich in brauner Nacht“ (V. 1/2); „ein Saitenspiel“ (V. 8) wird als eine zweifache Metapher dargestellt, denn hier ist die Seele als ein Musikinstrument gemeint und die Seele wiederum spiegelt den inneren Zustand des Erzählers wider.

VII. 1. 3. Grenzverschiebungstropen

Zu diesen Tropen besteht eine Beziehung zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten:

Periphrase: „trunken schwamm’s in die Dämmerung hinaus . . .“ (V. 7): Umschreibung eines undeutlichen Bildes, das in der Dunkelheit verschwindet.

„zitternd vor bunter Seligkeit“ (V. 11): Umschreibung eines nicht kontrollierbaren Zustands der Nerven, der durch eine Konfusion von Empfindungen verursacht wurde.

Hyperbel: „zitternd vor bunter Seligkeit“ (V. 11): Übertriebene Darstellung eines Zustands.

Personifikation: „Meine Seele [...] sang sich [...] ein Gondellied [...]“ (8, 9, 10): Durch die Anthropomorphisierung wird dem Abstraktum „Seele“ eine Stimme verliehen.

Emphase: „Hörte Jemand ihr zu? . . .“ (V. 12): Verdeutlichung einer mit sprachlichem Ausdruck gebrachten inneren Haltung.

VII. 1. 4. Wortfiguren

Asyndeton⁴⁹²: Sowohl in der ersten als auch in der zweiten Strophe finden wir eine Reihung syntaktischer Elemente derselben Kategorie, welche keine verbindende Konjunktion besitzen. Die Stilerhöhung zwischen den beiden Klimaxen lassen sich qualitativ und quantitativ interpretieren: Während im sechsten Vers „Gondeln, Lichter, Musik“ der Autor das „Bild“ einer Feierlichkeit, das sich vom Sichtbaren zum Hörbaren erhöht, wiedergibt, zeigen die Versen 8 – 11 „Meine Seele, ein Saitenspiel, sang sich, unsichtbar berührt, heimlich ein Gondellied dazu, zitternd vor bunter Seligkeit.“ eine emphatische Erhöhung des inneren Ausdrucks.

Accumulatio: „Gondeln, Lichter, Musik“ (V. 6).

VII. 1. 5. Gedankenfiguren

Antithese: „bunter Seligkeit“ (V. 12). „bunt“ im Sinne von „ungeordnet, wirr“⁴⁹³ steht im Widerspruch zur „Seligkeit“ als „Verklärung“.

Aposiopese: „trunken schwamm’s in die Dämmerung hinaus ...“ (V. 7) und „Hörte Jemand ihr zu? ...“ (V. 12).

Interrogatio: „Hörte Jemand ihr zu? ...“ (V. 12).

Dubitatio: „Hörte Jemand ihr zu? ...“ (V. 12).

⁴⁹² Steinhoff, Hans-Hugo: *Asyndeton*. In: Metzler-Lexikon Literatur. S. 51.

⁴⁹³ Siehe oben: Semantische Strukturanalyse IV. 1. k.

VIII. Zahlensymbolik

VIII. 1. Zahlendeutung in Relation zueinander

1. 3/4:		5 Silben
2. 3/4:		6 Silben
3. 3/4:		5 Silben
4. 3/4:		6 Silben
5. 4/4:		9 Silben
6. 3/4:		6 Silben
7. 4/4:		9 Silben
8. 4/4:		8 Silben
9. 3/4:		7 Silben
10. 4/4:		8 Silben
11. 4/4:		8 Silben
12. 3/4:		6 Silben

1. Summe der metrischen Grundeinheiten:

Der 3/4 Takt kommt sieben Mal vor: V. 1, 2, 3, 4, 6, 9 und 12.

Der 4/4 Takt kommt fünf Mal vor: V. 5, 7, 8, 10 und 11.

Es sind insgesamt 12 Takte, das Verhältnis entspricht 7:5.

2. Summe der Verse zu den jeweiligen Strophen:

Die erste Strophe besteht aus sieben Versen.

Die zweite Strophe besteht aus fünf Versen.

Es sind insgesamt 12 Verse, das Verhältnis entspricht 7:5.

3. Summe der Silben:

Die erste Strophe enthält 46 Silben.

Die zweite Strophe enthält 37 Silben.

Betitelte man das Gedicht mit der ersten Zeile „An der Brücke stand“, was einer üblichen und gängigen Praxis entspräche, dann erhöht sich die Zahl der Silben von 83 auf 88.

4. Anzahl der Wörter der jeweiligen Verse:

1. An der Brücke stand	4 Wörter
2. jüngst ich in brauner Nacht.	5 Wörter
3. Fernher kam Gesang:	3 Wörter
4. goldener Tropfen quoll's	3 Wörter
5. über die zitternde Fläche weg.	5 Wörter
6. Gondeln, Lichter, Musik –	3 Wörter
7. trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus . . .	6 Wörter
8. Meine Seele, ein Saitenspiel,	4 Wörter
9. sang sich, unsichtbar berührt,	4 Wörter
10. heimlich ein Goldellied dazu,	4 Wörter
11. zitternd vor bunter Seligkeit.	4 Wörter
12. – Hörte Jemand ihr zu? . . .	4 Wörter

Wie oben schon erwähnt, ist die Grundthematik des gesamten siebten Abschnitts. Dies findet auch numerisch Ausdruck: Sowohl die Summe aus den metrischen Grundeinheiten als auch die Summe der Verse ergeben die Zahl 12 beziehungsweise das Verhältnis der Zahlen 7:5. Die Zahl 12 stellt eine chromatische Tonskala dar. Die Zahlen 7 und 5 bilden einerseits die Tastatur eines Klaviers ab, die aus sieben weißen und fünf schwarzen Tasten besteht, andererseits geben diese Zahlen aber auch einen völlig verschiedenen, den Strophen entsprechenden, Tonartcharakter an: Diatonik und Pentatonik. Die Summe der Silben, die mit fünf Silben verlängert wurde (88), entspricht, um bei einem Tasteninstrument zu bleiben, der gesamten Klaviatur. Aus der Anzahl der Zeilen-Wörter lässt sich folgendes ermitteln: überträgt man die Zahlen auf die Stufen einer Tonleiter, dann wäre die Zahl 5, welche zwei Mal (V. 2 und 5) und nur in der ersten Strophe vorkommt, mit der V. Stufe einer Tonart zu vergleichen. Auf dieser Stufe, musiktheoretisch betrachtet, findet eine Kadenz statt, vergleichbar mit einem Punkt, also mit der Markierung eines Satzeschlusses. Die interessanteste Zahl (6), welche analog zu unserer Stufenlehre die VI. Stufe darstellt, wird vom siebten Vers geliefert. Auf dieser Stufe ist oft ein Trugschluss mit modulatorischen Absichten zu erwarten. Während die Anzahl der Zeilen-Wörter aus der ersten Strophe eher einen ondulatorischen Charakter vermitteln, zeigt die zweite Strophe eine feste Größe: die Zahl 4. Hier wird also eine subdominante Tendenz sequenziert, welche von IV. Stufe zu IV. Stufe nach unten strebt. Die fünfte Zeile der zweiten Strophe (V. 12) erreicht dadurch eine fünffache Subdominante.

IX. Musikanalyse der Vertonungen des Gedichtes „Venedig“

IX. 1. Chronologische und systematische Untersuchung der Vertonungen

IX. 1. 1. Komponisten: Jahreszahl – Titel – Besetzung

1902	Oskar Fried: „Venedig“	für Gesang und Klavier
1914	Emil Mattiesen: „Venedig“	für Gesang und Klavier
1921	Eduard Erdmann: „Venedig“	für Gesang und Orchester
1931	Walther Hirschberg: „Venedig“	für Gesang und Klavier
1946	B. A. Zimmermann: „An der Brücke stand jüngst ich“	für Gesang und Klavier
1961	Felix Wolfes: „Venedig“	für Gesang und Klavier
1975	Hermann Reutter: „Venedig“	für Gesang und Klavier
2001	Wolfgang Rihm: „Venedig“	für Gesang und Klavier;

IX. 1. 2. erste Strophe:

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 ...

Aus der obigen Formanalyse (siehe: VI. Versstruktur) ist zu lesen, dass „Venedig“ mit einem Trochäus beginnt; hier scheint Rihm der einzige Komponist zu sein, der die Singstimme mit diesem Versfuß versieht. Ebenso zeigen die Vertonungen beim Enjambement „jüngst ich“ unterschiedliche Darstellungen: Mattiesen (Bsp. 6, T. 11-12), Erdmann (Bsp. 3, T. 12-13), Zimmermann (Bsp. 4, T. 4) und Reutter (Bsp. 7, T. 32-33) brechen durch Synkopen die Monotonie des Versmaßes. Bei Hirschberg (Bsp. 8) bewegt sich die Musik in enger Lage und in kleinen Intervallen; es wird dadurch ein Eindruck davon vermittelt, wie die kleinen Barken am Ufer des Kanals von den flachen Wellen zum Pendeln gebracht werden. Hirschbergs Harmonik ist undurchsichtig, undeutlich und vielleicht auch un schlüssig, denn alle Septakkorde werden nicht aufgelöst, sodass ein unklarer, schwebender Zustand illustriert wird. Während Fried (Bsp. 2, T. 6-7) und Hirschberg (Bsp. 8, T. 4) überhaupt kein Enjambement abbilden, zeigen Wolfes (Bsp. 5, T. 3) und Rihm (Bsp. 1, T. 4) eine charakteristische Dehnung: Rihms Taktangabe wird zu Beginn seiner Vertonung mit einem 2/4 notiert, da er aber in der linken Hand Achtel-Triolen-Figuren einrichtet, hören sich die zwei Viertelnote in der Singstimme bei „stand / jüngst“ wie eine Viertel-Duole an. Der Komponist lässt einen regulären Rhythmus irregulär wirken. Ähnlich verfährt auch Wolfes, zwar mit einer unkonventionellen Orthographie, aber die Intention ist erkennbar. Alle Komponisten achten auf die Interpunktion am Ende der zweiten Zeile, und beginnen die dritte Zeile: „Fernher kam Gesang:“ mit einer Pause, um den Aussagesatz: „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht.“, syntaktisch zu trennen. Bei sechs von acht Vertonungen schließt die musikalische Phrase in der Singstimme beim dritten Vers: „Fernher kam Gesang:“ mit einem aufwärts endenden Intervall. Aus den musikalisch-rhetorischen Figuren⁴⁹⁴ wissen wir, dass diese Schluss-Wendung zu einer Interrogatio-

⁴⁹⁴ Schmitz, Arnold: *Musikalisch-rhetorische Figuren*. MGG Bd. 4, Sp. 176-182.

Figur gehört; da wir aber bei „Fernher kam Gesang:“ einen Doppelpunkt haben, ein Satzzeichen, das als Form einer Aufzählungen oder einer Ankündigung vorangeht, haben die Komponisten dieses Satzzeichen wie ein Fragezeichen behandelt, bei dem auch eine Aussage folgt. Erdmann (Bsp. 3, T. 19-20), Hirschberg (Bsp. 8, T. 6-7), Zimmermann (Bsp. 4, T. 6-7) und Reutter (Bsp. 7, T. 35-36) notieren eine kleine beziehungsweise große Sekunde; Mattiesen (Bsp. 6, T. 16-17) und Wolfes (Bsp. 5, T. 7) eine große respektive kleine Terz. Fried (Bsp. 2, T. 8-9) und Rihm (Bsp. 1, T. 8-9) unterscheiden sich, indem der erste mit einer großen Terz und der zweite mit einer Quarte die Singstimme, abwärts springen. Rihm (Bsp. 1, T. 7) erlaubt sich eine zweite Dehnung bei „Fernher“, sodass er eine weitere „simulierte“ Duole ähnlich wie bei „stand / jüngst“ der Fall war, einrichtet. Beim vierten Vers: „goldener Tropfen quoll's“ lässt sich bei Zimmermann (Bsp. 4, T. 7) und Reutter (Bsp. 7, T. 38) eine kleine Textänderung feststellen: „goldener“ wird zu „goldner“ beziehungsweise „gold'ner“ umgeschrieben. Der Grund dieser Änderung liegt in der Variationsabsicht beider Komponisten: Zimmermann variiert bei „goldner Tropfen quoll's / über“ das Motiv von „An der Brücke stand / jüngst“ um eine Quinte höher. Reutters Variation liegt in der Melodieführung. In der ersten Strophe lassen sich eine Reihe von Hypotyposis-Figuren feststellen: Wolfes (Bsp. 5, T. 2-3) und Reutter (Bsp. 7, T. 31-32) reflektieren in der Singstimme eine „Brücke“; Hirschberg dagegen stellt zwei „Brücken“ hintereinander dar (Bsp. 8, T. 3-4). Rihms Intention ist nicht eine „Brücke“ abzubilden, sondern er veranschaulicht durch den synkopischen Rhythmus in der Begleitung der linken Hand das oszillieren der Gondeln auf dem Wasser (Bsp. 1, T. 1-7). Eine weitere Metapher mit dem sich die Komponisten auseinandergesetzt haben, ist das „Quellen der Tropfen“. Wir haben einen Teil der Vertonungen, die die „Tropfen“ aufwärts „fließen“ lassen, wie zum Beispiel: Mattiesen (Bsp. 6, T. 27) mit einer kleinen (h-d') und Erdmann (Bsp. 3, T. 23-24) mit einer großen Terz (g'-h') aufwärts „quellen“. Wolfes und Rihm zeigen ihr „Quellen“ sehr differenziert: während Wolfes (Bsp. 5, T. 8-9) in Halbtonschritten (gis-a-b) aufwärts „fließt“, „sprudelt“ Rihm (Bsp. 1, T. 10) über einen verminderten Dreiklang (c'-es'-ges') zum höchsten Ton der ganzen Vertonung (ges'). Hirschberg und Fried lassen ihre „Tropfen“ in die entgegengesetzte Richtung fließen. Bei Fried ähnlich wie bei Rihm quellen die „Tropfen“ über einen Dur-Dreiklang (es"-c"-as') allerdings abwärts (Bsp. 2, T. 13) und ebenso abwärts mit einer Quarte (b'-f ') bei Hirschberg (Bsp. 8, T. 8). Zimmermann (Bsp. 4, T. 8) und Reutter (Bsp. 7, T. 39) lassen die „Tropfen“ in der Singstimme „liegen“. Die Eindrücke, die in der sechsten Zeile aufgezählt werden: „Gondeln, Lichter, Musik –“, werden von Mattiesen (Bsp. 6, T. 30-32) in der Singstimme sehr emphatisch wiedergegeben. Unterstützt von der Vokalfärbung, sequenziert der Komponist drei Quintsprünge: bei „Gondeln“ und „Lichter“ sehen wir zwei abwärts springende Quinten: h'-e' und c"-f ' ; bei „Musik“ einen Quintsprung aufwärts: f '-cis". Bedingt durch Kommata setzt der Komponist Pausen zwischen den Wörtern ein, die die Emphatik erhöhen. Ähnlich Mattiesen verfährt auch Erdmann (Bsp. 3, T. 29-33), allerdings konzentriert sich hier die Aufzählung mit etwas Hast auf „Musik“, indem er die Achtelpause vor „Musik“ nicht aus grammatischen oder graphematischen, sondern aus rhetorischen Gründen setzt: die Pause bekommt die Funktion einer Abruptio. Auch hier folgt eine Sequenz von Intervallen: bei „Gondeln“ und „Lichter“ macht die Singstimme zwei Quartsprünge abwärts: c"-g' und e"-h'; bei „Musik“ einen verminderten Quartsprung aufwärts: e"-as". Erdmann erweist der „Musik“ eine größere Bedeutung zu, indem er in der Singstimme den längsten und höchsten Ton seiner Vertonung notiert. Ein weiterer Komponist, der, ähnlich wie Erdmann, den Ausdruck „Musik“ mit hohem Interesse dargestellt, ist Wolfes (Bsp. 5, T. 12), indem er in der obersten Tonlage und mit dem längsten Notenwert seine musikalische „Übersetzung“ nach einem Saltus duriusculus (h'-gis") charakterisiert. Auch Reutter (Bsp. 7, T. 42-44) zeigt eine gewisse Bewegtheit durch Intervallsprünge in der Vertonung des sechsten Verses: bei „Gondeln“ macht die Singstimme einen verminderten Quintsprung abwärts: a-dis, und bei „Lichter“ und „Musik“ sequenziert sie mit zwei Kleinterzsprüngen aufwärts: gis-h und a-c. Hirschberg (Bsp. 8) zeigt zwischen Daktylen und Jamben eine rhythmisierte Melodie, die sehr stark an den Duktus der Sprache angelehnt ist. Zimmermann (Bsp. 4) versucht ebenso wie Hirschberg eine reich an rhythmischen Figuren aufwärts strebende Melodie zu erreichen. Rihms Eindruck des sechsten Verses, vermutlich an die

„Seufzerbrücke“ erinnernd, ist auf mit zwei abwärts führenden Halbtonschritten bei „Lichter“ und „Musik“: d-cis und e-es hinzuweisen, die er mit gewisser Sensibilität musikalisch wiederzugeben versucht (Bsp. 1, T. 13-14). Der neuralgische Punkt der ersten Strophe ist der Augenblick des Übergangs: „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“. Zu Beginn der siebten Zeile geben Fried, Mattiesen und Reutter den Gemütszustand „trunken“ musikalisch wieder: Fried setzt die Singstimme in eine hohe Lage, und lässt den längsten Ton in der Vertonung singen (Bsp. 2, T. 21-25); Mattiesen führt emphatisch seine Intervallsprünge konsequent weiter, indem er zunächst einen Quintsprung abwärts: d"-g' notiert, dann verdeutlicht er diesen Gefühlszustand mit einer Repetitio und einem, ebenfalls abwärts, Oktavsprung: e"-e' (Bsp. 6, T. 33-34); Reutter stellt, emphatisch wie Mattiesen, diesen Zustand mit einem, abwärts springenden Intervall, einem Saltus duriusculus: cis'-dis, dar (Bsp. 7, T. 47). Während Erdmann (Bsp. 3, T. 35-36), Hirschberg (Bsp. 8, T. 11), Zimmermann (Bsp. 4, T. 13-14), Wolfes (Bsp. 5, T. 14) und Reutter (Bsp. 7, T. 49-49) das Bild: „in die Dämmerung hinaus . . .“ in der Singstimme recht kurz notieren, geben Fried (Bsp. 2, T. 21-25) und Mattiesen (Bsp. 6, T. 36-38) eine adäquate Hypotyposis-Figur wieder, die mit einem langen Ton dargestellt wird. Rihm (Bsp. 1, T. 17-19), zur zweiten Gruppe gehörend, geht etwas weiter mit seiner Darstellung, indem er bei „Dämmerung“ eine diatonische Katabasis notiert, und dann lässt er bei „hinaus . . .“ die Singstimme mit einem Saltus duriusculus in eine übermäßige Oktave: fes-f' springen. In der Klavierbegleitung zeigt sich der Komponist mehr figurativ: bei „quoll's über“ (T. 10-11) geben die in tiefer Lage gesetzten Triolen-Figuren eher einen hämmernden als einen tropfenden Eindruck. Bei „in die Dämmerung hinaus . . .“ (T. 17-19) führen beide Hände synkopisch ein auskomponiertes Allargando, das das „hinaus“ immer „breiter“ werden lässt. Der Sprung des Clusters, der plötzlich, aus einer sehr tiefen bis zu einer mittleren Lage im letzten Achtel-Triole des neunzehnten Taktes auftaucht, wird vom Komponisten mit einem dreifachen piano und einem „dolcissimo“ vermerkt, um das Bild, das in der sechsten Zeile geschildert wird: „Gondeln, Lichter, Musik –“ als Etwas darzustellen, das unbemerkt ins Nichts verschwindet. Durch die Harmonik erhalten die Vertonungen einen weiteren Hinweis auf potentielle Kongruenzen zwischen der Semantik des Textes und seiner musikalischen „Übersetzung“. Wolfes, als einziger, zeigt in seiner Vertonung eine Zeitverschiebung zwischen der Erzählzeit und der erlebten Zeit, indem er rückschauend – bezüglich der Grundtonart A-Dur – bei „jüngst ich“ die vierte Subdominante: F-Dur notiert (Bsp. 5, T. 3). Zu dieser temporalen Ausdrucksform der Musik erwähnt Eggebrecht in einem Kapitel seiner Schrift „Über das Verstehen von Kunst durch Kunst“ wie „[das] Lied (kraft seines Tones) die Gegenwartswirklichkeit, von der aus das Gedicht spricht, [tilgt]; es macht musikalisch zum Präsens, was im Gedicht in der Vergangenheitsform gesagt ist [...]“.⁴⁹⁵ Bei „Fernher“ versuchen Fried, Erdmann und Wolfes mit einer Hypotyposis-Figur überzeugend zu wirken, indem sie sich von der Grundtonart „entfernen“. Fried wählt bei „Fern“ von der Grundtonart As-Dur ausgehend die Subdominantparallele: b-Moll in dritter Umkehrung (Bsp. 2, T. 8); Erdmann und Wolfes „entfernen“ sich wesentlich weiter als Fried, allerdings in verschiedene Richtungen: während Erdmann (Bsp. 3, T. 18) einen E-Dur-Akkord bei „Fernher“ setzt, das heißt, neun Quinten höher von der Grundtonart: Des-Dur, wechselt Wolfes in tiefere Harmonien und zwar bei „Fern-“ bis zur siebten Subdominante: As-Dur mit erhöhter Quarte und in erster Umkehrung und bei „-her“ bis zur vierten Subdominate: F-Dur-Sept in dritter Umkehrung von der Grundtonart A-Dur ausgehend (Bsp. 5, T. 6). Synkopisch und schwebend, wie von weither kommend, setzt Erdmann seine Begleitung ein, indem er sowohl in der rechten als auch in der linken Hand in einer hohen Lage beginnt. Bei „Fernher“ gestaltet der Komponist einen rhythmischen Charakterwechsel, der mit Triolen-Figuren versehen ist. Im Takt 33 ist der Höhepunkt dieser Dynamisierung erreicht. Bei „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“ (Bsp. 3, T. 33-36) wirkt die Begleitung wie ein Nachklang, rückschauend auf das vorherige Tempo. Mit drei dynamischen Zeichen: „Langsamer“, „ritardando“ und „più ritardando“ weist der Komponist auf die zweite Strophe hin, die eine andere Stimmung verlangt. Hirschberg und Reutter „entfernen“ sich nicht harmonisch wie oben, sondern

⁴⁹⁵ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt*. S. 165.

sie stellen ihre textuelle Konfiguration in der Begleitung dar: im fünften Takt lässt Hirschberg die Singstimme pausieren, und zu dieser Singpause erklingt in der rechten Hand des Klaviers in hoher Lage wie eine Botschaft aus der „Ferne“ ein Motiv (Bsp. 8, T. 5). Während dieses Motiv in variiertes Form bei „goldenen Tropfen quoll's“ vorkommt, zeigt der Komponist in der Begleitung, wie die „goldenen Tropfen“, dargestellt durch Sechzehntel-Sechstolen, herunter perlen; hierbei werden die Akkorde in der linken Hand arpeggiato gespielt und spiegeln somit „die zitternde Fläche“ wider. Reutter stellt wie Hirschberg seine „Entfernung“ in den Begleitstimmen (Bläser und Klavier) dar: im achten Takt des Vorspiels hören wir ein Motiv, das mit „lontano“ bezeichnet wird (Bsp. 15, T. 8), und in gleicher Lage kommt dieses Motiv „An der Brücke“ (Bsp. 7, T. 31-32) mit einem zweifachen piano (pianissimo) vor. Ebenso hören wir in der Klavierbegleitung dieses Motiv einen Takt vor „Fernher“ mit einem einfachen piano (Bsp. 7, T. 34). Die Komponisten Mattiesen und Zimmermann nehmen das „Fernher“ nicht besonders zur Kenntnis, weder in der Harmonie noch in der Begleitung. Rihm limitiert die Klavierbegleitung bei diesem Adverb mit einem oszillierenden Rhythmus wie bei den vorherigen Takten.

Rihm: Bsp. 1

Ruhig

An der Brü - cke stand jüngst ich in brau - ner

1 2 3 4 5

pp

6 *pp*

Nacht. Fern - her kam Ge - -

6 7 8

(Red.)

9

sang: gol-de-ner Trop - fen — quolls — ü - ber die zit-tern-de

9 10 11

12

Flä - che weg. Gon-deln, Lich - ter, — Mu - sik —

12 13 14 15

poco

16

trun-ken schwamms in — die Dämm - rung — hin - - - aus ...

16 17 18 19

ppp *dolcissimo*

Fried: Bsp. 2

Oskar Fried. Op. 7. No 3.

Leicht bewegt.

Gesang.

Piano.

p

rit.

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14

An der Brücke stand jünger in brauner
Nacht. Fernher kam Gesang, —
golde-ner Tro-pfen quoll's ü-ber die zit-tern-de

Flä - - che weg — Gon-deln, Lich-ter, Mu -

15 16 17

p *pp*

sik — tran - - ken schwanms in die

18 19 20

pp *rit.*

Gedehnt.

Dämm - - - - -

21 22 23

pp *cresc.*

rung — hin - aus.

24 25 26

pp *rit.*

Red. *

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 15-17) features a vocal line with lyrics 'Flä - - che weg — Gon-deln, Lich-ter, Mu -' and piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*. The second system (measures 18-20) continues the vocal line with lyrics 'sik — tran - - ken schwanms in die' and includes the instruction *Gedehnt.* and dynamics *pp* and *rit.*. The third system (measures 21-23) shows the vocal line with lyrics 'Dämm - - - - -' and piano accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*. The fourth system (measures 24-26) concludes the vocal line with lyrics 'rung — hin - aus.' and piano accompaniment with dynamics *pp* and *rit.*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Erdmann: Bsp. 3

Eduard Erdmann, Op. 3 No. 3.

Andante. (durchweg sehr frei)

Gesang.

Klavier.

pp 3

1 2 3 4 5

Etwas bewegter.

An der Brük - - ke

6 7 8 9 10

p 3 *pp*

stand jü - - ngst - - ich in brau - - ner Nacht.

11 12 13 14 15

Vorwärts.

Fern - - her kam Ge - -

16 17 18 19

pp 3

sang: hervortreten 21 gol - dener Trop - - fen quolls

20 22 23 24

poco

25 ü - ber die zit - tern - de Flä - - che weg. Gon - - deln,

26 27 28 29

ore - soen - do

halb gesprochen

30 Lich - ter, Mu - sik

31 32 33 34 35

trun - ken schwamm's in die Däm - rung hin

Langsamer.

(rubato) pp durchsichtig poco

Bewegter.

36 aus...

37 38 39 40

Mei - ne See - - le, ein Sai - - ten -

ritard. più ritard. p l.H.

Zimmermann: Bsp. 4

(Friedrich Nietzsche)

B.A. Zimmermann

Leicht bewegt und fließend *mp*

An der Brük - ke

1 2 3

mp

4 4 5 6 *pp*

stand jüngst ich in brau - ner Nacht. Fern - - her kam Ge.

7 *mf*

- sang: — gold' - ner Trop - - fen quoll's

7 8

9
 ü - ber die zit - - tern - de Flä - che weg. Gon - deln,

11
 Lich - - ter, Mu - sik *f* trun - ken schwamm's

13 *poco a poco rit.* in die Däm - me - rung hin - aus. *a tempo*

16 *mf* Mei - ne See - - le, ein Sai - ten - spiel, sang sich, un - sicht - bar be -

17 *mf sempre legato*

18

Wolfe: Bsp. 5

FRIEDRICH NIETZSCHE

FELIX WOLFES
(1961)

Wiegend, phantastisch (♩.=48)
Swaying, with fantasy

p

An der Brük - ke stand jüngst ich

1 2 3

in brau - ner Nacht.

4 5 7

Etwas ruhiger (♩.=42)
A little quieter

Fern - her kam Ge - sang:

6 7

espr.

22

gol - de - ner Tro - piën quail's u - ber die zit - tern - de

9

Detailed description: This system contains measures 7, 8, and 9. The vocal line features a melodic line with triplets and slurs. The piano accompaniment consists of two staves with complex chordal textures and triplets. Measure 9 is marked with a fermata.

Flä - che weg. Gon - deln, Lich - ter,

10 11

mf

Detailed description: This system contains measures 10 and 11. The vocal line has a melodic line with slurs and a fermata in measure 11. The piano accompaniment features complex textures with triplets and slurs. The dynamic marking *mf* is present.

Mu - sik - trun - ken schwamm's in die

12 13

Detailed description: This system contains measures 12 and 13. The vocal line has a melodic line with slurs and triplets. The piano accompaniment features complex textures with triplets and slurs. The dynamic marking *f* is present.

Matthiesen: Bsp. 6

Ruhig bewegt. $\text{♩} = 72-76$ Emil Mattiesen, Op. 3 N^o

Singstimme.

3.

Pianoforte. *pp*

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 Brücke stand jüngst ich in brau - ner Nacht. Fern - her

12 13 14 15

16 kam Ge - sang: —

17 18 19 20

pp *ppp*

etwas bequemer ♩ = 66

21 22 23 24

(sehr ruhig und gebunden)

25 Gold - - ner Trop - fen quoll's

pp

26 27 28

ü - ber die zit - tern - de Flä - che weg. Gon - - deln,

29 30

Lich - - ter, Mu - sik - trun - ken,

31

allmählich etwas zunehmend

trun - - - ken schwamm's in die Dämm - rung hin-

34 35 36

mf *p*

aus....

37 38 39

mp *allmählich verhallend*

rit. - - - Mei - ne

40 41 42

pp

etwas ruhiger

See - le, ein Sai - ten - spiel,

43 44 45

p. (zart hervortretend) *pp*

r. H. nicht gebunden

Reutter: Bsp. 7

17

Fl.

Ob.

Klar.

Ges.

Kl.

30

31

32

33

34

35

36

37

pp

pp

pp

gva

gva

y

y

y

p

An der Brücke stand jüngst

ich in brau-ner Nacht. Fernher kam Ge - sang:

18

Ges. *poco cresc.*
 gold-ner Tro-pfen quolls ü - ber die zit - tern-de Flä - che weg. Gon-

Kl. *legato* *poco*
 38 39 40 41 42

Ges. *rit.* *poco f*
 — deln, Lich-ter, Mu - sik — trun - ken schwamms

Kl. *poco f*
 43 44 45 46 47

Fl. *poco accelerando* *Tempo I* *p*
 50

Ob. *p*

Ges. *poco accelerando* *Tempo I* *p*
 — in die Dämm-rung hin - aus... — Mei-ne

Kl. *pp* *espr.*
 48 49 50 51 52

Hirschberg: Bsp. 8

Walther Hirschberg, Op. 31, Nr. 2

Langsam

GESANG

mp

An der Brük-ke stand

PIANO

pp senza espr.

con Ped.

jüngst ich in brau-ner Nacht.

p

Fern - - her kam Ge -

p dolce

sang: gol - de - ner Trop - fen quoll's ü - ber die

leggiere

9 zit - tern - de Flä - - che weg. *mf* Gon - deln, Lich - ter, Mu - sik -

11 *f* trun - ken schwamms in die Däm - mung hin - aus... *f* Mei - ne See - le ein Sai - ten - spiel, sang sich, un - sicht - bar be - rührt, *p*

poco accel. heim - lich ein Gon - del - lied da - zu, zit - tern - d vor bun - ter Se - lig - keit -

14 *poco accel.* 15 16 *f*

a tempo pp 17 Hör - te je - mand ihr zu?... *a tempo pp subito* 18 *pp senza espr.* 19 20 *mp*

IX. 1. 3. zweite Strophe:

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu? ...⁴⁹⁶

Der erste und fünfte Vers der zweiten Strophe: „Meine Seele, ein Saitenspiel“ und „– Hörte Jemand ihr zu? ...“ weisen uns, gegenüber den anderen Zeilen, auf eine tiefere Reflexion dieser neuen Ebene hin. Wir können ihre ausdrucksstarken Aussagen zunächst einmal in den Singstimmen erfahren: Fried eröffnet die erste Zeile der neuen poetischen Sphäre: „Meine Seele, ein Saitenspiel“ mit einem expressiven *Saltus duriusculus* (e'-cis"). Dieser *Saltus* wird mittelbar von einem weiteren Sprung einer Quinte (a'-e") gefolgt, und erreicht dadurch den komplementären Ambitus einer Oktave (e'-e") (Bsp. 9, T. 28-31). Ein weiterer Komponist, der ebenso expressiv wie Fried die erste Zeile der zweiten Strophe notiert, ist Rihm. Er lässt die Singstimme einen Halbtonschritt abwärts schreiten (e'-es'), um sie dann eine Quinte (es'-as) weiter abwärts springen zu lassen (Bsp. 10, T. 20). Mit dieser Phrasierung drückt der Komponist zunächst ein kurzes Lamento aus, und danach, durch den Sprung dargestellt, „bricht“ die „Seele“ und endet mit einer musikalischen Verzierung. Komponisten, die der „Seele“ eher einen zurückhaltenden Ausdruck verleihen möchten, sind: Mattiesen, Hirschberg, Zimmermann und Wolfes. Mattiesen (Bsp. 11, T. 42-43) und Wolfes (Bsp. 12, T. 17-18) notieren zwei kleine, aufwärts springende, Terzen (h-d' und his'-dis"), Zimmermann (Bsp. 13, T. 16) eine verminderte Terz, ebenso aufwärts springend, (cis"-es") und Hirschberg (Bsp. 14, T. 12) eine kleine Sekunde (d"-es"). All diese imperfekten Konsonanzen sowie dissonierenden Intervalle geben die Grundstimmung wieder, die wir schon im vierten Kapitel dieses Gedichtes eruiert haben. Hier einige Textabschnitte:

„[...] Und wahrlich, oh meine Seele! Wer sähe dein Lächeln und schmelze nicht vor Thränen? [...] Ist alles Weinen nicht ein Klagen? Und alles Klagen nicht ein Anklagen?“ Also redest du zu dir selber, und darum willst du, oh meine Seele, lieber lächeln, als dein Leiden ausschütten. [...] Aber willst du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermuth, so wirst du singen müssen, oh meine Seele! [...]“⁴⁹⁷ „Wie die Italiäner sich eine Musik aneignen, dadurch daß sie dieselbe in ihre Leidenschaft hineinziehen [...] so lese ich die Denker und ihre Melodie singe ich nach: ich weiß hinter allen den kalten Worten bewegt sich eine begehrende Seele, ich höre sie singen, denn meine Seele singt, wenn sie bewegt ist.“⁴⁹⁸ „[...] An jene ersten musikalischen Entzücken – die stärksten unseres Lebens – knüpft unsere Empfindung an, wenn wir jene italiänischen Melismen hören: die Kindes-Seligkeit und der Verlust der Kindheit, das Gefühl des Unwiederbringlichsten als des köstlichsten Besitzes, – das rührt dabei die Saiten unsrer Seele an, so stark wie es die reichste und die ernsteste Gegenwart der Kunst allein nicht vermag. [...]“⁴⁹⁹ (Siehe: IV Interpretation des Gedichtes „Venedig“).

Der fünfte Vers dieser Strophe; „– Hörte Jemand ihr zu?...“ ist der einzige Vers im gesamten Gedicht, der mit drei verschiedenen Interpunktionszeichen versehen ist: einem Gedankenstrich, einem Fragezeichen und Auslassungspunkten. Das Fragezeichen ist das einzige Interpunktionszeichen, das von allen Komponisten in musikalisch-rhetorischer Hinsicht in den Singstimmen einhellig umgesetzt wird. Die meisten Komponisten drücken die Interrogatio-Figur durch das sekundweise Ansteigen der Melodie unter dem Fragezeichen bei „ihr zu?“ aus: Fried (Bsp. 9, T. 47-48), Hirschberg (Bsp. 14, T. 17), Zimmermann (Bsp. 13, T. 27) und Reutter (Bsp. 15,

⁴⁹⁶ KSA 6. S. 290 f.

⁴⁹⁷ KSA 4. S. 278 ff.

⁴⁹⁸ KSA 9. S. 320.

⁴⁹⁹ KSA 2. S. 622.

T. 72-73) schreiten mit einem Halbtonschritt aufwärts. Rihm endet die Phrase ebenso aufwärts bei der letzten Teil-Wiederholung: „Jemand?“, allerdings mit einem Ganztonschritt (Bsp. 10, T. 34-35). Die drei weiteren Komponisten lassen die Melodie nicht schreiten, sondern aufwärts springen, und stellen auf dieser Weise die Fragestellung dar: Mattiesen (Bsp. 11, T. 66-67) macht einen Groß- Terzsprung (d'-fis'), Erdmann (Bsp. 16, T. 54-55) springt in eine verminderte Quarte (h'-es") und Wolfes (Bsp. 12, T. 31-33) macht zunächst einen emphatischen Quintsprung aufwärts (fis'-cis"), um dann im Takt 33 einen Halbtonschritt abwärts zu schreiten (cis"-his'). Diese Intervall-Folge stellen die Frage (Aufwärtssprung) und die Antwort (Halbtonschritt abwärts) dar. Wolfes versucht durch den fallenden Semitonus einen resignierenden Eindruck zu vermitteln. Fried (Bsp. 9, T. 46-47) und Mattiesen (Bsp. 11, T. 65-66) zeigen eine weitere rhetorische Figur, die die Aufmerksamkeit des „Hörens“ darstellt: die Abruptio-Figur. Die Komponisten reißen die kontextuelle Linearität ab, indem sie zwischen „Hörte“ und „Jemand“ zwei Achtel-Pausen einsetzen. Eine ähnliche textuelle Änderung findet auch bei Rihm statt: der Komponist prolongiert die fünfte Zeile der zweiten Strophe: „Hörte Jemand ihr zu?“, indem er sie in „ ihr zu?“ und „Hörte Jemand?“ aufteilt und invertiert, so dass durch eine dreifache Fragestellung und durch die Unterbrechung der Textteile die „Gebrochenheit“ des Fragenden dargestellt wird (Bsp. 10, T. 28-35). Weitere interessanten Figuren können wir bei Hirschberg und Wolfes beobachten: Hirschberg stellt bei „heimlich ein Gondellied dazu, / zitternd vor bunter Seligkeit.“ (Bsp. 14, T. 14-15) zwei weitere „Brücken“ dar, und setzt diese Zeilen mit den Zeilen der ersten Strophen „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht.“ (Bsp. 8, T. 3-4) in Verbindung. Wolfes verändert bei diesem Fragesatz: „– Hörte Jemand **ihr** zu? ...“ die Position des Pronomen: „ihr“: „– Hörte **ihr** Jemand zu?...“ (Bsp. 12, T. 31). Die Veränderung ist durch eine textbezogene Analogie legitimiert. Bei „Meine Seele“ (Bsp. 12, T. 17-18) notiert der Komponist eine kleine Terz aufwärts und eine kleine Sekunde abwärts (his'-dis"-d"); analog dazu setzt Wolfes bei „Hörte ihr“ (Bsp. 12, T. 31) ebenso eine kleine aufwärts strebende Terz und eine kleine abwärts schreitende Sekunde (eis'-gis'-g). Er macht hiermit sehr deutlich auf was man hören muss: auf die „Seele“. Der harmonische Passus in die zweite Strophe, der einen Transitus in eine andere poetische Sphäre ebenen soll, wird von drei Komponisten dargestellt: Fried, Mattiesen und Wolfes. Fried (Bsp. 9, T. 27-32) schreitet in die neue Dimension mit einem eindeutigen Akkord, der zur einer Kreuztonart gehört: A-Dur, und hiermit sieben Quinten höher als die ursprüngliche Tonart liegt: As-Dur. Der Transitus beginnt ab „Dämmerung hin-“ (Bsp. 2, T. 21-25) mit einem Sept-Non-Undezim-Akkord: as-c-es-ges-heses-d, bei dem der Grundton as ein Achtel später eingesetzt wird, und endet bei „-aus“ mit einem A-Dur-Septakkord in erster Umkehrung. Dieser Akkord, der mit (as)-c-es-ges-heses-d notiert ist (T. 21), wird enharmonisch verwechselt mit einem D-Dur-Sept-Non-Akkord: d-fis-a-c-es, und somit befinden wir uns schon in einer Kreuztonart. Der Grundton des vorherigen Akkord as bleibt ohne harmonische Funktion als Orgelpunkt im Bass. Der Passus von einer „dunklen“ in eine „helle“ Sphäre ist eindeutig. Einen weiteren Zusammenhang stellt der Komponist mit dem E-Dur-Akkord her, indem eine reflexive Beziehung zwischen „Hörte Jemand ihr“ (Bsp. 9, T. 46-47) und „sang sich unsichtbar berührt“ (Bsp. 9, T. 32-36) in Verbindung bringt. Auch in der Begleitung werden Figuren einer „Entfernung“ abgebildet: ab dem neunzehnten bis zum fünfundzwanzigsten Takt laufen in der Begleitung der rechten Hand bei liegenden Akkorden in der linken ein Aufstreben von Achtel-Triolen-Figuren, die immer wieder von einer tiefen in eine höhere Lage laufen, um das „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“ zu figurieren (Bsp. 2, T. 19-20). Ab Takt 27 zeigt Fried eine weitere Charakteristik für die zweite Ebene: er lässt arpeggierende Akkordfolgen in weiter Lage und entgegengesetzt vortragen (Bsp. 9, T. 27). Auch Wolfes versucht wie Fried das Überschreiten einer immanenten (erste Strophe) in eine transzendente (zweite Strophe) Wirklichkeit mit harmonischen Mitteln darzustellen. Beeindruckend sind eine Reihe von Hypotyposis-Figuren mit dem der Komponist operiert: bei „Dämmerung hinaus“ hören wir einen Cis-Dur-Sept-Non-Akkord als erster Versuch einer Überschreitung, aber noch stark mit der Grundtonart A-Dur verwandt (Cis-Dur ist die verdurte Obermediante), und im selben Takt wird ein metaphorischer Taktwechsel gezeigt, der auf den siebten und letzten Vers der ersten Strophe hindeutet: einen 7/8 Takt (Bsp. 12, T. 14). Dieser

Cis-Dur wechselt beim nächsten Takt zum cis-Moll: Zeichen einer gezielten „Verdunkelung“. Zwischen dem fünfzehnten und siebzehnten Takt bis „Meine“ erklingen zwei Harmonien, stellvertretend für zwei Teile eines Ganzen: cis-Moll und C-Dur (Bsp. 12, T. 15-17).⁵⁰⁰ Das harmonische Band ist das e. Es ist eine äußerst sensible Disposition, mit der der Komponist mit dieser Sekundenharmonie umgeht; er erreicht dadurch eine gewisse Schärfe zwischen hell und dunkel, bezeichnend für das letzte Stadium der Dämmerung, und stellt gleichzeitig einen zwiespältigen, zerrissenen, dissonierenden Seelenzustand dar. Das gis im Bass bleibt einfach liegen, und fungiert wie bei Fried als Orgelpunkt (Bsp. 2, T. 19-20). Ein weiterer entscheidender Schritt findet bei „Meine Seele“ zwischen dem 17. und 18. Takt statt: die neue Sphäre, die in eine tiefere Ebene schreitet, wird mit einer chromatischen Akkord-Sequenz versehen: cis-Moll – His/C-Dur – H-Dur – B-Dur (Bsp. 12, T. 17-18). Im neunten Takt beginnt Wolfes in den Begleitstimmen Triolen-Figuren einzusetzen, die sich allmählich von der stützenden Funktion der Singstimme entfernen („über die zitternde“) und sich weiter selbständig entwickeln, indem sie ein *Accelerando* bewirken, um ein adäquates Bild bei „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“ vermitteln zu können. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wird im dreizehnten Takt erreicht (Bsp. 5, T. 13 und Bsp. 12, T. 14), wobei dann im vierzehnten Takt von den Sechzehnteltriolen in eine Achteltriolen umgestiegen wird. Dieses auskomponierte *Ritardando* zeigt eine rhythmische Vorbereitung auf die zweite Strophe. Die Takte 15 bis 17 widerspiegeln rhythmisch die ersten drei Takte der ersten Strophe, und stehen aber auch in einem harmonischen Verhältnis zueinander: T. 1-2: fis-Moll, T. 15-16: cis-Moll (Bsp. 5 und Bsp. 12). Diese zeigt, dass die Ebenen der beiden Strophen in Beziehung zueinander stehen: zwei Sphären einer gemeinsamen Welt. Mit dem Eintritt der zweiten Ebene erfahren wir in der Klavierbegleitung eine Änderung in der Dynamik und im Zeitmaß, indem der Komponist bei „Meine“ ein *pianissimo* (pp) setzt, und mit dem Tempo geht er vom „ruhig“ (Bsp. 12, T. 28) bis „*morendo*“ (Bsp. 12, T. 33). Zwei weitere musikalischen Figuren sollen hier nicht fehlen: bei „zitternd“ (Bsp. 12, T. 26) zeigt Wolfes durch die sechzehntel-synkoptierten Triolen einen unruhigen und beschleunigenden Moment, und im selben Takt bei „bunter“ stellt er eine Synthese reicher Harmonik dar. In beiden Fällen können wir von einer Hypotyposis-Figur sprechen. Am Ende der Vertonung verzeichnet Wolfes einen weiteren Zusammenhang zwischen den Takten 30-33 und den Takten 1-3 (ähnlich wie zwischen T. 1-2 und T. 15-16) mit signalartigen Duolen-Figuren und *Acciaccaturen*-Verzierungen in den oberen Lagen der rechten Klavierbegleitung. Sie stellen eine Reminiszenz zwischen „Hörte ihr Jemand zu?“ und „An der Brücke stand jüngst ich“ (Bsp. 5 und Bsp. 12). Mattiesen eröffnet die zweite Strophe mit einem Tonartwechsel, indem er von E-Dur nach G-Dur übergeht; das heißt, die „Seele“ wird tiefer zu finden sein, genauer gesagt, um drei Subdominante tiefer als die Grundtonart: E-Dur. Der Komponist vollzieht den *Transitus* mit einer Ellipse, indem er bestimmte modulatorischen Passagen auslässt: Im Takt 42 haben wir einen H-Dur-Sept-Klang, der nach E-Dur beziehungsweise e-Moll hätte aufgelöst werden sollen. Im folgenden Takt lesen wir ein G-Dur: das heißt, man ist der eigentlichen Kadenz umgegangen, und man hat die Ober-Mediante von e-Moll bevorzugt, um den Eintritt in die zweite Szene mehr Eindruck zu bewirken (Bsp. 11, T. 42-43). Bei „heimlich“ erfährt die Vertonung einen weiteren „Rutsch“ abwärts: indem der Komponist den C-Dur-Akkord (Bsp. 11, T. 48) als Mediante von As-Dur in Anspruch nimmt, befinden wir uns von E-Dur ausgehend, in einer neuen Tonart neun Quinten tiefer: Des-Dur (Bsp. 11, T. 49). In dieser neuen Tonart steigert Mattiesen den musikalischen Duktus sowohl in der Harmonik (Tonartwechsel: G-Dur - Des-Dur) als auch in der Singstimme durch Repetitionen von Textteilen: „heimlich ein Gondellied“ (T. 53-54) beziehungsweise „zitternd“ (T. 56) und durch einen *Saltus duriusculus* aufwärts mit einer kleinen Sexte (es'-ces") bei „ein Gon-“ (Bsp. 11, T. 53-54). Die Klimax dieser Durchgangsphase ist bei „vor bunter“ erreicht, und mit „immer mehr zurückhaltend“ in der Dynamik endet die musikalische Phrase in der Grundtonart und mit einem langen Ton bei „Seligkeit“; das heißt: man ist wieder „zu Hause“ (Bsp. 11, T. 57-60). In der Klavierbegleitung beginnt ab Takt 25 eine abwärts führende synkopische

⁵⁰⁰ In der oberen Basslinie (rechte Hand) erklingen fisis und his enharmonisch als g und c zu lesen.

Sequenz in der rechten Hand, die bis Takt 29 andauert, indem das „Tropfen“ und „Zittern“ dargestellt wird. Unmittelbar danach, ab Takt 30, werden in einer sehr hohen Lage Sechzehntelfiguren zusammen mit Triolen, später mit Sexstolen, vorgetragen, um eine Beschleunigung des Geschehens zu vermitteln. Dieser Transitus endet naturgemäß im Takt 42, wo die zweite Strophe beginnt. In diesem Takt, während die rechte Hand sich weiter mit Sechzehntelfiguren beschäftigt, werden in der linken Hand Synkopen durch Achtel- und Viertelnoten notiert, um das vorherige *Accelerando* allmählich „abzubremsen“ (Bsp. 11, T. 43-44). Hier schreibt der Komponist, um der neuen Situation einen Veränderten Ausdruck zu verdeutlichen, bei „Meine“ ein „*ritardando*“ mit einer sehr leisen Dynamik (pp), und einen Takt später bei „Seele“ steht „etwas ruhiger“. Das Ganze macht einen ausgeglichenen Eindruck. Mattiesen verleiht mit einer kleinen, süßen Verzierung, dem „Gondellied“ (T. 52) italienisches Kolorit. Es klingt, entsprechend den Intentionen des Autors, wie eine Reminiszenz an Venedig. Aus der obigen Interpretation lesen wir:

„[...] Während die Sprecher-Instanz im ersten Teil ein Bild aus vergangener Zeit in Erinnerung ruft, indem er die sinnliche Welt zum „ich“ in Verbindung setzt, eröffnet das lyrische Ich im zweiten Teil die übersinnliche Welt mit „Meine Seele“. [...] Es ist im Grunde die „Überbrückung“ einer impressionistisch charakterisierten Vision aus Venedig in Turin, die der Autor näher-zoomt, um in eine andere Vision, expressionistisch charakterisiert, überzuleiten: Man verlässt allmählich den „Boden“ – erste Strophe – und transzendiert mittels „Modulation“ ins Metaphysische beziehungsweise Jenseitige – zweite Strophe – [...]“ (Siehe: IV. Interpretation des Gedichtes „Venedig“).

Erdmann und Zimmermann versuchen ebenso wie die vorherigen Komponisten mit harmonischer Metaphorik die zwei Strophen darzustellen, allerdings in differenzierter Weise. Bezugnehmend auf die temporale Situation, in der sich der Sprecher des Gedichtes befindet, stellt Erdmann die Vergangenheit durch entfernte Tonarten dar, indem er bei „An der“ einen G-Dur-Akkord setzt (Bsp. 3, T. 9). G-Dur liegt sechs Quinten höher als die Grundtonart Des-Dur (Bsp. 3, T. 1). Die Akkordfolge bei „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht.“ lautet: G – Ces – Des – Ges – ces – G – As (Bsp. 3, T. 9-15). Setzen wir Ces, Des, Ges und ces enharmonisch um, dann haben wir H, Cis, Fis und h. Es sind Akkorde, die zur den Kreuztonarten gehören, also weit entfernt von der Grundtonart: Des-Dur. Bei „Fernher“ klingt ein E-Dur-Akkord, und hiermit zeigt der Komponist die Position aus der sich der Sprecher befindet: neun Quinten höher als die Grundtonart (Bsp. 3, T. 18). Übereinstimmend mit der Interpretation moduliert der Komponist bei der zweiten Strophe in die Gegenwart-Position zurück: in die Grundtonart Des-Dur. Am Ende der ersten Strophe, da wo sich der Blick auf die „Dämmerung hinaus“ richtet, und wo nicht zu erkennen ist, ob es sich um eine Abend- oder Morgendämmerung handelt, just hier setzt der Komponist einen harmonischen „Wendepunkt“, er transzendiert das „Hinübergehen“ durch enharmonische Verwechslung: h' wird in ces" umgedeutet (Bsp. 3, T. 35-36). Beim letzten Vers der zweiten Ebene zeigt auch Erdmann, ähnlich wie Mattiesen, eine akkordische Beziehung, indem er mit dem A-Dur-Akkord eine Verbindung zwischen „Hörte Jemand ihr“ (Bsp. 16, T. 54) und „-sang“ (Bsp. 3, T. 20) herstellt. Hier wird auf das „Hören“ des „Ferngesanges“ hingewiesen. Zimmermann lässt kein harmonisches Gebilde eindeutig erkennen, er hat aber Textteile in harmonischen Zentren unterteilt: bei „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht. / Fernher kam Gesang: goldener“ kreist die Harmonie um F-Dur (Bsp. 4, T. 1-7). Um einen schwebenden Zustand zu bewirken, führt der Komponist auf schwerer Taktzeit Halbtonvorhalte ein, die sich auf den dritten Achtel auflösen. Durch die Verschiebung der Akzentordnung erreicht man eine leicht pendelnde Bewegung, ähnlich einer Barke auf dem Wasser. Bei „Tropfen quoll's / über die zitternde Fläche weg. / Gondeln, Lichter,“ dreht sich um b-Moll (Bsp. 4, T. 8-11) und bei „in die Dämmerung hinaus“ zeigt sich ein g-Moll-Zentrum (Bsp. 4, T. 13-14). Die zweite Strophe beginnt mit einem B-Dur-Akkord, das heißt, man befindet sich, vom F-Dur-Tonzentrum ausgehend, im subdominanten Bereich: Ort einer neuen Sphäre. In dieser neuen Sphäre wechselt der Komponist bei „Gondellied“ in eine „hellere“ Harmonik: D-Dur. In Relation zu B-Dur ist D-Dur die verdurte dritte Stufe beziehungsweise die

vierte Oberdominante. Wie man sieht, stehen die zentralen Akkorde: F-Dur, B-Dur und D-Dur in enger Verbindung zueinander, aber ihre Zentren sind auf zwei Ebene aufgeteilt. Am Ende schließt die Vertonung mit einem eindeutigen F-Dur-Akkord in erster Umkehrung, ein Zeichen dafür, dass man wieder „an der Brücke“ steht. Dieses undulatorische Prinzip, das Zimmermann mit der Verschiebung der Akzentordnung erreicht, wird von Reutter zu Beginn seiner Vertonung (Bsp. 15) mit einer unregelmäßigen Taktart dargestellt: 5/8. Allerdings wird diese metrische Unregelmäßigkeit mit einem 6/8-Takt unterbrochen (Bsp. 7, T. 42-44 und T. 48; Bsp. 15, T. 69 und T. 78-81). Der Komponist entwickelt zwei Motiven, die zunächst hintereinander in der hohen Holzgruppe (Flöte, Oboe und Klarinette) notiert sind (Bsp. 15, T. 8-10), und später als „Echo“ zwischen Bläsern und Klavier erklingen (Bsp. 15, T. 31-33 und T. 34-35). Nach der Exposition der zwei Motive werden sie kontrapunktisch durch das ganze Stück variiert. Die Motive reflektieren zwei Textstellen: „An der Brücke“ (T. 31-32) und an „Fernher kam Gesang“ (T. 36-37). In kontrapunktischer Gestaltung, vom Horn und Fagott vorgetragen, tauchen sie in den letzten drei Takten der Vertonung auf (Bsp. 15, T. 79-81) und geben somit eine Antwort auf die Stimme des Anrufers: „Hörte Jemand ihr zu?...“, indem sie die „Brücke“ und den „Gesang“ aus der „Ferne“ in Erinnerung rufen. Ähnlich wie Rihm (Bsp. 10, T. 19) lässt Reutter mit einem kurzen Achteln-Akkord und nach einer kurzen Achtelpause das Bild, das das Gedicht vermittelt: „Gondeln, Lichter, Musik –“, beim letzten Takt nach einem sehr lang liegenden Akkord in hoher Lage „verschwinden“ (Bsp. 15, T. 81).

Fried: Bsp. 9

27 *Etwas langsamer.* 28 29 30
 Mei - ne See - le, ein
 31 32 33 34
 Sai - ten - spiel sang sich un - sicht - bar be -
 35 36 37 38
 rührt, heim - lich ein
 39 40 41
 Gon - del - lied da - zu, rit. zit - ternnd vor bun - ter
 ril.

Gedehnt.

Se - lig - keit

42 43 44 45

pp *rit.*

Sehr gedehnt im Zeitmaass.

hör - te Je - mand ihr zu?

46 47 48

pp *rit.* *pp*

Zurückhalten.

49 50 51

ppp *Red.*

leicht

52 53 54 55 56

p *rit.* *rit.* *pp*

Red. * *Red.* *

Rihm: Bsp. 10

16

trun-ken schwamms in — die Dämm - rung — hin - - - aus ...

16 17 18 19

ppp *dolcissimo*

pp

Zart bewegt (ruhig)

20

Mei - ne See - le, ein Sai - ten-spiel, — sang sich, un-sicht-bar be -

20 21 22

pp

ruhiger

23

rührt heim-lich ein Gon - - del - lied da - zu, zit - ternd

23 24 25

Mattiesen: Bsp. 11

13

trun - - - ken schwamm's in die Dämm - rung hin-

34 35 36

mf *p*

aus...

37 38 39

mp allmählich verhallend -

rit. -

Mei - ne

40 41 42

pp

etwas ruhiger

See - le, ein Sai - - ten - spiel,

43 44 45

p. (*sart hervortretend*)

r.H. nicht gebunden

14

46 *pp* sang sich, un - - sicht - bar be - rührt, (rit.)

47

48

49 *rit. - - ruhig* heim - lich ein Gon - del - lied da - zu, *äußerst zart* $\text{♩} = 56$

50

51

ppp

p. l.H. stets sehr leicht

52 *pp* heim - lich ein Gon - - del - lied,

53

54

allmählich etwas zunehmend

p.

55 *p.* zit - - ternd, zit - - ternd

56

immer mehr zurückhaltend

vor bun - ter Se - lig -

sehr zart

57 58 59

mp p

keit.

60 61 62 (rit.)

Anfangszeitmaß*)

Hör - te je - mand ihr zu?...

63 64 65 66 67

pp

*) Nach der allmählichen Beruhigung des Zeitmaßes gehen hier die ♩ der l.H. unmerklich in die ♪ über.

68 69 70 71 72 73 74

verklingend -

*

Wolfes: Bsp. 12

Dämmung hinaus...

14 15 *p*

Mein Spiel, sang sich,

16 17 18 19 *pp* *p* (b) *espr.*

un-sicht-bar be-rührt, heim-lich ein

20 21 22 23 *espr.*

Gon - del - lied da - zu, zit - tend vor bun - ter
 Se - lig - keit.
 - Hör - te ihr je - mand zu? ...
 morendo

24 25 26 27 28 *ruhig/quietly* 29 *espr.*
 30 31 32 33 34 35 36

490-00361

Zimmermann: Bsp. 13

9
ü - ber die zit - - tern-de Flä - che weg. Gon - deln,

11
f
Lich - - ter, Mu - sik trun - ken schwamm's

13
poco a poco rit. *a tempo*
in die Däm - me-rung hin-aus.

16
mf
Mei - ne See - - le, ein Sai - ten-spiel, sang sich, un - sicht-bar be -

16
mf sempre legato

19 *f*
 - rührt, heim - lich ein Gon - del - lied da - zu, zit - ternd vor

20 *f sempre legato*

21

22
 bun - ter Se - lig - keit.

23 24

25 *un poco riten.* *ten.*
 Hör - te je - mand ihr zu?

26 27

28 *a tempo* *riten.*

29 30 *ff*

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal and piano piece. It consists of four systems of music. The first system (measures 19-21) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *f* and the instruction *f sempre legato*. The second system (measures 22-24) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 25-27) includes a tempo change to *un poco riten.* and a *ten.* marking. The fourth system (measures 28-30) returns to *a tempo* and includes a *riten.* marking and a final dynamic marking of *ff*. The piano accompaniment is written in a 4/8 time signature and features a steady eighth-note accompaniment in the bass line and more complex chordal textures in the treble line.

Hirschberg: Bsp. 14

9 zit - tern - de Flä - - che weg. *mf* Gon - deln, Lich - ter, Mu - sik -
 10 *mf*
 11 *f* trun - ken schwamm's in die Däm - mung hin - aus... *p* Mei - ne See - le ein Sai - ten - spiel, sang sich, un - sicht - bar be - rührt,
 12 *p*
 13 *p*
 14 *poco accel.* heim - lich ein Gon - del - lied da - zu, zit - tern - d vor bun - ter Se - lig - keit -
 15 *poco accel.*
 16 *f*
 17 *a tempo pp* Hör - te je - mand ihr zu?...
 18 *a tempo pp subito*
 19 *pp senza espr.*
 20 *mp*

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. *

4

Reutter: Bsp. 15

Fluente, quasi una Barcarola (♩=132)

Gesang

Klavier

pp

(sempre una corda)

Fl.

Ob.

Klar.

Hn.

(lontano)

p dolce

(lontano)

p dolce

(lontano)

p dolce

nat.

pp

Musical score for measures 68-72. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Horn (Hn.), Bassoon (Fag.), Bassoon/Double Bass (Ges.), and Piano (Kl.).

- Measures 68-70: Woodwinds and strings play a rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano).
- Measure 71: The vocal line (Ges.) enters with the lyrics "Hör-te je - - mand ihr". Dynamics include *p* and *rit.* (ritardando).
- Measure 72: The vocal line continues. Dynamics include *poco* and *dim.* (diminuendo).

Musical score for measures 73-76. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Horn (Hn.), Bassoon (Fag.), Bassoon/Double Bass (Ges.), and Piano (Kl.).

- Measures 73-75: Woodwinds and strings play a rhythmic pattern. Dynamics include *a tempo*.
- Measure 76: The vocal line (Ges.) enters with the lyrics "zu?". Dynamics include *a tempo*.

X. Kurzes Fazit

Das „Intermezzo“ kommt durch die Übersendung eines Zwischenblattes vom Autor an den Verleger für die Schrift „Nietzsche contra Wagner“ ans Licht. Diese „Musik-Seite“, aus einem Prosa- und lyrischen Text zusammengesetzt, zeigt die musikalische Form eines Rezitativs mit anschließender Arie, während sich inhaltlich Erinnerungen von Personen und Lokalitäten widerspiegeln, die sehr stark mit dem Autor in Verbindung stehen. Diese „Komposition“ zeigt eine musikalische Struktur, in welcher der Autor eine ideale Form sieht. Eine Form, die in der Wagnerschen Musik für ihn nicht mehr zu hören ist, und die er eher irritierend als beruhigend findet. Das „Intermezzo“ wird zum ersten Mal im „Magazin für Litteratur“ ohne Prosa-Teil bekannt gemacht. Es erschien also nur das Gedicht beziehungsweise die „Arie“, und es wurde „Venedig“ betitelt. Durch diese Isolierung verliert die „Musik-Seite“ jene geschichtliche Qualität, die der Autor zu vermitteln versuchte. Die zwei Strophen reflektieren ein dualistisches Prinzip, indem in der ersten Strophe die Vergangenheit mit der ersten Person, „Ich“, in Verbindung gesetzt und in der zweiten ein emotionaler Zustand, „Meine Seele“, zum Ausdruck gebracht wird. Die vom Autor ausgesuchte und geschätzte Musik, eine anti-wagnerische Musik, zeigt sich als ein konjunktives Element und setzt den Autor, den Komponisten Köselitz und die Stadt Venedig in Relation zueinander. Die Satzstruktur ist größtenteils parataktisch gebildet. Bei der Interpunktion werden die Auslassungspunkte und der Gedankenstrich mit besonderer Semantik ausgestattet. In der Versstruktur und in der Zahlensymbolik werden essentielle Bedeutungsträger offenbart, die sehr stark mit Musik in Verbindung gesetzt werden, wie zum Beispiel das Verhältnis zwischen dem 3/4- und 4/4-Versmaß und den Zeilen der ersten und zweiten Strophe, die einem Verhältnis von 7 zu 5 entsprechen und dies wiederum die Tasten eines Klaviers reflektieren. Durch die Addition der beiden Zahlen ergibt sich die Summe 12, also auch hier eine Zahl, die mit einer chromatischen Tonleiter zusammenhängt. Die Musikanalyse enthüllt eine Reihe von bildhaft-emphatischen Naturimitationen, die die Komponisten durch Hypotyposis-Figuren zum Ausdruck bringen. Sowohl in der Singstimme als auch in der Begleitung zeigen sich Figuren, die das Pendeln der „Gondeln“, das „Quellen der Tropfen“ oder die „Brücke“ darstellen. Die Harmonik erhält die besondere Funktion für die Gestaltung der temporalen Relation. Hier wird die Zeitverschiebung zwischen der Erzählzeit und der erlebten Zeit beziehungsweise die Präteritum-Präsens-Situation durch eine Expansion der Tonarten gegenüber der Grundtonart charakterisiert. Aber auch im Übergang, „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“, zeigt die Harmonik zusammen mit der Singstimme und Begleitung eine besondere Eigenschaft.

D

ZUSAMMENFASSUNG

Die Interpretationen der Gedichte, die im ersten Abschnitt eines jeden Kapitels vorgeschlagen wurden, wurden jeweils von einem historischen Überblick eingeführt. Zwei davon („Oh Mensch! Gieb Acht“ und „Der Freigeist“) stellen Nietzsches Noemata dar, die in poetischen Chiffren verschlüsselt wurden. Die Entschlüsselung dieser „Doppelbödigkeit“ ermöglicht uns, den philosophischen Gedanken des Autors zu beleuchten, und ebnet den Weg zu einer potentiellen Kongruenz zwischen Philosophie und Musik. Die Besonderheit dieser Poetik besteht in den verschiedenen Ebenen, die hinter einer „romantischen“ Fassade konstruiert worden sind. Diese bewusste Täuschung führt bei der ersten Lesung zwangsläufig zu einem Trugschluss, sodass eine Entschlüsselung der Intentionen des Autors nur dann möglich ist, wenn grammatische Paradigmen sowie Sprachmittel, die mit einer Inversion der Metaphorik eine kontextuelle Variation bewirken, berücksichtigt werden.

Beim Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht“ wurden in den Vorüberlegungen die kontextuellen Zusammenhänge zwischen den Kapiteln „Das Tanzlied“ und „Das andere Tanzlied“ zum Ausdruck gebracht. Während im Kapitel „Das Tanzlied“ durch einen „Tanz“ das „Leben“, als „Mädchen“ personifiziert, dargestellt wird, wird der „Tanz“ im Kapitel „Das andere Tanzlied“ von Zarathustra selbst vorgenommen. Der „Tanz“ ist der Ausdruck eines sicheren Schreitens zu einem nahen „Ziel“. Mit diesem Tanzmotiv, in leicht variiertes Form, und mit dem „Leben“, das immer wieder Zarathustra von „seiner Bahn“, von seiner „Weisheit“ abzubringen versucht, wird die Verbindung zwischen den beiden Kapiteln hergestellt. Mit dem „Geist der Schwere“, ein Gedanke des früheren Kapitels, der vom Zarathustra erwähnt, und im Kapitel „Vom Gesicht und Räthsel“ sehr plakativ geschildert wird, werden Formulierungen geprägt, die sich beim Gedicht „Oh Mensch! Gieb Acht!“ wiederfinden lassen. Im Anschluss an diese Überlegungen wurde die Entstehung des Gedichtes beleuchtet, wobei die verschiedenen Versionen aus der sechsstufigen Entwicklung des Gedichtes gegenübergestellt wurden. Die Versionen weisen eher formale als inhaltliche Änderungen auf. Der Kern der philosophischen Botschaft bleibt vom ersten Entwurf bis zur endgültigen Fassung erhalten. Die Interpretation des Poems begann mit einer Darstellung der Zusammensetzung der Reime, die sehr eng mit den Zarathustra-Texten zusammenhängen. Die Mystik der „Mitternacht“ nahm dabei einen sehr breiten Raum in der Interpretation ein, indem die Vision der Nacht bei Novalis und die Nacht-Metapher bei Tristan und Isolde mit Nietzsches Nacht-Phänomen konfrontiert wurden. Der dualistische Aspekt: „Tag-Nacht“, „hell-dunkel“, „Lust-Tod“ führte die „Nacht“ zum „Medium“ einer „Welt“ der Immanenz (Nietzsche) oder Transzendenz (Novalis). Nietzsche hat immer wieder versucht, diese Immanenz – Realität, Lust und Schmerz – in poetischer Form zu vermitteln, um eben etwas von der Bitterkeit des Realistischen zu neutralisieren. In den folgenden Abschnitten wurden „Welt“ als Metapher und ihre „Tiefe“ als Dimension mit Hilfe der vorsokratischen Philosophie aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Das Studium der Vorsokratiker (Heraklit, Anaxagoras) führt Nietzsche zu der fundamentalen Erkenntnis, dass „Schmerz“ und „Lust“ eins sind und die Polarisierung dieser beiden Kräfte den eigentlichen Lebenskampf bedeutet. Beide sind für das Leben existentiell, daraus folgt: Es gibt keinen Tod. Es gibt kein Jenseits. Es ist eine ewige Transformation des Gleichen. Mit dieser Erkenntnis erfährt Nietzsche, dass er sich, sowohl physisch als auch geistig, immer weiter von seiner Umgebung entfernt hat. Eine Kernaussage des Gedichtes stellt das Prinzip „Werden – Entstehen – Vergehen“ dar. Die Akzeptanz dieses Prinzips, so die hier vorgeschlagene Interpretation, führt schließlich zur Weltbejahung. Eine Übertragung der inhaltlichen Interpretation auf die Interpretation der Form ist jedoch nicht ohne Weiteres möglich. So ist nicht davon auszugehen, dass die in der Horizontalen geführte Bewegung: „Werden – Entstehen – Vergehen“ keinerlei Kongruenz aufweist mit der vertikalen Bewegung, die das Gedicht graphisch suggeriert. Dennoch zeigt die inhaltliche wie die

formelle Analyse, dass der Satz „Die Welt ist tief“ aus der Mitte des Gedichts (Zeile 5) wie eine zentripetale Kraft wirkt und alle weiteren Erkenntnisse, die wir in der inhaltlichen Interpretation erfahren haben, an sich zieht, was dann doch auf eine enge Verbindung von Inhalt und Form hindeutet. Der Ausdruck „Die Welt ist tief“ impliziert ja die Erkenntnis des „Werdens – Entstehens – Vergehens“, welche durch die Polarisierung „Schmerz – Lust“ erfahren wird. Nun lassen sich diese verschiedenen Transformationen auch in der Struktur des Gedichts offenbaren, sodass wir eine Botschaft in doppelter Form erhalten: eine sichtbare und eine unsichtbare. Es sind immer verschiedene Ebenen, Perspektiven, Dimensionen, womit der Dichter-Philosoph Nietzsche, um seine Botschaft zu vermitteln, operiert. Das Gedicht, „Oh Mensch! Gieb Acht!“ besteht aus einem einzigen Teil; das bedeutet, die Subdivision lässt sich optisch nicht erkennen. Es müssen also andere Mittel herangezogen werden, wenn man die Subdivision der verschiedenen Eben beziehungsweise Dimensionen darstellen will. In der grammatisch-syntaktischen Struktur sind es die Tempora, mit denen quasi neue Räume perspektivisch eröffnet werden. Satzart und Satzform setzen die verschiedenen Ebenen syntaktisch in Relation zueinander. Die wichtigste Verbindung zu den jeweiligen Instanzen ist das Adjektiv „tief“, das durch die achtmalige Wiederholung in morphologischer und syntaktischer Form dem Gedicht eine besondere Bedeutung verleiht. Mit der Versstruktur haben wir, im Gegensatz zu der grammatisch-syntaktischen Struktur, aus der sich eine Mehrdimensionalität herausinterpretieren ließ, eine sichtbare Diversität, oder wie oben schon erwähnt: eine Subdivision, die durch einen Taktwechsel, ganz unmerklich, eingeführt wurde. Der Dualismus ist beim Dichter-Philosophen Nietzsche omnipräsent. Abschließend geben die Bilder der Metaphorik zusammen mit der Mystik der symbolischen Zahlen eine weitere Bestätigung der verschiedenen Ebenen und der Subdivision des Gedichts. Bei der Musikanalyse wurde nun überprüft, inwieweit sich bei der Umsetzung vom poetischen in den musikalischen Ausdruck eine Analogie zwischen den Texten reflektieren lässt. Es wurden sowohl die grammatisch-syntaktischen, rhetorischen und Vers-Strukturen als auch die harmonischen, rhythmischen und motivisch-thematischen Aspekte in Betracht gezogen. Der wichtigste Aspekt, unter Berücksichtigung aller anderen Parameter, ist die Darstellung des philosophischen Gedankens in der Musik. Diese Untersuchungen zielen hauptsächlich auf jene Strukturen, die eine poetisch-philosophische Aussage des Gedichtes betonen, wie zum Beispiel rhetorische Figuren, Interpunktionen oder Tempora. Es sind also jene Aspekte, die die Intentionen des Dichter-Philosophen hervorheben. Interpunktionszeichen, die „nur“ eine grammatisch-syntaktische Funktion ausüben, würden bei der formalen Musikanalyse nicht unbedingt ein besonderes Interesse erwecken. Erfüllen aber solche Interpunktionszeichen wie beispielsweise ein Gedankenstrich oder ein Doppelpunkt eine semantische Funktion, dann ist das Recherchieren eines Analogons in der Musik von besonderer Bedeutung, denn hier hat der Komponist die Intention des Dichter-Philosophen erkannt und zu Gehör gebracht. Für die Umsetzung der verschiedenen Ebenen des poetischen Textes in den musikalischen Kontext werden eine Reihe von bildhaften Figuren als auch Figuren der Emphase oder solche mit allegorischer Bedeutung eingesetzt. Die erste Figur, der wir in der Singstimme begegnen, ist die Exklamatio-Figur des „Ansagers“ bei „Oh Mensch!“, die mit einem Intervallsprung aufwärts figuriert wird. Bei „tief“ kommt die Hypotyposis-Figur am häufigsten in der Singstimme vor und sie wird verbildlicht, indem sie abwärts entweder durch einen Intervallsprung oder durch das Schreiten von Kleinintervallen (Katabasis). Dasselbe Wort stellt aber nicht nur die Funktion einer Eigenschaft dar, sondern es erhält auch eine „Übersetzung“ im Bereich der Harmonik beziehungsweise Enharmonik. Die Komparation zwischen „tief“ und „tiefer“, bei der eine Graduierung gezeigt wird, setzen die Komponisten bei „tiefer“ eine Harmonie ein, die sich im subdominanten Bereich bewegt. Aber wo keine Graduierung vorkommt, zum Beispiel zwischen „Die Welt ist tief“ und „Tief ist ihr Weh“, versucht man durch die Enharmonik eine Nicht-Äquivalenz der beiden Adjektive darzustellen. Ein sehr bedeutungsvoller Aspekt dieses Gedichtes neben dem bereits erörterten philosophischen Gedanken ist seine Mehrdimensionalität, die sich in Form und Inhalt zeigt. Während die unterschiedlichen Ebenen sowohl durch prädikative Formen als auch durch Satzkonstruktionen reflektiert werden, zeigt sich auch in der Versstruktur ein in zwei

Sphären kontrastierender Rhythmus, da einerseits die Verse 1 bis 6 alternierend zwei- und viertaktige Jamben aufweisen und andererseits die Verse 7 bis 10 ebenso alternierend mit drei- und fünftaktigen Trochäen skandieren. Mit harmonischen Mitteln versucht man weitere Umsetzungen der verschiedenen Dimensionen darzustellen, indem beispielsweise von einem realen Zustand „ich“ zu einem surrealen „Traum“ übergeleitet wird. Dieser Zustandsübergang wird mit einer Rückung, zwei Harmonien, die chromatisch unmittelbar nacheinander folgen, gestaltet. Eine weitere Abbildung der Mehrdimensionalität spiegelt sich in einer „geometrischen“ Darstellung wider: Die „Ewigkeit“ im zehnten und elften Vers, verbildlicht durch eine Prolongation der Notenwerte, stellt eine horizontale Zeitachse dar, während die „Tiefe“ durch eine Hypotyposis-Figur die vertikale Richtungsachse veranschaulicht.

Beim nächsten Gedicht versucht sich der Autor unter dem Mantel des „Freigeistes“ einen Weg frei zu schaffen, um die „Heimat“ zu erreichen. Im ersten Teil des Gedichtes, „Abschied“, führen schwierige Reflexionen des „Freigeistes“ zu einer „Subjekt-Objekt-Spaltung“, in der die eigene Position in Frage gestellt wird. Über das Phänomen „Subjekt-Objekt“ schreibt Nietzsche im Aphorismus 116 im zweiten Buch der „Morgenröthe“ Folgendes:

„Die unbekannte Welt des ‚Subjekts‘ – Das, was den Menschen so schwer zu begreifen fällt, ist ihre Unwissenheit über sich selber, von den ältesten Zeiten bis jetzt! Nicht nur in bezug auf Gut und Böse, sondern in bezug auf viel Wesentlicheres! Noch immer lebt der uralte Wahn, daß man wisse, ganz genau wisse, wie das menschliche Handeln zustande komme, in jedem Falle. [...]“

Es ist eine skeptische Betrachtungsweise, die Nietzsche auch in anderen Aphorismen zum Ausdruck bringt. Nun aber, in der „Antwort“, im zweiten Teil des Gedichtes, lässt uns der Dichter verstehen, dass er die Mauer der Konventionen und „warmen Stuben“ zersprengt und seine Position eindeutig deklariert hat. Das heißt, der Weg zur „Heimat“ ist nun frei. Diese teilweise erdrückende Ambivalenz zwischen „Mitleid“ und eigener Entwicklung, die das Gedicht permanent begleitet, haben wir sowohl in der inhaltlichen als auch in der formalen Struktur zeigen können. Zum Ausdruck „Ambivalenz“ könnten wir auch sagen, dass sie ein „Alles-In-Frage-Stellen-Wollen“ birgt. Es liegt in der Natur der Sache, dass eine Selbstreflexion zu einer „Subjekt-Objekt-Spaltung“ führt, und im Rahmen eines solchen Prozesses formt sich eine dualistische Struktur. Es gehört also zu den Grundstrukturen des Dichter-Philosophen, dass seine Gedanken, poetischer oder philosophischer Natur, aus einer dualistischen Perspektive zu beleuchten sind. Eine Parallele, die einer solchen dualistischen Betrachtungsweise entspricht, lässt sich ganz deutlich zwischen den beiden Gedichten „Venedig“ und „Der Freigeist“ erkennen. Beide Gedichte bestehen aus zwei Teilen, und in beiden entsteht eine „Subjekt-Objekt-Spaltung“, die den Leser zu den verschiedenen perspektivischen Ebenen führt: „Oberfläche und Tiefe“ beziehungsweise „Leib und Seele“ bei „Venedig“ und die „Du-Ich-Perspektive“ beziehungsweise „Mitleid und Wille zur Macht“ beim „Freigeist“. Aber auch bei „Oh Mensch! Gieb Acht!“, aus einem Teil bestehend, ist der Dualismus nicht wegzudenken: „Tag-Nacht“, „hell-dunkel“, „Lust-Tod“. Selbst in einem nicht explizit durch formale Mittel unterteilten Text gelingt dem Autor mit Hilfe grammatisch-syntaktischer Strukturen die Untergliederung des Textes zur Darstellung mehrerer Dimensionen. Hier ist es die künstlerische Form, die jene Gedanken einbettet, damit diese nicht so explizit wie zum Beispiel in „Der Wanderer und sein Schatten“ zum Ausdruck gebracht werden. Der Dualismus und Perspektivismus sind feste Bestandteile von Nietzsches Strukturalismus. Seine Gedichte spiegeln Form und Inhalt seiner philosophischen Gedanken wider. Jede Oberflächenstruktur besitzt eine Tiefenstruktur. Es sind untrennbare Elemente eines „Dings“. Wir können auch von einer scheinenden Welt als die „seiende“ und von einer „nicht-seienden“ beziehungsweise von einer „wahren Welt“, von einer „Sein-Welt“ sprechen. Bei der Musikanalyse zeigt sich, dass in der Umsetzung vom literarischen in

den musikalischen Text die Abbildung der „Krähen“ als „imitazione della natura“ sehr anschaulich wiedergegeben wird. Die Komponisten haben mit künstlerischer Subjektivität verschiedene Figuren aus der Hypotyposis-Klasse onomatopoetisch eingesetzt, indem sie das „Schnarren“ mit Acciaccaturen oder mit dissonierenden Staccato-Akkorden darstellten. Ein weiteres Bild, das die Komponisten mit Hypotyposis-Figuren zu veranschaulichen versuchten, sind die Wetterphänomene. Sie bilden diese Phänomene mit abwärts führenden Intervallsprüngen – den Wintereinfall – oder mit ebenfalls abwärts geführten kleineren Intervallen – das „Rieseln“ des Schnees – ab. Die Umsetzung des „Rückwärts-Schauens“ wird ebenso beeindruckend gestaltet, sowohl in der Singstimme mit einer „nota cambiata“ als auch in der Harmonik mit einem Perspektivenwechsel. Bei diesem Perspektivenwechsel haben die Komponisten bei „rückwärts“ eine Modulation in eine zweifache beziehungsweise dreifache Ober-Dominante erzielt, so dass der Erzähler aus dieser Position auf seine Ausgangsposition, durch die Grundtonart dargestellt, zurückschaut. Mit der „Heimat“ erfährt man eine metaphorische Inversion. Das heißt, hier zeigt sich die Umwandlung jener Assoziationen von einer wohlbehüteten „Heimat“ – im emphatischen deutschen Sinne – in eine philosophische „Heimat“. In dieser philosophischen „Heimat“ ruht das Noema des Autors, das sich von allen anderen Denkern unterscheidet. In der musikalischen Paraphrasierung dieser „Heimaten“ liegt der interessanteste Aspekt dieser Analyse. Es werden sowohl in der Singstimme als auch in der Begleitung beziehungsweise Harmonik differenzierte Gestaltungen zwischen der vierten, „Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“, und der 24. Zeile, „Weh dem, der keine Heimat hat!“, gezeigt. Die Unterschiede, die sich in der Singstimme offenbaren, treten in den verschiedenen Notenwerten beziehungsweise Notenfiguren auf: langer Ton oder ruhige Viertel gegen gedehnte Vierteltriole oder dem Duktus des Texts folgend. Aber auch mit einer einfachen Notenvertauschung zwischen „jetzt noch“ und „keine“ zeigt sich eine Abweichung, indem eine Halbe- und eine Viertel-Note in Viertel- und Halbe-Note invertiert werden. In der Orchester- beziehungsweise Klavierbegleitung werden rhythmischen Elemente aufgenommen, um die Differenzierung zu gestalten: synkopische Figuren gegen liegende Töne, ruhige Viertel oder Unisono mit der Singstimme. Ein entscheidender Unterschied spiegelt sich in der Harmonik wider: der musikalische Text der ersten „Heimat“ bestehend aus einer Sequenz von erkennbaren verminderten Septakkorden gegen eine nicht definierbare Klanggestaltung bei der zweiten „Heimat“ oder eine schwebende Polytonalität gegen leere Klänge bestehend aus Quinten- und Quartan-Intervallen reflektieren die abweichenden Textinhalte der ersten und zweiten „Heimat“.

Mit „Venedig“ beendet Nietzsche in poetischer Form seinen philosophischen Weg. Es ist ein literarisch-musikalisches Poem, das in zwei seiner Schriften erscheint: in „Ecce homo“ und in „Nietzsche contra Wagner“. In beiden Schriften ist es als eine zusammenhängende Einheit aus einem Prosa- und lyrischen Text gebildet, aber nur bei „Nietzsche contra Wagner“ wird es mit „Intermezzo“ betitelt. Mit der ersten Schrift versucht der Autor seine Werke zusammenfassend bekannt zu geben und „lockert“ die Informationen mit einer „Musik-Seite“, wie er das Gedicht in einem Brief an den Danziger Musikdirektor nannte; in der zweiten Schrift stellt das Gedicht eine Zäsur – Intermezzo – zwischen zwei Lebensabschnitten dar: eine Vor- und Nach-Wagner-Periode. Nachdem Nietzsche Wagner und seine Anhänger in seinen Schriften oft genug ohne Erfolg angegriffen hat, versucht er nun in poetisch-musikalischer Form zu kontern. Er wählt das Rezitativ, denn die traditionelle Art des Vortrages als „Rezitativ und Arie“ war von Wagner unerwünscht. Im „Magazin für Litteratur“ wurde das Gedicht zum ersten Mal veröffentlicht. Hier erschien nur die „Arie“, das heißt nur der lyrische Teil, der mit „Venedig“ betitelt wurde. Es ist zu vermuten, dass der sechste Vers, „Gondeln, Lichter, Musik –“ den Leiter des Archivs, Fritz Koegel, dazu bewogen hat, das Gedicht so zu betiteln. Die beiden Teile des Gedichtes reflektieren Bilder einer Reminiszenz in einem wohlgeformten musikalischen Ausdruck: zum einen wird eine Zäsur zwischen zwei Lebensabschnitten gezeigt und zum anderen versucht der Autor eine verlorene musikalische Tradition wiederaufzunehmen. Anhand dieser Reflexion offenbart sich ein dualistisches Prinzip, indem die sinnliche Welt durch das lyrische „Ich“ dargestellt und mit der

übersinnlichen Welt „Meine Seele“ metaphysisch in Verbindung gesetzt wird. Ähnlich wie im „Freigeist“, indem der zweite Teil des Gedichtes die „Antwort“ bei den Vertonungen weggelassen wurde, so hat man hier schon bei der ersten Veröffentlichung die thematische Exposition, den Prosateil, vom lyrischen getrennt und somit den Gedanken des Autors verzerrt. Aber auch die Verbindung dieser „Musik-Seite“ mit der Schrift „Ecce homo“ ist von besonderer Wichtigkeit, denn hier erfährt man, wer der Mensch Friedrich Nietzsche ist und was er will. Er offenbart mit seinem „Intermezzo“ seine Vergangenheit und seine Zukunft in künstlerisch verdichteter Form. Die Eindrücke aus „Venedig“ überbrücken die Vergangenheit in einem präsenten Turin. Die Bilder vermitteln eine doppelte Linearität: Venedig-Köselitz-Musik beziehungsweise Venedig-Wagner-Musik. Der Aspekt der Form ist bei Nietzsche existenziell. Nietzsche sucht in der Musik eine „Heimat“, in der sich von Falschheiten und Verzerrungen erholen kann. Ein „Zuhause“, in dem Form und Inhalt harmonisieren und die „Seele“ kurieren. Der künstlerische Übergang zwischen Erinnerungen mit klarer Sicht und Hoffnungen und einer Ungewissheit findet man in der siebten Zeile: „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus . . .“. Hier, durch die Aposiopese, verlässt das „Ich“ die bekannte Vergangenheit und geht hinüber in die Vagheit, indem es seine „Seele“ sprechen lässt. Das oben erwähnte dualistische Prinzip spiegelt sich auch in der grammatisch-syntaktischen Struktur wider: während im Prosateil der Turiner Aufenthalt in der Präsensform dargestellt wird, finden die Venedig-Erinnerungen, die die Strophen abbilden, in der Vergangenheitsform statt. Dies zeigt die Einheit zwischen Prosateil und Strophen, die durch eine Trennung zu Missverständnissen führen kann. Zu den Interpunktionszeichen mit inhaltsreicher Bedeutungsfunktion, die eine Erweiterung der Dimensionen von Raum und Zeit vermitteln, gehören die Auslassungspunkte und die Gedankenstriche. Die Struktur der poetischen Form wird vom Autor, da es sich um eine „Musik-Seite“ handelt, mit ergänzender Zahlsymbolik vervollständigt. Die Bedeutung der verborgenen Numerik reflektiert eine Reihe von musikalischen oder musikbezogenen Parametern: die metrischen Grundeinheiten bestehen aus einem siebenmaligen Dreiviertel-Takt und aus einem fünfmaligen Vierviertel-Takt, das ergibt insgesamt zwölf Takte und ein Verhältnis von sieben zu fünf; die erste Strophe besteht aus sieben Versen und die zweite aus fünf; betitelt man das Gedicht mit der ersten Zeile „An der Brücke stand“, dann erhalten insgesamt 88 Silben, eine Zahl, die der Klaviertastatur entspricht. Mit andern Worten, die Zahl zwölf spiegelt eine Tonskala wider, und die Zahlen sieben plus fünf bilden die weißen und schwarzen Tasten eines Tasteninstrumentes ab. Was die Komponisten bei der Vertonung des Textes teilweise zu einem Missverständnis geführt haben könnte, ist die Tatsache, dass es sich bei diesem Gedicht nicht um „Stadt-Lyrik“ handelt, wie der Titel es vermuten lässt. Hier geht es auch nicht darum, einen philosophischen Gedanken in poetischer Umrahmung darzustellen, sondern um eine Rückschau, um einen Anklang an etwas Früheres. Bei der Musikanalyse lassen sich auf den ersten Blick einige Hypotyposis-Figuren in der Singstimme ablesen: Mit einer Aufwärts- und Abwärtsfolge von Tönen wird die „Brücke“ der ersten Zeile dargestellt. Mit gleicher Darstellung wird die Assoziation zwischen der dritten und vierten Zeile, „heimlich ein Gondellied dazu, / zitternd vor bunter Seligkeit.“, und der ersten und zweiten Zeile, „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht.“, in Verbindung gebracht. Weitere Hypotyposis-Figuren werden in der Klavierbegleitung bei „goldener Tropfen quoll's“ und bei „über die zitternde Fläche weg“ durch kurz akzentuierte Achtel-Akkorde oder durch Triolenbeziehungsweise Sechzehntelfiguren zum Ausdruck gebracht. Die interessanteste Figur, die in der Singstimme vorkommt, ist die Aposiopesis- beziehungsweise Abrutio-Figur: sie kommt in Gestaltung von Achtelpausen in der letzten Zeile der zweiten Strophe vor, „– Hörte Jemand ihr zu? ...“ und unterstreicht hier die Vorstellung des „Zuhörens“. Diese Figur erscheint ebenso mit einer Achtelpause in der sechsten Zeile, „Gondeln, Lichter, Musik –“, vor „Musik“, damit „Musik“ eine höhere Aufmerksamkeit erhält. Eine Figur, die von allen Komponisten in Anspruch genommen wurde, ist die des Saltus duriusculus in der Singstimme. Diese durch Intervallsprünge ungewöhnliche emphatische Ausdrucksform in der Melodie spiegelt eine besondere Expressivität in der sechsten, „Gondeln, Lichter, Musik –“, in der siebten, „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“, und in der achten Zeile, „Meine Seele, ein Saitenspiel“, wider. Ausgesprochen

signifikant für diese Analyse ist die harmonische Darstellung der Raum- und Zeit-Dimension. Bei der dritten Zeile, „Fernher kam Gesang“, haben sich einige Komponisten in verschiedene harmonische Richtungen zu „entfernen“ versucht, indem sie ausgehend von der Grundtonart bei „Fernher“ die Subdominantparallele oder die fünffache Oberdominante oder die siebenfache Subdominante notiert haben. Eine weitere harmonische „Entfernung“ lässt sich beim Übergang der siebten Zeile „trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...“ in die achte „Meine Seele, ein Saitenspiel“ feststellen. Hier findet ein Transitus in eine andere Sphäre statt und analog dazu hört man den harmonischen Passus, indem die neue Dimension sich in einem vielfachen Oberquinten-Bereich der ursprünglichen Tonart befindet. An anderer Stelle wird mittels Enharmonik der Passus zwischen den beiden Sphären von einer „dunklen“ in eine „hellen“ Tonart dargestellt. Die Zeitdimension, das heißt, die Zeitverschiebung zwischen der Erzählzeit und erlebten Zeit bei „jüngst ich“ wird durch einen vierfachen subdominantischen Bereich, von der Grundtonart aus betrachtet, veranschaulicht.

Nach differenzierter Untersuchung der historischen, editorischen, analytischen und philosophischen Aspekte der Dichtungen respektive musikwissenschaftlichen Analysen der Vertonungen lässt sich zusammenfassend sagen: Die drei Gedichte, die in der vorliegenden Arbeit behandelt wurden, geben drei Informationen preis. „Oh Mensch! Gieb Acht!“ weist auf die „Tiefe der Welt“ als eine philosophische Erkenntnis, „Der Freigeist“ symbolisiert die „Heimat“ als einen Ort philosophischer Weltanschauung und „Venedig“ reflektiert aus Entfernung die Resignation einer Hoffnung. Das heißt, zwei Gedichte sind philosophischer Natur mit verschiedenen Inhalten, und das dritte spiegelt Bilder einer Reminiszenz wider. Bei der Umsetzung der sprachlichen „Homonyme“ mit verschiedenen semantischen Qualitäten in musikalische Repräsentationen („Tiefe“ des „Tages“ versus „Tiefe“ der „Nacht“ und „Heimat“ der vierten versus „Heimat“ der vierundzwanzigsten Zeile) oder bei der differenzierten musikalischen Darstellung zwischen einer temporalen und räumlichen Distanz („An der Brücke stand“ versus „Dämmerung hinaus . . .“) ziehen die Komponisten immer die gleiche harmonisch-syntaktische Struktur heran: sie setzen unterschiedliche Akkorde unter den beiden Homonymen ein, die sich auf die Grundtonart beziehen. Falls keine Tonart vorhanden ist, wird ein Bezug zum vorherigen beziehungsweise nachfolgenden Akkord hergestellt. Nach diesem Prinzip lassen sich mit einer einzigen Tonart, dank dieser harmonischen Struktur, sämtliche semantischen Qualitäten darstellen. Das heißt, die Musik hat mit ihrer Syntax eine sehr begrenzte Möglichkeit, Texte mit verschiedenen semantischen Inhalten umzusetzen.

Bei den Untersuchungen des musikalischen Textes sind drei Parameter beleuchtet worden: Singstimme, Harmonie und Rhythmus. Der Rhythmus wurde sowohl in der Singstimme als auch in der Begleitung als unterstützendes Element zur Sprachsemantik untersucht. Während sich in der Singstimme eine Reihe von Hypotyposis-Figuren anzeigen, erreicht die Harmonik mit ihrer suggestiven Kraft tiefere sensitive Regionen, die die Komplexität und Mehrdimensionalität des Textes darstellen. Die Frage, ob die Musik den philosophischen Gedanken umsetzen kann, lässt sich nicht beantworten. Die Musik kann einen komparativen Ausdruck umsetzen, der eine semantische Differenzierung zu erkennen gibt, aber nicht den Gedanken der Komparation selbst.

Dieser Gedanken ist äquivalent einem Tertium comparationis, der als ein drittes, aber nicht erscheinendes Element reflektiert. Beim „Freigeist“ sind die unterschiedlichen semantischen Qualitäten der „Heimaten“ offensichtlicher und sie lassen sich durch verschiedene Harmonien einfacher darstellen. Bei „Oh Mensch! Gieb Acht!“ gestaltet der Autor das Gedicht mit anderen poetischen Mitteln, indem er beispielsweise das Adjektiv „tief“ mit verschiedenen grammatischen und semantischen Qualitäten einsetzt. In diesem Fall liegt der philosophische Gedanke in der Komparation zwischen „Welt“ und „Tag“: Dass eben die „Welt“ nicht nur aus „Zahlen“ besteht, sondern der Ort der „ewigen Wiederkehr“ ist.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bauer**, Hans-Joachim: *Parsifal*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Piper Verlag GmbH, München 1997.
- Boulez**, Pierre: *Werkstatt-Texte. Aus dem französischen von Josef Häusler*. Ullstein Verlag, Frankfurt 1972.
- Brendel**, Ursula: *Interpunktion*. Universitätsverlag Winter. Heidelberg 2011.
- Brusotti**, Marco: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. 20 Bde. Hrsg. von Walter Jens. Kindler Verlag, München 1991.
- Bußmann**, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage. Kröner, Stuttgart 2002.
- Dahlhaus**, Carl: *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*. In: Festschrift Martin Ruhnke 65. Hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1986.
- Deissler**, Alfons: *Schöpfungsgeschichte*. In: *Neue Jerusalemer Bibel*. Hrsg. von Alfons Deissler und Anton Vögtle. Herder, Freiburg in Breisgau 1985.
- Dentler**, Sigrid: *Verb und Ellipse im heutigen Deutsch*. Zum „Fehlen“ verbabhängiger Bestimmungen in Theorie und Praxis. In: ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS. Goterna, Kungälv 1990.
- Djuric**, Mihailo: *Nietzsche und die Metaphysik*. In: Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Hrsg. von Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel.
- Dürr**, Walther: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984.
- Eggebrecht**, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalischen Analyse*. 4. Auflage. Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2001.
- Ehlich**, Konrad: *Prozedur*. In: Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. Helmut Glück. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2000.
- Fries**, Norbert: *Exklamativsatz*. In: Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. Helmut Glück. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2000.
- Gerratana**, Federico: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. 20 Bde. Hrsg. von Walter Jens. Kindler Verlag, München 1991.
- Glück**, Helmut: *Intransitiv*. In: Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. Helmut Glück. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2000.
- Glück**, Helmut: *Transitiv*. In: Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. Helmut Glück. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2000.
- Glück**, Helmut: *Vokativ*. In: Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. Helmut Glück. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2000.
- Groddeck**, Wolfram: *Ein anderes Wort für Musik*. In: Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Bd. 5. Hrsg. von Harald Hartung. Reclam Verlag, Stuttgart 1983.
- Hickmann**, Hans: *Harfe*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 14 Bde. u. 2 Suppl. Bde. Hrsg. von Friedrich Blume. München: Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter, Kassel 1989.
- Hoffmann**, David Marc: *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs: Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Koenig, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Hrsg. Von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Supplementa Nietzscheana; Bd. 2. Walter de Gruyter Berlin-New York 1991.
- Hollinrake**, Roger und Ruter, Manfred: *Nietzsche's Sketches for the Poem 'Oh Mensch! Gieb Acht!'*. In: Nietzsche-Studien. Bd. 4. Berlin, New York 1975.
- Janz**, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 Bde. Hanser Verlag, München 1978.

- Kant**, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft. I.* 12. Aufl. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 55. Frankfurt am Main 1992.
- Kant**, Immanuel: *Schriften zu Metaphysik und Logik I.* Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Insel Verlag, Wiesbaden 1958.
- Klassen**, Janina: *MUSICA POETICA UND MUSIKALISCHE FIGURENLEHRE – EIN PRODUKTIVES MISSVERSTÄNDNIS.* In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Günther Wagner. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2001.
- Köchler**, Hans: *Die Subjekt-Objekt-Dialektik in der transzendentalen Phänomenologie. Das Seinsproblem zwischen Idealismus und Realismus.* Monographien zur philosophischen Forschung. Anton Hain Verlag. Meisenheim am Glan 1974.
- Koegel**, Fritz: *Fr. Nietzsche: Ein handschriftliches Vorwort zur Götzendämmerung. Erläutert von Fritz Kögel.* In: Das Magazin für Litteratur, 4. November 1893.
- Kröner**, Alfred: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke in zwölf Bänden.* Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1964.
- Kulawik**, Bernd: *"... ich nehme, aus drei Gründen, Wagner's Siegfried-Idyll aus ..."*. In: Nietzsches Forschung. Hrsg. von Hans-Martin Gerlach und Renate Reschke in Zusammenarbeit mit Rüdiger Ziemann. Akademie Verlag, Berlin 1995.
- Lausberger**, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik.* 5. Auflage. Max Huber Verlag, München 1976. S. 113.
- Lindenberg**, Christoph: *Rudolf Steiner. Eine Chronik 1861-1925.* Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1988.
- Miehe**, Ulrich: *Weltschmerz.* In: Metzler Lexikon Literatur. *Begriffe und Definitionen.* Hrsg. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar, 2007.
- Nietzsche**, Friedrich: *Sämtliche Werke.* Kritische Studienausgabe. 15 Bde. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Walter de Gruyter Verlag, München 1980.
- Nietzsche**, Friedrich: *Sämtliche Briefe.* Kritische Studienausgabe. 8 Bde. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Walter de Gruyter Verlag, München 1986.
- Nietzsche**, Friedrich: *Briefe an Friedrich Nietzsche. Januar 1880 – Dezember 1884.* Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Moninari. Dritte Abteilung. Zweiter Band. Walter de Gruyter, Berlin-New York 1981.
- Nietzsche**, Friedrich: *Ungedruckte Gedichte von Friedrich Nietzsche. Venedig 1888.* In: Das Magazin für Litteratur. Hrsg. von Otto Neumann-Hofer. 63. Jahrgang, Nr. 45. November 1894.
- Nietzsche-Förster**, Elisabeth: *Friedrich Nietzsche: über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten. Erster Vortrag. I. Mit einer Einleitung von Frau Dr. Elisabeth Nietzsche-Förster.* In: Das Magazin für Litteratur, 30. Dezember 1893.
- Nietzsche**, Friedrich: *Gesammelte Werke. Dichtungen 1859-1888.* Herausgegeben von Dr. Richard Oehler, Max Oehler und Dr. Friedrich Chr. Würzbach. Musarion Verlag, München 1920 ff.
- Novalis**, Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg: *Schriften.* In: Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs.* (HKA). Hg. E. Heilborn, 2 Bd. Berlin 1901.
- Peters**, Heinz Frederick: *Zarathustras Schwester. Fritz und Lieschen – ein deutsches Trauerspiel.* Kindler, München 1983.
- Podach**, Erich F.: *Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruches.* Rothe Verlag, Heidelberg 1961.
- Radke**, Petra: *Die Kategorien des deutschen Verbs: zur Semantik grammatischer Kategorien.* Gunter Narr Verlag, Tübingen 1998.
- Rihm**, Wolfgang: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche.* Band 2. Paul Sacher Stiftung, Basel 1997.
- Schaeder**, Burkhard: *Modalverb.* In: Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. Helmut Glück. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2000.
- Schmitz**, Arnold: *Musikalisch-rhetorische Figuren.* In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 14 Bde. u. 2 Suppl. Bde. Hrsg. von Friedrich Blume. Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter,

München 1989.

Schmuck, Hilmar: *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1700 – 1910*. Bearbeitet unter der Leitung von Hilmar Schmuck und Willi Gorzny. Sauer, München 1984.

Schneider, Marius: *Raga-Maqam-Nomos*. Pentatonische Reihen der Râgas: *audava*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 14 Bde. u. 2 Suppl. Bde. Hrsg. von Friedrich Blume. Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter, München 1989.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. I. bearb. und hrsg. von Wolfgang Frhr. Von Löhneysen. 4. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 661. Frankfurt am Main 1993.

Schumacher, Helmut: *Verben in Feldern. Valenzwörterbuch zur Syntax und Semantik deutscher Verben*. Herausgegeben von Helmut Schumacher. Walter de Gruyter Verlag, Berlin-New York 1986.

Schweikle, Günther: *Tropus*. In: *Metzler-Lexikon Literatur*. Hrsg. von D. Burdorf, C. Fasbender und B. Moennighoff. 3. völlig neu bearb. Auflage. Metzler Verlag, Stuttgart; Weimar 2007.

Schweikle, Irmgard: *Lyrisches Ich*. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2007.

Steinhoff, Hans-Hugo: *Asyndeton*. In: *Metzler-Lexikon Literatur*. Hrsg. von D. Burdorf, C. Fasbender und B. Moennighoff. 3. völlig neu bearb. Auflage. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 2007.

Touratier, Christian: *Lateinische Grammatik. Linguistische Einführung in die lateinische Sprache*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Verlag, 2013.

Voss, Egon: *Tristan und Isolde*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Piper Verlag GmbH, München 1997.

Wehmeyer, Grete: *Max Reger als Liederkomponist. Ein Beitrag zum Problem der Wort-Ton-Beziehung*. In: *Kölner Beiträge zur Musikforschung* Hrsg. von K. G. Fellerer. Band VII. Bosse Verlag, Regensburg 1955. S. 263.

Welke, Klaus: *Einführung in die Satzanalyse. Die Bestimmung der Satzglieder im Deutschen*. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2007.

Wörner, Karl Heinz: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. 8. Aufl., neu bearb. von Wolfgang Kratzer. Hrsg. von Lenz Meierott. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1993.

Wuthenow, Ralph-Rainer: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von Ralph-Rainer Wuthenow. Manesse Verlag, Zürich 1999.

Zymner, Rüdiger: *Metapher*. In: *Metzler-Lexikon Literatur*. Hrsg. von D. Burdorf, C. Fasbender und B. Moennighoff. 3. völlig neu bearb. Auflage. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar: 2007.

KOMPONISTENVERZEICHNIS⁵⁰¹

Erdmann, Eduard: Venedig: op. 3, No. 3 (Friedrich Nietzsche). - Berlin: Ries & Erler, [1921]. - 4 S. Noten. - (Lieder: für eine Singstimme mit Klavier / E. Erdmann; 7) (R. 9200 E.) Vertonung des Gedichts "An der Brücke stand ..." [aus: Ecce homo; Nietzsche contra Wagner].

Förster, Walter: Vereinsamt (Fr. Nietzsche): op. 34. - Leipzig: Siegel, [1913]. - 5 S.: Noten. - (Lieder: für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung / W. Förster). Vertonung des Gedichts "Der Freigeist" unter dem aus frühen Gedichtausgaben übernommenen Titel "Vereinsamt".

Fried, Oskar: Lieder: mit Klavierbegleitung: op. 7. - Breslau: Hainauer, [ca. 1902]. - Getr. Zählung. - (J. 4369/4371 H.) Darin unter No. 1-3 die Vertonungen der Gedichte: Heiterkeit, güldene, komm [Teil 3 aus: Dionysos-Dithyramben / Die Sonne sinkt]. So sprach ein Weib [voll Schüchternheit]. Venedig [unter diesem Titel das Gedicht "An der Brücke stand ..." aus: Ecce homo; Nietzsche contra Wagner].

Hirschberg, Walter: Neun Lieder: nach Friedrich Nietzscheschen Gedichten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung: op. 31. - Berlin: Chop, 1931. - 21 S.: Noten. Darin die Vertonungen der Gedichte: 1. Campo santo di Staglieno: "Oh Mädchen das dem Lamme" [unter diesem Titel das Gedicht "Pia, caritatevole, amorosissima" aus: Idyllen aus Messina]. 2. Venedig: "An der Brücke stand" [aus: Ecce homo; Nietzsche contra Wagner]. 3. Kleiner Zyklus [Umfaßt: 1. Mein Herz: "Mein Herz ist wie ein See so weit". 2. In der Nacht: "Es ist der Wind um Mitternacht". 3. Klage: "Einsam durch den düsterblauen". 4. Stille Stunde: "In stillen Stunden sinn' ich oft". 4. Drei Lieder des Wanderers [Umfaßt: 1. Der Wanderer: "Es geht ein Wanderer durch die Nacht". 2. Vereinsamt: "Die Krähen schrei'n" [unter diesem Titel das Gedicht "Der Freigeist"]. 3. Heimkehr: "Wieder bin ich kommen"].

Koegel, Fritz: Fünfzig Lieder. - Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901. - 129 S.: Noten. Darin unter Nr. 2-9 (S. 4-31) die Vertonungen folgender Gedichte: Der Wandrer und sein Schatten. Vereinsamt [unter diesem Titel das Gedicht "Der Freigeist"]. Nach neuen Meeren [aus: Die fröhliche Wissenschaft / Lieder des Prinzen Vogelfrei]. Vogel Albatross [aus: Idyllen aus Messina]. Mein Glück [aus: Die fröhliche Wissenschaft / Lieder des Prinzen Vogelfrei]. ["Pia, caritatevole,] Amorosissima" [aus: Idyllen aus Messina]. Venedig [unter diesem Titel das Gedicht "An der Brücke stand ..." aus: Ecce homo; Nietzsche contra Wagner]. Dichters Berufung [aus: Die fröhliche Wissenschaft/Lieder-des-Prinzen-Vogelfrei].

Langer, Hans-Klaus: Fünf Gesänge für hohe Stimme mit Orchester. - Berlin: Astoria Verlag, 1960. Darin Vertonungen der Gedichte: Dem unbekanntem Gott [unter diesem Titel vermutlich das Gedicht "Noch einmal, eh ich weiterziehe"]. Vereinsamt [unter diesem Titel das Gedicht "Der Freigeist"]. Lied [unter diesem Titel das Gedicht "Es ist der Wind um Mitternacht"]. Zarathustras Rundgesang [unter diesem Titel vermutlich eine Vertonung von "Oh Mensch! Gieb Acht" aus: Also sprach Zarathustra]. Sanctus Januarius [vermutlich handelt es sich um die Vertonung des Mottos zum vierten Buch der "Die fröhliche Wissenschaft" beginnend mit "Der du mit dem Flammenspeere"].

Mattiesen, Emil: Venedig. - In: *Mattiesen*, E.: Acht Lieder und Gesänge: op. 3. - Leipzig, 1914. - Nr. 3. Vertonung des Gedichts "An der Brücke stand ..." [aus: Ecce homo; Nietzsche contra Wagner].

Osterloh, Carl: Drei Nietzsche-Lieder: [für eine Singstimme und Klavier]. München: Otto Halbreiter, 1928. - 9 S.: Noten. - (Lieder und Gesänge / C. Osterloh; 4) (O.H. 595) Umfaßt die Vertonungen der Gedichte: 1. Ohne Heimat. 2. Das trunkene Lied ["Oh Mensch! Gieb Acht!" aus: Also sprach Zarathustra]. 3. Die Sonne sinkt III [aus: Dionysos-Dithyramben].

Pflüger, Hans Georg: Vier Lieder nach Texten von Friedrich Nietzsche. - [Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1970]. - 9 S.: Noten. - (Edition Breitkopf; 6628) Darin Vertonungen der Gedichte: Venedig

⁵⁰¹ Sämtliche Recherchen wurden aus dem Register der Nietzsche-Bibliographie entnommen.

[unter diesem Titel das Gedicht "An der Brücke stand ..." aus: Ecce homo; Nietzsche contra Wagner]. Letzter Wille [aus: Dionysos-Dithyramben]. Sils-Maria [aus: Die fröhliche Wissenschaft / Lieder des Prinzen Vogelfrei]. Vereinsamt [unter diesem Titel das Gedicht "Der Freigeist"]. Das Impressum überklebt; eine Erstausgabe erschien vermutlich bereits 1968.

Pfohl, Ferdinand:⁵⁰² „Das trunkene Lied (Nietzsche) ‚O Mensch gib acht! Was spricht die Mitternacht?‘ als Weihnachtsbeilage im Ms. in den Hamburger Nachrichten 1915. Mitternacht (Zarathustra, Friedr. Nietzsche) Ms. (Lied für mittlere Stimme).“

Raphael, Günter: Zehn Männerchöre: op. 78: Chorpartitur. Heft 1. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1954.-7-S.: Noten. (Breitkopf & Härtels Partiturbibliothek; 3740) (Wb. 126). Darunter die Vertonungen: Ecce homo [aus: Die fröhliche Wissenschaft / Scherz, List und Rache]. Nach neuen Meeren [aus: Die fröhliche Wissenschaft / Lieder des Prinzen Vogelfrei]. Das trunkene Lied [Vertonung des Gedichts "Oh Mensch! Gieb Acht!" aus "Also sprach Zarathustra"].

Reutter, Hermann: Tre notturni: 3 Gedichte von Friedrich Nietzsche: für tiefe Männerstimme, Klavier und Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette in A, Horn in F, Fagott) (1975). - [Partitur]. - Mainz: Schott, 1977.-31S.: Noten. Umfaßt die Vertonungen der Gedichte: Das trunkene Lied ["Oh Mensch! Gieb Acht" aus: Also sprach Zarathustra]. Venedig ["An der Brücke stand ..." aus: Ecce homo; Nietzsche-contra-Wagner]. Zarathustras-Nachtgesang.

Rihm, Wolfgang: Sechs Gedichte von Friedrich Nietzsche: für Bariton und Klavier (2001). Wien: Universal Edition, [2002]. 27 S.: Noten (Universal Edition; UE 31542) Darin: Der Einsamste. - Der Herbst. - Der Wanderer (Es geht ein Wanderer ...). Der Wanderer [Abgrund rings und Totenstill ...]. - Der Wanderer und sein Schatten. - Venedig.

Simon, Hermann: Sinfonische Gesänge auf Nietzsche-Dichtungen: für eine Baritonstimme mit Orchester: Partitur, [komponiert] 1938 / [mit einem Vorw. von Horst Büttner]. Berlin: Musikverlag Robert Lienau, 1940.- 40 S.: Noten. - (10854) Darin Vertonungen folgender Gedichte: Der Zigeuner [bekannt unter dem Titel "Yorick als Zigeuner"]. Die Krähen [bekannt unter dem Titel "Der Freigeist"]. Siebente Einsamkeit [aus: Dionysos-Dithyramben / Die Sonne sinkt]. An den Mistral [aus: Die fröhliche Wissenschaft / Lieder des Prinzen Vogelfrei]. Auf S. 3 der Wortlaut der Gesänge.

Sthamer, Heinrich:⁵⁰³ Op. 43 Drei Gesänge nach Dichtungen von Fr. Nietzsche: 1. Die Sonne sinkt I. 2. Tag meines Lebens. 3. Die Sonne sinkt II. Op. 46 Vier Gesänge nach Dichtungen von Fr. Nietzsche für eine Singstimme mit Klavierbegleitung: 1. Vereinsamt. 2. Der Herbst. 3. Venedig. 4. der Wanderer.

Streicher, Theodor: Nachtlied des Zarathustra: O Mensch, gib Acht. - In: *Streicher*, T.: Zwanzig Lieder: für eine Singstimme und Klavier. - Leipzig, 1903. - No. 20. - S. 79-80: Noten. (L. & K. 130)

Wolfes, Felix: Venedig. - In: *Wolfes*, F.: Selected Lieder: for voice and piano: vol. 8 (high) / general ed.: John S. *Browman*; music ed.: Richard *Aslanian*. - Bryn Mawr/Pa., 1987. Vertonung des Gedichts "An der Brücke stand ..." [aus: Ecce homo; Nietzsche contra Wagner].

Wolfes, Felix: Das trunkene Lied. - In: *Wolfes*, F.: Selected Lieder: for voice and piano: vol. 7 (middle) / general ed.: John S. *Browman*; music ed.: Richard *Aslanian*. - Bryn Mawr/Pa., 1987. - S. 35-37. Vertonung des Gedichts "Oh Mensch! Gieb Acht!" [aus: Also sprach Zarathustra].

Zimmermann, Bernd Alois:⁵⁰⁴ Fünf Lieder für mittlere Stimme. I Es fiel ein Stern ins Meer (Gloth), II An der Brücke stand jüngst ich (Nietzsche), III Stimme eines Armen an der Hand eines Engels (Rilke), IV Initiale (Rilke), V Schenke im Frühling (Li-Tei-Pe).

⁵⁰² Ferdinand Pfohl ist im Sachregister der Nietzsche-Bibliographie nicht erfasst. Informationen und Kopien der Originalvertonung wurden freundlicherweise von der Pfohl-Woyrsch-Gesellschaft eV. (Hamburg) zur Verfügung gestellt.

⁵⁰³ Heinrich Sthamer ist im Sachregister der Nietzsche-Bibliographie nicht erfasst. Per Online konnte man erfahren, dass seine Vertonungen in der Hamburger-Städtische-Musikbücherei aufbewahrt wurden. Mit freundlicher Unterstützung von Herrn Gerhard Helzel, der die Werke des Komponisten betreut, war es möglich eine Kopie der Vertonungen zu erhalten.

⁵⁰⁴ Bernd Alois Zimmermann ist im Sachregister der Nietzsche-Bibliographie nicht erfasst. Nach Recherchen einiger Verlage konnte man die Vertonung beim Schott-Verlag erwerben.

ANHANG

Simon

11

II. Die Krähen.

1938/40

Ruhig gehend, ganz gleichmäßig. ♩ = 63

Flöte *p sempre*

Klarinette B *p sempre*

Baß-Klarin. B *mp*

Fagott *p sempre*

Bratschen (Dämpfer) *p sempre*

Sesang Ruhig gehend, ganz gleichmäßig. ♩ = 63 (im Ausdruck fast starr) 2 4 5 6
mf Die Krä-hen schrei'n... und zie-hen schwir - ren Flugs zur Stadt...

Klavier-Auszug *p*

Fl. *etwas beleben* ①

Oboe *p*

Kl. *p*

B. K. *mp*

Fg. *p*

1. 2. Hr. i. P. *I. gest.*

Br. *p* ①

Kontra Baß *mp*

7 8 9 10 11 *etwas beleben* 13

Bald wird es schneih. Wohl dem, der jetzt noch Hei - mat hat.

Klavier-Auszug *p*

Fl.

Ob.

Kl.

B.Kl.

Fg.

Hr.

1.2. Trp.
i.B.

Pos.

Viol.

Br.

Vel.

B.

14 15 16 17 18 19

Nun stehst du starr, — schaut rück- -wärts, ach! wie lan - - ge schon!

Fl. ²

Ob.

Kl.

B-Kl. *mp*

Fg.

Hr. ² *I. p.*

Trp.

Pos.

Vi. ²

Br.

Vol. *mp*

B. *mp*

20 21 22 23 24 25

(im Ausdruck etwas lebendiger werden)

Was bist du Narr vor Win-ters in die Welt ent-flohn? Nun stehst du bleich,

Fl. *p*

Ob.

Kl. *p*

B.Kl.

Fg.

Hr.

Trp.

Fos.

II. p gest.

3

Vi.

Br.

Vol.

B.

p (nicht hervor!)

mp

26 27 28 29 30 31

zur Win-ter-Wan - - der-schaft ver - flucht, dem Rau - che_ gleich, - der stets nach käl - tern Him - meln.

gva.....

allmählich fließender

Fl. *poco cresc. mp*

Ob.

Kl. *poco cresc. mp*

B.Kl.

Fg. *poco cresc. mp*

Hr. *I. mp mp*

Trp. *poco cresc.*

Pos.

Vi. *poco cresc. mp*

Br. *mp (ohne Dämpfer)*

Vcl. *mp poco cresc. mf*

B. *mp poco cresc. mf*

32 *allmählich fließender* 33 34 35 36 37

— sucht. — Flieg, Vo-gel, — schnarr dein Lied — im Wü-sten -

poco cresc. mf

Fl. *mp* *piu cresc. . . . ff*

Ob. *mp* *ff*

Kl. *piu cresc. . . . ff*

B.Kl. *mf* *f*

Fg. *piu cresc. . . . ff*

Hr. *mf* *offen.* *piu cresc. . . . ff*

Trp. *mp* *piu cresc. . . . mf* *ff*

Pos. *mf*

Vi. *8* *4* *piu cresc. . . . ff* *div.*

Br. *piu cresc. . . . ff* *div.*

Vcl. *piu cresc. . . . ff*

B. *ff*

38 39 40 41 42 43

vo - gel-Ton! — Ver - steck, — du Narr, dein blu - tend Herz in Eis — und Hohn! —

piu cresc. ff

Verbreitern zum Anfangstempo

Fl. *f* *mp* *pp*

Ob. *f* *mp*

Kl. *f* *mp* *pp*

B.Kl. *f* *mf* *Solo*

Fg. *f* *mp*

Hr. *f* *p* *pp*

Trp. *mf* *p*

Pos. *mf* *p*

Vi. *f* *mp* *pp*

Br. *f* *mp* *pp*

Vcl. *f* *mp* *pp*

B. *f* *mp* *pp*

44 45 46 47 48 49

Verbreitern zum Anfangstempo

Die Krä-hen schrei'n und zie-hen schwir-ren Flugs zur Stadt. Bald wird.

f *mp* *p*

nicht zögern

5

Fl.

Ob.

Kl.

B.Kl.

Fg.

5

Hr.

Trp.

Pos.

mp (hervor!)

mp

p

pp

5

Vi.

Br.

Vcl.

B.

50 51 52 53 54 55 56 57 58

— es schnei'n, Weh dem, — der kei-ne Hei-mat hat! —

nicht zögern

mp

p

① *un poco stringendo* *allargando*

f *ff* *pp* *ppp* *mf* *f* *ff*

craso. *craso.* *craso.* *craso.* *craso.* *craso.*

Ztrm *Ztrm* *Ztrm*

gest. *ff*

*Beckens
hängend.* *f*

p m. Trschl.

① *un poco string.* *allargato*

6 *7* *8* *9* *10*

Flugs zur Stadt: *Bald wird es schnein,* *wohl dem,* *wohl dem,*

pizz. *arco* *arco* *arco* *arco*

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

dim. *dim.* *dim.*

A.V.O.

②

Lento

Tempo Io

molto rit. ③

Andante
lento $\text{♩} = 76$

Musical score for woodwinds and percussion. Instruments include Flute, Oboe, Clarinet (Bb), Bassoon (Cb), Fagott, Trompete, Positiv, Perkussion, Xylorimba, Vibraphon, Schlageinstrument, and Klarinetten. The score features various dynamics like 'Solo', 'gest.', 'mf', 'f', and 'dim.', and includes a Gong (tief) part.

②

Lento

Tempo Io

molto rit. ③

Andante
lento $\text{♩} = 76$

Musical score for strings and voice. Instruments include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. It includes a vocal line with lyrics: "wohl dem, der jetzt noch Hei-mat hat." Dynamics include "pizz.", "arco", "f", "dim.", and "pizz. vibr."

④

dim.
p dim.
p dim.
p dim.
p dim.
p dim.

senza sord
mp
mp
dim.
mp
dim.

dim.

dim.

18 19 20 21
Nun stehst du starr, schaust rückwärts, ach, wie lan-ge schor!, wie lan-ge schor!

simila
simila

Fl
Ob
E.h
Clar (B)
BAss (B)
Fg
Cf

Hr (F)
Trp (B)
Pos
Pk
Clsp.
Vor.
Schl.
Klar

Ges
V.I.
V.I.
Va
Vcl
Cb

22 23 24 25 26

was bist du, Narr, — du Narr, — vor Win- tere in die Welt ent- flohn, — vor Win- tars in die Welt — ent- flohn?

6

Musical score for measures 24 to 26. The score consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *mp*, and *pp*. The second system contains piano accompaniment. The third system contains piano accompaniment. The fourth system contains piano accompaniment. The fifth system contains piano accompaniment.

27 28 *mp* 29 30 31 32

Die Welt, ein Tor zu tau- send Wä- sten stumm und kalt!

Musical score for measures 27 to 32. The score consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *pp*, *pp*, and *pp*. The second system contains piano accompaniment with markings *arco* and *con sord.*. The third system contains piano accompaniment with markings *dim.* and *dim.*. The fourth system contains piano accompaniment with markings *pp* and *pp*. The fifth system contains piano accompaniment with markings *pp* and *pp*.

pp *un poco marc.*
A.V.07

7

Fl. *pp* *naso*

Ob.

E.H.

Clor. (C.B.) *pp* *naso*

Bass. (B.)

Fg.

Cb.

Hr. (F)

Trp. (B)

Pos.

Pk.

Org.

Vcl.

Schl.

Klar.

7

33 *mf* 34 35 36 37 38

Gas. *mf* *pp*

Werdas verlor, was du verlierst, macht nir-gends Halt, macht nir-gends Halt, nir-gends

Vi. I

Vi. II

Vcl. *div.* *pp* *morendo* *morendo* *ppp* *mol. cantabile* *senza sord.*

Vol.

Cb.

8

39 Halt. — 40 ⑧ 41 *mezza voce* 42 43

Nun stehst du bleich zur Wln-ter-wan-der-schaft-ver-flucht

Fl.
Ob.
E.H.
Cl.
(B)
B♭Cl.
(B)
Fg.
Opg.

Hr.
(F)
Trp.
(B)
Pos.
Pk.

Glsh.
Vor.
Schl.

Klar.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Gas. *espressivo* 44 45 46 *brava*

aem Rau - che gleich, — der stets nach kal — tern Him — meln suchf. — *brava*

Vi. I
Vi. II
Va.
Vcl.
Cb.

Musical score for strings and woodwinds, measures 37-46. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics range from *fp* to *ff*. There are various articulations and slurs throughout the passage.

Musical score for woodwinds, measures 37-46. The score includes parts for Flute (labeled "fl. sost."), Oboe (labeled "Woon sord."), and Bassoon (labeled "oon sord."). Dynamics range from *ff* to *fp*.

Musical score for percussion, measures 37-46. The score includes parts for Xyl. (Xylophone) and Bek. (Bass Drum). Dynamics range from *ff* to *sp*.

Musical score for strings, measures 47-50. The score includes parts for Violin I and Violin II. Dynamics range from *ff* to *fp*.

Vocal line with lyrics, measures 47-50. The lyrics are: "47 Flieg, Vo-gel, schnarr dein Lied, dein Lied in Wä- stens- va-gel- forst 48 49 Ver- steck, die 50".

Musical score for woodwinds, measures 47-50. The score includes parts for Flute, Oboe, and Bassoon. Dynamics range from *ff* to *fp*.

Fl. ⑩

Ob.

B.H.

Clar. (B)

Böcl. B.

Fg.

Cfg.

Hrn. (C)

Trp. (B)

Pos.

Fk.

Xyl.

Vör.

Schl.

Klar.

molto rit.

f

ff

ff marc.

sf

⑩ 51 52 53 ⑪ 56

molto rit.

Tempo primo d = 50

marc.

Narr, dein blutend Herz in Eis und Hohn! Die Krähen schreien

V.I.

V.II.

Vla.

Vcl. arco

Cb. arco

mf

ff

marc.

mf *muta Picc.* *rit.* *Meno* 12 *Picc.* *p*

57 58 *rit.* 59 *Meno* 60 12 61

und zie-hen schwi-r- ren flug-zur Stadt: Bald wird es schnel! Bald wird es schnel!

rit. $\text{♩} = 72$

Fl.
Ob.
E.H.
Cl. (C, Bb)
Bb. (C, Bb)
Fg.
Cf. g.

gest.

Hr. (F, C)
Tr. (C, Bb)
Tbn.
P.
Schl.

Klar. (Bb)

rit. $\text{♩} = 72$

62 63 64 65 19 66 *terr. terr.* *ped.* # 69 78

Gas.
— Baldwines, schnein! Wehl dem, derkel- ne Hei- mat hat!

VI. I
VI. II
Va.
Vcl.
Co.

Sthamer

10221

IV. Vereinsamt Schw. Mollig $\text{♩} = 60$

2 gr. Pechen
2 Oboen (2. H. nicht) *exp. Horn*
2 Klarinetten in B
Bassklarinette in B
2 Fagotte
2 Hörner in F
2 Trompeten in B
3 B. Positivisten
2 Posa. K.
Becken
Kuhlen 1
Kuhlen 2
Baßtrommel
Kuhlschellen *mit Köpfe*

Fl. I.
Ob.
Cl.
Basscl.
Fg.
Hr.
K. Tr.
Vcl. I.
Vcl. II.
A. I.
Kb.

36

A

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hr.

Singst. *p* Die Kra — her schreien *p* und sie — her schrei — ren

Vcl. 1 *mf*

Vcl. 2

Br. *mp*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bassfl.

Fg. *p*

Hr. *p*

Vcl. 1

Vcl. 2

Br. *p*

Kb. *p*

Cb. *p*

Singst. *p* *10* Flieg' in Stadt *mp* *11* Das wird es schmei — *pp* *12* *13* Woll' am, der

pp

Handwritten musical score for the first system, measures 14-17. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Horn (Hr.), Trombone (Tbn.), Bassoon (Fag.), and Bass (B.). The vocal line (Sopr.) contains the lyrics: "jede mal ei - ne Hei - mal". The instrumental parts include woodwinds, brass, and strings. Dynamic markings include *mp*, *f*, and *pp*. A section marked "B" begins in measure 16.

Handwritten musical score for the second system, measures 18-21. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Bassoon (Fag.), and Bass (B.). The vocal line (Sopr.) contains the lyrics: "starr, schaust rück - wärts, ach wie lan ge es dau - erd. Was bist du für ein Mann". The instrumental parts include woodwinds, brass, and strings. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *pp*. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are written above the vocal line.

Handwritten musical score for orchestra and voices, measures 22-29. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Pos.), Percussion (Perc.), and Singers (Singer). The lyrics are in German. The score is written in a single system with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with various dynamics and articulations.

Measures 22-29 lyrics:

22 Wein - ters am die Welt auf - holen - Die Welt ein - Ter zu trauen?

26 Was - sten stümm und kall .. wer das mit - los, was die ver - lost

Handwritten musical score for the first system, measures 30-33. The instruments listed on the left are Flg., Hr., Pk., S. Sopr., Vr. 1, Vr. 2, Br., Kl., and Cho. The vocal line (S. Sopr.) includes the lyrics: "macht mir - genüß Hall - f. Nimm - stehst du - fesseln - wir - hin - ter - wun - der - klast - vor". The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *mf*, and various musical notations including notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for the second system, measures 34-37. The instruments listed on the left are Flg., Ob., Ce., Hr., Tr., Pk., 1-3, Ukulele, S. Sopr., Vr. 1, Vr. 2, Br., Kl., and Cho. The vocal line (S. Sopr.) includes the lyrics: "- Ritt! - dem - Hain - che - geid, der - stift - nach - Kri - tem". The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*, and various musical notations including notes, rests, and slurs.

40

Handwritten musical score for measures 38-41. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Dmf.), Trumpet (Tr.), Singers (Sings.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vi.), and Cello (Vcl.).

Measure 38: Flute and Oboe play a melodic line with dynamics *p* and *sf*. Clarinet and Bassoon play a supporting line. Trumpet plays a rhythmic pattern. Singers have the lyrics "Him — mehr nicht".

Measure 39: Similar instrumentation and dynamics. Singers continue the previous phrase.

Measure 40: Flute and Oboe play a melodic line with dynamics *p* and *sf*. Clarinet and Bassoon play a supporting line. Trumpet plays a rhythmic pattern. Singers have the lyrics "40".

Measure 41: Flute and Oboe play a melodic line with dynamics *p* and *sf*. Clarinet and Bassoon play a supporting line. Trumpet plays a rhythmic pattern. Singers have the lyrics "41".

Handwritten musical score for measures 42-45. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Dmf.), Trumpet (Tr.), Bassoon (Dmf.), Singers (Sings.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vi.), and Cello (Vcl.).

Measure 42: Flute and Oboe play a melodic line with dynamics *p* and *sf*. Clarinet and Bassoon play a supporting line. Trumpet plays a rhythmic pattern. Singers have the lyrics "42".

Measure 43: Flute and Oboe play a melodic line with dynamics *p* and *sf*. Clarinet and Bassoon play a supporting line. Trumpet plays a rhythmic pattern. Singers have the lyrics "43".

Measure 44: Flute and Oboe play a melodic line with dynamics *p* and *sf*. Clarinet and Bassoon play a supporting line. Trumpet plays a rhythmic pattern. Singers have the lyrics "44".

Measure 45: Flute and Oboe play a melodic line with dynamics *p* and *sf*. Clarinet and Bassoon play a supporting line. Trumpet plays a rhythmic pattern. Singers have the lyrics "45".

Lyrics for measures 42-45: *ff* Feig, Vogel, schwarz dein Lied aus Wä-sser-va-gel-ton. Versteck, du Narr, dein

Handwritten musical score for measures 46-50. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Ttr.), Trombone (Tbn.), Bassoon (Bass.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).

Measure numbers 46, 47, 48, 49, and 50 are indicated below the staves. Dynamics include *pp*, *mf*, *p*, and *sf*. The text "Blüthen? Harz im Eis. Kind Hohn" is written above the Violin I staff.

Handwritten musical score for measures 51-53. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Ttr.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).

Measure numbers 51, 52, and 53 are indicated below the staves. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *pp*. The text "mit Säufte" is written below the Cello staff.

Handwritten musical score for measures 54-56. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (OB.), English Horn (E.H.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tromp.), Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Bassoon (Bsr.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). Measure 54 features a first ending (1.) for the Clarinet and Bassoon. Measure 55 includes the instruction "2. b3" for the Bassoon and "Stimmung mit Dämpfer" for the Trombone. Measure 56 contains the instruction "pp Die Krack" for the Trombone. Various dynamics like *mf*, *pp*, and *arco* are present throughout the section.

Handwritten musical score for measures 57-59. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (OB.), English Horn (E.H.), Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tromp.), Bassoon (Bsr.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). Measure 57 includes the instruction "Schreit" for the Trombone. Measure 58 includes the instruction "mit Dämpfer" for the Trombone. Measure 59 includes the instruction "Hörig's" for the Trombone. The score contains various dynamics such as *mf*, *pp*, and *arco*.

This is a handwritten musical score for a full orchestra and voice. The score is written on 22 staves, each labeled with an instrument or voice part on the left. The parts include:

- Fe. (Flute)
- 1. Fl. (First Flute)
- 2. Fl. (Second Flute)
- 1. Viol. (First Violin)
- 2. Viol. (Second Violin)
- 3. Viol. (Third Violin)
- 3. Viol. (Third Violin)
- 3. Viol. (Third Violin)
- Pos. (Positively)
- Pke (Percussion)
- Bass (Bass)
- Singl. (Singer)
- Kl. 1 (Clarinete 1)
- Kl. 2 (Clarinete 2)
- Bas. (Bassoon)
- Kl. 3 (Clarinete 3)
- Ob. (Oboe)

The score is in a common time signature (C) and features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (pp, p, f, mf, f, ff). The lyrics are written below the Singl. staff:

60 Bad' wird er schwein. 61 62 63
Woh' dem, der Kei-ne Hei-mat

This page contains a handwritten musical score for a symphony orchestra and a vocal soloist. The score is organized into two systems of staves. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. A.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Bassoon (Bass.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (P), and Sing. Sol. (Soloist). The bottom system includes staves for Violin I (Vc. I), Violin II (Vc. II), Viola (Vcl.), Cello (Cl.), and Double Bass (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ppp*. There are also performance instructions like *increscendo* and *rit.* (ritardando). The Soloist part includes lyrics: "64", "65", "66", "67", "68".