

## **Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“**

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische ( - aber auch prä/para/post/.../neo-romantische - ) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

---

### Vortrag Nr. 006

---

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

---

Stand vom 21. Mai 2007

---

## **Das Thema dieses 6. Abends: „...und also sprachen Sarastro, Friedrich Nietzsche & Richard Strauss: „Der „Antichrist“ vor'm „Antichrist““““**

.....

### **Der „Ante-Antichrist“?**

Wir erinnern uns an Richard-Georg Strauss' ultrasinfonische Bergtour (= „VCV(W)-P-3-42-005“) - von Nacht zu Nacht im Hochgebirge - als „Antichrist“/„Alpen-Symphonie“. Diesem spätromantisch-übergigantischen „Antichrist“-Superorchesterungeheuer geht bei Richard Strauss ( - und Nietzsche: sein „Zarathustra“ ist auch eine Art „Vorläufer“ seines „Der Antichrist“ - ) ein gigantisches „Antichrist“-Ungeheuer voraus: „Also sprach Zarathustra“. Wer war Zarathustra?

---

### **Der gute & der böse GOTT**

„Zarathustra“ ( - griechisch „Zoroaster“, persisch „Zardoscht“, altpersisch „Zaratuschtra“ (= „Besitzer des goldfarbenen Kamels“) ) war ein alt-iranischer Priester & Prophet des nach ihm benannten „Zoroastrismus“. Sein Geburtsort und seine Wirkungsstätten waren vermutlich die Gegenden um „Baktra“ in „Baktrien“, die Gegend um „Sistan“ und die Gegend des „Urmia“-Sees („Urmia“) in „Medien“ (persische Provinzen); Raffael malte 1510 ihn auf dem Bild „Die Schule von Athen“: im Vordergrund Ptolemäus, im Hintergrund Zarathustra – so, wie er ihn sich halt vorstellte...; die Anhänger des Zoroastrismus heißen „Zoroastrier“ oder „Zarathustrier“, die Anhängerschaft im heutigen Indien bezeichnet sich auch als „Parsen“. Zarathustra wurde vermutlich 1768 v.Chr. geboren. Im Kontext der Besiedlung Persiens wäre Zarathustras Auftreten bereits mit der ersten Einwanderungswelle anzusetzen. Die Erwähnung des Gottes „Mithra“ in den „Gathas“ (s.u.) birgt damit Datierungsprobleme, da gesicherte Hinweise auf diesen Gott erst zu späterer Zeit vorliegen und dessen Kult von Zarathustra laut dem „Avesta“ (s.u.) verdammt wurde. Es ist allerdings auch möglich, daß Zarathustra erst 630 v.Chr. geboren wurde und 553 v.Chr. starb. Eine Bestätigung des von Zarathustra genannten obersten Gottes „Ahura Mazda“ wurde erst unter Dareios (Darius, Dario(s), ...) I. (\* 549

v.Chr., † 486 v.Chr.) sicher nachgewiesen. Der Orientalist Thomas Hyde (1636-1703) erwähnt, daß der syrische Gelehrte Abu'Faradsch (1226-1286) in seiner „Dynastiengeschichte“ schreibt, daß Zarathustra in Babylon ein Schüler des uns aus der Bibel



...; also sprach Zarathustra!

bekanntesten Propheten Daniel war, der um 617 v.Chr. von Nebukadnezar II. aus Juda in das Zweistromland deportiert wurde. Es ist auch umstritten, ob der Zoroastrismus (= Zarathustrismus) Staatsreligion der Sassaniden war. Neben dem Manichäismus blieb dieser Glaube bis zur islamischen Eroberung stark verbreitet. „Nouruz“, das „Frühlingsfest“ (- auf



Zarathustra mahnt

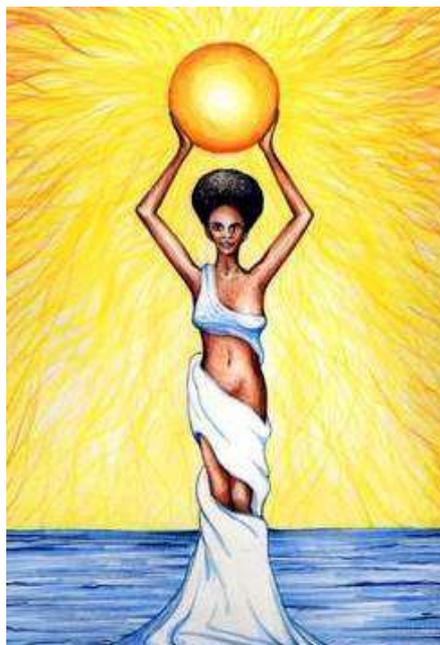
Zarathustra zurückreichend), wird heute noch im schiitischen Iran, Aserbaidshan, in Zentralasien und indischen Subkontinent bzw. in allen Ländern mit der Nachsilbe „-stan“ von Hindustan-Indien (- als „Holi“ und bei Parsen in Indien als „Jamshidi“-Fest - ) bis Kasachstan gefeiert. Eventuell auch in Armenien, das ja in der Landessprache „Hayastan“ genannt wird und somit ebenfalls ein solches Suffix besitzt. In der griechischen Welt (Herodot) waren die Zoroastrer als „Feueranbeter“ bekannt, weil in ihren Heiligtümern immer Feuer brannte. Zarathustra schuf das neue Weltbild des Zoroastrismus (- auch „Mazdaismus“ oder „Parsismus“ genannt). Es gibt heute weltweit etwa 120000 Mitglieder dieser Religion, die meisten in Indien (= „Parsen“ (s.o.)). ZurZeit gibt es eine Bewegung in der „Kommune“, alle dem zarathustrischen Glauben Zugehörigen unter dem Begriff „Zarathustrier“ zu vereinen, um wieder geschlossener auftreten zu können. Grundzüge der Lehren Zarathustras -

die Religion ist stark monotheistisch - sind: Der Kampf zwischen Gut-&-Böse prägt den Glauben; der Sieg des Guten über das Böse wird am Tag des „Jüngsten Gerichts“ kommen; bis zu diesem Tag haben die Menschen die freie Wahl, sich für den rechten Weg zu



*Sarastro serenissimo?*

entscheiden: der rechte Weg ist der Weg der Wahrhaftigkeit. Die Lehre Zarathustras hat 3 wichtige Grundsätze: gute Gedanken - gute Worte - gute Taten. „Ahura Mazda“, der weise Herr, erschuf die Welt auf dem Fundament der Wahrhaftigkeit. Der Gute Geist („Spenta Mainyu“) und der Böse Geist („Angro Mainyu“) sind sinnbildlich gesprochen Zwillinge, durch deren Zusammenwirken die Welt besteht. Damit das Gute über das Böse siegt, muß der



*„weiblicher Zarathustra“...*

Mensch sich entscheiden, denn der Mensch ist das einzige Lebewesen, welches die Möglichkeit bekommen hat, zu führen & zu ändern: der Mensch kann vergeben oder hassen; der Mensch ist ein Mensch, weil er sich nicht von seinen Instinkten leiten läßt. Jedem

Menschen ist es frei überlassen, sich für das Gute zu entscheiden und somit den Kampf AhuraMazdas gegen das Böse zu unterstützen. Wichtig ist hierbei, daß der Zarathustrismus bzw. „Ahura Mazda“ den Menschen zu nichts zwingt – der Mensch wird als vernünftiges



*Zarathustra einst - und jetzt...*

Wesen frei geboren und kann allein durch freie Entscheidung und persönliche Einsicht zu Gott gelangen. Es bestehen sieben Aspekte Gottes, „Amesha Spentas“; deshalb: „Haft Sin“ [7 Dekorationsschalen], 7 Speisen, „Haft Mewa“ [„7 Früchte“-Getränk] und „Samanak“ [Keimlinge aus 7 Sorten Getreide] im „Nouruz“, die die 7 Tugenden des Zoroastrismus symbolisieren. Diese Aspekte werden teils in dem „Avesta“, dem heiligen Buch des



*die „Činvat“-Brücke?*

Zarathustrismus, als engelhafte Wesen personifiziert: der gute Sinn - die beste Wahrheit - das wünschenswerte Reich - die segensbringende Frömmigkeit – die Wohlfahrt – das Nicht-Sterben - der segensbringende Geist. Zarathustras „Gottesdienst“ ( - Gottesdienst in unserem Sinne gibt es nicht - ) bestand in jeglicher Ablehnung von Opferhandlungen, wie es sie zur Zeiten des Propheten schon gab; die Kulte der Mithras-Priester waren der Grund, warum

Zarathustra Spitama sich dem Kampf gegen Götzerei widmete und daher verfolgt wurde. Die Andachtshandlungen wurden um einen Feuer-Altar mit erhobenen Händen abgehalten, wobei



Sonnenaufgang...

man die Lobpreisungen sang. Der Mensch hat im diesseitigen Leben die Wahl zwischen Gut und Böse. Sofern das Gute im Menschen überwiegt, gelangt der Mensch nach seinem Tode



Titelblatt

über die „Činvat-Brücke“ ( - vergl. Mt 7,14 sowie Eschatologie im Islam! - ) in's Paradies. Für den rechtschaffenen Menschen ist die Brücke breit wie ein Pfad, für den anderen schmal

wie eine Messerschneide. In einer späteren Umgestaltung, besonders unter den Sassaniden, wird die Zoroastrische Religion durch einen Zeitgott, genannt „Zrvan“, ergänzt. Dieser viergestaltige Gott (= AhuraMazdā/Güte/Religion/Zeit - ) steht über Gott und Teufel, die seine Söhne sind. „Zrvan“ ist der unendliche Raum und die unendliche Zeit. Durch die



*Strauss zur „Zarathustra“-Zeit...*

Entstehung von Gott und dem Bösen wird das Licht von der Finsternis geschieden. Zum „Avesta“: das religiöse Buch der Zoroastrier bestand ursprünglich aus 21 Büchern. Als „Yasna“ bezeichnet man die überlieferten 72 Kapitel des Avesta ( - die heute noch bei den Zarathustriern verwendet werden, wobei sich 16 Kapitel, die „Gathas“ (Gesänge), direkt auf Zarathustra zurückverfolgen lassen. Niederschriften des Avesta lassen sich ab 1278 nachweisen. Der von Ahura Mazdā geschaffene Himmel ( - durch den langherrschenden Windhauch - ) hat die Gestalt eines Eies. Das Leben entstand danach in der folgenden



*FN zwischen Kindheit & Jugend: der große „kleine Pastor“ von Schulpforta/Naumburg...*

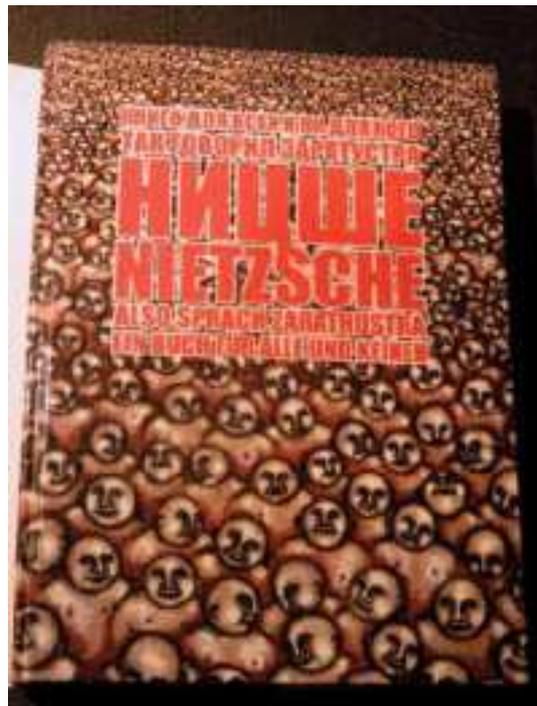
Reihenfolge: zunächst das Unsichtbare (die Atome, die kleinsten Teile, denen Ahura Mazda eine Form gibt) gemeinsam mit dem Spirituellen; danach das Sichtbare: der Himmel (mit den Gestirnen, der Sonne, dem Mond), das Wasser (die Meere), die Erde, das Pflanzenreich, das

Tierreich, und schließlich als Krönung der Schöpfung: der rechtschaffene, aufrechte Mensch (der in sich Weisheit und Güte vereint) und dessen Aufgabe darin besteht, das Glück und die Freuden der Humanität (der Menschlichkeit, des Mensch-Seins) auf der Welt zu verbreiten. Zarathustras Lehren sind in zum Teil bedeutender Weise über das Judentum ( - babylonische



*der Zoroaster mit Aureola*

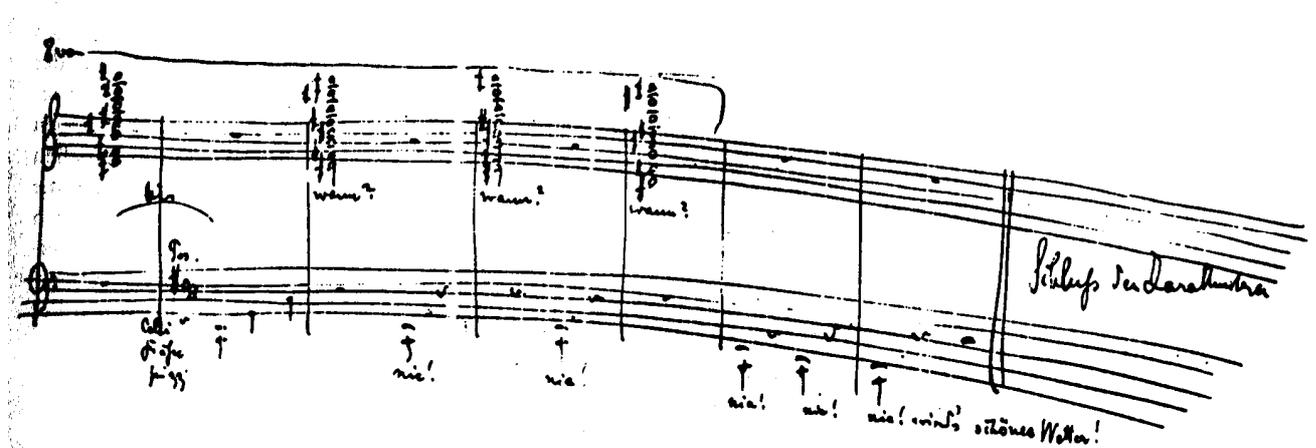
Gefangenschaft - ) auch in das Christentum eingeflossen. Speziell die Begriffe „Himmel“ und „Hölle“ sind vorher im Judentum nicht bekannt. Die Ausbreitung des Engel-Wesens geht sicher auch auf Zarathustra zurück ( - Engelgestalten und der Glaube an sie finden sich bereits in den archaischen Hochkulturen, zum Beispiel in Babylonien und Assyrien). Der ältere



*auch Skrjabin hatte den „Zarathustra“ im Bücherschrank...*

Plinius behauptete, Zarathustra sei der erste Mensch gewesen, der bei seiner Geburt gelacht habe - was sowohl als Ausweis für Klarsichtigkeit als auch für diabolischen Charakter gedeutet werden kann...; so wurde Zarathustra lange Zeit in Europa als Prototyp des Weisheitslehrers schlechthin gesehen. Das Mittelalter sah ihn als Nachfahren Noahs. Die Renaissance huldigte ihm als Hüter vorchristlicher Weisheit, die Gegenreformation verdammt ihn als Magier und die Aufklärung entdeckte in ihm den Weisen aus dem Morgenland. Jean-Philippe Rameau schrieb 1749 einen „Zoroastre“. Zarathustra ist auch in

der „Zauberflöte“ von W.-A. Mozart (1791) unter seinem italienischen Namen „Sarastro“ zu finden! Im Allgemeinen wird der Name „Zarathustra“ in der westlichen Welt mit Friedrich Nietzsches philosophisch-dichterischem Werk „Also sprach Zarathustra“ von 1883-1885 verbunden; da der historische Zarathustra für Nietzsche der erste war, der Gut & Böse



Strauss an Max Schillings: *der Übermensch kommt leider nie: „Nie wird schönes Wetter!“...*

unterschied, gab er der Gestalt, die für ihn die Überwindung aller Moral symbolisierte und damit jenseits des Endes der vom historischen Zarathustra begonnenen Geschichtsepoche stand, denselben Namen. Wesentlich näher der Kernaussage der zoroastrischen Religion ( - allerdings mit einigen Einschränkungen - ) kommt jedoch das Werk „L'existentialisme est un humanisme“ (1945): der „Existentialismus“ ist ein „Humanismus“ des Philosophen Jean-Paul Sartre, mit dem es einige Überschneidungen gibt. Im Gegensatz zu Sartre wird dem Menschen jedoch von Ahura-Mazda ein klares Wertesystem vorgegeben, an das er sich halten kann, bzw. sollte. Auch wird die Angst als regulatives Moment des Handelns keineswegs genannt. Entscheidend für das eigene Handeln sind stattdessen ein dem in sich vollkommenen Menschen angeborenes, inhärentes Wissen, das um erworbenes Wissen und das von Ahura Mazda vermittelte Wertesystem ergänzt wird ( - aber nicht als ausschließlich angesehen wird), ferner der Einsatz des gesunden Menschenverstandes in Verbindung mit den Sinneswahrnehmungen, wobei dem Auge ein wichtiges Moment beigemessen wird, und dem jeden Menschen angeborenen Gewissen. Jede Form des Fanatismus und des menschenunwürdigen Handelns wird abgelehnt. Weiterhin erlangte Zarathustra einen gewissen Bekanntheitsgrad durch die gleichnamige symphonische Dichtung von Richard Strauss von 1895, die ebenfalls kaum Bezug zum historischen Zarathustra hat. Auch in Karl Mays Orient-Erzählungen wird Zarathustra erwähnt. Bekannte Zoroastrier sind/waren:

- Homi Jehangir Bhabha, Nuklearwissenschaftler & -forscher.
- Homi K. Bhabha, postkolonialer Theoretiker.
- Freddie Mercury (Rockband „Queen“); eine musikalische Interpretation enthält „The Prophet's Song“ von 1974
- Zubin Mehta, Dirigent
- Familie Tata, eine indische Unternehmerdynastie
- Kyros II. (pers. „Kurosh“), auch „Cyrios der Große“ o.ä. genannt: ein Kaiser Irans/Persiens; in der Bibel als Befreier der Juden erwähnt; aus der Dynastie der Achämeniden; er verkündete schon vor über 2500 Jahren den ersten nachweisbaren Erlass für die Menschenrechte; der Kyros-Zylinder ist heute im Britischen Museum London aufbewahrt, eine Kopie steht im Haupttrakt der Vereinten Nationen
- Xerxes I. (pers. „Khashayarshah“), auch ein Kaiser Irans; in der Bibel als Retter und Beschützer des jüdischen Volkes erwähnt. Er nahm die Jüdin „Esther“, die Tochter des Schatzmeisters, als Frau und erhob Sie zu Kaiserin; er stammte aus der Dynastie der Achämeniden

- Schapur I. ( - auch „der Große“ genannt), Kaiser Irans, Bezwingen der römischen Kaiser Gordian III. und Valerian. Aus der Dynastie der Sassaniden
  - Alexander Bard, schwedischer Sänger, Autor und Schauspieler, ist konvertierter Zoroastrier
  - Dadabhai Naoroji, Politiker, 1892 erstes aus Asien stammendes Mitglied des britischen Unterhauses
  - Indische Freiheitskämpfer: Pherozeshah Mehta, Dadabhai Naoroji und Bhikaiji Cama
  - Farhang Mehr, ehemaliger stellvertretender Premierminister des Iran während der Pahlavi-Dynastie, Boston-University-Professor. Langjähriger Aktivist in Sachen religiöse Freiheit
  - Kasra Vafadari, ehemaliger Präsident der Universität Teheran während der Pahlavi-Dynastie, Präsident der Gesellschaft iranischer Zoroastrier, lehrte zuletzt an einem Lehrstuhl der Universität Paris, wurde am 16. Mai 2005 in Paris ermordet
- Fassen wir kurz zusammen: der alt-iranische Priester und Prophet, Religionsstifter des Zoroastrismus, ist etwa zwischen 1800 v.Chr. & 630 v.Chr. im Iran (Persien) geboren und



eine der 7 Todsünden: die Eitelkeit - „...der Tod ist der Sünde Sold...“ sagt die Bibel

stirbt etwa zwischen 1800 v.Chr. & 553 v.Chr. im Iran; „F.N.“ „erfindet“ ihn so-zu-sagen „schriftstellerisch-philosophisch“ neu.

---

### **Das FN-Buch „Also sprach Zarathustra“ und der (historische) „Zoroastrismus“ ( - was also sprach Saratustra wahrlich?)**

Der Autor FNietzsche gab seinem Werk den Untertitel „Ein Buch für Alle und Keinen“; 1883-1885. Es ist ein dichterisch-philosophisches Werk dieses großen deutschen Philosophen, das teilweise als sein Hauptwerk angesehen wird und besteht aus 4 Teilen. Der erste Teil erschien 1883, der zweite und dritte 1884, der vierte 1885 als Privatdruck. 1886 veröffentlichte Nietzsche die drei ersten Teile als „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In drei Teilen.“; im Gegensatz zu den frühen Werken Nietzsches handelt es sich

beim „Zarathustra“ nicht um ein Sachbuch. In Prosaform berichtet ein personaler Erzähler vom Wirken eines fiktiven Denkers, der den Namen des persischen Religionsstifters Zarathustra trägt. Der Stil, in dem „Also Sprach Zarathustra“ geschrieben ist, nennt sich „halkyonisch“. Er hat gleichsam auch eine auslesende Funktion, die bereits im Titel „Ein



*Elisabeth Förster-Nietzsche 1894*

Buch für Alle und Keinen“ angedeutet wird. Menschen, die nicht eines „...gleichen Pathos fähig und würdig sind...“, werden von vorneherein ausgeklammert: „...man muss vor Allem den Ton, der aus diesem Munde kommt, diesen halkyonischen Ton richtig hören, um dem Sinn seiner Weisheit nicht erbarmungswürdig Unrecht zu thun...“; im Vorwort: nachdem er



*vor Sonnenaufgang...*

zehn Jahre als Einsiedler in den Bergen verbracht hat, versucht der dreißigjährige Zarathustra seine Weisheit mit den Menschen zu teilen. Er predigt der Menge auf dem Marktplatz einer

Stadt vom Übermenschlichen, erfährt aber von seinen Zuhörern nur Hohn und Spott. Von nun an meidet Zarathustra Ansammlungen von Menschen und begibt sich auf die Suche nach bedeutenden Geistern. Von den drei Verwandlungen: Der erste Teil wird mit einer der



*die nächtliche „Činvat“-Brücke?*

bekanntesten sogenannten „Reden“ Zarathustras eröffnet: In „Von den drei Verwandlungen“ beschreibt dieser drei Stadien, welcher der menschliche Geist im Laufe seines Daseins durchlaufen sollte. Dabei handelt es sich um drei Bilder, die der Leser Nietzsches zunächst interpretieren muß. Die erste Verwandlung des Geistes ist das Kamel, welches für den „tragsamen Geist“ steht. Seine Werte sind Glaube, Demut, Schlichtheit und Nächstenliebe: „...„Was ist das Schwerste, ihr Helden?“ so fragt der tragsame Geist, „daß ich es auf mich



*die asiatische „Činvat“-Brücke?*

nehme und meiner Stärke froh werde. Ist es nicht das: sich erniedrigen, um seinem Hochmuth wehe zu thun? Seine Thorheit leuchten lassen, um seiner Weisheit zu spotten?“...“; die zweite

Verwandlung ist die des Kamels zum Löwen, dessen Werte Freiheit und Selbstbestimmung sind. Er lehnt sich gegen die alten göttlichen Werte des „großen Drachen“ auf: „...Freiheit sich schaffen und ein heiliges „Nein“ auch vor der Pflicht: dazu, meine Brüder bedarf es des



*Sonnenaufgang an der „Činvat“-Brücke?*

Löwen. Recht sich nehmen zu neuen Werthen - das ist das furchtbarste Nehmen für einen tragsamen und ehrfürchtigen Geist. Wahrlich, ein Rauben ist es ihm und eines raubenden Thieres Sache...“. Da der Löwe aber nicht konstruktiv werden kann, ist eine dritte



*der Weg zur „Činvat“-Brücke?*

Verwandlung nötig. Das Kind steht für einen Neubeginn in Unschuld: „...ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen „Ja“-sagens“: seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene...“. „Von alten und jungen Weiblein“ ist eine weitere Rede Zarathustras aus dem ersten Teil des Buches: beim abendlichen

Spaziergang trifft Zarathustra ein altes Weiblein, welches von ihm verlangt, vom Weibe zu erzählen. Also sprach Zarathustra: „Alles am Weibe ist ein Rätsel, und Alles am Weibe hat Eine Lösung: sie heißt „Schwangerschaft“. Der Mann ist für das Weib ein Mittel: der Zweck



*oh - sweet vanity...*

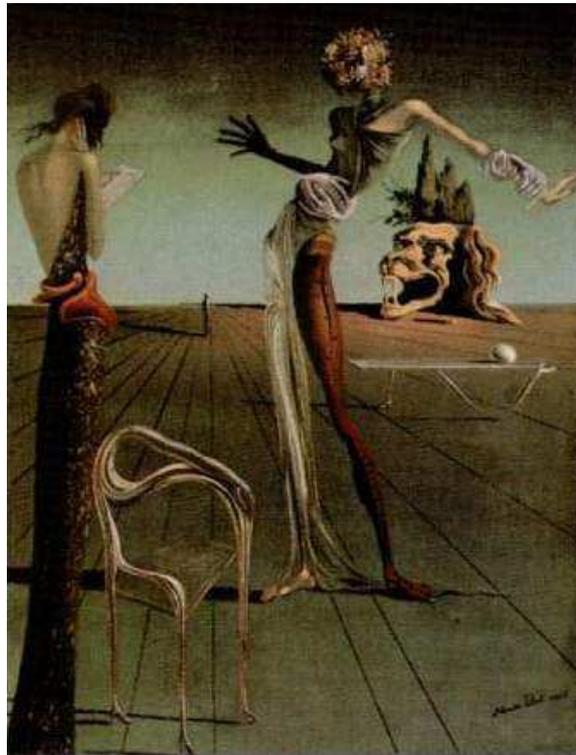
ist immer das Kind...“; „...ein Spielzeug sei das Weib, rein und fein, dem Edelsteine gleich, bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist. Der Strahl eines Sternes glänze in eurer Liebe! Eure Hoffnung heisse: „Möge ich den Übermenschen gebären!“...“; zum Dank bekommt er vom alten Weiblein eine „kleine“, aber oft mißverstandene „Wahrheit“ geschenkt: „Du gehst zu Frauen? Vergiß die Peitsche nicht!“. Um die „kleine



*vanity...*

Wahrheit“ zu verstehen, muß man zunächst einmal verstehen, was Zarathustra in seiner Rede über das Weib zum Ausdruck bringen will. Einen Schlüssel dazu liefert Nietzsche in „Menschliches – Allzumenschliches“: „Aus der Zukunft der Ehe: - Jene edlen, freigesinnten Frauen, welche die Erziehung und Erhebung des weiblichen Geschlechtes sich zur Aufgabe stellen, sollen einen Gesichtspunkt nicht übersehen: die Ehe in ihrer höheren Auffassung gedacht, als Seelenfreundschaft zweier Menschen verschiedenen Geschlechts, also so, wie sie von der Zukunft erhofft wird, zum Zweck der Erzeugung und Erziehung einer neuen Generation geschlossen, - eine solche Ehe, welche das Sinnliche gleichsam nur als ein seltenes, gelegentliches Mittel für einen größeren Zweck gebraucht, bedarf wahrscheinlich, wie man besorgen muss, einer natürlichen Beihilfe, des Konkubinats; denn wenn aus Gründen

der Gesundheit des Mannes das Eheweib auch zur alleinigen Befriedigung des geschlechtlichen Bedürfnisses dienen soll, so wird bei der Wahl einer Gattin schon ein falscher, den angedeuteten Zielen entgegengesetzter Gesichtspunkt massgebend sein: die



Salvatore Dali: „Femme à tête de roses“ 1935

Erzielung der Nachkommenschaft wird zufällig, die glückliche Erziehung höchst unwahrscheinlich. Eine gute Gattin, welche Freundin, Gehilfin, Gebäerin, Mutter, Familienhaupt, Verwalterin sein soll, ja vielleicht abgesondert von dem Manne ihrem eigenen



„vanity“-Tanz...

Geschäft und Amte vorzustehen hat, kann nicht zugleich Konkubine sein: es hiesse im Allgemeinen zu viel von ihr verlangen...“; nachdem man nun weiß, was die Zukunft von Ehe und Gattin sein soll, versteht man auch was die „kleine Wahrheit“ des „alten Weibleins“

bedeutet. Die „Peitsche“ dient offensichtlich dazu, die eigenen sinnlichen Begierden bei der Wahl und im Umgang mit einer Gattin im Zaune zu halten, damit sie nicht als entscheidender Gesichtspunkt vorherrschen, sondern daß die Hervorbringung des Übermenschen dabei im



*Eitelkeit...*

Mittelpunkt steht. Es bleibt die Frage zu klären, wer denn eigentlich das alte Weiblein ist, welches Zarathustra rät, die „kleine Wahrheit“ einzuwickeln und „ihr den Mund“ zu halten, damit sie nicht „überlaut“ schreit und von allen mißverstanden wird. Eine Antwort auf diese Frage findet sich in „Die fröhliche Wissenschaft“: „...„Die Wahrheit“ hiess dies alte Weib...“. „Also sprach Zarathustra“ bildet einen Höhepunkt im Zusammenhang mit der Umkehrung alteuropäischer Vanitas-Motive ins Triumphale, wie sie in der Zeit um den Ersten Weltkrieg üblich war. Das einst Vergängliche, Nichtige, Selbstherrliche wurde dabei (als demonstrative Überwindung christlicher Demut) in's Positive verklärt. Grundgedanken: Übermensch, ewige Wiederkehr, Wille zur Macht: aus der Sicht Zarathustras waren vor Gott alle Menschen gleich. Mit dem Tod Gottes aber sind lt. FN nur noch vor „dem Pöbel“ alle Menschen gleich. Darum ist der Tod Gottes eine Chance für den Übermenschen. Zarathustra liebt an den Menschen ihre Brückenfunktion zum Übermenschen, er liebt an ihnen ihren „Untergang“: „...der Mensch ist etwas, was überwunden werden will...“; das Kennzeichen des „höheren Menschen“ ist seine Selbstüberwindung. Diese Anstrengung, die Züchtung und Bildung gleichermaßen ist, ist ein schöpferisches Bestreben, das nicht auf dem Marktplatz stattfindet, wo der Pöbel im Austausch der Waren nur tut, was dem persönlichen Vorteil dient. Der höhere Mensch ist vielmehr schöpferisch und selbstzweckhaft tätig, um der Vollendung der Dinge willen. Er wertet um, was den Menschen auf dem Marktplatz gleichgültig ist und unnützlich scheint, darum steht er einsam gegen den Pöbel. Er ist ein Neuerer und damit ein Vernichter. Als Bejaher des Lebens sind seine bevorzugten Ausdrucksformen die Leichtigkeit des Tanzes und das Lachen: „...alle Lust will Ewigkeit...“; die höchste Form der Lebensbejahung symbolisiert sich im „Ring der Wiederkunft“. Auch wenn die Welt keinem göttlichen Endzweck zustrebt, so findet der Übermensch in seinem schöpferischen Akt der Selbstvervollkommnung seine Selbstbestätigung, die ihm die „ewige Wiederkehr des Gleichen“ bejahen läßt, daß sein Leben so ist, wie es ist, selbst wenn es sich auf ewig wiederholen würde. Sein ursprünglicher Antrieb, in der „Umwertung aller Werte“ nach Höherem zu streben und Schöpfer zu sein, ist sein „Wille zur Macht“. Aufgrund dieses

Schöpfungsprinzips entgeht die Welt auch ohne Gott ihrer Gleichgültigkeit und findet zur Bedeutung. Die neuen Tugenden des „Übermenschlichen“ sind vor allem:

- das Schaffen, die Tat. Der Übermensch ist ein Schaffender Mensch. Zum Schaffen gehört jedoch immer auch das Vernichten.
- Selbstliebe, die Knecht-Sein und Wehmut verhindert
- Liebe zum Leben und Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten
- der (männliche) Wille des Übermenschen, der sein einziger Handlungsmaßstab ist: (Kriegs-)Mut, Härte und Kompromißlosigkeit in der Durchsetzung seiner Ziele

Die vier Teile des „Zarathustra“ sind im Zeitraum vom November 1882 bis Februar 1885 entstanden. Die Dauer, welche die einzelnen Bücher in Anspruch nahmen, unterschied sich aber ganz erheblich. Benötigte Nietzsche für den ersten Teil zwei Monate, für den zweiten und dritten nicht mal einen, so beschäftigte ihn der abschließende Teil den gesamten Herbst und Winter 1884/85. Der „...Zarathustra“ leitet endgültig die Phase des späten Nietzsche ein: Stellten seine bisherigen Werke in erster Linie eine Analyse seiner Zeit und eine Kritik an ihren Strukturen dar, so versucht FN nun einen Gegenentwurf zur Gegenwart zu schaffen. Die Verkündung eines höheren Menschen leitet die Gedankensprünge ein, die zu Nietzsches Neubewertung der Moral führen, was er später in „Jenseits von Gut und Böse“ und „Zur Genealogie der Moral“ ausführt. In der Distanzierung von Schopenhauers Schrift „Die Welt als Wille und Vorstellung“ mit der pessimistischen Deutung des Willens als einer universalen irrational wirkenden Kraft formulierte Nietzsche den Gedanken vom „Willen zur Macht“ als einer lebensbejahenden „dionysischen“ Schöpfungsenergie, die die Welt bewegt. Das schöpferische „Werden“ mündet nach Nietzsches Vorstellung entgegen der christlichen Weltauffassung jedoch in keine endzeitliche Welterlösung, sondern vollzieht als beständig wiederholendes Spiel der Selbsterneuerung eine „Ewige Wiederkehr des Gleichen“. Nietzsche selbst bezeichnete „Also sprach Zarathustra“ als „das tiefste Buch, das die Menschheit besitzt“! In ihm finden sich wichtige Motive der Philosophie Nietzsches: der „Tod Gottes“, der schon in der „Fröhlichen Wissenschaft“ verkündet wurde sowie zum ersten Mal der „Übermensch“ und der „Wille zur Macht“. Nietzsche zufolge ist der Hauptgedanke des „Zarathustra“ aber die Lehre der ewigen Wiederkunft, nach der alles Geschehen sich schon unendlich oft wiederholt hat und noch unendlich oft wiederholen wird. Der Name „Zarathustra“ für den Weisen wird von Nietzsche selbst damit erklärt, daß die gleichnamige historische Gestalt als erster die Moral als Unterteilung der Welt in „Gut & Böse“ zum Prinzip gemacht habe; daher müsse Zarathustra auch der erste sein, der diesen Irrtum einsieht und sich nun „jenseits von Gut und Böse“ stellt. Diese Umkehrung bestehender Lehren spiegelt sich in „Also sprach Zarathustra“ auch darin wieder, daß u.A. Bibelstellen parodiert werden ( - z.B.: Luther übersetzt „amen“ mit „wahrlich“: „...„...wahrlich: Ich sage euch: „...“...“...“). Auch schickte Nietzsche seinen Zarathustra gleich viermal in die Stadt „Bunte Kuh“ und knöpfte sich damit den Buddha ( - bzw.: was er von Buddha wusste - ) vor. Denn es war diese Stadt, in der Buddha eine seiner bekanntesten Reden hielt, die als „Mahásatipatthána Sutta“ überliefert ist. Beispielsweise in „Von den Lehrstühlen der Tugend“ läßt Nietzsche seinen Zarathustra über Buddha ( - ohne ihn jedoch direkt zu benennen - ) sagen: „Seine Weisheit heisst: wachen, um gut zu schlafen.“; hier ist die „Mahásatipatthána Sutta“ selbst das Ziel des Spottes. Ihr Thema ist die Achtsamkeitsmeditation: Meditieren, um wachsam zu werden. In Umkehrung dieser Lehre vertauscht Zarathustra frech Methode und Übungsziel, ist aber dann doch nicht völlig ohne Sympathie für sie und fährt im gleichen Satz fort: „...und wahrlich: Hätte das Leben keinen Sinn und müsste ich Unsinn wählen, so wäre auch mir dies's der wählenswürdigste Unsinn...“; die weitere Deutung des Werks ist stark umstritten. Nach Meinung eines der Herausgeber von Nietzsches Gesamtausgabe, Giorgio Colli, stellt das Werk weniger eine zusammenhängende Philosophie als vielmehr unmittelbare „subjektive Ergüsse“ eines Philosophen dar, der sich dichterischer und prophetischer Sprache bedient. Auch andere Interpreten betonen, daß das Werk kein philosophisches System oder eine Lehre im klassischen Sinne entwickelt. Eine grundsätzliche Frage ist die der Rollenprosa:

Nietzsche verkündet selbst eben keine Lehren, sondern legt sie einer fiktiven Gestalt in den Mund. Deswegen sollten Nietzsches „Zarathustra“ und Nietzsche selbst nicht einfach identifiziert werden. Eine Interpretation sieht schon in der Form des Werks einen wichtigen Ausdruck; damit mache Nietzsche Philosophie überhaupt problematisch, denn er wirft die Frage auf, ob und wie Erkenntnisse „gelehrt“ werden können. Auch in dem Werk finden sich entsprechende sprach- und erkenntnistheoretische Bemerkungen. Nach einer Interpretation steht der Mensch nach dem Tod Gottes, der Erkenntnis, daß alle bisherigen Werte unglaublich geworden sind, vor einer sinnlosen Welt, dem Hereinbrechen des Nihilismus. Die größte Gefahr sei nun das Aufkommen des „letzten Menschen“, einer antriebslosen, glücklichen Herde, die nichts mehr erreichen will. Dagegen stünde der Übermensch, der ein neuer Sinn sein könne: „...unheimlich ist das menschliche Dasein und immer noch ohne Sinn (...). Ich will die Menschen den Sinn ihres Seins lehren: welcher ist der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke „Mensch“...“; den Übermensch habe es bisher noch nie gegeben, selbst Zarathustra sei nur ein Vorläufer des Übermenschen. Zarathustra ist jedoch optimistisch, daß der Übermensch kommen wird. Der Übermensch könne nur aus der Selbstüberwindung des „alten Menschen“ ( - biblischer Terminus... - ) entstehen. Das einzig gute am jetzigen, „überflüssigen“ Menschen sei, daß er bald untergehen werde und in diesem Untergang den Übermenschen erschafft. Einige Textstellen, in denen Zarathustra den Starken das Recht zubilligt, sich zu nehmen, was sie wollen, und den „Überflüssigen“ den Tod wünscht, wurden immer wieder als sozialdarwinistisch interpretiert. Auch die Lehre vom „Übermenschen“ wurde immer wieder mit der germanischen Herrenrasse der Arier assoziiert. „Also sprach Zarathustra“ bot in der Zeit des Nationalsozialismus Material, das - unter Mißachtung des Textzusammenhangs - überspitzt und ideologisch verfälscht werden konnte. Ob das Werk Nietzsches in höherem Maße geeignet war, das Denken der Nationalsozialisten zu inspirieren, als das Denken seiner Gegner, wie etwa eines Martin Buber, der den ersten Teil des Zarathustras ins Polnische übersetzt hat oder anderer Geistesgrößen wie Thomas Mann, Sartre oder Camus, wird bezweifelt. Vielmehr konnte ein Nietzschekenner, wie Walter Kaufmann, den Nachweis führen, daß die Berufung des Nationalsozialismus auf Nietzsches Werk zu großen Teilen auf Täuschung und Verkennung beruht. Der Komponist Richard Strauss schuf 1895 eine gleichnamige sinfonische Dichtung, welche 1896 uraufgeführt wurde. Noch Einiges zu „Ahura Mazda“: „Ahura-masda“ (persisch: „<sup>۴</sup>هورا مزدا“ = „der weise Herr“ oder „Herr der Weisheit“, mittelpersisch „Ormud“, „Ormuzd“, „Ormus“, „Hormus“, ...) ist in der von Zoroaster gestifteten alten iranischen Nationalreligion des Parsismus (Zoroastrismus) der Schöpfergott, der die Welten „Nenok“ und „Geti“ erschaffen hat; er verkörpert die Macht des Lichts, ist Schöpfer und Erhalter der Welt und der Menschheit und ist der Gott der Fruchtbarkeit der Lebewesen; auf den Keilinschriften der persischen Großkönige „Auramazda“ genannt. In der Religion der arischen Einwanderer Indiens und Irans kommt er unter diesem Namen noch nicht vor, wenn ihn auch einige Gelehrte mit dem Himmelsgott „Varuna“ der indischen Veden identifizieren wollen. Die Griechen, welche ihn „Oromazes“ oder „Oromasdes“ nennen, kannten ihn bereits als obersten Gott der Perser, als den aus dem reinsten Licht entstandene Urheber der guten Dinge und als Schöpfer der Welt; auf den von Dareios I. herrührenden Keilinschriften von Behistun (Bisutun) heißt er „der größte der Götter“. Die authentische Quelle für die Erkenntnis seines Wesens ist das Avesta, besonders der älteste, von Zarathustra selbst oder seinen Jüngern herrührende Teil desselben, die „Gâthâ“ (Lieder). Hiernach ist er der heiligste, gedeihenspendende Geist, der Sonne, Mond und Sterne und den Himmel, die Erde und die Gewässer, die Bäume und die Menschen geschaffen hat und erhält. Er ist allwissend, der Freund und Schützer der Guten, der Feind der Lügner und der Rächer des Unrechts, der Erfinder der guten Sprüche („Daena“) zur Abwehr der Unholde („Daeva“). Man betet zu ihm um Verleihung irdischer Güter, aber auch um Vollkommenheit und Unsterblichkeit oder langes Leben. Er ist die Quelle der guten Gedanken, Worte und Werke, der Vater der „Armaiti“, welche die Gottheit der Demut und

Frömmigkeit und zugleich der Erdgeist ist; „Wahrheit“ und „guter Sinn“ stehen ihm, halb personifiziert, halb nicht, zur Seite. Sein ständiger Widersacher ist sein Zwillingsbruder „Anromainyus“, der „böse Geist“, „Angra Manju“, „Ahrmanyu“, später: „Ahriman“. Zwischen diesem und AhuraMazda hat der Mensch zu wählen; doch hat im Ganzen der erstere eine sehr inferiore Stellung und tritt erst in den späteren Teilen des Zendavesta mehr hervor. Ahura Mazda selbst erscheint in der späteren Religion als Schöpfer sämtlicher anderer Götter, insbesondere der sechs „Amshaspand“, die im Himmel neben ihm thronen. Auch die Erschaffung der Welt, besonders der 16 Landschaften von Ost-Iran, wird mehr im Detail ausgeführt, und es werden viele Unterredungen mitgeteilt, die Ahura Mazda mit seinem Propheten Zarathustra über verschiedene Fragen des Glaubens und der Moral gehalten haben soll. Freilich bleibt er eine etwas abstrakte und passive Figur im Vergleich mit den lebensvollen alten Naturgöttern, wie „Mithra“. Nur sein Kampf mit dem bösen Geiste, der 3000 Jahre lang dauern und mit der Niederlage desselben enden soll, wird breiter ausgeführt; auch erscheint er nun als Totenrichter, der die Seelen um ihren Wandel befragt und sie, wenn die Antwort befriedigend ausfällt, ein Paradies mit ihm zu teilen. Noch entschiedener tritt seine Gestalt in der Pahlavi-Literatur der Sassanidenzeit und in der Religion der heutigen Parsen hervor, die wesentlich monotheistisch ist. Faravahar wird meist in der Mitte der geflügelten Sonnenscheibe abgebildet und durch die Flamme symbolisiert, die eins der heiligen vier Elemente (Feuer, Wasser, Erde und Luft) bildet und als rein gilt. Der Name Ahura Mazda ist im Namen des Papstes „Hormisdas“ und der Sassanidenkönige „Hormizd“, außerdem heute noch im Begriff „Straße von Hormos“ oder in der Provinz „Hormosgan“ wiederzufinden. Experten vermuten, daß der Zoroastrismus einen wesentlichen Einfluß auf die jüdische und somit auch auf die christliche und islamische Religion hatte. Diese Theorie wird aus den Übereinstimmungen zu den anderen Religionen gespeist. Beispielsweise ist AhuraMazda der Erhalter der Welt, sein Kampf gegen seinen Bruder Ahriman erinnert sehr an den Kampf zwischen Gott und Satan. Die „Engel“ oder „Dämonen“, wie sie im Christentum vorkommen, gibt es längst auch im Zoroastrismus. Sie werden „Malakhim“ und „Deava“ genannt. Nach der Eroberung des Sassanidenreichs Mitte des 7. Jahrhunderts durch die islamischen Araber wurden die Zoroastrier in Persien langsam zu einer Minderheit, wobei ein Teil von ihnen nach Indien auswanderte (Parsen); der Zoroastrismus bzw. Zarathustrismus ( - auch: Mazdaismus oder Parsismus - ) ist eine um 1800 v.Chr.-700 v.Chr. vermutlich in Baktrien entstandene, monotheistische bzw. ( - zumindest in ihren frühen Ausprägungen - ) dualistische Religion mit etwa 120000 bis 150000 Anhängern, die ursprünglich im iranischen Raum verbreitet war. Der Begründer des Zarathustrismus war Zarathustra (griech. Zoroaster), über dessen Datierung in der Forschung bis heute Uneinigkeit herrscht (s.o.). Im Zentrum des auf ihn zurückgeführten Glaubens, der aber auf ältere iranische Kulte zurück-geht, steht der Schöpfergott AhuraMazda ( - daher manchmal auch „Mazdaismus“). Er wird begleitet von unsterblichen Heiligen (Amesha Spenta) sowie von seinem Widersacher, dem bösen Dämon Anramainyu( Angro-Maina) (Ahriman). Obwohl die Zoroastrier mehrere Gottheiten (z.B. Anahita oder Mithra) kennen, ist die Religion grundsätzlich vom Dualismus zwischen AhuraMazda und Ahriman geprägt: „...und im Anbeginn waren diese beiden Geister, die Zwillinge, die nach ihrem eigenen Worte das Gute und das Böse im Denken, Reden und Tun heißen. Zwischen ihnen haben die Guthandelnden richtig gewählt...“; in der Spätantike war unter den Sassaniden die zurvanistische Variante des Zoroastrismus weit verbreitet, in der der gute und der böse Geist als die Kinder der „unendlichen Zeit“ (Zurvan/Zervan) galten. Der Zoroastrismus ist eine Schriftreligion und basiert auf der heiligen Schrift „Avesta“. Gottesbilder sind dem Zoroastrismus fremd. Er kennt allerdings Feuertempel. Die zuverlässigste Quelle für unsere Kenntnis der Lehren Zarathustras ist die in der Avesta (auch Zendavesta), dem religiösen Buch der Zoroastrier, enthaltene Sammlung der Gathas oder Lieder, welche entweder von Zarathustra selbst oder doch von seinen Jüngern verfaßt sind. Es bestand ursprünglich aus 21 Büchern. Als „Yasna“ bezeichnet man die überlieferten 72

Kapitel des Avesta, wobei sich 16 Kapitel, die Gathas (Gesänge), direkt auf Zarathustra zurückverfolgen lassen. Hiernach ist Gott, welcher die Welt geschaffen hat und erhält, welcher der Anfang und das Ende ist „AhuraMazdā“ (= der Weise Herr). Von Ihm gehen aus sechs (- 7 ? -) gute Geister (Erzengel), die späteren Amshaspands („Unsterbliche, Heilige“), welche, wie ihre Namen sagen, die Tugend, die Wahrhaftigkeit oder Heiligkeit, die gute Gesinnung, die Demut oder Weisheit, die Herrschaft oder den Besitz, die Gesundheit und die Langlebigkeit oder Unsterblichkeit bedeuten. Sie sind reine Allegorien und werden oft, besonders die beiden letzten, als Güter angerufen, welche AhuraMazdā gebeten wird, den Frommen zu verleihen. Dem Ahura Mazdā wird Anramainyu (später Ahriman), d.h. der böse Geist, gegenübergestellt (vgl.: Teufel), der ihm in Gedanken, Worten und Werken entgegengesetzt ist. Die beiden zusammen werden als die „Zwillinge“ dargestellt, welche das Gute und Böse erschaffen haben, und es treten den sechs guten Geistern ebenso viele böse, von Anramainyu geschaffene gegenüber, von denen jedoch nur die „Lüge“ und die „böse Gesinnung“ bereits in den Gāthas erscheinen, während die übrigen erst ein Produkt der späteren Ausbildung der Zarathustrischen Lehre sind. In der Menschenwelt stehen sich ebenso schroff Menschen, die sich für das Gute entschieden haben, die Frommen oder Gläubigen, und die Götzendiener gegenüber, die sich für das Böse entschieden haben. Letztere werden auch als „Blinde und Taube“ bezeichnet. Der Fromme, der auf den Pfaden der Weisheit wandelt, erlangt in diesem Leben Reichtum, Nachkommenschaft und Macht, Gesundheit und langes Leben. [ - na ja... - ] Nach dem Tod gelangen die Seelen an die Dschinvatbrücke (s.o.). Hier wird Gericht über Gute und Böse gehalten ( - vgl.: Jüngstes Gericht der Offenbarung des Hl. Johannes des Theologen). Für den rechtschaffenen Menschen ist die Brücke breit wie ein Pfad, für den anderen schmal wie eine Messerklinge. Die Guten gelangen in die seligen Gefilde des Paradieses „Garodemāna“ (später: „Garotman“), des „Ortes der Lobgesänge“ („Himmel“); die Seele des Bösen aber gelangt an den „schlechtesten Ort“ („Hölle“). Parallelen zur späteren christlichen Lehre vom Jüngsten Gericht und zur Eschatologie im Islam sind unverkennbar. Der Kampf zwischen Gut und Böse dauert vier Perioden zu jeweils 3000 Jahren. Das Reich des AhuraMazdās steht am Ende des Kampfes. Ein Weltgericht wird stattfinden, das die Bösen bestrafen und die Guten belohnen wird. Und dereinst, wenn die Welt untergeht, wird das „Jüngste Gericht“ stattfinden, der böse Geist verschwinden und ein neues, ewiges Reich des AhuraMazdās entstehen. Die Grundlagen dieser Vorstellungen lassen sich durchgehends schon in der Urzeit nachweisen, als die Iranier mit den stammverwandten Indern noch ein einziges Volk bildeten, so namentlich die Namen der sechs guten Geister; der Name der Lüge z.B. ist im „Zendavesta“ „Drusch“, in den „Wedas“ („Veden“) der Inder „Druh“, aus dem Indogermanischen wird daraus deutsch „Trug“ - etc.; Ahurmasda entspricht seinem ganzen Wesen nach dem indischen „Varuna“ und ist wohl ein Reflex des Himmelsgottes, der schon von den Indoeuropäern verehrt wurde. Auch der Kampf zwischen den guten Mächten des Lichts und den bösen der Finsternis und der Trockenheit ist eine uralte Vorstellung und wurde im Iran nur potenziert, indem die letzteren unter ein Oberhaupt gestellt und dieses mit einem ähnlichen Hofstaat wie das Oberhaupt der guten Schöpfung umgeben wurde ( - satanische Hierarchie: „Höllenfürstenhof“). Andere Gottheiten oder Dämonen des primitiven Naturdienstes der Urzeit fanden in der spiritualistischen und von philosophischen Tendenzen getragenen Lehre Zarathustras keinen Platz, so:

- der Sonnengott Mithra, der in der Urzeit der unzertrennliche Genosse des Himmelsgottes gewesen war
- der Gott Haoma (Soma), die Personifikation des Trankes, welcher den Göttern im Opfer dargebracht wurde, um sich damit zu berauschen
- die Fravashi oder Seelen der Abgestorbenen, deren uralter Gottesdienst sich auch bei den Römern in den bekannten Manenkultus noch erhalten hat
- die Wolkenschlange Aschi (Ahi), welche von dem Gotte des Lichts mit seiner Blitzwaffe gezwungen wird, das befruchtende Wasser des Regens, das sie entführt hat, zurückzugeben

Diese und andere sinnlich-realistischen Gottheiten der Urzeit machten jedoch ihre Rechte wieder geltend in dem späteren Zarathustrismus, wie er in den jüngeren Teilen des „Zendavesta“ und den Angaben der Griechen über die Religion der Iranier vorliegt, indem die Priesterschaft es vorteilhaft fand, dem mit den ererbten derberen Vorstellungen angefüllten Volksgeist zu schmeicheln. Auch Personifikationen der reinen Elemente, vor allen des Feuers, das in verschiedenen Formen verehrt wird, und des Wassers, das sich in der später mit der vorderasiatischen „Mylitta“ vermischten „Ardivisura Anahita“ verkörpert, spielen in dem reichbevölkerten Götterhimmel des späteren Zarathustrismus eine hervorragende Rolle. Wegen ihrer Verehrung des Feuers war sie in der griechischen Welt (Herodot) als „Feueranbeter“ bekannt (s.o.). Kaum minder zahlreich sind die bösen Geister, welche „Daeva“, „Drudsch“, „Pairikas“ („Peri“) genannt und teils als Unholdinnen gedacht wurden, die mit bösen Menschen in fleischlichem Verkehr stehen und die Guten zu verführen trachten, teils als tückische Dämonen, welche Trockenheit/Misswuchs/.../Seuchen über die Welt verhängen. Eine systematisierende Richtung, welche in den Schulen der Priester aufkam, führte zu einer vollkommenen Verteilung der Schöpfung bis auf die Tiere herab unter die beiden Oberhäupter der guten und der bösen Schöpfung. Daher gilt es für eine der wichtigsten Pflichten namentlich der Priester, die zu diesem Zweck mit einem besonderen Instrument versehen waren, die Tiere des bösen Geistes, Schlangen, Mäuse, Ameisen, zu vertilgen, während dagegen die absichtliche oder unabsichtliche Tötung von Tieren des guten Geistes, wie Biber/.../Hunde mit schweren Bußen gesühnt werden mußte. Die ganze Weltgeschichte besteht nach der Lehre der Parsen, von der schon Plutarch unterrichtet war, in einem großen Kampf zwischen Ahura Mazdā und Anramainyu, der im ganzen 12.000 Jahre andauern soll. Die Schöpfungsgeschichte des Zarathustrismus besagt, daß AhuraMazdā in den ersten 3000 Jahren durch einen langherrschenden Windhauch zuerst den eiförmigen Himmel und daraufhin die Erde und die Pflanzen erschuf. In dem zweiten Zyklus von 3000 Jahren entstanden die Urstiere und danach der Urmensch. Dann ist der Einbruch des Anramainyu erfolgt, welcher den Urmenschen und den Urstier tötet und eine Periode des Kampfes eröffnet, die ihr Ende erst mit der Geburt des Zarathustra erreicht. Dieses Ereignis fällt in das 31. Jahr der Regierung des Königs „Vistaspa“. Und von da an werden wieder 3000 Jahre vergehen, bis der Heiland „Saoschjant“ geboren wird, welcher die bösen Geister vernichten und eine neue, unvergängliche Welt herbeiführen wird; auch die Toten sollen dann auferstehen. Statt des einen Messias werden an anderen Stellen deren drei genannt, wodurch sich also diese Lehre von der entsprechenden des Alten Testaments unterscheidet. Dagegen stimmt die Lehre von der Auferstehung sogar in Details mit der christlichen überein, so daß die Annahme einer Entlehnung der letzteren aus der Religion der den Hebräern benachbarten Zarathustristen eine nicht unbedeutende Wahrscheinlichkeit für sich hat – Jesus Christus als „Schüler“ Zoroasters... - ; die Ethik des Zarathustrismus scheint ursprünglich von großer Reinheit gewesen zu sein, abgesehen von der allen alten monotheistischen Religionen anhaftenden Intoleranz gegen Andersgläubige: Wahrhaftigkeit und Heiligkeit in Gedanken, Worten und Werken, da „weises Denken“, „weises Reden“ und „weises Wirken“ drei Fundamente des Zarathustrismus sind, insbesondere auch Heilighaltung des gegebenen Wortes, galten für die Haftpflichten des Mazdayasna (Verehrer des Ahura Mazdā). Doch stellten die Priester & die „Athravan“ ( - „Feuerpriester“, in Persien „Magier“ genannt), welche früh die Vorrechte eines privilegierten Standes erlangten, einen sehr komplizierten Kanon von Vorschriften über Reinhaltung auf, der eine Menge der abergläubischsten Vorschriften enthielt und durch die Bußen, welche von den Priestern vorgeschrieben wurden, und die ihnen teilweise zugute kamen, den Laienstand in Abhängigkeit von ihnen bringen mußte ( - argumentatorisch ein „gefundenes Fressen“ für FN...). Besonders bei Geburten und Todesfällen gingen die erforderlichen Reinigungen ins Endlose. Hiermit hängt auch die eigentümliche Art der Totenbestattung bei den Parsen zusammen, die sich noch heute erhalten hat. Da das Feuer und die Erde als reine Elemente durch die Berührung mit Leichnamen

verunreinigt würden, so dürfen dieselben weder verbrannt noch begraben werden, sondern man setzt sie auf Türmen, die an einsamen Plätzen errichtet werden und „Dakhmahs“ heißen, den Vögeln zum Fraß aus. Der Kultus war einfach, ohne Bilder und Tempel; die üblichen Feueropfer wurden unter freiem Himmel, am liebsten auf Anhöhen, von den Priestern dargebracht, die sich dabei das Gesicht verhüllten, um das heilige Feuer nicht mit dem unreinen Hauch ihres Mundes zu berühren. Bei den Tieropfern wurde das Opfertier nicht verbrannt, sondern der Zweck war nur der, geweihtes Fleisch zu erhalten. Besonderes Gewicht wurde auf das Haomaopfer gelegt, wobei die Haomapflanze (Ephedra) in einem Mörser gestoßen und der ausgepresste Saft in einer Schale den Göttern dargebracht wurde, während die Priester, heilige Tamarindenzweige emporhaltend, ein langes Gebet aus dem Zendavesta absangen. In späteren Epochen des Zarathustrismus bildeten sich mehrere Sekten, welche den Gegensatz zwischen Ahura Mazda und Ahriman in einer höheren Einheit aufzulösen suchten, indem sie als die gemeinsame Quelle beider die Zeit oder das Schicksal oder das Licht oder den Raum annahmen. Die bekannteste darunter ist die bereits erwähnte Gruppe der Zurvaniten, deren Lehrmeinung, daß die unsterbliche Zeit (Zurvan) das Urprinzip der Dinge sei, im 5. Jahrhundert n.Chr. unter König Yazdegerd I. (Iesdegerd) offenbar die dominierende Religion im neupersischen Sassanidenreich wurde; die „unermessliche Zeit“ („zrvan akerene“) wird schon im Zendavesta angerufen. Der Zeitgott, Zervan oder Zurvan, wird als ein viergestaltiger Gott (Ahura Mazdā, Güte, Religion und Zeit) dargestellt. Er steht über Gott und Teufel, die seine Söhne sind. Zurvan ist der unendliche Raum und die unendliche Zeit. Durch die Entstehung von Gott und dem Bösen wird das Licht von der Finsternis geschieden. Belege für den weitreichenden Einfluß des Zarathustrismus auch auf die Religionen benachbarter Völker liefern der Mithraismus, der sich über Vorderasien zur Zeit des römischen Reichs bis ins Abendland verbreitete, und die Religion des Mani, der Manichäismus, der im 3. Jahrhundert n.Chr. aus einer Verschmelzung der Zoroastrischen mit christlichen und buddhistischen Lehren entstand und eine Zeitlang von Italien bis nach Spanien und Südfrankreich verbreitet war. Zarathustras Lehren sind über das Judentum („Babylonische Gefangenschaft“) auch in das Christentum eingeflossen und von ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen. Speziell die Begriffe „Himmel“ und „Hölle“ waren im Judentum vorher unbekannt; der Teufel als Gegenspieler Gottes geht vermutlich auf Ahriman zurück. Das Ausbreiten des Engel-Wesens greift sicher auch auf Zoroaster zurück (Engelgestalten und der Glaube an sie finden sich bereits in den archaischen Hochkulturen, zum Beispiel in Babylonien, Assyrien etc.). Der Zarathustrismus war, anders als früher angenommen, höchstwahrscheinlich nicht die „Staatsreligion“ des alten Perserreichs der Achaimeniden, welches durch Alexander d. Großen vernichtet wurde. Vielmehr ist dessen Bedeutung in dieser Zeit unklar; manche Forscher glauben, daß die Achaimeniden keine Zoroastrier waren, sondern Ahura Mazda in anderer Form verehrten. Anders als oft vermutet, scheint der Zarathustrismus dann unter den Parthern nicht eine unwichtigere, sondern im Gegenteil eine recht bedeutende Rolle gespielt zu haben. Im sasanidischen Reich (3. bis 7. Jahrhundert n.Chr.) wurde die Religion dann zur wichtigsten ( - aber nicht zur einzig erlaubten - ) Religion und erlebte ihre höchste Blüte. Trotzdem wurden zeitweise die Anhänger anderer religiöser Gruppen, etwa Buddhisten, Christen, Juden und Manichäer verfolgt und ermordet, wie die Inschriften des „Mobeds Kirdir“ belegen. Als Staatsreligion löste sich der Zarathustrismus in Folge der islamischen Eroberung des sasanidischen Reiches im Jahre 636 auf. Der Islam nahm als Religion beständig an Bedeutung zu und seit ca. 900 stellen die Moslems die Mehrheit im Iran. Viele iranische Feste bergen aber „insgeheim“ das zarathustrische Erbe in sich und werden noch heute im schiitischen Iran, teilweise in synkretischer Form, gefeiert. Das bedeutendste dieser Feste ist das Frühlingsfest „Noruz“, dessen Wurzeln wiederum noch weiter zurückreichen dürften. Mit der Ausbreitung des Islams im Iran wurde der Zarathustrismus zunehmend unterdrückt, weshalb viele Zarathustrier vor ca. 1000 Jahren in's Ausland, vor allem nach Indien, emigrierten, wo man ihnen den Namen

„Parsen“ („Perser“) gab. Vom Zarathustrismus trennten sich in der Antike mehrere Seitenströmungen ab, darunter der Mithras-Kult, der sich, als Mysterienkult besonders unter den Soldaten, westwärts über das gesamte Römische Reich ausbreitete. Der heutige Zoroastrismus existiert in sehr unterschiedlichen Ausprägungen. Dies' liegt insbesondere an der sehr veränderten Situation der Anhänger. Die modernen Zoroastrier leben weit verstreut: ca. 65.000 leben in Indien („Parsen“ (s.o.)). Im Iran leben heute nur noch ca. 20.000 (1975: 21.400). In den USA und Kanada leben etwa 18.000-25.000, in Pakistan maximal 5.000 sowie zerstreut in anderen westlichen Ländern. Insgesamt dürfte es heute 120.000-150.000 Parsen geben. Die besondere Ausprägung und Interpretation der Religion ist bei jeder der verschiedenen, geographisch von einander getrennten Gruppen unterschiedlich. Besonders hervorstechende Unterschiede gibt es zwischen dem indischen und dem iranischen Zarathustrismus. In Indien wird, beeinflusst vom Hinduismus, der Glaube an die Existenz der Amesha Spentas sehr in den Vordergrund gerückt, wodurch der zoroastrische Glaube dort polytheistische Tendenzen bekommen hat. Rituale spielen eine große Rolle. Im Iran hat sich der Zarathustrismus heute zu einer stark auf Innerlichkeit ausgerichteten, sehr rationalen, ethischen Philosophie entwickelt. Im Mittelpunkt steht der Glaube an einen guten, gerechten, allwissenden Gott Ahura Mazda. Diesem guten Gott wird gedient, indem man gut denkt, gut handelt und gut spricht. Einen nicht unerheblichen Einfluß, gerade mit der Aufnahme Ahrimans in einen christlichen Zusammenhang, hat der Zoroastrismus auch auf die Anthroposophie, der Lehre von Rudolf Steiner. Neben den starken Einflüssen auf Judentum, Manichäismus, Christentum und Islam gibt es auch eine neue Sekte außerhalb der klassischen Richtungen des Zarathustrismus: den „Mazdaznan“. Mit dem Begriff „Mazdaznan“ wird eine religiöse Lehre bezeichnet, die nach eigenem Verständnis auf einem reformierten Zarathustrismus basiert. Begründet wurde sie von Otoman Zar-Adusht Ha'nish - bürgerlich vermutlich „Otto Hanisch“ - , der selbst angab, am 19. Dezember 1844 in Teheran geboren zu sein; er starb am 29. Februar 1936 in Los Angeles. Es handelt sich um eine Mischreligion von zarathustrischen, christlichen und einigen hinduistischen/tantrischen Elementen. Eine exakte Zahl, wie viele Zoroastrier derzeit in Deutschland seßhaft sind, ist kaum zu benennen; Schätzungen variieren zwischen 700 und etwa 900, wobei die Zahl der Neukonvertierten den größeren Prozentsatz wiedergibt. Die Zahl der tatsächlichen Zoroastrier, also jene, die sich von Geburt an Zoroastrier nennen, beläuft sich in Deutschland bei etwas mehr als 200 Personen lt. Zentralrat der Zarathustrier Frankfurt a.M.; sie sind im Raum Hamburg/Berlin/Rhein-Ruhr/Rhein&Main-Gebiet ansässig. Daneben gibt es in Deutschland noch eine aktive Gruppe von Mazdaznan (s.o.). Auch Aleviten und Jesiden beanspruchen den rechten Weg Zarathustras in ihrem Glauben.

---

### Der böse (Unter-)Gott

„Ahriman“ oder auch „Ahryman“ ( - mittelpersisch „arger Geist“ - ) ist die persische Namensform für das avestische „AngruMainyu“ („Böser Geist“, „Macht der Finsternis“, „Geist des Bösen“), die in der von Zoroaster gestifteten Religion des Parsismus der Name des bösen Prinzips ist, verkörpert durch den Widersacher des Schöpfergottes Ahura Mazda. Die griechischen Schriftsteller kannten den bösen Geist ihrer persischen Nachbarn unter dem Namen „Areimanios“; in der Avesta kommt noch die vollere Namensform „Anromainyus“ vor, was den „Angst verursachenden Geist“, nach einer anderen Ableitung den „schlagenden oder todbringenden Geist“, bedeutet. Ahriman setzt jeder Schöpfung eine negative Gegenschöpfung entgegen. Er ist die Verkörperung alles Bösen und Erreger der 9999 Krankheiten. Sein Wohnort ist die Unterwelt, aus der er Finsternis, Tod und Unheil in die Welt bringt. Am Ende aller Zeiten fährt er allerdings machtlos wieder in die Finsternis zurück. In den Gâthâs, dem ältesten Teil des Avesta, wird er nur einmal ausdrücklich genannt,

doch ist schon in den Gâthâs die Rede von den „beiden Geistern“, die einander in Gedanken, Worten und Werken entgegengesetzt sind und die guten und bösen Wesenheiten geschaffen haben. Nach dem 1. Kapitel des Vendidad hat Ahuramazda (Ormazd) der Reihe nach 16 Länder geschaffen, Ahriman aber jedesmal in dieselben den Keim des Unglücks und Verderbens gelegt. Nach dem 19. Kapitel des Vendidad hat Ahriman einen vergeblichen Versuch gemacht, den Zoroaster (Zarathustra) zum Abfall von Ormazd zu verleiten, und Zoroaster seinerseits geht ihm und seiner bösen Schöpfung mit Opfer und Gebet zu Leibe. Dem Gebot des Ahriman sind nach der Avesta alle anderen bösen Geister, deren verschiedene Arten unterschieden werden, untertan, und die „schlechten Geschöpfe“ – Giftschlangen, Raubtiere, Ratten, Mäuse, Ungeziefer – wurden von ihm geschaffen. Nach den Angaben der späteren Religionsbücher, wozu aber die Grundlagen schon im Zendavesta und in den Berichten der Griechen gegeben sind, verläuft die Weltgeschichte in vier Zyklen von je 3000 Jahren. Mit dem dritten Zyklus beginnt der Kampf zwischen Ahriman und den Geschöpfen des guten Geistes, der 6000 Jahre andauert. Dann wird Ahriman vernichtet und eine neue unvergängliche und glanzvolle Welt geschaffen werden. In der Mithra religion und im Zervanismus wird Ahriman als Gott verehrt. Ihm werden Tiere geopfert, die der bösen Macht angehören. Auf Reliefs der Mithra wird Ahriman löwenköpfig mit umwundener Schlange dargestellt, manchmal mit zwei Schlüsseln. Hierin einen Aspekt der Unterwelt zu sehen, liegt nahe. Die Anthroposophie sieht in Ahriman ein Wesen, das in schädlicher Überspitzung des materialistisch-technischen Verstandes den Gegenpol zum rauschhaft schwelgenden, weltflüchtigen Luzifer bildet. Der Mensch müsse in sich mit Christus' Hilfe die Mitte zwischen den beiden Wesen und deren Qualitäten halten. Ahriman ist ein Geist, der begabt ist mit einer die menschliche Fassungskraft übersteigenden, durchdringenden, aber kalten Intelligenz, die er jedoch begierig in sich verschließt. Im Gegensatz zu Luzifer erscheint er daher als der Geist der Finsternis und der Widermächte, welcher der Menschenseele den Zugang zur seelisch-geistigen Welt verdunkeln und versperren möchte, um ihr Bewußtsein immer mehr an die physische Leiblichkeit zu ketten und einzuschränken. Der Ahriman bildet einen Topos in Karl Mays Alterswerk „Im Reiche des silbernen Löwen“.

---

### Vanity

Das künstlerisch-religiöse Motiv der „Vanitas“: „V.“ (lat. „leerer Schein, Nichtigkeit, Eitelkeit“) ist ursprünglich die christliche bzw. jüdische Vorstellung von der Vergänglichkeit alles Irdischen, die im Buch „Kohélet“ („Prediger“) im Alten Testament ausgesprochen wird (Koh. 1, 2): „Es ist alles eitel.“; diese Übersetzung Martin Luthers verwendet „eitel“ im ursprünglichen Sinne von „nichtig“. Vanitas-Motive zeigen, daß der Mensch das Leben nicht in der Gewalt hat. Mit dem Aufstreben der Vanitas seit der Renaissance wird ein Konflikt zwischen Mittelalter und Moderne – der Zwiespalt zwischen menschlicher Demut und menschlichem Selbstbewußtsein – auf die Spitze getrieben. Seit dem späteren 18. Jahrhundert gewinnt die Befreiung von der Demut die Oberhand. Trotz weitgehender Trennung von ihrem religiösen Hintergrund sind Vanitas-Motive bis heute gegenwärtig. Der Historiker Philippe Ariès hob hervor, daß auf spätrömischen Grabsteinen mit einer Menge von Bildern und Texten versucht wird, sich am Vergänglichen festzuklammern. Die gleichzeitigen christlichen Grabsteine dagegen zeigen oft nur das Kreuz. Die Nichtigkeit jeder menschlichen Darstellung ist ein Grundgedanke des christlichen Weltbilds, und gegen diese Vorstellung müssen sich mittelalterliche Darstellungen aller Art durchsetzen. Dies geschieht in der Regel durch das Eingeständnis der eigenen Nichtigkeit. Jede Darstellung des unweigerlichen menschlichen Scheiterns ist selbst zum Scheitern verurteilt. Totentanz-Darstellungen rechtfertigen sich zum Beispiel dadurch, daß sie nicht erfolgreicher sind als ihr Dargestelltes: das Bild bleibt ebenso tot wie das dargestellte Gerippe, und seine Betrachtung ist ein ebenso beziehungsloses Spiel

wie der dargestellte Gesellschaftstanz. Auch die anonyme Verbreitung des Bildes durch den Buchdruck konnte sich auf diese Weise rechtfertigen. Insbesondere Narren standen im Mittelalter für Vanitas. Hofnarren sollten ihren Herrscher an die Vergänglichkeit erinnern. Unter dem Motto der eigenen Vergänglichkeit stand die Zeit der Fastnacht. Ein zentrales Vanitas-Symbol ist die Musik, die unmittelbar verklingt. Die spätmittelalterliche Marienklage drückt den unwiederbringlichen Verlust des irdischen Christus aus, und die singende Maria bzw. ihre Interpretin werden ihm bald folgen. Das Verklingen des Gesangs war ein mahnendes Zeichen dafür. Eine ähnliche Botschaft vermittelte das „Ubi sunt“-Motiv in der mittelalterlichen Dichtung. Gleichzeitig mit dem Aufblühen der Künste und der Aufwertung der heidnischen Antike in der Renaissance entstand auch ein großer Rechtfertigungsbedarf für diese Bemühungen. Satiren wie Erasmus von Rotterdams „Lob der Torheit“ (1511) verstanden sich in der Tradition des Narren, der die Narrheit der Welt enthüllt. Der Dichter Torquato Tasso versuchte in seinem Hauptwerk „La Gerusalemme liberata“ (1574) Frömmigkeit und Künstlerstolz zu verbinden und verzweifelte daran. In der Malerei des 16. Jahrhunderts war es üblich, auf der Rückseite (Verso) von Porträts mahnende Symbole der Vergänglichkeit abzubilden. Die Vanitas bildet ein bedeutendes Motiv in Literatur, Kunst, Theater und Musik des Barockzeitalters. Es ist der Gipfelpunkt einer kontinuierlichen Tradition. Schönheit & Verfall werden miteinander verbunden. Die Grundstimmung der Vanitas findet sich beispielsweise 1643, zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in einem Sonett des Andreas Gryphius, das tiefe Lebensresignation ausdrückt und in der Nachkriegszeit nach 1945 in Deutschland wieder oft zitiert wurde:

*Es ist alles eitel*

*Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.  
 Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein;  
 wo itzund Städte stehn, wird eine Wiese sein,  
 auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden;  
 was itzund prächtig blüht, soll bald zertreten werden;  
 was jetzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch' und Bein;  
 nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.  
 Jetzt lacht das Glück uns an - bald donnern die Beschwerden.  
 Der hohen Taten Ruhm muß wie ein Traum vergeh'n.  
 Soll denn das Spiel der Zeit, der leichte Mensch, besteh'n?  
 Ach, was ist alles dies', was wir für köstlich achten,  
 als schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind,  
 als eine Wiesenblum', die man nicht wiederfind't!  
 Noch will, was ewig ist, kein einzig' Mensch betrachten.*

Beliebte Sinnsprüche, die die Vergänglichkeit alles Irdischen ins Gedächtnis rufen sollten, waren im Barock auch „Memento mori“ („Gedenke, daß du sterben muß“) und „Carpe diem“ („Nutze den Tag“ (ein Zitat von Horaz)). Vanitas-Symbole sollen, meist in moralisierender Absicht, an die Vergänglichkeit des Lebens und der irdischen Güter erinnern. Häufige Vanitas-Attribute in der bildenden Kunst sind der Totenschädel, die erlöschende Kerze, die Sanduhr und die verwelkte Blume. Im weiteren Sinn auch Einsiedler- und Kasteiungsszenen (Hl. Hieronymus, Maria Magdalena): Sie verdoppeln die Einsamkeit des Bildbetrachters und seine Verzweiflung über die Abwesenheit des Abgebildeten. In der darstellenden Kunst sind die hauptsächlichen Vanitas-Attribute Schatten, Echo und Spiegelbild, die in Opern und Balletten als bloßer Schein thematisiert werden. Ebenso dienen Aufzeichnungen wie Bilder

und Briefe als Zeichen dafür, daß der Absender oder die Abgebildeten nicht da, vielleicht sogar unwiederbringlich verloren sind wie Verstorbene oder ungetreue Geliebte. Diese Situation ist oft Anlaß für eine Arie. Das „Spiel im Spiel“ im Barocktheater wird verstanden als Schein im Schein (vgl. etwa Pedro Calderón de la Barca „Das Leben ist ein Traum“). Dem entspricht die „Abbildung in der Abbildung“ als Grundfigur von Vanitas-Darstellungen. In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts im Einflußgebiet der Universität Leiden entstanden kunstreiche und bis heute vorbildliche Vanitas-Darstellungen. Vor dem Hintergrund grassierender Pestseuchen, nicht enden wollender Gräuel der Religionskriege und bombastischer Pracht- und Machtentfaltung wird dies als eine zeitkritische Haltung verständlich. Meist steht das Motiv der Vanitas in Verbindung mit einem Appell zur Hinwendung an Gott und den christlichen Glauben. Sehr beliebt waren die Vanitas-Stilleben, die den Augenreiz eines perfekt gemalten Arrangements scheinbar beliebiger Gegenstände mit einem Geflecht von Symbolen verbanden, die um den Begriff der Vanitas kreisen. Diese Symbole waren den zeitgenössischen Betrachtern durchaus geläufig. Eine wichtige Rolle bei bildnerischen Vanitas-Motiven spielt das Paradoxon, daß das Vergängliche darin dauerhaft festgehalten ist, aber doch unwirklich bleibt (vgl. Trompe-l'œil). Das lebendig Wirkende ist tot, der Glanz des Goldes ist Schein, das offensichtlich Duftende oder Stinkende riecht nicht, das Klingende klingt nicht, der wache Blick von Abgebildeten ist blind. Wenn Leichen oder Kadaver abgebildet werden, verdoppelt sich die Unfähigkeit des Bildes zur Wiedergabe des Lebendigen im Abgebildeten. Rhetorische Verdoppelungen (Pleonasmus) wie das Tote im toten Bild, das Stumme im stummen Bild, das Unbewegliche im unbeweglichen Bild, das Blinde im blinden Bild, das Verständnislose im verständnislosen Bild sind charakteristisch für Vanitas-Darstellungen. Die Nichtigkeit enthält sich selbst – eine Technik, die auch „Mise en abyme“ genannt wird. Dies soll den Betrachter vor der Illusion warnen und auf sich selbst zurückwerfen. Trotzdem wird die Illusion möglichst perfekt gemacht. Die gleichzeitige Warnung rechtfertigt den Genuß. Die Maske ist ein Zeichen für die Abwesenheit des Maskenträgers, ebenso wie das Bild nicht das Abgebildete enthält. Außerdem steht sie für Karneval, festliches Vergnügen, verantwortungslose Anonymität. So wie das Bild nur noch eine Form des einst Lebendigen darstellt, ist der Schädel nur noch eine Form des lebendigen Kopfs. Der Betrachter soll den Totenschädel als sein Spiegelbild wahrnehmen. Er versinnbildlicht auch heute noch am deutlichsten die Vergänglichkeit unserer Existenz. Machtinsignien: Kronen – auch die Tiara, Lorbeerkränze oder Turbane –, Szepter, Harnische, Helme, Amtsketten usw. sind Zeichen für die irdische Weltordnung und ihre Vergänglichkeit, der die himmlische Weltordnung als ewige Institution gegenübersteht. Die Macht, die sie repräsentieren, ist vergänglich. Ähnlich wie Masken symbolisieren sie die Abwesenheit der dekorierten oder gekrönten Persönlichkeiten. Schlüssel stehen für die Macht der Hausfrau, die einem Haushalt vorsteht und die Vorräte und Güter verwaltet. Diese sind natürlich materieller Natur und somit vergänglich. Leere Schneckengehäuse sind Überbleibsel einst lebendiger Tiere. Sie stehen deshalb für Tod und Vergänglichkeit. Ebenso die Muschelschalen. Schnecken sind als Kriechtiere darüber hinaus eine Verkörperung der Todsünde der Trägheit. Als Zwitterwesen sind sie zudem ein Symbol der Wollust, einer weiteren Todsünde. Ein leeres Glas, oft einem vollen gegenübergestellt, symbolisiert den Tod. Auch die Brille ohne Brillenträger hat eine ähnliche Bedeutung. Ein populäres und ambivalentes Symbol sind Luxusgüter aller Art. Im Verständnis der calvinistisch geprägten Niederländer des Barock ist Luxus die wohlverdiente Belohnung des Rechtschaffenen und Frommen. Er ist ein äußeres Zeichen für das Auserwählt-sein und für Gottes Segen. Der Reichtum des Frommen ist aber zugleich auch eine Verpflichtung zu vorbildlichem und tugendhaftem Lebenswandel im Bewußtsein des Vergänglichen und Äußerlichen. Der gedankenlose Genuß von Luxus und das maßlose Streben nach Reichtum sind sündhaft und müssen zum Verlust der Güter führen. Kostbare Schalen, Glaskelche, getriebene Metallbecher, aber auch Geld, Schmuck oder exotische Lebensmittel wie Zitrusfrüchte stehen für Luxus, für das vergängliche menschliche

Streben nach materiellen Reichtümern. Spiegel, Schmuck und Kosmetik stehen für Schönheit, weibliche Anziehungskraft, aber auch für ihre Vergänglichkeit, Eitelkeit, Selbstverliebtheit und die Todsünde der Hoffart. Ebenso thematisieren sie die Abwesenheit der Gespiegelten oder Geschmückten. Kostbar verzierte Dosen vertreten das „weibliche“ Prinzip der Sexualität und für das Leben. Über den gedanklichen Umweg „Frau = Evastochter“ ist die Dose indirekt ein Symbol für den Sündenfall. Uhren stehen für die Zeit, insbesondere für die Lebenszeit. Sie symbolisieren unverblümt die Sterblichkeit. Es müssen keine Sanduhren sein; mechanische Taschenuhren übermitteln die gleiche Botschaft. Doch sie stehen als Luxusgüter auch für Wohlstand und die vergänglichen irdischen Güter. Pflanzen stehen für Vitalität und Lebenskraft. Aber: blühendes Gezweig ist zum Verwelken verurteilt; Schnittblumen sind dem Tod geweiht. Um den Aspekt der Vergänglichkeit zu betonen, werden oft schon angewelkte Blumen neben aufblühenden dargestellt. Neben dieser allgemeinen Bedeutung gilt natürlich noch die besondere Symbolik der einzelnen Pflanzen und Blumen. Intensiv duftende Blumen oder Kräuter werden auch dargestellt, weil das Bild den Duft nicht vermitteln kann. Die Rose als Blume der Venus vertritt vor allem die Liebe und die Sexualität. Diese weltliche Liebe ist aber – wie alles Menschliche – eitel. Mohn, bekanntlich ein Beruhigungsmittel, steht für den Schlaf und die Todsünde der Trägheit. Darüber hinaus symbolisiert er auch des Schlafes Bruder, den Tod. Wegen seiner roten Farbe ist der Mohn andererseits auch ein Symbol für die Passion Christi. Im 17. Jahrhundert erlebten Tulpen in Holland einen unglaublichen „Boom“, um es einmal streng-deutsch zu sagen. Über Nacht wurden aus den orientalischen Tulpenzwiebeln eine begehrte Handelsware und ein Spekulationsobjekt. Im Zuge einer aberwitzigen Tulpenmanie wurden viele Hasardeure mit dem Handel von Zwiebeln reich. Noch mehr aber verloren durch Fehlspekulation Hab und Gut. Deshalb steht die Tulpe – zumindest bei niederländischen Stilleben dieser Zeit – auch für Leichtsinn, Verantwortungslosigkeit und unvernünftigen Umgang mit der Gottesgabe [?] Geld. Früchte bedeuten Fruchtbarkeit, Fülle und im übertragenen Sinn auch Reichtum & Wohlstand. Auch dieser ist natürlich nicht von Dauer. Dies' wird oft veranschaulicht, indem neben appetitlichen Früchten auch überreifes und angefaultes Obst liegt. Etliche Früchte haben eigene symbolische Bedeutungen. Der Sündenfall kann z.B. von Birnen, Tomaten, Zitrusfrüchten, Trauben, Pfirsichen oder Kirschen symbolisiert werden; und natürlich auch vom Apfel. Erotik kann von Feigen, Pflaumen, Kirschen, Äpfeln oder Pfirsichen angedeutet werden. Mäuse, Ratten: diese fruchtbaren Tiere waren große Vorratsschädlinge und damit Boten der Vergänglichkeit. Sie werden mit dem Teufel in Verbindung gebracht und symbolisieren oft den Sündenfall. Die Eidechse war ein unreines Tier, eine Schlange mit Füßen, ein kleiner Drache, Begleiter des Teufels. Aber auch, weil sie sich gerne der Sonne aussetzt, ein Symbol für die hingebungsvolle Zuwendung zu Jesus Christus. Fliegen, Spinnen und andere Insekten: sie symbolisieren die Kurzlebigkeit. Darüber hinaus sind sie Nahrungsmittelschädlinge. Besonders die Fliege gilt als Begleiterin des Teufels („Beelzebub“ (= der Gott „Ba(a)l“ von Sebulon/Sebulon) = „Herr der Fliegen“). Eine Ausnahme bilden die Schmetterlinge (s.u.: Christussymbole). Ein Papagei ist ein kostbares Tier und deshalb ein Luxusgut. Aber er ist auch ein Tier, das die menschliche Sprache nachahmt, also ein Echo, das ebenso wie das Bild nicht wirklich antworten kann. Da der Papagei nie versteht, was er sagt, ist er ein Symbol für die Eitelkeit des Menschen, der unsinnigen Moden nachläuft, anstatt sich seinem Gott zuzuwenden. Kochkunst war ebenso wie Musik ein Inbegriff der vergänglichen Kunst. Kostbares Naschwerk ist einerseits ein Symbol für den christlichen Glauben, da es schon einen Vorgeschmack auf „die süßen Genüsse des Himmels“ liefert. Andererseits ist es wegen des hohen Preises ein Zeichen für Luxus und eitle Verschwendung. Käse ist verderblich und steht deshalb für Vergänglichkeit. Daß sein Geruch nicht wahrgenommen werden kann, obwohl der Käse täuschend echt dargestellt ist, war ein Reiz des Bildes: das Bild stellte seine eigene Beschränkung bloß, forderte aber auch die Vorstellungskraft des Betrachters heraus. Käse konnte zudem, weil aus Milch hergestellt, als Symbol für Christus verstanden werden,

der „die Milch des Himmels“ ist. Zitrone: die damals sehr teure Südfrucht ist ein Zeichen für Luxus. Da man sie aber wegen ihrer Säure nur sparsam einsetzt und nicht gierig verzehrt, ist sie auch ein geläufiges Symbol für die Tugend der Mäßigung. Besonders in den Küchenstillleben finden sich oft Wildbret oder Jagdbeute, was einerseits die üppigen Tafelfreuden andeutet und für Wohlstand/Wohlleben/.../Luxus steht. Andererseits führen die drapierten, stillen Tierkadaver augenfällig die Sterblichkeit allen irdischen Lebens vor Augen. Kadaver sind blind und stumm wie das Bild selbst. Bei den Beutetieren kommt dem Hasen eine besondere Bedeutung zu. Der Hase ist wegen seiner kurzen Vorderbeine bergauf am schnellsten. In seiner Wehrlosigkeit steht er für den gläubigen Menschen. Wie der Hase bergauf flieht, so soll sich der Christ seinem Gott als Berg der Weisheit zuwenden. In der Ikonografie wird zwischen Kaninchen und Hase nicht unterschieden. Die brennende Kerze ist ein Sinnbild für Materie und Geist; die Flamme steht für die menschliche Seele, ihr Verlöschen für den Tod. Oft wird der Rauch der verloschenen Kerze dargestellt. Das Löschhütchen, mit dem die Kerzenflamme erstickt wird, ist natürlich ebenfalls ein Symbol für das Sterben und Vergehen. Mit seiner Schärfe und Gefährlichkeit erinnert ein Messer an die Verletzlichkeit des Menschen und an seine Sterblichkeit. Es ist außerdem ein Phallussymbol und eine verdeckte Darstellung der männlichen Sexualität. Glas und Keramik: kostbar verzierte Gläser und besonders Geschirr aus Porzellan waren Luxusgüter. Darüber-hinaus stellen sie Zerbrechlichkeit und damit Vergänglichkeit dar. Wegen seiner strahlenden Weiße steht das Porzellan aber auch für Reinheit. Analog dazu steht wegen seiner durchscheinenden Klarheit Glas für Keuschheit. Zerbrochenes Glas oder Geschirr zeigen die Verletzlichkeit menschlichen Glücks und stehen ebenfalls für den Tod. Ein Krug kann das Laster der Trunksucht mit allen Folgeerscheinungen symbolisieren: Lasterhaftigkeit, Leichtsinns, schlechter Lebenswandel. Mörser und Stößel bzw. Pistill sind Symbole für weibliche und männliche Sexualität und das Streben nach sexueller Erfüllung. Dieses Streben ist natürlich eitel. Bildung war noch nicht grundsätzlich aufgewertet gegenüber dem Zeitvertreib wie seit dem 18. Jahrhundert. Überaus häufig als Vanitas-Requisiten sind abgebildete Bilder oder Statuen: das Bild macht sich und seine Unfähigkeit, das Abgebildete zu bewahren und lebendig wiederzugeben, zum Thema. Briefe sind materielle Produkte menschlicher Beziehungen und verkörpern sie. Diese Beziehungen sind aber vergänglich. Für Briefe, Bücher und Musiknoten galt noch, daß die Stimme des Lesers kein vollwertiger Ersatz war für die verklungene Stimme des Schreibers, sondern nur ihr Fehlen deutlich machte. Obwohl Musik schon aufgezeichnet werden konnte, galt sie außerhalb des Liturgischen als einzigartig und unwiederholbar. Die Aufführung war vorbei, der Klang verklungen, die Musiker verschwunden und die Musiknoten und Instrumente nur noch ein Zeichen des Fehlens. Instrumentalmusik war noch minderwertig gegenüber dem Gesang. Das Musikinstrument wurde als Zeichen für den fehlenden Menschen gesehen. Darüber-hinaus macht das Bild mit der Darstellung von Musik seine Unfähigkeit deutlich, auch noch den Klang zu vermitteln. Das reizt jedoch die Vorstellungskraft des Betrachters. Spielkarten, Spielwürfel und andere Utensilien des geselligen Zeitvertreibs sind Zeichen für ein falsches Lebensziel, die Hinwendung zu flüchtigem Vergnügen, schlechter Gesellschaft, sündhaftem Leben. Die Chancengleichheit des Glücksspiels wurde noch als verwerfliche Anonymität betrachtet. Damit sollte dem genießenden Betrachter seine eigene Anonymität vor dem Bild bewußt werden. Als Kunstliebhaber oder Sammler war er nicht besser als der Glücksspieler. Die darstellende Kunst war selbst ein Spiel, und das dargestellte Spiel war ein Spiel im Spiel. Tabakspfeife und weitere Raucherutensilien sind ein Zeichen für momentanen, flüchtigen Genuß. Rauch und Geruch können im Bild nicht wirklich festgehalten werden. Das berühmte Bild „Ceci n'est pas une pipe“ („Dies' ist keine Pfeife“ (1928)) von René Magritte ist noch eine Anspielung auf diese Symbolik. Seifenblasen und Glaskugeln sind ein Symbol für das menschliche Leben - sowohl für seine Schönheit als auch für seine Vergänglichkeit. Als Ball gesehen, können sie auch als Symbol für die Unbeständigkeit des Lebens gedeutet werden.

Gelehrte Bücher, Verträge, juristische Regelwerke, Pläne, Landkarten, Weltkugeln, Messinstrumente, Antiquitäten, Kuriosa: - all' dies' versammelt nur irdisches Wissen und Streben und ist daher vergänglich. Zu Christussymbolen: auf vielen Vanitas-Stilleben, die nicht nur das Negative zeigen sollten, befinden sich Symbole, die sich auf die Heilslehre Christi beziehen. Wenn alles Weltliche vergehen muß, kann nur das Göttliche wirklich, wertvoll, beständig und erstrebenswert sein. Im Unterschied zu den direkt erkennbaren, sinnlichen, aber unwirklichen Dingen sind die Symbole für die religiöse Wirklichkeit nur dann erkennbar, wenn man sie deuten kann. Diese „semiotische“ Botschaft sollen die Vanitas-Darstellungen vermitteln. Häufig verwendete Christussymbole sind:

- Fisch: aus dem Griechischen: ιχθυσ = „ιησους χριστος θεου υος σοτηρ“ („Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser“: die ersten Buchstaben bilden das Wort „Fisch“).
- Brot und Wein(trauben) weisen auf die Eucharistie hin, den Neuen Bund und die damit versprochene Erlösung. Auch der
- Kelch ist ein Zeichen für Wein und damit für die Eucharistie und den Neuen Bund. Die
- Raupe, die sich zum Schmetterling wandelt, ist ein Symbol für Auferstehung und Erlösung. Der
- Schmetterling ist darüber-hinaus auch ein Symbol der menschlichen Seele.
- Elfenbein ist wegen seiner Kostbarkeit und seiner Weiße schon seit dem Altertum ein Symbol für Reinheit und Beständigkeit. Wegen der nagelförmigen Samen ist die
- Nelke ein Symbol für die Passion Christi.
- Salz ist ebenso lebensnotwendig, wie Christus heilsnotwendig ist. Deshalb ist Salz ein Symbol für Christus. Wegen der Zartheit der Blüte und der in der Schote schützend geborgenen Frucht symbolisiert die
- Erbsenblüte die jungfräuliche Empfängnis Christi. Das
- Ei trägt Leben in sich; es ist ein Symbol der Auferstehung.
- Perlen verkörpern Vollkommenheit und Reinheit und stehen deshalb neben anderen Symbolbedeutungen auch für Christus.

Die Liste ist nicht komplett. Es mag noch Hunderte weiterer Symbole geben. Entscheidend ist der Unterschied zwischen dem trügerischen Zeichen unmittelbarer Sinnlichkeit und dem indirekten religiösen Symbol, das man deuten muß. Die Analogie gibt nicht vor, das Bedeutete zu sein wie die „platte“ Abbildung. Die Maler dieser Symbole dachten wie ihr Publikum in Analogien: so wie Salz dem Menschen lebensnotwendig ist, so ist Christus notwendig für das Seelenheil, Salz für Christus. Bei den Vanitas-Stilleben bedienten sich die Maler aus dem reichen Fundus der zeitgenössischen Emblemik, über die damalige Gelehrte wie Jacob Cats auch Bücher verfaßten. Mit jedem Bild entsteht so ein neues, anderes Potpourri verschiedenster Bedeutungen, die sich teilweise ergänzen, überlagern und vielleicht sogar widersprechen. Das macht die Interpretation oft nicht ganz einfach. Nicht jede Dose („moesa“) muß zwangsläufig weibliche Sexualität bedeuten. Nicht alles muß symbolisch gemeint sein. Es ist hilfreich, zuerst einmal möglichst viele potenzielle Symbole zu sammeln und thematisch zu ordnen. Wenn mehrere Symbole in dieselbe Richtung weisen, z.B. Sexualität (Mörser, Messer, Rosen, ...), ist es sehr wahrscheinlich, daß auch die Dose entsprechend zu interpretieren ist. Mögliche Symbolbedeutungen, die isoliert stehen, sollten zum Schutz vor Überinterpretation nur sehr vorsichtig gedeutet werden. Bei der Vielfalt der Möglichkeiten ist auch eine zufällige Darstellung nicht auszuschließen. Bei aller Bedeutungsfracht sollte man aber immer bedenken, daß diese Bilder auch und vor Allem schön anzusehen sein sollten. Seit dem späten 18. Jahrhundert, im Zuge einer „bürgerlichen“ Aufwertung des Geldes und der privatrechtlichen Verträge ( - Dingen, die man in der Hand hat, im Gegensatz zur ungewissen Gnade geistlicher und weltlicher Autoritäten), werden viele Vanitas-Motive vom Nichtigen und Vergänglichen zum Bedeutenden und Ewigen verklärt. Das Festhalten an Werten, der Glaube an ein Diesseitiges, Sinnliches, Materielles sollten nicht mehr einsam und aussichtslos sein. Nicht mehr die Anonymität des gebannten Zuschauers vor dem Kunstwerk wird nun hervorgehoben, sondern die Gemeinschaft der Kunstliebhaber, zu der es Anlaß gibt. Die Unfähigkeit des Kunstwerks, das Lebendige wiederzugeben, wird nicht

mehr als Fehler verstanden, sondern als bleibende Herausforderung an die Vorstellungskraft seiner Betrachter gerühmt. Das Fixierte und Behauptete des Bildes und der Schrift werden somit vom Verwerflichen zum Tugendhaften, so wie das geschriebene Gesetzesrecht gegenüber dem ungeschriebenen Gewohnheitsrecht an Bedeutung gewinnt. Deutlich wird diese Umwertung etwa bei Rousseaus Melodram „Pygmalion“ (1762/1770): nicht mehr das Tote der Statue wird dort betont, sondern ihr imaginäres Leben im Auge des Betrachters. Prominent in diesem Zusammenhang ist die Musik, die vom Symbol des im Nu Verklingenden zum Symbol „klassischer“ Beständigkeit wird, was sich in einer nie zuvor gekannten Repertoirebildung zeigt. Taminos „Bildnisarie“ in Mozarts Zauberflöte besingt nicht mehr die unmögliche oder verlorene, sondern die kommende (sinnliche) Beziehung. Das Lamento als kollektives Eingeständnis des Scheiterns wird in der Oper des 19. Jahrhunderts zur frenetisch beklatschten Sterbearie, als kollektiv gefeiertem Gelingen. Und das Musikinstrument als bloßer Ersatz der Gesangsstimme beginnt in der Vorstellung des Hörers zu „singen“. In all dem zeigt sich eine Umwertung der Schrift von der Spur eines unwiederbringlich Verklungenen zum Modell eines ewigen Klingens in geselliger Gemeinschaft. Um dies zu gewährleisten, müßten Weltliteratur oder der Notentext von Kunstmusik beständig gelesen werden. Lesen ist kein Scheitern mehr, sondern ein Gelingen. Die Vanitas-Darstellungen des 17. Jahrhunderts präsentieren dagegen noch das verwaiste Buch oder die verblichenen Musiknoten als Inbegriff des Stummen. Allerdings beginnt sich schon in den niederländischen Stillleben jener Zeit der Wert und die Dauerhaftigkeit der Darstellung von der Nichtigkeit und Vergänglichkeit des Dargestellten selbstbewußt zu unterscheiden. Hinter der vordergründigen Bescheidenheit verbirgt sich der Stolz des Künstlers. Nicht nur in der Bildenden Kunst und der Musik, sondern auch in Literatur und Theater gibt es für diesen Wandel zahlreiche Beispiele: „Johann Faust“-Figuren als Symbole des Nichtigen und Lächerlichen ( - seine Studierstube ist eine Ansammlung von Vanitas-Attributen - ) werden etwa seit Goethes „Faust I“ zum Bedeutenden oder Heroischen stilisiert. Der einst lächerliche Romanleser Don Quijote wird in der Romantheorie von Georg Lukács zum idealistischen Helden gemacht. Solche Darstellungen eines Scheiterns zum Zweck des eigenen Triumphs erreichen ihren Höhepunkt im „Fin de siècle“, „unserer“ VCV(W)-Epoche: etwa in Richard Wagners „Götterdämmerung“, Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ oder Oswald Spenglers „Der Untergang des Abendlandes“. Daneben begründen fortbestehende ältere Vanitas-Traditionen im 19. Jahrhundert eine gering-geschätzte Populärkultur. In Horror-Geschichten und -Illustrationen (Gothic novel) wird der religiöse Hintergrund der Vanitasmotive vollends zum Klischee. Seit Mary Shelleys „Victor Frankenstein“ oder der moderne Prometheus wird die Belebung des Toten als etwas Menschenmögliches, aber Bedrohliches dargestellt. Vanitas ist auch in der Kunst seit dem 20. Jahrhundert gegenwärtig. Pablo Picasso oder Andy Warhol haben die Symbole der Vanitas-Stillleben ausgiebig verwendet. Die gewandelte Qualität der Vanitas-Motive läßt sich folgendermaßen erklären: einerseits fällt die tröstende religiöse Heilsgewißheit für eine große Zahl der Betrachter weg, andererseits wird das Fehlen des Dargestellten nicht mehr unbedingt als Problem empfunden ( - denn man hält seine Darstellung für gelungen). Bei einem im Museum ausgestellten Heiligenbild ist man nicht unglücklich darüber, daß der Heilige seine Autorität in dieser Institution nicht mehr entfaltet, weil es hier auf den Künstler und sein Können ankommt. Oder: bei vielen Spielarten der Nostalgie ist man nicht unglücklich darüber, daß die harten Lebensumstände der dargestellten alten Zeiten in Wirklichkeit vorbei sind. Am deutlichsten zeigt sich dies' in Horror-Motiven: daß das Monster nicht wirklich aus dem Grab steigt, ist als beruhigende Gewißheit die Voraussetzung für den Genuß seiner Darstellungen. Beim Blick hinter die Kulissen bestätigt sich die Unwirklichkeit des Dargestellten, und an die Stelle der Wirklichkeit tritt das „know, how“ oder „making of“. Von der populären Vanitas zum Horrorfilm gibt es eine kontinuierliche Tradition. Das im 19. Jahrhundert oft zu Allerseelen aufgeführte Schauerdrama „Der Müller und sein Kind“ wurde

zu einem der ersten Horrorfilme. Heute ist Halloween ein spielerischer, vom Religiösen weitgehend getrennter Umgang mit Vanitas-Attributen. Eine ähnliche rhetorische Grundstruktur hat das populäre Katastrophenszenario, wie etwa die zahlreichen Darstellungen des Untergangs der Titanic. Dem Scheitern des Dargestellten wird das Gelingen seiner Darstellung gegenübergestellt, was die Katastrophe zu bannen scheint. In der Horror-Tradition der Vanitas-Motive steht etwa auch der Erfolgsroman „Das Parfum“ (1985) von Patrick Süskind, dessen Held Parfüm aus ermordeten Frauen extrahiert: das Buch kann den Geruch des Parfüms so wenig wiedergeben wie das Parfüm das entschwundene Leben der Frauen konservieren kann. Aber beides ist eine Herausforderung an die Vorstellungskraft der Lesenden oder Riechenden, die sich mit keinem lebendigen Gegenüber abgeben müssen. Eine moderne Version der Vanitas-Symbolik ist die Medienkritik. An die Stelle der religiösen Wirklichkeit, die es einst hervorzuheben galt, tritt ein ( - zumeist älteres - ) Medium, das seine Privilegien an ein ( - zumeist neueres - ) Medium zu verlieren droht. Medienkritiker stellen das Scheitern des neueren Mediums dem Gelingen des älteren Mediums gegenüber, aber befördern dadurch eher den Erfolg des neueren Mediums. Die traditionellen Vanitas-Topoi Vergänglichkeit, Zerfall, Gedächtnisverlust, Anonymität, Verantwortungslosigkeit bleiben bestehen. Karl Kraus verurteilte den jüngeren Journalismus gegenüber der traditionellen Schriftstellerei und wertete dadurch seine eigene journalistische Tätigkeit auf. Der Literaturwissenschaftler Marshall McLuhan verteufelte die elektronischen Medien gegenüber dem Buch und machte sie gerade damit attraktiv. Das erfolgreiche Ausmalen der Katastrophe stellt sich der Katastrophe selbstbewußt entgegen.

---

### Das AVESTA“AVISTA“

Das „Avesta“ ist eine Textsammlung der von Zarathustra gestifteten Religion des Zoroastrismus, das die Lehre des Propheten Zarathustra beschreibt. Wann genau das Avesta entstanden ist, darüber streiten sich die Gelehrten - mündlich tradiert wurde es schon in vorhistorischer Zeit. Erste Niederschriften liegen nachweisbar ab dem Jahre 1278 vor. Obwohl eine der ältesten und wichtigsten Religionsurkunden der Menschheit, wurde das Avesta der europäischen Wissenschaft erst durch die Bemühungen Abraham Anquetil-DuPerrons zugänglich gemacht, der 1755 nach Ostindien reiste, um von den Parsenpriestern ein Exemplar des Avesta zu erlangen, und in der Tat nach einem siebenjährigen Aufenthalt in Indien nicht nur das Avesta, sondern auch eine vollständige persische Übersetzung desselben mitbrachte, die ihm ein Parsenpriester in die Feder diktiert hatte. Er gab hiervon 1771 eine französische Übersetzung heraus, die jedoch ( - insbesondere bei englischen Gelehrten - ) starken Zweifeln an der Echtheit und dem Alter des Originals begegnete. Erst durch die Schrift des dänischen Sprachforschers Rasmus-Christian Rask „Über das Alter und die Echtheit der Zendsprache“ (1826) wurden diese Zweifel vermittels einer näheren Untersuchung der Sprache des Originals selbst, auf welche sich Anquetil gar nicht eingelassen hatte, dauerhaft beseitigt und seitdem hat die Erforschung des Avesta nach Sprache und Inhalt rasche Fortschritte gemacht. Es hat sich dabei mit Gewißheit ergeben, daß das Avesta in der Tat das letzte Überbleibsel des sehr umfangreichen Kanons heiliger Schriften ist, die im Osten des Iran, wahrscheinlich in Baktrien, schon vor der Gründung des persischen Weltreichs entstanden war. Sehr früh wurden diese Schriften auch bei den Persern angenommen und wurden durch diese den Griechen bekannt. Deren Angaben über den Inhalt decken sich mit denen des Originals. Nach einer Sage der Parsen wurde das Avesta von Alexander dem Großen in Ekbatana verbrannt; wahrscheinlicher ist es, daß es während der langen Fremdherrschaft der Griechen und der Parther in Vergessenheit geriet, weshalb sich zum Zeitpunkt der Wiederherstellung der alten zoroastrischen Religion unter der Dynastie der Sassaniden (seit 226 n.Chr.) nur noch Überreste von den insgesamt 21, die gesamte religiöse

und weltliche Lehre des Zoroaster und seiner Jünger enthaltenden Büchern (nosk) des alten Werkes vorfanden. Diese waren in die damals übliche, der Pahlavischrift ähnlichen Schriftart, die so genannte Zendschrift, umgeschrieben und mit einer Übersetzung in das Pahlavi/Palaver oder Mittelpersisch versehen worden. Das damals gesammelte Avesta enthielt zudem eine Menge zervanistischer Mythen. Diese wurden in der Zeit zwischen Yazdegerd II. und Chosrau I. ausgeschlossen, sind aber zum Teil in anderen Pehlehvischriften (Bundahisn, Denkart) enthalten. Wahrscheinlich rühren von dieser Umschrift die meisten der zahlreichen Fehler und Textverderbnisse her, welche das Avesta entstellen und seine Deutung erschweren. Es hatte übrigens auch noch später, nach der Sassanidenzeit, manche Unbildungen zu überstehen, da nach der Eroberung Irans durch die Araber die alte Religion des Landes bekämpft wurde. Nur in Indien konnte sich eine größere Anzahl von Parsen erhalten, die dorthin aus Persien geflüchtet waren und die verbliebenen Bruchstücke des Avesta mitgebracht hatten. Der Name „Avesta“ („Avista“) kommt nicht vor der Zeit der Sassaniden vor und bedeutet wahrscheinlich „Grundtext“ („Gesetz“ oder „heiliger Text“; auf den altpersischen Keilinschriften: „Abastâ“). Der Begriff „Zend“ („Zand“) dagegen bezieht sich auf mittelpersische Kommentare und Übersetzungen, welche die Priester wegen der verlorengegangenen Kenntnisse der alten Sprache des „Avesta“ Avista““ (Avestisch) erstellt hatten. Die einzelnen Teile des „Avesta“ Avista““ sind:

- der Yasna („Anbetung“); er zerfällt in 72 Kapitel, welche „Hâ“ („Abschnitt“) heißen und ist der wichtigste Teil des Heiligen Buches Avesta, welches aus 5 Büchern besteht. Teil der Yasna sind auch die „Gatha“ (Gesänge), welches die Worte des Propheten sind. Die Yasna 28-53 sind die Gathas des Propheten. Die frühesten Kapitel der Yasna und die späteren sind erst nach Zarathustra von Geistlichen erstellt worden, welche den Gläubigen zunächst auf die Anbetung des Propheten und den Erzengeln einstimmen und schließlich zu den wahren Gesängen des Propheten führen. Die Gathas oder Gesänge, welche von Zoroaster selbst kommen, stellen das Fundament für die spätere Dogmatik und Moral in den restlichen später erstellten Teilen des Avesta dar.

- der „Vendidâd“ ( - von „vî-daêvô-dâta“ = „gegen die Devs, d.h. Dämonen, gegeben“) enthält in seinen 22 „Fargards“ Fragmente sehr verschiedenartigen Inhalts, die nur betreffs der überall durchgehenden Einkleidung in Dialoge zwischen Ormuzd oder Ahura Mazda und seinem Propheten Zoroaster miteinander übereinstimmen. Der erste Fargard enthält die zoroastrische Schöpfungsgeschichte, der zweite die Sage von Yima und dem goldenen Zeitalter, die Folgenden größtenteils Vorschriften über Bußen und Sühnen, durch welche man die Folgen der verschiedenen Sünden oder Verunreinigungen, die man auf sich geladen hat, abwehren kann.

- der „Visparad“ ( - von „vîspe ratavo“ = „alle Oberen“): er enthält in 23 „Kards“ (Abschnitten) Gebete von ähnlicher Natur wie die im jüngeren Teil des Yasna, aber von viel geringerem Umfang. Die drei genannten Bücher zusammen bilden - in einer eigentümlichen Anordnung zusammengestellt - die zu gottesdienstlichen Zwecken viel gebrauchte Sammlung „Vendidâd Sâde“.

- die „Yashts“ (Verehrung durch Anpreisung): das vierte Buch des Avesta sind Anbetungen, je an göttliche Schöpfungen, wie den Erzengeln, den Elementen und das Gute, welche auch Namensgeber der zarathustrischen Tage sind. Der zarathustrische Kalender hat 30 Tage und jeder dieser Tage hat den Namen eines Göttlichen Geschöpfes (z.B. Mah = der Mond - Mehr = das Licht - die Fravashis = die Erzengel), deren Eigenschaften ausführlich aufgezählt und beschrieben werden. Sie sind daher eine wichtige Quelle für die zoroastrische und iranische Mythologie.

- das „Khorde Avesta“: die fünf „Ryâyish“, die Stücke „Aferîn“ und „Afrigân“ und einige andre kleine Stücke und Fragmente werden häufig mit den Yashts unter dem Namen Khorda Avesta („kleineres Avesta“ Avista“) zusammengefaßt. - -

- - - Iranische Mythologie: das Gebiet, in dem die iranische Mythologie entstand und wirksam war, umschließt die Gegend des heutigen Iran, Afghanistan und Tadschikistan. Maßgeblich für die Überlieferung der Mythologie ist das Königsbuch („Schâhnâme“), das Lebenswerk des persischen Dichters „Abū l-Qâsem-e Ferdousī“, welches mit Homers „Ilias“ vergleichbar ist, obwohl das persische Werk das des Homer an Umfang weit übertrifft. Weitere Figuren der persischen Mythologie entstammen dem Avesta. Gestalten und Begriffe

der iranischen Mythologie: Afrasiab - Ahriman - Anahita - Anaya - Ardschap - Arash - Azhi Dahaka - Daeva - Dschamschid - Faridun - Gayomarth - Havma - Hom - Hōšang - Isfandiar - Kai Chosrau - Kaikawous - Kaveh - Lohrasb - Manotschir - Rakhsch - Rostam - Rudابه - Sam - Sijawusch - Simurgh - Sohak - Sudabe - Sohrab - Tahmorath - Yima – Zal. Die „Amschaspand“ sind in der Religion des Zarathustra die sieben unsterblichen Weisen, die sieben höchsten Geister im Reich des Lichts, Ahura Mazda, der Gegner des Gottes der Finsternis Ahriman, und seine sechs Gehilfen. Es sind die Tugend, die Wahrhaftigkeit oder Heiligkeit, die gute Gesinnung, die Demut oder Weisheit, die Herrschaft oder den Besitz, die Gesundheit und die Langlebigkeit oder Unsterblichkeit bedeuten. Sie sind nach dem Verständnis mancher Anhänger Zarathustras reine Allegorien und werden oft, besonders die beiden letzten, als Güter angerufen, welche Ahura Mazdā gebeten wird, den Frommen zu verleihen.

---

### **Der „Übermensch“**

Der „Übermensch“ ist ein Begriff aus dem philosophischen Denken. Als Übermensch wird ein „Idealmensch“ bezeichnet, welcher über das gewöhnliche Leben eines „normalen“ ( - meist negativ bewerteten - ) Menschen hinausgewachsen ist. Die früheste Ausprägung des Worts ist als „hyperanthropos“ bereits in den Schriften Lukians im 2. Jahrhundert vor Christus aufgetaucht. Auf Deutsch hat es im 17. Jahrhundert Heinrich Müller in dem Werk „Geistliche Erweckungsstunden“ (1664) verwendet. Der Begriff wurde, jeweils mit unterschiedlichem Bedeutungsinhalt, u.A. von J.-G. Herder und dem indischen Philosophen „Sri Aurobindo“ verwendet. Goethe gebrauchte den Ausdruck in seinem Gedicht „Zueignung“ (1787). Am weitest bekanntesten ist aber die Übermensch-Konzeption von Friedrich Nietzsche. Bei FN taucht der Begriff des Übermenschen zuerst in seinem Werk „Also sprach Zarathustra“ (1883-’85) auf, auch wenn sein Konzept des Übermenschen schon in seinem Werk „Menschliches, Allzumenschliches“ (1878) teilweise entwickelt ist. Nietzsche übernahm den Terminus vom französischen Philosophen Claude-Adrien Helvétius, der vom „homme supérieur“ geschrieben hatte. Aus Sicht Nietzsches ist es die Aufgabe des Menschen, einen Typus hervorzubringen, der höher entwickelt ist als er selbst. Diesen dem Menschen überlegenen Menschen nennt Nietzsche den „Übermenschen“. Hierbei sollte nicht außer Acht gelassen werden, daß der Übermensch nicht eine neue Gattung nach dem Menschen sein soll, sondern aus dem einzelnen Menschen hervorgeht. Zwar hat Nietzsche auch die Hoffnung, daß es in der Zukunft mehrere dieser Übermenschen gibt; aber dies ist nicht so zu verstehen, daß sich eine Rasse Übermensch entwickeln soll. Es handelt sich also nicht um eine neue Rasse „Übermensch“, die den Menschen ablöst wie dieser das Tier, sondern um den Einzelnen, der sich über sich hinausschaffend als Übermensch verwirklicht. Nietzsches Konzept des Übermenschen stellt eine radikale Lebensbejahung trotz des und gegen den Nihilismus dar. Der Übermensch gilt somit als Überwinder des Nihilismus. Er ist der Schöpfer neuer Werte, die er aus sich selbst bezieht und die anstelle der durch den Nihilismus zuvor zerstörten bzw. verneinten transzendenten Werte ( - Gott, Religion, ewige und unbezweifelbare moralische und erkenntnistheoretische Dogmen - ) nunmehr eine immanente, dem Leben zugewandte und dem Leben dienliche Entsprechung finden. Der Übermensch wird in der Nietzsche-Forschung auch interpretiert als der Versuchende, Strebende, sich selbst Überwindende, als Ausdruck einer ursprünglich zum Menschen gehörenden Sehnsucht, sowie des Nicht-Genügens der eigenen Faktizität. Nietzsche sagt, der Mensch solle diese Entwicklung des Übermenschen bewußt bejahen und wollen. Nietzsche empfand für die in banalem Hedonismus befangenen und ohne höhere Zielsetzungen dahinlebenden Menschen - die „Herdenmenschen“ - bloß Verachtung. Was er positiv an ihnen fand, war, daß sie untergehen und zuvor etwas Neues hervorbringen würden: den

Übermensch. Nietzsches Zarathustra wünscht sich Menschen, die Wegbereiter des Übermenschen sind, obwohl sie wissen, daß der Übermensch der Untergang des Menschen sein kann. Das Ziel der Menschheit liegt nach Nietzsche nicht in der Zukunft oder im allgemeinen Wohlergehen, sondern in den immer wieder auftretenden „höchsten Exemplaren“ der Menschheit, eben den Übermensch. Aus dieser philosophischen Position resultiert die positive Einschätzung gerade von immoralistischen und nach Größe strebenden Machtmenschen wie „Alkibiades“ und „Napoléon Bonaparte“ durch „Friedrich Nietzsche“. Von zahlreichen Nationalsozialisten wurde Nietzsches Übermensch-Konzeption im Sinne des nationalsozialistischen Gesellschaftsmodells instrumentalisiert und mit der „Herrenmenschen-Ideologie“ des Nationalsozialismus gleichgesetzt, obwohl Nietzsche vordergründig nicht eine Überlegenheit der Rasse, sondern des Geistes propagiert hat - wobei er in seiner Vieldeutigkeit einen etwaigen Zusammenhang zwischen rassischer und mentaler Konstitution offen gelassen hat. Maßgeblichen Anteil an der einseitigen Interpretation philosophischer Grundgedanken Nietzsches in der NS-Zeit hatte Nietzsches Schwester „Elisabeth Förster-Nietzsche“, die, im Gegensatz zu Nietzsche selber, in einem Naheverhältnis zu national-völkischen Kreisen stand...

---

**-- „Traditore = Tradutore“: Elisabeth Förster-Nietzsche ( - Heinz-Friedrich Peters: „Zarathustras Schwester“ [„Fritz & Lieschen Nietzsche“ - ein deutsches Trauerspiel] München 1983 (engl. orig. 1977)) {„Übersetzer sind Fälscher“} --**

Therese-Elisabeth-Alexandra Nietzsche wurde am 10. Juli 1846 in Röcken bei Lützen geboren und starb am 8. November 1935 in Weimar; sie ist bekannt als „Elisabeth Förster-Nietzsche“ und war die Schwester des Philosophen Friedrich Nietzsche. Als alleinige Nachläßverwalterin ihres Bruders, als Gründerin und Leiterin des Weimarer „Nietzsche-Archiv“ konnte sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Nietzsche-Kult in Deutschland inszenieren und lenken. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden ihre Fälschungen an Nietzsches Schriften und Briefen allgemein bekannt. Sie selbst wurde und wird als Hauptverantwortliche für fehlgeleitete Deutungen der Philosophie ihres Bruders, besonders im Nationalsozialismus, scharf kritisiert. Andererseits wird darauf hingewiesen, daß das von ihr verbreitete Nietzsche-Bild offenbar dem damaligen Zeitgeist entgegenkam und eine Vielzahl von Gelehrten sie kritiklos hofierte und unterstützte. F.N.s 2 Jahre jüngere Schwester war – nach dem Tod des Vaters Carl-Ludwig Nietzsche 1849 – zusammen mit der Mutter seine engste Bezugsperson. Das Verhältnis der beiden Geschwister war lange Zeit ein recht inniges, wenn auch nicht von wiederholtem Streit und Versöhnung freies. Zeitweilig führte Elisabeth ihrem unverheirateten Bruder, der ihr den Spitznamen „das Lama“ gab, den Haushalt. Beider Verhältnis verschlechterte sich deutlich in den 1880er Jahren, unter anderem weil Elisabeth sich Bernhard Förster (1843–1889) anschloß, einem deutschnationalen Gymnasiallehrer, der wegen seiner rabiaten antisemitischen Agitation vom Schuldienst suspendiert worden war und daraufhin mit Gleichgesinnten in Paraguay die Siedlungskolonie „Nueva Germania“ gründete. Elisabeth heiratete Förster am 22. Mai 1885 – der Geburtstag Richard Wagners wurde wohl absichtlich als Termin gewählt – und folgte ihm 1886 nach Paraguay, wo sie noch 1889, als Bruder Friedrich in Turin zusammenbrach, lebte. Kurz vor seinem Zusammenbruch äußerte sich Friedrich Nietzsche in Briefen und in seiner Autobiographie „Ecce Homo“ äußerst abfällig über seine Schwester. Viele frühere Briefe zeigen dagegen auch Liebe, Sorge und Zuneigung. Über das wechselhafte Verhältnis der Geschwister gibt es entsprechend bis heute unterschiedliche Ansichten. Recht übereinstimmend wird festgestellt, dass Elisabeth ihren Bruder persönlich bedingungslos bewunderte, aber wenig Kenntnis von seiner Philosophie hatte. 1893 kehrte Elisabeth Förster, inzwischen verwitwet ( - Förster hatte sich nach dem Scheitern seines Projekts getötet), aus

Übersee zurück und stand vor der Aufgabe, sich eine eigene Existenz aufzubauen. Sie begann, sich die Kontrolle über Nietzsches Werk zu sichern, was ihr vollständig erst 1897 - nach dem Tod ihrer Mutter - gelang. 1895 erhielt sie die amtliche Genehmigung, den Doppelnamen „Förster-Nietzsche“ zu tragen. Sie gründete das Nietzsche-Archiv, das zunächst in Naumburg, ab 1897 in der von „Meta von Salis“ gestifteten „Villa „Silberblick““ in Weimar untergebracht war. Im oberen Stockwerk des Hauses lebte der umnachtete Philosoph bis zu seinem Tod im Jahre 1900. Sie war alleinige Besitzerin des Nietzsche-Archivs. Für archivalische Arbeit stellte sie fachkundige Mitarbeiter ein, so z.B. Rudolf Steiner, der Erfahrungen aus dem Goethe-Archiv mitbrachte und in den 1890er Jahren noch ein begeisterter Nietzscheaner war, und Heinrich Köselitz ( - bekannt als „Peter Gast“), der über viele Jahre sozusagen Nietzsches Sekretär war und zur Entzifferung von dessen Handschrift unverzichtbar. Keiner der Mitarbeiter hatte freien Zugang zu dem gesamten Archiv, so-daß Elisabeth Förster-Nietzsches später berüchtigte Fälschungen bis zu ihrem Tod 1935 unbemerkt blieben. Diese Fälschungen, die meist Äußerungen über sie in Briefen ihres Bruders betrafen, sollten ihr, einer Frau ohne akademische Ausbildung, als Legitimation zur Leitung des Archivs dienen. Wenngleich Elisabeth Förster-Nietzsche als Archivleiterin in den folgenden Jahren zahlreiche Zwistigkeiten – mit Mitarbeitern, Verlegern, dem ihr nicht trauenden Nietzsche-Freund „Franz Overbeck“ und Anderen – hatte, gelang es ihr doch, eine Reihe angesehener Unterstützer des Archivs zu finden: etwa „Harry, Graf Kessler“ und den jüdischen Stockholmer Bankier „Ernest Thiel“. Der berühmte belgische Architekt „Henry van de Velde“ konnte zur repräsentativen Umgestaltung der Villa „Silberblick“ gewonnen werden. Diese wurde zu einer Pilgerstätte für Verehrer des Philosophen. Die Namen von Stefan George, Richard Dehmel, Thomas Mann, Gerhart Hauptmann und anderen Berühmtheiten findet man im Gästebuch des Nietzsche-Archivs. Elisabeth Förster-Nietzsche kümmerte sich um die Herausgabe der Werke ihres in den 1890er Jahren schnell zu großem Ruhm gelangten Bruders, um die Archivierung und Erschließung der nachgelassenen Papiere und mit besonderem Nachdruck um den Erwerb der zahlreichen Briefe, die Nietzsche an Freunde und andere Partner geschrieben hatte. Ihrem Sammeleifer, der schon in ihren jungen Jahren begonnen hatte, ist zu verdanken, daß Nietzsche heute eine der Personen des 19. Jahrhunderts ist, zu dessen Biographie die reichhaltigsten Materialien überliefert sind. Außerdem schrieb Elisabeth Förster selbst eine FN-Biographie in mehreren Bänden. Außer den genannten Brieffälschungen wird ihr heute vor allem die Herausgabe eines Buches, „Der Wille zur Macht“, zur Last gelegt. Sie hat es unter Mitarbeit von Peter Gast aus dem Nachlaß Nietzsches zusammengestellt und als „Nietzsches Hauptwerk“ ausgegeben: zunächst 1901, in stark erweiterter Fassung 1906. Diese Kompilation wird oft für eine fehlgeleitete Rezeption Nietzsches, vor allem durch Faschisten und Nationalsozialisten, verantwortlich gemacht. Die akademische Philosophie zeigte erst mit einem Jahrzehnt Verspätung ein oft noch zögerliches Interesse an Nietzsche. Renommiertere Philosophen wie Hans Vaihinger, Alois Riehl, Bruno Bauch u.A. setzten sich für Nietzsche & Nietzsche-Archiv ein, auch, trotz ihrer Umstrittenheit, für Elisabeth Förster-Nietzsche! Einige von ihnen schlugen sie sogar wegen ihrer Verdienste um das Lebenswerk Nietzsches für den Literatur-Nobelpreis vor. Nachdem Dies' nicht zum Erfolg geführt hatte, wurde ihr zu ihrem 75. Geburtstag anno 1921 von der Universität Jena der Titel „Dr. phil. h.c.“ verliehen. Obwohl Elisabeth Förster-Nietzsche und ihr Nietzsche-Archiv von Anfang an kritisiert wurden – sie wehrte sich dagegen mit zahlreichen Gerichtsprozessen, etwa gegen Carl-Albrecht Bernoulli, und 1907 in einer Schrift „Das Nietzsche-Archiv, seine Freunde und seine Feinde“ –, gab es offenbar eine genügend tragfähige Schicht von national-&-völkisch gesinnten Bildungsbürgern, die den von ihr begründeten Nietzsche-Kult zelebrierten. Ihre Vergangenheit als Ehefrau des Bernhard Förster war dem nicht abträglich. Mit der aufsteigenden NSDAP konnte sie sich leicht arrangieren, auch wenn sie selbst vor allem Benito Mussolini bewunderte und sich selbst zumindest 1932 (vor-erst) noch als „deutschnational“ gegen die Nationalsozialisten absetzte (

- Eintrag vom 7. August 1932 in Harry Graf Kesslers Tagebuch: „Im Archiv ist alles vom Diener bis zum Major hinauf Nazi, nur sie selbst ist noch, wie sie sagt, deutschnational.“ (zitiert nach Krummel: Nietzsche und der deutsche Geist, Band II, S. 30) – mit „Major“ ist der spätere Archivleiter, NSDAP-Mitglied Major a.D. Max Oehler gemeint). In den Jahren 1932-'34 empfing sie mehrfach Adolf Hitler als Besucher im Nietzsche-Archiv. Schon vor Elisabeth Förster-Nietzsches Tod hatte jedoch Erich-F. Podach 1930 mit der Publikation einer Reihe kritischer biographischer Untersuchungen begonnen, die den von ihr errichteten Nietzsche-Mythos nachhaltig zersetzen sollten. Nach ihrem Tod 1935 ergaben sich neue Möglichkeiten für eine kritische Nietzscheforschung. Diese blieb aber aufgrund des geistigen Klimas in der Zeit des Nationalsozialismus und dann wegen des Krieges in ihren Anfängen stecken ( - so-g. „Historisch-kritische Ausgabe). Erst mit der Ausgabe Karl Schlechtas 1959 wurden die Eingriffe, Fälschungen und Zerstörungen Elisabeth Förster-Nietzsches an Werk, Briefen und Nachlaß ihres Bruders einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Seither wird sie in vielen Veröffentlichungen über Nietzsche und die Nietzsche-Rezeption sehr negativ dargestellt. Kurz darauf, 1960, wandte sich Podach gegen eine nun oft übertriebene Schuldzuweisung an Förster-Nietzsche und sah darin „...die neueste Legende...“; er warf den zahlreichen ehemaligen Unterstützern und Mitarbeitern des Archivs vor, damit von ihrem eigenen Versagen, ihrer Unfähigkeit oder sogar aktiver Mithilfe an der Verfälschung Nietzsches abzulenken. Gegen den dennoch anhaltenden Trend hat ihr Ernst Nolte 1990 „...ganz überragend[e]...“ Verdienste um Nietzsches Werk bescheinigt. David-Marc Hoffmann gestand dies zwar nur bezüglich der Sammlung von Nietzsches Papieren zu, sah sich aber 1991 zur Erneuerung von Podachs Mahnung berechtigt: „...bei der Verurteilung von Nietzsches Schwester wird gerne vergessen, [...] daß Generationen von Philosophen, Philologen, Künstlern, Schriftstellern, Staatsmännern und Industriellen Frau Förster-Nietzsche, das Archiv und damit die Weimarer Tradition entscheidend ideell und materiell unterstützt haben...“ (Hoffmann, S. XIII). Dennoch scheint es nach-wie-vor so zu sein, daß man immer wieder, wie Klaus Goch 1998 schrieb, Elisabeth Förster-Nietzsche gern als das „Sündenlama“ hinstellt, das die Schuld an dem „ganzen historischen Elend einer fehlgelaufenen Nietzsche-Rezeption mit ihren faschistoiden Verzeichnungen“ allein zu tragen habe. Goch meint darüber-hinaus in einem biographischen Porträt, das er für einen von der Feministin Luise-F. Pusch herausgegebenen Band Schwestern berühmter Männer schrieb, daß wir von ihr vielleicht „...ein neues, differenziertes Bild gewinnen, wenn wir fragen, unter welchen allgemeinen und besonderen Bedingungen Elisabeth als Frau in einer Gesellschaft der Männer ihr Leben zu gestalten hatte...“. Unter Vermeidung der bisher vorwiegend einseitigen Sichtweise auf die „Hexe“ und „Fälscherin“ versuchte Goch, „ein kritisch-angemessenes Porträt“ der Elisabeth Förster-Nietzsche zu zeichnen, „das ihre Stärken und Schwächen, ihre Leistungen und ihr Versagen anschaulich macht.“

---

### Der Erbauer von „Silberblick“

Henry-Clement van de Velde wurde am 3. April 1863 in Antwerpen geboren und starb am 15. Oktober 1957 in Zürich; er war ein belgischer Architekt und Designer. Er studierte Malerei in Antwerpen bei Charles Verlat und gilt als einer der vielseitigsten Künstler des „Jugendstil“/„art nouveau“. Von ihm ging eine fundamentale Erneuerung der angewandten Kunst aus. Seine Arbeiten in den unterschiedlichsten Materialien überwandern das gegenständliche Dekor des späten 19. Jahrhunderts; „...ein Gefühl von Unruhe und mangelnder Befriedigung beherrschte uns um 1890 so allgemein...“ schrieb Henry van de Velde in seinen „Kunstgewerblichen Laienpredigten“ ( - deutsch 1902 erschienen). Die daraus bei ihm resultierende künstlerische Sinnkrise ließ ihn um 1893/'94 seine Laufbahn als Maler abbrechen und sich der Architektur und angewandten Kunst zuwenden. Vandeveld

erhob die Linie zum alleinigen Ausdrucksträger seiner Objekte; exemplarisch gesteigert zur plastischen Form erscheint sie in diesen berühmt gewordenen Kandelabern von 1898, die für den Freund und Mäzen Harry Graf Keßler gefertigt wurden. Er wurde 1902-'07 Gründer der „Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar“. Von 1904-1911 dauerte die Gesamtplanungs- und Bauzeit der von ihm im Jugendstil erbauten Gebäude. 1908 bis 1909 gestaltete er den Innenraum von Schloß Lauterbach ebenfalls im Jugendstil um. Die Kunstgewerbeschule wurde 1915 geschlossen, van de Velde verließ 1917 Deutschland. Er sah sich starkem politischen Druck, insbesondere ausländerfeindlichen Anfeindungen, ausgesetzt. Die Kunstgewerbeschule wurde später Keimzelle der Bauhaus-Architektur. 1920 bis 1926 entwarf er als Architekt für das Mäzenaten-Ehepaar Kröllner-Müller ein Privatmuseum in Otterlo in den Niederlanden, das jedoch erst 1938 als Provisorium fertiggestellt wurde. 1925 erhielt er eine Professur für Architektur an der Universität Gent und wurde ein Jahr später Direktor des neu gegründeten „Institut Supérieur des Arts Décoratifs“ („ISAD“) in Brüssel/Bruxelles; 1936 emeritierte er, beteiligte sich aber noch an den 2 Weltausstellungen in Paris 1937 und in New York 1939. Wegen seiner Tätigkeit als „Conseiller esthétique de la reconstruction“ unter deutscher Besatzung wurde van de Velde nach dem Zweiten Weltkrieg in Belgien angefeindet. 1947 zog er sich in die Schweiz zurück und starb dort; eine Auswahl aus seinen Werken:

- 1895: „Bloemenwerf“, eigenes Wohnhaus in Uccle bei Brüssel (Belgien)
- 1900-02: Innenausbau für das „Museum Folkwang“ in Hagen
- 1902-1903, 1911: „Villa Esche“, Wohnhaus für den Fabrikanten Herbert Esche in Chemnitz
- 1903: „Nietzsche-Archiv“ in Weimar
- 1906-1907: Clubhaus des Chemnitzer Lawn-Tennis-Club in Chemnitz (zerstört)
- 1907-1908: „Hohenhof“, Wohnhaus für Karl-Ernst Osthaus in Hagen
- 1907-1908: „Haus Hohe Pappeln“, eigenes Wohnhaus in Weimar
- 1909-1911: „Ernst Abbé“-Denkmal in Jena (mit dem Bildhauer Constantin Meunier)
- 1913-1914: „Werkbund-Theater“, Deutsche Werkbund-Ausstellung in Köln
- 1913-1914: Wohnhaus für den Fabrikanten Paul Schulenburg in Gera
- 1913-1914: Wohnhaus für den Fabrikanten Dr. Theo Koerner in Chemnitz
- 1929-1931: Altersheim der Minna und James Heinemann-Stiftung in Hannover
- „Bücherturm“ der Universität Gent (Belgien)
- Innenausbau des Schlosses Lauterbach in Neukirchen/Pleiße
- Wohnhaus für Emil Possehl in Travemünde

Im „Zu den hohen Pappeln“-Haus in Weimar-Ehringsdorf hatte ich als stud. mus. der HfM „Franz Liszt“ Weimar um 1971 interessante Gespräche mit der damaligen Kustodin Elke Minckwitz.

---

## Die Tondichtung

Nach so-viel Vor-Reden nun zum Eigentlichen: „Also sprach Zarathustra“ ist eine Sinfonische Dichtung von Richard Strauss, frei nach Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“. Sie wurde am 27. November 1896 unter Leitung des Komponisten in Frankfurt am Main uraufgeführt. Richard Strauss fand 1895 Gefallen an Nietzsches kulturkritischen Angriffen auf das deutsche „Philistertum“. Auch war er erklärtermaßen dem Christentum abgeneigt. Wohl traten solche Überlegungen aber in den Hintergrund, denn die Sprache Nietzsches scheint Strauss musikalisch unmittelbar herausgefordert zu haben. Sinnigerweise meinte Nietzsche selbst: „...unter welche Rubrik gehört eigentlich dieser ‚Zarathustra‘? Ich glaube beinahe, unter die ‚Symphonien‘...“; bemerkenswert ist, daß die 4 Teile von Nietzsches Zarathustra den Sätzen einer Sinfonie entsprechen. Nietzsche konzipierte die Schrift als einen dionysischen Dithyrambus, eine Hymne, der eine große Musikalität innewohnt. Und so ist es nicht verwunderlich, daß sich gleichzeitig mit Strauss auch Gustav

Mahler für den Text interessierte. Strauss wählte aus jedem der vier Teile des Zarathustra-Texts zwei Kapitel. Die Kapitel werden von ihm neu geordnet, in eine zweiteilige Struktur gebracht und in librettistischer Manier vertont. Am Anfang des ersten Teils steht die „Vorrede“ Zarathustras mit der berühmten Steigerung ausgehend von dem „Natur“-Motiv (c'-g'-c'') in C-Dur. Dieses Motiv durchzieht den ganzen ersten Teil, der, nach lautstarker Wiederkehr eben-dieses „Natur“-Motivs im „Genesenden“ in einer Generalpause endet. Die musikalische Struktur entspricht dem Zusammenbruch Zarathustras aus Überdruß am Menschen. Die Rekonvaleszenz Zarathustras im zweiten Teil der Komposition ist ganz vom „Tanzlied“ in H-Dur geprägt, doch ganz zum Schluß ertönt in den tiefen Streichern ein „C“: die ewige Wiederkehr des Gleichen? Im Einzelnen beginnt die Tondichtung damit, daß Zarathustra vor die aufgehende Sonne tritt und beschließt, zu den Menschen herabzusteigen. Ein einprägsamerer Sonnenaufgang ist in der Musikgeschichte nicht bekannt! Das Tremolo der tiefen Streicher bietet die Leinwand für das Naturschauspiel, in dem sich die Sonne mit dem „Natur“-Motiv „c'-g'-c'“ ankündigt. Angetrieben von Paukenschlägen wird nach einigen Sforzati und Kadenzen der strahlende C-Dur-Höhepunkt erreicht, zu dem Strauss die Orgel, die „Königin der Instrumente“ (nach Mozart), hinzuzieht. Das Kontrastprogramm dazu folgt in „Von den Hinterweltlern“ ( - nicht: „Hinterwäldler“ (= inferiorisierte Bewohner abgelegener Gegenden wie z.B. Weimar in Thüringen o.Ä.), sondern die, die „hinter“ dieser Welt eine andere Welt vermuten, also (Jenseits-)Gläubige); hier geht es also um jene, die an einen (unvollkommenen) Gott glauben und in ihrer Welt zwischen Gut & Böse gefangen sind. Strauss erzeugt durch die v.A. von den Bratschen „mit Andacht“ [☺!] vorgetragene Passage eine (ironisch-)religiöse Atmosphäre. „Credo in unum deum“, spielen die Hörner und die Orgel, durchaus auch mit Ironie. In „Von der großen Sehnsucht“ kämpft das in gebrochenen Dreiklängen aufsteigende Sehnsuchtsmotiv gegen die andächtigen Motive des vorhergehenden Teils. Die Sehnsucht obsiegt und wird nur vom wieder auftretenden „Natur“-Motiv gebändigt. Im „Von den Freuden und Leidenschaften“ wird selbigen Gefühlen freier Lauf gelassen. Das „Freude“-Motiv kann an dem Dezimsprung erkannt werden, dem eine chromatisch fallende Melodie folgt. Gegen Ende kündigen sich allerdings in einem zackigen Motiv der Posaunen Zweifel an. Dies' leitet über zum „Grablied“, in dem die Oboe eine klagende Melodie anstimmt. Motive aus den vorhergehenden Sätzen klingen an, vor allem in der Solo-Violine, wie in Reminiszenz an eine bessere Zeit: Zarathustra trägt seine „Freuden & Leidenschaften“ zu Grabe, einer noch besseren Zeit entgegen...; ein Liegeton leitet über zu „Von der Wissenschaft“: in diesem Teil nimmt Strauss kleinkarierten Akademismus mit einer stupiden „12TonThema“-Fuge ( - vor(!) der „Erfindung“ der „Zwölftonmusik“ durch (offiziell 1922) Schönberg bzw. (tatsächlich 1913) Skrjabin - ) auf's Korn. „Der Genesende“ ist das Zentrum des Werks. Im ersten Teil steuert die Musik auf Zarathustras Zusammenbruch zu: am Ende einer dramatischen Steigerung schmettern die Trompeten das „Natur“-Motiv über einem in dreifachem Forte gehaltenen „C - G“-Akkord“ des ganzen Orchesters. Generalpause. Langsam erhebt sich Zarathustra wieder, der zweite Teil des Werkes beginnt. Im Vergleich zum ersten Teil ist er wesentlich harmonischer und einheitlich durchkomponiert. Zarathustras Genesung nimmt ihren Lauf: seine „Tiere“ reden ihm gut zu: allen voran die Vögel, die in den Flöten „zwitschern“, aber auch der Hahn, der durch die Trompete ein „Kikeriki“ beisteuert. Im „Tanzlied“ wird in seligem H-Dur eine heitere Stimmung verbreitet. Dazu trägt nicht zuletzt der impulsive Dreivierteltakt bei. Vom motivischen Material des ersten Teils begegnen uns überwiegend die freudigen, heiteren Elemente. Die heitere Stimmung wird im „Nachtwandlerlied“ verklärt, das mit dem ersten Glockenschlag von insgesamt zwölf Mitternachtsschlägen beginnt. Das Werk klingt aus in einem Zwiespalt zwischen C-Dur und H-Dur, Natur und Geist. Während die Violinen und die hohen Holzbläser mit H-Dur-Akkorden das Werk zu einem friedlichen Schluß zu bringen versuchen, hindert sie daran das „Natur“-Motiv in C-Dur, von Celli und Bässen im Pizzicato gespielt. Am Ende setzt sich das „C“ des „Natur“-Motivs durch: es gibt kein „Gut“ oder

„Böse“ mehr. Der Bogen zum Beginn des Stücks ist geschlagen. Verheißt das den nächsten Morgen, die „ewige Wiederkehr des Gleichen?"; in jedem Fall wirkt die formale Geschlossenheit wie ein Narkotikum gegen die Widersprüche der Welt, an denen Nietzsche verzweifelte. Bekannte Verwendung fand die weltberühmte einleitende Fanfare des Stücks in Stanley Kubricks Film 2001 „Odyssee im Weltraum“. Die Version wurde eingespielt von Herbert von Karajan mit den Wiener Philharmonikern. Ebenso gibt es Interpretationen vom brasilianischen Musiker Eumir Deodato und dem japanischen Elektronikkünstler Isao Tomita. Außerdem verwendet der Wrestler Ric Flair seit Jahren das Lied als Einzugshymne. Genauso verwendete Elvis Presley dieses Lied als triumphalische Einleitung in jedes seiner Konzerte in seiner späteren Karriere. - Was eigentlich ist eine „Sinfonische Dichtung“? Eine „sinfonische Dichtung“ („Symphonische Dichtung“, „Tondichtung“) ist ein längeres musikalisches Stück für Orchester, das versucht, außermusikalische Inhalte mit musikalischen Mitteln zu beschreiben, beispielsweise Menschen, Sagengestalten oder Landschaften, später z.B. auch Gemälde. Zuweilen folgt die sinfonische Dichtung auch direkt einer literarischen Vorlage (z.B. bei Richard Strauss). Sie ist eine Form der Programmmusik und spielt vor allem in der

## Stadtkantorin gekündigt

Die Kreissynode trennt sich zum 19. Mai nach nur dreieinhalb Jahren von Barbara von Berg

Barbara von Berg, Weimars Stadtkantorin, wurde zum 19. Mai gekündigt. Superintendent Henrich Herbst bekundete seine Betroffenheit, wollte aber keine Gründe nennen. Musikerkollegen bescheinigen von Berg kontraproduktive Arbeitsweise.

WEIMAR (ho). Der Weimarer Stadtkantorin Barbara von Berg wurde letzten Samstag die Kündigung ausgesprochen. Dies bestätigte Superintendent Henrich Herbst gestern gegenüber TA. Die Kündigung sei ab dem 19. Mai wirksam. Gründe für die Entscheidung der Kreissynode

wollte Herbst nicht nennen, jedoch „bin ich betroffen, dass wir so reagieren mussten“, sprach Herbst im Namen der evangelischen Gemeinde.

Aus den Reihen der Musikerkollegen war indes zu erfahren, dass es schwierig gewesen sei, mit der gebürtigen Wittenerin zu kooperieren. Das stetige

Durchsetzen ihres eigenen Willens habe sich kontraproduktiv auf die Arbeit ausgewirkt, heißt es hinter vorgehaltener Hand.

Zudem wurden Mängel an der Orgel der Stadtkirche festgestellt, die wohl eine Sanierung erfordern. Für die Instandhaltung war die Kantorin, die seit 2003 in Weimar tätig ist, zustän-

dig. Persönliche Differenzen aber habe es keine gegeben.

Barbara von Berg, die letzten September ihre halbe Stelle als Organistin abgab, war gestern zu einer Stellungnahme nicht zu erreichen. Die Nachfolge sei laut Henrich Herbst noch ungeklärt, ein Ausschreibungsverfahren soll wie üblich folgen.

*kein Dysangelium (Hiobsbotschaft), sondern ein Evangelium (Frohbotschaft): „Thüringer Allgemeine“ („Ta“) vom 6. Mai 2007 - fast ein „Beweis“, daß Strauss&Nietzsche Unrecht hatten/haben und es doch einen GOTT gibt!*

romantischen Musik des 19. Jahrhunderts eine große Rolle. Besonders für das Entstehen der nationalen Schulen des Jahrhunderts spielt die Gattung eine bedeutende Rolle, da sich hier beispielsweise nationale oder volksliedhafte Anklänge besonders direkt in die Musik einarbeiten lassen. Dabei wird die formale Anlage frei nach dem beschriebenen Sujet gewählt. Entstanden aus der Überzeugung, daß die aus der Wiener Klassik stammende Form der Sinfonie zu keiner weiteren Entwicklung fähig sei, konkurrierten diese beiden Gattungen lange Zeit miteinander. Es bildeten sich zwei „Schulen“ oder Traditionslinien heraus, deren Entstehung wohl schon auf die Kontroverse zwischen den Anhängern von Schumann und Brahms, sowie denen der so- genannten „Neudeutschen Schule“ um Wagner/Liszt zurückgeht. Letztere sprachen sich für programmatische Kompositionen aus, während erstere am traditionellen Sinfonieschema und am Verfassen programmloser Werke festhielten. Gleichwohl gibt es zahlreiche Komponisten, die beide Gattungen gleichermaßen gepflegt haben (z.B. Antonín Dvořák, Jean Sibelius). Der Begriff wurde von dem Komponisten Franz Liszt geprägt, der auch als ihr "Erfinder" gilt. Bekannte sinfonische Dichtungen:

- Alexander Borodin: Steppenskizze aus Mittelasien
- Franz Liszt: Les Préludes
- Modest Mussorgski: Eine Nacht auf dem kahlen Berge
- Ottorino Respighi: Römische Trilogie
- Jean Sibelius: Finlandia
- Bedřich Smetana: Mein Vaterland, daraus "Die Moldau"
- Richard Strauss: Also sprach Zarathustra, Don Juan, Till Eulenspiegels lustige Streiche, Eine Alpensinfonie
- Igor Strawinsky: Le Chant du Rossignol (dt. „Der Gesang der Nachtigall“)

- Pjotr Tschaikowski: Francesca da Rimini, Romeo und Julia
- Paul Dukas: Der Zauberlehrling
- Sergej Rachmanninov: Die Toteninsel

Richard Strauss entwickelt die Form der „Sinfonischen Dichtung“ nach Franz Liszt am Ende des 19. Jh.s weiter und führt sie am Beginn des 20. Jh.s zum grandiosen Höhepunkt; der gigantische „Schlußstein“ ist, von (kleineren) „Nachzüglern“ abgesehen, ( - s. „VCV(W)-P-3-42-5“ - ) „Eine Alpensinfonie“, der „Antichrist“ ( - so der geplante Titel - ) nach dem („Zarathustra“-), „Antichristen“...

---

### **Was aus dem „Übermenschen“ wurde: R. Strauss' pessimistische „prognosis“...**

Der von FN prophezeihte Übermensch kam leider bis heute nicht, und wenn er das sein sollte, was ihn von sich behauptete, entpuppte er sich sehr tragisch und eindeutig als Unmensch ( - s. folgende Bilder (Alltag anno „x“ bis 2007(ff.?)...)). Strauss schrieb an Max von Schillings: es wird nie „schönes Wetter“ = der



*Irak 2006*



*Terroropfersektion: keine leichte Aufgabe...*



*Irak 2007*



*ist das das Reich des heutigen „Übermenschen“?...*



*nur scheinbar Spaß: der Klügere gibt nach – der (Über(?)-)Mensch hat bis jetzt moralisch noch nicht einmal die Stufe des Tierreiches erreicht, geschweige denn schon wieder verlassen...*



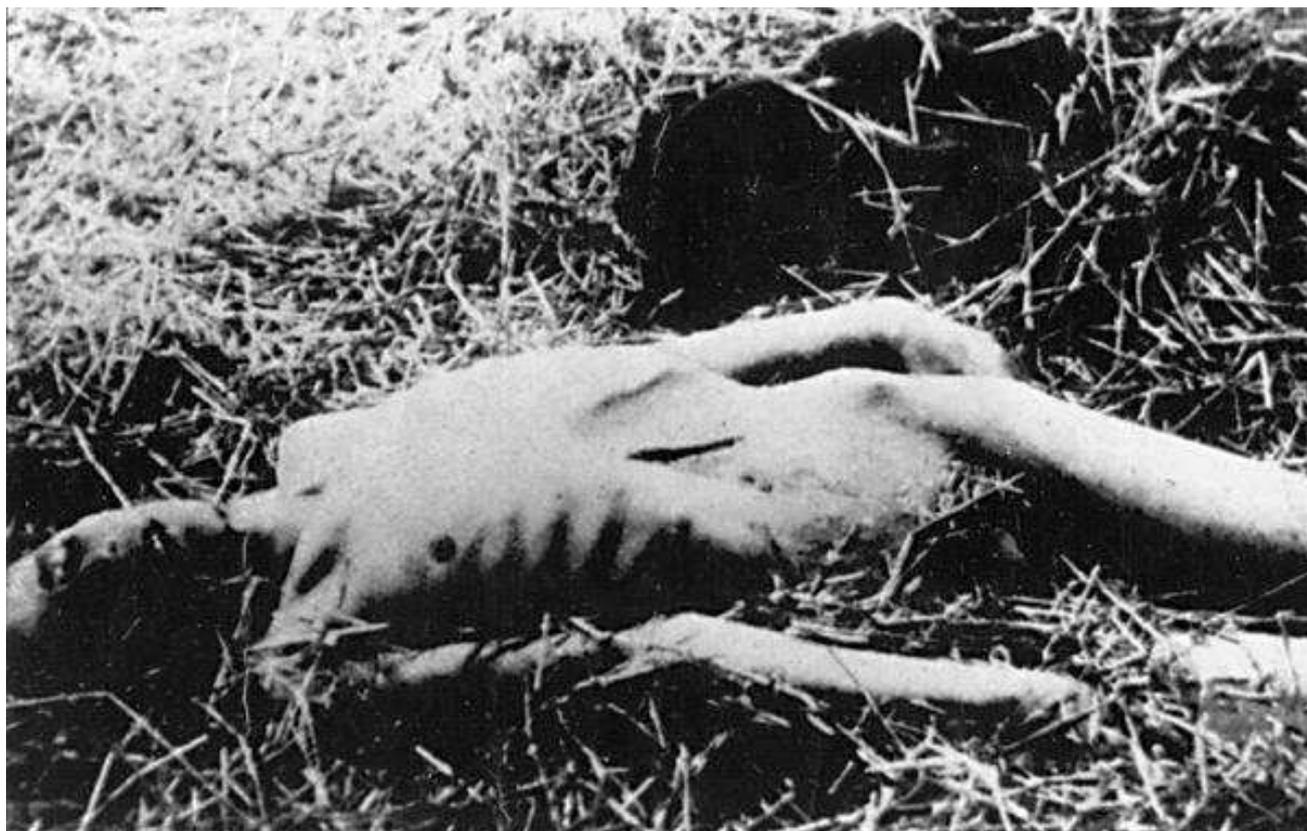
*Siegestrophäen des neuen „Über/Unter-Menschen“...*



*Armenien 1915*



*schon Lukas Cranach zeigte in Weimar die Tyranneien des „Übermenschen“...*



**Жертви злочинних дій комуністичного режиму**

*eines der Millionen Opfer des „Übermenschen“ Stalin 1938*



*nicht Jeder ist schuld, daß es soweit kam, wie es ist; Jeder ist schuld, wenn es so bleibt, wie es ist: das „Wo gehobelt wird, fallen (eben/halt) Späne!“-Reich des modernen Übermenschen...*



*wenn der Über/Unter-Mensch denkt „Ein Tier fühlt nicht!“, muß leider das Tier fühlen, daß der Unter/Über-Mensch nicht denkt...*



*Vietnam 1968 - der Über/Unter-Mensch ist das einzige Tier, das sich selbst massenhaft ausrottet: eine Fehlkonstruktion, die die Natur korrigieren wird?*

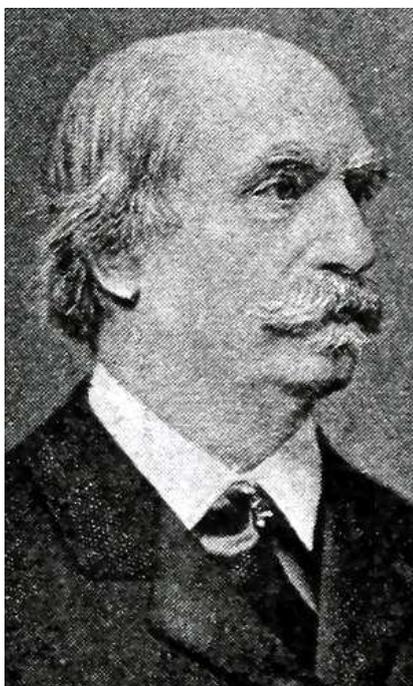
Übermensch kommt niemals; im Rhythmus des Schlusses: H-Dur-Dreiklang (Holzbläser) – „C-g-c“ (pizz. tiefe Streicher) – H-Dur-Dreiklang („Wann wird schönes Wetter?“) – „C“ („Nie!“) – H-Dur-Dreiklang („Wann...?“) – „C“ („Nie!!“) – H-Dur-Dreiklang („Wann...?“) – „C-C-C“ („Nie!!! Nie!!!! Nie!!!!!!“) ... - - -

---

### **Zum Ablauf des Werkes &Ä. sowie über das „...traurige Nest „Weimar“...“ (Strauss)**

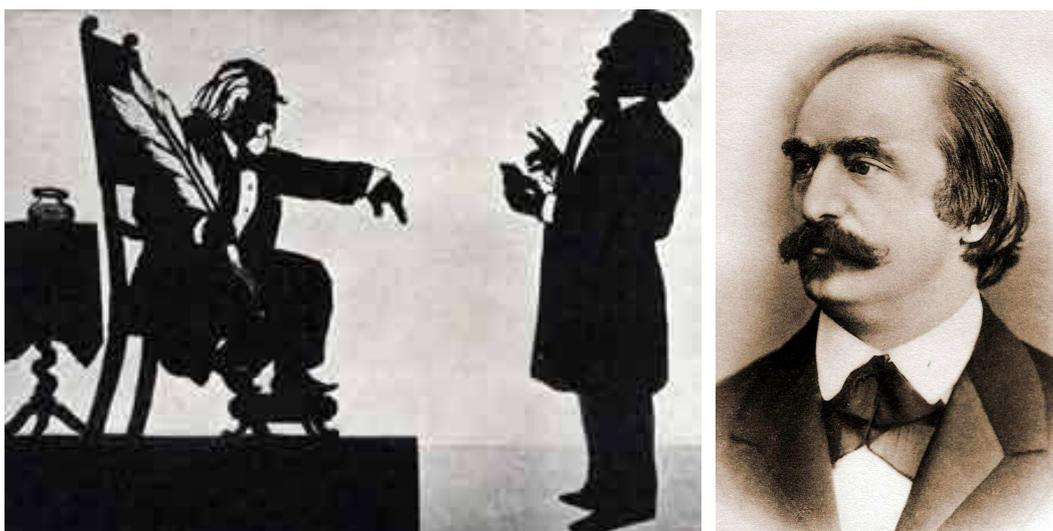
Julia Liebscher schreibt: „...ALSO SPRACH ZARATHUSTRA op. 30 (1896), die 5. der insgesamt 9 Tondichtungen ( - die noch viersätzig Symphonische Fantasie „Aus Italien“ op. 16 (1886) nicht mitgerechnet), fällt in die mittlere symphonische Schaffensperiode, die mit „Ein Heldenleben“ (op. 40, 1898) ihren Abschluß fand. Strauss, der sich schon während der Münchner Studienzeit (Winter 1882/83) für Philosophie interessierte und sich seither immer wieder mit philosophisch-weltanschaulichen und kunstästhetischen Themen auseinandergesetzt hatte, faßte die Idee zu einer kompositorischen Adaption von Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ während seiner Kapellmeistertätigkeit in Weimar (Oktober 1889 bis September 1894) vermutlich im Februar 1894 ( - lt. W. Schuh: Lebenschronik, S. 428), kurz vor der Weimarer Uraufführung (10. März) des musikdramatischen Erstlings „Guntram“. Die erste Konkretisierung des Zarathustra-Plans erfolgte während eines Sommeraufenthalts in Cortina d'Ampezzo im Juli 1895, wo Strauss mit Pauline de Ahna, die er im September 1894 geheiratet hatte, die Ferien verbrachte. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete er an der Oper „Lila“ nach Goethes gleichnamigem Singspiel, zu dessen Vertonung Cosima Wagner den Anstoß

gegeben hatte, nachdem Strauss bereits 1878, als 14jähriger, eine Arie und einen Chor daraus komponiert hatte. Zwei Akte des wie zahlreiche andere Opernprojekte aus der symphonischen Schaffensperiode unvollendet gebliebenen Bühnenwerks wurden während dieses Dolomiten-Aufenthalts skizziert. Der sog. „Schreibkalender“, in dem Strauss Kompositionsvorhaben stichpunktartig festhielt, enthält unter dem Datum „9. Juli 1895“ eine auf den „Zarathustra“ Bezugnehmende Anmerkung, die schon in dieser frühen konzeptuellen Phase den für die



links: Hanslick - rechts: Eintrag „Hanslick“ im Lexikon

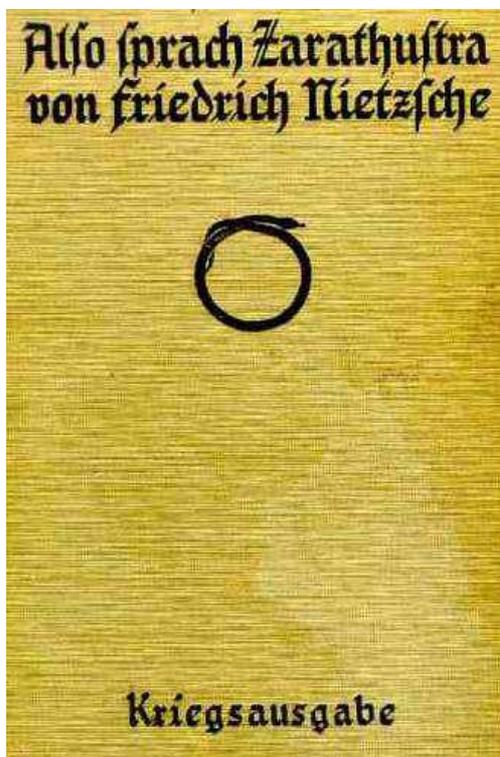
Tondichtung charakteristischen dualistischen Aufbau zu erkennen gibt: „...neue Tondichtung überdacht: / Schauen-Anbeten / Erleben-Zweifeln...“; der Komponist, der in dieser kurzen Beschreibung fraglos auf den vor allem im Abschnitt „Von den Hinterweltlern“ (T. 23 ff.) thematisierten und später in der Alpensinfonie op. 64 (1915) nochmals aufgegriffenen



links: Wagner wird von Hanslick „zusammengeschissen“ ... - rechts: E. Hanslick

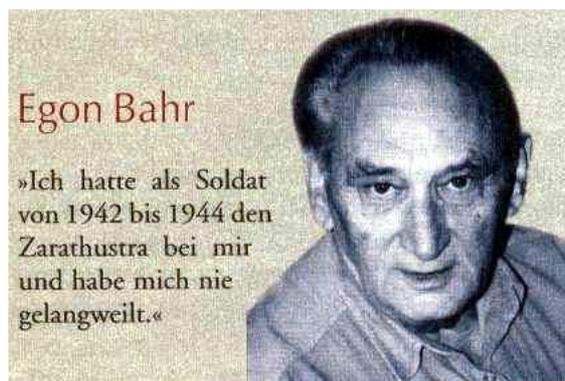
„Antichrist“-Gedanken Nietzsches anspielt, fühlte sich vom Zarathustra-Stoff sogleich derart in Bann gezogen, daß er die Arbeit an „Lila“ gänzlich zurückstellte. In einem Brief an Cosima Wagner vom 12. April 1896 ( - Briefwechsel „Cosima Wagner/Richard Strauss“ S. 221 f. - )

heißt es: „...in der Würdigung dieser Tatsache [gemeint ist der Erfolg seiner Tondichtungen] arbeite ich gegenwärtig an einer sinfonischen Dichtung, die wirklich: „Also sprach Zarathustra“ heißen soll; dieselbe nimmt mich jedoch so sehr in Anspruch, daß ich „Lila“, ohne dieselbe ganz aufzugeben, vorläufig liegen lassen muß...“. Daß Cosima Wagner indes



links: 1974/75 las ich aus dieser Ausgabe zum ersten-Mal den FN-„Zarathustra“ im Garten bei Eyke Dryander am Stadtrand von Halle/S. - rechts: „Anti-Christa?“

den Titel dieser Symphonischen Dichtung für einen „...Zeitungsscherz...“ hielt ( - Antwort vom 13. April 1896; ebda., S. 222f. - ) und bereits am 26. März 1896 Houston-Stewart Chamberlain gegenüber das Projekt als „...„Richtung“, so herrlich abgetan im Kapitel „Kunstlehre“...“ ( - Cosima Wagner und Houston-Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888-1908, hg. von Paul Prezsch, Leipzig 1934, S. 454 - ) diffamiert hatte, spiegelt die



erstaunlich - ecce homo: siehe da!...

äußerst reservierte Haltung, mit der man der „Vertonung“ eines philosophischen Stoffs prinzipiell auch in der Folgezeit gegenüberstehen sollte. Auch belegt Cosimas skeptisches Urteil, wie distanziert die Stoffwahl in Wagnerkreisen, vor allem auf-Grund der durch Nietzsche im „Fall Wagner“ (1888) vollzogenen Abweichung vom Bayreuther Meister aufgenommen wurde; gleichwohl unterstellt Cosima Strauss ein dezidiert musikalisches

Interesse an der Schrift. Hierzu heißt es in Brief vom 13. April: „...ich hatte den Titel Ihrer symphonischen Dichtung „So sprach Zarathustra“ für einen Zeitungsscherz gehalten. Aber ich kenne Nietzsches Buch nicht u. nehme an daß in seinem Inhalt etwas sein muß was Sie musikalisch anregte...“ (Briefwechsel „Cosima Wagner - Richard Strauss“, S. 223). Mit der fortlaufenden Niederschrift der Komposition in der Klavierskizze ( - dem so-g. „Particell“ - ) begann Strauss schließlich am 7. Dezember 1895 in München, wo er seit 1. Oktober 1894 neben Hermann Levi das Amt des Hofkapellmeisters innehatte. Weitere intensive



Arbeitsphasen datieren vom 31. März bis 4. April, 7. bis 11. April sowie vom 13. bis 18. April 1896; am 17. Juli 1896 wurden die Particell-Skizzen abgeschlossen, nachdem der Komponist schon im Februar mit der sukzessiven Ausarbeitung der Partitur begonnen hatte. Die autographe Partitur, die den Vermerk „begonnen am 4. Februar 1896, meiner geliebten Paula Geburtstag“ trägt, wurde am 24. August 1896 in München vollendet. Entstehungsgeschichtlich fällt Strauss' Entschluß, Nietzsches Zarathustra musikalisch zu adaptieren, also in die Weimarer Zeit, die ihm zwar insgesamt beachtliche Erfolge als Opern- und Konzertdirigent bescherte. Viel stärker und teilweise lähmend empfand Strauss jedoch die zunehmend feindliche Kritik und die heftigen Vorbehalte, die ihm als Verfechter der Programmmusik aus konservativen Kreisen entgegengebracht wurden. Daß Strauss anderswo mit Werken wie „Don Juan“, „Tod und Verklärung“ und „Macbeth“ als Avantgardist, als Zukunftsmusiker und Revolutionär gefeiert wurde, hatte in Weimar kaum entsprechende Resonanz gefunden: Nach dem anfänglichen Erfolg des „Don Juan“ ( - UA Weimar 1889 - ) erzielte er bei der Weimarer Uraufführung des „Macbeth“ ( - 1890 - ) schon kaum mehr als einen Achtungserfolg, so daß die Tondichtung erst zwei Jahre später (1892) in Berlin wieder gegeben werden sollte. Der kulturelle Konservatismus und die hemmenden atmosphärischen Bedingungen, denen sich der junge Komponist insbesondere in der zweiten Hälfte seiner Weimarer Kapellmeistertätigkeit ausgesetzt sah, bildeten vermutlich auch den Hintergrund für die im Winter 1892/93 während eines Genesungsurlaubes in Griechenland und Ägypten vollzogene Hinwendung zur Philosophie Nietzsches, deren messianisch-apologetische Weltansicht er als kraftvoll-visionären Gegenpol zur konservativ-erstickten Atmosphäre seiner Weimarer Umgebung empfand. Die bipolare Konzeption des Zarathustra, die sich bis in die formale, tonale und thematisch-motivische Anlage hinein verfolgen läßt, scheint nicht zuletzt aus der Perspektive dieses Widerspruchs heraus entwickelt zu sein. Der ursprünglich vorgesehene, ironisch eingefärbte Untertitel der Tondichtung „Symphonischer Optimismus in Fin-de-Siecle-Form, dem 20. Jahrhundert gewidmet“ ( - überliefert durch Arthur Seidl „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“ - 4 Vorträge zwischen 1898 und 1908 in München gehalten, Berlin 1913, S. 91), ist Ausdruck dieses Gegensatzes, in dem Nietzsches Zukunftsapologie als symphonischer Optimismus und der „Fin de siecle“-Begriff der Jahrhundertwende als kompositorische Formkategorie terminologisch verballhornt aufscheint. Wie aus zahlreichen brieflichen Äußerungen hervorgeht, fühlte sich Strauss in dem

„...traurigen Neste Weimar...“ und dessen „...elenden deutschen Kunstzuständen...“ derart unzufrieden, daß er förmlich „...dahinsieche...“ (Brief an Engelbert Humperdinck vom 11. Okt. 1893; zitiert nach Schuh „Lebenschronik“ S. 334). Auch den Eltern teilte er schon einige Wochen vorher mit (Brief vom 19. Sept. 1893, zitiert nach Schuh, Lebenschronik, S. 333): „...die ganze Wirtschaft hier ist zu lumpig, um sich darüber aufzuregen. Es befindet sich Alles hier wie vor 100 Jahren, nur daß ein gewisser Göthe nicht mehr mittut...“. In der biedereren „Philisteratmosphäre“ Weimars, die ihm „öd und leer“ erschien (Brief an die Eltern vom 25. Okt. 1893; „Briefe an die Eltern“ S.186f.), fühlte sich Strauss von alle Neuerungen und künstlerischen Innovationen abgeschnitten. Daß er „langsam dem Philisterium entgegendöse und Orgelfugen und Männerquartette“ (Brief an die Eltern vom 22. Okt.1893, zitiert nach Schuh, Lebenschronik, S. 334) schreibe, könnte sogar unmittelbar ins musikalisch-programmatische Konzept des Zarathustra Eingang gefunden haben: Im Abschnitt „Von der Wissenschaft“ (T. 201ff.) erscheint das bohrende, manisch in sich kreisende, als kompositorische Form gleichsam ad absurdum geführte Fugenthema wie eine musikalische Chiffre jenes sinnentleerten, von philiströser Engstirnigkeit gekennzeichneten Akademismus, der von Nietzsche als Decadence-Symptom gebrandmarkt und aufs Schärfste kritisiert worden war. Wie Strauss später die „Feuersnot“ (1901) als hämischen Angriff auf die Rückschrittlichkeit und Provinzialität seiner Heimatstadt München richtete, so ist auch die Tondichtung „Also sprach Zarathustra“ Ausdruck einer künstlerischen Protesthaltung, die getragen von Nietzsches Vision einer künstlerischen Weltgeburt, als Gegenentwurf zu einem die kreative Freiheit hemmenden Bewußtsein einer kulturellen Umgebung gelten darf, in der sich Strauss als radikaler Vertreter der Programmmusik zumindest von den Repräsentanten der absoluten Musik mißverstanden fühlen mußte. Ideengeschichtlich eng verknüpft mit den ersten, in der „Philisteratmosphäre“ Weimars verankerten Überlegungen zum Zarathustra ist auch die durch Max Stirners solipsistische Schrift „Der Einzige und sein Eigentum“ (1845) beeinflusste Textneufassung des „Guntram“-Schlusses, die am 23. November 1892 in Athen während des oben bereits erwähnten Kuraufenthalts abgeschlossen wurde sowie der Entwurf zu einer „Don Juan“-Oper, deren Protagonist Strauss mit Stirners schrankenlosem Ichtum gleichsetzte ( - vgl. die Skizzen hierzu bei Schuh: Lebenschronik, S. 261-266, bes. S. 263). Stirners Lehre des extremen Egoismus, die im Zuge der zu Beginn der 90er Jahre einsetzenden Nietzsche-Rezeption aufgrund der scheinbar konvergierenden Begriffe des „Einzigen“ und des „Übermenschen“ zu neuer Beachtung gelangt war, hat auch Strauss' Nietzsche-Verständnis beeinflusst. Die Enttäuschung, die der Komponist über die ablehnende Haltung des väterlichen Mentors Alexander Ritter gegenüber dieser eigenwilligen, Stirners absolutem Ichtum verpflichteten Neufassung des „Guntram“-Schlusses empfand, könnte ebenfalls bis ins Programmkonzept des Zarathustra hinein zu verfolgen sein. Ritter, dem Strauss nicht nur die Hinwendung zu Liszt und Wagner, sondern auch die tiefere Bekanntschaft mit der Philosophie Arthur Schopenhauers verdankte, beschwor Strauss in diesem Brief vom 17. Januar 1893 (Teilabdruck bei Schuh, Lebenschronik, S. 286f.), den ursprünglichen, Wagners altruistischem Erlösungsideal verpflichteten Schluß wiederherzustellen und dazu ein „Magnificat ertönen“ zu lassen. Ferner empfiehlt er seinem Schützling, „...zur inneren Läuterung ein Kapitel aus dem Evangelium oder aus Schopenhauers „Ethik“ oder Wagners „Religion und Kunst“...“ zu lesen. Das „Magnificat“, das Strauss im „Guntram“ freilich nicht realisierte, findet sich statt dessen - ironisierend umgemünzt auf die lebensfeindliche kirchliche Glaubensmoral - im Abschnitt „Von der großen Sehnsucht“ (T. 75ff.) des „(...)Zarathustra“ wieder (T. 86ff.). Als retardierendes Gegenmotiv zu der vehement aufwärts-strebenden und sich schließlich in ungeahnte Höhen verflüchtigenden „Sehnsuchtmelodie“ (T. 75ff.) fungiert es als Störfaktor und als hemmender Gegenpol zum (musikalisch) proklamierten Freiheitsideal. Insgesamt ist die Entstehungsphase des Zarathustra (Februar 1894 bis August 1896) dennoch durch die Arbeit an höchst unterschiedlichen, stofflich völlig konträr angesiedelten Projekten gekennzeichnet, eine

Arbeitsweise, die für Strauss' Schaffen generell typisch ist. So entstanden parallel zu den ersten konzeptuellen Überlegungen zum Zarathustra die Lieder op. 27 (1894) nach Texten von Karl Henckell, John-Henry Mackay und Heinrich Hart, op. 29 (1895) nach Gedichten von Otto-Julius Bierbaum, Carl Busse und Richard Dehmel [vgl. „VCV(W)-P-3-42-004“!], op. 31 (1895) nach Vorlagen von Carl Busse und Richard Dehmel, op. 32 (1896; ebenfalls nach Vorlagen von Henckell und Bierbaum sowie nach Gedichten von Detlev von Liliencron, Ludwig-Achim von Arnim und Clemens Brentano), ferner Teile des Liederzyklus op. 33 (1896/97). Daß Strauss Henckell gegenüber anläßlich der Vertonung von op. 27/1 in einem Brief vom 5. Januar 1896 ( - abgedruckt in „Die Texte der Lieder von Richard Strauss“ - kritische Ausgabe von Reinhold Schlötterer, Pfaffenhofen 1988 ( = Veröffentlichungen der „Richard Strauss“-Gesellschaft München, Bd. 10), s. 215 - ) auf den Zarathustra zu sprechen kommt, beleuchtet den bereits skizzierten entstehungsgeschichtlichen Hintergrund. Wörtlich heißt es: „...ein neues sinfonisches Stück „Eulenspiegel“ von mir wird jetzt ziemlich viel aufgeführt; Kritik u. Publikum wundern sich darüber, daß der „Humor“ des Stückes etwas Bizarres u. Groteskes an sich habe. / Als ob das Bischen Humor, was einem heute inmitten dieser zähnefletschenden Zünftler und ängstlich philisterhaften „Fortschrittler“ überhaupt noch bleibt, anders als „grotesk“ sein könnte. / Jetzt nagle ich eine Orchesterdichtung: „also sprach Zarathustra“ zusammen; wenn sie gelingt, so kenn' ich viele, die sich darüber ärgern werden - daß sie's so gar nicht verstehen...“. Die Tondichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ op. 28 (1895) wurde komponiert, nachdem Strauss das Projekt zur Oper „Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern“ (1893-95) fallengelassen hatte, wie auch das oben erwähnte Singspiel „Lila“ nicht mehr weiter verfolgt wurde, als er sich vollends dem Zarathustra widmete. Der Plan zu einer Ballettpantomime, den ihm Frank Wedekind im Februar 1896 unterbreitete, wurde ebenfalls nicht realisiert, wie auch die unmittelbar nach Beendigung der Zarathustra-Partitur im August 1896 am 7. September begonnenen Skizzen zur Oper „Schilda“ nach einem Libretto von Ferdinand Graf Sporck unvollendet blieben... ... Richard Strauss, der Nietzsches Zarathustra gleichzeitig mit Gustav Mahler [3. Sinfonie (vgl. „VCV(W)-P-3-42-011“)] für die Musik adaptierte und damit erstmals in der Musikgeschichte eine wenn auch poetisch überhöhte, so doch als philosophische Abhandlung konzipierte Schrift zur Vorlage kompositorischen Gestaltens erhob, erzielte mit seiner 1896 uraufgeführten Tondichtung „Also sprach Zarathustra“ spektakuläres Aufsehen, gleichwohl ätzende Kritik. Während die Anhänger der Programm Musik den Rekurs auf ein kontrovers diskutiertes und in konservativen Kreisen zurückhaltend aufgenommenes philosophisches Manifest als innovativen Höhepunkt außermusikalisch fundierter Instrumentalmusik enthusiastisch begrüßten, erblickten die Verfechter der absoluten Musik in der „Vertonung“ von Philosophie eine hypertrophe Zuspitzung programmatischer Tendenzen, deren ästhetische Fragwürdigkeit nun in rigoroser Ablehnung kulminierte. Daß es Strauss überhaupt in Erwägung ziehen konnte, das Werk eines seit 1889 geistig umnachteten Philosophen als Vorlage für eine Symphonische Dichtung heranzuziehen, hat unterschiedliche Gründe. Zum Einen fühlte er sich - wie viele seiner jüngeren Zeitgenossen - von Nietzsches umstürzlerischem Gedankentum und seinem Radikalismus angesprochen, zum Anderen konnte Nietzsches Philosophie im Gegenzuge zu Schopenhauers „Metaphysik der Musik“ als neues künstlerisches Leitbild adaptiert und vor allem im Lager der die Programm Musik vertretenden „Fortschrittspartei“ als theoretisch-ästhetisches Fundament für Wagners Begriff der „Zukunftsmusik“ aufgegriffen werden. Einer der Hauptgründe für das eminente Interesse, das Nietzsches Zarathustra unter Komponisten und Musikern auslösen sollte - in der Strauss-Nachfolge haben sich Komponisten wie Arnold Schönberg[!], Emil-Nikolaus von Reznicek [ - von bösen Buben genannt „Schlehmil Mickymouse von Leck-mich-fett“], Frederick Delius, Carl Orff u.v.A. zu musikalischen Adaptionen entschlossen -, dürfte allerdings in der besonderen musikalischen Affinität der in Spruchform abgefaßten und als Dichtung konzipierten Schrift selbst begründet liegen, die das Werk von herkömmlichen

philosophischen Abhandlungen grundlegend unterscheidet. Bezeichnenderweise hat Nietzsche selbst schon nicht nur auf die Sonderstellung seines „Zarathustra“, sondern auch auf die dezidiert musikalische Struktur des Versrhythmus und des formalen Aufbaus hingewiesen: „...mein „Zarathustra“ ist eine Art Abgrund der Zukunft, etwas Schauerliches, namentlich in seiner Glückseligkeit. Es ist Alles darin mein Eigen, ohne Vorbild, Vergleich, Vorgänger...“ schreibt er in einem Brief an Erwin Rohde vom 22. Februar 1884 (Musarion-Ausgabe, Bd. 13, S. 429), und an einer anderen Stelle heißt es in Anspielung auf den besonderen poetischen Ausdrucksgehalt und den hymnischen Sprachstil „...dieses Werk steht durchaus für sich. Mein Begriff „dionysisch“ wurde hier höchste Tat; Zarathustra ist der „Ja!“-sagendste aller Geister; daß er seinen Zarathustra sogar als "Symphonie", den im "Nachtwandlerlied" (später in "Das trunkene Lied" umbenannt) kulminierenden Schluß als "Finale" ( - in einem Brief an Franz Overbeck, datiert vom Februar 1884; Musarion-Ausgabe, 13. Bd., S. 425), den gesamten Zarathustra gar als ein „...unter die Musik zu rechnendes...“ (KGW, 6. Abt., 3. Bd., S. 333) Werk begreifen konnte, ist Ausdruck eines künstlerischen Selbstverständnisses, das darin gipfelte, daß sich Nietzsche als „Erfinder“ eines eigens auf den Zarathustra zugeschnittenen und im "Nachtwandlerlied" exemplarisch verwirklichten Versmaßes, des "Dithyrambus", empfand (KGW, 6. Abt., 3. Bd., S. 343), so daß er schließlich glaubte, „...mit dem Zarathustra die deutsche Sprache zu ihrer Vollendung gebracht zu haben...“; zudem sei sein „...Stil ein Tanz, ein Spiel der Symmetrien aller Art...“ (Brief an Erwin Rohde vom 22. Februar 1844; Musarion-Ausgabe, Bd.13, S. 429). Und in der Tat fand Nietzsches „Psychologie des Orgasmus“ als Ausdruck eines neuen, bejahenden Lebensgefühls in der dionysisch-extatischen Grundhaltung des Zarathustra einen abschließenden Höhepunkt: „Also sprach Zarathustra“ als Dokument dionysischen Erlebens, als - so Nietzsche selbst - „...Explosion von Kräften, die jahrzehntelang sich aufgestaut hatten...“ (in dem oben angeführten Brief an Overbeck, Musarion-Ausgabe, Bd. 13, S. 425). Nietzsches Wunsch, seine Philosophie möge in der Musik ihre Fortsetzung finden, hat sich dabei nicht nur in eigenen Kompositionen erfüllt, sondern auch in kompositorischen Adaptionen von fremder Hand. Anlässlich der Fertigstellung seiner Chorkomposition „Hymnus an das Leben“ (erschieden 1887, Text: Lou von Salomé), die er als „Symptom des jasagenden Pathos par excellence“ bezeichnete (KGW, 6. Abt., 3. Bd., S. 334), schreibt Nietzsche an Felix Mottl, dem er wie auch Hans von Bülow seine musikalischen Werke zur Begutachtung vorgelegt oder zur Aufführung anempfohlen hatte „...halten Sie diesen Hymnus eines Philosophen für möglich, für singebar, für anhörbar? Ich selbst bilde mir ein, mehr noch: ich wünsche, daß dieses Stück Musik ergänzend mitwirken möge, wo das Wort des Philosophen nach der Art des Wortes notwendig undeutlich bleiben muß: der Affekt meiner Philosophie drückt sich in diesem Hymnus aus...“ ( - „Friedrich Nietzsche - der musikalische Nachlaß“, hg. im Auftrag der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft von Curt-Paul Janz, Basel 1976, Rückseite des Titelblattes). Auch auf seine Sonderstellung als Philosoph und Musiker hob Nietzsche immer wieder ab, die neuartige Verbindung beider Bereiche unterstreichend „...hat man bemerkt, dass die Musik den Geist frei macht, dem Gedanken Flügel giebt? dass man umso mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird?...“ („Der Fall Wagner“ Turiner Brief vom Mai 1888; KGW, 6. Abt., 3. Bd., S. 8). Als sich Strauss spätestens im Juli 1895 entschloß, Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ musikalisch zu adaptieren, gehörte das „Buch für Alle und Keinen“ - so der provokative Untertitel der epochemachenden Schrift - bereits zu den meistgelesenen Büchern der Zeit. Verantwortlich für die eruptionsartige Verbreitung, die Nietzsches Schriften seit Beginn der 90er Jahre erfahren hatten - neben dem Zarathustra fanden vor allem die „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ (Teil I-IV: 1873-1876) und „Jenseits von Gut und Böse“ (1886) große Beachtung -, war der dänische Kritiker Georg Brandes, der den bis dahin nur in Fachkreisen ( - Altphilologen und Altertumswissenschaftler - ) und unter Wagnerianern bekannten Philosophen ins Licht der Öffentlichkeit rückte, indem er zunächst in Vorträgen, dann durch

deren Veröffentlichung in der „Deutschen Rundschau“ (1890) Nietzsches radikalen Aristokratismus und seine individualistische Herrenmoral enthusiastisch begrüßte. In der ersten, mystifizierenden Rezeptionsperiode, die nach Nietzsches geistigem Zusammenbruch (1889) und seiner „Entdeckung“ durch Georg Brandes einsetzte, galt „Also sprach Zarathustra“ als sein Hauptwerk und gehörte aufgrund seines utopischen, visionären Aussagegehalts zu den meist-diskutierten Büchern der 90er Jahre. Wie kaum ein anderes Werk fungierte „Also sprach Zarathustra“ als Leitbild einer Generation; die in Nietzsches Philosophie des Orgasmus eine Lebensmaxime erblickte, deren rauschhaft gesteigertes Dasein dem Décadence-Symptom des ausgehenden 19. Jahrhunderts entgegengesetzt werden konnte. Nietzsches Idee des Übermenschen und sein Antichristentum galten als Verkörperung eines neuen Menschheitsideals, seine Lehre von der „ewigen Wiederkunft des Gleichen“ als Manifest der Zukunft. Vor allem aber seine revolutionär-umstürzlerische Grundhaltung, die vor dem Hintergrund des Postulats der radikalen „Umwertung“ der Dinge von einer pessimistisch gestimmten „Fin de Siècle“-Gesellschaft aufgegriffen und in Erwartung des proklamierten dionysisch gesteigerten Lebens- und Kraftgefühls zum Leitspruch erhoben werden konnte, verhalf Nietzsches Philosophie zu ungeahnter Popularität. Die Lehre vom Übermenschen, wie sie Nietzsche im Zarathustra entworfen hatte, seine beißend-sarkastische Kulturkritik, der mit Wissenschaftsfeindlichkeit einhergehende Antiklerikalismus und seine am menschlichen Instinkt und an der Diesseitigkeit des Lebens orientierte Moralkritik waren Themen, die nicht nur unter den Nietzsche-Anhängern großen Zuspruch fanden, sondern auch außerhalb seiner Jüngerschaft wenn nicht adaptiert, so doch diskutiert und rezipiert wurden. Daß Nietzsche an der Erneuerung des Menschen und an der Idee einer künstlerischen Weltgeburt orientierte Doktrin weite Bereiche der Geistes- und Kulturgeschichte der Jahrhundertwende überflutete, spiegelt sich auch im eminenten Einfluß, den er vor allem auf jene jungen Künstler ausübte, die sich als Avantgardisten, als „Unzeitgemäße“ fühlten. Eine ins Unermeßliche anschwellende Nietzsche-Rezeption ist durch die erste, aus dem Jahre 1897 stammende wissenschaftliche Untersuchung zur literarischen Wirkungsgeschichte Nietzsches von Leo Blech („Der Übermensch in der modernen Literatur“ - Paris/Leipzig/München 1897) belegt: Gabriele d’Annunzios „Trionfo della Morte“ (1894), Gerhard Hauptmanns „Versunkene Glocke“ (1896) und Karl Bleibtreus Napoleon-Drama „Der Übermensch“ (1897), bilden nur einige wenige Beispiele einer über Thomas Mann und Robert Musil bis weit in die Gegenwart hineinreichenden literarischen Auseinandersetzung mit Nietzsches Gedankenwelt. Daß sich nicht nur Literaten und Theaterreformer wie Adolphe Appia, Georg Fuchs und Gordon Craig durch Nietzsches Philosophie inspiriert fühlten, sondern auch Komponisten zu musikalischen Adaptionen namentlich des Zarathustra angeregt wurden, dürfte vor allem auf die radikale Thematik dieser Schrift und die Faszinations- und Suggestivkraft von Form und Sprache zurückzuführen sein, deren dionysisch-ekstatische Grundhaltung unmittelbar in Musik einfließen konnte. Strauss’ Interesse an Nietzsches „Also sprach Zarathustra“, das bis heute[!] auf Unverständnis stößt, ist also vor dem Hintergrund der allgemeinen Nietzsche-Begeisterung der 90er Jahre und der besonderen „kompositorischen Eignung“ der Schrift kaum verwunderlich. Bezeichnenderweise hoben sowohl Mahler als auch Strauss auf die musikalische Färbung des Zarathustra ab, wenn sie ihre Stoffwahl begründen sollten. Mahler umreißt die Berührungspunkte stellvertretend für Richard Strauss wie folgt: „...das [Interesse] erklärt sich einfach daraus, daß wir beide als Musiker die sozusagen latente Musik in dem gewaltigen Werk Nietzsches herausgeföhlt haben...“ (Gustav Mahler - Richard Strauss. Briefwechsel, S. 159). Auch Strauss äußerte sich in ähnlicher Weise in einem vom 5. Juni 1946 datierten Brief an Martin Hürlimann (Kurt vonWesternhagen, Wagner, Zürich 1956, S. 532f.), in dem er sich entschieden von Nietzsche als Denker distanzierte, die „dichterischen Visionen“ des Zarathustra aber nach wie vor lobend erwähnte. Wörtlich heißt es in dem Brief, in dem Strauss Nietzsches musikalische Urteilskraft würdigt: „...schließlich ist das Anrennen eines kranken Philologengehirns gegen den Himalaya [=

Wagner] wirklich nicht so ernst zu nehmen und die dichterischen Visionen des „Zarathustra“ bieten doch viel ästhetischen Genuß...“; trotz des ausgeprägten Interesses, das beide Komponisten, sowohl Mahler als auch Strauss, im Zuge der allgemeinen Nietzsche-Begeisterung für dessen Philosophie hegten, dürfte es also vor allem auf den dezidiert musikalischen Charakter der Zarathustra-Schrift zurückzuführen sein, durch den eine wie auch immer geartete Vertonung überhaupt ermöglicht wurde. Denn die musikalische Umsetzung eines herkömmlichen philosophischen Lehrwerks ( - man denke beispielsweise an Platons „Politeia“ oder an Kants „Kritik der reinen Vernunft“... - ) wäre auch für einen Programmmusiker wie Richard Strauss undenkbar gewesen, selbst wenn Willi Schuh berichtet, daß es Strauss sogar „...mitten im Lesen Schopenhauers oder Nietzsches oder eines Geschichtswerkes an’s Klavier treibe, in Kurzem eine ganz bestimmte Melodie auftauche, also eine ganz bestimmte „Gestalt“ sich unter seinen Fingern forme...“ (Schuh, Lebenschronik, S. 415). Worin besteht nun diese, eine kompositorische Umsetzung geradezu herausfordernde und vom Verfasser selbst schon intendierte musikalische Affinität des „Zarathustra“, dessen dionysisch-orgiastischer Affektgehalt mit der opulenten Orchestersprache der Spätromantik und deren ausufernden Formen kongenial verschmelzen konnte? Gekennzeichnet durch die prophetische Kraft subjektiver Bekenntnisse und die hymnische Ekstase einer poetisch überformten Sprache, nimmt die Schrift als philosophisches Werk eine Sonderstellung ein. Denn der Autor entwirft keine Theorie des auf der Basis des umfassenden Schrift als Ganzes entwickelten Begriffs des Übermenschen, sondern ein aus bildhaften Visionen und glühenden Metaphern geschaffenes dichterisches Artefakt, dessen gesangliche Qualität das gedankliche Ideensubstrat mehr verhüllt als bloßlegt: Nietzsches Versuch, die Philosophie abstrakten Denkformeln zu entziehen, erreichte in „Also sprach Zarathustra“ seinen künstlerisch ambitionierten Höhepunkt. Der hymnische Sprachrhythmus, die Melodik des Versmaßes, die passionierte, emotionsgeladene Rhetorik, mit der die Lehren Zarathustras verkündet werden, die von Nietzsche selbst schon hervorgehobene Affekthaftigkeit seines philosophischen Denkens, die expressive Zeichenhaftigkeit der dichterischen Metaphern, mithin der völlig neuartige, gleichsam musikalisch inspirierte Sprechton der in parodistischer Anlehnung an die Bibel in Spruchform abgefaßten Dichtung, waren Merkmale, die ebenso wie das schon von Zeitgenossen attestierte „affektirte Pathos“ unmittelbar in kompositorische Parameter übersetzt werden konnten. Die Nähe zu musikalischen Gegebenheiten wie Lied, Tanz, Gesang, Hymnus, die sich wie leitmotivische Begriffe durch die gesamte Dichtung ziehen, scheint eine Musikalisierung geradezu herausgefordert zu haben. Das Fehlen eines argumentativen Erkenntnisfortschritts, wie es für Nietzsches unsystematisches, fragmentarisch-assoziatives Denken charakteristisch ist, die Aufhebung eines abstrakt-logischen Gedankenaufbaus im pointierten Aphorismus - also der bewußte Verzicht auf jene Merkmale, die eine philosophische Abhandlung als theoretisches Lehrwerk gemeinhin kennzeichnen -, konnten einer Musikalisierung ebenso entgegenkommen wie die lose Anordnung der Verse und die kaleidoskopartige Verknüpfung der Kapitel. Der eruptiv hervorbrechende Aphorismus, den Nietzsche als rhetorisches Mittel, als scharf sezierendes Instrument der philosophischen Aussage einsetzte, dürfte dazu beigetragen haben, daß sich die Komponisten mit ihren Vertonungen auf bestimmte Teilaspekte oder in sich geschlossene, zu regelrechten Gedichten verschmolzene Textpassagen wie den Hymnus des „Nachtwandlerliedes“ (Mahler), gar auf den poetischen Gehalt einzelner Kapitelüberschriften (Strauss) beschränken konnten, ohne dabei den ohnehin schwer faßbaren Inhalt der über 80 Kapitel umfassenden Schrift als Ganzes transportieren zu müssen. So liegt der Hauptakzent der die Bibel parodierenden Gleichnisreden und Lehrsprüche des Zarathustra auf dem Einzelmoment, auf dem pointierten Wort, auf poetisch überhöhten Metaphern und bildhaft gesteigerten Visionen, die auf die messianische Verkündigung eines neuen, dionysischen Zukunftsideals zielten, die Verfallssymptome einer ins Wanken geratenen Zeit durch die polemisch-zynische Zuspitzung der sprachlichen Mittel

demaskierend. Bei der Wahl des Zarathustra als kompositorische Vorlage dürften für Strauss also mehrere Punkte entscheidend gewesen sein: zum einen das allgemeine Interesse für die kunstästhetischen und philosophischen Fragestellungen seiner Zeit überhaupt, zum anderen die Vorliebe für bestimmte Aspekte der Philosophie Nietzsches, vor allem die kulturkritische Polemik gegen das deutsche Philistertum, das Strauss immer wieder mit der Problematik der Programm Musik in Zusammenhang brachte, der trotz der später vollzogenen Abkehr von Nietzsche bis ins hohe Alter uneingeschränkt vertretene Antichrist-Gedanke, die gegen Akademismus und traditionelle Zwänge gerichtete Wissenschaftsfeindlichkeit, und nicht zuletzt das schon in der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) thematisierte, und im „Zarathustra“ mit der Vision eines von allen Fesseln befreiten Übermenschentums verknüpfte Prinzip des Dionysischen, das in der tänzerisch-ekstatischen Grundhaltung seiner Tondichtung kompositorisch Gestalt annehmen sollte. Wie Strauss nun im Einzelnen bei der Umsetzung der im Untertitel konkretisierend und distanzierend zugleich als „frei nach Friedr. Nietzsche“ ( - so der Erstdruck von Partitur und Klavierauszug, erschienen im Verlag „Josef Aibl“ in München 1896 - ) angeführten Vorlage vorging, ist weder anhand der Partitur, noch unter Berücksichtigung der Skizzenbücher exakt rekonstruierbar. Auch die Auswertung von Briefen, autobiographischen Aufzeichnungen oder sonstigen zeitgenössischen Quellen ( - z.B. der teilweise mit Strauss' wenn auch skeptischer Zustimmung entstandenen Musikführer und Werkeinführungen, die den Blick für die kompositorischen Inhalte eher verstellt als zur Erhellung des problematischen Verhältnisses von Programm und Musik beigetragen haben), lassen zwar vage Rückschlüsse auf Strauss' Arbeitsweise zu, geben aber keine konkreten Hinweise auf den kompositorischen Schaffensakt zu erkennen. Dagegen können auf Grund der Skizzenbucheintragen über das Verhältnis von Programm und Musik ziemlich detaillierte Aussagen gemacht werden. Daß sich Strauss nicht nur durch die musikalische Affinität der Dichtung zu einer kompositorischen Auseinandersetzung hinreißen ließ, belegt die programmatische Konzeption seiner Tondichtung, die eine intensive Auseinandersetzung mit Nietzsches Philosophie, ja die bewußte Integration bestimmter Lehrmeinungen in die musikalische Aussage zu erkennen gibt. Sein nach außen hin aufgrund widersprüchlicher Aussagen zwiespältig und merkwürdig gebrochen erscheinendes Verhältnis zur Programm Musik darf indes keineswegs dazu verleiten, hinter seinen Orchesterwerken absolute Musik erblicken zu wollen. Denn wie kaum ein anderer Komponist hat Strauss alle seine literarischen Vorlagen in geradezu librettistischer Manier bearbeitet und zu Handlungsgerüsten umfunktioniert, die den Kompositionen als semantische Folie zu Grunde-gelegt werden konnten. Mahler umschrieb das Phänomen 1897 in einem Brief an den Musikpublizisten Arthur Seidl, auf die unterschiedliche Auffassung von Programm Musik bei ihm und Richard Strauss hinweisend, wie folgt: „...es ist eigentümlich, wie Sie mir in gewissem Sinne eine Aufklärung über mich selbst gegeben haben. Ganz zutreffend haben Sie meine Ziele im Gegensatz zu denen Straussens charakterisiert; Sie haben recht, daß meine Musik schließlich zum Programm in letzter ideeller Verdeutlichung gelangt, währenddem bei Strauss das Programm als gegebenes Pensum daliegt...“ (Gustav Mahler/Richard Strauss, Briefwechsel, S. 161). Rudimente eines solchen Programms sind in der „Zarathustra“-Partitur noch erhalten geblieben, und zwar in Form von mottoartigen Überschriften, die Nietzsches Text nicht nur schlagwortartig aufgreifen, sondern latent auch dessen Aussagen mehr oder minder modifiziert und in einen neuen, gleichsam musikalischen Zusammenhang gestellt, transportieren. Tief im Schaffensprozeß und damit in der Werks substanz verankert, sind diese Überschriften untrennbar verknüpft mit der musikalischen Aussage, so daß sie, als eigenständiger Parameter in den Notentext eingegangen, über den akzidentiellen Charakter eines bloßen verbalen Zusatzes weit hinausweisen. So fußt die auf den ersten Blick scheinbar zufällig zu Stande-gekommene Kapitelauswahl, wie sie von Strauss getroffen wurde, auf einem konzipierten durchdachten Programmkonzept, das in der Überwindung der aphoristischen Struktur der Vorlage zu einer geradezu dramatischen Stringenz gelangt, die

der Musik, wie noch zu zeigen ließ, sein wird, handlungstragende Funktion zuschreibt. Aus den über 80 Kapiteln hat Strauss dabei lediglich 8 ausgewählt, den an der viersätzigen Symphonie orientierten Formaufbau der Vorlage zugunsten einer zweiteiligen Gliederung bewußt negierend --- : ERSTER TEIL: *Zarathustras Vorrede* - Die Reden Zarathustras: Von den drei Verwandlungen - Von den Lehrstühlen der Tugend - Von den Hinterweltlern - Von den Verächtern des Leibes - Von den Freuden und Leidenschaften - Vom bleichen Verbrecher - Vom Lesen und Schreiben - Vom Baum am Berge - Von den Predigern des Todes - Vom Krieg und Kriegsvolke - Vom neuen Götzen - Von den Fliegen des Marktes - Von der Keuschheit - Vom Freunde - Von tausend und einem Ziele - Von der Nächstenliebe - Vom Wege des Schaffenden - Von alten und jungen Weiblein - Vom Biß der Natter - Von Kind und Ehe - Vom freien Tode - Von der schenkenden Tugend -- ZWEITER TEIL: Das Kind mit dem Spiegel - Auf den glückseligen Inseln - Von den Mitleidigen - Von den Priestern - Von den Tugendhaften - Vom Gesindel - Von den Taranteln - Von den berühmten Weisen - \*Das Nachtlid - Das Tanzlied - Das Grablied - Von der Selbst-Überwindung - Von den Erhabenen - Vom Lande der Bildung - Von der unbefleckten Erkenntnis - Von den Gelehrten - Von den Dichtern - Von großen Ereignissen - Der Wahrsager - Von der Erlösung - Von der Menschenklugheit - Die stillste Stunde -- DRITTFER TEIL: Der Wanderer - Vom Gesicht und Rätsel - Von der Seligkeit wider Willen - Vor Sonnen-Aufgang - Von der verkleinernden Tugend - Auf dem Ölberge - Vom Vorübergehen - Von den Abtrünnigen - Die Heimkehr - Von den drei Bösen - Vom Geist der Schwere - Von alten und neuen Tafeln - Der Genesende - Von der großen Sehnsucht - \*Das andere Tanzlied - Die sieben Siegel --- VIERTER UND LETZTER TEIL: Das Honig-Opfer - Der Notschrei - Gespräch mit den Königen - Der Blutegel - Der Zauberer - Außer Dienst - Der häßlichste Mensch - Der freiwillige Bettler - Der Schatten - Mittags - Die Begrüßung - Das Abendmahl - Vom höheren Menschen - \*Das Lied der Schwermut - Von der Wissenschaft - Unter Töchtern der Wüste - Die Erweckung - Das Eselsfest - Das trunk'ne Lied = Nachtwandlerlied - Das Zeichen ---- Kennt man Strauss' Vorliebe für bestimmte Themen von Nietzsches Philosophie, wie sie oben skizziert wurde, und berücksichtigt man ferner die Tatsache, daß der Komponist sämtliche auf musikalische Topoi anspielenden Titel - unter Verzicht auf Analogiebildungen aufgrund ähnlich lautender Kapitelüberschriften ( - diese sind in der obigen Inhaltsangabe mit einem Sternchen \* gekennzeichnet - ) - übernommen hat, so werden die Auswahlkriterien deutlich erkennbar: zum Einen zeigt der 3malige Rekurs auf „liedhafte“ Titel ( - „Das Tanzlied“, „Das Grablied“, „Das Nachtwandlerlied“ - ) Strauss' Bestreben, die „latente Musik“ der Vorlage aufzuspüren und in analoge kompositorische Vorstellungen zu übersetzen. Auf die Verwendung der übrigen „Liedtitel“ ( - „Das andere Tanzlied“, „Das Lied der Schwermut“, „Das Nachtlid“ - ) wurde aufgrund der identischen Affektgehalte von „Das Tanzlied“ und „Das andere Tanzlied“, „Das Grablied“ und „Das Lied der Schwermut“ sowie „Das Nachtwandlerlied“ und das „Nachtlid“ und der daraus resultierenden mangelnden Kontrastwirkung offenkundig bewußt verzichtet. Daß Strauss in diese Titel kompositorische Gestaltungsvorstellungen und musikalische Szenentypen projiziert hat, wird nicht nur durch die Eintragungen in den Skizzenbüchern belegt, sondern im musikalischen Satz selbst greifbar: Das „Grablied“, konzipiert als imaginäre Beerdigungsszenerie, in der Zarathustra wie in einem Totenritual die zu musikalischen Themen verschmolzenen Ideale der Jugend zu Grabe trägt, erinnert an kompositorische Topoi wie Lamento, Trauergesang, Totenlied; das „Tanzlied“, als Walzer vertont, und Sinnbild einer tänzerisch-ekstatischen Ausdruckshaltung, markiert, sich immer höheren Klangregionen öffnend, die Vorstufe zu dem im „Nachtwandlerlied“ erreichten orgiastischen Höhepunkt, das „Nachtwandlerlied“ wiederum fungiert - analog zu Nietzsches Finalvorstellung - als abschließende Apotheose, die unter den donnernden Schlägen der Mitternachtsglocke die Vision des „großen Mittags“ heraufbeschwört. Zum Anderen, und dies betrifft die Kapitel „Von den Hinterweltlern“, „Von den Freuden und Leidenschaften“, „Der Genesende“, „Von der großen Sehnsucht“ und „Von der Wissenschaft“ hat Strauss

Überschriften gewählt, die auf den ersten Blick keine konkreten Auswahlkriterien zu erkennen geben, wengleich die Komposition auch hier an zugrundeliegende Affektinhalte anknüpft. Wie die Skizzenbucheintragungen zeigen, nimmt der Komponist im Abschnitt „Von den Hinterweltlern“ Bezug auf Nietzsches Antichristentum, „Von den Freuden und Leidenschaften“ greift das in der „Fin de Siecle“-Literatur vielfach thematisierte Problem der Geschlechtsliebe auf, das Strauss schon im Zusammenhang mit der Schopenhauer-Lektüre beschäftigt und durch Nietzsches vitalistische Lebensphilosophie neue Impulse erhalten hat, „Von der großen Sehnsucht“ erscheint als ein an das romantische Sehnsuchtsmotiv anknüpfender Lebenshymnus und im Abschnitt „Von der Wissenschaft“ wird das kompositorisch ad absurdum geführte Fugenthema zur musikalischen Chiffre für sinnentleerten Akademismus und blinde Wissenschaftsgläubigkeit. Eine den Rang einer dramaturgischen Schlüsselposition, vergleichbar einer Peripetie, einnehmende Sonderstellung innerhalb des musikalischen Ablaufs fällt dem Abschnitt „Der Genesende“ zu. Während es sich bei den beiden erstgenannten Rubriken um Lieder ( - alle münden so-zu-sagen in die Schlußfloskel „Also sang Zarathustra“... - ) und Lehrsprüche „von etwas“ ( - „Also sprach Zarathustra“ - ) handelte, greift Strauss hier konkrete szenische Inhalte auf: Zarathustras Zusammenbruch und Wiedergenesung, deren musikalische Schilderung zum Stocken des musikalischen Satzes mit anschließender Generalpause führt (T. 321), so daß im zweiten Teil der Tondichtung mit der Genesung Zarathustras auch der tänzerisch-ekstatische Grundrhythmus zum Durchbruch gelangen kann. Insgesamt erreicht der Komponist so einen zweiteiligen, von einer langsamen Einleitung (T. 1-22) und einer Coda (T. 946ff.) umrahmten Formaufbau, dessen organischer Fluß mit der sich allmählich aufbauenden Steigerung zum Schluß hin die aphoristische Struktur der Vorlage überwindet: An die Stelle der kaleidoskopartigen Kapitelfolge treten dynamische Entwicklungsprinzipien, die den musikalischen Satz dem jeweils abschließenden Höhepunkt ( - Teil I: Generalpause; Teil II: „Nachtwandlerlied“ - ) mit äußerster Vehemenz zustreben lassen. Der Formaufbau stellt sich folgendermaßen ( - in formaler & tonaler Klammer - ) dar: Einleitung (T. 1-22) / Teil I (T. 23-336): 1 = „Von den Hinterweltlern“ (T. 23-74) & 2 = „Von der Großen Sehnsucht“ (T. 75-114) & 3 = „Von Freuden & Leidenschaften“ (T. 115-163) & 4 = „Grablied“ (T. 164-200) & 5 = „Von d. Wissenschaft“ (T. 201-286) & 6a = „Der Genesende“ (1. Abschnitt) (T. 287-336) / Generalpause (T. 337) / Teil II (T. 338-945): 6b = „Der Genesende“ (2. Abschnitt) (T. 338-408) & 7 = „Tanzlied“ (T. 409-875) & 8 = „Nachtwandler-Lied“ (T. 876-945) / Coda (T. 946-987)...“; so weit Julia Liebscher. Leider ist sie zuviel Wissenschaftlerin und zuwenig Künstlerin, sodaß ihr einige Mißdeutungen unterlaufen: in der Einleitung handelt es sich nicht um Moll/Dur-Wechsel, sondern schlicht um einen Orthographiefehler Strauss' ( - trotz selbstverständlich höchst anerkennens- & staunenswerten genialen kompositorischen Einfällen hatte Strauss wie viele große ( - die kleinen dürfen Unsinn notieren... - ) Tondichter leider oft eine musiktheoretisch inexakt „g'schlamperte“ Schreibweise... - ): „C-Dur vor c-Moll“ ist möglich, aber nicht „c-Moll vor C-Dur“ - das wird zu „bereits C-Dur mit „hochalterierte Sekunde“-Vorhalt zum Terzton“; wir haben also „lediglich“ einen C-Durdreiklang mit der Wechsellnote „dis“ zwischen den beiden „e“! Ebenso ist es falsch, wenn sie schreibt, daß das „fromme Schauer“-Motiv in den tiefen Streichern (T. 23-29) nicht mehr weiter auftritt: im „Tanzlied“ jauchzt es unüberhörbar-glanzvoll in die Höhe als nun wirklich extatisch-„frommer“ Schau(d)er... - hier im Folgenden der Versuch einer Deutung der Themen des „C-Dur + „C & H“-Dur + H-Dur + „H & C“-Dur“-Werkes (in „{“ die Taktzahlen/Instrumente):

- Sonne(naufgang/Natur) {Trompete(n) 5f.}
- „fromme Schauer“-Ironie (s.o.) {Celli-&Kontrabässe 23-29}
- Andacht-Ironie {Orgel 24-26, 34-38}
- (große) Sehnsucht {Celli-&Kontrabässe 30-32, 75-82}
- die „Credo in unum deum“-Ironie {Hörner 32-33}

- Andacht-Melodie I {Violen 35-38}
  - dito/detto II {Violinen 43-50}
  - Leidenschaften {115-116} [5 Varianten: „117f.“ / „119f.“ / „121-123“ / „124-126“ / „127-129“]
  - Lebenstrieb {95f.}
  - („Grablied“(&c.)-Trauer {Oboen 164-168} [abgeleitet aus dem „Leidenschaft“-Motiv] (Strauss in einem Skizzenbuch: „...großes Diminuendo u. Erlöschen bis zum Beginn der Fuge, großer Aufbau bis alle Lebensthemen zusammenkommen ... Sehnsucht & Trauer langsamer / Steigerung d. Trauer hMoll nach fisMoll / Quartsextakkord, Dominante / Herabsinken bis - Beginn der Fuge...“)
  - „niedrige“ Leidenschaften {115f. (Grundgestalt (s.o.))}
  - Freude {130-134}
  - Zweifel {158f.}
  - Trauer {164-168}
  - Wissenschaftsgelahrtheit {201-204}
  - Tanz {251-255}
  - („Kikeriki“-)Jauchzer {363-365}
  - (schneller) Walzer {455-467}
- O Mensch: gib acht...!
- 

### Die Kritik Eduard Hanslicks

Eduard Hanslick wurde am 11. September 1825 in Prag geboren und starb am 6. August 1904 in Baden bei Wien; er war ein österreichischer Musikwissenschaftler und gilt als einer der einflußreichsten Musikkritiker seiner Zeit. Hanslick wuchs in Prag auf. Sein Vater Joseph-Adolph Hanslick, der ursprünglich Priester werden wollte und in einem Kloster als Sängerknabe die Liebe zur Musik entdeckte, brach das Theologiestudium ab und widmete sich der Philosophie und Ästhetik. Eine Weile hatte er darin ein Lehramt an der Prager Hochschule inne. Seinen Lebensunterhalt bestritt er als Bibliograph und mit Unterricht, besonders in der Musik. Er war verheiratet mit einer Kaufmannstochter aus Wien. Eduard Hanslick berichtet in seinen Memoiren, daß er und seine 4 Geschwister umfassend vom Vater erzogen wurden. Er „...unterrichtete uns in allen Gegenständen selbst, auch im Klavierspiel...“; Eduard studierte zunächst Rechtswissenschaften und krönte den Abschluß dieses Studiums 1849 mit einer Promotion. Er erhielt aber auch Klavier- & Kompositionsunterricht bei Václav-Jan-Křtitel Tomášek. Zuzufolge der Schilderung in seiner Autobiographie „Aus meinem Leben“ studierte er die sämtlichen Etüden Chopins, Henselts und Thalbergs; zudem komponierte er Lieder, von denen ein Heft sehr viel später zur Veröffentlichung kam. Von 1850 bis 1852 arbeitete Hanslick als Jurist in Klagenfurt. Während der Märzrevolution 1848/49 war er als politischer Kommentator auf der falschen Seite und mußte sich beruflich umorientieren, als die Restauration begann. Seine Beamtenlaufbahn verfolgte er nicht weiter und wendete sich stattdessen der Musikwissenschaft zu. In seiner Autobiografie „Aus meinem Leben“ (1894) äußerte sich Hanslick entsetzt über das damalige Niveau des Wiener Konzert- und Theaterlebens, das stark auf die späteren Kriegsgegner Frankreich und Italien ausgerichtet war. Bald schrieb er regelmäßig Kritiken für die „Wiener Zeitung“, ab 1855 für die „Presse“ und 1864-1901 für die „Neue Freie Presse“. Sein bekanntestes Werk „Vom Musikalisch-Schönen“ erschien 1854 und wurde als Habilitation anerkannt. Es war sofort ein großer Erfolg, erlebte in den folgenden Jahren Neuauflagen und wurde in mehrere Sprachen übersetzt. In seiner Schrift bezog er zu der in den 1840er Jahren vorherrschenden Gefühlsästhetik eine Gegenposition. Daraus erklärt sich die berühmteste Aussage dieser Schrift, wonach der Inhalt der Musik aus „...tönend bewegten Formen...“ bestehe. Mit dieser Parallelsetzung von Inhalt & Form nahm er einen Gedankengang aus Hegels „Phänomenologie des Geistes“ auf. Daß er das „Ausdrücken“ dem „Darstellen“ vorzog und erklärte, mit ihm sei die Doppelung zwischen

Darstellung und Dargestelltem überwunden, rückt Hanslick in die Nähe der Einfühlungstheorie. Gegner, so Franz Brendel in einer Rezension in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, hielten ihm vor, daß über die von ihm bestrittene Möglichkeit einer objektiv verstehbaren Programmmusik erst eine künftige Musikwissenschaft entscheiden könne. 1861 erhielt Hanslick eine Universitätsprofessur für Ästhetik und Geschichte der Musik in Wien und begründete so die Musikwissenschaft als selbstständige universitäre Disziplin. Er sah in der Musik der Klassik und deren Nachfolger, nämlich in den Werken von Wolfgang-Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Johannes Brahms den Höhepunkt der musikalischen Entwicklung und lehnte die so genannte „Neudeutsche Schule“ (- ihre größten Verfechter waren Franz Liszt und Richard Wagner (- die Neudeutsche Schule war eine Strömung in der musikalischen Entwicklung weg vom konservativen Verständnis der Musik als absolut hin zur Programmatik in der Musik. Um Franz Liszt hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Gruppe von Musikern und Musikwissenschaftlern gebildet, die das Wort von der „Musik der Zukunft“ prägte. Der Ausdruck „Neudeutsche Schule“ stammt von Franz Brendel, dem Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Zu dem Kreis der Neudeutschen zählten neben Brendel und Liszt die Komponisten Hector Berlioz, Richard Wagner, Peter Cornelius, Felix Draeseke, Richard Strauss sowie der Musikwissenschaftler Arthur Seidl und weitere Anhänger. Gegner dieser Strömung waren u.A. Johannes Brahms, Joseph Joachim, Eduard Hanslick und später der ehemalige Neudeutsche Hans von Bülow, die an der Auffassung festhielten, Musik sei eine eigene Kunstform, die nur aus sich heraus wirken könne. Hierüber kam es mit den Neudeutschen zu dem sogenannten Musikstreit, der mit öffentlichen Briefwechseln in einen gehässigen Schlagabtausch mündete. Der Begriff „Neudeutsche Schule“ bürgerte sich ein für jene Richtung in Deutschland, die das Musikdrama und die Programmmusik zum Inbegriff des Fortschritts in der Musik erklärte)) ab. Dennoch kritisierte er in seiner Tätigkeit als Musikkritiker Schumanns Musikanschauung. In der allgemeinen Meinung wird Hanslick als polemischer Kritiker Wagners angesehen. Es ist bekannt, daß der „Merker“ namens „(Sixtus) Beckmesser“ in Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ vom Komponisten zeitweise als Parodie auf seinen vermeintlichen Gegner gemeint war und dementsprechend den Namen „Hans Lick“ tragen sollte. Hierbei wird übersehen, daß Hanslick in der Zeit um 1846 ein begeisterter Anhänger Wagners gewesen war. Er hatte im Sommer 1846 durch die Vermittlung Franz Liszts zu der Partitur des „Tannhäuser“ Zugang erhalten und in einer Artikelserie für die Oper Propaganda gemacht. Seine Kritik an dem später nach dem Konzept des „Gesamtkunstwerks“ von Wagner entwickelten Stil braucht nicht geteilt zu werden, doch ist sie immerhin noch lesenswert. Hanslick ist auch als Kritiker Hugo Wolfs bekannt. In die Biographie Anton Bruckners hat er insoweit hineingewirkt, als er in seinem Amt als Professor für Ästhetik über Bruckners Gesuch zur Anstellung als Dozent für Tonsatz an der Wiener Universität entscheiden mußte. Hanslick hat das Gesuch zuerst abgelehnt; doch mußte er sich später einer entgegengesetzten Mehrheit in dem zuständigen Gremium beugen. Über Strauss' „Zarathustra“ wurde extrem gelobt & (fast so extrem) getadelt; Hanslick meinte nach der Wiener Erstaufführung am 23. März 1897: „...so kennen Wir denn Richard Strauss' vielbesprochene Symphonie mit dem großartigen Titel „Also sprach Zarathustra“; sie stolzirte im Philharmonischen Concerte zwischen Webers „Euryanthe“-Ouverture & der „c-Moll“-Symphonie von Beethoven, 2 ganz unphilosophischen naiven Tondichtungen, die sich gewiß nicht wenig geehrt fühlten! Strauss nennt seine Composition „frei nach Nietzsche“. Merkwürdig, daß er ihr nicht auch den 2. Titel von Nietzsches Buch umhängte: „eine Symphonie für Alle & Keinen“ - das hätte so schön geklungen! Was soll uns - so fragen Wir - diese Sensationsmacherei, welche das Interesse für ein reines Instrumentalwerk von einem der Musik ganz fremden, ja unmusikalischem Stoff herübernötigt? Mit Liszts „Symphonischen Dichtungen“ begann die modernste Tendenz, Inhalt & Bedeutung einer Sinfonie von der Litteratur zu erbetteln und durch dieses abgedrungene Almosen den Mangel an eigenem

musikalischen Bargeld zu ersetzen. Aber die einfachen Liszt'schen Überschriften „Tasso“, „Faust“, „Dante“, „Orpheus“ &c. konnten doch bei den Hörern das notwendigste Verständnis ihrer musikalischen Wechselbeziehungen voraussetzen. Das schein Herrn Strauß[!] offenbar zu einfach: unsere Dichter umzukomponieren - wie altmodisch! Er greift also zu den Philosophen ... Die Tausende von Aphorismen, die Nietzsche in seinen 4 Büchern „Zarathustra“ aneinanderreihet, enthalten geniale, glänzende Gedanken, aber ebenso viele abstruse, erkünstelte Einfälle und abstoßende „Sophismen“. Wer nach der Lecture dieses „Buches“, ja: auch nur des Gedichtes „Die Wüste wächst; weh' dem, der Wüsten birgt!“ (im vierten Theile) ernstlich behaupten kann, Nietzsche sei damals noch vollkommen bei Verstand gewesen, dem ist nicht zu helfen. Und die Kenntnis dieses Buches will Strauß bei seinem Concertpublikum voraussetzen? Ja - noch mehr: ihm ist Nietzsche offenbar noch nicht geheimnisvoll genug. Er erklärt in einem Manifest, er habe als Komponist noch Verschiedenes in Nietzsches „Zarathustra“ „hineingeheimnißt“. Fast möchte man hinter dem Komponisten der Zarathustra-Symphonie einen Schalk vermuten, der sich mit seinem Publikum einen Spaß macht ... Was hingegen das Buch für „Keinen & Alle“ in charakteristisch masquirter, salbungsvoller Rede vorträgt, ist natürlich echter Nietzsche. In 100 glitzernden Variationen preist er sein philosophisches Ideal, den zu züchtenden Übermenschen der Zukunft, welcher die Herrenmoral im Gegensatze zur Sklavenmoral der großen Menge zu verkörpern hat: „...der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Einst ward ihr Affen, und auch jetzt noch ist der Mensch mehr Affe als irgend ein Affe...“. Ist der Cynismus Nietzsches, wie er sich in der Verachtung der Menschheit, der Moral, der Ehe ausspricht - „...auch das Konkubinat ist korrumpiert worden durch die Ehe!...“ - wirklich ein Ideal für den Musiker, eine Aufgabe für die reinste, stoffloseste aller Künste? Bereits beginnt sich um die Fahne Nietzsches eine Art „philosophische Heilsarmee“ oder besser „Unheilsarmee“ zu scharen. Er & Ibsen sind die Leitsterne unserer jungen Litteraten. Daß Nietzsche auch musikalisch interpretiert werden müsse, ist erst dem Komponisten des „Eulenspiegel“, R. Strauß, eingefallen - ein kühnes Projekt! Aber Strauß scheint glücklicherweise mit den Lehren Nietzsches auch dessen starkes Selbstbewusstsein eingesogen zu haben ... Wer die Strauß'sche Sinfonie unbefangen anhört, ohne sich um das detaillierte Programm zu kümmern, der wird gewiß keinen Zusammenhang mit Nietzsches „Zarathustra“ darin entdecken. Die wunderliche, über einem Orchesterstück ganz sinnlose Aufschrift ist in der That nur ein Mittel, sich interessant zu machen, der Musik eine Bedeutung anzutauschen, die sie nicht hat, die nicht in ihr selbst liegt. Die Composition, ungemein schwach und gequält als musicalische Erfahrung, ist eigentlich nur ein raffiniertes Orchesterkunststück, ein klingender Farbenrausch. Als geistreiche Kombination neuer, origineller, aber auch abenteuerlicher & beleidigender Klangeffekte ist das Stück gewiß interessant & unterhaltend. Aber diese fabelhafte Orchestertechnik war nach meiner Empfindung dem Komponisten weniger ein Mittel, als vielmehr Zweck & Hauptsache ... In einer geistvollen gediegenen Schrift behandelt L. Stein (Prof. f. Philosophie in Bern) „Friedrich Nietzsches Weltanschauung und ihre Gefahren“. Die Gefahren für das Denken, für die Sittlichkeit, für die Wohlfahrt der Menschen. Seit Richard Strauß kann man auch von ihren Gefahren für die Tonkunst sprechen. Diese selbst, als nach ewigen Gesetzen sich entwickelnde Idee, hat freilich von einzelnen Umsturzversuchen nichts zu fürchten; sie wirft, früher oder später, Unmusikalisches & Widermusikalisches, aus, wie das Meer die Leichen. Aber für die jungen Componisten, die von Strauß' raschen Erfolgen geblendet sind, besteht die Gefahr unleugbar. Mit etwas Talent, Studium und Ehrgeiz lassen sich ihm seine Klangkunststücke ablernen, und zur reichen Auswahl stehen noch Dichter wie Philosophen da, die sich zu symphonischen Lebensbildern umtöten lassen. Brahms & Dvorak werden weniger Nachahmer finden; dazu gehören Mittel. Die Aufführung der Strauß'schen Novität war ein Heldenstück unserer von Hans Richter commandirten tapferen Philharmoniker. Tumultuarisch raste der endlose Applaus, schließlich von beherzten Zischlauten gemildert;

übrigens schien mir der Beifall mehr noch dem Orchester zu gelten als dem Komponisten, denn ich kann mir kaum denken, daß unser Publicum wirklich Genuß & Begeisterung aus diesem wüsten Hexenkessel geschöpft habe. Jedenfalls hat Beethovens c-Moll-Symphonie, die zu ihren übermächtigen Wirkungen nicht einmal Posaunen braucht, durch die pretentive Nachbarschaft nicht gelitten: es wurde ihr noch stärker zugejubelt. Kraft & Schönheit des Gedankens sind doch mächtiger als das kostbarste Gewand, und der echte Dichter siegt schließlich über die verwegenen Künste des Regisseurs & Dekorationsmalers...“. Soweit Hanslick. Mögen die 2 Antichristen aus der Zoeppritzstraße in Garmisch und der Humboldtstraße in Weimar ihm vergeben, falls GOTT ihm nicht vergeben sollte... - in gewissen Aspekten hat er ja durchaus recht...

---

**„Ecce - homo!“ (FN über sich)**

*Ja! Ich weiß, woher ich stamme!  
Ungesättigt gleich der Flamme  
glühe und verzehr' ich mich.  
Licht wird alles, was ich fasse,  
Asche alles, was ich lasse:  
Flamme bin ich, sicherlich! -*

(aus „Ecce homo“)

---

**FN-Zoroasters Prolog**

„...Zarathustra's Vorrede:

Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimat und den See seiner Heimat und gieng in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahr nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz,—und eines Morgens stand er mit der Morgenröthe auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: „Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest! Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange. Aber wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir deinen Überfluss ab und segneten dich dafür. Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken. Ich möchte verschenken und austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen einmal ihres Reichthums froh geworden sind. Dazu muss ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends thust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn! Ich muss, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will. So segne mich denn, du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzugrosses Glück sehen kann! Segne den Becher, welche überfliessen will, dass das Wasser golden aus ihm fliesse und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage! Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden.“ — Also begann Zarathustra's Untergang. Zarathustra stieg allein das Gebirge abwärts und Niemand begegnete ihm. Als er aber in die Wälder kam, stand auf einmal ein Greis vor ihm, der seine heilige Hütte verlassen hatte, um Wurzeln im Walde zu suchen. Und also sprach der Greis zu Zarathustra: „Nicht fremd ist mir dieser Wanderer: vor manchen Jahre gieng er her vorbei. Zarathustra hiess er; aber er hat sich verwandelt. Damals trugst du deine Asche zu Berge: willst du heute dein Feuer in die Thäler tragen? Fürchtest du

nicht des Brandstifters Strafen? Ja, ich erkenne Zarathustra. Rein ist sein Auge, und an seinem Munde birgt sich kein Ekel. Geht er nicht daher wie ein Tänzer? Verwandelt ist Zarathustra, zum Kind ward Zarathustra, ein Erwachter ist Zarathustra: was willst du nun bei den Schlafenden? Wie im Meere lebtest du in der Einsamkeit, und das Meer trug dich. Wehe, du willst an's Land steigen? Wehe, du willst deinen Leib wieder selber schleppen?". Zarathustra antwortete: „Ich liebe die Menschen.“ „Warum," sagte der Heilige, „gieng ich doch in den Wald und die Einöde? War es nicht, weil ich die Menschen allzu sehr liebte? Jetzt liebe ich Gott: die Menschen liebe ich nicht. Der Mensch ist mir eine zu unvollkommene Sache. Liebe zum Menschen würde mich umbringen.“ Zarathustra antwortete: „Was sprach ich von Liebe! Ich bringe den Menschen ein Geschenk.“ „Gieb ihnen Nichts," sagte der Heilige. „Nimm ihnen lieber Etwas ab und trage es mit ihnen—das wird ihnen am wohlsten thun: wenn er dir nur wohlthut! Und willst du ihnen geben, so gieb nicht mehr, als ein Almosen, und lass sie noch darum betteln!". „Nein," antwortete Zarathustra, „ich gebe kein Almosen. Dazu bin ich nicht arm genug.“ Der Heilige lachte über Zarathustra und sprach also: „So sieh zu, dass sie deine Schätze annehmen! Sie sind misstrauisch gegen die Einsiedler und glauben nicht, dass wir kommen, um zu schenken. Unsere Schritte klingen ihnen zu einsam durch die Gassen. Und wie wenn sie Nachts in ihren Betten einen Mann gehen hören, lange bevor die Sonne aufsteht, so fragen sie sich wohl: wohin will der Dieb? Gehe nicht zu den Menschen und bleibe im Walde! Gehe lieber noch zu den Thieren! Warum willst du nicht sein, wie ich,—ein Bär unter Bären, ein Vogel unter Vögeln?". „Und was macht der Heilige im Walde?" fragte Zarathustra. Der Heilige antwortete: „Ich mache Lieder und singe sie, und wenn ich Lieder mache, lache, weine und brumme ich: also lobe ich Gott. Mit Singen, Weinen, Lachen und Brummen lobe ich den Gott, der mein Gott ist. Doch was bringst du uns zum Geschenke?". Als Zarathustra diese Worte gehört hatte, grüsste er den Heiligen und sprach: „Was hätte ich euch zu geben! Aber lasst mich schnell davon, dass ich euch Nichts nehme!"— Und so trennten sie sich von einander, der Greis und der Mann, lachend, gleichwie zwei Knaben lachen. Als Zarathustra aber allein war, sprach er also zu seinem Herzen: „Sollte es denn möglich sein! Dieser alte Heilige hat in seinem Walde noch Nichts davon gehört, dass Gott todt ist!" — Als Zarathustra in die Nächste Stadt kam, die an den Wäldern liegt, fand er daselbst viel Volk versammelt auf dem Markte: denn es war verheissen worden, das man einen Seiltänzer sehen solle. Und Zarathustra sprach also zum Volke: „Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden? Alle Wesen bisher schufen etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser grossen Flut sein und lieber noch zum Tiere zurückgehn, als den Menschen überwinden? Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und ebendas soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Ihr habt den Weg vom Wurme zum Menschen gemacht, und Vieles ist in euch noch Wurm. Einst wart ihr Affen, und auch jetzt ist der Mensch mehr Affe, als irgend ein Affe. Wer aber der Weiseste von euch ist, der ist auch nur ein Zwiespalt und Zwitter von Pflanze und von Gespenst. Aber heisse ich euch zu Gespenstern oder Pflanzen werden? Seht, ich lehre euch den Übermenschen! Der Übermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: der Übermensch sei der Sinn der Erde! Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt Denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht. Verächter des Lebens sind es, Absterbende und selber Vergiftete, deren die Erde müde ist: so mögen sie dahinfahren! Einst war der Frevel an Gott der grösste Frevel, aber Gott starb, und damit auch diese Frevelhaften. An der Erde zu freveln ist jetzt das Furchtbarste und die Eingeweide des Unerforschlichen höher zu achten, als der Sinn der Erde! Einst blickte die Seele verächtlich auf den Leib: und damals war diese Verachtung das Höchste:—sie wollte ihn mager, grässlich, verhungert. So dachte sie ihm und der Erde zu entschlüpfen. Oh diese Seele war selbst noch mager, grässlich und verhungert: und Grausamkeit war die Wollust dieser Seele! Aber auch ihr noch, meine Brüder, sprecht

mir: was kündet euer Leib von eurer Seele? Ist eure Seele nicht Armuth und Schmutz und ein erbärmliches Behagen? Wahrlich, ein schmutziger Strom ist der Mensch. Man muss schon ein Meer sein, um einen schmutzigen Strom aufnehmen zu können, ohne unrein zu werden. Seht, ich lehre euch den Übermenschen: der ist diess Meer, in ihm kann eure grosse Verachtung untergehn. Was ist das Grösste, das ihr erleben könnt? Das ist die Stunde der grossen Verachtung. Die Stunde, in der euch auch euer Glück zum Ekel wird und ebenso eure Vernunft und eure Tugend. Die Stunde, wo ihr sagt: „Was liegt an meinem Glücke! Es ist Armuth und Schmutz, und ein erbärmliches Behagen. Aber mein Glück sollte das Dasein selber rechtfertigen!“. Die Stunde, wo ihr sagt: „Was liegt an meiner Vernunft! Begehrt sie nach Wissen wie der Löwe nach seiner Nahrung? Sie ist Armuth und Schmutz und ein erbärmliches Behagen!“. Die Stunde, wo ihr sagt: „Was liegt an meiner Tugend! Noch hat sie mich nicht rasen gemacht. Wie müde bin ich meines Guten und meines Bösen! Alles das ist Armuth und Schmutz und ein erbärmliches Behagen!“. Die Stunde, wo ihr sagt: „Was liegt an meiner Gerechtigkeit! Ich sehe nicht, dass ich Gluth und Kohle wäre. Aber der Gerechte ist Gluth und Kohle!“. Die Stunde, wo ihr sagt: „Was liegt an meinem Mitleiden! Ist nicht Mitleid das Kreuz, an das Der genagelt wird, der die Menschen liebt? Aber mein Mitleiden ist keine Kreuzigung.“. Spracht ihr schon so? Schriet ihr schon so? Ach, dass ich euch schon so schreien gehört hatte! Nicht eure Sünde—eure Genügsamkeit schreit gen Himmel, euer Geiz selbst in eurer Sünde schreit gen Himmel! Wo ist doch der Blitz, der euch mit seiner Zunge lecke? Wo ist der Wahnsinn, mit dem ihr geimpft werden müsstet? Seht, ich lehre euch den Übermenschen: der ist dieser Blitz, der ist dieser Wahnsinn!” — Als Zarathustra so gesprochen hatte, schrie Einer aus dem Volke: „Wir hörten nun genug von dem Seiltänzer; nun lasst uns ihn auch sehen!"; und alles Volk lachte über Zarathustra. Der Seiltänzer aber, welcher glaubte, dass das Wort ihm gälte, machte sich an sein Werk. Zarathustra aber sahe das Volk an und wunderte sich. Dann sprach er also: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch,—ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist. Ich liebe Die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden. Ich liebe die grossen Verachtenden, weil sie die grossen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer. Ich liebe Die, welche nicht erst hinter den Sternen einen Grund suchen, unterzugehen und Opfer zu sein: sondern die sich der Erde opfern, dass die Erde einst der Übermenschen werde. Ich liebe Den, welcher lebt, damit er erkenne, und welcher erkennen will, damit einst der Übermensch lebe. Und so will er seinen Untergang. Ich liebe Den, welcher arbeitet und erfindet, dass er dem Übermenschen das Haus baue und zu ihm Erde, Thier und Pflanze vorbereite: denn so will er seinen Untergang. Ich liebe Den, welcher seine Tugend liebt: denn Tugend ist Wille zum Untergang und ein Pfeil der Sehnsucht. Ich liebe Den, welcher nicht einen Tropfen Geist für sich zurückbehält, sondern ganz der Geist seiner Tugend sein will: so schreitet er als Geist über die Brücke. Ich liebe Den, welcher aus seiner Tugend seinen Hang und sein Verhängniss macht: so will er um seiner Tugend willen noch leben und nicht mehr leben. Ich liebe Den, welcher nicht zu viele Tugenden haben will. Eine Tugend ist mehr Tugend, als zwei, weil sie mehr Knoten ist, an den sich das Verhängniss hängt. Ich liebe Den, dessen Seele sich verschwendet, der nicht Dank haben will und nicht zurückgiebt: denn er schenkt immer und will sich nicht bewahren. Ich liebe Den, welcher sich schämt, wenn der Würfel zu seinem Glücke fällt und der dann fragt: „Bin ich denn ein falscher Spieler?“—denn er will zu Grunde gehen. Ich liebe Den, welcher goldne Worte seinen Thaten voraus wirft und immer noch mehr hält, als er verspricht: denn er will seinen Untergang. Ich liebe Den, welcher die Zukünftigen rechtfertigt und die Vergangenen erlöst: denn er will an den Gegenwärtigen zu Grunde gehen. Ich liebe Den, welcher seinen Gott züchtigt, weil er seinen Gott liebt: denn er muss am Zorne seines

Gottes zu Grunde gehen. Ich liebe Den, dessen Seele tief ist auch in der Verwundung, und der an einem kleinen Erlebnisse zu Grunde gehen kann: so geht er gerne über die Brücke. Ich liebe Den, dessen Seele übervoll ist, so dass er sich selber vergisst, und alle Dinge in ihm sind: so werden alle Dinge sein Untergang. Ich liebe Den, der freien Geistes und freien Herzes ist: so ist sein Kopf nur das Eingeweide seines Herzens, sein Herz aber treibt ihn zum Untergang. Ich liebe alle Die, welche schwere Tropfen sind, einzeln fallend aus der dunklen Wolke, die über den Menschen hängt: sie verkündigen, dass der Blitz kommt, und gehn als Verkündiger zu Grunde. Seht, ich bin ein Verkündiger des Blitzes und ein schwerer Tropfen aus der Wolke: dieser Blitz aber heisst Übermensch.“ — Als Zarathustra diese Worte gesprochen hatte, sahe er wieder das Volk an und schwieg. „Da stehen sie,“ sprach er zu seinem Herzen, „da lachen sie: sie verstehen mich nicht, ich bin nicht der Mund für diese Ohren. Muss man ihnen erst die Ohren zerschlagen, dass sie lernen, mit den Augen hören. Muss man rasseln gleich Pauken und Busspredigern? Oder glauben sie nur dem Stammelnden? Sie haben etwas, worauf sie stolz sind. Wie nennen sie es doch, was sie stolz macht? Bildung nennen sie's, es zeichnet sie aus vor den Ziegenhirten. Drum hören sie ungern von sich das Wort „Verachtung“. So will ich denn zu ihrem Stolze reden. So will ich ihnen vom Verächtlichsten sprechen: das aber ist der letzte Mensch.“ Und also sprach Zarathustra zum Volke: „Es ist an der Zeit, dass der Mensch sich sein Ziel stecke. Es ist an der Zeit, dass der Mensch den Keim seiner höchsten Hoffnung pflanze. Noch ist sein Boden dazu reich genug. Aber dieser Boden wird einst arm und zahm sein, und kein hoher Baum wird mehr aus ihm wachsen können. Wehe! Es kommt die Zeit, wo der Mensch nicht mehr den Pfeil seiner Sehnsucht über den Menschen hinaus wirft, und die Sehne seines Bogens verlernt hat, zu schwirren! Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch. Wehe! Es kommt die Zeit, wo der Mensch keinen Stern mehr gebären wird. Wehe! Es kommt die Zeit des verächtlichsten Menschen, der sich selber nicht mehr verachten kann. Seht! Ich zeige euch den letzten Menschen. „Was ist Liebe? Was ist Schöpfung? Was ist Sehnsucht? Was ist Stern“ — so fragt der letzte Mensch und blinzelt. Die Erde ist dann klein geworden, und auf ihr hüpfet der letzte Mensch, der Alles klein macht. Sein Geschlecht ist unaustilgbar, wie der Erdflö; der letzte Mensch lebt am längsten. „Wir haben das Glück erfunden“—sagen die letzten Menschen und blinzeln. Sie haben den Gegenden verlassen, wo es hart war zu leben: denn man braucht Wärme. Man liebt noch den Nachbar und reibt sich an ihm: denn man braucht Wärme. Krankwerden und Misstrauen-haben gilt ihnen sündhaft: man geht achtsam einher. Ein Thor, der noch über Steine oder Menschen stolpert! Ein wenig Gift ab und zu: das macht angenehme Träume. Und viel Gift zuletzt, zu einem angenehmen Sterben. Man arbeitet noch, denn Arbeit ist eine Unterhaltung. Aber man sorgt dass die Unterhaltung nicht angreife. Man wird nicht mehr arm und reich: Beides ist zu beschwerlich. Wer will noch regieren? Wer noch gehorchen? Beides ist zu beschwerlich. Kein Hirt und Eine Heerde! Jeder will das Gleiche, Jeder ist gleich: wer anders fühlt, geht freiwillig in's Irrenhaus. „Ehemals war alle Welt irre“—sagen die Feinsten und blinzeln. Man ist klug und weiss Alles, was geschehn ist: so hat man kein Ende zu spotten. Man zankt sich noch, aber man versöhnt sich bald—sonst verdirbt es den Magen. Man hat sein Lüstchen für den Tag und sein Lüstchen für die Nacht: aber man ehrt die Gesundheit. „Wir haben das Glück erfunden“—sagen die letzten Menschen und blinzeln.“ — Und hier endete die erste Rede Zarathustra's, welche man auch „Die Vorrede“ heisst: denn an dieser Stelle unterbrach ihn das Geschrei und die Lust der Menge. „Gieb uns diesen letzten Menschen, oh Zarathustra,“—so riefen sie—„mache uns zu diesen letzten Menschen! So schenken wir dir den Übermenschen!“; und alles Volk jubelte und schnalzte mit der Zunge. Zarathustra aber wurde traurig und sagte zu seinem Herzen: „Sie verstehen mich nicht: ich bin nicht den Mund für diese Ohren. Zu lange wohl lebte ich im Gebirge, zu viel horchte ich auf Bäche und Bäume: nun rede ich ihnen gleich den Ziegenhirten. Unbewegt ist meine Seele und hell wie das Gebirge am Vormittag. Aber sie meinen, ich sei kalt und ein

Spötter in furchtbaren Spässen. Und nun blicken sie mich an und lachen: und indem sie lachen, hassen sie mich noch. Es ist Eis in ihrem Lachen.“ Da aber geschah Etwas, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte. Inzwischen nämlich hatte der Seiltänzer sein Werk begonnen: er war aus einer kleiner Thür hinausgetreten und gieng über das Seil, welches zwischen zwei Thürmen gespannt war, also, dass es über dem Markte und dem Volke hieng. Als er eben in der Mitte seines Weges war, öffnete sich die kleine Thür noch einmal, und ein bunter Gesell, einem Possenreisser gleich, sprang heraus und gieng mit schnellen Schritten dem Ersten nach. „Vorwärts, Lahmfuss,“ rief seine fürchterliche Stimme, „vorwärts Faulthier, Schleichhändler, Bleichgesicht! Dass ich dich nicht mit meiner Ferse kitzle! Was treibst du hier zwischen Thürmen? In den Thurm gehörs du, einsperren sollte man dich, einem Bessern, als du bist, sperrst du die freie Bahn!“— Und mit jedem Worte kam er ihm näher und näher: als er aber nur noch einen Schritt hinter ihm war, da geschah das Erschreckliche, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte:—er stiess ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über Den hinweg, der ihm im Wege war. Dieser aber, als er so seinen Nebenbuhler siegen sah, verlor dabei den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoss schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe. Der Markt und das Volk glich dem Meere, wenn der Sturm hineinfährt: Alles floh aus einander und übereinander, und am meisten dort, wo der Körper niederschlagen musste. Zarathustra aber blieb stehen, und gerade neben ihn fiel der Körper hin, übel zugerichtet und zerbrochen, aber noch nicht todt. Nach einer Weile kam dem Zerschmetterten das Bewusstsein zurück, und er sah Zarathustra neben sich knieen. „Was machst du da?“ sagte er endlich, „ich wusste es lange, dass mir der Teufel ein Bein stellen werde. Nun schleppt er mich zur Hölle: willst du's ihm wehren?“ „Bei meiner Ehre, Freund,“ antwortete Zarathustra, „das giebt es Alles nicht, wovon du sprichst: es giebt keinen Teufel und keine Hölle. Deine Seele wird noch schneller todt sein als dein Leib: fürchte nun Nichts mehr!“ Der Mann blickte misstrauisch auf. „Wenn du die Wahrheit sprichst,“ sagte er dann, „so verliere ich Nichts, wenn ich das Leben verliere. Ich bin nicht viel mehr als ein Thier, das man tanzen gelehrt hat, durch Schläge und schmale Bissen.“ „Nicht doch,“ sprach Zarathustra; „du hast aus der Gefahr deinen Beruf gemacht, daran ist Nichts zu verachten. Nun gehst du an deinem Beruf zu Grunde: dafür will ich dich mit meinen Händen begraben.“ Als Zarathustra diess gesagt hatte, antwortete der Sterbende nicht mehr; aber er bewegte die Hand, wie als ob er die Hand Zarathustra's zum Danke suche. — Inzwischen kam der Abend, und der Markt barg sich in Dunkelheit: da verlief sich das Volk, denn selbst Neugierde und Schrecken werde müde. Zarathustra aber sass neben dem Todten auf der Erde und war in Gedanken versunken: so vergass er die Zeit. Endlich aber wurde es Nacht, und ein kalter Wind blies über den Einsamen. Da erhob sich Zarathustra und sagte zu seinem Herzen: „Wahrlich, einen schönen Fischfang that heute Zarathustra! Keinen Menschen fieng er, wohl aber einen Leichnam. Unheimlich ist das menschliche Dasein und immer noch ohne Sinn: ein Possenreisser kann ihm zum Verhängniss werden. Ich will die Menschen den Sinn ihres Seins lehren: welcher ist der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch. Aber noch bin ich ihnen ferne, und mein Sinn redet nicht zu ihren Sinnen. Eine Mitte bin ich noch den Menschen zwischen einem Narren und einem Leichnam. Dunkel ist die Nacht, dunkel sind die Wege Zarathustra's. Komm, du kalter und steifer Gefährte! Ich trage dich dorthin, wo ich dich mit meinen Händen begrabe.“ Als Zarathustra diess zu seinem Herzen gesagt hatte, lud er den Leichnam auf seinem Rücken und machte sich auf den Weg. Und noch nicht war er hundert Schritte gegangen, da schlich ein Mensch an ihn heran und flüsterte ihm in's Ohr—und siehe! Der, welcher redete, war der Possenreisser vom Thurme. „Geh weg von dieser Stadt, oh Zarathustra,“ sprach er; „es hassen dich hier zu Viele. Es hassen dich die Guten und Gerechten und sie nennen dich ihren Feind und Verächter; es hassen dich die Gläubigen des rechten Glaubens, und sie nennen dich die Gefahr der Menge. Dein Glück war es, dass man über dich lachte: und wahrlich, du redetest gleich einem Possenreisser. Dein Glück war es, dass du dich dem todten Hunde geselltest; als du dich so

erniedrigtest, hast du dich selber für heute errettet. Geh aber fort aus dieser Stadt—oder morgen springe ich über dich hinweg, ein Lebendiger über einen Todten.“ Und als er diess gesagt hatte, verschwand der Mensch; Zarathustra aber gieng weiter durch die dunklen Gassen. Am Thore der Stadt begegneten ihm die Todtengräber: sie leuchteten ihm mit der Fackel in's Gesicht, erkannten Zarathustra und spotteten sehr über ihn. „Zarathustra trägt den todten Hund davon: brav, dass Zarathustra zum Todtengräber wurde! Denn unsere Hände sind zu reinlich für diesen Braten. Will Zarathustra wohl dem Teufel seinen Bissen stehlen? Nun wohlan! Und gut Glück zur Mahlzeit! Wenn nur nicht der Teufel ein besserer Dieb ist, als Zarathustra!—er stiehlt die Beide, er frisst sie Beide!“ Und sie lachten mit einander und steckten die Köpfe zusammen. Zarathustra sagte dazu kein Wort und gieng seines Weges. Als er zwei Stunden gegangen war, an Wäldern und Sümpfen vorbei, da hatte er zu viel das hungrige Geheul der Wölfe gehört, und ihm selber kam der Hunger. So blieb er an einem einsamen Hause stehn, in dem ein Licht brannte. „Der Hunger überfällt mich,“ sagte Zarathustra, „wie ein Räuber. In Wäldern und Sümpfen überfällt mich mein Hunger und in tiefer Nacht. Wunderliche Launen hat mein Hunger. Oft kommt er mir erst nach der Mahlzeit, und heute kam er den ganzen Tag nicht: wo weilte er doch?“ Und damit schlug Zarathustra an das Thor des Hauses. Ein alter Mann erschien; er trug das Licht und fragte: „Wer kommt zu mir und zu meinem schlimmen Schläfe?“ „Ein Lebendiger und ein Todter,“ sagte Zarathustra. „Gebt mir zu essen und zu trinken, ich vergass es am Tage. Der, welcher den Hungrigen speiset, erquickt seine eigene Seele: so spricht die Weisheit.“ Der Alte gieng fort, kam aber gleich zurück und bot Zarathustra Brod und Wein. „Eine böse Gegend ist's für Hungernde,“ sagte er; „darum wohne ich hier. Thier und Mensch kommen zu mir, dem Einsiedler. Aber heisse auch deinen Gefährten essen und trinken, er ist müder als du.“ Zarathustra antwortete: „Todt ist mein Gefährte, ich werde ihn schwerlich dazu überreden.“ „Das geht mich Nichts an,“ sagte der Alte mürrisch; „wer an meinem Hause anklopft, muss auch nehmen, was ich ihm biete. Esst und gehabt euch wohl!“ — Darauf gieng Zarathustra wieder zwei Stunden und vertraute dem Wege und dem Lichte der Sterne: denn er war ein gewohnter Nachtgänger und liebte es, allem Schlafenden in's Gesicht zu sehn. Als aber der Morgen graute, fand sich Zarathustra in einem tiefen Walde, und kein Weg zeigte sich ihm mehr. Da legte er den Todten in einen hohlen Baum sich zu Häupten—denn er wollte ihn vor den Wölfen schützen—und sich selber auf den Boden und das Moos. Und alsbald schlief er ein, müden Leibes, aber mit einer unbewegten Seele. Lange schlief Zarathustra, und nicht nur die Morgenröthe gieng über sein Antlitz, sondern auch der Vormittag. Endlich aber that sein Auge sich auf: verwundert sah Zarathustra in den Wald und die Stille, verwundert sah er in sich hinein. Dann erhob er sich schnell, wie ein Seefahrer, der mit Einem Male Land sieht, und jauchzte: denn er sah eine neue Wahrheit. Und also redete er dann zu seinem Herzen: „Ein Licht gieng mir auf: Gefährten brauche ich und lebendige,—nicht todte Gefährten und Leichname, die ich mit mir trage, wohin ich will. Sondern lebendige Gefährten brauche ich, die mir folgen, weil sie sich selber folgen wollen—und dorthin, wo ich will. Ein Licht gieng mir auf: nicht zum Volke rede Zarathustra, sondern zu Gefährten! Nicht soll Zarathustra einer Heerde Hirt und Hund werden! Viele wegzulocken von der Heerde—dazu kam ich. Zürnen soll mir Volk und Heerde: Räuber will Zarathustra den Hirten heissen. Hirten sage ich, aber sie nennen sich die Guten und Gerechten. Hirten sage ich: aber sie nennen sich die Gläubigen des rechten Glaubens. Siehe die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werthe, den Brecher, den Verbrecher:—das aber ist der Schaffende. Siehe die Gläubigen aller Glauben! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werthe, den Brecher, den Verbrecher:—das aber ist der Schaffende. Gefährten sucht der Schaffende und nicht Leichname, und auch nicht Heerden und Gläubige. Die Mitschaffenden sucht der Schaffende, Die, welche neue Werthe auf neue Tafeln schreiben. Gefährten sucht der Schaffende, und Miterntende: denn Alles steht bei ihm reif zur Ernte. Aber ihm fehlen die hundert Sicheln: so rauft er Ähren aus und ist ärgerlich. Gefährten sucht

der Schaffende, und solche, die ihre Sicheln zu wetzen wissen. Vernichter wird man sie heissen und Verächter des Guten und Bösen. Aber die Erntenden sind es und die Feiernden. Mitschaffende sucht Zarathustra, Miterntende und Mitfeiernde sucht Zarathustra: was hat er mit Heerden und Hirten und Leichnamen zu schaffen! Und du, mein erster Gefährte, gehab dich wohl! Gut begrub ich dich in deinem hohlen Baume, gut barg ich dich vor den Wölfen. Aber ich scheide von dir, die Zeit ist um. Zwischen Morgenröthe und Morgenröthe kam mir eine neue Wahrheit. Nicht Hirt soll ich sein, nicht Todtengräber. Nicht reden einmal will ich wieder mit dem Volke; zum letzten Male sprach ich zu einem Todten. Den Schaffenden, den Erntenden, den Feiernden will ich mich zugesellen: den Regenbogen will ich ihnen zeigen und alle die Treppen des Übermenschen. Den Einsiedlern werde ich mein Lied singen und den Zweisiedlern; und wer noch Ohren hat für Unerhörtes, dem will ich sein Herz schwer machen mit meinem Glücke. Zu meinem Ziele will ich, ich gehe meinen Gang; über die Zögernden und Saumseligen werde ich hinwegspringen. Also sei mein Gang ihr Untergang!“. Diess hatte Zarathustra zu seinem Herzen gesprochen, als die Sonne im Mittag stand: da blickte er fragend in die Höhe—denn er hörte über sich den scharfen Ruf eines Vogels. Und siehe! Ein Adler zog in weiten Kreisen durch die Luft, und an ihm hieng eine Schlange, nicht einer Beute gleich, sondern einer Freundin: denn sie hielt sich um seinen Hals geringelt. „Es sind meine Thiere!“ sagte Zarathustra und freute sich von Herzen. „Das stolzeste Thier unter der Sonne und das klügste Thier unter der Sonne—sie sind ausgezogen auf Kundschaft. Erkunden wollen sie, ob Zarathustra noch lebe. Wahrlich, lebe ich noch? Gefährlicher fand ich's unter Menschen als unter Thieren, gefährlicher Wege geht Zarathustra. Mögen mich meine Thiere führen!“. Als Zarathustra diess gesagt hatte, gedachte er der Worte des Heiligen im Walde, seufzte und sprach also zu seinem Herzen: „Möchte ich klüger sein! Möchte ich klug von Grund aus sein, gleich meiner Schlange! Aber Unmögliches bitte ich da: so bitte ich denn meinen Stolz, dass er immer mit meiner Klugheit gehe! Und wenn mich einst meine Klugheit verlässt:—ach, sie liebt es, davonzufiegen!—möge mein Stolz dann noch mit meiner Thorheit fliegen!“. — Also begann Zarathustra's Untergang...

---

### Sils-Maria

*Hier saß ich, wartend, wartend, - doch auf nichts,  
jenseits von Gut & Böse, bald des Lichts  
genießend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,  
ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.  
Da, plötzlich, Freundin, wurde Eins zu Zwei - :  
- und Zarathustra ging an mir vorbei...*

(F. Nietzsche)

---

### Meinungen zum (FN-)Werk

Herbert Hrachovec schreibt: „...Kleists Drama erübrigt Kommentare über sein Ende hinaus. Mehr ist von der Stellung des Menschen in der Welt nicht zu sagen. Aber es ist auch unmöglich, solche Einschränkungen zu akzeptieren. Selbst wenn Kleists Extreme keine Steigerung zulassen sollten - sie sind aus kommunizierbaren Erfahrungen heraus zu entwickeln und dabei verschieben sich die Grenzen immer neu. Das Verhältnis von Anstrengung und Triumph, von realem Machtgebrauch und unverdientem Freiheitsspielraum, wird im „Prinzen Friedrich von Homburg“ entfaltet, aber nicht geregelt. Daher kommen die zahlreichen Versuche, ihm über Kleists Spannweite hinaus eine logische Ordnung

anzumessen, seine Grenze dabei doch zu überbieten. Die Dialektik von Gerechtigkeit und Gnade ist dafür kaum geeignet, weil zwischen beiden Polen keine gesetzmäßige Wechselabhängigkeit für den erforderlichen systematisierbaren Zusammenhang sorgt. Was ist es aber dann für ein Verhältnis? Sogar Nietzsche, ein erklärter Feind der Dialektik, schreibt so, daß sich das bekannte Entwicklungsmodell aufdrängt: „...die Gerechtigkeit, welche an hob mit „Alles ist abzählbar, alles muß abgezahlt werden“ endet damit, durch die Finger zu sehen und den Zahlungsunfähigen laufen zu lassen - sie endet wie jedes gute Ding auf Erden, sich selbst aufhebend. Diese Selbstaufhebung der Gerechtigkeit: man weiß, mit welcher schönem Namen sie sich nennt - „Gnade“, sie bleibt, wie sich von selbst versteht, das Vorrecht des Mächtigsten, besser noch, sein „Jenseits des Rechts“...“. So wäre mit dem Prinzen am Ende doch noch alles gut gegangen. Verdienst und unverdientes Glück ließen sich vereinen. Das ist zwar Nietzsches Perspektive, doch er sieht sehr genau, daß Figuren wie der Prinz von Homburg sich gegen die spezielle Harmonisierung sträuben, die er in dem Zitat vertritt. Gnade ist nicht einfach ein Resultat der Selbstaufhebung von Gerechtigkeit. Die führt genauso gut zu Indifferenz und Willkür. Darum muß Nietzsche zweierlei versuchen: eine Analyse der Unvereinbarkeit der Komponenten, und einen Entwurf, sie doch zu einem Ganzen zu verbinden. Dazu bedient er sich im „Zarathustra“ einer typisch philosophischen Konstruktion. Er faßt die vorgefundenen Widersprüche zusammen, um sie in einem nochmaligen Anlauf endgültig bewältigen zu können; „...und das ist all mein Dichten und Trachten, daß ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Rätsel und grauser Zufall...“; Prinz Friedrich von Homburg kann man als einen von Nietzsches „untergehenden Menschen“ betrachten, denen er zugute hält, daß sie die Widersprüche bis zur Selbstaufgabe treiben, die aber neu zu leben lernen müssen: „... - alle, die nicht leben wollen, oder sie lernen wieder hoffen - oder sie lernen von dir, o Zarathustra, die große Hoffnung!...“; die philosophische Bewegung kann nicht bei Bruchstücken und Rätseln stehenbleiben, sie will ein übergeordnetes Konzept. Es wird sich aber zeigen, daß Nietzsches hochgesteckte Ansprüche derselben inneren Zerstreuung unterliegen, gegen die sie erhoben sind. Ein philosophischer Impuls gegen Homburgs Danebenstehen ist, es gründlich zu ändern: es auf seine wesentlichen Züge zurückzuführen und ihnen eine neue Deutung zu geben. Nietzsche faßt es als lähmende Distanz zum Leben und rückt es in den Zusammenhang der Selbstüberwindung auf der Suche nach umfassenderem Sinn. Dagegen werde ich nicht Kleist verteidigen, sondern zeigen, daß es Nietzsche auf der von ihm gewählten Ebene nicht besser ergeht. Kleists Drama ist der Versuch, der Überforderung des Lebens durch Kunst beizukommen. Der „Zarathustra“ besetzt eine andere Position: er versucht mit literarischen Mitteln eine grundlegende Revision jener Probleme, die in der dramatischen Figur gestaltet sind. Von ihm ist nicht zu erwarten, daß er aus nachvollziehbaren Konflikten eine überzeugende Lösung entwickelt. In Zarathustra sammeln sich die theoretischen Konflikte ästhetisch dargestellter Figuren. Er ist nicht einer unter ihnen, sie dienen Nietzsche vielmehr als Grundlage einer radikalierenden Thematisierung. Was Zarathustra tut und was ihm widerfährt ist - trotz der literarischen Form - keine Geschichte, sondern die Entfaltung eines Programms zur Verhinderung einer bestimmten Gattung von Geschichten ( - daß dieses Programm selbst als Geschichte auftritt, ist ein erster Hinweis auf die Unzulänglichkeit der philosophischen Ambitionen...). Obwohl also vom ersten Schritt Zarathustras, dem Abstieg aus dem Gebirge zu den Menschen, explizit gesagt wird, daß die Tragödie beginnt, ist keine dramatische Auseinandersetzung mit Problemen, in die er sich verwickelt, zu erwarten. Nietzsche ist nicht an den Kriterien einer guten Dramaturgie, sondern am philosophischen Gehalt seiner Vorschläge gegen faktische Tragödien zu messen. Zarathustra beginnt nicht, wie ein Theaterstück, irgendwann, sondern am „Höhepunkt der Menschheit“. Die Vorgeschichte seines „Untergangs“ ist philosophischer Natur. In der Selbstgenügsamkeit Zarathustras im Gebirge koinzidieren Denken und Sein. Aus dieser Harmonie herauszutreten bedeutet, von oben herab eine Botschaft zu verkünden. Bei Nietzsche ist es die Entlarvung der Metaphysik, die für den Knick im Leben seiner

Zeitgenossen verantwortlich ist. Er will den „untergehenden Menschen“ den Rechtsgrund für ihr „unglückliches Bewußtsein“ nehmen, der Name Zarathustra ist ein Index für die prinzipielle Reorganisation der Problematik. „...Mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft! (Mittag: Augenblick des kürzesten Schattens; Ende des längsten Irrtums; Höhepunkt der Menschheit; INCIPIT ZARATHUSTRA.)“; nicht aus der Zerrissenheit, sondern aus ihrer Beseitigung entspringt der philosophische Impuls. Er setzt sich von allem Anfang an über die Beschränktheit der bisherigen Menschen hinweg. Dem Resümee des Danebenstehens antwortet die Voraussetzung des „Über den Dingen“-Stehens. „Wahrlich, zu früh starb jener Hebräer...“, der seine öffentliche Wirksamkeit begann, als er dreißig Jahre alt war, statt zu diesem Zeitpunkt wie Zarathustra zehn Jahre lang in der Einsamkeit zuzubringen. Der Unterschied des Zeitablaufes signalisiert die entscheidende Verschiebung, die aus den gewohnten Tragödien ein neues Paradigma machen soll. Es wäre Dialektik, wollte man die Zuwendung des Selbstgenügsamen zu den Menschen aus einem Mangel in seiner Abgeschiedenheit erklären. Das Muster dafür ist, daß der Erlöser die Erlösten braucht. Die dreißig und dreiunddreißig Jahre, die im Leben Jesu eine Rolle spielen, lassen sich als verborgene Hinweise auf den dialektischen Dreischritt lesen. Zehn Jahre im Gebirge heißt dann: weit entfernt von dialektischen Gesetzen. Jesus starb als junger Mann, er war mit seinem Vater im Bund, Zarathustra stellt sich außerhalb der Trinität. Das symbolische Manöver ist klar, doch es bietet keine Antwort auf die zentrale Frage, aus welchem Grund Zarathustra dann „untergeht“. Nietzsche sagt, daß er seiner Fülle überdrüssig wurde. Nicht die Menschen zwingen ihn, sondern eine Weiterentwicklung in der eigenen Vollkommenheit. In ihr ereignet sich mit einem Mal ein Quantensprung, der eine Reihe von Ereignissen bewirkt. Das ist keine dialektische Erklärung - ist es überhaupt eine? Ist zwischen der Explikation wechselseitiger Abhängigkeitsverhältnisse und der Willkür ( - der Gnade, des Zufalls - ) Raum für philosophische Analyse? Kleist Figuren reiben sich dazwischen auf. Die Überlegenheit von Nietzsches Ansatz müßte sich in einer Theorie des Zwischenbereiches zeigen. Es genügt nicht, von ihm einfach zu erzählen, er bedarf der philosophischen Explikation. Ihre Aufgabe besteht darin, zu zeigen, wie es möglich ist, Entwicklungszusammenhänge zu denken, deren Triebkraft nicht die dialektische Negation ist. Liebe zum Menschen würde den Heiligen, dem Zarathustra im Wald zwischen Gebirge und Stadt begegnet, umbringen. Einsiedler leben von der Entsagung, doch „alles Abweisen und Negieren zeigt einen Mangel an Fruchtbarkeit an...“. Der Glaube an die vorwärts-treibende Kraft der Negativität und an den leidenden Gott sind eng benachbart. Die Abweisung der Dialektik und Zarathustras Atheismus gehen dementsprechend Hand in Hand. „Ich überwand mich, den Leidenden, ich trug meine eigene Asche zu Berge, eine hellere Flamme erfand ich mir.“. Gott als Retter in der Not ist nicht mehr gefragt. Zarathustra ist nicht weniger, als Gott einmal sein sollte, die Aufhebung der Dialektik, das Ruhen in sich. Und genau an diesem Punkt muß Nietzsche Farbe bekennen, wenn er weitere Entwicklungen erklären will. Das führt ihn in eine vertrackte Situation: Was früher an Gott unerklärlich war, wird jetzt zum Rätsel im Verhalten Zarathustras. „Zarathustra will wieder Mensch werden“. Nachdem er Gott geworden ist, treibt es ihn zur Inkarnation. Das Repertoire der religiösen Vorstellungen ist längst noch nicht erschöpft. Nietzsche adaptiert für seine Zwecke das Motiv der freien Selbstmitteilung Gottes an die Welt. Aus dem Gott des Christentums macht er ein Kompensationsgebilde („Leiden war's und Unvermögen - das schuf alle Hinterwelten“) und eignet sich an, was er von der Heilslehre brauchen kann. So unterscheidet ihn sein Hauptproblem trotz aller Invektiven wenig von der Theologie des „Cur Deus homo?“. Verglichen mit dem Prinzen von Homburg ein Aufstieg und Rückfall. Der „Traum“, mit dem das Theaterstück beginnt, ist immer schon - dissonant - in eine realistische Umgebung eingebettet. Die Position der übermenschlichen Stärke, die sowohl das Christentum, wie Nietzsche, an den Anfang setzen, kommt aus einem zweifelhaften Aufschwung aus diesem Milieu. „Das Ideal eines menschlich-übermenschlichen Wohlseins und Wohlwollens, das oft

genug unmenschlich erscheinen wird...“ gestattet eigentlich kein „Incipit tragoedia“. Es liegt jenseits der Möglichkeit von Tragödien, insofern ist es weiterreichend. Man kann sich aber auch an Natalies Ausspruch erinnern, die Erhabenheit des Kurfürsten sei bereits Unmenschlichkeit. In Nietzsches Fassung: „Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. Wegsehen sei meine einzige Verneinung. Und alles in allem und großen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Jasagender sein!“. Schön und gut, aber das hat nichts mehr mit Schuld zu tun. Der kritische Punkt in dieser Problemrevision ist der Unterschied zwischen Wegsehen und nicht bemerken. Im ersten steckt noch Verweigerung, das zweite ist Unberührtheit und Blindheit zugleich. Das Zitat entwirft einen Weg vom einen zum andern. Um ihn gehen zu können, muß man im gleichen Maß vermeiden, die Ankläger anzuklagen, wie unempfindlich für jede Schuld zu sein. Das wäre ein Weg zum „Ideal des Wohlseins“, der nicht aus Enttäuschung entspringt und dennoch in der Welt verankert ist. Der eine Teil der Schwierigkeit, den Weg zu etablieren, ist, daß die Ablehnung einer Sache nicht genügt, um von ihr frei zu werden. Die Tätigkeit des Sich-Abgrenzens liegt notgedrungen diesseits und jenseits des begrenzten Feldes. Diese Lehre der Dialektik ist schwer zu widerlegen. Jeder kennt Zustände und Problemstellungen, die gerade dadurch unabschließbar werden, daß man sie beenden will. Dialektik ist die systematische Auswertung dieses Phänomens. Hegel macht die Philosophie zur Wissenschaft der sachgemäßen Entfaltung solcher Verhältnisse, Nietzsche sieht darin eine irritierende Verwicklung, keinen gangbaren Weg. Der andere Teil der Schwierigkeit liegt darin, daß für Bereiche außerhalb der Dialektik der umgekehrte Einwand gilt. Sie scheinen keinerlei Anschluß an Entwicklungen irgendeiner Art finden zu können, ohne ihren Status zu verlieren. Unmittelbarkeit etwa, der beliebte Gegenpol zur dialektischen Vermittlung, muß gegen sie abgehoben werden und das enthält Negation. Sie ganz davon zu befreien führt dazu, daß sie zu einem nicht mehr beschreibbaren Nullpunkt schrumpft. In gewissem Sinn ist das eine Grenze der Dialektik, aber man muß ihn sorgfältig vom Sinn von „Grenze“ innerhalb des dialektischen Paradigmas unterscheiden. Nietzsches Schwierigkeit liegt gerade zwischen diesen Polen: ein nichtdialektisches Entwicklungsmodell zu finden, in dem das Andere der Dialektik weder in sie aufgesogen wird, noch sprachlose Ahnung bleibt. Im Ausdenken von Bildern zu diesem Zweck ist er erfinderisch. Eine Entwicklungsreihe führt vom Kamel über den Löwen zum Kind, eine andere vom alten Selbst über die Asche zum Neuanfang, noch eine vom selbstgenügsamen See über den Strom (der Liebe) zum Meer. Doch diese Bilder sind schwer ernst-zunehmen. Sie überspringen den neuralgischen Punkt durch verbale Konstruktionen. In dialektischen Gedankengängen herrscht ein System, in Nietzsches Bildreihen ist ein unerklärlicher Bruch mit solchen Systemen mit eingeschlossen. Das Kind fällt aus dem Rahmen des Tiersymbolismus, die Auferstehung aus der Abfolge Brennstoff-Verbrennen-Asche. Am Beispiel des Freiheitsbegriffes ist es ohne Bilder deutlich: „Frei wovon? Was schießt das Zarathustra? Hell aber soll mir dein Auge künden: frei wozu...“. Wenn Freiheit wovon und wozu miteinander zusammenhängen, muß es einen Übergang zwischen dem Versuch, sich durch Negation und Negation der Negation zu befreien, und der Möglichkeit geben, positiv für eine Sache frei zu sein. Und gerade an diesen Stellen arbeitet Nietzsche mit Unterstellungen, die ein leichtes Opfer für dialektische Analysen sind ( - ein ausschließlich positiver Gebrauch von „Freiheit“ ist noch immer negativ bestimmt). Aus den Bildern ist die Legitimation seines Vorgehens nicht zu gewinnen, eher umgekehrt: zuerst muß das Anliegen einleuchten, dann erscheinen die Bilder legitim. Die Zusammenhänge, auf die Nietzsche sich zu Recht beruft, haben gerade die Eigenart, nicht unter die Gesetze systematischer Interaktion zu fallen. Das Verhältnis des Prinzen von Homburg zum Kurfürsten, in dem fast jede Handlung nicht auf die erwartete Gegenreaktion trifft, ist ein gutes Beispiel. Der Ablauf dieses Dramas entwickelt sich an den Nullpunkten der vorhersehbaren Handlungsmuster vorbei. Wie ein Wort, das einem trotz großer Mühe nicht einfällt, plötzlich unversehens wieder auftaucht. Selbst wenn man diese zusätzlichen Resultate erklären kann - es ist nicht dieselbe Erklärung, wie für die zugrundeliegende Bewegung. Das

ist Nietzsches Intuition: jenseits des Pendelns zwischen Drinnen und Draußen, Treue und Verrat, gibt es Zustände, die beides hinter sich lassen. Um ihnen gerecht zu werden, muß man den Entwicklungsbegriff modifizieren und in ihm Qualitätssprünge neuer Art zulassen. Die Irritation über Nietzsches Bilder kommt daher, daß sie Sinnbilder einer Dynamik sind, die über den Rahmen absehbarer Position und Negation hinausführt. Vom dialektischen Standpunkt aus ist Nietzsches erwähnte Schwierigkeit nicht zu lösbar. Die Berechtigung, es dennoch zu versuchen, liegt in der Entdeckung, daß es Ereignisse gibt, die sich nicht aus den vorhergehenden ableiten lassen und sie dennoch in gewissem Sinn weiterführen. Sie sind so schwierig zu explizieren, weil es Entwicklungen über den Totpunkt von Entwicklungen hinaus sind. Der Sinn von „über ... hinaus“ ist nicht klar. Also zum Beispiel inwiefern die Unmittelbarkeit des Kindes die wechselseitige Vermittlung von Knechtschaft und Herrschaft (Kamel und Löwe) transzendiert. Mit Hilfe einer solchen Unklarheit ( - betreffend den Übergang von Gerechtigkeit zur Gnade), habe ich Nietzsche zu Kleist in Verbindung gesetzt. „Selbstaufhebung der Gerechtigkeit“ ist ein schillernder Begriff. Das kann heißen: die Gerechtigkeit zerstört sich, oder: sie transformiert sich selbst, und schließlich auch: sie dankt vor etwas Anderem ab. Nietzsche meint das Dritte. Der Schritt, um den es ihm immer wieder geht (Bergsteigen - Fliegen, Macht - Schönheit, Mitleiden - Unschuld), läßt sich durch nichts erzwingen und darum auch nicht in eine homogene Begrifflichkeit fassen. Mit dieser Einsicht reicht Nietzsche über Hegel hinaus. Insofern liefert er die Mittel, Kleists Drama gegen platte Interpretationen zu schützen. Aber bei dessen Ende würde er es nicht bewenden lassen. An ihm scheiden sich die Wege. Der Prinz von Homburg ist alles andere als ein Übermensch. Nietzsche will höher hinaus und damit wird das Entwicklungsproblem virulent. Im „Homburg“ erscheint die Dialektik zu einem Nebeneinander und Daneben der einbezogenen Momente dekonstruiert. Nietzsches Intentionen zielen darauf, sie zu überbieten. Er möchte sowohl über Hegel, als auch über Kleist hinauskommen, er beansprucht die Einsicht in die Überholtheit der Dialektik und will sie überholen. Gegen den angestrebten Ausgleich von Traum und Wirklichkeit setzt er von vornherein den Qualitätssprung. Ein berechtigtes Motiv gegen die Universalität der Dialektik wird damit zum ebenso unduldsamen Darstellungsprinzip. Es genügt Nietzsche nicht, das Recht des unerfaßten Übergangs anzumelden, er macht es zur Grundlage eines neuen Systems. Die philosophische Bewegung in die Tiefe hat ihn erfaßt. Schmerzen sind die Dynamik der Dialektik, doch „Lust ist tiefer noch als Herzeleid“ (II,556). Bei Kleist hieß das, jenseits der Tragik ist noch Platz. Für Nietzsche dagegen ist es die Behauptung, die Philosophie sei noch nicht genügend weit entwickelt. Dazu treiben ihn andere als die bisher angegebenen Gründe. Zarathustra wird von einem beinahe hysterischen Fortschrittsoptimismus getrieben. Von ihm geht ein Zwang aus, der nur aus einem umfunktionierten eschatologischen Kontext zu erklären ist. „Wer muß einst kommen und darf nicht vorübergehen? Unser großer Hazar, das ist unser großes fernes Menschen-Reich, das Zarathustra-Reich von tausend Jahren - Wie ferne mag solches „Ferne“ sein? was geht's mich an“. Der Mensch der Zukunft, der Besieger Gottes und des Nichts, „er muß einst kommen“. In der Zwischenzeit gilt es, die Verbindung vom asketischen Ideal zum Übermenschen zu finden. „Das ist aber meine Lehre: wer einst fliegen lernen will, der muß erst stehn und gehn und laufen und klettern und tanzen lernen - man erfliegt das Fliegen nicht!“. Doch gerade auf diesen Übergang hatten sich unsere Fragen konzentriert. Fliegenlernen ist tödlich. Es in die Betrachtung einzubeziehen heißt zunächst einmal, daß die Entwicklungsreihe abbricht. Woher kommt dann die Zuversicht, daß in dieser Richtung etwas zu erwarten sei? „Fliegen“ ist doch nicht als Benützung von Flugzeugen gemeint. Ähnliche Bedenken gelten von Nietzsches Verwendung der Termini „Freiheit“, „Wahrheit“, „Mensch“. Er streckt sie auf dem Prokrustesbett seines eschatologischen Enthusiasmus, bis ihr Sinn so weit gedehnt ist, daß er die Kluft zwischen Mensch und Übermensch überbrückt. Nietzsche hat dem Problem der Überwindung von Vergangenen eine kanonische Form gegeben. Bei Wittgenstein, Heidegger und Derrida ( - um nur Einige zu nennen - ) finden sich dieselben

Problemstrukturen. Ausgangspunkt ist ein etablierter Bestand von Wissen („die philosophischen Probleme“, „normale Wissenschaft“, „Metaphysik“), dazu kommt eine vorwärts-treibende Kraft, die damit nicht zufrieden ist und grundlegende Änderungen vorschlägt. Ein gemeinsames strukturelles Problem dieser Dekonstruktions- und Revolutionstheorien ist, daß sie leicht an genau dem Punkt auseinanderbrechen, der schon bei Nietzsche ins Auge fällt. Solange man überwindet, ist man abhängig und jenseits dieser Abhängigkeit kann man, was hinter einem liegt, vergessen. Das heißt für den Qualitätssprung, den Nietzsche propagiert: als Sprung bleibt er nur kenntlich, wenn der Absprungbereich immer mit dazugedacht wird. Überwindung ist so verstanden weder der Ersatz einer Position durch eine bessere, noch die kontinuierliche Weiterentwicklung einer gegebenen Ausgangslage. In der durch Nietzsche initiierten Problematik ist sie ein Konglomerat des Versuches der einheitlichen Erfassung der Vergangenheit mit dem Ausgreifen auf eine dadurch noch nicht vorgezeichnete Alternative. In diesem Unternehmen ist kein Verlaß auf den überlieferten Sinn von Worten. Er bildet nur die Ausgangsbasis. Also ist es nutzlos, von Analysen von „Freiheit“, „Wahrheit“, „Mensch“ zu erwarten, daß sie Nietzsches Zukunftsentwürfe bestätigen. An erster Stelle steht das Projekt der Überwindung, daraus ergeben sich erst die Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen altem und neuem Sinn. Überwindungsdrang seinerseits resultiert aus dem Glauben an die synthetisierende Kraft der Weiterentwicklung. Ein Neubeginn, vom Alten abgehoben, aber nicht von ihm abgeleitet, versetzt das philosophische Erfassen in permanente Unsicherheit. Ständig muß er gegen die Einwände verteidigt werden, er sei nicht wirklich neu oder aber kein möglicher Beginn. Angenommen Gnade sei das Resultat einer Überwindung des Gerechtigkeitsstandpunkts - führt dann nicht ein regulärer Weg zu ihr? Und wenn sofort erwidert wird, der Weg sei nicht festzulegen - ist es dann ein Weg? Ein Widerspruch zwischen Gerechtigkeit und Gnade ließe sich vermitteln und aufheben, doch das ist nach Nietzsche gerade nicht das Verhältnis zwischen ihnen. Ein absehbares System steht gegen den Übergang, dessen notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung es ist. Gnade ist aus den Widersprüchen der Gerechtigkeit nicht zu erzwingen, soweit leuchtet Nietzsches Gedanke ein. Aber er ist selber zwanghaft: gegen die Kläglichkeit der Gerechtigkeit im Ganzen ( - von gut und böse, Schuld und Sühne, Mitleid und Rache - ) postuliert er die Überwindung des bisherigen Menschen. „Ja! Hinab auf mich selber sehn und noch auf meine Sterne: das erst hieße mir mein Gipfel!“. Doch Nietzsches eigene Bedenken gegen Hegel sind in solchen Passagen schlecht bewahrt. Ein Aufschwung über die eigene Person hinaus, durch den sie ihren ureigensten Gipfel erreicht, kann nicht beschrieben werden, ohne die Unabgesichertheit zu verleugnen, die Nietzsches Ansatz diskutabel macht. Oft unterliegt er der Grammatik der Subjektivität. In solchen Formulierungen überdeckt sie das Motiv des Selbstverlustes bis zur Unkenntlichkeit. Das Selbst als „Freiherr von Münchhausen“ ist aus der Dialektik zur Genüge bekannt. Um den Übermenschen davon zu unterscheiden, ist eine Distanz zu solchen Kunststücken einzuhalten, die Nietzsches subjektivistische Teleologie immer wieder einzuebnen scheint. Das Ziel ist einige Generationen entfernt und ein gänzlich neues Wesen, die Lösung unserer Probleme und von ihnen nicht mehr affiziert. Kurz gesagt: der Übermensch ist die zur Figur gewordene Unstimmigkeit des Überwindungsdenkens, nicht sein pathetisch angekündigtes Resultat. Die denkbaren Verwicklungen von Gerechtigkeit und Gnade werden durch ihn um die Möglichkeit bereichert, vom einen zum anderen gesichert - zu springen. Nietzsche stellt uns vor die Wahl, zur Erfassung dieses Vorgangs besondere Mittel zu mobilisieren, oder seine Denkbare zu bestreiten. Ein letztes einprägsames Zitat: „Daß der Schaffende selber das Kind sei, das neu geboren werde, dazu muß er auch die Gebälerin sein wollen und der Schmerz der Gebälerin.“ Ein doppelter Skandal: einmal durch das Transzendieren aller biologischer Möglichkeiten, und dann durch die Identifikation des schaffenden und geschaffenen Subjekts. Die erste Provokation läßt sich als Befreiung aus den Klammern eines Bildes verteidigen, aber die zweite besteht gerade darin, das wieder zurückzunehmen. Sie ist

der Skandal der dekretierten Versöhnung „aus dem Spiel der Widersprüche zurück bis zur Lust des Einklangs“. Die Einsicht in die Nichtsystematisierbarkeit der menschlichen Verhältnisse ist mit der Aussicht zusammengespannt, vor uns läge ein Zustand, der alles homogenisiert. Diese Weltsicht eignet sich bestens dazu, dem Prinzen von Homburg die Zukunft abzusprechen. Wenn man Nietzsches „Zarathustra“ genauer unter die Lupe nimmt, sieht man jedoch, daß er dieselben Schwierigkeiten hat. Ist die Dynamik, die Affen, Menschen und Übermenschen miteinander verbindet, philosophischen oder ästhetischen Ursprungs? Der prinzipielle Anspruch, den Nietzsche erhebt, ist philosophisch, obwohl und gerade weil er sich am Rand der Philosophie bewegt. Die Entwürfe sind diskutierbar, aber Nietzsche selbst hat das nicht getan. Den stilisierten singulären Figuren aus Kunst, Kultur und Religion steht Zarathustra als ein Prophet gegenüber, der sich des Gewichts der philosophischen Aufgabe entledigt, indem er eine neue Rhetorik einsetzt. Anstelle der Erklärungen, die ich gegeben habe, fundiert das Vertrauen in die Überzeugungskraft der Bildtransformationen seinen Entwurf. Der stillgelegte Inhalt der überlieferten Modelle ist nicht durch Besinnung, sondern nur durch Aktionen wieder zu beleben. Nietzsche würde verächtlich auf die zögernde Explikation seiner Gedanken blicken, ohne den rhetorischen Schwung sind sie nur halb so effektiv. Ihr philosophischer Charakter steht im Kontrast dazu, daß Nietzsche in der Wendung zur Kunst einen Ausweg aus der Sackgasse philosophischer Standardaporien gesehen hat. Seine philosophische Attacke gegen Wagner ist vor dem Einspruch von Seiten Hegels und Schopenhauers hauptsächlich durch seinen Stil geschützt. Es bleibt nicht bei der berühmten „Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens“, die Ästhetik erfaßt die Rechtfertigung selbst. Legitimatisches und literarisches Sprechen greifen aufeinander über. Damit der Bogen nicht breche „ist die Kunst da.“ Wir haben gesehen, wie zerbrechlich die Theorie ist, die sich aus Nietzsches Texten herauskristallisiert. Was liegt näher, als daß sie sich der heilsamen Eigenschaft der Kunst bedient. Auf diese Weise kann Nietzsche den Vorwürfen entgehen, er würde bloß eine überhitzte Version des dialektischen Selbst-Entwicklungsprinzips anbieten. Der Gipfel, von dem aus das Ich auf sich herabschaut, ist durch die Kunst zu schaffen und zu erreichen. „Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, daß wir auf uns hin und hinab sehen, und, aus einer künstlerischen Ferne her, über uns lachen oder über uns weinen“. Wenn man das Projekt des Übermenschen so versteht, sind Nietzsches Konfigurationen nicht bedenklicher als die Tatsache, daß es außer den oftmals hinderlichen Zweischneidigkeiten aller Begriffe noch die Kunst gibt. Der Bogen verantwortungsvoller Entwicklungsmodelle bricht unter dem Druck, dem Nietzsche ihn aussetzt, ein Regenbogen kann nicht brechen: „Wie lieblich ist es, daß Worte und Töne da sind: sind nicht Worte und Töne Regenbogen und Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem...“. In Nietzsches Augen ist es weniger die Logik des Überwindungsschemas, die das Geschiedene zusammenhält, als die Verführungskraft poetischer Praxis. Die Qualität des Sprechens muß sich ändern, es hat keinen Zweck, auf einen Umsturz der Tatsachen zu warten. Oder andersherum: die entscheidenden Veränderungen sind nicht vorgegeben und warten, bis jemand auf sie stößt. Sie entstehen erst, indem man ihre Sprache spricht. Über die Dinge zu tanzen bedeutet, ihre Existenz ( - für sich genommen feststellbar und ohne Aussicht - ) aus der Ferne zu bejahen, den Sprung vom Konstatieren zum Dichten zu wagen. Die Sprache selbst erzeugt die Rechtfertigung, die bedenklich bleibt, solange sie in der theoretischen Reflexion gesucht wird. Damit wäre das Problem gelöst, wenn Nietzsche an die Macht der Poesie und an seine eigene poetische Berufung glauben würde. Aber dazu ist er zuviel Philosoph. Das innerphilosophische Mißtrauen gegen metaphysische Hilfskonstruktionen ist so stark, daß es sich durch den Lobpreis der Kunst nicht besänftigen läßt. Nietzsche propagiert ihre illusionäre Wahrheit, die lebenserhaltende und darin künstlich forcierte Übersänglichkeit, und bezieht auch diese Doppelbödigkeit in seine Reflexionen mit ein. „Aber gesetzt, daß jemand allen Ernstes sagt, die Dichter lügen zu viel: so hat er Recht - wir lügen zu viel.“. Zwei gegenläufige

Bewegungen überkreuzen einander: Dichter stehen über Ernst und Recht - trotzdem lügen sie. Dieses Urteil ist nicht nur provokativ-ironisch, es indiziert, daß Nietzsches Manöver zur Abschaffung des Willens zur Wahrheit nicht das letzte Wort sind. Überwindung ist diffiziler als das Auswechseln einer Einstellung gegen eine andere. Die Schärfe, mit der die Konstruktionen der Metaphysik verworfen werden, bleibt gegen die Ersatzgebilde wirksam, die Nietzsche an ihre Stelle setzte. Seine philosophische Unbestechlichkeit zeigt sich darin, daß er die antimetaphysische Konsequenz noch gegen den Übermenschen kehrt: „Wahrlich, immer zieht es uns hinan - nämlich zu Reich der Wolken: auf diese setzen wir unsere bunten Bälge und heißen sie dann Götter und Übermenschen: - Sind sie doch gerade leicht genug für diese Stühle! - alle diese Götter und Übermenschen.“. Die Skepsis, die hier durchschlägt, würde in unverdünnter Form Nietzsches Philosophie zerstören. Alle ihre triumphierenden Aufschwünge lenken von diesem gefährlichen Absturz ab. Das Kernstück muß dazwischen liegen, flankiert vom ästhetischen Selbstverständnis und der Klage: „Ach, wie bin ich der Dichter müde!“. Die Gestalt des geordneten Absturzes in die Skepsis ist Zarathustras Untergang. Wieso kehrt Zarathustra zu den Menschen zurück? Das läßt sich philosophisch oder ästhetisch erklären. Aber schwerlich in beiden Modi auf einmal, wie es Nietzsche versucht. Theoretisch könnte der Untergang Zarathustras als entscheidende Zusammenfassung aller Tendenzen in diese Richtung beschrieben werden. „Tugend ist Wille zum Untergang“ (II,282) und Zarathustra, der mit gutem Beispiel vorangeht, ist eine Stufe weiter als sein Publikum. Aber eine Überlegenheit, die sich auf den Vorrang der Philosophie in der Kunst stützt, kann Nietzsche nicht aufrechterhalten. Zarathustra ist auch Dichter, das unterscheidet ihn von seinen Vorläufern gerade nicht. Er muß ihnen überlegen sein, sonst kommt keine Bewegung in das Buch, und er kann nicht weiter fortgeschritten sein, sonst stände die Philosophie über der Dichtung. Sein Untergang gleicht sich dem Schicksal der Anderen an und sondert sich aus. Er ist ein „Verkünder des Blitzes“ (II,283), steht also diesseits vom Übermenschen, und ist dennoch sein Prophet, also jenseits des Rests der Menschheit. Da scheint kein Platz übrig zu sein, aber eine solche Position zu schaffen ist gerade der Zweck des Buches. Gut, angenommen, Zarathustra sei die Spitze der Anstrengung, Denken und Dichten soweit als möglich gemeinsam voranzutreiben - dann ist er das beunruhigendste Bündel von Widersprüchen. Nicht am Ziel, sonst müßte er nicht untergehen, und nicht wie seine Hörer unterwegs, sonst könnte er sie nicht leiten. Er zieht dazwischen eine eigene Spur, ungezwungen dann, aber auch unmotiviert, und als Prophet dem angekündigten Ereignis innerlich verpflichtet. „O Zarathustra, du sollst gehen als ein Schatten dessen, was kommen muß: so wirst du befehlen und befehlend vorangehen.“ (II,401). Plötzlich wieder, oder sollte man sagen: natürlich noch immer, befehlen die Schatten. Nietzsches Metaphysikkritik steht auf einem metaphysischen Fundament. Dadurch wird sie nicht bedeutungslos, aber man kann auch nicht sagen, daß er den bedrängenden Problemen entkommen wäre. Die Analyse „Zarathustras“ ist gerade darum der Mühe wert, weil sie die Komplikationen der Metaphysiküberwindung aufdeckt. Ihm gehört die Stimme, die von Kamel und Löwen fordert, Kind zu werden und von ihm selber fordert es eine höhere Instanz, die ohne Stimme zu ihm spricht: „Da sprach es wieder ohne Stimme zu mir: „Du muß noch Kind werden und ohne Scham.“...“ (II,401). Entgegen dem Augenschein ist Zarathustra die zerrissenste Gestalt in Nietzsches Buch, die Fiktion einer Phase des Übergangs, in der die vergangenen Beschwerden in den Absprung zur künftigen Befreiung gesammelt sind. Statt die Widersprüche zu reduzieren, fügt ihnen das einen noch verwickelteren hinzu. Nietzsche besitzt zwei Strategien, um Zarathustras Geschichte mit einem respektablen Abschluß zu versehen. Aus der Verkörperung der Hin- und Hergerissenheit macht er einen Lehrer der Entrücktheit. Die personalisierte Überwindungsproblematik (Zarathustra) wird durch diese Wendung in einen gesicherten Dualismus zerlegt. Ein Teil bleibt realistisch und wird Lehrer, der andere idealisiert sich und wird eine Verkündigung. „Denn deine Tiere wissen es wohl, o Zarathustra, wer du bist und werden muß: siehe, du bist der Lehrer der Ewigen Wiederkunft -

und das ist nun dein Schicksal!“ (II,466). Damit ist die Last der Widersprüche auf den Inhalt von Zarathustras Prophetie übergewälzt. Die intermediäre Stellung von Lehrern und Propheten ist im Vergleich zu ihrer Botschaft von abgeleiteter Bedeutung. Also verlagert sich die Aufmerksamkeit von Zarathustra auf den Gedankenkomplex der ewigen Wiederkehr. Elegant hat Nietzsche die Unabschließbarkeit der in Zarathustra investierten Probleme unterlaufen. Er läßt ihn weder abstürzen, noch zum Übermenschen werden, sondern fixiert ihn auf das, was er ist und lehrt. „- ich komme ewig wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben, im Größten und auch im Kleinsten, daß ich wieder aller Dinge ewige Wiederkehr lehre.“ (II,466). Die Botschaft realisiert sich an Zarathustra, der sie verkündet. Wie das zu denken sei, ist nicht aus seiner Geschichte zu entnehmen, sondern aus dem Gehalt dessen, was er erzählt. „- als Verkündiger gehe ich zugrunde! Die Stunde kam nun, da der Untergehende sich selber segnet. Also - endet Zarathustras Untergang!“ (II,467). Am Ende der Erzählung, über deren problematischen Anfang meine Exposition nicht hinausgekommen ist, steht die Zurücknahme der Bewegung in den ausgangslosen Weltprozeß, zu dessen Erkenntnis sie geleiten soll. Sie ist Nietzsches Art, die Leiter hinter sich hochzuziehen. So ist Zarathustra gegen die Aufklärung seiner Widersprüche abgedeckt, aber es gibt auch die Möglichkeit, sein Dilemma abzuschließen, die in die Gegenrichtung weist. Statt die Lehre vom Lehrer abzuspalten ( - und den Lehrer hinten-herum durch die Lehre zu behüten... - ) kann man beide enger miteinander verschmelzen, als es für Propheten möglich ist, die bei aller Aufopferung eine fremde Sache vertreten. Denken, Dichten, Erfinden und Lügen sind alles Tätigkeiten, die sich vom Ablauf des alltäglichen Lebens entfernen. Die Lösung der Widersprüche, die Nietzsche entwickelt, liegt vielleicht nicht in ihrer Glorifizierung, sondern in der Zurücknahme dieser anfänglichen Entfernung: existenziell schreiben, statt über die Fährnisse der Existenz. Diese Beseitigung des Unterschieds ist mindestens so wichtig, wie der Übergang in die Geborgenheit der ewigen Wiederkehr: „Von allem Geschriebenen liebe ich nur das, was einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, daß Blut Geist ist.“ (II,305). Diese Radikalisierung ist erst an Artaud genauer zu studieren, Nietzsche hat sie nicht zum Inhalt seiner Philosophie gemacht ( - wenn auch zur Maxime seiner Lehren). Bei ihm ist die Abrundung der Entwicklungsgeschichte des Haupthelden noch von der Forderung nach rücksichtsloser Ehrlichkeit getrennt, der er faktisch erlegen ist. Einen Schritt weiter zu gehen bedeutet, ausschließlich das persönliche Schicksal als dichterisch-philosophische Mitteilung gelten zu lassen. „Nicht mit zweierlei Maß leben! ... Nicht Theorie und Praxis trennen!“ (III,761). Als Empfehlung ist das eine prophetische Halbheit. Nietzsches Objektivierung der anderen Hälfte ist die Lehre von der ewigen Wiederkehr, die darum erst auseinander-genommen werden muß, bevor die theoretische Distanz auf den Grund ihres Mißtrauens gegen sich selber stößt, statt die Hörer dazu aufzufordern, im Kreis zu gehen. Die ewige Wiederkehr ist verschiedenartig zu lesen, eines ist sie ganz sicher: der krönende Gedanke des „Zarathustra“. Das abschließende Ziel: „...nach nichts mehr zu verlangen als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung...“ (II,203). Im Duktus der Überbietung des bereits extrem angespannten Ego ist sie der Rückschlag, der alles wieder ins Gleichgewicht bringen soll. „...was könnte jetzt noch zu mir fallen, was nicht schon mein Eigen wäre! Es kehrt nur zurück, es kommt endlich heim - mein eigen Selbst, und was von ihm lange in der Fremde war und zerstreut unter alle Dinge und Zufälle.“ (II,403). Ein Gipfel zur Beseitigung aller bisherigen Gipfel. Wie funktioniert das? Der gegenwärtige Mensch, der überwunden werden soll, trifft im Überwinden-Wollen auf das Problem, daß er über sich nur hinwegkommt, wenn er sich nicht ganz verliert. Subjekt zu sein heißt, Entwicklungsabläufe so paradox entzwei zu schneiden, zu verkoppeln. Der Gipfel über dessen Gipfeln ist ein Zustand, in dem seine Rückbezogenheit völlig von der Positivität der schöpferischen Gegenwart aufgesogen wird. Der Mangel, der zur Überwindung drängt, den sie als Anstrengung nicht aus der Welt schaffen kann, wird nach dieser Vorstellung durch die Qualität des Augenblicks aus dem erwünschten Zustand ausgefiltert. „Die Vergangenen zu erlösen und alles „Es war“

umzuschaffen in ein „So wollte ich es!“ - das hieße mir erst Erlösung!“ (II,384). Jeder ( - verjäherte oder künftige - ) Zufall würde damit kompatibel, die Welt wie sie ist aus dem Hochgefühl der Affirmation ihres Daseins und Vergehens zu betrachten. Weder die gängige Auffassung von Zeit, noch jene von Subjekt können da mithalten. Die Überwindung des Überwindungsdenkens müßte im Zeichen einer nicht mehr linear voranschreitenden Zeit gelingen, in der die Augenblicke sich nirgends anders hinentwickeln, als zu sich selbst zurück. Die ewige Wiederkehr des Gleichen sagt, daß jeder Moment den Ablauf der Geschichte so durchquert, daß er am Ende wieder auf ihn wartet. Die Entwicklung führt vom Augenblick nur weg, um seine unüberbietbare Gültigkeit zu bestätigen. Die spekulative Exposition eines solchen Zustands befriedigt die aufgestaute Neugierde jedoch nur um den Preis, ihr die Berechtigung abzusprechen, überhaupt entstanden zu sein. So geht es meistens mit grundstürzenden Lösungen: ihr Erfolg löst einen Bann, der die vorangehende Frage bestimmt hat. In diesem Fall dreht sich alles um eine Transformation des Fortschrittsglaubens. So virulent er überall im „Zarathustra“ ist, am Ende wird er unterwandert. Die Pointe eines Witzes kann darin bestehen, die anfängliche Erwartung umzukehren. So wird das transzendierende Bewußtsein einem Prozeß unterworfen, der alles Bisherige, inklusive der Transzendenz, plötzlich als Antwort anbietet, obwohl es bisher lediglich eine Frage war. Das unersättliche „Da capo“-Rufen (vgl. II,617) ist nur oberflächlich verstandener Ausdruck des Wunsches nach Repetition des Welttheaters. Eine prinzipiellere Einstellung geht zuvor: die Affirmation des Weltgeschehens als Theaterstück, dessen einzelne Momente ihr Gewicht aus dem so konstituierten Ganzen beziehen, das nicht mehr ist als das Stattfinden ihrer Intensitäten. „Da capo“ ist die Folge davon, daß Nietzsche die Welt zum ästhetischen Phänomen erklärt hat. Wichtig ist nicht die Wiederholung des Spiels, sondern daß dieser Ruf das Geschehen als Spiel qualifiziert. So paßt er zum künstlerischen Angebot der Erlösung aus der Zeit. Das dionysische Ja-sagen „zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl“ (III,834) ist das Ergebnis der Läuterung des Schmerzhaften, Unmenschlichen und Zufälligen durch die Aufhebung der Zerrissenheit des nach rückwärts fixierten, nach vorne extrapolierenden Subjekts. Diese Interpretation hat einen Haken, der nach den Reflexionen über Zarathustra nicht verwundern wird: sie kennzeichnet die Lehre von der ewigen Wiederkehr als Resultat. Sie ist, wie ihr Prophet, nicht verständlich ohne eine Vorgeschichte, die sie hinter sich läßt. Auch Nietzsches „Gipfel der Betrachtung“ (III,895) muß erstiegen werden. Eine konzise Zusammenfassung gibt er selbst: Gegen den Verfall sucht er ein neues Zentrum, ein unmögliches Bestreben, wenn es nicht durch die Auflösung des Gegebenen führt. Und „Ich erkannte, daß der Zustand der Auflösung, in der einzelne Wesen sich vollenden können wie nie ein Abbild und Einzelfall des allgemeinen Daseins ist. Gegen die lähmende Empfindung der allgemeinen Auflösung und Unvollendung hielt ich die ewige Wiederkunft. (III,912)“. Ist diese Abfolge, wie Zarathustras Auftreten, in einer letzten Drehung auch noch Selbstexplikation des zuletzt erreichten Ziels? Setzt sich die Transformation die Bedingungen ihres eigenen Eintretens voraus, wie Zarathustras Untergang in der Gültigkeit jener höchsten Erkenntnis gesichert ist, zu der er führen soll? Das klingt zu sehr nach Hegel, als daß es Nietzsches letztes Wort sein könnte, selbst wenn es ganz plausibel aussieht. Der Kommentar zum Übergang von der Gerechtigkeit zur Gnade, der Nietzsche mit Kleist verbinden sollte, ist zwischen subkutaner Dialektik und manifester Verlegenheit in ähnlicher Weise gespalten. Daher kommt die Idee, die ewige Wiederkehr gegen den Strich zu lesen: wenn sie das Rätsel ihrer Entstehung nicht so leicht von sich abschütteln kann, ist sie möglicherweise statt der Lösung eine Verlängerung der Problematik. Einen schwachen Punkt hat Nietzsche selbst bemerkt: die geschichtsübergreifende Bejahung jedes Augenblicks impliziert nicht nur die Zustimmung zum großartig Verunglückten, sondern auch zum kläglichen Alltag. „Allzuklein der GröÙte! - das war mein Überdruß an allem Dasein!“ (II,465). Der „Bissen, an dem ich am meisten würgte“ (II,354) ist der Einschluß der geschmähten Normalität in den Zustand, der sie ersetzen soll. Die Forderung ist konsequent:

durch die ewige Wiederkehr wird die Kleinlichkeit der Welt nicht beseitigt, sondern zur Unantastbarkeit erhöht. Die Einstellung zur Welt wird transformiert, nicht ihr Inhalt ( - im Theater ist auch die unbedeutendste Geste bedeutsam). Der Triumph des Ja-Sagens über die Vergangenheit ist ebensosehr eine Bestätigung der vergangenen Zustände. Indem er sich über sie erhebt, nimmt er sie mit sich empor. Daraus folgt ein unerwartetes Resultat: in den neuen Zustand überzugehen heißt nichts anderes, als die Unentschiedenheit des alten zu akzeptieren. Der Gedanke, der den Entwicklungen im „Zarathustra“ die Perspektive verleiht, hat als seine eigene Perspektive die Restitution des ungeklärten Nebeneinanderstehens der wesentlichen Momente. „Schmerz ist auch eine Lust, Fluch ist auch ein Segen, Nacht ist auch eine Sonne - geht davon oder ihr lernt: ein Weiser ist auch ein Narr“ (II,557). Wenn das echte Identifikationen sind, müssen sie reversibel und ansteckend sein: Lust ist auch ein Schmerz, Gerechtigkeit auch eine Form von Gnade, das Gewöhnliche ein außerordentliches Gut. Denn „Alle Dinge sind verkettet, verfädelte, verliebt,-“ (II,557). Dann läßt sich aber der Eindruck, Nietzsche hätte für die von ihm aufgeworfenen Probleme eine Lösung gefunden, nicht mehr aufrecht halten. Denn die Gleichschaltung aller Qualitäten, die aus seiner Doktrin folgt, beseitigt jeden Anschein, wir könnten woanders hinkommen, als wir schon sind. Dieses Ergebnis der Selbstaufhebung des Fortschrittsdenkens kann man aus den spekulativen Höhen zur rudimentären Erkenntnis herunterholen: „Im Schmerz ist soviel Weisheit wie in der Lust: er gehört gleich dieser zu den arterhaltenden Kräften ersten Ranges.“ (II,185). Diese Aussage ohne Überbau rückt Nietzsches Sicht der Dinge dem „Prinzen von Homburg“ entscheidend nahe. Das Stück erleidet denselben Kollaps, wie Nietzsches Lösungsvorschlag. Die Unsterblichkeit, zu der der Prinz sich aufgeschwungen hat, gleitet in traumverlorene Realität zurück, wie die große Bejahung in die Legitimation von Bewundernswürdigem und Verächtlichem. Der gesteigerte metaphysische Akt der Affirmation von Schmerz und Lust vermag den Umschlag nicht aufzuhalten, der den Aufschwung wieder zurücknimmt, so-daß die Gegensätze gelten wie zuvor. Daneben-stehen heißt gerade, daß eines gleichberechtigt und dialektisch unverbunden neben dem andern steht. Das Verschwinden der Negativität, die Sehnsucht Kleists und Nietzsches, ist für beide nicht zu machen. Das philosophische Unternehmen, das Verhältnis von Lust und Leid ( - als Kürzel für Selbstgefühl und Zufall, Überschwang und Zersetzung - ) neu zu durchdenken, führt wie Kleists Theaterstück nicht zu unantastbarer Befreiung, auch nicht in die Ratlosigkeit zurück, sondern zur Simultanität der problematischen Momente. Das legt eine parataktische Lesart der ewigen Wiederkehr nahe. In „Und ewige Wiederkehr auch des Kleinsten!“ ist „und“ das wichtigste Wort. Die Geste, die am tiefsten reicht, ist die beinahe unwillkürliche Selbstverständlichkeit, mit der Nietzsche im Umsprung zum neuen Zustand am Bisherigen als unveränderbarem Faktum festhält. Offensichtlich ist das nicht mehr als vernünftig-zweckorientiertes Verhalten zu erklären. Die Motive, die durch die parataktische Deutung herauskommen, liegen diesseits/jenseits der Gründe, welche die linear-progressive Lesart erfaßt. Die Lehre von der ewigen Wiederkehr, als offen-bleibende Konfiguration von Problemen betrachtet, gibt Auskunft über die menschliche Endlichkeit. Sie besteht nicht einfach darin, daß jedem Leben Grenzen gezogen sind, denn das verweist sofort auf den weiteren Zusammenhang der Grenzüberschreitung. Die eigentliche Endlichkeit erweist sich darin, daß der Zugriff auf die Mischung von Beschränktheit und Unbeschränktheit fehlt, die menschliches Leben ausmacht. Das Bewußtsein dieser fehlenden Kontrolle, das der Enthusiasmus auf Nietzsches „Gipfel der Betrachtung“ trübt, ist seiner gedanklichen Gestalt nichts desto weniger eingeschrieben. Entfremdung bleibt Entfremdung, sie ist nicht zu beseitigen, sondern in einem Rahmen zur Geltung zu bringen, in dem sie ihr Gewicht behält, ohne die Aussicht auf andere Möglichkeiten zu verstellen. Sie würde in einem sehr beschränkten Sinne aufgehoben: durch die Erhebung aller ungeklärten Fragen auf die nächste Stufe. Durch den Verzicht auf den Triumphalismus, der Nietzsches Äußerungen auch durchzieht, wird eine Richtung sichtbar, die nicht mehr auf der Linie des Überwindungsdenkens liegt. Qualität erhält das Leben nicht

durch eine ( - überspannte, uneinholbare - ) Perspektive, sondern durch die Momente, in denen diese Anspannungen mit der unerlösbaren Faktizität kollidieren. Heldentum als Überwältigung der Endlichkeit ist Mangel an Phantasie, akzeptable Helden stehen an der Kippe zwischen unreifer Tragik und Besänftigung. Das ist genau die Linie zwischen Universallösung und Pragmatismus, die Nietzsches Philosophie nicht auslöscht. Weil diese Unabgegoltenheit aufrecht bleibt und weil sie im Kontrast zu Nietzsches existenziellen Forderungen steht, ist hier noch Platz für eine dritte Perspektive auf den Wiederkunftsgedanken. „Aber ein anderes ist der Gedanke, ein anderes die Tat, ein anderes das Bild der Tat. Das Rad des Grundes rollt nicht zwischen ihnen.“ (II, 304). Was ist das Verhältnis zwischen dem Gedanken, dessen komplizierte Balance sich gezeigt hat, der Metapher „Schreiben mit Blut“ und dem tatsächlichen Versuch, Leben und Lehre völlig zu verschmelzen? Artaud, der im nächsten Abschnitt betrachtet wird, ist mit diesen Differenzen so radikal umgegangen, daß diese Frage gegenstandslos wird. Nietzsche bietet die Gelegenheit, sie wahrzunehmen; einen Moment vor der großen Konfusion die Energien aufzuzeigen, die auf sie zutreiben. Seine Anstrengung um Objektivität bietet noch in ihrer negativen Fassung, als Verherrlichung der lebenspendenden Kraft der Lüge, einen Anhaltspunkt, der in der Woge rückhaltsloser Authentizität untergeht. Um lügen zu können, bedarf es der Differenz von Gedanken und Tat, des Spielraums jenseits kausaler Eindeutigkeit. Was Nietzsche offen läßt ist also die Möglichkeit, sich im Interesse des Überlebens zu verstellen. Der seltsame Bund, den Pathos und Pragmatik eingehen, erlaubt nicht, daß die Selbstgenügsamkeit des Kreises oder das Vorwärtstasten in unbekannte Richtung das letzte Wort haben. Das größte Wagnis Nietzsches ist vielleicht, nicht davor zurückzuschrecken, Progression und Regression so nahe zusammen zu stellen, daß sie einander keine Ruhe lassen. Dem Leben fehlt der höchste Sinn, aber die Suche nach ihm ist Teil des Lebens, der Gipfel löst sich auf, aber nur, wenn man ihn erstiegen hat. Nietzsches philosophische Betrachtung hat auf breiter Basis begonnen und eine große Anzahl von Motiven zur Irritation dieser Entgegensetzung zusammengeschmolzen. Sie bezeichnen die Grenze, bis zu der jemand gehen kann, der lineare philosophische Lösungen sabotiert und dennoch den philosophischen Grundimpuls durchhalten will. Die Extremposition zeigt sich darin, daß an dieser Stelle alle weiteren Erklärungen immer wieder dasselbe sagen. Die ewige Wiederkunft schematisiert alles Denken über Widersprüche inklusive ihrer eigenen, dazu ist sie ja ein krönender Gedanke. In gewissem Sinn ist über den „Zarathustra“ genausowenig hinauszukommen, wie über den „Prinzen von Homburg“. Dennoch gehorcht der philosophische Umgang mit abgeschlossenen Problemexpositionen anderen Gesetzen, als die künstlerische Gestaltung. Argumente greifen leichter, so-daß die Arbeit an Nietzsches Ergebnissen eher als Fortsetzung seiner Gedanken zu verstehen ist, als neuer Anlauf, etwas daraus zu machen, daß er in der Kollision „Erfüllung/Mangel“ die weitreichendste philosophische Perspektive sieht. Die Überforderung, die darin liegt, ist eine Entstehungsbedingung des Übermenschen ( - vielleicht besteht der Übermensch darin, daß er die Überforderung aushält). Dann ist es legitim, zu fragen, wie die Kollision genauer zu denken ist. Bisher ist sie bloß aus dem Glorienschein der Lösung als Problem herauspräpariert worden. Drei Wege sollen weiterverfolgt werden. Der Versuch Artauds, die komprimierten Widersprüche durch verstärkten Druck ganz zu eliminieren, die Alternativen weniger rabiater künstlerischer Gestaltung (K. Bayer, B. Strauß), und anschließend die Analyse, ob es möglich ist, der dargestellten Parataxe eine theoretische Gestalt zu geben, in der sie ihre Plakativität verliert, nicht aber ihre Gefährlichkeit. Die dritte Version der ewigen Wiederkehr ist also das erst zu entwickelnde Produkt der Anwendung von Nietzsches Einsicht im veränderten Kontext der Gegenwart. Dabei ist nicht zu übersehen, daß Nietzsche selbst diesen Kontext entscheidend mit verändert hat. An seine Gedanken anzuknüpfen ist ein zweischneidiges Unternehmen: halb aktualisierte Exposition, halb gegen ihn gewandete Kritik; Versuch der Bewahrung seiner Einsichten gegen die Verheerung, die sie auch angerichtet haben. Ihr fehlt

ein Verhältnis zu den Einzelfällen des Alltags und der Kunst, die sie pulverisiert. Ohne diese Relation ist zwischen Denken und Existenz ein Absturz unvermeidlich. Die ewige Wiederkehr steckt einen Rahmen ab, in dem befriedigende Lösungen sich halten müssen, die Nachzeichnung des Rahmens ist eine wichtige Aufgabe, aber die vielen faktischen Lösungen, die gefunden werden müssen, damit der Rahmen haltbar ist, sind gänzlich im Dunklen geblieben. Das Verhältnis hochgesteckter philosophischer Erwartungen zu ihrer Realisierung (- durch den Philosophen, durch seine Hörer -) entscheidet aber über die Philosophie selbst. Wenn sie nach Nietzsches Wunsch nicht dem Verdikt unterliegen soll, Subversion des Lebens zu sein, muß sie mehr zu sagen haben, als daß alles gut ist, wenn man hoch genug darüber steht. Die Gedanken, richtiges Leben müsse seinen Antrieb und seine Legitimation aus sich selbst gewinnen (Wille, Sinn), Besiegte und Sieger seien Komplizen, obwohl sie einander nicht dialektisch gegenüberstehen (Gnade, Recht), sind noch nicht mehr, als eine Bitte um philosophische Unterstützung...“; so weit Herbert Hrachovec. Hartmut Flechsig schreibt: „...hat es Sinn, sich in seine Entstehungszeit zurückzusetzen, wenn man ein Werk aus der Musikgeschichte kennen lernen möchte? Ja. Aus der Distanz lassen sich Dinge, Texte, Bilder zuordnen, die sich gegenseitig erhellen. Leben wird erfahrbar, das bunt, aber auch mehrdeutig ist, mehr jedenfalls als nur eine Einkerbung auf einer als lineare Skala gedachten Geschichte nur der Musik. Nicht nur Komponist und Werk begegnen uns dann, sondern auch deren Zeitgenossen, die Hörer, Verleger, Abonnenten, Kritiker; welche Erwartungen, welche Vormeinungen hatten sie? Sind sie erfüllt worden? Versetzen wir uns in die Gedankenwelt eines Musikliebhabers am äußersten Ende des 19. Jahrhunderts. Was erfahren wir über ihn? Finden wir dadurch auch einen eigenen, ganz und gar persönlichen Zugang zu den überlieferten Kompositionen? Ein selbstbewusster Bürger im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts spricht: Ich bin, wenn ich etwas wahrnehme, auch meiner selbst gewiß. Das gleiche Ich ist es, das die Welt begreift und das handelnd mit ihr umgeht. Durch Wachheit und Entschlossenheit, durch Erinnerung und Erwartung mache ich mir zu eigen, was mir begegnet, ich lege es für mich zurecht, hole es in die Gegenwart herein, mache es zu einer bedeutsamen Erscheinung. Was, abgestuft, bei aller geistigen Aktivität geschieht, ist im Konzertsaal intensiver als anderswo erfahrbar: Erscheinen und Sich-Aneignen, Ereignis und leibhaftige Realität haben im Kunstwerk und seiner Interpretation zur gültigen Gestalt gefunden (im Idealfall – aber wir befassen uns ja auch mit den Nachwirkungen des Idealismus). Eine philosophische Untersuchung hätte sich nicht lediglich auf die Inhalte zu richten, sondern auch die dabei beobachtbaren Tätigkeiten ins Bewußtsein zu heben. Das Wissen, das dann mit dem Handeln einhergeht, untersucht sie im Hinblick auf seine sonst nicht wahrnehmbaren Voraussetzungen (in der Sprache der Zeit: auf seine notwendigen, transzendentalen Bedingungen), nicht begründend, sondern lediglich aufdeckend, aufklärend. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Freiheit die „*conditio sine qua non*“ sei, in Kants Beschreibung der Schlußstein, ohne den das gesamte Gewölbe aus Gedanken instabil bliebe; der Schlußstein bewirkt nichts, aber er gewährleistet, daß vernünftiges Handeln begründbar wird. Nun können Gestimmtheit und Erwartung gelegentlich ganz gut ohne angespannte Aktivität auskommen, auf Produktivität verzichtend, in einer Art Schwebezustand verharrend. Die romantische Metapher hierfür ist der Traum. Was das wissende Leben aus Freiheit von der ereignislosen Gestimmtheit unterscheidet, bezeichnen wir mit einem französischen Wort des 18., im 20. Jh. mit neuer Bedeutung ausgestatteten Begriff als Situation. In ihr ist das Ereignis leibhaftig geworden, und um nicht dem bloßen Selbstgenuß zu verfallen, teile ich es anderen mit. Ich erfahre dann die beglückende Einheit des Allgemeinen (das auch andere verstehen können) mit dem Besonderen (das nur mir sich erschlossen hat). Ist Intersubjektivität also die Voraussetzung für das Verständnis meiner selbst? Nach Meinung der Romantiker wäre diese Herleitung wenig überzeugend; sie lassen es lieber beim kontemplativen Verharren bewenden, verzichten auf jede Aktivität, auf Umgestalten und Mitteilen, lassen sich von der gleichförmigen „Stimmung“ aus der Gegenwart hinwegtragen,

ohne Scheu vor Vereinsamung und elitärer Überheblichkeit. „Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort“ (Joseph von Eichendorff). Keinerlei Interesse ist erkennbar, die Kenntnis des Sinn erschließenden Zauberwortes auch anderen zu vermitteln, den Kreis der Eingeweihten zu vergrößern. Würde jedoch – andererseits – der Gegenstand der Inspiration vollkommen eindeutig benannt, dann bliebe dem Betrachter oder dem Hörer nichts zu tun als ein factum hinzunehmen. Ein bloßes Wiedererkennen von anderweitig bereits bekannten Inhalten, das bloße Dechiffrieren beispielsweise von sogenannter Programmmusik, beraubte dieselbe ihrer Wirksamkeit; belangloses – und ermüdendes – Konstatieren und Registrieren ersetzen den ausgreifenden Umgang. Genuß und Freude entstehen nämlich nicht ausschließlich durch Bestätigung, sondern dadurch, daß die Erkenntnisvermögen sich steigern. Dabei erlebt ein seiner selbst bewußt gewordenes Bürgertum sein Auftreten nicht nur als Vertrautheit innerhalb gemeinsamer Erinnerungen und eines auch gesellschaftlichen Horizontes. Ein Programm, einer Musik erläuternd beigegeben, darf sich aber nicht in eine lapidare Aussage überführen lassen; es muß, soll eine Steigerung der Vermögen erfahrbar werden, eigenständigen Umgang zulassen und veranlassen. Der Gehalt ist in den Bezügen zwischen beigegebenem Text mit hörbarem Klang lediglich angelegt, als eine „dichterische Absicht“ (Richard Wagner), die auf die Verwirklichung durch den Hörer wartet. Wagner meinte, diese Umgestaltung geschehe im Gefühlsleben des Hörers. Liszt dagegen forderte, der Hörer habe an Gestalten der Weltliteratur weiterzudichten. Erwendet sich an ein Publikum, das in der Instrumentalmusik nicht (wie der Adel) das Divertissement sucht: Bildung ist, wie das Kapital, durch Mühe zu erwerben, bestätigt dann aber die Zugehörigkeit sowohl zur literarischen Tradition wie auch zur Klasse des wohlhabenden Bildungsbürgertums. Mit den Schriften Friedrich Nietzsches verbreitet sich in manchen Kreisen freilich auch ein Bewußtsein vom möglichen Ende der behaglichen, bislang unbefragbar verbindlichen Tradition. Ist Richard Strauss der Vertreter einer großbürgerlichen Musikkultur? etwa gar der letzte? Die zweite Frage muß hier nicht entschieden werden; die erste aber erlaubt einen interessanten Zugang zum Werk – mit dem methodischen Mittel des „mind map“ und der Frage „Was könnte Strauss an dem – damals – unerhörten Text fasziniert haben?“. Zivilisationsmüdigkeit. Skepsis gegenüber Suche nach dem Zweifel am Sinn von der überall vorher-unbestimmten Tradition, Aufbruch heischenden Rationalität, Mehrdeutigen, nach Neubeginn dem leibhaftigen ekstatischen Erlebnis Wandel der Werte – das ist Wandel der Schaffenden. Immer vernichtet, wer ein Schöpfer sein muß. Nietzsche, Zarathustra: Von tausend und einem Ziele. künstlerische Produktion trotz Neubeginns bleiben bedeutet Befreiung von den Menschen eigenem blinden Heucheln und Lügen. Drang unterworfen: der Nietzsche lehnt es ab, ewigen Wiederkehr des für sein Tun Verantwortung immer Gleichen. zu übernehmen. Die hier zusammengetragenen Aussagen stimmen in zweierlei Hinsicht mit den Absichten des Komponisten und den Erwartungen seiner – damaligen – Zuhörer überein. Die Sprache Nietzsches hat selber musikalische Qualität! Beispiel für einen Arbeitsauftrag: 1) Zeichnen Sie das Betonungsgefälle auf! Formen Sie daraus ein rhythmisches Motiv und wiederholen Sie es, bis ein musikalischer Zusammenhang entsteht! 2) Verallgemeinern Sie den Inhalt eines Rap zu einem Aphorismus im Stil Nietzsches! Die Zuordnungen sind nicht so eindeutig wie die eines Prädikats zu einem Subjekt oder wie die Abfolge „wenn – dann“ es wäre. Immer sind es zwei Bestimmungen, die auf je ihre Weise zutreffen, vielleicht, daß nur durch innere Gegensätzlichkeit sich das Gemeinte zur Sprache bringen läßt? So wird es möglich, Bedeutungen durch Gegensatzpaare einzugrenzen: die Selbsteinschätzung der Epoche zwischen Dekadenz und der Geburt der Kunst als einer Gegenwelt zwischen engstirnigem Akademismus und einem ekstatischen, überschäumenden Willen zum Leben, zwischen Vergötterung der kalten Zweckmäßigkeit und einer ganz diesseitigen Egozentrik; Musik wird bestimmt durch ihre „Logik“, die poetische Idee ist Grundlage als motivisch-thematische Arbeit in eines durchkomponierten einer mehrsätzigen Anlage Bedeutungsträgers

Die beiden Seiten tarieren sich nicht aus, vielmehr überbietet die zweite die erste: Es handelt sich nicht um eine symmetrische Anordnung, sondern um einen Konflikt, der auf Überwindung der Gegenseite drängt. Nietzsches Text ließe sich also auch als ein im Kern dramatisches Geschehen auffassen! Natürlich wird diese Auffassung bestärkt durch die nunmehr 34 Jahre alte Erinnerung an Stanley Kubricks Film „2001: Odyssee im Weltraum“ mit der Musik von Richard Strauss, Johann Strauss, György Ligeti und Aram Chatschaturjan. Die „Filmkritik“ schrieb damals über diesen Film: „An seinem Schluß steht die bekannte Hypothese, die menschliche Intelligenz sei von jener anderen nur ein Ableger und werde demaleinst wieder in ihr aufgehen. Menschliche Anstrengung, wie blind und fehlerhaft sie auch sei, erscheint als der heroische Durchgang in einen besseren Endzustand, in den der Mensch, erst einmal ins All vorgedrungen, durch eine außerirdische Kraft unweigerlich erhoben wird.“ (Zitiert nach: R. Hahn/V. Jansen, Kultfilme, München 1985, 21992, S. 312f.). Während Dave, der überlebende Pilot, sich am Ende der Geschichte wähnt, holt ihn das Gedächtnis ein, vergegenständlicht im geheimnisvoll auftauchenden Monolithen (während HAL, der Computer, am Verlust seines Gedächtnisses zugrunde geht). Musikalisch bedeutete dies eine als Steigerung angelegte Zweiteilung, zusätzlich sind wiederkehrende und wiedererkennbare, elementare Motive eingefügt. Tatsächlich ließe sich auch der Aufbau der Tondichtung von Richard Strauss in dieser Art recht gut beschreiben. Ob Kubrick sich so eingehend mit ihr beschäftigt oder die wenigen Ausschnitte nach ganz kontingenten Gesichtspunkten ausgewählt hat, war nicht in Erfahrung zu bringen. Ob heutige Schüler diesen Film so gut kennen, daß er seinerseits als Veranschaulichung dienen könnte, bezweifle ich. Und selbst, wenn er, nachdem das Jahr 2001 wirklich eingetreten ist, wieder in die Kinos käme, stammte er aus einer anderen zeitlichen Umgebung: Der Überlebenskampf zwischen hochgespannter Erwartung und kalter Intelligenz ergibt, im nachhinein betrachtet, „eine psychedelische Reise durch die Technikphantasie der fünfziger und sechziger Jahre“, mit einem Wendepunkt im Zentrum: dem Herausfallen aus der selbst geschaffenen Utopie. Kubricks nächster Film, „Clockwork Orange“ von 1971, ist in seiner Brutalität und Hoffnungslosigkeit die offenbar unausweichliche Konsequenz ( - vgl.: DIE ZEIT, Nr. 16/1998, S. 59). Auch ohne die ausschnittshafte Verwendung als Filmmusik ist die Tondichtung keineswegs eine kaleidoskopartige Reihung von Szenen, sondern ist als großräumig gegliederte Steigerung angelegt. Mit Bezug auf den Text stellt sie einen Zusammenhang von Lebensstadien bis hin zum „höheren Menschen“ dar. Dann wäre auch folgender Arbeitsauftrag möglich: Suche Bilder, die zu den Sprüchen aus dem „Zarathustra“ passen! Tausche sie solange aus, bis ein erkennbarer Zusammenhang entsteht! Andererseits: Die poetische Idee soll sich, so wurde oben ausgeführt, als eine offene Stelle erweisen, zugänglich für die ganz persönliche Aus- und Umgestaltung. Als methodisches Mittel hierfür eignet sich eine Mitlese-Partitur, die beim Hören entsteht, dabei die Gliederung verdeutlicht und dazu einlädt, Bedeutungen zuzuweisen. (Empfehlenswert: einzelne Teile der Komposition auswählen!) Mitternachtsglocken Sonnenthema Zeitleiste (am CD-Player abzulesen) C H H H C Strauss selbst schreibt: „Wechselspiel zwischen den zwei entfernten Tonarten (die Sekunde)“ (Willi Schuh, R. Str., Zürich 1976, S. 429, nach: Julia Liebscher, Strauss, Also sprach Zarathustra, München 1994, S. 85). Reihung: die alte Gesellschaft und ihre alten Tafeln Steigerung: die alten Tafeln werden zerbrochen: Lebenskrise/Genesung. Es gibt unterschiedliche Vorstellungen davon, was Wahrheit sei, worauf es im Leben ankomme, wie sich Sinn verwirkliche. Unreflektierter „Drang nach kreativer Selbstbestimmung“ (Richard Rorty zum 100. Todestag Nietzsches in der „ZEIT“ Nr. 35 vom 24.08.2000) muß eigens propagiert werden, sogar dann, wenn die „höheren Menschen“ unter sich sind. Erst recht muß für jene, die an dem mitternächtlichen Treffen gar nicht teilgenommen haben, für die gesamte gegenwärtige Gesellschaft mithin, die Gleichwertigkeit unterschiedlicher Lebensentwürfe gelten. Es ist sicher richtig, daß das blindwütige Anstarren des Verbindlichen die lebendige, Frucht bringende Auseinandersetzung behindert, daß umgekehrt die

Beständigkeit von Gegensätzen die Lebenskraft auch der Gesellschaft fördert. Wahrscheinlich ist es heute jedoch notwendig, die weniger geachteten Zugangsweisen auch in der Schule besser zu pflegen: den vorübergehenden Verzicht auf begriffliche Eindeutigkeit, die Fähigkeit zur leibhaftigen Resonanz, das Wahrnehmen dessen, was mir (vielleicht nur mir, vielleicht mir gerade nicht) zuträglich ist. Das mitternächtliche Ende der Geschichte trägt den Menschen auf, die Auswahl in eigener Verantwortung zu treffen. Im Umgang mit dem Kunstwerk sollten sie sich darin geübt haben. Hat es Sinn, sich in seine Entstehungszeit zurückzusetzen, wenn man ein Werk aus der Musikgeschichte kennen lernen möchte? Ja, denn wir entdecken dabei Möglichkeiten, die sonst von der Wirklichkeit verstellt sind...“; so weit Prof. Dr. Hartmut Flehsig von der Pädagogischen Hochschule zu Ludwigsburg. Roswitha Schlötterer-Trainer schreibt: „...nicht minder genial und außergewöhnlich im Gesamtwerk von Strauss stehend darf die Tondichtung „Also sprach Zarathustra“ bezeichnet werden. Sie ist aber aus einem völlig konträren Lebensgefühl heraus entstanden, nämlich aus der überschäumenden Kraft eines jungen Komponisten, der sich seiner schöpferischen Kräfte bereits durch eine Reihe von Werken bewußt war und eine Phase der inneren Befreiung und Selbstfindung durchgemacht hat. Vorausgegangen war, wie so häufig bei jungen Menschen, eine Periode der intensiven Auseinandersetzung mit philosophischen Lebensfragen. Einen wichtigen Gesprächspartner hatte er hierbei in seinem ehemaligen Schulfreund Arthur Seidl, einem überzeugten Nietzscheaner, auf seiner großen Ägyptenreise im Winter 1892/93, während der er Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“, aber auch Max Stirners „Der Einzige und sein Eigentum“ und Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ las, spielten sich die Diskussionen mit seinen Freunden dagegen schriftlich ab. In Nietzsches Werk war ihm eine Gedankenwelt gegenübergetreten, die - etwa in ihrer antiklerikalen Haltung - seinem eigenen Lebensgefühl sehr entgegenkam. So stellte sich ihm Nietzsches „Übermensch“ letztlich als der frei von allen Bindungen neue Werke schaffende, schöpferisch tätige Mensch dar (Schuh), einem Ideal, dem er sein ganzes Leben treu blieb. Erfüllt von dieser Gedankenwelt plante er, sie zum inspirierenden Hintergrund einer neuen Tondichtung werden zu lassen. Als er seinem Komponistenfreund Engelbert Humperdinck davon erzählte, erfaßte dieser sofort die darin liegende Musikalität und ermutigte ihn: „Die Idee, durch das Getriebe der Welt sich zu der befreienden Höhe des Humors durchzuringen, finde ich wirklich großartig und dazu - echt musikalisch obendrein.“. Im Übermut seiner dreißig Jahre wollte Strauss der Tondichtung zuerst den provozierenden Untertitel „Symphonischer Optimismus in „Fin de Siècle“-Form, dem 20. Jh. gewidmet“ begeben, beließ es dann aber bei „Also sprach Zarathustra, Tondichtung (frei nach Friedr. Nietzsche) für großes Orchester“. Sozusagen als Einführung in die Zarathustra-Welt stellte er der Partitur Zarathustra's Vorrede von Nietzsche voran, im weiteren Verlauf bezeichnete er einzelne Abschnitte mit acht Überschriften aus Nietzsches Werk: „Von den Hinterweltlern“, „Von der grossen Sehnsucht“, „Von den Freuden- und Leidenschaften“, „das Grablied“, „Von der Wissenschaft“, „das Tanzlied“ und „das Nachtwandlerlied“. Wie verbindlich diese Überschriften in ihrer Bedeutung allerdings jeweils genommen werden sollen, darüber gehen die Meinungen auseinander. Musikalisch handelt es sich jedenfalls um fest umrissene Abschnitte verschiedener Haltung, die durch markante Motive und Tonartenbereiche charakterisiert und von Strauss in den Skizzen manchmal auch mit Worten näher bezeichnet sind. Denn für den Komponisten Strauss setzten sich alle Vorstellungen unmittelbar in musikalische Bezüge, in ein Denken in kompositorischen Kategorien um. So bezeichnete er das Werk einmal, musikalisch genommen, als Wechselspiel zwischen zwei entferntesten Tonarten, nämlich zwischen C und H, was man metaphorisch durchaus als Konfrontation von Universum und Individuum, von Natur und Mensch verstehen darf. Der großartige Anfang („Du grosses Gestirn! Was wäre Dein Glück, wenn Du nicht die hättest, welchen Du leuchtest!“) mit seiner breit angelegten C-dur-Kadenz und dem lapidaren „c-g-c“-Thema - inzwischen von der musikalischen Medienwelt vereinnahmt! -, steht für die Natur. Ihr gegenüber gestellt ist ein Themenbereich

in h-moll („Von der großen Sehnsucht“, Anfang des Fugenthemas, „Grablied“), der bis zu dem berühmten Schlußkonflikt der H-dur-Bläserklänge und dem darunter erklingenden Kontrabass-pizzicato des tiefen c ungelöst bleibt. Weitere Assoziationsfelder klingen bei den verschiedenen Stationen der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Natur an, so der Anfang des „Magnificat“ und das „credo in unum deum“, eine Fuge („Von der Wissenschaft“) mit einem melodisch und rhythmisch sehr ungewöhnlichen Thema - es umfaßt in gebrochenen Dreiklängen alle 12 chromatischen Töne - bis zum  $\frac{3}{4}$ -Takt des hymnischen „Tanzlieds“. Das erstaunlichste an dem Werk ist aber das Orchester. Es herrscht eine bis dahin unvorstellbare Vielfalt und Beweglichkeit des großen Klangkörpers, die in alle Abstufungen, von einem unerhört wohlklingenden As-dur-Satz der aufgeteilten Streicher mit Orgel bis zu einem völligen Auflösen der Satzstruktur in ein Flirren der Holzblasinstrumente, reicht. Wenn Strauss zur Berliner Erstaufführung folgenden Text in das Berliner Tageblatt setzen ließ, so ist das gleichermaßen als Beruhigung wie auch als schärfste Ironie zu verstehen: „...wer in meinem Werk direkt in Töne übersetzte Philosophie erwartet, dürfte arg enttäuscht sein, wenn er, wie es in meiner Absicht liegt, in „Also sprach Zarathustra“ ein nach rein musikalischen Gesetzen aufgebautes Musikstück, noch dazu in C-Dur findet, das den aus allen klassischen Sinfonien uns wohl vertrauten Dualismus eines männlichen und weiblichen Hauptthemas beinahe in der alten Viersätzigkeit entwickelt...“...“; so weit Roswitha Schlötterer-Trainer.

---

#### **FN über sich, sich mit einer Pinie vergleichend...**

*Hoch wuchs ich über Mensch und Tier,  
und sprech' ich - niemand spricht mit mir...  
Zu einsam wuchs ich und zu hoch;  
ich warte: worauf wart' ich doch?  
Zu nah ist mir der Wolken Sitz:  
ich warte auf den ersten Blitz...*

---

#### **Was sagt die Bibel (OFFENBARUNG JOHANNIS - Kap. 13 - V. 1 bis 18) u.v.A.a. zum Antichristen?**

*„...und sahe ein Thier aus dem Meer steigen, das hatte sieben Häupter und zehn Hörner, und auf seinen Hörnern zehn Kronen, und auf seinen Häuptern Namen der Lästerung. Und das Thier, das ich sahe, war gleich einem Pardel, und seine Füße als Bärenfüße, und sein Mund eines Löwen Mund. Und der Drache gab ihm seine Kraft, und seinen Stuhl, und große Macht; und ich sahe seiner Häupter eines, als wäre es tödtlich wund und seine tödtlich Wunde ward heil, und der ganze Erdkreisboden verwunderte sich des Thiers. Und beteten den Drachen an, der dem Thier die Macht gab, und beteten das Thier an, und sprachen: Wer ist dem Thier gleich? Und wer kann mit ihm kriegen? Und es ward ihm gegeben ein Mund, zu reden große Dinge und Lästerung, und ward ihm gegeben, daß es ihm währte zwei und vierzig Monate lang. Und es that einen Mund auf zur Lästerung gegen Gott, zu lästern seinen Namen und seine Hütte, und die im Himmel wohnen. Und ward ihm gegeben zu streiten mit den Heiligen, und sie zu überwinden. Und ward ihm gegeben Macht über alle Geschlechter, und Sprachen, und Heiden. Und alle die auf Erden wohnen, beteten es an, deren Namen nicht geschrieben sind in dem lebendigen Buch des*

*Lammes, das erwürget ist, von Anfang der Welt. Hat jemand Obren, der höre. So jemand in das Gefängnis führet, der wird in das Gefängnis gehen; so jemand mit dem Schwert tödtet, der muß mit dem Schwert getödtet werden. Hier ist Geduld und Glaube der Heiligen. Und ich sahe ein ander Thier aufsteigen von der Erde; und hatte zwei Hörner, gleich wie das Lamm, und redete aber wie der Drache. Und es thut alle Macht des ersten Thiers vor ihm; und es macht, daß die Erde, und die darauf wohnen, anbeten das erste Thier, welches tödtliche Wunde heil geworden war. Und thut große Zeichen, daß es auch macht Feuer vom Himmel fallen, vor den Menschen. Und verführet, die auf Erden wohnen, um der Zeichen willen, die ihm gegeben sind zu thun vor dem Thier; und sagt denen, die auf Erden wohnen, daß sie dem Thier ein Bild machen sollen, das die Wunde vom Schwert hatte und lebendig geworden war. Und es ward ihm gegeben, daß es dem Bilde des Thiers den Geist gab, daß des Thiers Bild redete; und daß es machte, daß, welche nicht des Thiers Bild anbeteten, ertödtet wurden. Und machte allesammt, die Kleinen und Großen, die Reichen und Armen, die Freien und Knechte, daß es ihnen ein Maalzeichen gab an ihre rechte Hand oder an ihre Stirn. Daß Niemand kaufen oder verkaufen kann, er habe denn das Maalzeichen oder den Namen des Thiers oder die Zahl seines Namens. Hier ist Weisheit. Wer Verstand hat, der überlege die Zahl des Thiers; denn es ist eines Menschen Zahl, und seine Zahl ist sechs hundert und sechs und sechzig...“*

---

### Das trunk'ne Lied

(EINS!)  
 Oh Mensch! Gib 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!“  
 (ZWÖLF!)

(aus „Also sprach Zarathustra“ von Fr. Nietzsche)

---

Zu Ende ist unsere kleine Betrachtung von Strauss' großer „Sinfonischer Dichtung“ (= „Tondichtung“ - ) „Also sprach Zarathustra“ und ihrer „Umgebung“. Geist (H-Dur) & Materie (C-Dur) bleiben Gegensätze: das Werk endet mit hohen „Dreiklang H-Dur“-Akkorden in den Holzbläsern und letztlich mit dem Pizzikato-C der Kontrabässe: C-Dur mit ( - fast... - ) „H-Dur“-Schluß. Wer heute den Beginn von Richard Strauss „Also sprach Zarathustra“ hört, hat wohl die unterschiedlichsten Assoziationen, die vom Herauffahren des Planetariums-Projektors über Stanley Kubricks Film „2001 - Odyssee im Weltraum“ bis hin zur Bierwerbung reichen. Es gibt wenige Musikstücke, deren Beginn suggestiver ist. Und diese Suggestionskraft haben sich viele zu-Nutze zu machen versucht. Dabei hatte Strauss mit diesem Werk ganz-And'res im Sinn: eine Art musikalische Hommage an den Dichter und Philosophen Friedrich Nietzsche schwebte ihm vor, als er 1896 mit der Komposition seiner symphonischen Fantasie begann. Dabei ging es Strauss jedoch nicht um eine Vertonung der literarischen Vorlage Nietzsches, sondern vielmehr um eine frei assoziative musikalische Deutung des geschriebenen Wortes. So sind auch die von Nietzsche entlehnten Überschriften keine Inhaltsangaben für die Musik, sondern sie sollen lediglich die Phantasie des Hörers in eine bestimmte Richtung lenken. Mit herzlichem Gruß, weniger gespalten als „H-Dur“ contra „C-Dur“ ( - aber nicht minder gerührt-nachdenklich-sinnend...), verabschiedet sich bis zum Nächstenmal Ihr



*Wolf-G. Leidel*