



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

In- und auswendig. Eine Annäherung an
Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* im Lichte
von Michail M. Bachtins Abschlüssungsästhetik sowie
seines Begriffs der Dialogizität

verfasst von / submitted by

Alexander Hartl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF
Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Arno Dusini

Sobald wir den Zweck des Menschen bestimmen wollen, stellen wir einen Begriff vom Menschen voran. Aber es giebt nur Individuen, aus den bisher bekannten kann der Begriff nur so gewonnen sein, daß man das Individuelle abstreift, — also den Zweck des Menschen aufstellen hieße die Individuen in ihrem Individuell werden verhindern und sie heißen, allgemein zu werden. Sollte nicht umgekehrt jedes Individuum der Versuch sein, eine höhere Gattung als den Menschen zu erreichen, vermöge seiner individuellsten Dinge? Meine Moral wäre die, dem Menschen seinen Allgemeincharakter immer mehr zu nehmen und ihn zu spezialisiren, bis zu einem Grade unverständlicher für die Anderen zu machen (und damit zum Gegenstand der Erlebnisse, des Staunens, der Belehrung für sie)

Friedrich Nietzsche¹

1 NF 1880, 6 [158], KSA IX, S. 237. [Kurs. A.H.] Für eine Erläuterung der Siglen siehe das Verzeichnis am Ende der Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung: Nietzsche lesen, Bakhtin lesen	5
2 Autor und Held als Tendenzen im Rahmen einer zentrierenden Lektüre	9
2.1 Nietzsches Theorie des Schaffens im Umkreis des <i>Zarathustra</i>	11
2.2 Die Beziehung zwischen Autor und Held als „Außerhalbfindlichkeit“	15
2.3 Überlegungen zum Verhältnis von Autor und Held im <i>Zarathustra</i>	19
2.3.1 Die narrative Instanz	19
2.3.2 Zwischen Narration und Rede – Interpunktion, Intonation und Rhythmus	21
2.3.3 Alleinrede oder Selbstgespräch? – Zarathustras „Monologe“.....	32
2.3.4 Die räumlich-zeitliche Formung des Helden.....	40
2.3.4.1 Die Welt Zarathustras.....	40
2.3.4.2 Innen und Außen	45
2.3.4.3 Zeitliche Ganzheit	49
2.4 Rekapitulation der aufgeworfenen Probleme und „Krise der Autorschaft“	52
3 Dialog und Dialogizität als Leitlinien einer dezentrierenden Lektüre	56
3.1 <i>Wie man zuerst bei Kunstwerken zu unterscheiden hat</i> – Nietzsches Aphorismus zur „monologischen Kunst“	57
3.2 Dialogizität bei Bakhtin	66
3.2.1 Begriffsbestimmungen	66
3.2.2 Ist der Bachtinsche „Dialog“ Nietzsches „Monolog“? – Versuch einer Antwort in Anlehnung an Kristeva	70
3.3 Zarathustras Dialoge anhand drei ausgewählter Kapitel	78
3.3.1 <i>Vom alten und jungen Weiblein</i> – Kommunikation als Schenken.....	80
3.3.1.1 Kontext und äußerer Rahmen	80
3.3.1.2 Momente des Metasprachlichen.....	83
3.3.1.3 Spruch und Sprichwort als Alternative zum „Zerreden“.....	86
3.3.2 <i>Die stillste Stunde</i> – Mystik und Performativität.....	89
3.3.2.1 Kontext und äußerer Rahmen	89
3.3.2.2 Zarathustras Demut und das Zerschneiden am <i>eigenen</i> Wort.....	90
3.3.2.3 „[...] als Verkündiger gehe ich zu Grunde!“ – Befehlen vs. Verkünden..	94
3.3.2.4 Böses Gewissen – Zarathustras Passivität als Erleben von Sprache	99
3.3.3 <i>Der Genesende</i> – Heilende Wirkung des Gesprächs?	102
3.3.3.1 Kontext und äußerer Rahmen	102
3.3.3.2 Leier-Lied und Todessehnsucht	105

3.4 Dialogizität im <i>Zarathustra</i>	109
3.4.1 Sujet-Bindung und Polyphonie	109
3.4.2 <i>Vom alten und jungen Weiblein</i> – Zur Bedeutung von Metaphern- Metaphern-Relationen	116
3.4.3 <i>Die stillste Stunde</i> – Zur Bedeutung der Figuration	125
3.4.4 <i>Der Genesende</i> – Ende oder Anfang?	131
3.5 <i>Zarathustra IV</i> – „incipit <i>parodia</i> , es ist kein Zweifel...“	135
3.6 Abschließende Bemerkung zum Problem des Subjekts	150
4 Schlusswort.....	156
Siglenverzeichnis	160
Literaturverzeichnis	161
Anhang: Abstract	

1 Einleitung: Nietzsche lesen, Bachtin lesen

Sich mit Nietzsche und Bachtin auseinanderzusetzen stellt in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung dar. Die Werke beider überschreiten nicht nur die klassischen Grenzen der Disziplinen Philologie, Literaturwissenschaft und Philosophie, sie stellen auch für das Denken der Autoren charakteristische Anforderungen an die Lesenden. Nietzsche beispielsweise wünschte sich einen ganz bestimmten, „langsamen“ Leser, man möchte fast sagen – in bewusstem Anklang der tiefen Bedeutung, den das Attribut bei ihm hat – einen „gewissenhaften“ Leser:

Man ist nicht umsonst Philologe gewesen, man ist es vielleicht noch, das will sagen, ein Lehrer des langsamen Lesens: – endlich schreibt man auch langsam. Jetzt gehört es nicht nur zu meinen Gewohnheiten, sondern auch zu meinem Geschmacke – einem boshaften Geschmacke vielleicht? – Nichts mehr zu schreiben, womit nicht jede Art Mensch, die „Eile hat“, zur Verzweiflung gebracht wird. Philologie nämlich ist jene ehrwürdige Kunst, welche von ihrem Lehrer vor Allem Eins heischt, bei Seite gehen, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden –, als eine Goldschmiedekunst und -kennerschaft des *Wortes*, die lauter feine vorsichtige Arbeit abzuthun hat und Nichts erreicht, wenn sie es nicht *lento* erreicht. Gerade damit aber ist sie heute nöthiger als je, gerade dadurch zieht sie und bezaubert sie uns am stärksten, mitten in einem Zeitalter der „Arbeit“, will sagen: der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit Allem gleich „fertig werden“ will, auch mit jedem alten und neuen Buche: – sie selbst wird nicht so leicht irgend womit fertig, sie lehrt *gut* lesen, das heisst langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Thüren, mit zarten Fingern und Augen lesen... Meine geduldigen Freunde, dies Buch wünscht sich nur vollkommene Leser und Philologen: *lernt* mich gut lesen! –²

Diese Passage aus der 1886 geschriebenen Vorrede zur bereits fünf Jahre zuvor veröffentlichten *Morgenröthe* kann heute mehr denn je Geltung beanspruchen, zumal in meiner Situation, die hier am Rande nicht vorenthalten werden soll: das baldige Auslaufen des Diplomstudiums zugunsten einer Umstellung auf das weit ökonomischere Bologna-System. Langsames Lesen ist immer ein Lesen gegen die Zeit, obgleich dabei mehr Zeit vergeht...

Vor Jahren schon habe ich mich in einem Seminar zu Brochs *Schlafwandler*-Trilogie mit Bachtin beschäftigt, konkret mit seiner Karnevalstheorie, verblieb aber in einem uneindeutigen Verhältnis zu dessen Werk. Faszinierend waren seine Postulate allemal, insbesondere aber der Denk-Stil: Bachtin geht nicht strikt begrifflich oder zergliedernd vor und verwehrt sich dadurch denjenigen, die in ihm eine schlichte Analyse-Anleitung suchen – auch er will *langsam Lesende*. (So wie Nietzsche war Bachtin anfangs Alt-Philologe.)

2 M, KSA III, S. 17.

Seine Texte bieten trotz der darin zuweilen angestellten Systematisierungen (an denen er stets interessiert ist, die aber immer Arbeitsschritte bleiben) kein Raster an, wie man es etwa aus der strukturalistischen Narratologie kennt. Sie sind auch kein – heute so populäres – Denken mit *offen* politischem Impetus, wiewohl die Zeit, in der er schrieb, keine war, die Abweichungen von der offiziellen Kulturpolitik, milde gesagt, wohlwollend gegenüberstand. Bachtin versuchte vielmehr ein philosophisches Problemfeld zu erkunden, das gänzlich Neuland war – und für das die Mittel des Zugriffs noch weitgehend fehlten. Deshalb tendiert er zu Wortschöpfungen und einem Stil, der die Phänomene zwar benennt, aber nicht definiert: Bachtin dringt nie vollends ins Zentrum seiner Fragestellungen vor, er umkreist sie und die Lesenden umkreisen Bachtin, naturgemäß *ad infinitum*.

Bachtins Denken geht in hohem Maße auf Themen zurück, die vormodern sind: Den frühen Bachtin prägt u.a. die russische Orthodoxie ebenso wie den späteren im Rabelais-Buch der Karneval – die Polyphonie wiederum, die er Dostoevskijs Romanen zuschreibt, ist als musikalisches Phänomen ein wichtiger Bestandteil russischer Volks- und Kirchenmusik. Dieser klare Bezug Bachtins zum russischen Kontext wie auch sein Interesse für Vormodernes machen ihn im Grunde zu einem für den hiesigen gegenwärtigen Diskurs, wie mir scheint, unzeitgemäßen und räumlich entrückten Autor. Das freilich widerspräche dem schon lange anhaltenden „Bachtinismus“, im Rahmen dessen bestimmte Theoreme, z.B. Karneval oder Polyphonie, aus dem Bachtinschen Kontext häufig (nicht immer) herausgelöst und anschließend „verwertet“ werden, um die eigene Argumentation zu stützen. Wer Bachtin konkret „anwenden“ will – das liegt in seiner Art des Nachdenkens begründet – muss ihn entweder entfremden, scheitern oder sich der kaum überbrückbaren Distanz im Verstehen bewusst sein, die dessen Werk mit sich bringt. Bachtins Philosophie – zumal in ins Deutsche übertragener Form – bedeutet einen für die heutige Leserschaft gänzlich fremden Horizont. Diesen *Horizont des Anderen* versuche ich in meiner Arbeit anzuerkennen.

Ein Denker, der sich hingegen *selbst*, wie wir schon im obigen Zitat lesen konnten, als unzeitgemäß begriff, war Nietzsche – allerdings auf einer gänzlich anderen Ebene. Nietzsche betrachtete sich als einen Philosophen der Zukunft, und tatsächlich hat die Nietzsche-Rezeption nach der Herausgabe der Edition von Giorgio Colli und Mazzino Montinari eine Renaissance erfahren, die dieser Auffassung Berechtigung verleiht. Befreit vom Ballast des Nietzsche-Archivs und politisch fataler Aneignungen erweist sich der

Philosoph heute als immens aktuell. Damit spiele ich nicht auf diejenigen Interpretationen an, die in seiner Metapher des Übermenschen Anknüpfungspunkte für den Transhumanismus suchen o.Ä. Nietzsches Aktualität liegt meines Erachtens vielmehr in dessen herausforderndem Gestus, genauer in seiner Schreibweise, die den einzelnen Lesenden Ernsthaftigkeit zutraut, ohne ihnen das Lachen abzugewöhnen. Nichts scheint mir notwendiger in einer Zeit chronischer gesellschaftlicher Über- und Unterforderung.

Die Idee zu der vorliegenden Arbeit entstand in erster Linie aus dem intensiven Wunsch, sich mit Nietzsche und Bachtin tiefergehend zu beschäftigen. Die Lektüre beider Autoren war für mich prägend, jeweils auf ganz unterschiedliche Weisen, wie ich eben versucht habe darzustellen. Deshalb ist die Arbeit als eine Auseinandersetzung in Stufen konzipiert, als eine parallele (Re-)Lektüre, wenn man so will. Die Gliederung selbst ist dabei um den zentralen Paradigmenwechsel in Bachtins Denken organisiert, der sich etwa Mitte der 1920er Jahre vollzog. Bachtin gelangte damals im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Dostoevskij zu einer theoretischen Neubewertung des Verhältnisses von Abschließung und Offenheit, Ästhetik und Ethik. Aus diesem Grund ist die Arbeit in nur zwei Kapitel unterteilt, wobei das erste sich mit dem 1923/24 niedergeschriebenen Fragment *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit* befasst, das zweite mit der Hinwendung Bachtins zur Dialogizität, u.a. in *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1963, aufbauend auf einem Text aus dem Jahr 1929). Die Titel der Kapitel referieren auf den Paradigmenwechsel in Anwendung der Begriffe *zentrierend* und *dezentrierend*. Unter zentrierend verstehe ich eine Lektüre, die darauf abzielt, ästhetische Verfahrensweisen für eine Interpretation fruchtbar zu machen, welche das originäre Schaffen von Sinn als letztlich bestimmenden Akt der Gestaltung begreift. Es wird sich zeigen, dass eine solche Lektüre im Falle von *Also sprach Zarathustra* mit Problemen konfrontiert wird, die diesen Zugang selbst in Frage stellen, ihn aber trotzdem gewinnbringend erscheinen lassen. In der dezentrierenden Lektüre wird darum genau die Gegenfrage gestellt, nämlich welche Rolle die sprachliche, dialogische Interaktion der Figuren für eine Aufschiebung abschließender Sinnelemente spielt, bis hin zur an das Satyrspiel gemahnenden Parodie im letzten, vierten Buch des *Zarathustra*.

Die einzelnen Kapitel selbst folgen intern beide der gleichen Struktur: Im ersten Unterabschnitt widme ich mich einem ausgewählten Bezugspunkt in Nietzsches eigenem Denken, der sich zum jeweiligen Zugang in unmittelbarer Nähe befindet, im zweiten führe ich möglichst prägnant in Bachtins Philosophie ein. Diese explizite Parallelisierung kann

schon aus Platzgründen in den meisten Punkten keinem eingängigen Abgleich der theoretischen Positionen unterzogen werden (es ist aber aus meiner Sicht auch nicht notwendig). Auf die „Theorie“ folgt die Auseinandersetzung mit dem Text selbst.

Beschäftigt man sich im wissenschaftlichen Rahmen mit dem *Zarathustra*, gilt es natürlich auch, sich einen Weg durch das Forschungsdickicht zu bahnen, das zugegebenermaßen längst an Übersichtlichkeit verloren hat. Im Besonderen hilfreich war für mich hier Claus Zittels Dissertation *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*, veröffentlicht im Jahr 2000. Zittel präsentiert darin nicht nur eine äußerst spannende Lektüre, sondern auch einen dynamischen, oft polemischen Dialog mit den bisherigen Stimmen der Forschung, dem ich an Hinweisen viel verdanke. Neben zahlreichen Artikeln aus den *Nietzsche-Studien* und der *Nietzsche-Forschung* stellte auch die noch aus den 1970er Jahren stammende Habilitationsschrift von Anke Bennholdt-Thomsen unter dem Titel *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ als literarisches Phänomen* eine sehr dienlich Perspektive dar. Erwähnt sei außerdem noch die Dissertation *Rhetorische Philosophie* von Peter Gasser aus dem Jahr 1992. Zweifellos leisten die genannten Texte allein schon aufgrund ihres Charakters als wissenschaftliche Qualifikationsschriften höherer Stufen mehr, als ich es in meiner vorliegenden Arbeit zu leisten in der Lage bin. So verbleibt meine Erarbeitung zwangsläufig lückenhaft, insbesondere was die intertextuellen Bezüge betrifft, auf die ich zwar hinweisen, die ich aber nicht in ihrer Fülle diskutieren kann. Die vordergründige Stoßrichtung meiner Konzeption soll dadurch aber nicht beeinträchtigt werden.

Ich bedanke mich bei allen Freunden und Weggefährten, die mich in den letzten Monaten und Jahren unterstützt haben, insbesondere bei meiner Freundin Veronika für ihre grenzenlose Geduld, bei Astrid für das schnelle und gewissenhafte Lektorat sowie bei Simon und Florian, die ebenfalls Teile meiner Arbeit durchgelesen haben und mir mit hilfreichen Ratschlägen aushalfen. Von Herzen gedankt sei auch meinem Betreuer Arno Dusini für stets angenehme Gespräche und ungemein motivierende Rückmeldungen auf einzelne Textstufen meiner Arbeit. Vor allem aber möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken.

Wien, Februar 2020

2 Autor und Held als Tendenzen im Rahmen einer zentrierenden Lektüre

Der ästhetische Akt gebiert das Sein auf einer neuen Wertebene der Welt. Geboren wird ein neuer Mensch und ein neuer Wertkontext – eine Ebene des Nachdenkens über die Welt des Menschen.

Bachtin³

Alle Menschen aber, die irgendwo einen heroischen Impuls in sich haben zu ihrem eignen Ziele hin, werden sich eine große Kraft aus meinem Zarathustra herausnehmen.

Nietzsche⁴

Meine Betrachtung von *Also sprach Zarathustra* soll mit einer Untersuchung des Helden beginnen. Diese Wahl möchte ich zweifach begründen: Zum Ersten ist die Figur Zarathustras auf einer primären, intuitiven Ebene der zentrale ästhetische Brennpunkt des Textes, sowohl im direkten Verhältnis zum Leser als auch im Verhältnis von direkter Rede und narrativer Fiktion. Die weitesten Teile des Textes sind Worte aus dem Munde des Protagonisten, man hört überwiegend *eine* unter dem Namen Zarathustra subsumierte und ausgewiesene, in ihrer inneren Beschaffenheit aber durchaus komplexe Stimme. Kein anderer Sprecher, nicht einmal die Erzählinstanz, kommt rein quantitativ an das Redeausmaß dieses Protagonisten heran. Der Schnittpunkt zwischen Philosophie und Fiktionalität schließlich liegt im Aufeinanderprallen zweier Gattungsrahmen, die, wenn sie sich auch auf der Ebene des Gesamttextes gegenseitig einverleiben, doch gegenüberstehen: Öffnet Zarathustra den Mund, so fließt der Text für viele Leser meist in den Bahnen eines symbolisch-philosophischen Diskurses, hat er aber fertig gesprochen, dominiert erneut die den Protagonisten umgebende fiktionale Welt. Mit dem Helden zu beginnen, macht es also möglich, den Text und weitergehende Fragestellungen vom – zumindest scheinbaren – Zentrum her aufzufalten – auch auf die Gefahr hin, in einer vereinfachenden Diktion tieferes Relief auf einen späteren Ort der Auseinandersetzung aufschieben zu müssen.

Zum Zweiten sei der Anfang beim Helden auch methodisch begründet: Die Leitlinie dieser Arbeit sind, wie in der Einleitung angerissen, die literatur- und sprachwissenschaftlichen

3 Bachtin, Michail M.: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Hrsg. v. R. Grübel, E. Kowalski u. U. Schmid, aus d. Russ. v. H.-G. Hilbert u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 252. [Kurs. A.H.]

4 Brief an Paul Lanzky, Ende April 1884, KSB VIII, S. 597. [Kurs. A.H.]

Überlegungen Michail Bachtins, dessen theoretisches Werk seinen zeitlichen und gedanklichen Ausgangspunkt u.a. in dem frühen, damals unveröffentlichten Fragment *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit* aus den Jahren 1923/24 hat. Dieser Text wird im Kommentar-Teil der russischen Bachtin-Gesamtausgabe, dem ich mich hier anschließe, als zentral nicht nur für das Verständnis der frühen Werke, sondern überhaupt für die gesamte Nachfolge an Texten betrachtet und ist damit eine der ersten theoretischen Quellen für die hier im Weiteren angestrebte Vertiefung.⁵ Bachtin war selbst, auch wenn er ihn eher selten namentlich erwähnt, ein Rezipient von Nietzsche, was immer wieder zum Abgleich von Bachtins und Nietzsches Denken angeregt hat.⁶ Seine Philosophie der ästhetischen Tätigkeit stellt, wie der Titel verrät, die schöpferische Beziehung zwischen Autor und Held in den Mittelpunkt. Der Autorbegriff bezeichnet dabei nicht den *konkreten Autor*, was bekanntlich zwangsläufig in einen *intentionalen Fehlschluss* münden würde, sondern gründet in der philosophischen Erörterung dessen, was in heutigen Termini einem *abstrakten Autor* nahe käme, wenn auch gewisse Unterschiede bestehen bleiben.⁷ Bei Bachtins Frage nach dem Autor handelt es sich nicht um eine Ergründung von weltanschaulichen Motiven oder gar um den Abgleich von dessen in anderen Texten

5 Ljapunov, Vadim u.a.: Kommentar zu <Автор и герой в эстетической деятельности>. In: Bachtin, Michail M.: *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. I, *Filosofskaja estetika 20-ch godov*. Moskau: Russkie slovari 2003, S. 504.

6 Theoretische Parallelen zwischen Bachtin und Nietzsche werden u.a. in folgenden Texten herausgearbeitet: Curtis, James R.: *Michael Bakhtin, Nietzsche, and Russian Pre-Revolutionary Thought*. In: Glatzer Rosenthal, Bernice (Hg.): *Nietzsche in Russia*. Princeton: Princeton University Press 1986, S. 331-354; Grübel, Rainer: *Bachtins Philosophie der ästhetischen Handlung und ihre Aktualität*. In: Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 317-352; Ders.: *Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin*. In: Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von R. Grübel, aus d. Russ. v. R. Grübel u. S. Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 21-88. Hinzu kommen Aufsätze, die einzelne Aspekte in den Fokus nehmen, z.B.: Gjunter, Chans [Hans Günter]: *M. Bachtin i „roždenie tragedii“ F. Nicše. [M. Bachtin und die „Geburt der Tragödie“ F. Nietzsches.]* In: *Dialog. Karnaval. Chronotop*. 1 (1992), S. 27-34.

7 Der „abstrakte Autor“ wird von Wolf Schmid wie folgt definiert: „Der abstrakte Autor ist unablässig an das Werk gebunden, dessen indiziales Signifikat er bildet. Jedes Werk hat seinen eigenen abstrakten Autor. Insofern Konkretisationen bei verschiedenen Lesern unterschiedlich ausfallen und sogar bei ein und demselben Leser von einer Lektüre zur anderen variieren können, entspricht nicht nur jedem Werk und jedem Leser, sondern sogar jedem Leseakt ein eigener abstrakter Autor.“ (Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. und überarb. Aufl. Berlin; Boston: de Gruyter 2014, S. 61.) Die Überlegungen zur Autorinstanz bei Bachtin münden zwar in ein letztes Endes ähnliches Resultat, sie gehen aber nicht von der Seite des Lesers aus, sondern werden von der gegenüberliegenden Seite der Textgenese philosophisch erschlossen. Der Bachtinsche Autor lässt sich daher nicht in einer unendlichen Reihe multiplizieren und interpretativ variieren, sondern ist eine fixe wertende, jedoch nicht intentionale Größe. Im letzten Kapitel von *Autor und Held* beschreibt Bachtin den Autor in seinem Verhältnis zum Leser knapp: „Der Autor ist für den Leser eine notwendige Autorität. Der Leser verhält sich dem Autor gegenüber nicht wie zu einer Person, zu einem anderen Menschen, nicht wie zu einem Helden, nicht wie zu einer Bestimmtheit des Seins, sondern wie zu *einem Prinzip*, dem man folgen muss“ (Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 267).

geäußerten Positionen mit denjenigen des Helden. Eine solche Perspektive war in der *Zarathustra*-Forschung aufgrund ihrer philosophischen „Inhaltsfixiertheit“⁸ nur allzu lange präsent und „ignoriert [...] durchweg, dass sich Held und Autor auf prinzipiell verschiedenen Ebenen befinden.“⁹ Bachtins Haltung zu derartigen Zugängen liest sich demnach wie eine lange vorweggenommene Kritik an Arbeiten, die in rein philosophischer Lektüre Zarathustra und Nietzsche explizit identifizieren oder in an Verständnis mangelndem Pragmatismus Sätze aus den Reden Zarathustras zitieren, als wären es direkte Äußerungen Nietzsches: „Auf Schritt und Tritt stößt man gar darauf, dass mit dem Helden wie mit dem Autor gestritten wird, als könnte man mit dem *Sein* streiten oder mit ihm übereinstimmen“¹⁰.

Den konkreten Überlegungen zum *Zarathustra*-Text und einer kurzen Einführung in Bachtins Begriff der „Außerhalbbeingendlichkeit“ wird einleitend die folgende Erörterung von Nietzsches eigener „Positionierung“ zum Helden bzw. Werk vorangestellt, die in Notizen, Briefen sowie nachträglichen Selbstinterpretationen und -stilisierungen wie dem *Ecce homo* anzutreffen ist. Dabei handelt es sich eben nicht um einen sofortigen Verrat an den soeben angeführten Prämissen hinsichtlich der Kritik an intentionalen Fehlschlüssen, sondern um die Ermöglichung einer Schärfung des Blicks auf die theoretischen Schnittmengen zwischen Bachtin und Nietzsche und um die bewusste Einbeziehung einiger häufig angesprochener Koordinaten der Nietzsche-Forschung. Eine Vorarbeit für die später zu versuchende Zusammenführung der beiden ästhetischen Positionen hat Ekaterina Poljakova mit einem Artikel in den *Nietzsche-Studien* geleistet, der gezielt auf Schnittmengen von *Autor und Held* mit Nietzsches Ästhetik eingeht.¹¹

2.1 Nietzsches Theorie des Schaffens im Umkreis des *Zarathustra*

Der *Zarathustra* in seiner heutigen vierteiligen Form war mitnichten die Erfüllung eines klaren Vorhabens oder Plans, sondern entstand in einem Schaffensprozess, der viele Wendungen, Krisen und Zweifel durchlief. Mehrere Notizen und Briefe Nietzsches

8 Vgl. diesbezüglich Zittel, Claus: *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 17.

9 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 64.

10 Ebd.

11 Poljakova, Ekaterina: „Ästhetische Vollendung“. *Zur philosophischen Ästhetik Nietzsches und Bachtins*. In: *Nietzsche-Studien* 33 (2004), S. 205-236.

belegen, dass er den Text öfters für schon abgeschlossen oder sogar nichtig hielt, er aber bis zuletzt auch mit dem Gedanken verschiedenartiger Fortführungen spielte.¹²

Das erste Buch, das Ende Jänner, Anfang Februar 1883 niedergeschrieben wurde und dessen Abschrift Nietzsche just an dem Tag beendete, als Richard Wagner starb (13. Februar), weist eine starke formale Geschlossenheit auf, was die Annahme nahelegt, dass es sich hierbei auch um ein selbstständiges Buch handelt, das im Falle des Falles ohne Fortsetzung hätte auskommen können.¹³ Auch dem Titelblatt des bei Ernst Schmeitzner in Druck gelegten Werks ist keineswegs zu entnehmen, dass es das erste eines mehrteiligen Projekts ist. In Briefen an den Freund Heinrich Köselitz alias Peter Gast stellt Nietzsche den vorläufigen *Zarathustra* als „ganz kleines Buch – hundert Druckseiten etwa“¹⁴ vor und weist nicht auf eine Weiterführung hin. Und in einer schweren Stunde während der Abschrift des Manuskripts am 10. Februar deutet er das Büchlein gar als eigenes „Testament“: „Es enthält in der größten Schärfe ein Bild meines Wesens, wie es ist, *sobald* ich einmal meine ganze Last abgeworfen habe.“¹⁵

Eine erste Idee von dem zu erwartenden Manuskript gibt Nietzsche seinem Verleger Schmeitzner am 13. Februar: „Es ist eine ‚Dichtung‘, oder ein fünftes ‚Evangelium‘ oder irgend Etwas, für das es noch keinen Namen giebt: bei weitem das Ernsteste und *auch* Heiterste meiner Erzeugnisse, und Jedermann zugänglich.“¹⁶ Bereits diese Ankündigung konzentriert einige zentrale Parameter der zukünftigen Rezeption des *Zarathustra*. Dabei

12 Die Überlegungen Nietzsches zu letztlich nicht verwirklichten Vorhaben im Rahmen der Beschäftigung mit dem *Zarathustra* sind relativ gut dokumentiert. So nimmt man an, dass Nietzsche bisweilen erwog, noch einen fünften und sogar sechsten Teil zu schreiben. Zusätzlich schien er längere Zeit an verschiedene *Zarathustra*-Dramen gedacht zu haben, wie mehrere Notizen aus dem Juli 1883 zeigen. (Vgl. NF 1883, 10 [45/46] / 13 [2] / 16[3], KSA X, S. 377f. / 444f. / 495f.) Wie auch die Fortsetzung des regulären *Zarathustra* hätten diese Dramen mit dem Tod des Protagonisten enden sollen. Den Ideen zu einem fünften und sechsten Buch hängt Nietzsche noch im November 1884 an, als er mit der Arbeit zum vierten *Zarathustra* beginnen will: „es hilft nichts, ich muß meinem Sohne Zarathustra erst zu seinem schönen *Tode* verhelfen, er läßt mir sonst keine Ruhe.“ (Brief an Elisabeth Förster, KSB VI, S. 557) Für eine Interpretation der Dramen-Pläne siehe: Krell, David F.: *Postponements. Woman, Sensuality, and Death in Nietzsche*. Bloomington: Indiana University Press 1986, S. 53-69.

13 Peter Villwock arbeitet in einem Aufsatz zu Anfang und Ende des ersten Buches eindrücklich heraus, wie die Reden Zarathustras als Ganzes abgerundet wirken und sich der Kreisform annähern: Gleichheit von Titel und Schlussformel, Zarathustras initialer Wunsch zu „verschenken“ (in der Vorrede) und der Abschluss des Buches mit der Rede „Von der schenkenden Tugend“, Fokus auf die Lehre des Übermenschen als Zarathustras erste und letzte Worte u.a.m. Vgl. Villwock, Peter: *Zarathustra. Anfang und Ende einer Werk-Gestalt Nietzsches*. In: Ders. (Hg.): *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. 20. Silser Nietzsche Kolloquium 2000, hrsg. im Auftrag d. Stiftung Nietzsche-Haus in Sils-Maria. Basel: Schwabe 2001, S. 2ff.

14 KSB VI, S. 321.

15 Brief an Franz Overbeck, KSB VI, S. 326.

16 KSB VI, S. 327.

sticht die erstaunliche Bemerkung hervor, dass sein *Zarathustra* etwas sei, „für das es noch keinen Namen giebt“. Sie zeigt, dass sich bei Nietzsche nicht nur Gefühle der Bestätigung regten, sondern auch eine gewisse Unklarheit darüber, worin der „entscheidende[...] Schritt“¹⁷ bestünde, den er mit dem Buch gemacht habe. Diese Punktualität der Tat, die Nietzsche immer wieder beschwört, steht im Kontrast zu einer langen Vorbereitungsphase, die seit dem initialen Inspirations-Moment am Surlej-Felsen 1881 andauerte und in den Notizen abgebildet ist. Wie Belege auch aus Briefen suggerieren, war diese Zeit von herben emotionalen Rückschlägen, physischen Leiden, aber auch genialisch-manischen Inspirationszuständen und Hochgefühlen geprägt. Sie bestimmen das dualistische Bild, das Nietzsche von seinem eigenen Leben forcierte und auch auf den Entstehungsmythos des *Zarathustra* übertrug, wie in einem Brief an Köselitz vom 17. Februar deutlich wird:

Dieser Winter war der schlechteste meines Lebens; und ich betrachte mich als das Opfer einer Natur-Störung. Die ungeheure Last [...] hat sich bei mir in Gedanken und Gefühle verwandelt, deren Druck *furchtbar* war: und aus dem plötzlichen *Loswerden* von dieser Last, in Folge von 10 absolut heitern und frischen Januartagen, die es gab, ist mein ‚Zarathustra‘ entstanden, das *losgebundenste* meiner Erzeugnisse.¹⁸

Einige Jahre später, als er im *Ecce homo* die Entstehung des ganzen Werks Revue passieren lässt, hat Nietzsche diese Erfahrung bereits in einen metaphorischen Geburtsmythos gekleidet. Bezugnehmend auf den Tag, an dem sich ihm der „Ewige-Wiederkunfts-Gedanke“ offenbarte, schreibt er:

Rechne ich hingegen von jenem Tage an vorwärts, bis zur plötzlichen und unter den unwahrscheinlichsten Verhältnissen eintretenden Niederkunft im Februar 1883 [...] [,] so ergeben sich achtzehn Monate für die Schwangerschaft. Diese Zahl gerade von achtzehn Monaten dürfte den Gedanken nahelegen, unter Buddhisten wenigstens, dass ich im Grunde ein Elefanten-Weibchen bin.¹⁹

Die Stellung zum eigenen Werk als Verhältnis der Mutterschaft – Nietzsche spricht von seinem „jüngste[n] und liebste[n] Sohn“²⁰ Zarathustra – fügt sich gut in die Dualität von langem Schmerz und plötzlicher Ekstase ein. Die (mythisierte) Chronologie der Entstehung des Textes weist zudem im Ganzen eine klare Analogie zu den physiologischen Zuständen und Prozessen im Laufe einer Schwangerschaft auf: Zeugungsakt – Wachstumsphase – rauschartiger Geburtsvorgang – Zustand der Erschöpfung.²¹ Ausgehend hiervon entwickelt

17 Ebd.

18 KSB VI, S. 333.

19 EH, KSA VI, S. 335f.

20 Brief an Marie Baumgartner, 28. Mai 1883, KSB VI, S. 381.

21 Vgl. Salaquarda, Jörg: *Der Sohn des Elefanten-Weibchens. Nietzsches Theorie des Schaffens und die psychologisch-biographische Interpretation von ‚Also sprach Zarathustra‘*. In: Schmidt, Rüdiger u.

Jörg Salaquarda eine Theorie des weiblichen „Schaffens“ in Gegenüberstellung zum männlichen „Machen“.²² Das schaffende Verhältnis der Mutter zum Kind offenbart seine Ambivalenz und Besonderheit in Nietzsches Fall bald nach der Fertigstellung des ersten Teils. In einem Brief an Köselitz vom 17. April schreibt dieser etwa: „Ich lerne eigentlich jetzt erst Zarathustra kennen.“²³ Der *Schaffens*prozess verläuft also – wenigstens in der Eigenwahrnehmung – nicht im Sinne einer kalkulierenden Erzeugung des Textes (eines männlichen „Machens“), sondern intuitiv. Wäre die Verbindung über das Bewusstsein vermittelt, so würde sie auch der Metaphorik des verspäteten Kennenlernens des eigenen Werks entgegenstehen. Hier hätte dann ein Ich einen Text aus eigener Sprache generiert, die wie Nietzsche schon in der *Morgenröthe* formulierte, zur „Ergründung innerer Vorgänge und Triebe hinderlich“²⁴ ist.²⁵

Die Metaphorik der Mutterschaft setzt sich auch darin fort, dass Nietzsche sein Werk von Anfang an als „Zarathustra“ bezeichnet, nie also unter dem vollen Titel „Also sprach Zarathustra“. Das mag auf den ersten Blick der Kürze geschuldet sein, auf den zweiten aber offenbart sich eine besondere Beziehung, die mit dieser Gewohnheit einhergeht. So schreibt er am 27. April an Köselitz:

Im Übrigen habe ich mir jetzt diesen Gesichtspunkt vor die Seele gestellt: je mehr man mich *vergißt*, um so besser hat es mein Sohn, als welcher heißt Zarathustra. Woraus sich ergibt, daß ich ein noch verborgeneres Leben vor mir habe als mein bisheriges war.²⁶

Werk und Figur verschwimmen ineinander, wodurch der Text selbst als lebendiger Organismus beschworen wird. Nietzsche spielt in dem Zitat außerdem mit dem Gedanken, hinter seinen Sohn zurücktreten zu müssen, um diesem freiere Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten.²⁷ Die Idee zu „verschwinden“ ist biographisch gesehen eine mehrmals

Andreas Schirmer (Hg.): *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Hrsg. im Auftr. d. Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1999, S. 216f.

22 Vgl. ebd., S. 219.

23 KSB VI, S. 361.

24 M II, KSA III, S. 107.

25 Ähnlich fasst auch Martin Liebscher Nietzsches Äußerungen auf und unterzieht sie einer Deutung vom Standpunkt der analytischen Psychologie C.G. Jungs. Vgl. Liebscher, Martin: *Zarathustra – Der Archetypus des „Alten Weisen“*. In: *Nietzscheforschung* 9 (2002), S. 233-245.

26 KSB VI, S. 367.

27 Ähnliches findet sich in einem Brief an Marie Baumgartner einen Monat später. Bezugnehmend auf den eröffneten Wunsch „ein paar Jahre zu ‚verschwinden‘“ und wahrscheinlich die in der Vergangenheit nachlässig gehandhabte Brief-Korrespondenz mit der Freundin schreibt er: „Fragen Sie hierüber auch meinen Sohn Zarathustra: und wenn Entschuldigen von irgend welcher ‚Schuld‘ dabei *Noth* thut, so wird er mich auch entschuldigen müssen! [...] Bleiben Sie mir gut, auch dann wenn ich ‚ verschwunden‘ und ‚verfliegen‘ bin!“ (KSB VI, S. 367.)

wiederkehrende Sehnsucht Nietzsches nach Loslösung und Abgeschiedenheit. Hinsichtlich des Sohnes Zarathustra ist das Verschwinden aber auch psychologisch zu verstehen. Das prometheische Werk, könnte man meinen, sei vollbracht, der Sohn nun bereit das „Erbe“ anzutreten. Aber ist es nun das Erbe des Schaffenden oder des Zeugenden? Im zweiten Fall wäre die Mutter-Sohn-Beziehung zu einer Vater-Sohn-Beziehung verschoben, die zudem eine Nähe zum christologischen Dogma der Wesensgleichheit von Vater und Sohn aufweist. Doch nach Derrida hält Nietzsche auch Möglichkeiten der Mischung bereit: „Nietzsche ist, wie sich überall nachprüfen lässt, der Denker der Schwangerschaft. Sie lobt er beim Manne nicht weniger als bei der Frau.“²⁸

Iris Därmann liest Nietzsches Metaphern der Schwangerschaft als Ästhetik einer „pathischen Proxemik“²⁹. Hinsichtlich des Ziels der Wertschaffung ist die Schwangerschaft eine Alternative zum Befehls- und Gesetzgeberton, den sie sowohl bei Nietzsche – vor dem Hintergrund des Nihilismus erprobt – vorfindet als auch beim „platonischen Demiurgen, dem aristotelischen Dichter und Handwerker, christlichen Schöpfergott und kantischen Genie“³⁰. Schwangerschaft und Gebären als Modi der sprachlichen Hervorbringung, die ja im Übrigen genau dem sokratischen Gesprächsmodus der Mäeutik, also der „Hebammenkunst“, entgegengesetzt sind, können für den Wert anti-rhetorischer Tendenzen im Text sensibilisieren. Därmann formuliert die Sprache der Schwangerschaft als ein „seltsame[s] Ineinander von Unterlassen und Tun, von Passivität und Aktivität, Widerfahrnis und Fürsorge“³¹. Die Metapher der Schwangerschaft bleibt somit nicht einfach äußere Beschreibung und Verklärung, sondern schlägt sich in Form eines pragmatischen Balanceakts nieder – wie zu zeigen sein wird.

2.2 Die Beziehung zwischen Autor und Held als „Außerhalbfindlichkeit“

Für Bachtin beruht jedes Wort-Kunstwerk in seiner Genese auf einer Beziehung zwischen Menschen. Das Kunstwerk ist daher im Kern immer tendenziell *anthropomorph*, zum einen weil der Mensch „die Bedingung der Möglichkeit einer jeden beliebigen ästhetischen

28 Derrida, Jacques: *Sporen. Die Stile Nietzsches*. In: Hamacher, Werner (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein 1986, S. 140.

29 Därmann, Iris: *Nietzsches Ästhetik des Schaffens im Zeichen von Schwangerschaft und „Erfindlichkeit“*. In: *Nietzsche-Studien* 44 (2015), S. 127.

30 Ebd., S. 128.

31 Ebd., S. 130.

Sicht“³² und die Form der Wahrnehmung damit immer genuin menschlich ist, zum anderen weil diese Sicht in der Betrachtung des Gegenstandes stets der Neigung folgt, einen konkreten menschlichen Helden zu formen: „In einem jeden ästhetisch wahrgenommenen Gegenstand schlummert gleichsam, wie im Marmorlumpen für den Bildhauer, ein bestimmtes menschliches Bild.“³³ Die aktive ästhetische Formung des Helden fasst Bachtin als einen positiven Prozess der Verdichtung und des *Abschließens* (*zaveršenie*), bezogen sowohl auf die ihrem Wesen nach unendlichen Einheiten von Raum und Zeit als auch auf die grundsätzliche Zufälligkeit aller Konkreta. Das Abschließen in der künstlerischen Tätigkeit bringt also bestimmte Raum-, Zeit- und Sinn-Begrenzungen hervor, die in der Architektonik des Kunstwerks fassbar werden.³⁴ Der Klarheit halber seien Momente dieser im Helden sich konkretisierenden Begrenzungs-Tätigkeit hier übersichtlich aufgezählt, wobei die Grenzen insbesondere zum Sinnnganzen aber fließend gedacht werden müssen:

- das *räumliche Ganze* des Helden: äußere Gestalt des Leibes, Erleben der eigenen Abgrenzung von der Welt, Handlungen und äußere Taten;
- das *zeitliche Ganze* des Helden: Geburt/Tod als Grenzen des inneren Lebens, die Seele als Produkt des Abschließens von Bewusstsein;
- das *Sinnnganze* des Helden: heterogene Formen der Gestaltung der Wertposition des Helden, z.B. das Agieren des Helden (bestimmt durch Situation und Charakter), der Held als Typus usw.

Die architektonischen Dimensionen Raum und Zeit sind isoliert vom Moment des Sinnnganzen nicht denkbar, da sie im Rahmen von Bachtins „personaler“ Architektonik zwangsläufig Wert hervorbringen (man denke beispielsweise an die Begrenzung der

32 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 54.

33 Ebd., S. 55.

34 Poljakova führt den Begriff *zaveršenie* – bei ihr übersetzt mit „Vollendung“ – auf Nietzsches Konzeption einer „apollinischen Vollendung“ zurück. So heißt es in der *Geburt der Tragödie*: „Die Tragödie saugt den höchsten Musikorgasmus in sich hinein, so dass sie geradezu die Musik, bei den Griechen, wie bei uns, zur Vollendung bringt, stellt dann aber den tragischen Mythos und den tragischen Helden daneben, der dann, einem mächtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinen Rücken nimmt und uns davon entlastet“ (GT, KSA I, S. 134). Vgl. dazu Poljakova: „*Ästhetische Vollendung*“, S. 229f. Auch Grübel postuliert eine Parallele zu Nietzsches Dichotomie von Apollinischem und Dionysischem: „Sie [die Ethik der *Philosophie der Handlung* wie auch die Ästhetik von *Autor und Held*; Anm. A.H.] verfolgt wie Nietzsche das Ziel, den Widerstreit zwischen apollinischem und dionysischem Menschen zu überwinden, setzt als Endabsicht freilich nicht den utopischen ‚Übermenschen‘ ein, sondern das personale, Aisthesis und Gnosis ins Seinsereignis handelnd einbeschließende, auf den Anderen als Du eingestellte Ich.“ (Grübel: *Zur Ästhetik des Wortes...*, S. 327.)

Lebenszeit, durch die dem Leben automatisch ein Wert zukommt) und so in einem geschaffenen Wertzentrum, dem Helden, kulminieren.

Der durch das Abschließen in der ästhetischen Tätigkeit herausgestellte Wertkontext des Helden³⁵ – in unserem Fall Zarathustras – steht in einem wechselseitigen Verhältnis der Durchdringung zum Wertkontext des Autors, wobei der Wertkontext des Autors eben „jedoch dazu [strebt], den Kontext des Helden zu umfassen und abzuschließen.“³⁶ Wie verläuft nun dieser Akt?

Um das komplexe Verhältnis zwischen Autor und Held zu verstehen, muss man die hier zwar schon als konstitutiv ausgewiesene, aber noch nicht ausreichend philosophisch begründete Praxis des ästhetischen Abschließens weiter vertiefen. Das Subjekt des Abschließens, der Autor, durchläuft noch vor der eigentlichen ästhetischen Tätigkeit eine Phase des „Sich-einlebens“ in den Gegenstand, wobei es sich um den Versuch handelt, das Leben aus der Perspektive des Helden zu erfahren und dessen Horizont nachzuvollziehen.³⁷ Dafür dringt das Autoren-Subjekt über die „transgredienten Momente“ des Helden-Bewusstseins in dieses ein, um dort mit dem Inneren zu verschmelzen. Unter den transgredienten Momenten versteht Bachtin in den Worten von Rainer Grübel „dasjenige, was die Grenzen des Horizonts eines gegebenen Subjekts aus der Sicht eines anderen Subjekts übersteigt.“³⁸ Hierunter fallen somit alle Aspekte, die in ihrer Gesamtheit die Außenperspektive auf einen Menschen bilden. Erst nach dem Sich-einleben in das Bewusstsein des Helden, nach der Rückkehr an den äußeren Ort, setzt die ästhetische Tätigkeit ein, indem der Autor seine Eindrücke ordnet und *abschließt*. Trotz dieser

35 Der Held eines Wort-Kunstwerks muss nicht der einzige Held sein. Neben ihm können auch weitere Helden und Heldinnen bestehen, wie Bachtin in einer Analyse von Puškins Gedicht *Razluka* bemerkt. In diesem Fall existiert neben dem männlichen, artikulierten Ich auch noch eine besungene Sie. Diese Sie nimmt gegenüber dem Ich jedoch eine untergeordnete Stellung ein, da „der Wertkontext der Heldin in seiner Ganzheit vom Wertkontext des Helden umfasst und bestätigt wird.“ (Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 38.)

36 Ebd., S. 58. Vgl. auch: „Das Bewusstsein des Helden, sein Weltempfinden und -streben – seine gegenstandsbezogene emotional-volitive Einstellung – werden von allen Seiten wie von einem Ring durch das ihn und seine Welt abschließende Bewusstsein des Autors erfasst: Selbstaussagen des Helden werden von Äußerungen des Autors erfasst und durchdrungen. Das auf das Leben bezogene (kognitiv-ethische) Interesse des Helden am Ereignis wird durch das künstlerische Interesse des Autors umfasst“ (Ebd., S. 67).

37 Zur Frage, welchen konkreten Charakter das Sich-einleben in den Anderen hat (logisches Schließen, kreatives Erfinden o.Ä.), äußert sich Bachtin nicht. Er merkt lediglich an, dass ein „reines Sich-einleben, das mit dem Verlust des eigenen einzigartigen Ortes außerhalb eines anderen einhergeht, überhaupt kaum möglich und auf jeden Fall völlig sinn- und nutzlos“ (Ebd., S. 80) sei.

38 Grübel, Rainer: *Stellenkommentar zu: Bachtin: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 63 [=Fußnote 69, S. 281].

chronologischen Darstellung der Prozesse, die direkt den Gedankengängen Bachtins nachvollzogen ist, weist dieser in einer Wendung darauf hin, dass entgegen dem Anschein Sicheinleben und Abschließen *nicht* als chronologisch aufeinanderfolgend zu verstehen sind, sondern synchron stattfinden: „In einem literarischen Werk berücksichtigt jedes Wort beide Momente und hat eine Doppelfunktion: Es gibt dem Sicheinleben Richtung und schließt es ab, allerdings kann dabei das eine oder andere Moment vorwiegen.“³⁹

Bachtin fasst die geschilderte Position des Autors zum Helden nun unter dem zentralen Begriff der „Außerhalb befindlichkeit“ (*vnenachodimost*), der sich wie folgt einordnen lässt:

Der Autor steht in einer spannungsvollen Außerhalb befindlichkeit gegenüber allen Momenten des Helden, eine Außerhalb befindlichkeit in Bezug auf Raum, Zeit, Wert und Sinn, die es ermöglicht, den *ganzen* Helden, der in einer aufgegebenen Welt der Erkenntnis und im offenen Ereignis eines ethischen Aktes aus seinem Inneren heraus zerstreut und zerrissen ist, zum *Ganzen* zu fügen, ihn und sein Leben durch jene Momente *zu einem Ganzen* zu vervollständigen, die ihm selbst in seinem Inneren unzugänglich sind [...].⁴⁰

Der Held ist somit auf den Autor angewiesen, nicht im Sinne eines hervorbringenden „Machens“, sondern im Sinne einer ästhetischen Rettung. Wenn Bachtin schreibt, dass der Held „in einer aufgegebenen Welt der Erkenntnis und im offenen Ereignis eines ethischen Aktes“ zerrissen ist, dann ist darunter zu verstehen, dass der Held ohne das ästhetische Abschließen des Autors der unendlichen Unabschließbarkeit (in Ethik und Erkenntnis) anheimfällt. Das Leben ist – um es mit Nietzsche zu sagen – nur ästhetisch gerechtfertigt.⁴¹ Vor diesem Hintergrund ist auch die Synchronizität von Sicheinleben und Abschließen zu verstehen: Das Sicheinleben ist eine Annäherung an die in ihrer Unabschließbarkeit problematische kognitiv-ethische Einstellung des Helden, die den Autor ohne die gleichzeitige ästhetische Gegenteilstendenz der Gefahr aussetzen würde, „von fremdem Leid angesteckt zu werden“⁴². Jedes Wort im Wort-Kunstwerk beherbergt diese zwei Tendenzen oder neigt einem der von Bachtin separat aufgezählten Extremfälle zu.

39 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 81.

40 Ebd., S. 68.

41 Vgl. GT, KSA I, S. 47.

42 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 80.

2.3 Überlegungen zum Verhältnis von Autor und Held im *Zarathustra*

2.3.1 Die narrative Instanz

Bestimmte Teile des *Zarathustra* (z.B. die *Vorrede*, das Kapitel *Vom Gesicht und Räthsel*, das gesamte vierte Buch) weisen im Kontrast zu anderen (*Die Reden Zarathustra's*, weite Teile des zweiten und dritten Buches u.a.) eine starke epische Tendenz auf. So ist die *Vorrede* nach Annemarie Pieper keine reine Rede des Protagonisten selbst, „sondern eine *Vorrede über ihn* [...], in der er uns von außen, aus der Erzählperspektive, vorgestellt wird.“⁴³ Die epische Tendenz, die sich rein formal schon durch eine räumliche Präsenz narrativer Passagen äußert, wirkt sich auch auf das Verhältnis der oben als Termini eingeführten Wertkontexte von Held und Autor aus und kann als punktuell Phänomen eines allgemeinen Strebens betrachtet werden, „den Kontext des Helden zu umfassen und abzuschließen“⁴⁴. Zwar dominieren aus einer Gesamtperspektive Formen der direkten Rede des Protagonisten sowie anderer Sprecher, diese Reden provozieren innerhalb der formalen Möglichkeiten der epischen Struktur aber immer auch eine gewisse Reaktion des Autors. Es gilt also vorab zu bestimmen, in welchen kompositorischen Strukturen sich diese Reaktionen niederschlagen, bevor ich mich der Rolle der agonalen Gegenüberstellung der Wertkontexte widmen werde.

Der Erzähler in *Also sprach Zarathustra* gibt Rätsel auf: In den Textabschnitten, in denen er zu Wort kommt, wirkt er äußerst präsent, zieht sich nicht in langen Beschreibungen oder Introspektionen hinter Figuren oder Handlungselemente zurück, treibt die Narration konsequent voran und äußert sich von Zeit zu Zeit in einzelnen Formulierungen metafictional und metareflexiv. Über die Hintergründe der Erzählinstanz erfährt die Leserschaft jedoch nichts: Zwar steckt ein bestimmter, zur Erzählung organisierter Wissensüberschuss hinter den Äußerungen des Erzählers, dieses Wissen aber wird selbst nicht belegt, sondern lediglich immer wieder angedeutet, womöglich fingiert. Damit ist auch schon die Unschärfe der Erzählsituation selbst angesprochen: Bis zum Schluss des Textes wird nicht klar, wie, wo und wann hier erzählt wird. Ist der Erzähler ein mündlicher Erzähler, der einem anwesenden Publikum vorträgt? Oder handelt es sich um einen

43 Pieper, Annemarie: „*Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch*“. *Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem „Zarathustra“*. Stuttgart: Klett 1990, S. 31.

44 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 58.

Erzähler, der die Geschichte Zarathustras niederschreibt, worauf im Text aber keinerlei Hinweise gegeben werden? Zu welchem Zweck wird die Geschichte Zarathustras dargeboten? Zur Erheiterung, zur Belehrung oder gar zur lebenspraktischen Auslegung, welche ja dann im frühen 20. Jahrhundert große Breitenwirkung entfalten sollte? Auf all diese Fragen erhält die Leserschaft keine Antwort. Der einzige Anhaltspunkt sind einige wenige metafiktionale Einstreuungen, die sich besonders häufig im vierten Buch finden. Sie verweisen in erster Linie auf Quellen oder tradierte Erzählweisen zu den vorgetragenen Geschehnissen: „Diess aber war der Anfang von jener langen Mahlzeit, welche ‚das Abendmahl‘ in den Historien-Büchern genannt wird“⁴⁵; oder: „Und hier endete die erste Rede Zarathustra’s, welche man auch ‚die Vorrede‘ heisst“⁴⁶. Im *Nachtwandler-Lied* nimmt der Erzähler eine besonders hervorstechende Position ein: „Es giebt sogar Solche, die erzählen, dass damals der Esel getanzt habe: [...] Diess mag sich nun so verhalten oder auch anders“⁴⁷. Außerdem richtet er eine einleitende Frage ans fiktive Publikum: „Und was glaubt ihr wohl, dass damals sich zutrug?“⁴⁸. Die aufgelisteten Zitate zeigen, dass der Erzähler vorgibt ein zeitlich distanziertes Verhältnis zum Stoff zu haben und dabei explizit Wissen selektiert und organisiert.

Einige wesentliche Erkenntnisse zur Erzählhaltung hat Claus Zittel in einem Aufsatz zusammengetragen. Er spricht von einer „brüchige[n], anti-organische[n] Erzählweise“⁴⁹, deren Kern nicht nur darin liege, oftmals plötzlich zwischen langen direkten Reden auktorial aufzutreten und wieder zu verschwinden (man sei hier an das „Verschwinden“ Nietzsches hinter seinem Sohn erinnert), sondern auch in der eben besprochenen Einnahme einer metafiktionalen und metareflexiven Position.

Beschränken wir uns der Einfachheit halber vorerst nur auf die *Vorrede* als Beispiel für eine starke epische Position, so sind hier einige Textstellen hervorzuheben, die vor dem eben geschilderten Hintergrund einer generell komplexen Erzählweise zusätzlich an Bedeutung gewinnen. Denn, so meine hier zu erörternde und auf Bachtin bezogene These, bei aller narratologischer Problematisierung der Erzählinstanz – auch eine Debatte über die

45 Za IV, KSA IV, S. 355.

46 Za I, KSA IV, S. 20.

47 Za IV, KSA IV, S. 396.

48 Ebd.

49 Zittel, Claus: *Sprüche, Brüche, Widersprüche. Irritationen und Deutungsprobleme beobachtet am Erzählverhalten und an der Erzählperspektive in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. In: *Nietzscheforschung* 9 (2002), S. 300.

Zuverlässigkeit des Erzählers wäre hier z.B. möglich – sind vor allem zwei Aspekte zu akzentuieren: Erstens der Kontrast zwischen den narrativen Passagen und der dominierenden direkten Rede und zweitens die Frage nach dem diese beiden Pole der Betrachtung integrierenden Blickwinkel einer im Helden zentrierten Architektonik.

2.3.2 Zwischen Narration und Rede – Interpunktion, Intonation und Rhythmus

Der Held bei Bachtin ist als allgemeiner Terminus nicht automatisch mit dem zentralen Protagonisten gleichzusetzen, sondern potentiell mit allen auftretenden Figuren, denen als Subjekten ein inneres Leben beigemessen wird.⁵⁰ Trotzdem scheint *einer* Figur in den meisten Fällen ein besonderer Status zuzukommen, wie Bachtin in der Analyse von Puškins Gedicht *Razluka (Die Trennung)* demonstriert. Im Fall von *Also sprach Zarathustra* steht freilich Zarathustra selbst zur Disposition, ist er doch nicht nur derjenige, um den sich die Handlung organisiert, sondern auch gewissermaßen als Zentrum der Aufmerksamkeit im Titel ausgewiesen: Es gehe letztlich um die Worte, um die Rede Zarathustras, suggeriert die Betitelung. Die Positionen der übrigen Figuren, die mit Zarathustra auftreten, sind nicht isoliert, vor allem nicht psychologisch zu fassen, sondern formen eine ästhetisch abgeschlossene Kette von Kontrastfolien, deren Grenzen immer auch ästhetische Grenzen Zarathustras sind. Zittel spricht diesbezüglich von „situativer Rollenrhetorik“, bei der das Innenleben der jeweiligen Figuren austauschbar sei.⁵¹ Zarathustra befindet sich zudem in erster Linie *am Weg*, d.h. er trifft die anderen Sprechsubjekte der Reihe nach an, beinahe ohne dass diese selbst in eine Interaktion eintreten – eine solche Tendenz wird sich erst im vierten Buch entfalten. Die Handlung führt in keiner Passage weg von Zarathustra, nichts passiert hinter seinem Rücken, nichts was nicht von direkter Wirkung auf ihn wäre.

Doch welche Rolle kommt hier dem zu, der die Geschichte erzählt und dessen vorausgesetztes Ich die Narration führt und auch Zarathustras direkte Rede als solche in die Narration inkorporiert? In *Autor und Held* scheint der Erzähler mit dem Autor zusammenzufallen. Es wurde bereits oben ausgeführt, dass der Autor für Bachtin nicht der

50 Zu der möglichen Pluralität von Wertzentren schreibt Bachtin: „Außerhalbfindlichkeit ist die notwendige Bedingung für die Reduktion unterschiedlicher Kontexte auf einen formalästhetischen Wertkontext, der sich um einige Helden herum bildet (in besonderem Maße geschieht dies im Epos).“ (Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 39.)

51 Vgl. Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 70.

empirische Autor im ausgedehnten Sinn eines Autorenlebens ist, sondern vielmehr ein abstrakter Autor, sozusagen die hypothetische Größe, die aber punktuell auf die textschaffende Instanz zurückzuführen ist, welche in der Gestalt, die sie besaß, als sie den Text schuf, nicht wiederkehrt. Ein solches Verständnis des Autors ist mit der Gleichsetzung von Erzähler und Autor aber nicht vereinbar, da der Erzähler in der Narration selbst einen mehr oder minder exzentrischen Charakter entfaltet.

In seinen Ausführungen erwähnt Bachtin unter dem Überthema des „biographischen Wertbewusstseins“ auch die „ästhetisierte Philosophie Nietzsches“ und ordnet sie dem „abenteuerlich-heroischen Typ“ der Biographie zu.⁵² In der Lebensbeschreibung herrscht grundsätzlich die maximal mögliche Nähe des Autors zum Helden: „Die biographische Form ist am stärksten ‚realistisch‘, denn in ihr sind am wenigsten isolierende und abschließende Momente enthalten. Die Aktivität des Autors ist hier am wenigsten umgestaltend.“⁵³ Ob unter „ästhetisierte Philosophie Nietzsches“ nur der *Ecce homo* zu rechnen ist, wie es Grübel im Stellenkommentar vorschlägt, oder gerade der *Zarathustra*, wie Curtis meint, sei dahingestellt.⁵⁴ Als primäre Momente des abenteuerlich-heroischen Typs im Kontrast zum „sozial-alltäglichen Typ“ werden das Streben des Helden nach Ruhm und Bedeutung, der Drang geliebt zu werden und die Neigung zum „Fabulösen“ genannt – alles tatsächlich mehr oder weniger wichtige Momente des Werks. Der Held der Biographie kann diese Momente für Bachtin nur im *Anderen* einlösen, d.h. er ist auf die äußere Autorposition angewiesen, auch wenn diese hier „am wenigsten umgestaltend“ agiert.

Doch in der Biographie ist auch die Distanzierung des Autors vom Helden möglich. Sie vollzieht sich – und das ist für unsere Frage nach der Gleichheit von Autor und Erzähler bei Bachtin essentiell – durch einen Wechsel des Standpunkts in der Erzählung weg von der nahezu völligen Identität mit dem Helden und schlägt sich im Erzähler nieder: „Jede Zeile, jeder Schritt des Erzählers wird hier bestrebt sein, den *prinzipiellen Überschuss* an Perspektive auszunutzen, denn der Held *bedarf* transgredienter Legitimierung.“⁵⁵ Der Erzähler erscheint so als Teil einer abschließenden Umgebung, die dem Helden vom Autor

52 Vgl. Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 221. Der gesamte Abschnitt zur Biographie findet sich auf S. 211-228.

53 Ebd., S. 213.

54 Vgl. Grübel: *Stellenkommentar*, S. 221 [=Fußnote 207, S. 314]; sowie Curtis: *Michael Bakhtin...*, S. 333.

55 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 227.

auferlegt wird. Er ist also keinesfalls als Bewusstsein kongruent mit dem Autor, sondern Bedienung des „perspektivischen Überschusses“, z.B. in Form von Wissen, das der Autor über den Ausgang der Entwicklung des Helden hat.

Für die Betrachtung des *Zarathustra* bedeutet das eben Erläuterte Folgendes: Wenn der Text auch gewisse zentrale Züge der Biographie aufweist, handelt es sich dabei dennoch nicht um die radikale von Bachtin beschriebene Verwandtschaft von Autor und Held, sondern um einen Bruch mit ihr. Dieser Bruch erhält u.a. durch den immer wieder eingeschobenen Erzähler Gestalt, der also ein ästhetischer Effekt des Autors außerhalb des Helden mit bedingter innerlicher Eigenständigkeit ist und somit Mittel des ästhetischen Abschließens. Dieser Schluss ist deshalb wichtig, weil er ermöglicht, die Sprache des Erzählers trotz der formal und auch graphisch scharf gezogenen Trennlinie zwischen Narration und zitierter bzw. direkter Rede auf einer Stufe mit der Rede Zarathustras zu betrachten.

Ist man so zu einer nicht-hierarchischen Perspektive auf den literarischen Text gelangt (gemeint ist das Verhältnis Erzähler – Held), entstehen neue Fragen, die sich insbesondere um die Begriffe von Rhythmus und Intonation gruppieren. Intonation nimmt bei Bachtin eine entscheidende Rolle ein und ist tendenziell (aber nicht absolut) stärker auf den Helden bezogen als etwa der Rhythmus, der dem Autor nähersteht: „die Intonation [bildet] vor allem die intonative Reaktion des Helden auf den Gegenstand *innerhalb* des Ganzen“⁵⁶. Dennoch sind letztlich beide miteinander verquickt und scheinen schwer voneinander losgelöst thematisierbar. Insbesondere der Wert der Intonation steht exemplarisch für die Ebene der *parole*, auf der sich Bachtin analytisch bewegt und in dessen Rahmen sich erst eine Form der Präsenz herauskristallisiert, wie sie z.B. Derrida in seiner *Grammatologie* kritisiert. In der Tat scheint nach dieser Auffassung ein vages Signifikat den Text zu dominieren, das nach Derridas Worten mit einer metaphysischen Fundierung zusammenfällt.⁵⁷ Doch der Held ist für Bachtin keineswegs mit einem „endgültigen“ Sinn gleichzusetzen, sondern, wie oben erwähnt, offen und unendlich auf der Basis einer gegebenen Bedingung. Diese Grundkonstante seines Denkens in *Autor und Held* geht auf

56 Ebd., S. 42.

57 Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. v. H.-J. Rheinberger und H. Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹³2016, S. 25f.

kantische Begriffe zurück, wie auch Grübel im Stellenkommentar anmerkt.⁵⁸ Bachtin unterscheidet in der Autor-Held-Beziehung zwischen *Gegebenem* und *Aufgegebenem*. Die Welt des Erkennens und der Ethik, die dem inneren Leben des Menschen entspricht, ist aufgegeben, d.h. sie ist *noumenal* und gerade deshalb – zumindest aus erkenntniskritischer Perspektive – nicht abschließbar. Gegebenheit, d.h. ein *Sein*, erlangt der Held erst durch die ihn äußerlich abschließende praktische Ästhetik des Autors.⁵⁹ In der Intonation des Helden ist daher weniger ein metaphysisch begründetes konkretes Signifikat des einzelnen Zeichens präsent, als der uferlose Fluss einer Vernunfttätigkeit, die „durch Fragen belastigt wird, die sie nicht abweisen kann; denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann, denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft.“⁶⁰ Dementsprechend können die in der ausgewählten Passage möglichen Intonationen auch nicht separat gelesen, geschweige denn verstanden werden. Rhythmus auch klassisch (und nicht wie z.B. bei Wolfgang Kayser) verstanden als Element der *elocutio* und Intonation nur der *pronuntiatio* erhellen gleichsam den Ausschnitt des Heldeninneren als auch die sich formal niederschlagende Bewertung dieses Inneren durch den Autor. Welche intonatorischen und rhythmischen Momente stechen also im Text hervor?

Zum Ersten fällt der bereits angesprochene Bruch in der äußeren Gestalt auf, der sich wohl auch in der mündlichen Darbietung des Textes niederschlagen würde: Die Narration setzt sich in ihrer fließenden Gestalt klar von den Äußerungen Zarathustras ab, die selbst in kleinere Einheiten gegliedert sind, welche aus relativ regelmäßigen, im Umfang stark

58 Grübel: *Stellenkommentar*, S. 37 [=Fußnote 18, S. 272]. Sowohl Kant als auch der Neukantianismus der Marburger Schule, insbesondere Hermann Cohen, sind in der ersten Hälfte der 20er Jahre ein zentraler Ansatzpunkt für Bachtin und den sogenannten Bachtin-Kreis. Eines der auszeichnenden Merkmale der Marburger Schule war die Auflösung des Gegebenen zugunsten des Aufgegebenen, also des Positiven im Denken. Die ganze Welt sei damit der Logizität des Denkens untergeordnet und das Problem des Dings an sich gelöst. Bachtin ergreift in *Autor und Held* nicht Partei für die Neukantianer, sondern benutzt die ursprüngliche Dichtomie *gegeben/aufgegeben* und radikalisiert sie sogar stellenweise in Richtung einer stärkeren Betonung des Gegebenen, das er „transzendentalphilosophisch“ im Mensch-Sein von Held und Autor lokalisiert. Vgl. hierzu auch: Clark, Katerina u. Michael Holquist: *Bakhtin*. Cambridge; London: Harvard University Press 1984, S. 55-62.

59 Möglich ist auch eine *ethische Abschließung*. Allerdings gelingt es nur, „das ethische Ereignis mit seinem stets offenen bevorstehenden Sinn abzuschließen und ihn architektonisch zu ordnen, wenn man das Wertzentrum vom aufgegebenen auf den gegebenen Menschen verlagert, auf den an ihm Beteiligten.“ (Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 38.) Dieser Fall wird später als dritte Form der „Krise der Autorschaft“ diskutiert werden.

60 Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. v. J. Timmermann, mit einer Bibliographie v. H. Klemme. Hamburg: Meiner 1998, S. 7.

beschränkten Absätzen bestehen. Diese formale Doppelstruktur ist zwar charakteristisch für den gesamten *Zarathustra*, tritt aber als Kontrast nur in den stärker narrativen Kapiteln deutlich hervor, da die Formen hier durch ihr Aufeinandertreffen zusätzlich an Kontur gewinnen. Dabei findet man die in kurze Absätze gegliederte Form nicht ausschließlich als Prinzip der Äußerungen des zentralen Helden vor, sondern bei jeder längeren Äußerung, sichtbar etwa im Gespräch zwischen Zarathustra und dem Heiligen im zweiten Abschnitt der *Vorrede*. Diese formale Strukturierung und ihre Verknüpfung mit den Sprecher-Rollen wirkt sich auf einer Makroebene unweigerlich auf die Rhythmik aus: Die Rede der narrativen Passage ist, so kann vorerst allgemein formuliert werden, als Prosarhythmus fließender angelegt als die der längeren zitierten Reden. Aufgrund der Absätze evoziert diese Form im Gegensatz zu ersterer regelmäßige in kürzeren Abständen auftretende Pausen und bildet so kleinere, in sich tendenziell geschlossene Einheiten. Ein beide Formen hingegen vereinendes Moment ist die häufige Verwendung bestimmter Interpunktionen, wie etwa des wiederum auf eine Pause verweisenden Gedankenstrichs (in manchen Fällen auch doppelt), Ausrufe- und Fragezeichen, Komma, Anführungszeichen, Kolon bzw. Doppelpunkt u.a. Die Häufigkeit und Variabilität der Anwendung von Interpunktionszeichen ist auch aus anderen Texten Nietzsches zur Genüge belegt. Man kann hier auf die Tautenburger Aufzeichnung *Zur Lehre vom Stil* hinweisen, in der er schreibt: „Der Reichthum an Leben [,der Stil soll *leben*‘; Anm. A.H.] verräth sich durch *Reichthum an Gebärden*. Man muss Alles, Länge und Kürze der Sätze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge an Argumenten – als Gebärden empfinden *lernen*.“⁶¹ In der Praxis des Vortrags entpuppt die Interpunktion sich als rhetorische Basis-Instruktion an der Schnittstelle von thematischer und rhythmischer Struktur. (In *Menschliches, Allzumenschliches* spricht Nietzsche etwa davon, an der Prosa wie an einer „Bilsäule“ zu arbeiten.⁶²) Interpunktion ersetzt in der schriftlichen Sprache das, was in der Musik durch ein stärker differenziertes System von Zeichen jenseits der Wortformen Grundinventar ist. Der Lesende wird so zumindest an die Körperlichkeit bzw. Gebärdennatur der Hervorbringung von Sprache erinnert, im „Idealfall“ aber beeinflussen sie dessen Leseverhalten, ob laut oder leise. Das Wort als ausgesprochenes und lebendiges erhält so einen Sonderstatus vor dem rein schriftlichen: „Weil dem Schreibenden viele *Mittel* des

61 NF 1882, 1 [109], KSA X, S. 38.

62 MA II, WS § 95, KSA II, S. 595.

Vortragenden *fehlen*, so muss er im Allgemeinen eine *sehr ausdrucksvolle* Art von Vortrage zum Vorbild haben: das Abbild davon, das Geschriebene, wird schon notwendig viel blässer ausfallen.“⁶³ Das Schrift-Wort ist somit Mangel.⁶⁴ Auch Heinz Schlaffers Überlegungen zur reichen Interpunktion bei Nietzsche gehen zunächst in diese Richtung, muten aber in ihrer extremen Schlussfolgerung reduktionistisch an. Die in die Zwischenräume der Wörter gesetzten Zeichen verweisen, so Schlaffer, auf die „Sphäre des Geistes“:

Daran, daß er [Nietzsche; Anm. A.H.] den Redefluß der Worte unterbricht, zeigt sich die Gewalt des Gedankens, der das Nachdenken erzwingt. Extreme Interpunktion, Hervorhebung einzelner Wörter, Störung des korrekten Satzbaus will Nietzsche als Taten seines Geistes verstanden wissen, der sich aus allen Konventionen, auch aus denen der Grammatik, befreit hat. Nietzsches Leser kann den Sinn der Wörter verstehen, den Sinn der Zeichen jedoch nur errahnen. [...] Sehnsüchtig wartet er auf den Führer, der die Zeichen richtig zu deuten weiß, weil dieser sie selbst gesetzt hat.⁶⁵

Diese Interpretation, die Nietzsche als autoritären Despoten und Gewalttäter an der Sprache zeichnet, könnte in Folge ihres pejorativen Beiklangs irreführender kaum sein. Denn die Auffassung von einer richtigen an den Autor gebundenen spekulativen Deutung des Zeichens widerspricht vor allem dem Lebensbegriff, den Nietzsche auf den Stil transferiert. Die Interpunktion provoziert weniger ein „Warten auf den Führer“, sondern ist vielmehr Sand im Getriebe eines reibungslosen Ablaufs „improvisierter Prosa“. Indem der Autor seinen eigenen Körper als Gebärde derart in den Text schreibt, intensiviert er die Debatte um den zweifelhaften Status der Wahrheit des Gesagten, aber auch um die konkrete werthafte Beziehung zwischen Autor und Held. Die rhetorische Anreicherung des Textes mit Interpunktionszeichen geschieht wohl kaum aus mütterlicher Sorge um das „Leben“ des Sohnes Zarathustra und seine Auffassung durch die Leserschaft – im Gegenteil, sie ist die Visualisierung einer Sprache, deren Kern nicht, wie Bachtin sagen würde, das Wortmaterial (im linguistisch-abstrakten Sinne) ist, sondern die Überwindung eben dieses Materials:

Hinsichtlich des Materials kann man die Aufgabe des Künstlers [...] als *Überwindung des Materials* bezeichnen. Diese Überwindung hat jedoch positiven Charakter und ist keineswegs bestrebt, illusionär zu werden. Im Material wird dessen potentielle außerästhetische Bestimmung überwunden: Der Marmor muss seine Marmorgestalt aufgeben, d.h. seine physisch bestimmte Erscheinung; er muss die

63 NF 1882, 1 [109], KSA X, S. 39.

64 Vgl. hierzu auch Gauger, Hans-Martin: *Nietzsches Auffassung vom Stil*. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 200-214.

65 Schlaffer, Heinz: *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*. München: Hanser 2007, S. 37f.

Körperformen plastisch zum Ausdruck bringen, dabei aber nicht die Illusion eines Körpers hervorrufen. Alles Physikalische am Material wird gerade als solches überwunden.⁶⁶

So wie der Marmor seine Gestalt aufgibt und künstlerisch gestaltet wird, erfährt auch das sprachliche Material eine Formung durch das werthafte, schöpferische Bewusstsein des Autors. Damit zielt die gebärdenhafte Inszenierung des Textes nicht auf richtiges „Verstehen“ oder „Erahnern“⁶⁷, wie Schläffer schreibt, sondern auf ein körperliches Empfinden. Wie eine Antwort auf Nietzsches Geburtsmetaphorik, die ja ebenfalls Körperlichkeit ausweist, klingt dementsprechend Bachtins Konstatierung: „Einen Helden kann man nicht von Anfang bis Ende aus rein ästhetischen Elementen schaffen, man kann den Helden gar nicht ‚machen‘. Er wäre nicht lebendig, seine eigene ästhetische Bedeutung würde nicht ‚empfunden‘ werden.“⁶⁸ Stil als Gebärde, z.B. in der Interpunktion, ist aus dieser Perspektive weder persuasive Rhetorik noch Verrätselung des Textes, der dann zur Entschlüsselung eines „Führers“ bedürfe – sie ist die Bindung des Textes an seine physiologische Hervorbringung und damit sinnhafte Vergegenwärtigung einer inneren Wertposition, die durch ihre konsequente Überschreitung der Grenzen von Narration und zitierter Rede nicht klar den Polen Autor und Held zuzuordnen ist.

Klarer scheint die Sachlage zunächst beim Rhythmus zu sein: Er gilt in der klassischen Rhetorik primär als *virtus elocutionis* und steht daher bei Bachtin dem Autor näher, erhält seinen vollen Bedeutungsumfang aber erst, wenn man ihn aus dem engen Feld von Rhetorik und Textproduktion herauslöst.

Zusammen mit dem Klang wirkt er über die sinnliche Seite der Sprache (Fuhrmann), ist, allgemein verstanden, ‚wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge‘ (Saran), ‚Gliederung der Zeit in fassbare Teile‘ (Heusler) oder ‚harmonische Gliederung einer lebendigen Bewegung in der Zeit‘ (v. Wilpert), mithin Grundlage natürlicher Lebensvorgänge und darum als mikro- wie makrokosmisches Ur-Phänomen sowohl auf rhythmische Grunderfahrungen des Menschen in seiner eigenen (Atmung und Herzschlag [unwillkürlich] oder Gehen und Springen [willkürlich]) und in der ihn umgebenden Natur (Welle, Pendel) als auch auf kosmische Gesetzmäßigkeiten (Gezeiten, Tag-Nacht, Sommer-Winter, Geburt-Tod) zu beziehen (Biorhythmik).⁶⁹

Auch der Rhythmus fungiert also nicht einfach als Mittel zur intentionalen Formung der Rede, sondern besitzt (besonders in Lebensphilosophie und anthropologischen Ansätzen⁷⁰)

66 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 253.

67 „Nietzsches Leser kann den Sinn der Wörter verstehen, den Sinn der Zeichen jedoch nur errahnen.“ (Schläffer: *Das entfesselte Wort*, S. 38.)

68 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 259.

69 Schmude, Michael P.: Art. *Rhythmus*. In: HWRh VIII, Sp. 223f.

70 Vgl. Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2015, S. 74.

eine allgemeine signifikative Funktion im Spiel von Steuerung und Willkür, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit. Eine Annäherung an das Leben, wie sie Nietzsche in seinen Stil-Überlegungen fordert, müsste versuchen, den Rhythmus über die Steuerung zu einem lebendigen Ausdruck zu führen – allerdings nicht zurück, sondern vorwärts! Im Hin und Her zwischen Gemachtheit und Natürlichkeit trägt der Rhythmus beide Elemente in sich, ist „gemachte Natürlichkeit“ und „natürliche Gemachtheit“. Für Nietzsches Kunstphilosophie hat daher der Rhythmus stets eine wichtige Rolle gespielt. In der 1882 erstmals erschienenen *Fröhlichen Wissenschaft* stellt er sich unter dem Titel *Vom Ursprung der Poesie* ironisch auf die Seite der Utilitaristen und versteht die rhythmisierte Rede als nutzengeleitet. Der aus der Musik übernommene und in die Sprache eingeführte Rhythmus diene, so Nietzsche, ursprünglich vor allem dem Zweck, den Göttern manipulativ näher zu kommen: „Man versuchte sie [die Götter; Anm. A.H.] also zu *zwingen* und eine Gewalt über sie auszuüben: man warf ihnen die Poesie wie eine magische Schlinge um“⁷¹ –

und noch jetzt, nach Jahrtausende langer Arbeit in der Bekämpfung solchen Aberglaubens, wird auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus, sei es auch nur darin, dass er einen Gedanken als *wahrer empfindet*, wenn er eine metrische Form hat und mit einem göttlichen Hopsasa daher kommt.⁷²

Will man einen solchen manipulativen und zur Wahrheit verführenden Rhythmus lokalisieren, besteht die Möglichkeit, das Augenmerk auf das Metrum und die Abweichungen davon zu richten. Versuchen wir also den Rhythmus einer kurzen Passage von Zarathustras Rede zu bestimmen: Der Protagonist befindet sich im folgenden Textausschnitt in einer Situation des Unverständnisses und der Verwirrung. Nachdem er den Versuch unternommen hat, die Menge des Marktplatzes durch eine *captatio benevolentiae* (im weiteren Sinne) auf seine Seite zu ziehen, indem er ihnen das „Verächtlichste“ schilderte, reagiert das Volk der Erwartung Zarathustras entgegengesetzt mit der Forderung, ihnen doch den „letzten Menschen“ zu geben, um als Antwort den „Übermenschen“ zu erhalten. Zarathustra spricht sodann wie folgt „zu seinem Herzen“:

71 FW II, § 84, KSA III, S. 440.

72 Ebd., S. 442. Insbesondere das Empfinden als Wahrheit durch den Rhythmus ist ein folgenreicher Gedanke. Auch Zarathustra wird darauf rekurrieren, wenn er in der Rede einem Jünger antwortet: „Doch was sagte dir einst Zarathustra? Dass die Dichter zuviel lügen? – Aber auch Zarathustra ist ein Dichter.“ (Za II, KSA IV, S. 163.) Für eine ausführlichere Erläuterung des Verhältnisses von Dichtung und Wahrheit bei Nietzsche siehe: Reschke, Renate: *Was interessiert die Dichter die Wahrheit... Zum Aphorismus 84 der „Fröhlichen Wissenschaft“ und seinen Kontexten*. In: Grätz, Katharina u. Sebastian Kaufmann (Hg.): *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der „Fröhlichen Wissenschaft“ zu „Also sprach Zarathustra“*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016, S. 179-198.

- 1 Sie verstehen mich nicht: ich bin nicht der Mund für diese Ohren.
- 2 Zu lange wohl lebte ich im Gebirge, zu viel horchte ich auf Bäche und Bäume: nun rede ich ihnen gleich den Ziegenhirten.
- 3 Unbewegt ist meine Seele und hell wie das Gebirge am Vormittag. Aber sie meinen, ich sei kalt und ein Spötter in furchtbaren Spässen.
- 4 Und nun blicken sie mich an und lachen: und indem sie lachen, hassen sie mich noch. Es ist Eis in ihrem Lachen.⁷³

Während viele Stellen alternieren, lassen sich auch Hebungspralle oder Reihen von Senkungen feststellen. Der Rhythmus ist damit unregelmäßig, es lässt sich kein klares formal-ästhetisches Schema feststellen, aber auch keines, das gebrochen würde. Zwar beginnen Absatz 1 und 3 mit einer Hebung, 2 und 4 mit einem Auftakt, mit dieser Beobachtung alleine ist aber wenig gewonnen. Anstatt also von der ganzen Rede auf kleinere Einheiten zu schließen, ist es ratsamer Absatz für Absatz zu behandeln.

In 1 könnte man eine asymmetrische, aber erkenn- und hörbare Inversion postulieren: Der kurze Absatz beginnt mit zwei trochäisch angeordneten akzentuierten Langvokalen (*Sie verstehen*) und endet ebenso (*diese Ohren*). Der dritte Trochäus wird zu einem Jambus verschoben und ermöglicht damit den Hebungsprall um das Kolon (*nicht: ich*). Semantisch gruppieren sich darum zudem auch die zwei verneinten Prädikate (*Sie verstehen nicht: ich bin nicht...*).

Absatz 2 beginnt mit dem Auftakt und leitet so den Gestus des Überlegens ein, das parataktisch verdoppelt wird. Mit dem Auftakt scheint der Sprecher zunächst Tempo aufzunehmen, wird aber sogleich durch die Langvokale (*wohl lebte*) gebremst. Das gleiche Phänomen ist auch im zweiten Syntagma zu beobachten, hier treffen nicht nur – nach meiner Lektüre – zwei Hebungen aufeinander, das gedehnte *viel* scheint aus dem hastigen Auftakt des ersten Syntagmas gelernt zu haben und bremst erneut als betonter Langvokal die Denkbewegung ein. Die Fortsetzungen beider Syntagmen nach der langvokalischen Bremsung ähneln sich ebenfalls (... *lebte ich im Gebirge*, ... *horchte ich auf Bäche und Bäume*): Sie enden nicht nur beide auf eine weibliche Kadenz, der letzten Hebung gehen auch zwei Senkungen voran, die erneut das Tempo reduzieren. Die Parataxe wird mit einem Kolon beschlossen, das rhythmisch die Gegenüberstellung zweier Tempora verdeutlicht. Die Feststellung der Gegenwart (*nun rede ich ihnen gleich den Ziegenhirten*) ist kurz und resignativ, das *ich* scheint vom *ihnen* in Quantität und Intensität verdrängt.

73 Za I, KSA IV, S. 20f.

Absatz 3 setzt wieder mit einer konstatierenden Hebung ein. Auffallend sind die gehäuften Senkungen im ersten Syntagma. Zwischen jeder Hebung stehen zwei oder sogar drei Senkungen (vorausgesetzt man liest *wie* nicht als Hebung). Der langsam strömende Rhythmus scheint auf das initiale *Unbewegt* zu reflektieren. Dem entgegen steht das stärker alternierende *Aber sie meinen, ich sei kalt ...* mit dem Aufflammen der Gegenüberstellung von *sie* und *ich*. Die angefügte herabschätzende Alliteration *Spötter in furchtbaren Spässen* vermindert das kurzzeitig erhöhte Tempo wieder.

Im letzten Teil schließlich steigern sich Intensität und Tempo, nach dem Kolon wird mit einem zweiten *und* nochmals Schwung geholt, um das *lachen* als *hassen* in seiner Assonanz emotional zu identifizieren: Nun ist Platz für die bestimmt alternierende Konstatierung. Klarheit ist geschaffen, die Absetzung von der Menge geglückt – die Redeinstanz hat Ordnung über ihren Zweifel gefunden.

Was mit dieser verkürzten Analyse der rhythmischen Struktur der kleinen, in ihrer Stellung im Handlungsverlauf aber wichtigen Passage gezeigt werden sollte, ist, dass die freie Rhythmik in unserem Beispiel gerade aufgrund ihrer Freiheit in der Lage dazu ist, bestimmte Dynamiken zu generieren, die als Bestandteile eines (Er-)Lebens poetisch-kommunikative, aber auch subjektivierende Funktion besitzen. Der bereits angeklungene Begriff „freie Rhythmen“ scheint hier zunächst angemessen zu sein: Historisch betrachtet handelt es sich dabei um nicht-metrische, die Strophenform aufbrechende Verse oder Verstexte, wie sie seit Klopstock in Auseinandersetzung mit griechischen Versformen entwickelt wurden.⁷⁴ Folgt man Zittel, sind aber gerade Klopstocks „freie Rhythmen“ den tatsächlich freien Rhythmen in weiten Teilen des *Zarathustra* diametral entgegengesetzt, denn diese seien in erster Linie „gelehrte Konstruktionen von Unmittelbarkeitsfiktionen“⁷⁵. Solche „gelehrten Konstruktionen“ (gemeint sind z.B. Anleihen an Odenformen) trifft man im *Zarathustra* nur in einzelnen Fällen an, z.B. in den Liedern des vierten Buches. In dem oben angeführten Beispiel der Rede Zarathustras zu seinem Herzen handelt es sich zwar um freie Rhythmik, allerdings nur in ihrer expressiven und nicht in ihrer gattungsästhetischen Form. Ohne sich weiter in diese Diskussion zu begeben, soll es bei dieser Bestimmung belassen werden: Wichtig ist für unsere Zwecke nicht eine konservative Erörterung von Gattungsfragen und der Versuch einer (historischen) Bestimmung, sondern

74 Vgl. Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, S. 127.

75 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 185.

die Frage, was es bedeutet, wenn Narration und Rede in der Gegenüberstellung der graphischen Formen und letztlich auch von Prosarhythmus und freien Rhythmen dennoch in einem Textganzen zusammengekommen werden.⁷⁶

Zu Bachtin zurückkehrend stellt sich nun die Frage, wie die expressive Rhythmik Zarathustras vor dem Hintergrund Bachtinscher Termini eingeordnet werden kann. Dieser unterscheidet sowohl bei Rhythmus als auch bei Intonation zwischen den Varianten realistisch und formal.⁷⁷ Rhythmus ist dabei meist formal, also vom Autor dominiert – man vergleiche hier Nietzsches Ansichten zum lebendigen Stil –, Intonation realistisch, also vom Helden bestimmt, wobei auch der gegenteilige Fall prinzipiell möglich, aber „seltener“ sei. (Unter Intonation, die bisher nicht so eingehend hervorgehoben wurde wie der Rhythmus, ist in erster Linie Prosodie zu verstehen.⁷⁸) Nimmt man den Rhythmusbegriff als auf das Metrum bezogen an, wofür Bachtins Formulierung „einheitliche und homogene rein formalästhetische Reaktion des Autors“⁷⁹ hindeutet, dann ließe sich zumindest von einer realistischen Intonation (ähnlich der des Dramas), wenn nicht sogar von einem realistischen Rhythmus sprechen. (Realistisch meint hier eine maximale Orientierung an der Wertung des Helden.) Das wäre aber zu weit gegriffen, denn die Rede scheint auch ein lyrisches, also im Bachtinschen Verständnis autorlastiges und formales Moment zu beinhalten. Darauf deuten nicht nur der Topos der Einsamkeit und die Rahmung des Zu-sich-selbst-Sprechens hin, sondern auch die Absatzstruktur, die man als Versrede lesen kann. Der Vers aber ist mitnichten ein Ausdruck des unabgeschlossenen Helden, sondern formal, d.h. immer von einer Position außerhalb des Helden bestimmt. Diese Position identifiziert Bachtin mit dem Chor der griechischen Tragödie: „Lyrische Besessenheit ist im Grunde *Besessenheit durch den Chor*.“⁸⁰ Fasst man den Chor zudem musikalisch auf, nähert man sich wieder der Kunstauffassung Nietzsches an – nur allzu bekannt ist der Satz aus dem *Ecce homo*: „Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter

76 Vgl. Burdorfs Bemerkungen zur Bestimmung des Gedichts: „Man kann also festhalten, dass ein Gedicht einerseits eine mündliche Rede ist, die durch nicht dem Prosarhythmus folgende Pausen gegliedert ist; andererseits ist das Gedicht aber auch ein Text, der durch vom Prosasatzspiegel abweichende Zeilenbrechungen gekennzeichnet ist“ (Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, S. 12).

77 Vgl. Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 42.

78 Die Intonation wurde bisher deshalb nicht eingehend behandelt, da sie ein spekulatives Element besitzt und damit nur wenig über sie gesagt werden kann. Die Freiheit der Intonation, d.h. ihr potentieller Realismus, scheint rein dadurch bestimmt zu sein, inwieweit der formale Rhythmus Varianten besitzt (Abweichungen vom Metrum) und wie die Rede selbst gerahmt ist (direkte Rede gegen indirekte Rede). Vgl. ebd., S. 43.

79 Ebd.

80 Ebd., S. 230.

die Musik rechnen“⁸¹. Angesichts der komplexen Grundlage der Bestimmbarkeit von Rhythmus und vor allem Intonation in der oben zitierten Passage kann als vorläufige Feststellung also Folgendes gesagt werden: Auch wenn durch die sich klar hervorhebende Absatz- bzw. Versstruktur ein Unterschied zwischen narrativen Textteilen und direkten Reden festgemacht werden kann, lässt sich damit noch kein konkretes Verhältnis zwischen dem Wertkontext des Helden und dem des Autors in der direkten Rede herausarbeiten. Für eine starke Heldenposition spricht die potentiell losgebundene Intonatorik der Rede, ihr im Ganzen unregelmäßiger Rhythmus als Teil der tendenziell als realistisch zu bezeichnenden Form der Rede und ihre zumindest formal als innere Reaktion angelegte Konstellation im Rahmen anderer Äußerungen. Für eine starke Autorposition spricht die zwar strapazierte, aber doch klar lokalisierbare Versform und die übergreifende Parallelität immer wieder auftretender klanglicher Stilfiguren (etwa Alliterationen) oder bestimmter einander angeglicher „Binnen-Rhythmen“.⁸² Die ausgewählte Passage schwankt dementsprechend zwischen dramatischen und lyrischen Momenten, zwischen einer schöpferischen Distanz von Held und Autor und der scheinbaren Auflösung des Helden im formalen Prinzip. In der Nietzsche-Forschung ließe sich dieses Schwanken mit den Meinungen vergleichen, die entweder im Drama⁸³ oder dem Dithyrambus⁸⁴ den formalen Kern des *Zarathustra* verorten.

2.3.3 Alleinrede oder Selbstgespräch? – Zarathustras „Monologe“

Der besprochene Ausschnitt als Zu-sich-selbst-Sprechen steht im *Zarathustra* neben vielen anderen Passagen ähnlichen Typs. Dort spricht Zarathustra zwar außer zu seinem Herzen auch zu „realen“ Adressaten, z.B. zum Heiligen, zum Volk usw., neben dem Herzen gibt es jedoch auch die Sonne, die auf seine Reden nur beschränkt „Antwort“ geben kann (so wie später die Sterne oder die Nacht). Katharina Grätz bemerkt hierzu:

Zarathustras szenische Selbstaussprachen sind an den traditionellen Monolog des Dramas angelehnt. So vermittelt der Text *keinen* Einblick in die stumm sich vollziehenden Gedankengänge seines

81 EH, KSA VI, S. 335.

82 Dahinter steht zudem die charakteristische Vergegenwärtigung sowohl narrativer als auch zitierter Passagen durch die Evokation der Gebärde mittels Interpunktion.

83 Siehe Gadamer, Hans-Georg: *Das Drama Zarathustras*. In: *Nietzsche-Studien* 15 (1986), S. 1-15.

84 Siehe Pfotenhauer, Helmut: *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*. Stuttgart: Metzler 1985, S. 175-179.

Protagonisten (wie in der zeitgenössischen erzählenden Literatur üblich), sondern Zarathustra artikuliert als Sprecherinstanz die eigenen Gedanken. Dadurch erhält der Sprechakt besondere Bedeutung.⁸⁵

Damit scheint tatsächlich ein wesentlicher Punkt getroffen zu sein. Jede Form von Diskurs, sei es nun im Denken oder im Gespräch, wird im *Zarathustra* als *direkte Rede* präsentiert. Damit wird auf die in der Prosa ansonsten häufig angewandte *indirekte Rede* gänzlich verzichtet. Mit dem Verzicht auf die indirekte Rede, die potentiell einer Stärkung der Autor-Position gleichkäme, wird zumindest formal dem realistischen Element in Intonation und Rhythmus ein größerer Spielraum zugestanden, auch wenn, wie wir oben gesehen haben, gerade in der „Direktheit“, d.h. im Grunde der Zitathaftigkeit der Rede, der Charakter wieder ins Lyrische tendieren kann. Das scheint auch in dem Kapitel *Vor Sonnen-Aufgang* der Fall zu sein. Im *Ecce homo* können wir dazu lesen:

– Welche Sprache wird ein solcher Geist [Dionysos; Anm. A.H.] reden, wenn er mit sich allein redet? Die Sprache des *Dithyrambus*. Ich bin der Erfinder des Dithyrambus. Man höre wie Zarathustra vor *Sonnenaufgang* [...] mit sich redet: ein solches smaragdenes Glück, eine solche göttliche Zärtlichkeit hatte noch keine Zunge vor mir. Auch die tiefste Schwermuth eines solchen Dionysos wird noch Dithyrambus [...].⁸⁶

Im Begriff des Dithyrambus ist viel enthalten, was einer Erhellung des Verhältnisses von dramatischen und lyrischen Elementen des *Zarathustra* im Ganzen, hier konkret der *Vorrede* zuträglich ist, wenn auch die Gattungsbestimmung als dithyrambisch nicht im strengen Sinne angemessen ist. Folgt man Dirk Kemper, sind nicht nur Nietzsches Dithyramben (die Rede ist hier wohl primär von den späteren *Dionysos-Dithyramben*) von der übrigen deutschen Dithyrambus-Tradition zu unterscheiden, sondern diese auch klar historisch von der griechischen, die nur in wenigen Fragmenten überliefert ist.⁸⁷ Auch wenn Nietzsche konstatiert, der „Erfinder des Dithyrambus“ zu sein, geht seine Auseinandersetzung mit ihm doch auf früheste Überlegungen zum griechischen Drama zurück – die Betonung liegt also wohl eher auf „Erfinder“. Nietzsches Dithyrambus-Begriff ist damit weniger eine Neubesetzung als eine Subjektivierung des ursprünglichen griechischen Phänomens.

85 Grätz, Katharina: *Zarathustra als fiktive Figur*. In: Dies. u. Kaufmann: *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur*, S. 373.

86 EH, KSA VI, S. 345.

87 Vgl. Kemper, Dirk: Art. *Dithyrambe*. In: RLW I, S. 382f.

Der Dithyrambus gilt als kultische Chorlyrik und Tanzlied, historisch im „Ernsthaftwerden“ der Tragödien-tradition verdrängt bzw. aufgenommen.⁸⁸ Der in die Tragödie eingegangene singende Chor repräsentiert von Anfang an eine Außenperspektive auf den gesprochenen Text des Schauspielers. Nietzsches Hinweis auf den Dithyrambus scheint den gesamten *Zarathustra* zu betreffen, auch wenn er später nur einige wenige Passagen herausgreift und in seinen *Dionysos-Dithyramben* zusammenführt. Zittel schlägt hierfür vor, bei Nietzsche von zwei Begriffen des Dithyrambus auszugehen: zum einen vom Form-Begriff, der im Falle einzelner Lieder relevant ist (die angesprochenen Lieder werden allerdings nicht von Zarathustra, sondern vom Zauberer und vom Schatten vorgetragen!), und zweitens von einem unspezifischen Begriff, der nur die Expressivität der eigenen Dichtung ausweisen soll.⁸⁹ Die Bedeutung der Gattung müsste also mit einer gewissen Flexibilität bestimmt und kann nicht streng durch den Abgleich von Gattungsmerkmalen, z.B. dem Refrain, ergründet werden, wie schon im Hinweis auf die „freien Rhythmen“ Klopstocks erwähnt wurde. Sinnvoller scheint mir, den Dithyrambus primär von seiner szenisch-kultischen Dimension her zu fassen.

Betrachtet man so den *Zarathustra* allgemeiner im Kontext von Besingendem (Chor) und Besungenem (Dionysos) könnte man formulieren, dass hier der Dithyrambus vom Chor auf den sich als Dionysos selbst besingenden Helden übertragen wird. Dionysos-Zarathustra ist dabei sowohl die Voraussetzung des Dithyrambus als auch dessen Gegenstand – nichts Äußeres wird besungen, sondern man besingt sich selbst von außen.⁹⁰ Als Beispiel hierfür kann das schon erwähnte Kapitel *Vor Sonnen-Aufgang*⁹¹ gelten. Zarathustra befindet sich darin auf der Fahrt von den „glückseligen Inseln“ ans Festland und betrachtet den Morgenhimmel. Die Rede beginnt mit der öfters variierten Ansprache des Himmels, „Oh

88 Vgl. Dihle, Albrecht: *Griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Hellenismus*. München: C.H. Beck 1998, S. 109f.

89 Vgl. Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 185.

90 „Der Dithyrambus, so wie Nietzsche ihn deutet, richtet sich folglich nicht nur an Dionysos, sondern setzt diesen selbst als Dichtenden voraus, d.h. als einen Menschen, der zu Dionysos selbst geworden ist. Der eigentliche Wert des Dithyrambus liegt damit nicht allein in der Gedichtform oder in einem dichterischen Können begründet. Entscheidend ist der durch die Dichtung hindurch Sprechende, da nur ein Dionysos einen wahrhaften Dithyrambus singen kann [...]“ (Kast, Christina: „Nur Narr! Nur Dichter!“ *Nietzsches Versuch einer Neubegründung der Philosophie in der Dichtung*. In: Grätz, Katharina u. Sebastian Kaufmann (Hg.): *Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption*. Unter Mitarb. v. A. T. Müller u. M. Wenner. Berlin; Boston: de Gruyter 2017, S. 393.) Kast schlussfolgert die Selbstbezogenheit des dithyrambischen Dionysos aus Nietzsches kunstphilosophisch begründeten Ansprüchen an den Dichter.

91 Za III, KSA IV, S. 207-210. Zitate aus diesem Kapitel sind im Folgenden nicht gesondert ausgewiesen.

Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund!“, wird aber sogleich auf Zarathustra selbst bezogen: „Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden.“ Das Hin und Her zwischen Du und Ich ist die pronominale Leitlinie des Textes, erfährt aber auch stellenweise eine Synthese zum Wir. Am Ende wird das „Zwiegespräch“ durch die dritte Person beinahe jäh und schicksalhaft beendet: „Aber der Tag kommt: so scheiden wir nun! –“ Der angesprochene Morgenhimmel ist indes stumm. Zarathustra führt dies auf Schamhaftigkeit und stille Weisheit zurück: „Dass du schön zu mir kamst, verhüllt in deine Schönheit, dass du stumm zu mir sprichst, offenbar in deiner Weisheit“. Gegen Ende wird der Morgenhimmel gar „erröten“. Die Anleihe an den Topos der morgendlichen Trennung nach gemeinsam durchwachter Nacht in der Liebeslyrik ist offenbar und fügt der Szene eine ironische Pointe hinzu, ist das Erröten des Himmels zu Tagesanbruch doch eher eine Gesetzmäßigkeit als, wie Zarathustra überlegt, eine Reaktion auf dessen Worte. Vor *Sonnen-Aufgang* ist damit sicher kein Dialog, aber auch kein einfacher Monolog. Im Du integriert Zarathustra eine zweite, allerdings stumme Instanz in seine Rede, die „dem Einsamsten“ eine paradoxe Intimität ermöglicht und zuletzt im Erröten sogar auf seine Worte zu reagieren scheint. Zarathustra versteht sich als angewiesen auf den Adressaten, im Gespräch mit ihm strebt er nach der Klärung seines eigenen Selbstverhältnisses und bringt sich selbst performativ in neuer Gestalt hervor: „Ich aber bin ein Segnender und ein Ja-sager, wenn du nur um mich bist, du Reiner! Lichter! Du Licht-Abgrund!“

Den zum Himmel, zur Sonne, zum Herzen etc. sprechenden Zarathustra dem traditionellen Monolog des Dramas anzunähern, wie Grätz dies tut, ist also ungenau, auch wenn damit die von ihr hervorgehobene Bedeutung des Sprechakts nicht abgestritten sei. Die Problematik der Bezeichnung als Monolog ist erstens aus historisch-kritischer Perspektive zu begründen. Denn der Monolog als Begriff für die Opposition zum Dialog im Kontext der Dramatik ist frühestens ein Phänomen der Neuzeit, nicht aber der griechischen Antike: Dort dominiert das kommunikativere *Selbstgespräch*, repräsentiert z.B. in der Selbstanrede des eigenen *thymós* (Herz, Gemüt), die wir ja auch bei Zarathustra finden, gegenüber der im zeitgenössischen Verständnis des Monologs vorherrschenden *Alleinrede*.⁹² Wenn wir davon ausgehen, dass der Text mit dem Verweis auf den Dithyrambus auf griechische Formen zumindest bezogen ist, dann muss auch dieser Unterschied zwischen modernem Monolog und der archaisierenden Anrede des *thymós* mitbedacht werden. Zweitens kommt

92 Vgl. Asmuth, Bernhard: Art. *Monolog, monologisch*. In: HWRh V, S. 1463.

hinzu, dass Nietzsches *Zarathustra* kein Text ist, der zur Aufführung bestimmt oder zumindest als Aufführungstext ausgewiesen ist. Dieser grundsätzliche Unterschied muss berücksichtigt werden, denn ein Dramen-Monolog ohne potentielle Aufführung ist kein Dramen-Monolog mehr. Statt eines direkten Kontakts zum Publikum, statt des definierten Bühnenraums und seines inneren Kommunikationsrahmens findet sich im *Zarathustra* die zwischengeschaltete Instanz des Erzählers. Gerade dieses Moment bestärkt die Bezeichnung als *Selbstgespräch*, denn hier ist die Rede Teil eines Erzähltextes, in welchem dem Helden ein gänzlich anderer Status zukommt als dem Helden des Dramas.

Eine Passage, in der die Bedeutung des narrativen Rahmens für das Selbstgespräch an Relevanz gewinnt, ist der Abschnitt I des ersten Buches, der der Übersicht halber hier ganz zitiert werden soll:

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 Jahre 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 wieder 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, welcher 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.⁹³

Zarathustra identifiziert sich hier nicht wie zuvor mit dem Himmel, sondern mit der Sonne, und überträgt deren Beschreibung (*Überfluss*, *Untergang*) auf sich selbst. Im Vortrag der Rede äußert sich dieser Bedeutungstransfer erneut in der hörbaren Akzentverschiebung vom Du auf das Ich und schließlich auf das Er (*Becher*, *Zarathustra*). In der Anrufung kommt das Ich intonatorisch und thematisch zur Erscheinung, bis im Licht der Sonne Zarathustra als äußere Gestalt, als *Er* hervortritt. Insbesondere dieser Wechsel kann als

93 Za I, KSA IV, S. 11f.

Indikator für die selbstbezügliche Intention der Anrufung gewertet werden. Zarathustra distanziert sich sozusagen von sich selbst, um sich neu im vollen Klang des Namens hervorzubringen. Auch dem thymotischen Herz kommt von Anfang an Bedeutung zu, bedenkt man, dass der Anrufung der Sonne die Bemerkung „endlich aber verwandelte sich sein Herz“ vorangeht. Die Rede zur Sonne ist eher ein Auffinden des neuen Selbst als der Versuch einer Kontaktaufnahme um des Adressaten willen – die Äußerung ist in sich geschlossen und erwartet keine Antwort. Im Gegenteil, Zarathustra schildert den Zustand der Sonne an ihrer statt, um sodann gleich fortzufahren und mit dem etwas verloren wirkenden Anruf „Siehe!“ auf die Beschreibung der eigenen Konstitution überzuleiten. Dennoch ist die Anrufung der Sonne von den Worten des Erzählers umrahmt und auch durchdrungen. Man vergleiche hierzu die zwei Stellen, in denen der wie ein Paukenschlag klingende Name Zarathustras von den zwei unterschiedlichen Instanzen Erzähler und Zarathustra ausgesprochen wird:

1. Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimat und den See seiner Heimat und gieng in das Gebirge. [...]
2. [„]Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden.“

Die unmittelbare vokalische Umgebung des Namens „Zarathustra“ im ersten Satz, konkret im Nebensatz, ist mit der Ausnahme des Diphthongs [aɪ] und des kurzen offenen [ɪ] in [ˈdʁaɪsɪç] von dunklen Vokalen bestimmt – im Satz darunter zeichnet sich das exakt gegenteilige Bild ab, hier dominieren helle Vokale. Zarathustra tritt sich somit ästhetisch vermittelt und doppelt gegenüber, einmal als der sich zurückziehende Zarathustra der Vergangenheit, dann als der sich hinauswagende Zarathustra der Gegenwart. Es geht hierbei nicht um eine Interpretation dieser Stelle, sondern vorrangig darum zu zeigen, wie sich die zwei Perspektiven, die lautlich auf Zarathustra eröffnet werden, gerade unabhängig vom angezeigten Sprecher (Erzähler, Zarathustra) entfalten.

Der Name „Zarathustra“ erscheint uns so in zwei Weisen: Erstens in jener der Sprecher, deren Äußerung Sprechakt ist, in welchem wiederum Präsenz und Intonation in unterschiedlichen Intensitäten generiert und gleichzeitig vorausgesetzt werden. (Dieser Zirkelschluss ist, wie mir scheint, symptomatisch sowohl für das Problem der Intonatorik in einem schriftlichen Text als auch dafür, was Bachtin unter der ursprünglichen Aufgegebenheit des Helden versteht, solange dieser nicht ästhetisch abgeschlossen ist. *Aufgegebenes* ist unmöglich *Wahres*.) Zweitens dominiert im Hintergrund der beiden Sprecher eine zentrierende Autor- und eine dezentrierende Heldeninstanz, die ein genuin

hierarchisches Verständnis von Erzähler und Zarathustra prinzipiell verunmöglicht, da beide nur Effekte zweier umfassender Kräfte sind. Im Namen Zarathustra treffen sich also Autor und Held in einer doppelt vermittelten Weise („Z“ steht in der folgenden Graphik für den Namen):



Sowohl im Autor als auch im Helden laufen die zwei Nennungen des Namens zusammen: Es gibt zwar nur einen einheitlichen Namen „Zarathustra“, dieser wird aber von beiden Seiten umfasst, gehört weder nur dem Helden noch nur dem Autor. Es ließe sich hier das Bild der einander widerstrebenden zentrifugalen und zentripetalen Kräfte anwenden, das Bachtin in späteren Schriften benutzen wird: Der Autor ist die zentripetale Kraft, die den Namen auf seine Einheitlichkeit, auf ein formales Zentrum bringt und formal bindet. Der Held (gedacht als Tendenz) ist die zentrifugale Kraft, die den Namen verschiedenen Intonationen überantwortet und aufspaltet. Beide Seiten des Wortes sind nicht voneinander zu lösen: Noch die freieste Intonation der Rede Zarathustras löst sie nicht von ihrem Kontext, aber auch die stärkste Formalisierung kann die Präsenz des Helden nicht auslöschen.

Es ist wichtig, dass damit nach Bachtins Ästhetik der Abschließung der letzte Punkt noch nicht erreicht ist. Was in der Graphik als Gleichrangigkeit von Autor und Held dargestellt wurde, ist die Momentaufnahme zweier Tendenzen, die am Ende Teil ein und desselben Wort-Kunstwerks sind. In diesem Wort-Kunstwerk ist der Held schließlich nur gegeben, also wahr, weil er der Held *eines* Autors ist. Die hier anklingende religiöse Färbung ist unmöglich zu überhören. Bachtin selbst bekannte sich stets zum orthodoxen Glauben, was insbesondere in seinen frühen Schriften spürbar ist. Das Konzept der Autor-Held-Beziehung wurde daher auch oft kritisiert:

No matter what view one takes of the precise shape of Bakhtin's religious inspiration and the nuanced affinities and sympathies that might have influenced his work, the passionate conviction of the

metaphysical analogy that structures 'Author and Hero' cannot be overlooked. The recourse to the discourse of religion is neither a residual stylistic mannerism nor a conceptual aberration in Bakhtin's work: it is, in fact, inherent in the aesthetic conceptualization of the subject, which requires authoring or grounding from without. It is only the convergence of aesthetics and metaphysics that allows for the slippage between 'author' and 'other', for what is at stake is nothing less than naked need for a master narrative and a master narrator. With this gesture of what I would call 'radical naïveté', Bakhtin seems at this point to throw a metaphysical blanket over the question of the subject.⁹⁴

Die Notwendigkeit der Passivität des Helden im Verhältnis zum Autor (für die Erlangung ästhetischer Rechtfertigung) stößt an ihre Grenzen, wenn ein Held auftritt, dessen Prinzip es gerade ist, Passivität zu überwinden: Gott ist für Zarathustra (wie auch für Nietzsche) gestorben, was mit der Selbstbenennung in der zitierten Passage eindrücklich in den Vordergrund dringt. Der frühe Bachtin will sich diesem Gedanken nicht anschließen.

So kann nun dennoch auf die Frage nach der Zeugenschaft des Selbstgesprächs geantwortet werden, welche ja vorausgesetzt wurde, um Zarathustras Anrufung überhaupt als *Selbstgespräch* zu bezeichnen und nicht in einsamer Monologizität verhallen zu lassen: Die Übertragung des „Dithyrambischen“ auf den Helden selbst bedeutet eine Zusammenführung von Innen- und Außenperspektive, von Held und Autor. Die Rede Zarathustras ist deshalb keine Alleinrede, weil sie, vorgeführt am Beispiel des Namens, auf die dem Helden eigentlich transgrediente Äußerung des Erzählers reagiert, in dieser Reaktion aber wiederum gerade die abschließende Reaktion des Autors zum Vorschein kommt, indem er die beiden Namen zwei nahezu konträren vokalischen Kontexten überantwortet. Der Held nimmt sozusagen an seiner eigenen Formung aktiv teil und tut dies durch eine kommunikative Referenz auf das Erzählerwort. Diese Lesart ist zugegebenermaßen an Bachtins Autorenbegriff gebunden, sie macht aber auch unabhängig davon auf ein Phänomen aufmerksam, das im *Zarathustra* häufig auftritt, nämlich die Verknüpfung von Helden- und Erzählerrede. Für Bachtin freilich ist ein Verweis über die Grenze der Rede hinweg auf die Narration nicht zwingend notwendig. Begreift man Zarathustras Rede als expressive Lyrik, würde hier das gelten, was bei Bachtin für jegliche Lyrik gilt, nämlich: „Die Nicht-Einsamkeit ist die Einsamkeit in der Lyrik.“⁹⁵

94 Erdinast-Vulcan, Daphna: *Between Philosophy and Literature. Bakhtin and the Question of the Subject*. Stanford: Stanford University Press 2013, S. 35.

95 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 232.

2.3.4 Die räumlich-zeitliche Formung des Helden

2.3.4.1 Die Welt Zarathustras

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über die zentralen Stationen gegeben werden, um den Blick auf Bedeutung und Funktion des äußeren Raumes für die Zeichnung des Helden äußeren freizumachen. Der Weg Zarathustras⁹⁶ durch den Raum ist stark mit den mitgeteilten „inneren Erfahrungen“ des Protagonisten verknüpft: Gebirge, Marktplatz, Einsiedlerhütte und die vielen anderen Orte, an denen die Handlung situiert ist, sind nicht nur durch ihre literarhistorischen und kulturellen Konnotationen bedeutsam, sondern stellen in ihrer diesbezüglichen Wirkung auch wesentliche Elemente einer ästhetischen Perspektivierung dar.

Zarathustra wird als Weiser eingeführt, der seine Heimat (und den dortigen See) mit dreißig Jahren verlässt, um meditierend im Gebirge zu leben. Nach zehn Jahren tritt die Verwandlung ein, die u.a. in der oben zitierten Anrufung der Sonne ihren Ausdruck findet.⁹⁷ Das Gebirge ist ein immer wiederkehrender *locus* im *Zarathustra*. Die Handlung beginnt nicht nur mit dem Abstieg aus dem Gebirge, sie endet auch im vierten Buch damit. Dazwischen zieht der Protagonist sich einmal, nämlich zu Beginn des zweiten Buches (*Das Kind mit dem Spiegel*), zurück in seine Gebirgshöhle, verlässt diese aber wieder, um seine Lehre zu retten, die in Abwesenheit der Gefahr einer Entstellung ausgesetzt ist.

In der Gebirgshöhle fließen viele Aspekte von Zarathustras Lehre und Wesen zusammen: Einsamkeit, Abgeschiedenheit von der Gesellschaft, Höhe als Nähe zur Sonne bei gleichzeitigem Lob des Bodens – man denke auch an Zarathustras Tiere, Adler und Schlange –, Kälte und Klarheit der Luft sowie Aus- bzw. Weitblick. Außerdem kann das Gebirge als Ort der Wildheit und somit dionysischer Raum gelesen werden.⁹⁸ Und nicht

96 Eine Nachzeichnung dieses Weges findet sich bei: Himmelmann, Beatrix: *Zarathustras Weg*. In: Gerhardt, Volker (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*. 2., bearb. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 13-34. Der Text geht jedoch leider kaum über eine reine Nacherzählung hinaus und unterlässt Schlussfolgerungen beinahe gänzlich.

97 Ein *locus communis* ist der in der Zahl 40 bestehende ironische Verweis auf biblische Symboliken. Dort steht die Zahl 40 allgemein für einen Zeitraum der Vorbereitung, aber auch der Begegnung mit Gott (40 Tage Jesu in der Wüste, ebenso Moses am Sinai oder Elija auf dem Berg Horeb). Ironisch ist der Verweis deshalb, weil Zarathustra vierzigjährig den Tod Gottes verkünden wird.

98 So feiern in Euripides' (von Nietzsche rezipierter) Tragödie *Die Bakchen* die Mänaden ihre Orgien im Kithairon-Gebirge um Theben. Vgl. auch Nietzsches Äußerungen über die griechische Tragödie: „Die Form des griechischen Theaters erinnert an ein einsames Gebirgstal: die Architektur der Scene erscheint wie ein leuchtendes Wolkenbild, welches die im Gebirge herumschwärmenden Bacchen von

zuletzt ist auch die Höhle eines der bekanntesten Bilder der antiken griechischen Philosophie, repräsentiert in Platons Höhlengleichnis, in dem auch die blendende Sonne eine zentrale Rolle spielt.

Hinzu kommt der Charakter der Bewegung im Gebirge – das Wandern. Das Motiv des Wanderers kehrt bei Nietzsche immer wieder (z.B. in der zweiten Abteilung von *Menschliches, Allzumenschliches* mit dem Titel *Der Wanderer und sein Schatten*), und ohne Zweifel kann auch Zarathustra als ein Wanderer bezeichnet werden. Carolin von Roth weist auf die Nähe des Wanderers zum Philosophen und Typus des „freien Geistes“ hin – doch Zarathustra verkehrt die klassische Form der Wanderschaft: Durch den Rückzug ins Gebirge „bricht Zarathustra mit den üblichen Orientierungsmarken der Niederung und qualifiziert die gebirgige Höhe zu einem alternativen Standort.“⁹⁹ Das drängt auf die Frage, welche anderen Orte den Weg Zarathustras zwischen Ab- und Aufstieg bestimmen.

In der *Vorrede* fällt die prominente Rolle des Marktplatzes auf, die der Einsamkeit des Gebirges klar entgegengesetzt ist. Der Marktplatz hat öffentlichen Charakter, hier ist das Leben des Helden in erster Linie äußerlich. In ihm sind selbstverständlich ebenso viele kulturelle und literarische Querverweise aufgerufen wie im Gebirge, allen voran die *agorá* der griechischen Polis. Es ist eben diese *agorá*, auf der Sokrates die Menschen in Gespräche verwickelte, die letztendlich zu seiner Verurteilung führten, und auf der Diogenes von Sinope der bekannten Anekdote nach mit einer Laterne in der Hand „einen Menschen“ suchte. Es ist allerdings auch, wie Bachtin später im *Chronotopos*-Essay schreiben wird, ein Ort des Staates, an dem z.B. Gericht gehalten wird:

Das war ein erstaunlicher Chronotopos, in dem alle höheren Instanzen – vom Staat bis zur Wahrheit – konkret repräsentiert und verkörpert, visuell vorhanden waren. Und in diesem konkreten Chronotopos wurde das ganze Leben eines Bürgers aufgedeckt und durchleuchtet und einer öffentlich-staatsbürgerlichen Prüfung unterzogen.¹⁰⁰

Neben der antiken Konnotation des Marktplatzes repräsentiert er auch Fest und Karneval. Im *Zarathustra* wird diese Festbedeutung durch den Auftritt des Seiltänzers und das Gelächter der Menge explizit hervorgehoben. Doch die Menge ist hier nicht inklusiv und

der Höhe aus erblicken, als die herrliche Umrahmung, in deren Mitte ihnen das Bild des Dionysus offenbar wird.“ (GT, KSA I, S. 60.)

99 Roth, Carolin von: *Die Wanderung im Gebirge. Die Rezeption eines zentralen Motivs bei Nietzsche in künstlerischen Konzepten von Olaf Metzel, Wladimir Kuprijanow und Gerhard Richter*. In: *Nietzscheforschung* 10 (2003), S. 172.

100 Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Aus d. Russ. v. M. Dewey, mit einem Nachw. v. M.C. Frank und K. Mahlke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ³2014, S. 59.

heiter, sondern kalt und sensationslüstern. Sie hält nicht viel von Worten und selbst der tragische Todessturz des Seiltänzers geht schnell an ihr vorüber.

Der Abstieg Zarathustras in die Stadt an den Wäldern, in der die Seiltänzer-Szene stattfindet, führt ihn vorbei am Heiligen, einem Greis, „der seine heilige Hütte verlassen hatte, um Wurzeln im Wald zu suchen.“¹⁰¹ Damit ist ein weiterer *locus* des ersten Buches angesprochen, nämlich die Einsiedelei. Der wohl vor allem christlich konnotierte Ort der Einsiedlerhütte fällt mit dem des Waldes zusammen und umrahmt die Vorkommnisse in der Stadt, auch wenn es sich um zwei unterschiedliche Figuren handelt. Die erste ist der schon genannte Heilige, der „in seinem Walde noch nichts davon gehört [hat], dass *Gott tot* ist!“¹⁰² Mit ihm gerät Zarathustra ins Gespräch, zieht aber verwundert und lachend weiter, da ihm der Greis ein naives Leben zu führen scheint. Die zweite Figur ist der Alte, der Zarathustra und seinen toten Seiltänzer-Gefährten speist. Beide Figuren, so verschieden sie auch sein mögen, sind als Waldbewohner nur Zwischenstationen und Begegnungen auf seinem Weg vom Berg in die Stadt bzw. von dieser in die darauffolgende. Es sind Menschen, die im Zwischenraum von Zivilisation und radikaler Einsamkeit leben.

Die zweite Stadt, in die Zarathustra gerät, heißt „die bunte Kuh“, eine Übersetzung von *Kalmasadalmya* bzw. *Kamasuddamam*, der Stadt, in welcher Buddha auf seinen Wanderungen verweilte.¹⁰³ Die „bunte Kuh“ ist Zarathustras liebste Stadt, in ihr findet er große Anhängerschaft und trägt außer der *Vorrede* alle übrigen Reden des ersten Buches vor. Im Kapitel *Von den Abtrünnigen* im dritten Buch kehrt er hierher auf dem Weg zu seiner Höhle zurück.

Gebirgshöhle, Marktplatz, Wald und „die bunte Kuh“ sind die primären Handlungsorte des ersten Buches. In ihnen wird bereits deutlich, wie die Welt um den Helden gebaut ist: Er ist hin- und hergerissen zwischen der Einsamkeit der schutzbietenden Höhle und der Gefahr der Städte (z.B. der „großen Stadt“ im Kapitel *Vom Vorübergehen*) und wandelt zwischen diesen Polen. Dabei ist das primäre Motiv Zarathustras, überhaupt in die Städte zu gehen, der Drang zu schenken und wieder „leer“ zu werden. Im weiteren Textverlauf kommen jedoch noch weitere *loci* vor. Besonders treten die „glückseligen Inseln“, die Vulkaninsel und Zarathustras Fahrt auf dem Schiff hervor. Sie dominieren das gesamte zweite Buch sowie Teile des dritten.

101 Za I, KSA IV, S. 12.

102 Ebd., S. 14.

103 Vgl. Marie-Luise Haases Erläuterungen zum *Zarathustra* in der KGW VI/IV, S. 868.

Die „glückseligen Inseln“, auf denen sich der Protagonist nach dem Traum vom *Kind mit dem Spiegel* im gleichnamigen Kapitel befindet, sind ein Ort ungestörter Harmonie.¹⁰⁴ Himmelmann führt sie mit den *insulae beatorum* der griechisch-römischen Mythologie zusammen.¹⁰⁵ Die Reden auf den Inseln sind an seine Jünger und Freunde gerichtet und haben den Willen zum bestimmenden Gegenstand. Zarathustra spricht hier vor allem auch von denjenigen, von denen er sich abzusetzen sucht (den *Mitleidigen*, den *Priestern*, den *Tugendhaften* usw.) und deren Lebenshaltung er kritisiert. Es ist eine ideale Gemeinschaft, die sich auf den Inseln um den Redner bildet. Zarathustra hat keine Widerstände in seinen Reden zu erwarten und kann gewissermaßen „frei“ sprechen. Dabei drängt sich bald der Verdacht der Ironie auf. So liest auch Zittel die betreffenden Passagen, wenn er darauf hinweist, dass Nietzsche hier Kants selbst schon ironisches Bild der „Insel des reinen Verstandes“ aus der *Kritik der reinen Vernunft* zu Inseln des schönen Scheins umdeutet.¹⁰⁶ Die ideale Gemeinschaft stellt sich somit zwar als angenehmes Refugium heraus, sie bedeutet aber auch Stagnation: Zarathustra verstrickt sich selbst in Widersprüche und formuliert während einer Eingebung in der *stillsten Stunde* ein „Ich will nicht!“.¹⁰⁷ Der endgültige Abschied ruft dementsprechend intensive Reaktionen in ihm hervor: Überwältigt vom Trennungsschmerz weint Zarathustra, weiß aber, dass er nicht bleiben kann. Ein Intermezzo während Zarathustras Zeit auf den „glückseligen Inseln“ bildet die Fahrt zur Vulkaninsel. Hier finden wir den klassischen Topos des Aufenthalts in der Unterwelt, wobei in diesem konkreten Fall von der Forschung auf die menippeischen Satiren Lukians (vor allem *Katáplous e Tírrannos*) und den legendenhaften Tod des Empedokles im Ätna verwiesen wurde.¹⁰⁸

104 In einem Brief an Köselitz vom 16. August 1883 nennt Nietzsche als Vorbild für Zarathustras „glückselige Inseln“ die Insel Ischia im Golf von Neapel. (Vgl. KSB VI, S. 429.) Einige Orte auf ihr wurden zur Zeit des Briefes durch ein Erdbeben zerstört, was Nietzsche stark getroffen hat. Im 20. Jahrhundert entwickelte sich die Insel zu einer bekannten Künstlerkolonie.

105 Vgl. Himmelmann, *Zarathustras Weg*, S. 21. Bei den *insulae beatorum* (auch *insulae fortunatae*), griech. *makárōn nēsoi*, handelt es sich um eine antike Jenseits-Vorstellung von Inseln im Westen, die den Helden bestimmt seien. Das Bild ist eng mit dem des *ēlysion* verknüpft. Vgl. Sourvinou Inwood, Christiane: Art. *Elysion*; sowie Olshausen, Eckart: Art. *Makaron Nesoi*. In: DNP III bzw. VII, Sp. 1004f. bzw. 725.

106 Vgl. Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 48.

107 Siehe Za II, KSA IV, S. 189.

108 Vgl. u.a. Babich, Babette: *Nietzsche's Zarathustra and Parodic Style: On Lucian's „Hyperanthropos“ and Nietzsche's „Übermensch“*. In: *Diogenes* 58/4 (2012), S. 58-74. Die Figur des Empedokles spielte für Nietzsche eine so große Rolle, dass er 1870 ein Drama über ihn plante. Motive der Geschichte von Empedokles nimmt Nietzsche auch in einer Dramen-Notiz auf, die er parallel zum *Zarathustra* verfasste: „Scene am Vulkan, Zarathustra unter Kindern sterbend.“ (NF 1883, 13 [1], KSA X, S. 444.) Herausgearbeitet wurden in der Forschung auch Bezüge zwischen dem *Zarathustra* und

Als letzter anzuführender Handlungsort soll noch Zarathustras Schiffsreise in den Kapiteln *Vom Gesicht und Räthsel*, *Von der Seligkeit wider Willen* und *Vor Sonnen-Aufgang* erwähnt werden. Ich möchte mich hier damit begnügen, auf Foucaults Bestimmung des Schiffs als die „Heterotopie schlechthin“¹⁰⁹ einzugehen. Nach Foucault sind Heterotopien alternative, allerdings nicht utopische Orte, die in ihrer gesellschaftlichen Funktion zwischen den zwei Polen Illusion und Kompensation angesiedelt sind. Das Schiff als „ein schaukelndes Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist“¹¹⁰, trägt wohl beide Züge. In diesem Sinne ist es auch der richtige Ort für Zarathustra, sich über den Irrweg seiner unmittelbaren Vergangenheit klar zu werden und den Blick auf die Ewige Wiederkunft zu richten. Im Topos des auf hoher See fahrenden Schiffes konzentrieren sich die Linien dieses Reflexionsprozesses: Die erneute Abgeschiedenheit wirft Zarathustra auf sich selbst zurück, der freie Blick auf Himmel und Meer wirkt reinigend. Gleichzeitig aber fährt das Schiff in eine bestimmte Richtung und das Erlebnis des zyklischen Tag-Nacht-Wechsels ermöglicht es dem Protagonisten, den Gedanken der Ewigkeit nun auch zu erfahren und gänzlich anzunehmen. Außerdem beinhaltet die zeitliche Dimension der Schifffahrt „Geschick im Sinne von unbekanntem Ziel, von Gefahr und Unwägbarkeit.“¹¹¹ All das kann nur der Heterotopos des Schiffes bieten.

Die in der Aufzählung der verschiedenen Orte hervorgehobene Stimmigkeit zwischen Raum und Held ist kaum von der Hand zu weisen. Jeder Ort erhält einen nicht nur konkreten, sondern auch abstrakten Sinn, sowohl die Deplatziertheit der Reden des Helden am Marktplatz als auch die (pseudo-)paradiesische Gemeinschaft von Lehrer und Gefährten im Inseldasein. Diese „Sinnhaftigkeit“ der Reise Zarathustras wurde zuweilen als an das Epos erinnerndes Moment gelesen, als epische Reise.¹¹² Episch mutet auch die Distanz in der Erfahrung der Welt an: Nicht nur der Erzähler besitzt die typische zeitliche

Hölderlins Dramenfragment *Der Tod des Empedokles*. Siehe hierzu: Vivarelli, Vivetta: *Empedokles und Zarathustra: Verschwendeter Reichtum und Wollust am Untergang*. In: *Nietzsche-Studien* 18 (1989), S. 509-536.

109 Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1990, S. 46.

110 Ebd.

111 Naumann, Barbara: *Rhetorik der Zeit. Perspektiven des Gedankens der Ewigen Wiederkunft*. In: Villwock: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*, S. 49.

112 Diese Perspektive wird u.a. bei Seung eingenommen: Seung, T. K.: *Nietzsche's Epic of the Soul. „Thus spoke Zarathustra“*. Lanham, MD: Lexington Books 2005. Braun stellt das Epos vergleichend neben andere Lektürevarianten: Braun, Rüdiger: *Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in „Also sprach Zarathustra“*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998, S. 133-170.

Trennung zu dem „überlieferten“ Inhalt, Distanz wird auch durch die Entpersonalisierung der Welt geschaffen. Bachtin schreibt zwei Jahrzehnte später hierüber: „Die epische Welt kann man nur ehrfurchtsvoll aufnehmen, man kann sie jedoch nicht antasten – sie liegt außerhalb des Bezirks verändernder und umdeutender menschlicher Aktivität.“¹¹³

Dem Epischen entgegengesetzt ist die Kreisstruktur des *Zarathustra* (gemeint ist hier die zirkuläre Makrostruktur des Textes, in dem das letzte Kapitel die Motive des ersten wieder aufgreift), aber ebenso das Hin- und Herpendeln zwischen Einsamkeit und Zivilisation. Denn auch wenn sich im Text unweigerlich eine Progression vollzieht, die bei einigen Rezipienten die zweifelhafte Assoziation des Bildungsromans hervorrief¹¹⁴, ist diese Progression sowohl handlungstechnisch als auch psychologisch beinahe ziellos, bedenkt man, dass Zarathustra sich am Ende erneut aufmachen wird und das „Zeichen“ dazu ganz plötzlich und unvermittelt auftaucht. Ob dieses Ende nun eine tatsächliche qualitative Änderung für den Helden mit sich bringt oder nicht, ist nicht klar ausgewiesen und in der Forschung umstritten. So liest Zittel das vierte Buch gemäß seiner nihilistischen Deutung gar als Niedergang des Erzählens überhaupt.¹¹⁵ Im Gegensatz dazu sieht Kathleen Higgins den Helden „on the verge of spiritual maturity, a precipice surmounted by learning from misadventure.“¹¹⁶

2.3.4.2 Innen und Außen

Die dargelegte Aufzählung der wichtigsten *loci* erfordert keine weitere Vertiefung. Die Welt Zarathustras ist allgemein gehalten und bezieht sich im Grunde nur auf Gemeinplätze der Imagination (Berg, Stadt, Wald, Insel, Schiff). Auch wenn die Frage nach dem abschließenden Sinn dieser Welt, die spätestens im vierten Buch aufgeworfen wird, hier vorerst nicht geklärt wurde, kann jeder Ort als Träger einer ganz bestimmten Form des Erlebens (von Gesellschaft) gelten, dessen Wechsel eines der primären Motive des Wanderns ist. Das Handeln des Helden in diesem Kontext ist beinahe gänzlich auf Reden

113 Bachtin, Michail M.: *Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung*. In: Ders.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 225.

114 Vgl. u.a. Higgins, Kathleen M.: *Nietzsche's „Zarathustra“*. Philadelphia: Temple University Press 1987, S. 104. Auch Braun widmet ein längeres Kapitel diesem Zugang: Braun: *Quellmund der Geschichte*, S. 215-245.

115 Vgl. Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 238.

116 Higgins: *Nietzsche's „Zarathustra“*, S. 232.

und Fortbewegung beschränkt, hat also aus seiner Perspektive eine sprachlich-kommunikative und eine räumliche Dimension, die selbst aber nicht voneinander zu trennen sind. An jedem Ort ist das Reden anders gerahmt, mit jedem Ort wechseln Hörerschaft und Gesprächsgemeinschaft. Im Gebirge dominieren (mit Ausnahme des vierten Buches) nicht-menschliche Adressaten (Sonne, Tiere etc.); am Marktplatz trifft man auf ein Volk, das zwar antwortet, aber Zarathustra nicht so versteht, wie er dies gern hätte; auf den „glückseligen Inseln“ ist er von ihm wohlgesonnenen Gefährten umringt usw.

Die räumliche Dimension in Bachtins früher Ästhetik kennt mehrere Momente. Raum wird hier nicht ausschließlich als *locus* gedacht, sondern beschreibt primär die Differenz zweier voneinander unterschiedener Horizonte, dem des Helden und dem des Autors. Diese Differenzierung wendet Bachtin auf den Leib (dessen Erleben und äußere Grenzen), die Handlungen und die Umgebung des Helden an. Da von ersterem Moment noch kaum gehandelt wurde, seien hier einige Gedanken zur Körperlichkeit hinzugefügt.

Leib kann bei Bachtin ohne weiteres als Körper (russ. *telo*) verstanden, muss aber von dessen naturwissenschaftlicher Auffassung abgegrenzt werden. Für Bachtin existiert keine Möglichkeit der Identifikation von innerem Empfinden des eigenen Körpers (innerer Leib) und der Wahrnehmung eines anderen Körpers (äußerer Leib). Dieses Verhältnis strukturiert auch die Beziehung zwischen Autor und Held, der für den abschließenden Ersteren ein „passives Subjekt“¹¹⁷ ist.

Das Äußere Zarathustras wird im Text nur spärlich beschrieben. Selten erhält die Leserschaft Informationen über den somit nur sehr fragmentarisch von außen wahrgenommenen Körper Zarathustras, wie z.B. am Anfang des vierten Buches über das weiß gewordene Haar des Helden.¹¹⁸ Zarathustra ist, wie Grätz schreibt, keine „Figur aus Fleisch und Blut – Knöpfe können von seiner Kleidung nicht abspringen, da es derart profane Dinge in der mit symbolischer Bedeutung aufgeladenen erzählten Welt nicht gibt.“¹¹⁹ Aus Bachtins Perspektive erscheint dieser Mangel an realistischer Figurenbeschreibung in einem anderen Licht: Nicht die Dominanz des Symbolischen würde hier den realistischen Körper zurückdrängen, sondern umgekehrt ein bestimmtes Verhältnis zum Helden würde erst das Symbolische rechtfertigen. Wie ist dieses Verhältnis zu charakterisieren?

117 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 147.

118 Vgl. Za IV, KSA IV, S. 295.

119 Grätz: *Zarathustra als fiktive Figur*, S. 370.

Die Frage, die sich aus Bachtinscher Perspektive hier stellt, ist, ob der Fokus in der Darstellung des Helden eher auf einer inneren oder einer äußeren Perspektive liegt, wobei die Abwesenheit äußerer Merkmale des Heldenleibes nahelegen würde, von einer Bevorzugung des inneren Leibes zu sprechen. Auch im Dionysischen, schreibt Bachtin in Hinblick auf Nietzsche, herrsche der innere, aber noch nicht individuelle Leib: „das Innere ist der autoritären *äußeren* Form verlustig gegangen, hat aber noch keine geistige ‚Form‘ gefunden.“¹²⁰ Und so wirkt auch die Geschichte Zarathustras wie eine Feier der eigenen geistigen Formlosigkeit: Die alte Autorität Gott ist tot – und das, woraufhin es sich zu entwerfen gilt, nämlich der Übermensch, hat keine „geistige Form“, sondern ist Leiblichkeit.

Eine gewisse Tendenz zur äußeren Form des Helden tritt auf den gesamten Text bezogen dennoch hervor, z.B. in den Reaktionen der übrigen Figuren, die unweigerlich eine Außenperspektive auf ihn bilden. Zarathustra als Figur generiert im Textverlauf notwendigerweise eine eigene Geschichte, seine Form aber scheint er vor allem auf der Grundlage des eigenen Sprechens zu erhalten, das nicht nur Anknüpfungspunkt für die Reaktionen der anderen Figuren, sondern auch eine Körperhandlung ist. In der Lektüre wird dabei der Leser zum Komplizen des Autors und versucht die Fragmente der Figur zu einem Ganzen zusammenzusetzen: Zarathustra ist Weiser, Wanderprediger, für manche gar der Übermensch selbst oder, wie Heidegger formulierte, „Lehrer, der in seiner Lehre vom Übermenschen und für diese die Ewige Wiederkunft des Gleichen lehrt.“¹²¹ Zarathustra eine äußere Gestalt ganz abzusprechen, würde also wohl nicht nur der praktischen Leseerfahrung widersprechen, sondern auch einen relevanten Teil der Rezeption, der meint, Zarathustra in einer Form fassen zu können, in der er ästhetisch *gegeben* wird.

Diese Sicht ignoriert jedoch die zahlreichen Widerstände, die dem Versuch, den Protagonisten als „äußeren Leib“ zu bestimmen, entgegenstehen. Besonders die neuere Forschung spricht davon, dass Zarathustra vielfach – man könnte sagen: zur

120 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 109.

121 Heidegger, Martin: *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* In: Guzzoni, Alfredo (Hg.): *100 Jahre philosophische Nietzsche-Rezeption*. Erw. Neuausgabe. Frankfurt a. M.: Hain 1991, S. 86. Salaquarda weist daraufhin, dass die Rede vom Lehrer der Ewigen Wiederkunft im Grunde ein relativ offensichtlicher Trugschluss ist: „Zarathustra soll ‚der Lehrer der Ewigen Wiederkunft‘ sein, tatsächlich lehrt er in dem uns vorliegenden Werk den Gedanken *nicht!*“ (Salaquarda, Jörg: *Die Grundconception des Zarathustra*. In: Gerhardt: *Also sprach Zarathustra*, S. 55.)

Unkenntlichkeit – maskiert wird und damit sogar eine „Unfigur“¹²² sei. Gasser schreibt dazu:

Die Zarathustrafigur ist de facto ein Konglomerat verschiedener Figuren, nicht nur „dramatis personae“, sondern auch „personae dramatis“, wobei hier „persona“ durchaus in der ursprünglichen Bedeutung der Maske aufgefasst werden darf: der Liebende, Schenkende und Segnende, der Fürsprecher des Lebens, Leidens und Kreises, der Wanderer und Tänzer, der Narr und Hanswurst, der Wahrsager und Wahrlacher, etc.¹²³

All diese Rollen sind nicht leicht auf einen Nenner zu bringen. So wird der Wechsel der Rollen, den Zarathustra häufig vollzieht, zusätzlich verstärkt durch die grundsätzliche Infragestellung seiner selbst, wie dies z.B. im Kapitel *Von den Dichtern* geschieht, in dem er sich vor einem Jünger als lügenden Dichter bezeichnet. Dieses klare Bekenntnis zum Perspektivismus, das ja auch dem Maskenspiel zugrunde liegt, ist gleichzeitig ein Bekenntnis zur eigenen Leiblichkeit und kann durchaus der Bachtinschen Dichotomie von Innerem und Äußerem angenähert werden. Denn so wie beim Problem von Rhythmus und Intonation der Realismus u.a. als Abweichung vom Metrum verstanden wurde, ließen sich mitunter auch die Widerstände und Brüche in der ästhetischen Formung Zarathustras verstehen, nämlich als Äußerungen einer inneren Wertposition des Helden. Die symbolisch aufgeladene Welt, von der Grätz spricht, in der keine „Figur aus Fleisch und Blut“ möglich sei, wäre hier insofern unterwandert, als sie durch die Übertragung auf den Sprecher selbst die Brüchigkeit in der Begriffsbildung überhaupt ausweist.¹²⁴ Den Sprecher in seiner einheitlichen Rolle begrifflich zu fassen, wird erschwert – oder wie Zarathustra den „Verächtern des Leibes“ entgegnet: „Ich‘ sagst du und bist stolz auf diess Wort. Aber das Grössere ist, woran du nicht glauben willst, – dein Leib und seine grosse Vernunft: die sagt nicht Ich, aber thut Ich.“¹²⁵

Die Figur Zarathustra möchte ich zusammenfassend als einen Gegenentwurf zur äußeren Abschließbarkeit verstehen, eine widerspenstige Figur, die sich dadurch kennzeichnet, dass sie ihre eigene Ästhetisierung so weit als möglich behindert, indem sie sie in den eigenen Reden praktisch-performativ vorwegzunehmen scheint. Ich sage hier „scheint“, weil bei

122 Grätz: *Zarathustra als fiktive Figur*, S. 376.

123 Gasser, Peter: *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in „Also sprach Zarathustra“*. Bern: Peter Lang 1992, S. 152.

124 Braun fasst das symbolisch-bildhafte Sprechen als Verweis „auf die Wurzeln der Sprache, die Leibesbefindlichkeit und deren emotionalen Ausdruck. [...] Zarathustras Bilder sind ein Ursprung der Tugend, weil sie entgegen der traditionellen Metapherntheorie Eigentliches zur Anschauung bringen.“ (Braun: *Quellmund der Geschichte*, S. 252.)

125 Za I, KSA IV, S. 39.

Bachtin freilich eine tatsächliche Vorwegnahme der Ästhetisierung durch den Helden selbst nicht möglich ist: Ästhetisierung erfordert die Außenperspektive des Autors.

2.3.4.3 Zeitliche Ganzheit

Als Thema ist die Zeit im *Zarathustra* einerseits besonders im Gedanken der Ewigen Wiederkunft des Gleichen präsent, der, wie bereits erwähnt, auch formal-ästhetisch in der zirkulären Komposition aufgegriffen wird, andererseits habe ich ebenso schon auf die Dimension der Zeit in der Narration hingewiesen, die aus einer „epischen Distanz“ heraus das Geschehen als Gewesenes und historisch Abgeschlossenes ausweist. Diese beiden Beobachtungen stehen unweigerlich zueinander im Widerspruch und erhalten ihre Spannung im Laufe des Textes aufrecht.

Im Bachtinschen Helden kommt die Zeit als „Seele“ zu ihrem Ausdruck und hat also auf den ersten Blick nur wenig mit diesen thematischen oder narratologischen Zeitbegriffen zu tun. Eine wichtige Rolle spielen indes die erneute Differenz zwischen innerem und äußerem Erleben, diesmal von Geburt und Tod, und der schon behandelte Rhythmus als Verfahren einer zeitlichen Organisation der Seele.¹²⁶ Während aber im ersten Kapitel von *Autor und Held* der Begriff des Rhythmus noch als Metrum angewandt wurde (anhand von Puškins *Razluka*), scheint der Rhythmus im Kapitel zur Zeit auch oder vor allem auf narrativer Ebene gedacht zu werden.¹²⁷ Der Rhythmisierung des Lebens durch den Anderen, des Heldenlebens durch den Autor, ist so theoretisch von der Narration hinab bis in die lautliche Darbietung einzelner Wörter oder Sätze nachspürbar. Damit begegnet uns die zeitliche Dimension auf mehreren Ebenen. Anisochronie und Wechsel zwischen dramatischem und narrativem Modus wurden schon im Kapitel zu Narration und Rede angerissen und sollen hier nicht weiter vertieft werden. Für die zeitliche Ganzheit der Heldenseele bedeuten sie ein Changieren zwischen der Zeit des Helden (Gegenwart) und der Zeit des Autors (die dem Helden transgrediente Zukunft). Der durch das Abschließen geschaffene Sinn ist hier also in einen narrativen Meta-Rhythmus integriert, der in sich nochmals spezifische Tendenzen vereint (oben behandelt als lyrische und dramatische Tendenzen) – nur so ist zu

126 Bachtin unterscheidet zwischen *Seele* und *Geist*. Seele ist das Erleben des Helden *für den Anderen*, Geist bezeichnet das Erleben *für sich selbst*.

127 Vgl. Erdinast-Vulcan: *Between Philosophy and Literature*, S. 37.

erklären, wie sich zeitliche Offenheit und Geschlossenheit in einem Text gegenüberstehen können, die ja auch thematisch im Bild von Übermensch und Ewiger Wiederkunft kontrastiert werden.

Das Moment von Geburt und Tod wird im *Zarathustra* einer ähnlichen Ambivalenz preisgegeben. Der Held erlebt im Text mehrere Wiedergeburten und Tode, die stellenweise mit der Konzeption des durchwanderten Raumes korrelieren (Rückzug und Aufbruch). Ich denke, dass diese Konzeption von Wiedergeburt und Tod auch auf die tetralogische Form übertragbar ist: Zu Beginn jedes Buches stehen Ende und Neuanfang nah beieinander. Besonders deutlich ist das am Ende des vierten Buches, in dem sich Zarathustra als Morgensonne nochmals aufmacht, wenn auch unklar bleibt wohin. Beinahe als Mahnung an die Leserschaft, den Sonnenaufgang nicht „falsch“ aufzufassen, ist der mythischen Geburtsmetapher ein nüchternes, aber äußerst bezeichnendes „Ende von *Also sprach Zarathustra*“¹²⁸ hintangestellt. Der Paratext ist doppelt bedeutsam: Er bezeichnet nicht nur das Ende des Textes in der vorgetragenen Form, sondern gleichzeitig die Nicht-Abgeschlossenheit des *Lebens* von Zarathustra. Auch in der Metaphorik werden Tod und Neugeburt enggeführt, man denke etwa an den „Untergang“ des Helden, der in der Welt der Menschen auf den Tod, in der kosmischen Sphäre der Sonne aber auf den kommenden Tag verweist.¹²⁹

Das Nebeneinander von Tod und Geburt im *Zarathustra* als kompositorisches und thematisches Element und bei Bachtin als theoretisches lassen sich insofern aufeinander beziehen, als sie auf ähnlichen Grundgedanken fußen. So schreibt der frühe Nietzsche in der vierten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* den Satz: „wir hören bei jedem Schritte des Helden den dumpfen Widerhall des Todes und verstehen in dessen Nähe den höchsten Reiz des Lebens“¹³⁰. Was für Nietzsche hier in Verbindung mit Wagner primär wirkungsästhetische Relevanz entfaltet, ist nichts anderes als eine Beschreibung der ästhetischen Abschließung des Helden. Im *Zarathustra* ist dieses Pathos nicht in dem Maße zu spüren, sondern wird, wie erwähnt, übergangen, indem der Tod, gebunden an die Geburt, multipliziert wird. Es wäre aber falsch davon zu sprechen, dass der Tod deshalb seine ästhetisch abschließende Funktion verlöre. Im Gegenteil, mit Bachtin kann davon

128 Za IV, KSA IV, S. 408.

129 Vgl. Günther, Friederike F.: ‚Glauben sie nur den Stammelnden?‘ Zur Dichtersprache Zarathustras. In: Grätz u. Kaufmann: *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur*, S. 380.

130 UB IV 7, KSA I, S. 469.

ausgegangen werden, dass die „Seele“ Zarathustras schlicht ein Gegenentwurf zu den klassischen tragischen Helden ist, die nur *einen* Tod sterben. Das Leben Zarathustras erhält hingegen einen Spielcharakter, wie er schon oben in Hinblick auf die vielfältige Maskiertheit angedeutet wurde. Nicht ohne Grund beruhigt Zarathustra den herabgestürzten Seiltänzer aus der *Vorrede*: „Deine Seele wird noch schneller todt sein als dein Leib: fürchte nun Nichts mehr!“, und weiter: „du hast aus der Gefahr deinen Beruf gemacht, daran ist Nichts zu verachten.“¹³¹

Damit tritt nun eines der zentralsten Motive des *Zarathustra* hervor, nämlich der Tanz. Auch hier finden wir explizite Bemerkungen bei Bachtin: „Im Tanz verschmilzt mein Äußeres, das nur für die Anderen sichtbar und existent ist, mit meiner inneren selbstempfindenden organischen Aktivität. Im Tanz strebt mein ganzes Inneres nach außen, strebt es danach, mit dem Äußeren identisch zu werden.“¹³² Im Tanz finden Leib und Seele zueinander. Von der Seele her gedacht ist Tanzen also das, was im vorangehenden Kapitel noch ungenau als „Vorwegnahme der Ästhetisierung“ beschrieben wurde. Die Passage in *Autor und Held* liest sich so gesehen beinahe wie ein Kommentar zum *Zarathustra*, worin der Protagonist ja häufig selbst als Tänzer auftritt oder vom Tanzen spricht, z.B. als Seiltänzer in der *Vorrede* („Wir hörten nun genug von dem Seiltänzer; nun lasst uns ihn auch sehen!“¹³³), im *Anderen Tanzlied* oder in der Rede *Vom Lesen und Schreiben*, in der er verkündet: „Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.“¹³⁴ Die „Seele“ Zarathustras korreliert, indem sich der Autor in ihrer Antizipation ironisch über die Einmaligkeit des Todes hinwegsetzt, *hinwegtanzt*, mit dem ebenso in unklarer Vielfältigkeit belassenen Körper des Helden. Beide sind freilich ästhetisch abgeschlossen und Teil *einer* Welt (anderes wäre für den Bachtin von *Autor und Held* undenkbar), sie sind aber auch oder gerade durch ihre eigentümliche Form der polymorphen Abschließung ungreifbar. Hierin liegt, so meine ich, der Grund dafür, dass das Denken von einer Zukunft Zarathustras sich in der Lektüre zwar aufdrängt, aber einer tiefergehenden Prüfung nicht standhalten kann – zu dominant ist der vielfältige Wertkontext des Helden, zu aktiv ist seine eigene Position zur Welt, wo er doch eigentlich im Verhältnis zum Autor passiv sein müsste. Umso stärker prallen deshalb erzählte Welt

131 Za I, KSA IV, S. 22.

132 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 199.

133 Za I, KSA IV, S. 16.

134 Ebd., S. 50.

und Held aufeinander, weil sich in ihnen zwei Zeitformen gegenüberstehen: die lineare Zeitform der Erzählung, d.h. der ästhetischen Abschließung (als Antizipation des Todes), und die Gegenwart des Helden, repräsentiert in der paradoxen Unmittelbarkeit seiner symbolischen Sprache, die nicht „Ich“ sagt, sondern „Ich“ tut. Bachtin scheint eine solche Problemlage gekannt oder erahnt zu haben, wenn er – hier abschließend zitiert – schreibt:

Da, wo der *Andere* und seine sinnhaltige Spannung für uns innerlich autoritativ sind, wo wir an seiner sinnhaltigen Gerichtetheit mitbeteiligt sind, ist seine ästhetische Bewältigung und Abschließung erschwert. Der autoritative Sinn zerlegt seinen äußeren und inneren Leib, zerstört seine durch ihre naive Unmittelbarkeit bedeutsame Form. (Es ist schwierig, ihn in die Seinsebene zu übertragen, denn ich bin in ihm.)¹³⁵

2.4 Rekapitulation der aufgeworfenen Probleme und „Krise der Autorschaft“

Wir haben in den vorangegangenen Kapiteln versucht, einerseits einen Blick auf den *Zarathustra* aus der Perspektive der Bachtinschen Abschließungsästhetik zu erhalten, andererseits wurden dabei immer wieder Punkte erreicht, die die Konzeption der Abschließung entweder trivial erscheinen ließen oder vor Probleme stellten:

1. Das Problem des freien Rhythmus im Spannungsfeld von vermittelnder Wertung des Autors und dramatischer Unmittelbarkeit des Helden, beschrieben als lyrische und dramatische Tendenzen.
2. Das Problem des Selbstgesprächs als Versuch einer heldenseitigen Überwindung von sprachlicher Passivität (als Besingen seiner selbst) und als Autorreaktion auf die Heldenreaktion durch den gegenseitigen Verweisungszusammenhang von Narration und direkter Heldenrede.
3. Das Problem der (sinnhaft) zielgerichteten Bewegung durch den Raum und der Störung des Sinns durch kompositorische Kreisform und parodistische Distanzierung der Erzählinstanz.
4. Das Problem der äußeren Formung des Helden(leibes) und die pragmatische Übernahme differenter Rollen in der eigenen Sprache.
5. Das Problem der zeitlichen Abschließung des Helden durch seine Zukunft und der Vervielfachung von Geburt/Tod als Widerspruch zur Abschließung, sich

135 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 192.

allegorisch darbietend im Narren-Tänzer, der keinen Anteil am Göttlichen/Sein sucht.

Die allgemeine Spannung der zusammengefassten Probleme war Bachtin als Leser des *Zarathustra* wohl nicht unbekannt. In *Autor und Held* werden ähnliche Fragen aber erst relativ spät behandelt, und zwar im letzten Abschnitt des sechsten Kapitels *Tradition und Stil*. Hier spricht Bachtin von einer „Krise der Autorschaft“, die auch für Ekaterina Poljakovas Betrachtung in ihrem eingangs erwähnten Aufsatz „*Ästhetische Vollendung*“. Zur *philosophischen Ästhetik Nietzsches und Bachtins* eine bedeutende Rolle spielt. Die Grundzüge ihrer Lektüre sollen hier zunächst vorgestellt werden, bevor ich den Begriff der Autorschaftskrise näher erläutere.

Ein Ausgangspunkt für Poljakova ist die Unklarheit über die Grenzziehung zwischen Autor- und Heldenwort (bei mir betitelt als Verhältnis von Narration und Rede). Sie konstatiert: „Es bleibt unklar, wo das Wort des Helden anfängt und das Wort des Autors endet. Damit ist im Sinne Bachtins die Heldengestalt auf der Ebene der Narration nicht vollendet.“¹³⁶ Weiter geht Poljakova (auf Gasser verweisend) ihren Weg über Zarathustras Rollenwechsel, wobei die Rollen für sie zu Metaphern werden: In der damit korrespondierenden Lüge des Dichters – selbstreflexiv thematisiert im Kapitel *Von den Dichtern* – offenbart sich der Text als „eigenartiges Experiment“¹³⁷ und Aufhebung des Gegensatzes von Ethik und Ästhetik, was sich auch hinter Bachtins Worten von der „ästhetisierten Philosophie Nietzsches“ verbirgt. Dem *Zarathustra* fehlen nach Poljakova sowohl eine *innere ethische* als auch eine *äußere ästhetische* Abschließung. Sie schreibt den Text damit der von Bachtin konstatierten „Krise des Lebens“ und der davon häufig begleiteten „Krise der Autorschaft“¹³⁸ zu: „Durch die Aufhebung der Grenze zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen ist dann aber eine direkte und verantwortliche Erkenntnisaussage ebenso unmöglich wie eine Bestimmung des Lebens ‚in der Perspektive der Zukunft‘.“¹³⁹ Poljakovas Überlegungen sind somit tendenziell einer nihilistischen Interpretationsweise zuzurechnen, ähnlich wie jene Zittels.

136 Poljakova: „*Ästhetische Vollendung*“, S. 233. Poljakova benutzt durchwegs die eigene Übersetzung „Vollendung“ anstatt „Abschließung“.

137 Ebd., S. 234.

138 Vgl. Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 266.

139 Poljakova: „*Ästhetische Vollendung*“, S. 236.

Die Krise der Autorschaft äußert sich für Bachtin auf drei Weisen, zum einen in der anti-traditionellen Erhöhung und Auflösung des Künstlerbegriffs (wohl in der Romantik); zum anderen durch die Destabilisierung der Position des Autors als „Außerhalb-befindlichkeit“ (z.B. bei Dostoevskij), etwa in der Psychologisierung einst fixer Größen (Gottes, der Religion) und einer Überbewertung des „inneren Inneren“; und drittens durch die Annäherung des Autors an eine ethische Positionierung (hierfür nennt Bachtin keine Beispiele).¹⁴⁰ Alle drei Momente der Krise eint ihr Traditionsbruch hinsichtlich der verblichenen Autorität eines göttlichen, heilsgeschichtlichen Metanarrativs. Dass im *Zarathustra* gerade der „Tod Gottes“ verhandelt wird, macht die Verknüpfung mit den vorgestellten Momenten nicht leichter und kann sogar dazu verführen, das Thema überzuaffirmieren und die kritische Distanz zum tatsächlichen Autor-Held-Verhältnis zu verlieren. Zittel schreibt etwa:

Mit ihm [dem *Zarathustra*; Anm. A.H.] wird eine philosophische Tradition nicht nur thematisch an ihr Ende geführt, durch die Schilderung des Verfalls der Werte infolge des Todes Gottes, sondern zugleich klargemacht, daß damit auch die Bedingungen preisgegeben sind, unter deren Voraussetzung bislang erzählt werden konnte.¹⁴¹

Diese Meinung scheint Poljakova zu teilen, wenn sie den *Zarathustra* als Vorstellung der „Krise des Lebens“ bezeichnet, in der nach Bachtin das Leben zu einer „Tragödie ohne Chor und ohne Autor“¹⁴² wird: „Die ‚hybride ästhetische Form‘, die damit geschaffen wurde, ist, ‚eine Tragödie ohne Autor‘, d.h. eine Tragödie, *die der Vollendung ganz und gar entbehrt* – der *ethischen Vollendung* von innen in der Auffassung des Chores und der *ästhetischen Vollendung* von außen in der Auffassung des Autors.“¹⁴³ Dass der *Zarathustra* ein Krisenmoment beinhaltet, ist offensichtlich, eine Anwendung aber des Begriffs der „Krise des Lebens“ würde mit Bachtin bedeuten, dass im organisierenden Zentrum der ästhetischen Tätigkeit ein „leerer Anspruch“¹⁴⁴ stünde. Dieser Anspruchsbegriff wird bereits in seinem ersten bekannten Text *Kunst und Verantwortung* aus dem Jahr 1919 entwickelt. Kunst und Leben treffen sich nur in der Einheit der Verantwortung der Persönlichkeit, erachtet man sich für einen dieser Bereiche als nicht verantwortlich, kommt es zu einer Verschuldung: „Der Dichter darf nicht vergessen, daß an der abgeschmacktesten

140 Vgl. Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 262-268.

141 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 238.

142 Ebd., S. 266.

143 Poljakova: „*Ästhetische Vollendung*“, S. 235.

144 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 267.

Prosa des Lebens seine Dichtung schuld ist, und der Mensch muß wissen, daß an der Unfruchtbarkeit der Kunst seine eigene Anspruchslosigkeit sowie die mangelnde Ernsthaftigkeit seiner Lebensprobleme schuld sind.“¹⁴⁵ Bezogen auf den *Zarathustra* erzeugt diese Perspektive, wie mir scheint, einen nicht zu überwindenden Widerspruch, denn das würde bedeuten, dass der Autor in einer „Wert-Leere“ agiert. Zudem macht auch Poljakovas Bezeichnung des Textes als „eigenartiges Experiment“ stutzig. Beim Bachtin von *Autor und Held* ist der Begriff des (technischen) Experiments eindeutig negativ besetzt, als solches bezeichnet er eine „nur am Material orientierte künstlerische Aufgabe“¹⁴⁶, die also nicht die von ihm geforderte Überwindung des Materials anstrebt. *Zarathustra* als Experiment zu verstehen, widerspräche im Übrigen auch den vielen Selbstkommentaren Nietzsches, die zwar nichts beweisen, doch aber das Experimentieren zumindest auf der Ebene der Intention fraglich machen.

Statt zu verkünden, dass Chor und Autor verlustig gehen und *jegliche* Vollendung/Abschließung scheitert, halte ich es für wesentlich plausibler, davon zu sprechen, dass im *Zarathustra* Spannungen vorzufinden sind (aufgelistet in den fünf oben angeführten Punkten), die den Prozess der Abschließung und seine Grenzen selbst anschaulich machen – und zwar *agonal* im Sinne eines Konflikts um die Zukunft. Dieses Verständnis des Textes als agonales Verhältnis ist mehrfach argumentierbar. Primäre Grundlage ist für mich die Beobachtung, dass im *Zarathustra* sowohl Widerstände gegen die Abschließung als auch die Versuche ihrer Überwindung deutlich werden. So hat der Text in der Vergangenheit verschiedenste Lektüren erfahren, von denen Protagonisten der zwei extremen Pole am Ende des Kapitels 2.3.4.1 vorgestellt wurden (positives Ende vs. negatives Ende). Es wäre hier vermessen, davon auszugehen, dass nur eine Lektüre Recht behalten kann, auch wenn man freilich beide kritisch gegeneinander abwägen sollte. Die Frage, ob der Held Zarathustra eine Zukunft hat oder nicht, scheint in jedem Fall die Meinungen zu spalten, die sich bei Bachtin dementsprechend auf ganz unterschiedlichen Seiten der Debatte um ein Verhältnis von Abgeschlossenheit und Unabgeschlossenheit ansiedeln müssen.

145 Bachtin, Michail M.: *Kunst und Verantwortung*. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 93.

146 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 253.

3 Dialog und Dialogizität als Leitlinien einer dezentrierenden Lektüre

Sein bedeutet, sich dialogisch zueinander verhalten. Wenn der Dialog aufhört, hört alles auf.

Bachtin¹⁴⁷

Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte maximum in der Energie der Zeichen — das Alles ist römisch und, wenn man mir glauben will, vornehm par excellence. Der ganze Rest von Poesie wird dagegen etwas zu Populäres, — eine blosse Gefühls-Geschwätzigkeit...

Nietzsche¹⁴⁸

In diesem Kapitel soll – parallel zum Paradigmenwechsel in Bachtins Denken selbst – eine Lektüre versucht werden, welche die zentrifugalen Tendenzen der Sprache des *Zarathustra* in den Blick nimmt. Wie im vorigen Kapitel sind der konkreteren Arbeit am Text zwei Abschnitte vorangestellt, die sich dem Problemfeld einmal aus der Perspektive Nietzsches und einmal aus der Bachtins annähern. Wir werden erneut feststellen, dass sich zentrale Gedankengänge durchaus engführen lassen, weswegen dem Abschnitt zu Bachtin eine theoretische Auseinandersetzung mit möglichen Schnittstellen folgt, bei der auch Julia Kristevas Bachtin-Rezeption ein Platz zukommen soll.

Dem theoretischen Teil ist eine heranführende, mit Stimmen der Sekundärliteratur angereicherte und an der Handlung orientierte Analyse dreier ausgewählter Dialoge angefügt, die explizit noch keine Anwendung Bachtinscher Termini beinhaltet. Die Auswahl der Dialoge ist dadurch begründet, dass diese eine zentrale oder repräsentative Rolle in der Entwicklung des Textes über verschiedene Stationen spielen: je Buch wurde ein Dialog herangezogen, wobei das vierte aufgrund seiner besonderen Stellung später separat diskutiert wird. Die Wahl fiel zudem ausdrücklich auf Dialoge, d.h. Kapitel, in denen mehrere Sprecher miteinander interagieren, weil sie in der Veranschaulichung auf der Hand liegende Vorteile mit sich bringen und durch ihre Form helfen, den analytischen Fokus zu setzen. (Außerdem gilt es der häufigen Meinung, *Also sprach Zarathustra* sei ein

147 Bachtin, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. v. A. Schramm. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien: Ullstein 1985, S. 285. [Kurs. A.H.]

148 GD, KSA VI, S. 155. [Kurs. A.H.]

„monologisches Buch“, ausdrücklich entgegenzutreten.) Ziel dieser ersten Besprechungen ist es, die Dialoge nicht nur in ihrer formalen und inhaltlichen Struktur zu durchleuchten, sondern sie auf Standpunkte und metasprachliche Bestimmungen zu prüfen, die es erlauben, spezifische Schwerpunktsetzungen herauszuarbeiten.

In dem darauffolgenden Abschnitt werden dieselben Dialoge erneut unter die Lupe genommen, allerdings diesmal mit gezielter Einbeziehung der Bachtinschen Überlegungen zur Dialogizität. Dabei wird versucht sich im Laufe der Darstellung einem Entwicklungsbild anzunähern, das als analytische Vertiefung der ersten Beobachtungen dienen soll. In einem weiteren Abschnitt wird auch die angekündigte Besprechung des vierten Buches vorgestellt, in der wir uns näher mit der Frage des Karnevals beschäftigen. Den Schluss bildet eine kurze Auseinandersetzung mit dem Subjekt-Begriff bei Nietzsche und Bachtin.

3.1 *Wie man zuerst bei Kunstwerken zu unterscheiden hat* – Nietzsches Aphorismus zur „monologischen Kunst“

Im fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* (erst enthalten in der zweiten Ausgabe von 1887, also *nach* dem *Zarathustra*) findet sich der zu Bachtin gut in Beziehung zu setzende Aphorismus 367:

Wie man zuerst bei Kunstwerken zu unterscheiden hat. – Alles, was gedacht, gedichtet, gemalt, componirt, selbst gebaut und gebildet wird, gehört entweder zur monologischen Kunst oder zur Kunst vor Zeugen. Unter letztere ist auch noch jene scheinbare Monolog-Kunst einzurechnen, welche den Glauben an Gott in sich schliesst, die ganze Lyrik des Gebets: denn für einen Frommen giebt es noch keine Einsamkeit, – diese Erfindung haben erst wir gemacht, wir Gottlosen. Ich kenne keinen tieferen Unterschied der gesamten Optik eines Künstlers als diesen: ob er vom Auge des Zeugen aus nach seinem werdenden Kunstwerke (nach „sich“ –) hinblickt oder aber „die Welt vergessen hat“: wie es das Wesentliche jeder monologischen Kunst ist, – sie ruht *auf dem Vergessen*, sie ist die Musik des Vergessens.¹⁴⁹

Nietzsche spielt hier zwei Formen der Kunst gegeneinander aus: Die monologische Kunst einer echten Einsamkeit wird mit der gegen das Vergessen gerichteten „Kunst vor Zeugen“ verglichen. Damit konzentriert er drei prominente „Begriffe“ seiner Philosophie in einem Aphorismus – *Einsamkeit*, *Zeugenschaft* sowie *Vergessen* – und fügt sie zu einer ästhetischen Theorie. Um ein tieferes Verständnis des Begriffs der „monologischen

149 FW V, § 367, KSA III, S. 616.

Kunst“ zu ermöglichen, soll im Folgenden eine kurze Kontextualisierung dieser drei thematischen Träger des Aphorismus geleistet werden, um sodann eine gedankliche Einordnung zu ermöglichen.

Die *Einsamkeit* kehrt von den frühesten bis zu den letzten Schriften als Thema immer wieder und bildet damit einen konstanten Bezugspunkt für Nietzsches gesamtes Denken. Eine grobe Gliederung des Einsamkeitsbegriffs schlägt Andreas Poenitsch im *Nietzsche-Lexikon* wie folgt vor: Einsamkeit ist „Voraussetzung bzw. notwendige Konsequenz von Philosophie, Wahrheitsfindung und Intellektualität, als vielfach ambivalenter seelischer Zustand sowie als Gegenpol der Verstrickung des Menschen in Geselligkeit bzw. Gesellschaft.“¹⁵⁰ All diese Momente spielen auch im *Zarathustra* eine eminente Rolle, man denke etwa an Zarathustras Rede *Von den Fliegen des Marktes*, in der er eröffnet: „Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit! Ich sehe dich betäubt vom Lärme der grossen Männer und zerstoichen von den Stacheln der kleinen.“¹⁵¹

Das Bild der Einsamkeit zeichnet Nietzsche positiv, auch wenn diese keineswegs leicht ertragbar oder gefahrenlos sei. So lokalisiert er schon in der *Morgenröthe* den „allgemeinsten Mangel unserer Art Bildung und Erziehung“ darin, dass das *Ertragen der Einsamkeit* von niemandem *gelernt, erstrebt und gelehrt* werde.¹⁵² Doch gerade die Einsamkeit „macht uns härter gegen uns und sehnächtiger gegen die Menschen: in Beidem verbessert sie den Charakter.“¹⁵³ Später wird in der ersten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1882 der Versuch gemacht, die ästhetische Funktion der Einsamkeit zu bestimmen: „In der Einsamkeit. – Wenn man allein lebt, so spricht man nicht zu laut, man schreibt auch nicht zu laut: denn man fürchtet den hohlen Widerhall – die Kritik der Nymphe Echo. – Und alle Stimmen klingen anders in der Einsamkeit.“¹⁵⁴ Trotz der Härte also, die man kultiviert, bleibt die Welt des Einsamen an der Kippe. (Mit dem Verweis auf Echo ist die Tragik dieser Situation beschrieben, denkt man an das Schicksal dieser Nymphe, die Hera durch Erzählungen von den Exzessen ihres Gatten Zeus zuerst ablenkt und dann von dieser dafür bestraft wird, indem sie fortan nur noch *nachsprechen* kann.)

150 Poenitsch, Andreas: Art. *Einsamkeit*. In: Niemeyer, Christian (Hg.): *Nietzsche-Lexikon*. 2., durchges. und erw. Aufl. Darmstadt: WBG 2011, S. 90.

151 Za I, KSA IV, S. 65. Die Formulierung „Fliehe (mein Freund) in deine Einsamkeit!“ wird im Laufe der Rede mehrmals wiederholt.

152 Vgl. M V, § 443, KSA III, S. 270.

153 NF 1882, 3 [1] 117, KSA X, S. 67.

154 FW III, § 182, KSA III, S. 502.

Einsamkeit bringt in ihrer Selbstbezüglichkeit die Gefahr des Zusammenbruchs mit sich: Eine zu laute Stimme, vielleicht ein zu energischer Gedanke, kann *hohl* widerhallen, zur Leerformel werden (oder versteinern) und sich selbst der Redundanz preisgeben.

Das Thema der Einsamkeit findet sich neben diesen eher freieren Bestimmungen auch in der häufig wiederholten „siebenten (letzten) Einsamkeit“ wieder. Zum ersten Mal taucht diese Formel meines Wissens ebenfalls in der *Fröhlichen Wissenschaft* im Aphorismus 309 des vierten Buches auf, sodann in Notizen im Umkreis des *Zarathustra*, im Vorwort zum *Antichrist* und zuletzt in zwei der *Dionysos-Dithyramben*. Wolfram Groddeck fasst die „siebente Einsamkeit“ darin als Parodie auf den Begriff „siebenter Himmel“ und damit als Rückführung des Glücksversprechens auf die „individuelle Immanenz der ‚Einsamkeit‘“¹⁵⁵. (Außerdem ließen sich auch viele andere mit der Zahl 7 verbundene Referenzen aufzählen, z.B. der siebente Tag der Schöpfung, die sieben Siegel der Apokalypse, die sieben Todsünden etc.) Im erwähnten Aphorismus 309 wird die „siebente Einsamkeit“ in den Kontext des Wahrheits- und Erkenntnistriebs gestellt: Der Wanderer, getrieben vom „Hang und Drang zum Wahren, Wirklichen, Un-Scheinbaren, Gewissen“¹⁵⁶, beklagt die fortgesetzte Wanderschaft, weil er immer wieder „das Schönste“ auf seinem Weg hinter sich lassen, Türen zuschlagen muss und in Folge dessen nur einen „grimmigen Rückblick“ darauf gewinnt. Gleichzeitig aber ist dieser „grimmige Rückblick“, der zunächst als verfälschende Perspektive anmutet, gerechtfertigt, denn „das Schönste“ war nicht in der Lage den Wanderer zu halten. Der seltsame Titel des Aphorismus *Aus der siebenten Einsamkeit* ist parallel zu Formulierungen wie „aus dem Leben“ verstehbar – der Wanderer erlebt die „siebente Einsamkeit“ als Drang zum stetigen Fortschreiten und Losreißen von dem, was kurzzeitig als Wahrheit erscheint. Gleichzeitig ist aber auch das Hadern mit dem eigenen Schicksal angesprochen: Die Klage des Wanderers ist zwar einerseits positives und zu durchlebendes Symptom, sie lässt andererseits aber auch die ihn stets wie ein Schatten begleitende Gefahr erahnen, sich einer bestimmten Wahrheit hinzugeben und bei ihr zu verweilen. In diesem Sinne ist die Formulierung „aus der siebenten Einsamkeit“ auch als Verweis auf das initiale Hinaustreten des Wanderers zu

155 Groddeck, Wolfram: *Friedrich Nietzsche. „Dionysos-Dithyramben“*, Bd. II, *Die „Dionysos-Dithyramben“*. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk. Berlin; New York: de Gruyter 1991, S. 144. In *Das Feuerzeichen* (DD, KSA VI, S. 393f.) wird Zarathustras streben nach einer siebenten Einsamkeit behandelt, nachdem dieser bereits sechs, allerdings unbenannte Einsamkeiten auf seiner Reise kennengelernt hat.

156 FW IV, § 309, KSA III, S. 545.

lesen: „Eines Tages warf der Wanderer eine Tür hinter sich zu, blieb stehen und weinte.“ Er tritt also in die Einsamkeit hinaus, jedoch wohl wissend, dass sein Weg ihn wieder in Geselligkeit führen wird. Seine Klage ist daher nur temporär – der Trieb zur Wahrheit, der ihn erneut dazu bringt, auf Wanderschaft zu gehen, ist der Einsamkeit paradoxerweise entgegengesetzt, weil am Horizont als Befriedigung des Triebes immer die Wahrheit, eine Möglichkeit der Einkehr aufleuchtet. Damit ist beschrieben, wie zwiespältig sich Einsamkeit und Wahrheits- bzw. Erkenntnistrieb zueinander verhalten: Denn indem der Wanderer klagt und gleichzeitig getrieben ist, erscheint sein Zustand im Grunde als seltsam einsamkeitsfeindlich (durch das, was vor und hinter ihm liegt), zur gleichen Zeit aber zutiefst einsam. Im hin- und herkippenden Sinn des Titels gelingt es Nietzsche eine Doppel-Perspektive auf das Phänomen in seinem Verhältnis zur Wahrheit zu geben. Dem aufmerksamen Leser entgeht freilich nicht, dass darin auch schon das spätere Bewegungsmuster Zarathustras vorgezeichnet ist.

Das zweite bedeutende Moment im oben zitierten Aphorismus 367 ist die *Zeugenschaft*. Sie begegnet uns im vierten Buch des *Zarathustra* in Verbindung mit dem „hässlichsten Menschen“: „Ich erkenne dich wohl, sprach er mit einer erzenen Stimme: *du bist der Mörder Gottes!* Lass mich gehen. [/] Du *ertrugst* Den nicht, der *dich* sah, – der dich immer und durch und durch sah, du hässlichster Mensch! Du nahmst Rache an diesem Zeugen!“¹⁵⁷ Der „hässlichste Mensch“ ist, wie aus der Äußerung klar hervorgeht, keineswegs ein positiver Held. Für Zarathustra bedeutet der Ausgestoßene die Gefahr, selbst dem Mitleiden zu verfallen. Seine Tat geschah nicht aus Stärke, sondern aus Not – und in dieser Not befindet sich der „hässlichste Mensch“ nach wie vor. Seine Selbstbefreiung barg Abgründe in sich, denen er zurückblickend nicht gewachsen war. Aus dieser Perspektive ist die Zeugenschaft Gottes eine Bürde, die der „hässlichste Mensch“ nicht ertragen konnte. Doch im Begriff des Zeugen schwingt nicht allein der prüfende Blick mit, sondern auch die etymologisch verwandte „Zeugung“: Gottesmord ist Vätermord in genau dieser doppelten Hinsicht. Mit ihm ist dem Menschen nicht nur die Gegenwart eines allmächtigen Gottes genommen, sondern in der metaphysischen Legitimation auch die Vergangenheit. In der *Fröhlichen Wissenschaft* formuliert der „tolle Mensch“, die zweite mit dem Tod Gottes in enger Verbindung stehende Figur Nietzsches, imposant: „Was thaten wir, als wir die Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort

157 Za IV, KSA IV, S. 328.

von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten?“¹⁵⁸ Die zweifache Bedeutung der Rache an der Zeugenschaft enthält also im Kern auch die bildliche Verknüpfung von räumlicher *und* zeitlicher Orientierungslosigkeit. Indem Nietzsche im Aphorismus 367 die Einsamkeit als eine Erfindung der Gottlosen ausweist, bietet er eine Alternative zu der negativen Orientierungslosigkeit des „hässlichsten Menschen“ an. Das überwindende Moment steckt dabei im *amor fati*, der die radikale Konsequenz aus der Ablehnung der Zeugenschaft ist: „Amor fati: das sei von nun an meine Liebe! Ich will keinen Krieg gegen das Hässliche führen. Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. *Wegsehen* sei meine einzige Verneinung!“¹⁵⁹ Es liegt nahe, im Wegsehen des *amor fati* das *Vergessen*, den dritten der oben hervorgehobenen Begriffe, zu erblicken. Das Vergessen ist bei Nietzsche seit jeher ein wirkkräftiges Element und erhält in Schriften wie *Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, der zweiten der *Unzeitgemässen Betrachtungen*, und der *Genealogie der Moral* zentrale Bedeutung, wird aber immer wieder unterschiedlich gewichtet. Der Literaturwissenschaft zweifellos am stärksten eingeprägt hat sich Nietzsches frühe Bestimmung der Rolle des Vergessens in der Genese von Wahrheit:

Nur durch das Vergessen jener primitiven Metapherwelt, nur durch das Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse, nur durch den unbesiegbaren Glauben, *diese Sonne, dieses Fenster, dieser Tisch* sei eine Wahrheit an sich, kurz nur dadurch, dass der Mensch sich als Subjekt und zwar als *künstlerisch schaffendes* Subjekt vergisst, lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz; wenn er einen Augenblick nur aus den Gefängniswänden dieses Glaubens heraus könnte, so wäre es sofort mit seinem „Selbstbewusstsein“ vorbei.¹⁶⁰

Dass das menschliche Für-wahr-Halten der Welt auf einem Akt des Vergessens beruht, erfordert eine weitere Explikation des Wahrheitsbegriffs im Rahmen der (göttlichen) Zeugenschaft, denn schließlich zieht man dabei eine äußere, voraussetzungslose Instanz hinzu, die als absolute Wahrheit angenommen wird. Erneut begegnet uns hier der schon erwähnte Hang zur Wahrheit, der aber jetzt vor dem Hintergrund der *Moral* die Gestalt eines Willens annimmt. Im Aphorismus 344¹⁶¹ aus dem fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* widmet Nietzsche sich dieser Frage genauer: Der Wille zur Wahrheit folgt dem moralischen Wunsch „ich will nicht täuschen, auch mich selbst nicht“. Dieser Vorsatz

158 FW III, § 125, KSA III, S. 481.

159 FW IV, § 276, KSA III, S. 521.

160 WL, KSA I, S. 883f.

161 FW IV, § 344, KSA III, S. 574-577.

könnte „ein lebensfeindliches, zerstörerisches Princip“, „ein versteckter Wille zum Tode“ sein, denn wenn er auf einer moralischen Prämisse gründet, dann steckt in ihm auch die Verneinung der Welt als „Irrthum, Betrug, Verstellung, Blendung, Selbstverblendung“. Doch – und damit macht Nietzsche nun den entscheidenden Schritt – was ist, wenn der Glaube an eine äußere Wahrheit, angestiftet durch den neu verstandenen Willen zur Wahrheit, „immer mehr unglaubwürdig wird, wenn nichts sich mehr als göttlich erweist [...], wenn Gott selbst sich als unsre längste Lüge erweist?“ Hier liegt das Wesen für Nietzsches späteres Verständnis der Kunst: Es geht nicht länger um Wahrheit, sondern darum „einen Augenblick höchster Selbstbesinnung der Menschheit vorzubereiten, einen *grossen Mittag*, wo sie zurückschaut und hinausschaut [...] und die Frage des warum?, des wozu? zum ersten Male *als Ganzes* stellt.“¹⁶² Im *Zarathustra* sei dieser Auftrag, wie Nietzsche mit Sicherheit meinen würde, geleistet worden.

Gerade aufgrund der moralischen Natur der Konstruktion einer Wahrheit in Zeugenschaft ist es für die monologische Kunst zentral, „die Welt zu vergessen“. Die „Kunst vor Zeugen“ bringt ein (z.B. logisches) Wahrheitskriterium mit sich, das Nietzsche überwinden sehen möchte. Dieses Vergessen der Welt ist jedoch in der Kunst nicht mehr jenes passive Vergessen der „primitiven Metapherwelt“ aus *Wahrheit und Lüge*, es ist aktives „Vergessen der Welt“ und integriert wie die Zeugenschaft räumliche und zeitliche Elemente, die erlauben das Kunstwerk „außermoralisch“ zu verorten. Nietzsches Verständnis der Kunst als Instanz, „in der gerade die *Lüge* sich heiligt, der *Wille zur Täuschung* das gute Gewissen zur Seite hat“¹⁶³, beinhaltet so gesehen also nur die monologische Kunst, denn der Kunst vor Zeugen gelingt es aufgrund ihrer inneren Struktur nicht, den lebensfeindlichen Moralismus zu überwinden – die Zeugenschaft in ihr ist nichts anderes als die Bindung an das der Kunst in ihrem Wesen widersprüchliche Prinzip „ich will nicht täuschen“.

Nietzsches Verwendung des Begriffs „monologisch“ bzw. Monolog hat Grübel dazu veranlasst, ihn mit Bachtins Dichotomie Monolog-Dialog zu kontrastieren: „Die Welt vergessen“ heißt dann vor allem, das Wort des Anderen vergessen und das eigene dem Vergessen überantworten.“¹⁶⁴ Grübel betrachtet das als dem „lebendigen Dialog“ Bachtins diametral entgegengesetzt, denn die „vornehmste Aufgabe“ des Dialogs sei es, vor dem

162 EH, KSA VI, S. 330.

163 GM III, § 25, KSA V, S. 402.

164 Grübel: *Zur Ästhetik des Wortes...*, S. 50.

Vergessen zu bewahren. Allein diese Behauptung (vorerst nur in Bezug auf Nietzsche verstanden) kann mit Matthias Freise und angesichts der dargestellten Kontexte der Bestimmung des Monologs wohl als falsch bezeichnet werden. Schon Nietzsches Verständnis des Zeugen – für Gröbel würde sich dieser (konsequent geschlussfolgert) als Garant des lebendigen Dialogs ausweisen – hat nichts mit Lebendigkeit zu tun. Im Gegenteil, der Zeuge ist – gedacht als Konstrukt des „Willens zur Wahrheit“ – tatsächlich ein Aggregat der Verneinung des Lebens, wie oben erläutert wurde.

Freise meint, dass die Distinktion zwischen Monolog-Kunst und Kunst vor Zeugen mit dem Unterschied zwischen einer ästhetischen und einer kommunikativen Einstellung vergleichbar ist.¹⁶⁵ Dieser Ansatz lässt sich leicht diskutieren, zieht man die dokumentierten Überlegungen Nietzsches zum Gespräch heran. So heißt es in *Menschliches, Allzumenschliches*:

Zwiegespräch. — Das Zwiegespräch ist das vollkommene Gespräch, weil Alles, was der Eine sagt, seine bestimmte Farbe, seinen Klang, seine begleitende Gebärde *in strenger Rücksicht auf den Anderen*, mit dem gesprochen wird, erhält, also dem entsprechend, was beim Briefverkehr geschieht, dass ein und der selbe zehn Arten des seelischen Ausdrucks zeigt, je nachdem er bald an Diesen, bald an Jenen schreibt. Beim Zwiegespräch giebt es nur eine einzige Strahlenbrechung des Gedankens: diese bringt der Mitunterredner hervor, als der Spiegel, in welchem wir unsere Gedanken möglichst schön wiedererblicken wollen. Wie aber ist es bei zweien, bei dreien und mehr Mitunterrednern? Da verliert nothwendig das Gespräch an individualisirender Feinheit, die verschiedenen Rücksichten kreuzen sich, heben sich auf; die Wendung, welche dem Einen wohlthut, ist nicht der Sinnesart des Andern gemäss. Deshalb wird der Mensch im Verkehr mit Mehreren gezwungen, sich auf sich zurückzuziehen, die Thatfachen hinzustellen, wie sie sind, aber jenen spielenden Aether der Humanität den Gegenständen zu nehmen, welcher ein Gespräch zu den angenehmsten Dingen der Welt macht. [...] ¹⁶⁶

Das Zwiegespräch ist für Nietzsche mit dem Schreiben von Briefen vergleichbar, die Adressierung dabei eine intentionale „Strahlenbrechung des Gedankens“ in Hinblick auf den Gesprächspartner. Zittel fasst zusammen: „Gefordert für den Dialog wäre also eine Schreibart der Vorsicht, der Milde, der Höflichkeit – und nicht die der starken Überzeugungen.“¹⁶⁷ Die angesprochene Feinheit im Zwiegespräch erinnert daran, was Nietzsche später über die Einsamkeit sagen wird: Man spricht und schreibt *nicht zu laut*, aus Furcht vor dem Widerhall der Echo. Sowohl Zwiegespräch als auch Einsamkeit scheinen den Sprechenden bzw. Schreibenden also in einen Zustand höchster tastender

165 Vgl. Freise, Matthias: *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1993, S. 52.

166 MA I, § 374, KSA II, S. 261.

167 Zittel, Claus: *Der Dialog als philosophische Form bei Nietzsche*. In: *Nietzsche-Studien* 45 (2016), S. 109.

Feinfühligkeit zu versetzen – ganz im Gegenteil zum Sprechen vor den Vielen, bei dem „Tatsachen“ (vor Zeugen!) hingestellt werden müssen. Die Konfrontation von Monolog und Dialog ist dementsprechend nicht in allem gegenteilig strukturiert, sondern zeitigt auch Überschneidungen im Modus. So könnte man sagen, dass der einsame Monolog seine Feinfühligkeit gerade aus der *Furcht vor* dem Zeugen generiere, der Dialog aber aus dem *Umgang mit* dem Zeugen. Gewissermaßen fein sind jedoch beide – eine Eigenschaft, die wiederum dem „Verkehr mit Mehreren“ fehlt und damit dem Monolog-Begriff Grübels viel näher kommt. Für eine Kategorisierung der Kunst, wie sie im Aphorismus 367 gemacht wird, ist das Zwiegespräch von eher marginaler Bedeutung – schließlich kann davon ausgegangen werden, dass ein literarischer Text im Regelfall an eine abstrakte Leserschaft gerichtet ist. Damit tritt nun das Sprechen bzw. Schreiben vor den Vielen ins Licht. Interessanterweise scheint diese Form der Äußerung ebenfalls Schnittstellen mit dem einsamen Monolog zu haben, allerdings gerade dort, wo sich das Zwiegespräch von ihm unterscheidet. Der „Verkehr mit den Mehreren“ führt, so Nietzsche, durch die sich kreuzenden und gegenseitig aufhebenden „verschiedenen Rücksichten“ dazu, dass der Mensch sich auf sich selbst zurückzieht. In der folgenden Tabelle sei versucht, die festgemachten Schnittstellen in Nietzsches Theorie anschaulicher darzustellen.¹⁶⁸ Sie ist wohlgerne nicht der ästhetischen Distinktion zwischen Monolog-Kunst und Kunst vor Zeugen gewidmet, sondern eine Visualisierung basaler Überlegungen zur Kommunikation überhaupt.

	MONOLOG	ZWIEGESPRÄCH	„Verkehr mit Mehreren“
<i>Selbst-verhältnis</i>	„Feinsinnige“ Selbstbeobachtung	Affirmation des <i>Ichs</i> ¹⁶⁹	
<i>Beziehung zum Anderen</i>	Selbstbezogenheit	Orientierung am Anderen	Ichbezogenheit
<i>Abstrakt-situativer Kontext</i>	Einsamkeit	Zeugenschaft	

168 Zugegeben, es liegen einerseits zwischen den hier aufeinander bezogenen Aphorismen neun Jahre und außerdem noch ein derart folgenreicher Text wie der *Zarathustra*, es handelt sich aber andererseits bei den Beobachtungen Nietzsches tatsächlich um *Beobachtungen*, denen hier zudem keine systematische Wertung beigemessen wird. Die Tabelle erhebt nicht den Anspruch eine Kommunikationstheorie Nietzsches darzustellen, sondern dient lediglich als Stütze in der tieferen Befragung erstens der Interpretation Freises (ästhetische vs. kommunikative Einstellung) und zweitens der begrifflichen Dichotomie *Monolog-Kunst/Kunst vor Zeugen* im Aphorismus 367.

169 „Man höre nur den Ton, in welchem Männer im Verkehr mit ganzen Gruppen von Männern zu reden pflegen, es ist als ob der Grundbass aller Rede der sei: ‚das bin *ich*, das sage *ich*, nun haltet davon, was ihr wollt!‘“ (MA I, § 374, KSA II, S. 261.)

Die Tabelle zeigt mitunter das, was man bei Nietzsche als eine Phänomenologie des Kommunizierens bezeichnen könnte. Die sprachliche Interaktion, sei es nun die Interaktion mit mehreren Personen oder die mit sich selbst, trägt gewisse Eigenschaften in sich, die mittels ihrer allgemeinsten Bedingungen, nämlich der Zahl der Beteiligten, gegliedert werden können. Nachvollziehbar wird in der Tabelle daher auch, wie schwer es ist, hierauf einen von der Kommunikation abgekoppelten Begriff der Ästhetik zu projizieren: Denn was Nietzsche interessiert, ist in erster Linie die Bestimmung einer Ästhetik auf Basis ihrer im weitesten Sinne kommunikativen Prämissen. Freises Unterscheidung von ästhetischer und kommunikativer Einstellung, die er in Nietzsches Monolog-Kunst bzw. Kunst vor Zeugen zu erblicken meint, ist daher zumindest eine starke Vereinfachung oder gar verfälschende Anpassung an die von ihm ausgearbeitete ästhetische Philosophie Bachtins.¹⁷⁰ Deutlich wird dies, betrachtet man das im Aphorismus 367 gegebene Beispiel der Lyrik des Gebets. Nietzsche bezeichnet sie als nur „scheinbare Monolog-Kunst [...]“, welche den Glauben an Gott in sich schliesst“ und daher der „Kunst vor Zeugen“ zugerechnet werden muss. Verstanden aus seinen kommunikativen Prämissen ist das lyrische bzw. poetische Gebet¹⁷¹, von dem Nietzsche handelt, ein Zwiegespräch, auch wenn keine Antwort des „Gesprächspartners“ zu erfolgen hat. Zweifellos vermessen wäre es allerdings, dem lyrischen Gebet damit pauschal eine „kommunikative Einstellung“ zu unterstellen, muss doch davon ausgegangen werden, dass weder Schreiben, ja nicht einmal Konversieren zwingend auf ein intersubjektives Verständnis abzielt.¹⁷² (Ein intersubjektives Verhältnis zu Gott wäre außerdem absurd.) Der entscheidende Punkt für

170 Freise erörtert die Gegenüberstellung von ästhetischer und kommunikativer Einstellung im Kapitel V, Abschnitt 4 seiner Dissertation: „jedes Bedeutungsmoment eines Textes verweist immer auch auf einen kommunikativen Zweck. Die ‚Sprache der Literatur‘, die nur der Kunst gehört, gibt es nicht. Die ästhetische Einstellung zu gewinnen heißt, sie in Bezug auf jedes Bedeutungsmoment gewinnen zu müssen gegen die in jedem Wort präsente und aufdringliche Kommunikativität. Das gilt, bei allen Unterschieden, für die Poesie ebenso wie für die Prosa.“ (Freise: *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*, S. 196.) Der von Freise postulierte Konflikt zwischen ästhetischer und kommunikativer Einstellung ist bei Nietzsche nicht auffindbar. Monolog-Kunst und Kunst vor Zeugen stehen nicht in einem textimmanenten agonalen Verhältnis zueinander. Stattdessen bezeichnet er zwei unterschiedliche Einstellungen, die beide auf einer ästhetischen Ebene anzusiedeln sind, da sie die „Optik des Künstlers“ bestimmen.

171 „Tendenziell lassen sich zwei Typen des literarischen (also des nicht rituell- oder informell mündlichen, sondern schriftlich verfaßten) Gebets unterscheiden: der pragmatische und der poetische Typus. Die pragmatische Gebetsliteratur ist – trotz ihrer möglichen poetischen Stilisierung – für den kirchlichen oder privaten Glaubensvollzug bestimmt; [...]. Poetische Gebete hingegen sind solche, die, ungeachtet ihrer Verwendbarkeit für die Glaubenspraxis, primär als Dichtung konzipiert oder sekundär als solche rezipiert wurden.“ (Kraß, Andreas: Art. *Gebet*. In: RLW I, S. 662.)

172 Man denke an den Satz aus der *Fröhlichen Wissenschaft*: „Man will nicht nur verstanden werden, wenn man schreibt, sondern ebenso gewiss auch *nicht* verstanden werden.“ (FW V, § 381, KSA III, S. 633.)

Nietzsche bei der Bestimmung der Kunst vor Zeugen scheint nicht die Herstellung einer gemeinsamen Wahrheit zu sein, sondern die Tatsache, dass im Gebet die *Annahme von Wahrheit überhaupt* herrscht, die an die äußere göttliche Instanz als rein *abstraktem* Garanten gebunden ist. Nietzsche geht es nicht darum, dass im Gebet mit Gott kommuniziert wird. Das ist auch der Grund dafür, warum in der obigen Tabelle die „Zeugenschaft“ als „abstrakt-situativer Kontext“ gefasst wurde und nicht als konkrete Adressierung o.Ä. Ein lyrisches Gebet kann auch in Freies Verständnis durchaus eine ästhetische Einstellung verkörpern und muss nicht einer kommunikativen Einstellung folgen – es kann aber nicht, wie es Nietzsche fordert, in freiem Bewusstsein *täuschen* und *lügen*, denn das wäre reiner Selbstbetrug des Verfassers.

Ich möchte zusammenfassen: Hinter dem Aphorismus 367 und den darin aufgegriffenen und zusammengeführten Themen steht weniger eine „anti-kommunikative“ oder (wie für Grübel) eine gegen das Leben gerichtete Kunstauffassung, sondern vielmehr das Verhältnis des Künstler-Lebens (*Einsamkeit*) zur Wahrheit (*Zeugenschaft*) und der Modus ihrer Ersetzung (*Vergessen*). Monolog-Kunst ist so gedacht nicht automatisch gegen jegliche Kommunikativität gerichtet oder gar Ausdruck eines radikalen Ästhetizismus. Auch Nietzsches Monolog-Kunst kann kommunizieren oder nach Bachtins Begriffen „dialogisiert“ sein.

3.2 Dialogizität bei Bachtin

3.2.1 Begriffsbestimmungen

Kaum einer der Bachtinschen Termini wurde in der Vergangenheit so intensiv diskutiert und rezipiert wie die Dialogizität – gerade auch deshalb, weil sie im Verhältnis zu anderen Begriffen noch stärker abstrakt-definitiv unterbestimmt, gleichzeitig aber von zentraler Bedeutung für das Verständnis von Bachtins Gesamtwerk ist. In seinem theoretischen Werdegang setzt die Beschäftigung mit der Dialogizität im Rahmen der Hinwendung zu Dostoevskij ein, dessen Schreibweise er wesentliche Impulse zu verdanken hat. Noch in *Autor und Held* versteht er das Werk Dostoevskijs als Ausdruck der „Krise der Autorschaft“ (siehe hierzu Abschnitt 2.4). „Der Held beherrscht den Autor. [...] Im Ergebnis erscheint das Werk gemacht, nicht geschaffen“¹⁷³, schreibt Bachtin dort. „Es gibt

173 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 72.

keine organische Verschmelzung dessen, wodurch der Held nach außen wirkt (das Äußere, die Stimme, die Manieren u.a.)“¹⁷⁴. Auffallend ist, dass Dostoevskij damit klar in ein kritisches, wenn nicht negatives Licht gerückt wird. Parallel zur Arbeit an *Autor und Held* hat Bachtin jedoch bereits an dem erst 1929 erschienen Buch *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* (dt. *Probleme des Schaffens von Dostoevskij*; 1963 erweitert, überarbeitet, neu herausgegeben und unter dem aktualisierten Titel *Probleme der Poetik Dostoevskijs* ins Deutsche übersetzt) gearbeitet, das Buch, in dem die Begriffe Dialogizität (*dialogičnost*) und Polyphonie (*polifonija*) zum ersten Mal systematisch und eindeutig positiv angewandt werden – zu diesem Schluss kommt zumindest Sergej Bočarov in der russischen Gesamtausgabe. Erste Andeutungen zur Arbeit an einem Buch über Dostoevskij macht Bachtin bereits in Briefen Anfang der 20er Jahre.¹⁷⁵ Es liegt also nahe, dass sein Verhältnis zu dem Schriftsteller einem starken Wandel unterworfen war, der ihn letzten Endes dazu führte, eine wohlwollende Theorie seiner Schreibweise zu entwerfen. Neben *Probleme der Poetik Dostoevskijs* entwickelt Bachtin seinen Begriff der Dialogizität Mitte der 30er Jahre im lange Manuskript gebliebenen *Das Wort im Roman*; spätestens von da an findet er als konstanter Bezugspunkt in zahlreichen weiteren Texten Erwähnung, insbesondere in *Rabelais und seine Welt* in Verbindung mit der dort ausgearbeiteten Karnevalstheorie.

Widmen wir uns zunächst den Ausführungen Bachtins in *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Wir finden hier einige grundlegende Bestimmungen: „Die Sprache lebt nur durch den dialogischen Gebrauch aller, die sie sprechen. Die dialogische Kommunikation ist die eigentliche *Lebenssphäre* der Sprache.“¹⁷⁶ Der Lebensbegriff, der hier verwendet wird, verweist auf das bereits behandelte Paar *gegeben/aufgegeben*, dass Bachtin in Anschluss an Kant und Cohen schon in seiner fragmentarischen *Philosophie der Handlung* Anfang der 20er Jahre in sein Denken aufnahm. Im Gegensatz zu den Ausführungen in *Autor und Held* rückt anstelle der Gegebenheit als Konsequenz einer ästhetischen Abschließung des Helden nun die generelle Aufgegebenheit des Lebens ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Damit nimmt Bachtin einen völlig neuen theoretischen Standpunkt ein,

174 Ebd., S. 73.

175 Vgl. Bočarov, Sergej G. u.a.: Kommentar zu *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. In: Bachtin, Michail. M.: *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. II, „*Problemy tvorčestva Dostoevskogo*“, 1929. *Stat'i o L. Tol'stom*, 1929. *Zapisi kursa lekcij po istorii russkoj literatury, 1922-1927*. Moskau: Russkie slovari 2000, S. 433ff.

176 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 204.

von dem aus das Wort vor dem Hintergrund seiner „dialogischen Natur“ betrachtet wird. Er bezeichnet diese Perspektive als *metalinguistisch*, ein Begriff, der erst im Zuge der Überarbeitung des Dostoevskij-Buches Anfang der 60er in den Text aufgenommen wird. Metalinguistik ist von der klassischen linguistischen Perspektive unterschieden, da diese nur die abstrakte Ebene des Sprachsystems im Blick hat, nicht aber die Rolle der Äußerung, die wiederum für die Metalinguistik den primären Bezugspunkt darstellt.

Aufbauend auf der Erfassung des Dialogischen als natürliches Wesen der Sprache, entwickelt Bachtin den Begriff des *Monologischen*. So korrespondiert etwa die abstrakte Linguistik mit der Betrachtungsweise des Wortes „innerhalb eines monologischen Kontextes“¹⁷⁷. Das Monologische ist also auf der einen Seite der Gegenstand bzw. das Produkt einer wissenschaftlich beschränkten Analyse. Auf der anderen Seite kehrt das Monologische auch als eine besondere Form des Schreibens wieder, genauer als ein Schreiben, das die eigentlich dialogische Natur der Sprache restringiert, indem es sich demonstrativ als Autorenkontext ausweist.

Bachtin überführt das Problem von eigentlicher Dialogizität und monologischer Kontextualisierung in ein quasi-semiotisches Modell des Wortes, das drei Typen kennt: Erstens das „direkte, unmittelbar auf seinen Gegenstand gerichtete Wort, als Ausdruck der letzten Bedeutungsinstanz des Sprechenden“; zweitens das „Objekt-Wort (das Wort einer dargestellten Person)“; und drittens das „Wort mit Ausrichtung auf ein fremdes Wort (das zweistimmige Wort)“.¹⁷⁸ Die zwei ersten Typen unterstehen rein dem Autorenkontext, das „gegenstandsgerichtete Wort“ in direkter Form, das „Objekt-Wort“ in indirekter. Bachtin versteht den Autorenkontext hier durchaus intentional (*avtorskaja zamysel*), konkret kann der Autor sich also entweder direkt selbst oder mittels zitierter Reden ausdrücken, wobei im zweiten Fall die Autor-Intention nicht in das Wort „eindringt“, es nicht umformt, sondern nur *nachahmt* und als Objekt arrangiert. Sowohl das direkte Autorenwort als auch das Objekt-Wort sind folglich *einstimmig* und unbedingt-ernsthaft. Bedingt und *zweistimmig* hingegen ist der dritte Typ, bei dem das fremde Wort nun statt nachgeahmt graduell stilisiert, parodiert, umakzentuiert oder in einen es bestimmenden Dialog integriert wird. Ebendieses fremde Wort ist es, das Bachtin bei Dostoevskij entdeckt: „Er fürchtet nicht, im zweistimmigen Wort die verschiedengerichteten Akzente aufs äußerste zu

177 Ebd., S. 207.

178 In einem größeren, stärker differenzierten Schema, das sich auch schon in der Ausgabe von 1929 findet, dargestellt in: Ebd., S. 222f.

aktivieren; im Gegenteil, gerade diese Aktivierung braucht er für seine Ziele; denn die Vielfalt der Stimmen darf nicht aufgehoben werden, sondern muß in seinem Roman triumphieren.“¹⁷⁹ Damit ist nun auch Bachtins Gattungslehre angesprochen: Dostoevskijs Verwendung des zweistimmigen Wortes setzt für ihn „die ‚dialogische Linie‘ in der Entwicklung der europäischen künstlerischen Prosa“¹⁸⁰ (zu der u.a. auch die häufig erwähnte menippeische Satire gehört) fort und schafft, indem er sie in den Roman einführt, die neue Subgattung des *polyphonen Romans*. Die häufig parallele Verwendung der Termini „polyphon“ und „dialogisch“ sind wie folgt zu verstehen: Polyphonie bezeichnet den sich in der Gattung niederschlagenden Willens-Pluralismus als Vielstimmigkeit, Dialogizität hingegen eher die semiotische Prozessualität des Wortes in Wechselwirkung und Interaktion mit einem fremden Wort.¹⁸¹ In *Das Wort im Roman* stellt Bachtin diesen beiden Begriffen noch einen dritten an die Seite, nämlich den der *hybriden Konstruktion* bzw. der *Hybridisierung* (*gibridizacija*). Darunter versteht er die Vermischung zweier Äußerungen, Redeweisen, Stile, „Sprachen“ oder Horizonte, wobei in diesem Fall die formalen Grenzen komplett aufgelöst werden.¹⁸² Im Roman, dem die Hybridisierung wesentlich ist, trifft man eine beabsichtigte, künstlerische zweistimmige Hybridisierung an – sie hat zwei Akzente und einen doppelten Sinn. Diese Form, verstanden als „das Erkennen der einen Sprache durch eine andere“¹⁸³, steht der unbewussten, einstimmigen Hybridisierung gegenüber, die ein zentrales Phänomen des historischen Werdens von Sprache ist.

Bisher wurde erklärt: die *dialogische Natur* der Sprache, das *Monologische* als Einstellung und Restriktion dieser Sprache, die drei *Typen des Wortes* (direktes Wort, Objekt-Wort, Wort mit Ausrichtung auf ein fremdes Wort) sowie das Verhältnis von *Polyphonie*, *Dialogizität* und *Hybridisierung*. Es ist nicht die Zielsetzung dieses Abschnitts, all diese Phänomene in Beispielen zu demonstrieren, das soll in Teilen später in der erneuten Hinwendung zum *Zarathustra*-Text passieren. Um die Einführung der zentralen, um das Thema der Dialogizität gruppierten Begriffe einigermaßen zu komplettieren, seien den

179 Ebd., S. 227.

180 Ebd., S. 303. Hier findet sich auch in konzentrierter Form Bachtins Theorie der Entwicklung von Gattungsgeschichte.

181 Vgl. auch Sasse, Sylvia: *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010, S. 84.

182 Vgl. Bachtin, Michail M.: *Das Wort im Roman*. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 195.

183 Ebd., S. 244f.

Erklärungen aber noch zwei „Wörter“ hinzugefügt, deren Unterscheidung Bachtin in *Das Wort im Roman* ein ganzes Kapitel widmet – das *Romanwort* und das *Poesiewort*.

Angesichts der dialogischen Natur der Sprache entwirft Bachtin zwei gattungsspezifische Umgangsformen. Im Roman wird, wie schon erwähnt, dem Wort die Entfaltung innerhalb der Sphäre fremder Wörter voll ermöglicht, in der Poesie (Bachtin spricht hier immer wieder vom „Wort der bildlichen Trope“) dominiert hingegen das Verhältnis zwischen Wort und Gegenstand. Das eindrucksvolle Bild, das Bachtin für die Distinktion von Roman- und Poesiewort konstruiert, sei hier nicht vorenthalten:

Wenn wir uns die *Intention*, d. h. die *Ausrichtung auf den Gegenstand* eines solchen Wortes in der Art eines Strahls vorstellen, dann wird das lebendige und unwiederholbare Spiel der Farben und des Lichts in den Facetten des von ihm erbauten Bildes nicht durch die Brechung des Wort-Strahls im Gegenstand selbst (als Spiel der bildlichen Trope der poetischen Rede im engeren Sinne, im „Wort, das sich losgesagt hat“) erklärt, sondern als seine Brechung in jener Sphäre fremder Wörter, Wertungen und Akzente, durch die der Strahl fällt, da er sich auf den Gegenstand richtet: die den Gegenstand umgebende soziale Atmosphäre lässt die Facetten seines Bildes spielen.¹⁸⁴

Bachtins konkrete Beschreibungen der Poesie-Sprache machen es den RezipientInnen nicht sonderlich schwer zu erkennen, wie er zu ihr eingestellt ist: Der Dichter „entkleidet“ und verwendet, spaltet, seine Sprache wird im Extrem „autoritär, dogmatisch und konservativ“¹⁸⁵. Der Romancier aber „reinigt“ die Wörter weder, noch „vertreibt“ er fremde Stimmen. Es wäre wohl kaum übertrieben, mit der Wortwahl Bachtins zu behaupten, dass in seinem Lob des polyphonen Romans ein modernistisches eschatologisches Grundmoment enthalten ist, ähnlich vielen anderen literaturtheoretischen Ansätzen seiner Zeit, z.B. Georg Lukács' oder Walter Benjamins. Die radikale Gegenüberstellung von Poesie- und Romanwort provoziert im Kontext des *Zarathustra* regelrecht die Diskussion und fügt den unter 2.4 aufgelisteten Problemen eine neue Dimension hinzu.

3.2.2 Ist der Bachtinsche „Dialog“ Nietzsches „Monolog“? – Versuch einer Antwort in Anlehnung an Kristeva

Mit ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* aus dem Jahr 1967 gehört Julia Kristeva zu den ersten VermittlerInnen von Bachtins Werk in Westeuropa und wurde gleichzeitig zur Begründerin der Intertextualitätstheorie. In dem Aufsatz verschränkt Kristeva Bachtinsche Begriffe – allen voran die von Dialog und Ambivalenz (stammend

184 Ebd., S. 170.

185 Ebd., S. 179.

aus dem Dostoevskij- und dem Rabelais-Buch) – mit der Texttheorie Roland Barthes'. Sie schreibt später dazu: „Damals bestand mein Beitrag darin, dass ich Bachtins Idee verschiedener Stimmen innerhalb einer Äußerung ersetzt habe durch die Vorstellung verschiedener Texte innerhalb eines Textes.“¹⁸⁶ Kristevas Bachtin ist also explizit ein vermittelter, keine Interpretation. Diese Vermittlung besteht insbesondere auch darin, dass angesichts der keineswegs postmodernen Terminologie Bachtins Kristeva dazu übergeht die für sie fruchtbaren Ideen aus ihrer „abgenutzten ideologischen Hülle“ zu befreien.¹⁸⁷ Ob Kristevas theoretische Aneignung im Ganzen zu einer Entstellung des Bachtinschen Gedankens führt, soll hier nicht weiter von Relevanz sein.¹⁸⁸ Von Bedeutung sind für uns zunächst einige zentrale Beobachtungen Kristevas, die dabei helfen können, das noch unklare Verhältnis zwischen Nietzsches und Bachtins Positionen aufzuklären. Im Kapitel 3.1 wurde dargestellt, dass Nietzsches Verständnis von Monolog primär auf dessen Kritik an konventionellen Wahrheitsbegriffen basiert: Der Monolog bei Nietzsche ist eine besondere kommunikative Voraussetzung, in der Wahrheiten dem Vergessen überantwortet werden, und die es dabei ermöglicht, sich dem Konzept einer transzendentalen Zeugenschaft zu entziehen. Wahrheit spielt auch in Kristevas Bachtin-Lektüre eine Rolle: Sie konfrontiert darin die *poetische Sprache*, welche sie als Teil eines umfassenden Intertexts grundlegend dialogisch versteht, mit der zweiwertigen Logik. Denn eine Auffassung von Logik, die nur *wahr* und *falsch* kennt, 0 und 1, sei nicht in der Lage, poetische Sprache zu formalisieren, wie es z.B. bei der wissenschaftlichen Sprache der Fall ist¹⁸⁹:

186 Zit. n. Berndt, Frauke und Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: ESV 2013, S. 34.

187 Vgl. Kristeva, Julia: *The Ruin of a Poetics*. In: Bann, Stephen; Bowlt, John E. (Hg.): *Russian Formalism. A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edinburgh: Scottish Academic Press 1973, S. 107. [Übers. d. Zitats A.H.]

188 Eine Diskussion der Unterschiede zwischen Kristeva und Bachtin findet sich u.a. bei: Grübel, Rainer: *Michail Bachtin und Julia Kristeva: Dialogik und Intertextualität*. In: Simon, Ralf (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft Poetik und Poetizität*. Berlin; Boston: de Gruyter 2018, S. 310ff.; außerdem bei: Polouboiarinova, Larissa: *„Bachtinologie“ in der westlichen (insbesondere deutschen) Literaturwissenschaft und in Postsowjetrußland*. In: Schönert, Jörg (Hg.): *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung*. Bericht des DFG-Symposiums 1998. Stuttgart: Metzler 2000, S. 385f.

189 Die Unterscheidung zwischen poetischer Sprache und Wissenschafts- oder auch alltäglicher Sprache ist eine Anleihe am russischen Formalismus, der von Bachtin als „Material-Ästhetik“ (Bachtin, Michail M.: *Das Problem von Inhalt, Material und Form*. In: Ders., *Die Ästhetik des Wortes*, S. 101) abgelehnt wurde. Kristeva scheint diese Kritik, die natürlich auch implizit in Bachtins Werk zum Vorschein tritt, nicht bekannt zu sein oder jedenfalls nicht als schwerwiegend zu gelten, wenn sie am Anfang ihres Artikels Bachtins Schaffen als „eines der bedeutendsten Ereignisse der formalen Schule“ (Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und*

Eine Semiologie der literarischen Texte muß mit einer *poetischen Logik* aufgebaut werden, in der der Begriff der „*Potenz der Kontinuität*“ (*puissance du continu*) das Intervall von 0 bis 2 umfassen würde, eine Kontinuität, wo 0 denotiert und 1 implizit überschritten wird.

In dieser spezifisch poetischen „Potenz der Kontinuität“ von Null zum Double ist das (linguistisch, psychisch und gesellschaftlich) „Verbotene“ die 1 (Gott, das Gesetz, die Definition), und die einzige linguistische Praxis, die diesem „Verbot“ entkommt, ist der poetische Diskurs.¹⁹⁰

Der Kern dieses Zitats mündet meines Erachtens erneut in den Lebensbegriff Bachtins, der hier mit der impliziten „Überschreitung“ des Wahrheitswerts 1 demjenigen Nietzsches angenähert wird. Wenn das Leben der Sprache grundsätzlich dialogisch ist, wie Bachtin festhält, und die „poetische Sprache“ im Sinne Kristevas dieses Leben unverhüllt ausstellt, dann bedeutet das auch, dass das klassische Zeichenmodell Saussures keine Gültigkeit besitzt.¹⁹¹ Das ist implizit mit ein Grund dafür, dass Bachtin die herkömmliche Linguistik für nicht angemessen erachtet, die Sprache der Literatur zu analysieren, und ihr seine an der Äußerung orientierte Metalinguistik gegenüberstellt.¹⁹²

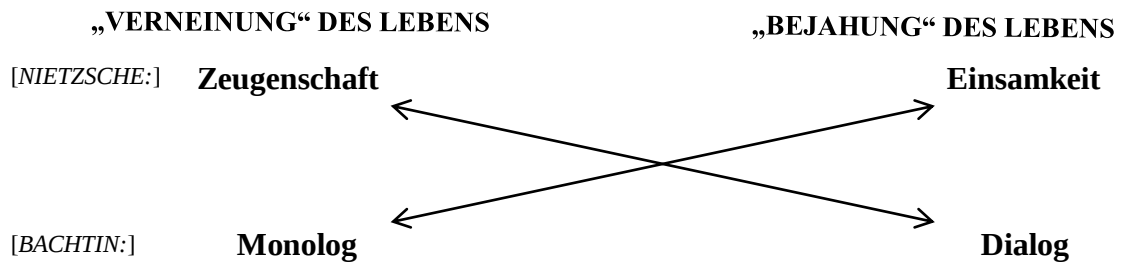
Im Anschluss an die von Kristeva attestierte Überschreitung des Wahrheitswerts in der poetischen Sprache sei hier das Verhältnis zwischen Bachtins und Nietzsches Terminologie wie folgt als Chiasmus bestimmt:

Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. III, *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 345f.) ausweist.

190 Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 353.

191 „Die Definition, die Bestimmung, das Zeichen ‚=‘ und der Begriff ‚Zeichen‘ selber, der eine vertikale (hierarchische) Zerlegung in Signifikant (Sa) und Signifikat (Sé) voraussetzt, können nicht auf die poetische Sprache angewandt werden, die aus einer Unmenge von Verknüpfungen und Kombinationen besteht.“ (Ebd., S. 352.)

192 Schon 1929 kritisiert der befreundete Valentin Vološinov, womöglich aber auch Bachtin selbst – die Debatte zur ungewissen Autorschaft des Textes hat verschiedenste Positionen hervorgebracht – in *Marxismus und Sprachphilosophie* Saussures These, die Sprache verhielte sich zur Äußerung „wie das Soziale zum Individuellen“, und ordnet sie einem „abstrakten Objektivismus“ im Geiste des Rationalismus zu. (Vološinov, Valentin: *Marxismus und Sprachphilosophie*. Hrsg. u. eingel. v. S. M. Weber, aus d. Russ. von R. Horlemann. Frankfurt a. M. u.a.: Ullstein 1975, S. 116.) Nach Vološinov fasst Saussure deshalb auch die Geschichte (der Sprache) als ein „irrationales, die logische Einheit des Sprachsystems verzerrendes Element“ (S. 117) auf. Da Vološinov der konkreten *parole* und nicht der abstrakten *langue* zu ihrer Geltung verhelfen will, bestimmt er das Zeichen dynamisch als „Materialisierung“ (S. 60) gesellschaftlicher Kommunikation und als „Arena des Klassenkampfes“ (S. 71). Für eine ausführlichere Besprechung von Vološinovs/Bachtins Kritik an Saussure siehe: Hutchings, Stephen C.: *The Russian critique of Saussure*. In: Sanders, Carol (Hg.): *The Cambridge Companion to Saussure*. Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 139-156 [zu Vološinov/Bachtin S. 150-154].



Nietzsche und Bachtin gelangen bei der Einschätzung des Verhältnisses zum Leben zu zwei sich intuitiv widersprechenden Dichotomien. Dieser Antagonismus gilt jedoch nur, wenn man sie aus der Perspektive einer zweiwertigen Logik betrachtet. Zeugenschaft und Monolog widersprechen sich dabei insofern, als sie vor dem Hintergrund von sich ausschließender Anwesenheit und Abwesenheit gedacht werden, ebenso bei Einsamkeit und Dialog. Der reine Monolog ist bei Bachtin nur möglich, wenn er alle anderen Horizonte ausschließt, jede Form von potentieller Antwort tilgt. Der Dialog wiederum erfordert einen fremden Horizont und besteht darin, eine bestimmte Position zu diesem Horizont einzunehmen. Ein Dialog in Einsamkeit erschiene so als *contradictio in adjecto*.

Was einem solchen quasi kommunikativ-empirischen Verständnis widerspricht, ist, dass beide Philosophien – sowohl die Kunstphilosophie Nietzsches als auch die Poetik Bachtins – sich als Angriffe auf die zweiwertige Logik verstehen. So schreibt Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse*:

Der Grundglaube der Metaphysiker ist *der Glaube an die Gegensätze der Werthe*. Es ist auch den Vorsichtigsten unter ihnen nicht eingefallen, hier an der Schwelle bereits zu zweifeln, wo es doch am nöthigsten war: selbst wenn sie sich gelobt hatten „de omnibus dubitandum“. Man darf nämlich zweifeln, erstens, ob es Gegensätze überhaupt giebt, und zweitens, ob jene volksthümlichen Werthschätzungen und Werth-Gegensätze, auf welche die Metaphysiker ihr Siegel gedrückt haben, nicht vielleicht nur Vordergrunds-Schätzungen sind, nur vorläufige Perspektiven, vielleicht noch dazu aus einem Winkel heraus, vielleicht von Unten hinauf, Frosch-Perspektiven gleichsam, um einen Ausdruck zu borgen, der den Malern geläufig ist?¹⁹³

Nietzsche leistet hier nicht nur eine Negation der Wahrheit, sondern eine Überwindung des zweiwertigen Systems an sich, indem er die „Werthschätzungen“ der Metaphysiker als Vorurteile entlarvt. Ähnlich verhält es sich bei Bachtin, der die Wahrheit bei Dostoevskij, d.h. bei demjenigen Schriftsteller, der die Dialogizität maßgeblich in den Roman eingeführt hat, als perspektivische Wahrheit erkennt:

193 JGB I, § 2, KSA V, S. 16.

[...] jene ‚Wahrheit‘, zu der der Held gelangen soll und zu der er schließlich auch tatsächlich gelangt, indem er sich die Ereignisse erklärt, kann für Dostoevskij im Grunde genommen nur die *Wahrheit seines eigenen Bewußtseins sein*. Sie kann dem Selbstbewusstsein gegenüber nicht neutral sein. Im Munde eines anderen bekäme das inhaltlich gleiche Wort, dieselbe Definition einen anderen Sinn, einen anderen Ton und wäre nicht mehr Wahrheit.¹⁹⁴

Was die Lebensbegriffe von Bachtin und Nietzsche somit eint, ist die immanente Überwindung der Zweiwertigkeit: Beide befinden sich *jenseits von Gut und Böse, jenseits von Wahr und Falsch* – bei Nietzsche ist dieses *Jenseits* bezeichnet mit der Monolog-Kunst, bei Bachtin mit dem Dialogischen. Es sei hier also festgehalten, dass Nietzsches und Bachtins Bestimmungen sich nur fundamental unterscheiden, wenn sie als abstrakte *Situationen* interpretiert und einander gegenübergestellt werden. Dieser Auffassung steht aber die Rückführung beider „Kunstformen“ auf ein prozessual verstandenes Leben entgegen, das jenseits einer zweiwertigen Logik verortet wird und in dem auch vermeintlich Gegensätzliches zusammengebracht werden kann. So fungiert die Fiktion der Einsamkeit bei Nietzsche ebenso als Absage an soziale wie metaphysische Wahrheitskonzeptionen wie auch die Dialogizität bei Bachtin. Für beide gilt „Wahrheit“ perspektivisch, ist weder universal fixiert noch logisch.¹⁹⁵

Die Absage an die als Zeugenschaft sozial metaphorisierte Wahrheit setzt, wie Nietzsche schreibt, das *Vergessen* voraus bzw. geht damit einher. Das ruft ein neues Problem herauf, denn bei Bachtin ist das Vergessen häufig negativ konnotiert. In *Das Wort im Roman* heißt es etwa zur Sprache der Poesie: „*Alles, was in das Werk Eingang findet, muß in die Lethe versinken, sein vorheriges Leben in fremden Kontexten vergessen: nur ihres Lebens in poetischen Kontexten kann sich die Sprache erinnern (hier kann es auch konkrete Reminiszenzen geben)*.“¹⁹⁶ Eine andere bzw. allgemeinere Perspektive liefert Bachtin in

194 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 63.

195 Konkrete Kritik an Kristevas Ansatz wurde u.a. von Gröbel formuliert: Kristeva „geht mit ihrem Begriff der ‚intertextualité‘ von der Bachtinschen dialogischen Ästhetik aus, doch scheint sie zugleich hinter Bachtin zurückzugehen, wenn sie ‚intertextualité‘ auf eine mehrwertige Logik, die den Gegensatz von Affirmation und Negation aufhebt, gründet. Sie beschreibt damit den Status des romantischen Grotesken, den Dostoevskijs Romane laut Bachtin bereits hinter sich gelassen haben, indem sie den grotesken Interpretanten individualistischer Entzweiung kraft der Erzählstruktur aufgehoben haben. Die Ambivalenz der Dialogik, die auf Intersubjektivität angewiesen ist, läßt sich in keine objektivierte Logik auflösen, auch nicht in eine mehrwertige Logik. Wenn J. Kristeva den Zeichenbegriff in einen Mengenbegriff überführt, modelliert sie nicht semiotische Ambivalenz, sondern semantische Ambiguität: der Unterschied zwischen Bedeutung und Sinn geht erneut verloren.“ (Gröbel: *Zur Ästhetik des Wortes*..., S. 61f.)

196 Bachtin: *Das Wort im Roman*, S. 188. (Unklar ist, woher die Kursivierung der Übersetzung stammt, in der späteren russischen Gesamtausgabe findet sie sich nicht.)

seinen späten, bisher unübersetzten *Arbeitsnotizen* (*Rabočie zapisi*). In Hinblick der (Literatur-)Historie schreibt Bachtin dort:

In jedem Moment der Entwicklung des Dialogs existieren große, unbegrenzte Massen an vergessenen [„]Sinnen[“] [*smysly*], aber zu bestimmten Momenten der weiteren Entwicklung des Dialogs, in seinem Verlauf, werden sie wieder erinnert und leben in aktualisierter Gestalt [*v obnovlennom vide*] (in einem neuen Kontext) wieder auf. Es gibt nichts absolut Totes: jeder Sinn wird sein Fest der Wiedergeburt haben.¹⁹⁷

Dieses Zitat zeigt ein Doppeltes: Einerseits geht es von einer praktischen Realität des Vergessens aus, d.h. ein Vergessen von Sinn, der bei Bachtin immer personal ist, wird angesichts der unüberblickbaren Quantität verschiedener „Sinne“ als quasi historisch natürliches Phänomen gedeutet. Andererseits wird jeder Sinn „in einem neuen Kontext“ wiedergeboren, sein Vergessen erscheint so nicht als ewiger Verlust, sondern nur als vorübergehender. Diese Sichtweise weckt berechtigterweise Assoziationen zu Nietzsches Konzeption der *Ewigen Wiederkunft*. Die zyklische Metaphorik der Wiederkunft etwa im *Zarathustra* als Wechsel von Tag und Nacht etc. wirkt auch hier. Ähnliche Gedanken äußert Nietzsche schon 1874 in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, wo er das Vergessen zu einem wesentlichen Moment des Handelns erklärt: „Ein Mensch, der durch und durch nur historisch empfinden wollte, wäre dem ähnlich, der sich des Schlafens zu enthalten gezwungen würde, oder dem Thiere, das nur vom Wiederkäuen und immer wiederholten Wiederkäuen leben sollte.“¹⁹⁸ Indem Bachtin die Realität von Vergessen und Wiedergeburt als Element des (historisch-literarischen) Sprachhandelns eingesteht, nähert er sich Nietzsche klar an. Der Unterschied allerdings bezüglich der Monolog-Kunst liegt nicht in diesem Moment, sondern in Grad und Form der konkreten theoretischen Ausrichtung. Bachtin ist es im Gegensatz zu Nietzsche wesentlich wichtiger, die paradoxe Kontinuität in der Wiederkunft zu betonen, als das Vergessen zur *conditio sine qua non* einer von ihm bevorzugten Kunstform zu erklären. Das mag auch daran liegen, dass Bachtin literarische Kommunikation stärker auf geschichtliche Prozessualität und Partizipation bezieht, anstatt, wie es Nietzsche im Aphorismus 367 versucht, die Kunst schlechthin an zwei Unterscheidungsmerkmalen festzumachen. Für Bachtin ist Vergessen nur bedingt „positiv“, insofern es natürliche

197 Bachtin, Michail M.: *Rabočie zapisi 60-ch – načala 70-ch godov*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij v cemi tomach*, Bd. VI, *„Problemy poëtiki Dostoevskogo“*, 1963. *Raboty 60-ch – 70-ch gg.* Hrsg. v. S. G. Bočarov u. L. A. Gogotišvili. Moskau: Russkie slovari 2002, S. 434f. [Übers. A.H.]

198 UB II 1, KSA I, S. 250.

Voraussetzung einer dialogischen Neu-Kontextualisierung und Wiedergeburt ist. Einem solchen Vergessen begegnen wir auch in seinem Aufsatz zu *Rabelais und Gogol*: Indem Gogol' die „Rede des Volkes mit den *toten, veräußerlichenden Schichten der Sprache*“ konfrontiert, ermöglicht er „die Befreiung vergessener und verbotener Bedeutungen“¹⁹⁹.

In Nietzsches Aphorismus hingegen weist nichts auf eine solche *dialogische* Wiedergeburt hin. Hier wird die Monolog-Kunst als „Musik des Vergessens“ *aus dem Akt des Vergessens* selbst gedacht und nur auf ihn bezogen. Damit wird in der Monolog-Kunst das anti-soziale Element klarer akzentuiert und nicht postwendend in einen neuen sozialen Kontext überführt. Dieses Moment scheint auch Bachtin im Vergessen erkannt zu haben, wenn er in der weiter oben zitierten Passage nicht ohne pejorativem Beiklang die Poesie als Vergessen des vorherigen Lebens in fremden Kontexten bezeichnet. Ich halte es daher für notwendig bei Bachtin von zwei Formen des Vergessens zu sprechen, erstens von einem *karnevalesken Vergessen*²⁰⁰, das als liminales Moment jedoch immanent dialogisiert ist, und zweitens von einem aktiven, *monologischen Vergessen*, wie Bachtin es in der Poesie lokalisierte. Interessanterweise steht Nietzsches Begriff des Vergessens mit all seinen Implikationen in einer gewissen Nähe zu beiden dieser Formen.

Auch bei Kristeva, die allerdings nicht vom Vergessen spricht, begegnen wir diesen zwei Momenten. Das aktive, monologische Vergessen begreift sie als Verbot und Zensur, bei der der eigentlich dialogische Diskurs „sich weigert, zu sich selbst zurückzukommen (zu ‚dialogisieren‘)“²⁰¹. Das karnevaleske, neu-kontextualisierende Vergessen, also die Bejahung des Dialogischen (sie spricht von einem „dialogischen Diskurs“), wird als „zerstörende Genese“²⁰² gefasst. Kristeva sieht also beide möglichen Wege, die das Vergessen gehen kann, beschreibt sie aber in den Termini der Bachtinschen Karnevalstheorie, die ja, zuerst in *Rabelais und seine Welt* vorgestellt, später auch in die Überarbeitung des Dostoevskij-Buches einfließt. Kristeva spricht in diesem Zusammenhang sogar von „Nietzsches Dionysismus“ und sieht diesen als vergleichbar mit dem „Zynismus“ der karnevalisierten Bühne, „die einen Gott zerstört, um ihre dialogischen

199 Vgl. Bachtin, Michail M.: *Rabelais und Gogol*'. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 344.

200 Zum Karneval siehe Kapitel 3.5.

201 Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 360.

202 Ebd.

Gesetze aufzuzwingen.“²⁰³ Grübel verwendet in seinem Systematisierungsversuch der Bachtinschen Theorie von 1979 ebenfalls den Begriff des Vergessens: Obwohl ihm viel daran gelegen scheint, auf Unvereinbarkeiten mit Nietzsche hinzuweisen, wird in einer triangulierten Graphik der Dialog als „lebendiges Gedächtnis“ ausgewiesen, das Vergessen dem Karneval beigeordnet und dem Monolog ein „totes Gedächtnis“. Er schreibt dazu: „Im Karneval ist das Zeichen als Vollzug [...] ohne Dauer, im Monolog erstarrt es zur Permanenz des Dings. Erst im Dialog gewinnt das Zeichen kraft der Ambivalenz der Semiose lebendige Kontinuität: es ist veränderbar und doch unvergänglich.“²⁰⁴

Ich möchte hier abschließend also zwei primäre Berührungsstelle zwischen Nietzsches Aphorismus 367 und Bachtins Dialogizitäts-Konzeption festhalten:

1. die Überwindung einer zweiwertigen Logik hinsichtlich der Bestimmung von Wahrheit im poetischen Diskurs und
2. ein komplexes, indirektes Verhältnis zwischen dem Vergessen bei Nietzsche als anti-sozialem Bruch sowie Loslösung von konventionalisierten Formen der Sprache und dem Vergessen bei Bachtin einerseits als Bedingung dialogischer Neukontextualisierung (Karneval) und andererseits monologischer Dekontextualisierung, z.B. in der Poesie.

Anhand beider Schnittstellen kann ausgemacht werden, wie Nietzsches und Bachtins Ansätze sich auf allgemeiner Ebene vor allem darin ähneln, dass beide über die Setzung einer kommunikativen Situation zu einer Theorie der semiotischen Praxis gelangen, wobei diese bei Bachtin stärker und mittels Monolog und Karneval ambivalenter ausgearbeitet ist als meines Wissens bei Nietzsche. Hierin liegt auch das prinzipielle Problem, auf die eingangs gestellte Frage, ob Bachtins Dialog Nietzsches Monolog wäre, eine Antwort zu geben. Anstatt also ein finales Urteil über Identität bzw. Nichtidentität zu fällen, möchte ich eher davon sprechen, dass beide Konzeptionen sich trotz ihrer Gegensätze hinsichtlich der kommunikativen Rahmung im Grunde nicht zwingend widersprechen, aber widersprechen können. Das Schlüsselmoment ist meines Erachtens die Rolle, die Nietzsches Begriff des Vergessens beigeordnet wird, dem ein karnevaleskes Element im Kern nicht abgesprochen werden kann. Man denke hier alleine an folgendes, wahrlich

203 Ebd., S. 362.

204 Grübel: *Zur Ästhetik des Wortes...*, S. 61.

karneavaleskes Fragment aus dem Jahr 1885: „Es giebt im organischen Reiche kein Vergessen; wohl aber eine Art *Verdauen* des Erlebten.“²⁰⁵

3.3 Zarathustras Dialoge anhand drei ausgewählter Kapitel

Nietzsches *Zarathustra* ist mitnichten das – im konventionellen Sinne – monologische Predigtbuch, als welches er nur allzu oft hingestellt wird. Wir begegnen hier vielen unterschiedlichen Formen des Sprechens in verschiedensten kommunikativen Rahmungen (Selbstgespräche, Dialoge, Reden vor der Menge), von denen schon teilweise im vorigen Kapitel gehandelt wurde. Diesen Sachverhalt hebt auch Zittel in seinem Aufsatz zum *Dialog als philosophische[r] Form bei Nietzsche* hervor: Sich konkret auf den Dialog beziehend, um den es auch uns hier gehen soll, erkennt er einige Unterschiede zwischen dem *Zarathustra* und anderen Werken Nietzsches, in denen der Dialog ebenso eine Rolle spielt. So seien die Dialoge im *Zarathustra* mehrheitlich agonal strukturiert, d.h. sie bringen Sieger wie Verlierer hervor, wobei der Gewalt ein gewisser Stellenwert beigemessen wird; außerdem seien sie weniger kryptisch als in anderen Werken und würden nicht „immanent unterlaufen“.²⁰⁶

Anke Bennholdt-Thomsen hat in ihrer damals bahnbrechenden Habilitationsschrift *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ als literarisches Phänomen* schon Anfang der 70er Jahre festgestellt, dass der Kommunikationssituation und damit dem Verhältnis des Helden zu seinem eigenen Wort (*verbum*) und dem, was es im Angesicht des Adressaten (*auditor*) auszudrücken gilt (*res*), eine eminente Bedeutung zukommt. In Bezug auf den Dialog im *Zarathustra* liefert sie allerdings keine gesondert fokussierende Betrachtung, sondern gliedert ihre Auseinandersetzung nach den eben genannten Begriffen der antiken Rhetorik. Sie lokalisiert folglich auch das Poetische des Textes „in dem ganzen komplizierten Bezugssystem von *res*, *verbum* und *auditor*“²⁰⁷. Für den Dialog bedeutet das, dass dieser als ein die Handlung vorantreibendes Element am Erkenntnisweg des konkreten Helden gesehen wird, ganz im Gegensatz zum Platonischen Dialog, wo er als Form selbst theoretische Erkenntnis produziert. Ohne es explizit anzusprechen, greift Bennholdt-

205 NF 1885, 34 [167], KSA XI, S. 477.

206 Vgl. Zittel: *Der Dialog...*, S. 106.

207 Bennholdt-Thomsen, Anke: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ als literarisches Phänomen. Eine Revision*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1974, S. 27.

Thomsen anderen Positionen vor, die den *Zarathustra* in unmittelbare Nähe zum Bildungsroman rücken (z.B. Braun, Higgins) – zumindest wenn man die am Helden festgemachte Trias *res-verbum-auditor* als Thematisierung und Lösungsversuch einer sprachlichen Passung von Individuum und Gesellschaft liest.²⁰⁸

Die eben referierten zwei Positionen zum Dialog im *Zarathustra* seien für die folgenden Besprechungen im Hintergrund parat gehalten; bevor wir uns aber direkt diesen zuwenden, muss noch eine allgemeinere, überblicksartige Vorarbeit geleistet werden. So scheint es hilfreich, zuerst darüber Klarheit zu erlangen, in welcher Quantität und Regelmäßigkeit der Dialog als Form im *Zarathustra* zum Einsatz kommt, in welchen Büchern sich die Dialoge häufen und in welcher Gestalt sie auftreten.

Im ersten Buch muss ein Unterschied gemacht werden zwischen der *Vorrede* und den *Reden Zarathustra's*: In der *Vorrede* gibt es durchaus einige Dialogpassagen (mit dem Heiligen, dem Seiltänzer und dem Einsiedler), die in die hier relativ dominante Narration gut eingefügt sind. Sie sind wie auch die Dialoge im vierten Buch somit direkt aus der narrativen Handlungslogik motiviert und durch diese unterfüttert. Anders verhält es sich bei den Dialogen im Hauptteil des ersten Buches, der ja in seiner Überschrift den Anspruch einer *Sammlung* von Texten äußert: Hier können neben den vielen oft ganz unvermittelt begonnenen Reden, die die Mehrheit der Kapitel bilden, drei Dialoge²⁰⁹ ausgemacht werden (die Gesprächspartner sowie die Form der Vermittlung sind in Klammern gesetzt): *Vom Baum am Berge* (direkt/Jünger), *Von alten und jungen Weiblein* (erzählt/altes Weiblein) und *Vom Biss der Natter* (erzählt/Natter).

Das zweite Buch orientiert sich zu Beginn stark an den Formen des ersten. Nach einer narrativen Einleitung dominieren wieder Kapitel, die in direkter Weise die Reden Zarathustras auf den glückseligen Inseln zitieren. Mehr oder minder stark ausgeprägte Dialogformen sind in folgenden Kapiteln von Relevanz: *Von den Dichtern* (direkt/Jünger),

208 Eine weitere, ebenfalls aus den 70er Jahren stammende Untersuchung, die sich gezielt Fragen des Dialogs widmen möchte, ist von Marie Hed Kaulhausen. Darin finden sich Anklänge an Martin Bubers Dialogtheorie, letztlich ist die Arbeit aber vor allem aufgrund ihres spekulativen Begriffsinventars wie „Weltverhältnis“ und „Lebensgefühl“ nicht als besonders wertvoll einzustufen. Siehe: Kaulhausen, Marie H.: *Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis*. München: Oldenburg 1977, S. 120-138.

209 Unter Dialog verstehe ich Texte, in denen die Rede von zwei auf einander reagierenden Gesprächspartnern geschildert wird. Darunter fallen also nicht diejenigen Kapitel, in denen Zarathustra zwar einen „Bruder“, „Freund“ oder seine Seele anspricht (z.B. in *Von den Freuden- und Leidenschaften* und *Von den Fliegen des Marktes*), diese, sofern es sich nicht ohnehin um reine Rhetorik handelt, aber nicht zu Wort kommen lässt.

Von grossen Ereignissen (erzählt/Feuerhund), *Von der Erlösung* (direkt/„der Bucklichte“), *Die stillste Stunde* (erzählt/ Zarathustras „stillste Stunde“).

Im dritten Buch nimmt die Zahl der Dialoge nochmals zu: *Vom Gesicht und Räthsel* (erzählt/Zwerg), *Vom Vorübergehen* (direkt/der „Affe Zarathustra’s“), *Die Heimkehr* (direkt/Einsamkeit), *Der Genesende* (direkt/Adler und Schlange), *Das andere Tanzlied* (erzählt/Leben). Im vierten Buch schließlich wird mit der Gattungsform der öffentlichen Rede zur Gänze gebrochen (es bleibt nur die Tischrede) und der Text in mehrheitlich narrative und dialogische Formen überführt, sodass sich eine Listung der Dialoge kaum lohnt. Die ersten Kapitel des Buches – von *Der Nothschrei* bis *Der Schatten* – sind größtenteils durch teils narrativ inszenierte Wechselrede dominiert und handeln von den Begegnungen des Protagonisten mit den „höheren Menschen“. Auch im weiteren Verlauf bleibt diese Tendenz aufrecht, kompliziert sich allerdings durch die Situation der festartigen Versammlung, bei der auch andere Figuren neben Zarathustra mit Beiträgen aufwarten. Mit dieser Aufstellung sollte ersichtlich werden, wie unterschiedlich einerseits die Gesprächspartner Zarathustras sind (von den „höheren Menschen“ über Zarathustras Tiere und mythische Wesen bis hin zu abstrakten Größen, wie dem Leben oder der Einsamkeit) und wie andererseits die Bedeutung der Dialoge von Buch zu Buch zunimmt, letztlich also auch die der einfachen Reden schrumpft. Im Folgenden werden drei der aufgezählten Dialoge aus je einem der Bücher herausgegriffen, in denen spezielle Aussagen über Sprache und Kommunikation an sich getätigt werden. Neben deren Diskussion soll es außerdem darum gehen, Elemente herauszuarbeiten, die diese Perspektiven mit der dort praktizierten Form der Kommunikation selbst in ein Verhältnis setzen. In einem weiteren Abschnitt wird versucht einen an Bachtins Termini orientierten Blickwinkel auf die ausgewählten Szenen zu erlangen.

3.3.1 *Vom alten und jungen Weiblein*²¹⁰ – Kommunikation als Schenken

3.3.1.1 Kontext und äußerer Rahmen

„Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!“ ist wohl einer der meistrezipierten Sätze des *Zarathustra*. Dabei wurde lange bzw. wird noch immer häufig übersehen, dass es sich hierbei erstens freilich nicht um eine direkte Äußerung Nietzsches und zweitens nicht

210 Za I, KSA IV, S. 84-86. Die folgenden Zitate aus diesem Kapitel werden nicht gesondert ausgewiesen.

einmal um eine der Hauptfigur handelt. Dass es allein schon deshalb vielfältige Interpretationsmöglichkeiten gibt, liegt auf der Hand. Etwa könnte man die Frage stellen, wer dazu berufen sei, die Peitsche, die man offenbar zur Frau mitnehmen solle, letztlich zu verwenden, wie die berühmte Photographie Nietzsches und Paul Rées mit Lou Salomé nahelegt.²¹¹ Oder ist mit der Peitsche vielleicht eine gemeint, die schon am Ort befindlich ist, und der Spruch quasi als Warnung zu werten? Eine konkrete Diskussion von Nietzsches Sexismus anhand dieses einzelnen Zitats scheint also mehr als müßig zu sein, vor allem wenn dabei nicht die Metaphorik des Weiblichen in die Debatte miteinbezogen wird. Sasan Seyfi liest aus dieser Perspektive Nietzsches Peitsche z.B. als „eine ironische, augenzwinkernde Requisite seiner Metaphysik-Kritik.“²¹²

Die äußere Struktur des in dieser Phrase kulminierenden Dialogs stellt sich wie folgt dar: In der Dämmerung wird Zarathustra von einem seiner Jünger mit einer Frage konfrontiert, auf die Zarathustra mit der Wiedergabe einer Begegnung desselben Tages antwortet, welche er wiederum in der Form eines Dialogs präsentiert. Damit werden zwei Kommunikationsrahmen gesetzt, erstens der zwischen dem Jünger und Zarathustra (Dialog 1) und zweitens der zwischen Zarathustra und dem alten Weiblein (Dialog 2). Gewisse Teile des Dialogs haben so zwei Adressaten auf unterschiedlichen Ebenen der Diegese. In beiden Situationen ist Zarathustra ein Aufklärender bzw. Erklärender – er wird von seinen Gesprächspartnern gebeten, etwas von seinem Wissen mit ihnen zu teilen, der Dialog ist somit mehrheitlich *asymmetrisch*. Das, was es zu teilen gilt, ist zunächst etwas, das die Form eines zurückgehaltenen, gleichsam esoterischen Wissens hat: „es ist ein Schatz, [...] eine kleine Wahrheit“; im zweiten Fall gestaltet sich die Esoterik des Gewussten komplexer – das Weiblein reklamiert, dass Zarathustra in der Vergangenheit zwar Vieles *zu den Weibern* sprach, ihnen aber nichts *über das Weib* sagte.

211 Für eine Diskussion unterschiedlicher Auslegungsmöglichkeiten siehe: Diethel, Carol: *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin; New York: de Gruyter 1996, S. 63-66. (Zum diesbezüglich zentralen Artikel von Hermann Josef Schmidt „Du gehst zu Frauen?“ – Zarathustra's Peitsche – ein Schlüssel zu Nietzsche oder einhundert Jahre lang Lärm um nichts? in der ersten Ausgabe von *Nietzscheforschung* 1994 war zum Zeitpunkt der Entstehung der Diplomarbeit kein Zugang möglich.) Es ist außerdem zu bemerken, dass Nietzsches Satz von der Peitsche schon 1882 in einem Fragment zu finden ist: „Du gehst zu Frauen? Vergiß die Peitsche nicht! In der Art, wie und was man ehrt, *zieht* man immer eine Distanz um sich.“ (NF 1882, 3 [1] 367, KSA X, S. 97f.)

212 Seyfi, Sasan: *Das hundertköpfige Hunds-Ungetüm, das ich liebe. Friedrich Nietzsche und das Meer*. In: *Nietzscheforschung* 9 (2002), S. 334. Seyfi verweist in seinem Artikel auf die Bedeutung der Peitsche in einer von Herodot geschilderten Anekdote über den Perserkönig Xerxes, der nach einem Sturm auf hoher See das Meer mit Brandmalen, Fußfesseln und Peitschenhieben züchtigen ließ.

Wie in vielen anderen Dialogen reduziert sich die Rede von Zarathustras Gesprächspartner im Dialog 1 auf den Einstieg und verschwindet bald hinter derjenigen des Protagonisten. Im Dialog 2 gibt es mehr Interaktion, der größte Teil wird jedoch auch von Zarathustra ohne Unterbrechung bestritten. Am Ende steht hier aber interessanterweise keine abschließende Sentenz Zarathustras, sondern die „kleine Wahrheit“ des alten Weibleins: „Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!“ Den formalen Schluss des Kapitels bildet wiederum ironischerweise, weil direkt hinter das Zitat der Alten gereiht, der titelgleiche Satz „Also sprach Zarathustra“.

Was der kurze Nachvollzug einiger Aspekte der Komposition deutlich machen sollte, ist, dass kein Wort des Dialoges formal außerhalb des doppelten Kommunikationsrahmens existiert. Die Pole, also die Adressaten bzw. auch Adressanten im Text sind der Jünger, Zarathustra und das alte Weiblein.²¹³ Alle Sprecher adressieren mittels direkter Anreden: *Zarathustra, du Freund der Bösen, mein Bruder, Weib*; zuweilen wird auch imperativisch aufgefordert: „Rede auch zu mir vom Weibe“, „Gib mir, Weib, deine kleine Wahrheit!“. Diese Formen der Situations-Deixis sind zudem nicht die einzigen Elemente, die den Dialog formal tragen. So können wir zwischen den Sprechern auch einige Wörter ausmachen, die von beiden ausgesprochen und verhandelt werden, d.h. eine Wiederaufnahmestruktur bilden: Im Dialog 1 wären solche Wörter *Schatz* und *Kind*. Im Munde des Jüngers sind beide noch durch ein *oder* voneinander getrennt: „Ist es ein Schatz, der dir geschenkt? Oder ein Kind, das dir geboren wurde?“ Die Rede des Jüngers legt damit gekonnt die eigene Beobachtung aus – zum einen deutet die Gebärde des Versteckens, die offenbar an Zarathustra festgemacht werden kann („Was birgst du behutsam unter deinem Mantel?“), auf eine einsame, vielleicht gierige Freude an etwas Wertvollem hin, das man für sich erlangt hat, zum anderen auf ein gefühlsvolles, ja empathisches Schützen vor äußeren Gefahren. Zarathustra möchte diese Gesten nicht getrennt verstehen, *für ihn ist der Schatz ein Kind*. Doch er geht noch weiter, als nur beides zu vereinen, denn das Kind, das er verbergen möchte, drängt nach außen: „wenn ich ihr nicht den Mund halte, so schreit sie überlaut.“ Die „kleine Wahrheit“, Schatz und Kind in einem, wird in Zarathustras Mund somit nicht als Objekt vorgestellt, sondern verwandelt sich metaphorisch in ein Subjekt. Diese metasprachliche Bestimmung wird weiter unten näher beleuchtet.

213 Eingeschoben sind außerdem zwei kurze, illustrierende Äußerungen einmal des Eisens, das zum Magnet spricht („ich hasse dich am meisten, weil du anziehst, ...“), und einmal eines verallgemeinerten „Weibes“ („Siehe, jetzt eben ward die Welt vollkommen!“).

Die Wiederaufnahme der Wortwahl des Jüngers in der Rede des Protagonisten ahmt ein zentrales Mittel des Dialogs nach bzw. greift es auf, indem einzelne Wörter zwecks fortschreitender Explikation und Erkenntnisgewinn neu umrissen oder kontextualisiert werden. Dass ich hier nur von einem Aufgreifen oder Nachahmen spreche, liegt daran, dass die verminderte Reaktivität des Jüngers und seine Beschränkung auf die ersten zwei Absätze diese Struktur stark reduzieren – der Jünger fungiert so eher als Stichwortgeber, kaum als echter Dialogpartner. Ähnlich gestaltet sich am Anfang des Dialoges 2 auch die Beziehung zwischen Zarathustra und dem alten Weiblein, deren Gesprächsgegenstand „das Weib“ ist. Wir sehen hier erneut eine Aufforderung, der Zarathustra nach einigem Zögern nachkommt und die er umgehend zum Zentrum seiner Thesen macht. Was diesen Gesprächsrahmen aber von demjenigen mit dem Jünger unterscheidet, ist die Reaktion, die Zarathustra am Ende des „Vortrags“ erhält. Er hat nicht das letzte Wort – eine für den Text bisher überraschende Ausnahme.

3.3.1.2 Momente des Metasprachlichen

Ich möchte in den folgenden Unterpunkten auf die Bedeutung zweier Passagen eingehen, die sich auf einer thematischen Ebene als Diskurs über die konkrete sprachliche Interaktion selbst darstellen. Hierunter fällt zum Ersten Zarathustras initiale Verweigerung, seine Weisheit mit dem alten Weiblein zu teilen, und zum Zweiten die Bestimmung der kleinen Wahrheit als schreiendes Kind, dem der Mund gehalten werden müsse. Ich sehe diese Passagen als zentrale Momente des Textes, die als Verständnis-Schlüssel zum sprachlichen Verhalten insbesondere von Zarathustra und dem alten Weiblein fungieren können.

a, Und ich entgegnete ihr: „über das Weib soll man nur zu Männern reden.“

Diese selbst auferlegte Regel Zarathustras ist zuallererst bemerkenswert, weil sie die Form eines Sprichwortes hat.²¹⁴ Woher Zarathustra sie nimmt und warum er sie als verbindlich

214 Ob es sich hierbei um ein tatsächlich verbreitetes Sprichwort handelt, lässt sich auch nach der Durchsicht einiger historischer Sprichwörter-Lexika wie etwa dem von Karl Friedrich Wilhelm Wander nicht feststellen. Faktum ist, dass „das Weib“ eines der beliebtesten Themen des Sprichwortschatzes überhaupt ist, allein bei Wander werden 1484 Sprichwörter unter dem Lemma „Weib“ aufgezählt, Komposita nicht eingerechnet. Vgl. Wander, Karl F. W. (Hg.): *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*. 5 Bde. Leipzig: F. A. Brockhaus 1867-1880.

betrachtet, ist unklar. Wenn man *zu den Weibern* nicht *über das Weib* reden soll, so liegt das womöglich daran, dass Wissen über etwas nur uneingeschränkt Bestand haben kann, wenn das Objekt des Wissens keinen eigenen Subjektstatus als Referent beansprucht, d.h. jede Möglichkeit der Widerrede, des realen Entgegen-Stehens (des *Gegenstandes*) ausgeschaltet ist. Im Kern wäre so gesehen Zarathustras Regel die transzendente Bestimmung einer einfachen Form sprachlicher Pragmatik.

Eine solche Interpretation wird auch von dem zweiten bemerkenswerten Moment gestützt, nämlich der Antwort des alten Weibleins: „Rede auch zu mir vom Weibe, sprach sie; ich bin alt genug, um es gleich wieder zu vergessen.“²¹⁵ Erneut begegnet uns also das *Vergessen*, das schon im Rahmen der Kunstauffassung Nietzsches ausführlicher behandelt wurde. Wir haben es dort in seiner lebensbejahenden Stellung zur Wahrheit gefasst. Interessant ist hier, dass das Vergessen nicht einfach als losgelöster Modus des Umgangs mit Information vorgestellt, sondern auf die Physiologie des alten Weibleins zurückgeführt wird. Ihr Alter befördert das Vergessen – und gleichzeitig macht es auch die universale Lösung des Rätsels „Weib“²¹⁵ nichtig: Es kann nicht mehr schwanger werden. Aus kompositorischer Sicht lassen also die physiologischen Eigenschaften der Sprecherin Zarathustras Einwände bereits im Vorhinein als unbedeutend erscheinen: Dass Zarathustra überhaupt zum alten Weiblein spricht, beruht auf dem Vertrauen in die Konfliktfreiheit des Gesagten, zumindest wenn man seine Regel und die Antwort der Alten ernst nimmt.

b, Aber sie ist ungebärdig wie ein junges Kind; und wenn ich ihr nicht den Mund halte, so schreit sie überlaut.

Unter der „kleinen Wahrheit“, von der hier die Rede ist, ist die Schlusssentenz zu verstehen, zumal auch das alte Weiblein diesen Satz dementsprechend ankündigt: „Wickle sie ein und halte ihr den Mund: sonst schreit sie überlaut, diese kleine Wahrheit.“ Die Alte *gibt* Zarathustra die Wahrheit *zum Dank*, sie spricht sie nicht aus, sagt sie nicht einfach oder verkündet sie. Es handelt sich dabei also um etwas Bewegliches, Gabe oder Geschenk – eine Metaphorik, an der unschwer abzulesen ist, wie tief das Denken über die eigene Sprache und Kommunikation in der Bilderwelt des *Zarathustra* verwurzelt ist. Schließlich ist die ganze Laufbahn Zarathustras als Lehrer, seine pädagogische Laufbahn also, vom

²¹⁵ „Alles am Weibe ist ein Räthsel, und Alles am Weibe hat eine Lösung: sie heisst Schwangerschaft.“

sprachlichen Geben und Schenken geprägt. Man denke, wie Zarathustra im abschließenden Kapitel des ersten Buches zu seinen Jüngern spricht: „Das ist euer Durst, selber zu Opfern und Geschenken zu werden: und darum habt ihr den Durst, alle Reichthümer in eure Seele zu häufen.“²¹⁶ Wir erleben im *Zarathustra* einen Wandel des Verhältnisses zum Schenken, dem in der Forschung zurecht viel an Aufmerksamkeit zukommt, insbesondere in der Literatur, die Zarathustra als einen gescheiterten Pädagogen betrachtet.²¹⁷ So heißt es schon im *Nachtlied* des zweiten Buches: „Mein Glück im Schenken erstarb im Schenken, meine Tugend wurde ihrer selber müde an ihrem Überflusse!“²¹⁸ Im dritten Buch stellt sich Zarathustra dann die Frage: „Ist Schenken nicht eine Nothdurft? Ist Nehmen nicht – Erbarmen?“²¹⁹; und im vierten Buch entgegnet er dem „freiwilligen Bettler“: „Da lernstest du [...], wie es schwerer ist, recht geben als recht nehmen, und dass gut *schenken* eine *Kunst* ist und die letzte listigste Meister-Kunst der Güte.“²²⁰ Zarathustra schenkt letztlich also aus Überfülle, bei ihm sind Schenken und Geben „nicht Formen eines steuerbaren Akts, sondern Folgen unkontrollierbarer leiblicher Energie“²²¹. (Signifikant ist hierfür auch die lautliche Übereinstimmung von *lehren* und *leeren*!) Das ist aber ein zentraler Unterschied zum Schenken der Alten: Sie gibt ihm die kleine Wahrheit *zum Dank*, keineswegs aus Nothdurft. Es ist eine entbundene Wahrheit, die hier geschenkt wird, keine die überfließt. Dieses Verhältnis zum Schenken wird auch in ihrem Sprechen deutlich, das sich im Gegensatz zu Zarathustras durchaus naiver, stellenweise auch trivialer Rede von Mann und Weib ironisch über ihn hinweghebt, allerdings weniger mit Destruktivität als mit großmütterlichem Schmunzeln. Der Figur des alten Weibleins kommt damit sicherlich ein vorläufiger Sonderstatus im Text zu.

216 Za I, KSA IV, S. 98.

217 Der Überlegungen zum erzieherisch-pädagogischen Wert von *Also sprach Zarathustra* sind viele. Sie werden z.T. nachgezeichnet bei Hoyer, Timo: „[...] ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken“. *Zarathustras pädagogisches Scheitern*. In: *Nietzscheforschung* 9 (2002), S. 219-231. Wie der Titel bereits verrät, geht Hoyer davon aus, dass Zarathustra als Lehrer versagt: „Aus der Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit erklärt sich sein Verzagen an Letzterer und sein Versagen als Lehrer.“ (S. 229.) Diese Deutung von Zarathustras Verhältnis zur – wie man mit ironischem Blick auf heutige Verhältnisse formulieren könnte – „pädagogischen Realität“ steht in ihrer Tonalität einer Vielzahl von anderen Deutungen nahe, die das Scheitern des Helden betonen. Über ihre Legitimation in dieser konkreten Form lässt sich allerdings streiten, vor allem da der *Zarathustra* im Ganzen keineswegs (nur) die *vita* eines Lehrers ist und dementsprechend das Scheitern des Helden in diesem Verständnis etwas gänzlich anderes bedeutet.

218 Za II, KSA IV, S. 137.

219 Za III, KSA IV, S.

220 Za IV, KSA IV, S. 335.

221 Gasser: *Rhetorische Philosophie*, S. 131.

Die Gefahr, dass die kleine Wahrheit überlaut schreien könnte, erinnert nicht zufällig an den oben zitierten Gedanken aus der *Fröhlichen Wissenschaft*, man neige dazu, in der Einsamkeit nicht allzu laut zu sprechen, da sonst die Worte hohl widerhallen und der Kritik der Nymphe Echo ausgesetzt würden. Wenn auch im Falle der „kleinen Wahrheit“ das Schreien wohl kaum Worte beinhalten würde, so verweist es doch auf die gleiche physikalische Gegebenheit der Lautstärke. In diesem Sinn bringt das Geschrei den Verrat mit sich, da es Aufmerksamkeit weckt. (Eine Beurteilung, die sich nur an dem Ausspruch „Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!“ orientiert, ist allein in diesem reflexiven Bruch also vorweggenommen und als „überlaut“ entschleiert: Sie liest die „kleine Wahrheit“ als Schreiende und überantwortet sie einer Echo-Kritik aus der Ferne.) Die „kleine Wahrheit“ mit ihrer Potentialität zum lauten Schreien des jungen Kindes – ein klar ironisches Bild freilich – eröffnet somit Wesentliches über die Rolle, die in der Kommunikation auch der Modus der Annahme spielt. Der Annehmende schwebt hier immer in Gefahr (so wie auch der Gebende), das Anzunehmende und sich selbst zu verraten. Kommunikation von „kleinen Wahrheiten“ kann nur im Stillen und Verborgenen passieren.

3.3.1.3 Spruch und Sprichwort als Alternative zum „Zerreden“

Wir haben bis jetzt bestimmt, welcher formaler Mittel sich der Dialog in relativ klassischer Weise bedient, und im Weiteren auf zwei Momente aufmerksam gemacht, die als metasprachlich bezeichnet wurden. Die angesprochenen Zeilen sind deswegen von äußerster Wichtigkeit, weil in ihnen zwei grundlegende Gedanken zum Wesen der von Zarathustra angestrebten Kommunikation ausgedrückt werden: die monologische Umgehung der Widerstände mittels Entfaltung einer freien Pragmatik und das Verständnis des Kommunikats im Kontext von vertraulichem Schenken und Annahme. Diese zwei Aspekte lassen sich relativ leicht in einem Gattungsbegriff zusammenführen, der für den *Zarathustra* von eminenter Bedeutung ist, nämlich in der Form des Sprichworts. Dieses weist in seiner Definition erhebliche Parallelen zum Stil des gesamten *Zarathustra* auf:

Das S. ist eine partiell (für einen bestimmten Adressatenkreis oder in bestimmten Situationen) gültige Lebensregel mit einer gewissen Volkstümlichkeit in relativ festgeprägter Form mit unterschiedlicher, situationsabhängiger Funktion (z.B. belehrend, appellativ, kommentierend, ironisierend etc.); ‚Regel‘ meint dabei sowohl die Handlungsempfehlung (mit der Klugheit und Nützlichkeit oder der Tugend als Orientierungspunkt) als auch die Tatsachenfeststellung (über den Lauf der Welt). Stilistisch

zeichnet sich das S. aus durch Kürze, Prägnanz und Formelhaftigkeit, die durch den Rückgriff auf feste syntaktisch-semantische Strukturmuster (mit anaphorischen Parallelismen, antithetischen Fügungen und Ellipsen) und durch die (gelegentliche) Verwendung von Reim, Assonanz, Alliteration erreicht werden. Als charakteristisch gilt auch die Bildhaftigkeit des S., die jedoch keineswegs Grundbedingung ist. Als literarische Kleinform lässt sich das S. auch als „selbstständiger Ein-Satz-Text“ verstehen.²²²

Das Sprichwort ist schwer von Gattungen wie der *Sentenz*, dem *Geflügelten Wort* oder auch dem allgemeineren *Spruch* abzugrenzen, gehört also eher zu einer großen Familie sich überschneidender Mikro-Gattungen, als dass es isoliert gefasst werden könnte. All diese Formen fließen auch im *Zarathustra* ineinander, manches mag eher einer Sentenz ähneln, manches einem neu kreierten oder modifizierten Sprichwort. Für Nietzsches Schreibweise wählt Schlaffer daher den umfassenderen Begriff des Spruches: „Im Spruch treffen zwei Vollkommenheiten der Sprache zusammen: die einprägsame Knappheit einer mündlichen Lebensregel und die grammatische Vollständigkeit des grammatischen Satzes.“²²³ Schlaffer widmet diesem Phänomen in seiner Abhandlung ein ganzes Kapitel, zitiert insbesondere aus *Vom alten und jungen Weiblein* und weist nach, wie einige Zitate aus dem *Zarathustra* später sprichwörtlich wurden. Zählen wir also einige Passagen aus unserem Kapitel auf, die in ihrer Organisation dem Sprichwort ähnlich sind:

1. „über das Weib soll man nur zu Männern reden“;
2. „Alles am Weibe ist ein Räthsel, und Alles am Weibe hat Eine Lösung: sie heisst Schwangerschaft.“
3. „Das Glück des Mannes heisst: ich will. Das Glück des Weibes heisst: er will.“
4. „Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!“

Es ließen sich wohl noch einige weitere Beispiele anführen, diese sind aber die plakativsten und entsprechen klar der obigen Definition des Sprichwortes: Wir finden hier Anaphern, Parallelismen und Antithesen; die Aussprüche sind kurz, in sich geschlossen, formelhaft und eindeutig (an Männer) adressiert; sie stellen fest, empfehlen oder ironisieren und beanspruchen dabei allgemeine Gültigkeit ohne den Anschein von Autorschaft zu erwecken, was für das Sprichwort von konstitutiver Bedeutung ist. All diese „Sprichwörter“ eint jedoch auch, dass sie als solche nur fingiert sind – tatsächlich haben sie ja einen Autor, nämlich Zarathustra, denn sie rühren, soweit bekannt, nicht von belegbaren Sprichwörtern her. Nur in einem Fall finden wir eines, das dieser Tendenz zum Erfinden widerspricht: „Seltsam ist’s, Zarathustra kennt wenig die Weiber, und doch hat er

222 Peil, Dietmar: Art. *Spruchwort*. In: HWRh VIII, S. 1292.

223 Schlaffer: *Das entfesselte Wort*, S. 89.

über sie Recht! Geschieht diess desshalb, weil beim Weibe kein Ding unmöglich ist?“ Nolte und Mieder belegen in ihrer Studie zum Gebrauch von Sprichwörtern bei Nietzsche, dass diese Formulierung vom biblischen „Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich“²²⁴ stammt.²²⁵ In zwei Vorstufen zum *Zarathustra* ist dokumentiert, wie Nietzsche zuerst darüber nachsann, das veränderte Sprichwort dem Protagonisten selbst in den Mund zu legen.²²⁶ (Warum Nolte und Mieder in ihrer Studie von „Antispruchwort“ sprechen, ist nicht nachvollziehbar, handelt es sich dabei doch nur um Modifikation.)

Die Spruch-Rede ist nicht nur von außen bestimmbar, sondern auch in einer Art Programmatik Zarathustras grundgelegt, die er im vielbeachteten Kapitel *Vom Lesen und Schreiben* schildert. Dort heißt es: „Wer in Blut und Sprüchen schreibt, der will nicht gelesen, sondern auswendig gelernt werden.“²²⁷ Hier klingt an, was schon im Kapitel 2 bezüglich Nietzsches Abwertung der Schrift gegenüber der Gebärde angerissen wurde. Lesen allein reicht nicht aus, um die geforderte Perspektivierung des Gesagten zu vollführen, nur ein In- und Auswendiglernen kann die Trennung zum empfindenden Körper überwinden und dem Leben zu seinem Recht verhelfen. Klar wird nun auch, worin das Bild des Schenkens besteht: Wenn ich etwas schenke, dann sage ich mich los von meinem Anrecht darauf. Ich übergebe etwas und berechtere den Empfangenden damit, dieses Etwas nun als das Seine zu empfinden. Das ist in der Spruch-Rede in klassischster Form gegeben, denn Sprichwörter wollen autorlos und allgemein gültig sein, ohne aber ihre konkrete Form zu verlieren und abstrakte, „große“ Wahrheit zu werden. Darum auch die spezifische Adressierung „über das Weib soll man nur zu Männern sprechen“, denn einem Sprichwort soll nicht widersprochen werden – es wird nur dort eingesetzt, wo es Lebendigkeit verheißt. Es ist also eine Alternative zur gewöhnlichen Prosa-Rede, erstens weil es nicht demokratisch ist („Dass Jedermann lesen lernen darf, verdirbt auf die Dauer nicht allein das Schreiben, sondern auch das Denken.“²²⁸) und zweitens weil es in seiner Kürze Tiefe bewahrt. So klagt Zarathustra im Kapitel *Die Heimkehr* später:

Alles bei ihnen redet, Niemand weiss mehr zu verstehn. Alles fällt in's Wasser, Nichts fällt mehr in tiefe Brunnen.

224 Lk 1,37 u. Mt 19,26.

225 Vgl. Nolte, Andreas u. Wolfgang Mieder: „*Zu meiner Hölle will ich den Weg mit guten Worten pflastern*“. *Friedrich Nietzsches sprichwörtliche Sprache*. Mit einem vollst. Reg. der sprichwörtlichen u. redensartigen Belege im Werk d. Autors. Hildesheim u.a.: Olms 2012, S. 68f.

226 Siehe NF 1882, 3 [1] 303, KSA X, S. 89 sowie NF 1882-83, 4 [161], KSA X, S. 160.

227 Za I, KSA IV, S. 48.

228 Ebd.

Alles bei ihnen redet, Nichts geräth mehr und kommt zu Ende. Alles gackert, aber wer will noch still auf dem Neste sitzen und Eier brüten?

Alles bei ihnen redet, Alles wird zerredet. Und was gestern noch zu hart war für die Zeit selber und ihren Zahn: heute hängt es zerschabt und zernagt aus den Mäulern der Heutigen.

Alles bei ihnen redet, Alles wird verrathen. Und was einst Geheimniss hiess und Heimlichkeit tiefer Seelen, heute gehört es den Gassen-Trompetern und andern Schmetterlingen.

Oh Menschenwesen, du wunderliches! Du Lärm auf dunklen Gassen! Nun liegst du wieder hinter mir: — meine grösste Gefahr liegt hinter mir!²²⁹

Die Klage über den Verlust eines tiefen Empfindens in der gewöhnlichen Rede des Marktplatzes ist zweifellos von einer romantischen Grundstimmung durchdrungen und schließt an den Topos der Einsamkeit an, den wir auch in Nietzsches Monolog-Kunst vorfinden. Gleichzeitig zeigt aber der Dialog des alten Weibleins mit Zarathustra, dass ein anderes Sprechen möglich ist. Das Wesentliche dieses Redens liegt in der Entkopplung der Gesprächspartner, die sich im Modus des Schenkens gegenseitig das tiefe und deshalb notwendig auch einsame Empfinden des Kommunikats ermöglichen. Insofern liegt in *Vom alten und jungen Weiblein* das Konzept einer Utopie des Gesprächs begründet, in der Reden nicht Zerreden, sondern gegenseitiges Schenken und Empfangen ist.

3.3.2 *Die stillste Stunde*²³⁰ – Mystik und Performativität

3.3.2.1 Kontext und äußerer Rahmen

Die stillste Stunde, das letzte Kapitel des zweiten Buches, ist ein Wendepunkt in der Entwicklung Zarathustras und beendet dessen Aufenthalt auf den glückseligen Inseln. Wie schon unter Punkt 2.3.4.1 zur Welt Zarathustras erläutert wurde, befindet der Protagonist sich dort in einem Kreis von Jüngern und Freunden, die eine für ihn nahezu ideale Kommunikationsgemeinschaft bilden – dementsprechend schmerzlich ist der Abschied, zugleich aber notwendig. Auf den glückseligen Inseln kann er seine Rolle als Lehrer des Übermenschen ungehindert ausüben. Die Hörer sind dort, wie Bennholdt-Thomsen anhand einer Briefstelle schlussfolgert, womöglich dieselben, die ihm schon in seiner Lieblingsstadt „die bunte Kuh“ folgten.²³¹ Der endgültige Bruch mit ihnen gründet wohl

229 Za III, KSA IV, S. 233.

230 Za II, KSA IV, S. 187-190. Zitate aus diesem Kapitel im Folgenden nicht gesondert ausgewiesen.

231 Vgl. Bennholdt-Thomsen: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*..., S. 107. Bei der herangezogenen Stelle handelt es sich um einen Brief an Gast vom 3. August 1883, hier zum Zweck des besseren Nachvollzugs zitiert: „Mein Glaube ist, daß es höhere und tiefere Menschen giebt, und viele Stufen und Distanzen; und es ist unerlässlich, daß der höhere Mensch nicht nur höher *steht*, sondern auch den *Affect*

nicht in der Passivität der Jünger, wie auch vertreten wurde, sondern in der Selbsterkenntnis, die Zarathustra intensiv in der *stillsten Stunde* erfährt. Der Fokus auf die Lehre und die klassische Lehrer-Rolle geht damit zu Ende, ins Zentrum der Aufmerksamkeit tritt nun die Annahme des „abgründlichsten Gedankens“ der Ewigen Wiederkunft des Gleichen.

In der *stillsten Stunde* führt Zarathustra einen Dialog mit seiner „furchtbaren Herrin“, die allerdings keine Stimme besitzt, wie aus dem mantrahaft wiederholten „Da sprach es wieder ohne Stimme zu mir“ hervorgeht. Der äußere Rahmen des Gesprächs ist erneut die – diesmal an mehrere Jünger gerichtete – Erzählung, hier konkret die Erzählung eines Traumes. Zarathustra möchte damit seinen Jüngern klar- und nachvollziehbar machen, warum er so „verstört, fortgetrieben, unwillig-folgsam, bereit zu gehen“ ist. Dabei ist die Struktur des Traum-Dialogs leicht erklärt: Die Äußerungen der „stillsten Stunde“ werden mit der schon zitierten und nur unbedeutend veränderten Phrase eingeleitet, darauf folgt stets ein „Und ich antwortete“ mit der entsprechenden Entgegnung. Die Asymmetrie, die sich hier zeigt, ist denkbar mitnichten zu Zarathustras Gunsten – im Gegenteil, er wird gedemütigt, *demütig* gemacht.

3.3.2.2 Zarathustras Demut und das Zerschneiden am *eigenen* Wort

Im Wesentlichen bezeichnet Demut die Selbstverneinung im Verhältnis zu einer höheren (göttlichen) Instanz. Als ethische Tugend spielt sie erst mit dem Aufkommen des christlichen Gottesbegriffs eine Rolle in der europäischen Geistesgeschichte, ist somit der antiken Moralphilosophie noch völlig fremd.²³² Ganz im Zeichen seiner Moralkritik wendet sich Nietzsche in vielerlei Gestalt gegen die Demut, z.B. wenn er in *Menschliches, Allzumenschliches* schreibt: „Manche leben in Scheu und Demuth vor ihrem Ideale und möchten es verleugnen: sie fürchten ihr höheres Selbst, weil es, wenn es redet, anspruchsvoll redet.“²³³ Ähnlich stellt sich die Kritik im *Zarathustra* dar, wo sie sich im

der Distanz fühlt und zeitweilig zu erkennen giebt – unerlässlich mindestens dafür, daß sein Höher-sein wirkt, also höher *macht*. Wenn ich den ersten Zarathustra ganz verstehe: so will er eben an solche sich wenden, welche im Gedränge und mitten im Gesindel lebend *entweder* ganz und gar die *Opfer* dieses Distanz-Affektes werden (des Ekels, unter Umständen!) *oder* ihn ablegen müssen: denen redet er zu, sich auf eine einsame glückselige Insel zu flüchten – oder nach Venedig.“ (KSB VI, S. 418.)

232 Vgl. Schütz, Werner: Art. *Demut*. In: HWPh II, Sp. 57.

233 MA I, § 624, KSA II, S. 352.

Kapitel *Von den Priestern* findet: „Böse Feinde sind sie [die Priester; Anm. A.H.]: Nichts ist rachsüchtiger als ihre Demuth.“²³⁴ Wie kommt es also, dass der Text in der *stillsten Stunde* plötzlich auf dieses kurz zuvor im selbigen zweiten Buch noch abgelehnte Moralkonzept positiv referiert?

Wie schon erwähnt wurde, sieht sich der Protagonist im besprochenen Kapitel zum ersten Mal mit dem Gedanken der Ewigen Wiederkunft konfrontiert. Er kennt die Wiederkunft offenbar schon länger, wagte es aber nicht, sie in Worte zu fassen: „Du weisst es, Zarathustra, aber du redest es nicht!“ Der Grund hierfür liegt zunächst im Dunkel, erhellt sich aber, wenn man sich vor Augen führt, was die Differenz zwischen Gewusstem und Ausgesprochenem bedeutet. Bisher war Zarathustra ein Lehrer des Übermenschen. Dafür bediente er sich unterschiedlicher Formen des Sprechens, erkannte jedoch nicht, dass gerade in der Art des Sprechens eine zentrale Widersprüchlichkeit seiner bisherigen Tätigkeit lag. Hierauf macht ihn der Bucklichte im Kapitel *Von der Erlösung* aufmerksam: „Aber warum redet Zarathustra anders zu seinen Schülern – als zu sich selber?“²³⁵ Wir kennen Zarathustras Reaktion auf diese Frage nicht, denn sie steht, wie schon die kleine Wahrheit des alten Weibleins, am Ende des Kapitels. Gerade dadurch kommt ihr jedoch eine umso schwerwiegendere Wirkung zu, die als offenes Problem auf eine Lösung im Handlungsfortgang drängt. Wie Bennholdt-Thomsen bemerkt, greift aber selbst diese Frage noch zu kurz, denn in der *stillsten Stunde* radikalisiert sich die Kritik weiter: Indem Zarathustra zu seinen Schülern anders spricht als zu sich selbst, verschweigt er ihnen etwas. Nun wird zusätzlich von seiner „furchtbaren Herrin“ behauptet, dass er auch sich selbst etwas verschweige.²³⁶ Karl-Heinz Volkmann-Schluck formuliert dazu, dass „Zarathustra auf seinem Gang zu den Menschen nicht nur zu ihnen noch nicht gelangt ist, er hat sich selbst noch nicht erreicht.“²³⁷

Dieses Missverhältnis zu sich selbst und folglich auch zu den Schülern im Kontext der Lehrerrolle wird Zarathustra nun im Traum vor Augen geführt:

Da sprach es wieder ohne Stimme zu mir: „Was liegt an dir, Zarathustra! Sprich dein Wort und zerbrich!“ —

234 Za II, KSA IV, S. 117. Eine kleine Chronologie der Kritiken Nietzsches am Demutsbegriff findet sich außerdem bei: Schoeller-Reisch, Donata: *Die Demut Zarathustras. Ein Versuch zu Nietzsche mit Meister Eckhart*. In: *Nietzsche-Studien* 27 (1998), S. 422-424.

235 Za II, KSA IV, S. 182.

236 Vgl. Bennholdt-Thomsen: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“* ..., S. 150f.

237 Volkmann-Schluck, Karl-Heinz: *Die Stufen der Selbstüberwindung des Lebens. (Erläuterungen zum 3. Teil von Nietzsches Zarathustra)*. In: *Nietzsche-Studien* 2 (1973), S. 139.

Und ich antwortete: „Ach, ist es *mein* Wort? Wer bin ich? Ich warte des Würdigeren; ich bin nicht werth, an ihm auch nur zu zerbrechen.“

Da sprach es wieder ohne Stimme zu mir: „Was liegt an dir? Du bist mir noch nicht demüthig genug. Die Demuth hat das härteste Fell.“ —

Die Forderung, am eigenen Wort zu zerbrechen, legt das eben geschilderte Missverhältnis als sprachliches offen, und zwar mit konkreten Folgen: Am Wort zu zerbrechen bedeutet nichts weniger, als sein Ich, d.h. das, was vermeintlich hinter dem Sprechen steht, das Subjekt des Satzes, sprechend *aufs Spiel* zu setzen, es dem Sprechen nachzureihen.²³⁸ Zarathustras Antwort „Wer bin ich? [...] ich bin nicht werth, an ihm auch nur zu zerbrechen“ ist dementsprechend naiv und zeugt davon, dass in seinem eigenen Leben nach wie vor Hemmnisse (Trotz, Selbstzweifel, Scham etc.) bestehen, die es verhindern, zur angestrebten Selbstüberwindung zu gelangen. Dabei sei bemerkt, dass Zarathustra eben das, wozu seine „furchtbare Herrin“ ihn nun nötigt, im Grunde selbst schon an unzähligen Stellen gepredigt hat. Man erinnere sich z.B. an seine Rede *Von den Verächtern des Leibes* oder *Von der Selbst-Ueberwindung*.²³⁹ Er ist also hochgradig inkonsequent darin, das, was er selbst gepredigt hat, anzunehmen: „Ach, ich wollte schon, aber wie kann ich es! Erlass mir diess nur! Es ist über meine Kraft!“ In ihrer Auseinandersetzung mit dem Demutsbegriff bei Nietzsche und Meister Eckhart liest Donata Schoeller-Reisch deshalb die besprochene Formulierung „Zerbrechen am Wort“ rein als Metonymie der Lehre Zarathustras.²⁴⁰ Das ist irreführend, denn es betont nicht ausreichend die eben besprochene Deutung des Selbstverhältnisses als ein sprachliches. Ohne diesen Gedanken ist die Demut nur als trivial anmutende Überwindung eigener Inkonsequenz zu lesen, nicht aber als Schritt zu einem „neuen Sprechen“. Das wird klar, folgt man dem Dialog etwas weiter: Indem die „furchtbare Herrin“ Zarathustras von ihm Demut einfordert, fordert sie gleichzeitig auch den Befehl: „Du bist einer, der das Gehorchen verlernt hat: nun sollst du befehlen!“ Demut und Befehl zusammenzudenken gelingt nur, wenn die Rücknahme des Ichs in der Demut, im Zerbrechen am Wort, sprachlich als Voraussetzung einer

238 Eine konkrete Ausformung dieses Gedankens lässt sich auch in Nietzsches Kritik von Grammatik und Subjekt antreffen. In *Jenseits von Gut und Böse* heißt es dazu: „Ehemals nämlich glaubte man an ‚die Seele‘, wie man an die Grammatik und das grammatische Subjekt glaubte: man sagte, ‚Ich‘ ist Bedingung, ‚denke‘ ist Prädikat und bedingt — Denken ist eine Thätigkeit, zu der ein Subjekt als Ursache gedacht werden muss.“ (JGB III, § 54, KSA V, S. 73.)

239 In *Von der Selbst-Ueberwindung* wird die Parallele zur *stillsten Stunde* besonders in Bezug auf das in beiden Kapiteln geforderte Befehlen deutlich. Die *stillste Stunde* ist so gesehen quasi eine Reprojektion des dort Verhandelten auf Zarathustra selbst. Vgl. Za II, KSA IV, S. 147f.

240 Vgl. Schoeller-Reisch: *Die Demut Zarathustras*, S. 426.

Verschiebung des Fokus auf den *performativen Sprechakt* (bzw. dessen illokutionäre Rolle) selbst verstanden wird.²⁴¹ In diesem Sinne ist die Demut Bedingung der Entfaltung der Wirkmacht des Sprechers und verliert dabei freilich die ursprünglich christliche Konnotation totaler irdischer Verneinung. Die Transzendenz der christlichen Demut wird verkehrt in eine Bejahung des Leibes in seiner pragmatischen Dimension jenseits aller Metaphysik, ist eine Demut gegenüber dem *eigenen* Wort. Das Ich aber, das zerbrechen muss, ist nur *sub-jekt*, d.h. demütig Unterworfenes.

Es kann an dieser Stelle nicht beiseitegelassen werden, dass das, was „neues Sprechen“ genannt werden könnte, durchaus auf schwankendem Grund zu stehen scheint, schließlich muss dieses Sprechen auch im Text anzutreffen sein und kann nicht reine Forderung verbleiben. In vorigen Abschnitt zum *alten und jungen Weiblein* haben wir Sprechen vor dem Hintergrund des Schenkens diskutiert und sind zu dem Schluss gekommen, dass dort eine besondere Form der Kommunikation vorgedacht wird. Das Schenken von Wahrheiten war dabei zwar durchaus an einzelnen Stellen festzumachen, beispielsweise an der Spruchform, kann aber nicht umfassende, sondern eher nur punktuelle Gültigkeit beanspruchen. Wenn nun in der *stillsten Stunde* wieder auf das Reden selbst referiert wird, konkret nach meiner Lektüre auf den performativen Charakter und die Notwendigkeit des Befehls, dann heißt das eben auch nicht, dass jetzt sämtliche folgende Äußerungen Befehle sein werden – das wäre in der konkreten linguistischen Form des Befehls (z.B. als Imperativ) nicht haltbar. Dennoch scheint sich mit der Wende vom zweiten zum dritten Buch zunehmend eine neue Ausrichtung durchzusetzen, deren Entwicklung im Kapitel *Der Genesende* dann auch – wohlgemerkt von seinen Tieren und nur *in der Rolle* Zarathustras ausgesprochen – affirmativ als abgeschlossen erklärt wird:

241 Nietzsche hat, indem er Zarathustra die Sprache des Befehls nahelegt, einen wichtigen Gedanken der Sprechakt-Theorie implizit vorweggenommen, nämlich dass ein performativer Sprechakt wie der Befehl *weder falsch noch wahr* sein kann. Dieser Sachverhalt wird später bei J. L. Austin eine signifikante Rolle spielen, wenn er versucht *konstative* von *performativen* Sprechakten zu trennen – ein Versuch, der, wie sich im Laufe von Austins Vorlesungen herausstellt, in diesem strengen Verständnis scheitern muss. (Vgl. Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*. Dt. Bearb. v. Eike v. Savigny. Stuttgart: Reclam 1979, S. 28.) Die Performativität wird sodann von Barthes in seinem *Tod des Autors* aufgegriffen und zu einer Theorie des Schreibens erweitert. Hier ist Schreiben dann nicht „eine Tätigkeit des Registrierens, des Konstatierens [...], sondern vielmehr das, was die Linguisten im Anschluss an die Oxford-Philosophie ein Performativ nennen, eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat, als eben den Akt durch den sie sich hervorbringt“ (Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Komm. v. dems., G. Lauer, M. Martinez u. S. Winko. Stuttgart: Reclam 2000, S. 189).

„Ich sprach mein Wort, ich zerbreche an meinem Wort: so will es mein ewiges Loos –, als Verkündiger gehe ich zu Grunde! [/] Die Stunde kam nun, dass der Untergehende sich selber segnet. Also – endet Zarathustra's Untergang.“²⁴² Was bedeutet es, dass Zarathustra „als Verkündiger zu Grunde“ geht? Ist die Forderung nach dem (direktiven) *Befehl* eine Ablöse des (deklarativen) Sprechakts des *Verkündens*?²⁴³

3.3.2.3 „[...] als Verkündiger gehe ich zu Grunde!“ – Befehlen vs. Verkünden

Beim Versuch den Befehlsbegriff bei Nietzsche/Zarathustra zu bestimmen und vom Verkünden zu unterscheiden, sind meines Erachtens zwei Linien hervorzuheben, wie hier einmal anhand des prophetischen Verkündens und einmal in Kontrast zu Canettis Befehlsbegriff veranschaulicht werden soll.

Ein Text, der überreich an Verkündigungen ist, ist natürlich die Bibel, zu der der *Zarathustra* eine beinahe permanente parodierende Beziehung eingeht.²⁴⁴ Nietzsches Werk wurde daher oft als eine Art „Anti-Evangelium“²⁴⁵ oder wie bei Löwith als „antichristliche Bergpredigt“²⁴⁶ gelesen. (Wohlgemerkt dürfen solche Perspektiven nicht, wie Zittel einmahnt, zu einer „sinnentstellende[n] Fixierung auf eine Vorlage“²⁴⁷ führen.) Das Verkünden göttlicher Botschaften ist ein in der Bibel prominenter Sprechakt und dementsprechend eine Kontrastfolie, an der sich Nietzsche im *Zarathustra* abarbeitet. Dies ist vor allem der Fall, wenn Zarathustras Verkünden anfangs in der Tat wie ein Verkünden einer metaphysischen Wahrheit anmutet: „Seht, ich bin ein Verkündiger des Blitzes und ein schwerer Tropfen aus der Wolke: dieser Blitz aber heisst Übermensch.“²⁴⁸ Im Verlauf der Handlung darf jedoch nicht übersehen werden, dass sich die Prophetenrolle des

242 Za III, KSA IV, S. 277.

243 Volkmann-Schluck etwa ließe sich diese Auffassung zuschreiben – vorausgesetzt man würde eine Nähe zwischen *verkünden* und *lehren* postulieren, was meines Erachtens in dem gegebenen Kontext durchaus möglich ist: „Deshalb genügt es nicht, das Wissen als Lehre vom Übermenschen mitzuteilen, sondern der Lehrende selbst muß durch eine wesentliche Wandlung hindurchgehen. Er muß vom Lehrenden zum Befehlenden werden.“ (Volkmann-Schluck: *Die Stufen der Selbstüberwindung...*, S. 140.)

244 Wesentliche Formen der Bezugnahme auf den biblischen Prätext werden bei Salaquarda erörtert: Salaquarda, Jörg: *Friedrich Nietzsche und die Bibel unter besonderer Berücksichtigung von „Also sprach Zarathustra“*. In: *Nietzscheforschung* 7 (2000), S. 323-333.

245 Detering, Heinrich: *Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 78.

246 Vgl. Löwith, Karl: *Nietzsches antichristliche Bergpredigt*. In: *Heidelberger Jahrbücher* 6 (1962), S. 39-50.

247 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 55.

248 Za I, KSA IV, S. 18.

Protagonisten wandelt.²⁴⁹ Dieser Wandel als Scheitern und damit die zunehmende parodistische Tendenz im Verhältnis zum klassischen Verkünden gründet primär in einer Problematik, die dem Lehren als Verkünden überhaupt immanent ist: die Gefahr der Lehre durch die Distanz des Verstehens verfremdet zu werden.²⁵⁰ Ich verstehe den Begriff der Lehre in diesem Rahmen als dem Verkünden in der Praxis streckenweise gleichbedeutend. So scheint Zarathustras Lehren, insbesondere in der *Vorrede*, kein Lehren in einem heutigen pädagogischen Sinne zu sein: Einem solchen Irrtum scheint mir Werner Stegmaier unterlegen, wenn er davon spricht, dass Lehren quasi *per definitionem* das ist, „was einer dem andern übermitteln kann, ohne dass der Sinn sich verändert, das, was alle trotz unterschiedlicher Voraussetzungen gleich verstehen können.“²⁵¹ Stegmaier macht daran fest, dass Zarathustras Lehren eigentlich Anti-Lehren seien, „Lehren, die die Unmöglichkeit des Lehrens über die Distanz im Verstehen hinweg deutlich machen.“²⁵² Bei dieser Gegenüberstellung von Lehre und Anti-Lehre geht meines Erachtens verloren, dass sich Zarathustra nach dem initialen Schock am Marktplatz allerdings sehr schnell bewusst ist, dass seine Form des Lehrens keineswegs pädagogisches oder rational zergliederndes, argumentatives Lehren ist – er ändert deshalb aber nicht seine Sprache, zumindest nicht so, dass sie „verständlicher“ wird. Gleichzeitig gibt er den Anspruch Lehrer zu sein nicht auf, weil für ihn der Sinn des Lehrens darin besteht, dass man als Schüler ein kritisches und nicht verehrendes Verhältnis zum Lehrer entwickelt.²⁵³ Die Problematik des pädagogischen Lehrens scheint also nicht eine zu sein, die Nietzsche durch die Figur Zarathustra kommuniziert, sondern die dem Protagonisten selbst bewusst ist. Stegmaiers Attest der Anti-Lehre ist im Kern zwar richtig, weil es sich keineswegs um eine pädagogische Vermittlung handelt, sie ist aber nicht erst auf der Ebene der Konstruktion des Textes „reflektiert“, sondern schon durch die Figur selbst – und deshalb ist sie zunächst nicht Anti-Lehre, sondern eine besondere Form der Lehre, die ich in der Tradition des

249 Zur Kritik an der Beschränkung Zarathustras als Prophet siehe: Zittel: *Das ästhetische Kalkül*..., S. 217-227. Für Zittel erübrigt sich diese Interpretation, weil Zarathustra „in seiner Prophetenrolle durch den weiteren Verlauf der Handlung immer fragwürdiger und lächerlicher wird.“ (S. 227.)

250 „Wahrlich, allzugut verstehe ich des Traumes Zeichen und Mahnung: meine *Lehre* ist in Gefahr, Unkraut will Weizen heissen! [/] Meine Feinde sind mächtig worden und haben meiner Lehre Bildniss entstellt, also, dass meine Liebsten sich der Gaben schämen müssen, die ich ihnen gab.“ (Za II, KSA IV, S. 105f.)

251 Stegmaier, Werner: *Anti-Lehren. Szene und Lehre in „Also sprach Zarathustra“*. In: Gerhardt: *Also sprach Zarathustra*, S. 145.

252 Ebd.

253 „Man vergilt einem *Lehrer* schlecht, wenn man immer nur der Schüler bleibt. Und warum wollt ihr nicht an meinem Kranze rupfen? [/] Ihr verehrt mich; aber wie, wenn eure Verehrung eines Tages umfällt? Hütet euch, dass euch nicht eine Bildsäule erschlage!“ (Za I, KSA IV, S. 101.)

Verkündens (mit Blick auf den biblischen Prätext) sehen würde. Zarathustra geht nicht als Lehrer schlechthin *zu Grunde*, sondern laut seinen Tieren als Verkündiger. Dass er als pädagogischer Lehrer tatsächlich auch gewissermaßen *zugrunde* geht, ist Produkt eines von außen an den Text herangetragenen Begriff des Lehrens.

Was zeichnet aber das Verkünden im Allgemeinen aus? Verkünden oder Verkündigen, im religiösen Kontext auch *Prophezeien*, spricht immer eine bedeutende Wahrheit aus, die eine andere Quelle als den Aussprechenden hat oder auf einem längeren Prozess der Wahrheitsfindung des Sprechers beruht: So wird in der Bibel durch auftretende Figuren Gottes Wort verkündet, das zuvor dem jeweiligen Propheten eingegeben wird, im säkularen Rahmen gibt es auch das Verkünden eines Sieges in der Schlacht, eines gerichtlichen Urteils usw. Der Verkündende beruft sich dabei auf eine Wahrheit, der durch das Verkünden nun auch eine pragmatische Wirkung zukommen soll. Verkünden kann dementsprechend auch warnend und vorhersagend sein, wenn etwa die Zukunft Gegenstand der Äußerung ist – auch hier muss sie auf einem bis jetzt zurückgehaltenen und „wahren“ Wissen beruhen.

Zu dem beschriebenen Begriff des Verkündens steht Zarathustras Rede freilich im Widerspruch, wie auch Daniel Weidner in der kurzen Analyse einer Passage der *stillsten Stunde* festhält: „Während der prophetische Diskurs beansprucht, nur Sprachrohr Gottes zu sein, spricht Nietzsche selbst [besser: Zarathustra; A.H.]; während der Prophet nichts ist gegenüber der göttlichen Wirklichkeit, gibt es bei Nietzsche keine Wahrheit hinter dem Diskurs.“²⁵⁴ Man kann hier auch an die Unterschiedlichkeit in der Demutskonzeption zurückdenken: Das Wort Gottes zu verkünden erfordert eine Verneinung der eigenen Vermittlerposition – Verkündigen ist nicht Deuten oder Interpretieren. Demut vor dem eigenen Wort aber erhebt eben dieses, nicht das Wort eines anderen.

Nachdem das Verkünden in seinem Charakter näher bestimmt wurde, muss nun die Frage nach dem Charakter des Befehls gestellt werden. Einen interessanten und vorerst plausibleren Ansatz bietet hierfür Canettis *Masse und Macht*.²⁵⁵ Darin fasst er den Befehl

254 Weidner, Daniel: „Und ihr – ihr machtet schon ein Leier-Lied daraus“. *Nietzsche als Prophet*. In: *arcadia* 47/2 (2013), S. 373.

255 Därmann sieht in den folgenden Überlegungen Canettis ein besseres Mittel, den Sprechakt des Befehls zu beschreiben, als es bei Nietzsche geboten wird. (Vgl. Därmann: *Nietzsches Ästhetik des Schaffens...*, S. 128 [Fußnote 1].) Sie kritisiert damit auch Stegmaiers positive Bewertung von Nietzsches Befehlsbegriff, der im Nihilismus wieder Orientierung gebe. (Stegmaier, Werner: *Nietzsches Hoffnungen auf die Philosophie und auf die Gegenwart*. In: Born, Marcus A. u. Andreas Pichler (Hg.):

vor seinem sozialen Hintergrund als „älter als die Sprache, sonst könnten ihn Hunde nicht verstehen. [...] In kurzen, sehr deutlichen Befehlen, die sich prinzipiell in nichts von denen an Menschen unterscheiden, wird ihnen der Wille des Dompteurs kundgegeben.“²⁵⁶ Dem Hörigen und Ausführenden bohrt sich der Befehl wie ein Stachel ins Fleisch, bleibt dort stecken oder hinterlässt (im Fall der Befehls-Weitergabe zumindest) Narben – „Der Befehl ist wie ein Pfeil. Er wird abgeschossen und trifft.“²⁵⁷ In diesem Sinne ist er auch der Drohung verwandt.²⁵⁸

Für Canetti mündet der Befehl in ein Defizit, und zwar für beide Seiten der Befehlskette. Der Ausführende erfährt im Stachel eine Einschränkung seiner Freiheit, der Befehlende entwickelt Befehlsangst, die umso größer wird, je näher er zur Befehlsquelle ist: Es ist die Angst davor, dass „alles mit dem Tode Bedrohte lebt und sich erinnert –, Gefahr, in der man wäre, wenn die vielen mit dem Tode Bedrohten sich gegen einen zusammenschließen würden“²⁵⁹. Darum ist bei Canetti der Befehlende nicht im vollen Sinne frei, d.h. folglich auch nicht geeignet Werte zu setzen – das kann nur der, der durch *Ausweichen* und Umgehung des Befehls weder Stachel noch Befehlsangst kennt.

Canettis Verständnis des Befehls als sozial-gerichtete „Kundgabe eines Willens“, mit der eine permanente Drohung einhergeht, ist zur Beschreibung der Forderung, mit der sich Zarathustra konfrontiert sieht, nicht ausreichend. In ihm einen qualitativen Schritt („nun sollst du befehlen!“) zu sehen, wäre paradox. Das liegt daran, dass Canetti den Befehl in einen deklarativen (*verkünden*) und einen commissiven Sprechakt (*drohen*) aufspaltet: „Ich will x. Wenn du x nicht befolgst, dann passiert y.“²⁶⁰ Das scheint mir eine Vermittlung des Befehlsbegriffs zu sein, bei der insbesondere die Aspekte verloren gehen, die die Bedeutung des Befehls bei Nietzsche ausmachen. Außerdem scheint mir, dass im *Zarathustra* die Drohung letztlich keine Rolle spielt. Um den Befehl in seinem unmittelbaren Wesen dem Text angemessener zu erfassen, macht es deshalb vielmehr Sinn,

Textures des Denkens. Nietzsches Inszenierung der Philosophie in „Jenseits von Gut und Böse“. Berlin; Boston: de Gruyter 2013, S. 216f.)

256 Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M.: Fischer 1980, S. 357. [Kurs. A.H.]

257 Ebd., S. 363.

258 Der Sprechakt der Drohung wird intensiv bei Judith Butler diskutiert, die sich anhand einer Parabel aus Toni Morrisons Nobelpreisrede vor allem dem verletzenden Aspekt sprachlicher Pragmatik widmet. Siehe: Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus d. Engl. v. K. Menke u. M. Krist. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 17ff.

259 Canetti: *Masse und Macht*, S. 364.

260 Bei Canetti hat der Befehl immer zwei Komponenten: „Jeder Befehl hat einen *Antrieb* und einen *Stachel*. Der Antrieb zwingt den Empfänger zur Ausführung, und zwar so, wie es dem Inhalt des Befehls gemäß ist. Der Stachel bleibt in dem zurück, der den Befehl ausführt.“ (Ebd., S. 360.)

ihn dem Verkünden gegenüberzustellen. Wir finden eine solche Gegenüberstellung in Martin Heideggers Nietzsche-Lektüre. Heidegger operiert mit zwei Begriffen des Befehlens, einem, der nur die Weitergabe eines Befehls als Befehl beschreibt (Kundgabe; letztlich wäre wohl auch Canettis Befehl hierunter zu zählen), und einem zweiten, der die Grund-Forderung, d.h. den „Willen“, *stiftend in sich trägt*, also ein „wesentlicher“ Befehl ist.

Das eigentliche Befehlen ist ein Gehorchen gegenüber jenem, was in freier Verantwortung übernommen, wenn nicht gar erst geschaffen sein will. Das wesentliche Befehlen setzt allererst das Wohin und Wozu. *Befehlen* als Kundgabe einer schon angewiesenen Forderung und *Befehlen* als Stiftung dieser Forderung und Übernahme der in ihr liegenden Entscheidung sind grundverschieden. Das ursprüngliche Befehlen und Befehlenkönnen entspringt immer nur einer *Freiheit*, ist selbst eine Grundform des eigentlichen Freiseins. Die Freiheit ist – in dem einfachen und tiefen Sinne, in dem Kant sie begriff – in sich *Dichten*: Das grundlose Gründen eines Grundes in der Weise, daß sie sich selbst das Gesetz ihres Wesens gibt. Nichts anderes jedoch meint das Befehlen.²⁶¹

Heidegger bezieht sich mit seiner Distinktion auch auf Nietzsches Willenstheorie, in der der Befehl eine tragende Funktion einnimmt. So schreibt dieser in *Jenseits von Gut und Böse*: „Ein Mensch der *will* –, befiehlt Einem Etwas in sich, das gehorcht oder von dem er glaubt, dass es gehorcht.“²⁶² Weiter heißt es: „der Wollende glaubt, mit einem ziemlichen Grad von Sicherheit, dass Wille und Aktion irgendwie Eins seien –, er rechnet das Gelingen, die Ausführung des Wollens noch dem Willen selbst zu und genießt dabei einen Zuwachs jenes Machtgefühls, welches alles Gelingen mit sich bringt.“²⁶³ Mit Heideggers Beschreibung des wesentlichen Befehls als „Grundform des eigentlichen Freiseins“ und Nietzsches Überlegung zum Willen, der in der wollenden Person Befehlen und Gehorchen vereint, beginnt nun auch das Befehlen Zarathustras Kontur anzunehmen. Dabei ist bemerkenswert, dass Nietzsche den Befehl eben nicht von seiner sozialen Seite her fasst wie Canetti, sondern rein den Befehlenden und dessen Akt des Befehlens in den Fokus rückt. Befehlend voranzugehen bedeutet so auch, sich von der Voraussetzungskette zu lösen, die einer Verkündung, aber auch einem verkündenden Befehlen zwingend immanent ist, d.h. *zu Grunde* zu gehen oder *unterzugehen*, bis nichts mehr zu verkünden bleibt, als zu stiften. Der Befehlsmodus, den seine „furchtbare Herrin“ Zarathustra „befiehlt“, vereint dann Wille und Äußerung in einem, ist *keine Mitteilung* mehr, sondern demütiges

261 Heidegger, Martin: *Nietzsche*, Bd. I. Pfullingen: Neske 1961, S. 611.

262 JGB I, § 19, KSA V, S. 32.

263 Ebd., S. 33.

Zerbrechen am eigenen Wort als Rücknahme des grammatischen und volle Übernahme des performativ hervorgebrachten Ichs.

Damit sei der Versuch, die philosophisch-thematische Rolle des Befehls zu erfassen, abgeschlossen. Offen blieb bisher die Frage, inwiefern die Forderung nach dem Befehlsmodus auch Eingang in die tatsächliche Sprache Zarathustras findet, d.h. die Frage, ob Zarathustra tatsächlich beginnt „befehlend voranzugehen“, ob der Dialog zwischen der „furchtbaren Herrin“ und Zarathustra konkrete Folgen hat, die sich in einem, wie ich es zuvor nannte, „neuen Sprechen“ niederschlagen. Die Lösung dieses Problems kann hier nicht in dem vollen Ausmaß einer kontrastiven Analyse des Sprechens vor und nach der *stillsten Stunde* geleistet werden, ich möchte aber auf folgende Besonderheit aufmerksam machen, die in der Tat ein wichtiger Bruch zwischen dem Zarathustra der ersten beiden Bücher und dem des auf die *stillste Stunde* folgenden dritten ist: Mit der Abfahrt von den glückseligen Inseln wendet sich Zarathustra nachhaltig von der Lehrer-Schüler-Konstellation ab. Im dritten und vierten Buch fehlen die klar gerahmten und so auch adressierten Reden beinahe zur Gänze. Die Kapitel, die dennoch wie Reden wirken, z.B. *Von der verkleinernden Tugend*, *Von den drei Bösen* und einige andere, scheinen nun einem anderen Zweck zu folgen, als dem *mitzuteilen*. Bennholdt-Thomsen beschreibt diesen Neubeginn trefflich:

nicht die Liebe zu den Menschen, sondern zu sich selbst wird entscheidend; nicht irgendein Hörerkreis, sondern Zarathustra selbst muss sich zum Dialogpartner werden; nicht die Lehre, über die er verfügt, muß er mitteilen, sondern vielmehr die Lehre selbst erst einmal finden; nicht die Rede wie bisher kann er gebrauchen, sondern eine neue Sprache muß er lernen – den neuen Erkenntnissen gemäß.²⁶⁴

3.3.2.4 Böses Gewissen – Zarathustras Passivität als Erleben von Sprache

Schließlich bleibt noch zu betrachten, wie im Kapitel *Die stillste Stunde* konkret konvertiert wird. Es wurde schon gesagt, dass das Gespräch im Traum stattfindet. Das Interesse Nietzsches für den Traum ist wohl bekannt und es ist keineswegs vermessen, in manchen seiner Äußerungen Vorgriffe auf die spätere Traumtheorie Sigmund Freuds zu vermuten. In diesem Kontext wäre der Traum im *Zarathustra* Königsweg zu einem sinnvoll strukturierten Unbewussten, gleichzeitig fehlen ihm aber auch nicht Elemente des Orakels

264 Bennholdt-Thomsen: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“* ..., S. 155.

oder der Eingebung.²⁶⁵ Christina Lissmann fasst zusammen: „Was sich hinter seinen Träumen verbirgt, sind Überwindungsstrategien von Ängsten, Verarbeitungen von Vergangenem, Vorhersagen, Visionen und Botschaften aus dem Unbewußten“²⁶⁶. Bei der *stillsten Stunde* handelt es sich aus dieser psychologischen Sicht in erster Linie um die Einholung Zarathustras durch systematisch Ausgesperrtes. Eine solche „Verdrängung“ bestünde hier darin, dass er versucht hätte, die Wiederkunftslehre zu verschweigen, was nun durch ihn träumend bewältigt würde. Der Grund für die plötzliche Konfrontation liegt für Bennholdt-Thomsen in den Erfahrungen der vorangehenden Kapitel, in denen sich eine „Problematik des Kleinen“ (das Kleine ist gegen das Leben gewandt und vergleichbar mit dem „Geist der Schwere“) zuspitzt und so die Dämmerung des Wiederkunfts-Gedankens auslöst.²⁶⁷

Sowohl Lissmann als auch Gerold Ungeheuer interpretieren die „furchtbare Herrin“ als eine Figuration des Gewissens²⁶⁸: Tatsächlich kommt dem Gewissen auch im weiteren Verlauf der Handlung eine Rolle zu. Im Kapitel *Von alten und neuen Tafeln* des dritten Buches rekurriert Zarathustra eindeutig auf die *stillste Stunde*, wenn er sagt: „Neben dem bösen Gewissen wuchs bisher alles Wissen! Zerbrecht, zerbrecht mir, ihr Erkennenden, die alten Tafeln!“²⁶⁹ Liest man den Dialog so als Gewissenskonflikt, könnte auch klarer werden, wieso sich Zarathustra bis zuletzt wehrt, seiner Herrin zu gehorchen. Als Überwinder der Moral bleibt ihm nichts anderes übrig, als durch das „böse Gewissen“ hindurch zu gehen, ohne sich zu einer bloß anbefohlenen Gewissensreinigung verleiten zu lassen; man denke hier voraus an den „Gewissenhaften des Geistes“ (u.a. im

265 Dieser zweite Aspekt tritt besonders im ersten Traum Zarathustras (*Das Kind mit dem Spiegel*) hervor: Za II, KSA IV, S. 106.

266 Lissmann, Christina M.: *Zarathustras Träume und Visionen*. In: Schmidt u. Schirmer: *Entdecken und Verraten*, S. 252. Ein weiterer Aufsatz, der explizit den Traum zum Gegenstand hat, stammt von Bennholdt-Thomsen. Darin widmet sie sich allerdings nur zwei Traumszenen, die uns hier weniger betreffen (*Vom Gesicht und Räthsel* und *Der Wahrsager*). Siehe diesbezüglich: Bennholdt-Thomsen, Anke: *Träume und Visionen als Erkenntnis und Darstellungsmittel in Also sprach Zarathustra*. In: Villwock: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*, S. 55-75. Ebenfalls behandelt wird der Traum bei Gerold Ungeheuer, der auch auf das hier besprochene Kapitel eingeht: Ungeheuer, Gerold: *Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum*. In: *Nietzsche-Studien* 12 (1983), S. 134-213 [bzw. S. 166-168]. Außerdem möchte ich noch auf eine Arbeit aus dem angloamerikanischen Raum hinweisen: Hanshe, Rainer J.: *Zarathustra's Stillness: Dreaming and the Art of Incubation*. In: Hutter, Horst (Hg.): *Nietzsche's Therapeutic Teaching. For Individuals and Culture*. New York: Bloomsbury 2013, S. 141-155.

267 Vgl. Bennholdt-Thomsen: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“* ..., S. 63-67.

268 Vgl. Lissmann: *Zarathustras Träume und Visionen*, S. 258; sowie Ungeheuer: *Nietzsche über Sprache und Sprechen*, S. 166.

269 Za III, KSA IV, S. 251.

Kapitel *Der Bluteigel*), der sich in seiner Gewissenhaftigkeit verzehrt. Noch als Abschluss des Traum-Gleichnisses sagt Zarathustra bestärkt: „Ich hätte euch noch Etwas zu sagen, ich hätte euch noch Etwas zu geben! Warum gebe ich es nicht? Bin ich denn geizig?“ Dass die *stillste Stunde* somit nur die vorletzte zu passierende Station auf dem kreisförmigen Weg Zarathustras zu sich selbst ist²⁷⁰, wird auch durch die Anzahl der Anreden verdeutlicht, die er erfährt.²⁷¹ Exakt elf Mal spricht die „furchtbare Herrin“ ihn an, eine Umdrehung des Uhrwerks – „Der Zeiger rückte, die Uhr meines Lebens holte Atem“ – kennt aber bekanntlich zwölf Schritte. Dieser zwölfte Schritt in Richtung Mitternacht (bzw. zum *großen Mittag*) wird erst später im *anderen Tanzlied* (und dann nochmals im *Nachtwandler-Lied*) getan.²⁷²

Neben dieser eher kontextuellen und inhaltlichen Bedeutung des Kapitels, von der Forschung vielfach erkannt und ähnlich interpretiert, sind vor allem zwei Aspekte des Dialogs hervorzuheben, die Grundlage dafür bieten können, ein erweitertes Bild des Dialogs zu entwerfen. So ist ein wesentliches Moment des Traum-Dialogs, dass in der Rede der „furchtbaren Herrin“ tragende Themata an Zarathustra selbst durchexerziert werden: Erstens spricht sie in einem Befehlston mit ihm, will aber, dass Zarathustra selbst zu befehlen lernt. Zweitens lacht sie ihn aus, obwohl Zarathustra doch eigentlich selbst derjenige ist, der üblicherweise die anderen verlacht (z.B. in *Vom Lande der Bildung*). Und drittens wird er ganz klar – auch in der Ausschmückung der eigenen Erzählung („Und ich antwortete endlich gleich einem Trotzigem“) – zum Kind erniedrigt, bei gleichzeitiger Aufforderung, die Jugend zu überwinden und selbst zum Kind zu werden. All diese Formen der negativen Bezugnahme wurzeln wohlgemerkt in einem subkutanen Selbstverhältnis und äußern sich demgemäß im Hervortreten extremer körperlicher Zustände und

270 Das Motto der Selbstwerdung, die sich im *Zarathustra* vollzieht, ist ein Gedanke, der Nietzsche schon lange beschäftigt und zuletzt als Untertitel zu *Ecce homo* Verwendung findet: *Wie man wird, was man ist*. In Kombination mit dem Gewissen heißt es in der *Fröhlichen Wissenschaft* noch: „Was sagt dein Gewissen? – ‚Du sollst der werden, der du bist!‘“ (FW III, § 270, KSA III, S. 519.)

271 Auch Hanshe weist in seinem Artikel auf die Anzahl der Redewechsel hin, erfasst diese aber nur als Wiederholungen der Phrase „da sprach es wieder ohne Stimme zu mir“. (Vgl. Hanshe: *Zarathustra's Stillness*, S. 148.) Diese Wiederholung tritt zehn Mal auf, ist aber an sich bedeutungslos, wenn man nicht die finale Passage „Und es sprach zum letzten Mal zu mir“ hinzuzählt, wodurch sich eben elf Anreden ergeben. Im *Zarathustra* ist nicht 10 die prominente Zahl, sondern die 12 als Verweis auf die „zitternden zwölf Glockenschläge unsres Erlebnisses, unsres Lebens, unsres *Seins*“ (GM, § 1, KSA V, S. 247), also das *Nachtwandler-Lied*.

272 Im *anderen Tanzlied*, in dem Zarathustra dem Leben „Etwas in's Ohr“ sagt, heißt es dann dementsprechend erstaunt von Seiten des Lebens: „Du *weisst* Das, oh Zarathustra? Das *weiss* Niemand.“ (Za III, KSA IV, S. 285.)

Metaphoriken: Blut weicht aus Zarathustras Gesicht, das Lachen der Herrin zerreißt ihm die Eingeweide und schlitzt das Herz auf etc. Zarathustra übersteht die Angriffe der stillsten Stunde nur mit Schrecken. Sie demonstrieren, so zumindest meine Lektüre, die invasive, bedrohliche Kraft, die dem Gewissen in seiner Negativität innewohnt. In der *Genealogie der Moral* wird Nietzsche später schreiben: „Es ist eine Krankheit, das schlechte Gewissen, das unterliegt keinem Zweifel, aber eine Krankheit, wie die Schwangerschaft eine Krankheit ist.“²⁷³

Auf der anderen Seite aber versucht die Herrin Zarathustra auch zu verführen, und zwar genau durch die Spruchrede, die er selbst nur allzu oft anwendet und im vorangehenden Kapitel noch als ein Modus des Schenkens besprochen wurde. Ungeheuer weist dementsprechend darauf hin, dass selbst „die schönsten Sprüche“ Zarathustra nicht überzeugen können: „Gedanken, die mit Taubenfüßen kommen, lenken die Welt“, oder: „Der Tau fällt auf das Gras, wenn die Nacht am verschwiegensten ist.“²⁷⁴ Unschwer ist hier zu erkennen, was man als „missglückte Libertinage“ bezeichnen könnte. Zarathustra windet sich unter den Worten der Herrin, erlebt dabei performative Sprache am eigenen Leib – und wird gewaltsam zum Kind. In *Die Heimkehr* wird die mit ihm „selig und sanft“ sprechende mütterliche Stimme der Einsamkeit Zarathustra deshalb trösten:

„Und weisst du noch, oh Zarathustra? Als deine stillste Stunde kam und dich von dir selber forttrieb, als sie mit bösem *Flüstern* sprach: „Sprich und zerbrich!“ —

„— als sie dir all dein Warten und Schweigen leid machte und deinen demüthigen Muth entmuthigte: *Das war Verlassenheit!*“ —²⁷⁵

3.3.3 *Der Genesende*²⁷⁶ – Heilende Wirkung des Gesprächs?

3.3.3.1 Kontext und äußerer Rahmen

Im dritten hier zu besprechenden Dialog befindet sich Zarathustra erneut an einem Wendepunkt. Er hat sich von den glückseligen Inseln auf den Weg in die Einsamkeit gemacht, fährt mit dem Schiff übers Meer, wobei er den Traum von Hirt und Schlange erzählt, holt nach der Landung Erkundigungen darüber ein, „was sich inzwischen *mit dem*

273 GM II, § 19, KSA V, S. 327.

274 Vgl. Ungeheuer: *Nietzsche über Sprache und Sprechen...*, S. 167.

275 Za III, KSA IV, S. 232.

276 Ebd., S. 270-277. Zitate aus diesem Kapitel im Folgenden nicht gesondert ausgewiesen.

Menschen zugetragen habe“²⁷⁷, singt am Ölberg, begegnet dem „Affen Zarathustra’s“²⁷⁸, hält eine Rede über die Abtrünnigen in seiner Lieblingsstadt „die bunte Kuh“ und kommt schließlich im Kapitel *Die Heimkehr* endlich in seiner Berg-Einsamkeit an, die ihn mütterlich empfängt. Zurück in seiner Höhle folgen einige Reflexionen, in denen er „das Ich heil und heilig spricht“²⁷⁹, sich gegen die wendet, die die Beschreibung eines vorgefertigten Weges von ihm erwarten („Den Weg nämlich – den giebt es nicht!“²⁸⁰) und zuletzt in dem umfassenden, mehrteiligen Kapitel *Von alten und neuen Tafeln* einen Großteil seiner Lehre rekapituliert, wartend auf die „Stunde meines Niederganges, Unterganges“²⁸¹.

Wie Heidegger erwähnt, ist *genesen* etymologisch betrachtet eine Art zweite Heimkehr: „Genesen‘ ist das selbe Wort wie das griechische νέομαι, νόστος. Dies bedeutet: heimkehren“²⁸². Zarathustra käme so gesehen in diesem Kapitel zum Ende seines Selbstwerdungsprozesses, er wäre nun endlich „der, der er ist“. Doch erneut gibt es Aspekte, die diese Deutung zumindest irritieren und damit auch Heideggers systematisierende *Zarathustra*-Lektüre in Frage stellen können.²⁸³

Das Kapitel beginnt mit einem Tobsuchtsanfall Zarathustras, in dem er den „abgründlichsten Gedanken“ heraufruft und sich selbst als „Fürsprecher des Lebens, [...] Fürsprecher des Leidens, [...] Fürsprecher des Kreises“ ausweist. Im zweiten Abschnitt kommen Zarathustras Tiere zum Zug: Nachdem er wohl aus Erschöpfung niedergestürzt war, sieben Tage „gleich einem Todten“ am Boden gelegen hatte und von ihnen versorgt wurde, ermuntern sie ihn aufzustehen. Für den antwortenden Zarathustra sind die Worte der „schwätzenden“ Tiere angenehm und sie heben zu dem an, was Zarathustra als „Leier-Lied“ bezeichnet:

277 Ebd., S. 211.

278 Ebd., S. 222.

279 Ebd., S. 240.

280 Ebd., S. 245.

281 Ebd., S. 246. Zarathustra formuliert hier außerdem bereits das vor, was ihn im letzten Kapitel erwarten wird, nämlich „Zeichen“ in Gestalt eines lachenden Löwen und eines Taubenschwarmes. Er beschließt hier auch, nochmals zu den Menschen gehen zu wollen.

282 Heidegger: *Wer ist Nietzsches Zarathustra?*, S. 74. Die Wörter sind etymologisch über die idg. Vorstufe der germ. Verbalwurzel *nēs verwandt. Vgl. Art. *genesen*. In: Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin; New York: de Gruyter ²¹1975, S. 247f.

283 Für eine nachvollziehende Auseinandersetzung mit Heideggers Deutung, die den Aussagen, welche in *Der Genesende* getätigt werden, einen großen Verständnis-Wert beimisst, siehe: Behler, Ernst: „*Wer ist Nietzsches Zarathustra?*“ *Eine Auseinandersetzung mit Martin Heidegger*. In: Gerhardt: *Also sprach Zarathustra*, S. 265-290.

Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das *Rad des Seins*. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das *Jahr des Seins*. Alles bricht, Alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus *des Seins*. Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins.

Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring *des Seins*. In jedem Nu beginnt das Sein; um jedes Hier rollt sich die Kugel Dort. Die Mitte ist überall. Krumm ist der Pfad der Ewigkeit.

Zarathustras Reaktion – er spricht neben dem „Leier-Lied“ auch von „Schalks-Narren und Drehorgeln“ – ist zwiespältig. Es liegt natürlich zunächst nahe, dass er seine Worte negativ meint, in dem Sinn, dass die Tiere den Wiederkunfts-Gedanken seiner Besonderheit berauben.²⁸⁴ In radikaler Form deutet Georg Römpf die Entgegnung: die Tiere würden „sprechen als hätten sie Platon vor sich und nicht Zarathustra“²⁸⁵; deswegen die Abwertung, die ein Hinweis auf deren Missverstehen sein soll.

Nachdem sich Zarathustra über die „ewige Wiederkunft auch des Kleinsten“ beklagt hat, worin er die zentrale Hürde zur Annahme des Wiederkunfts-Gedankens sieht, unterbrechen ihn die Tiere und muntern ihn erneut auf. Die Welt, die nur auf ihn warten würde, sei ein Garten voller Rosen, Bienen und Taubenschwärme, den dort beheimateten „Singe-Vögeln“ aber solle er das Singen „ablernen“ (verstanden als Erlernen deren Gesangs²⁸⁶), da der Gesunde in erster Linie redet, der Genesende aber würde singen – und „wenn auch der Gesunde Lieder will, will er andere Lieder doch als der Genesende.“ Auch diesmal antwortet Zarathustra, indem er sie „Schalksnarren und Drehorgeln“ heißt, und spricht von einem „Leier-Lied“. Ganz anders als die negative Entgegnung zuvor, nämlich positiv deutet Higgins diese Passage, in der die Tiere – auch mit ihrem potentiellen „Leier-Lied“ – eine Abkehr vom apollinischen Sprechen und Hinwendung zum dionysischen Singen des Genesenden vorschlagen würden.²⁸⁷ Die Tiere übernehmen nun zur Gänze das Wort und fordern Zarathustra auf: „mache dir eine Leier zurecht, eine neue Leier!“ In ihrer längeren Äußerung nennen sie ihn endlich den „*Lehrer der ewigen Wiederkunft*“ und wechseln in den Modus zitierter Rede, *so wie er sprechen würde*, um an seiner statt das schon im vorangehenden Abschnitt zitierte Zu-Grunde-Gehen als Verkündiger und den Untergang Zarathustras zu proklamieren. Er selbst reagiert nicht und spricht nur still zu seiner Seele (im folgenden Kapitel *Von der grossen Sehnsucht*).

284 Vgl. Witzler, Ralf: *Europa im Denken Nietzsches*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 134.

285 Römpf, Georg: *Nietzsche leicht gemacht. Eine Einführung in sein Denken*. Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 282.

286 Vgl. Gasser: *Rhetorische Philosophie*, S. 119.

287 Vgl. Higgins: *Nietzsche's Zarathustras*, S. 154.

3.3.3.2 Leier-Lied und Todessehnsucht

Die sich primär stellende Frage bei und nach der Lektüre von *Der Genesende* ist, ob hier in der Tat eine Genesung geschildert wird und damit eine Art Ende von Zarathustras Weg zur Annahme des „abgründlichsten Gedankens“. Für Heidegger fällt das Urteil in gewissem Sinn positiv aus: Man sei nun in der Lage zu bestimmen, *wer Zarathustra sei*, auch wenn die Antwort sich in seinem Aufsatz immer wieder verzögert und verschoben wird. In Zarathustra und seinen Tieren erhält der „Bezug des Seins zum Lebewesen Mensch“²⁸⁸ Gestalt, aufbauend auf der These: „Ewige Wiederkunft des Gleichen‘ ist der Name für das Sein des Seienden. ‚Übermensch‘ ist der Name für das Menschenwesen, das diesem Sein entspricht.“²⁸⁹ Doch wenn Zarathustras Sprechen und das seiner Tiere so gesehen auf einer Personalunion aufbauen, es also kein grundlegendes Missverständnis zwischen ihnen gibt, wenn durch die Bestimmung aus dem Munde der Tiere, Zarathustra sei der Lehrer der ewigen Wiederkunft, nur ein allegorisches „Beisammen von Stolz und Klugheit zum Vorschein“²⁹⁰ kommt, wie sind dann die Distanzierungen zu verstehen, die im Kapitel zweifelsfrei bestehen? Diese Distanzierungen, konkret Zarathustras Genuss der Rede seiner Tiere als „Geschwätz“, deren Bezeichnung als „Schalks-Narren und Drehorgeln“ und ihrer Aussagen als „Leier-Lied“, sind nur wegzudenken oder unterzuordnen, hat der Lesende den ungebrochenen Willen, die vorgestellten Gedanken und Konstellation sinnstiftend – man könnte auch sagen begrifflich – zu ordnen, was einer literaturwissenschaftlichen Perspektive im Gegensatz zur philosophischen doch entgegensteht.

Statt also philosophisch zu systematisieren, liegt es eher nahe festzustellen, dass der Figur Zarathustra an diesem kritischen Punkt seiner Entwicklung mehrmals *das Wort entzogen* wird, was zugegebenermaßen das Gegenteil des Befehlstones ist, der noch in der *stillsten Stunde* gefordert wurde. Er befindet sich in einem Wahn- und Krisenzustand, aus dem er selbst keinen Ausweg findet. Da seine Tiere schicksalhaft glauben, die „Zeit sei gekommen“, wollen sie ihn heilen, indem sie an seiner Stelle aussprechen, was sie für notwendig halten. Steckt aber darin nicht erneut eine Über-Forderung? Und kann das Aussprechen an Stelle eines anderen tatsächlich heilend sein, oder handelt es sich um eine parodistische Darstellung der Ungeduld gegenüber Zarathustras stockender Entwicklung?

288 Heidegger: *Wer ist Nietzsches Zarathustra?*, S. 87.

289 Ebd., S. 86.

290 Ebd., S. 87.

Geschwätz und Leier-Lied der Tiere, d.h. ihre Formulierungen einer Wahrheit der Ewigen Wiederkunft des Gleichen, sind besser verstanden, nimmt man sie von ihrer sinnlich-musikalischen, repetitiven Seite, wie sie bei Gasser gelesen werden: Die „didaktische Rolle übernehmen die zyklisch wiederkehrenden Texte zum Wiederkunfts-Gedanken, und nicht Zarathustra als Lehrer.“²⁹¹ Gasser sieht diese zyklische Wiederkehr der Texte etwa in der Wiederaufnahme von Bildern aus *Vom Gesicht und Räthsel*. Dadurch würde ein „Rausch der Wiederkehr“²⁹² entstehen. Die andere Seite dieser Struktur ist die stark rhythmisierte Rede der Tiere (oben zitiert). Man erinnere sich hier an die Passage im vorigen Großkapitel zur Abschließungsästhetik, wo Nietzsches Bestimmung des (poetischen) Rhythmus als ursprüngliche Verführung der Götter erläutert wurde. Auch Zarathustra wird jetzt von seinen Tieren rhythmisch verführt, darum auch „Leier-Lied“. Diese Verführung findet ebenso auf thematischer Ebene statt, wenn die Tiere ihm gleichsam den Garten Eden versprechen.²⁹³

Neben dem Modus des Verführens ist im Leier-Lied der Tiere aber auch die Leierhaftigkeit – man vergleiche mit sprichwörtlichen Phrasen wie „die alte Leier“ oder „immer die gleiche Leier“ – als pejorisierende Distanzierung stark zu machen, wie das u.a. bei Zittel geschieht:

Daß der angeblich wichtigste Gedanke des Buches nur indirekt und in der denkbar ödesten Darstellungsform präsentiert wird, ist kein Zufall. *Die leere Repetitivität des Leierns entspricht dem Gedanken der Ewigen Wiederkunft und charakterisiert sie dementsprechend.* Die ästhetisch minderwertige Darstellungsform, [...] die Sprechweise, hinterfragt von Anfang an den Status dieses Gedankens.²⁹⁴

Neben diesen zwei Seiten der Darstellung des Wiederkunfts-Gedankens im Munde der Tiere, der verführenden und der entwertenden, scheint mir außerdem insbesondere das Moment des Scheiterns entscheidend zu sein. Obwohl Adler und Schlange, sei es nun, dass sie als Gesprächsinstanzen oder als Allegorien aufgefasst werden, das Ende von Zarathustras Untergang ausrufen („Also – *endet* Zarathustra’s Untergang“) kommt es zu keinem Ende, im Gegenteil, nach den abschließenden Liedern des dritten Buches beginnt mit großem zeitlichen Abstand – was in der Zwischenzeit passiert, ist unklar – ein neues Buch, das wiederum neue Ent-Täuschungen parat hält. Die Strategie der Heilung durch die Worte seiner Tiere zeitigt also bei bestem Willen nur temporäre Folgen. Zarathustra

291 Gasser: *Rhetorische Philosophie*, S. 120.

292 Diese Formulierung stammt ursprünglich von Peter Pütz; zit. n. Gasser, ebd.

293 Parodierende Bezüge zur Genesis sind außerdem die sieben Tage, die Zarathustra in seiner Höhle am Boden liegt, oder die Tatsache, dass er beim Aufwachen nach einem Rosenapfel greift.

294 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 192.

bezeichnet Adler und Schlange darum im ersten Kapitel des vierten Buches (*Das Honig-Opfer*) ein weiteres Mal als „Schalks-Narren“, die seine Lage nicht in dem rechten Maße erfassen, wie es er selbst tut:

„Oh Zarathustra, sagten sie, schaust du wohl aus nach deinem Glücke?“ — „Was liegt am Glücke! antwortete er, ich trachte lange nicht mehr nach Glücke, ich trachte nach meinem Werke.“ — „Oh Zarathustra, redeten die Thiere abermals, Das sagst du als Einer, der des Guten übergenuß hat. Liegst du nicht in einem himmelblauen See von Glück?“ — „Ihr *Schalks-Narren*, antwortete Zarathustra und lächelte, wie gut wählet ihr das Gleichniß! Aber ihr wisst auch, dass mein Glück schwer ist und nicht wie eine flüssige Wasserwelle: es drängt mich und will nicht von mir und thut gleich geschmolzenem Pech.“²⁹⁵

Spätestens hier wird klar, dass das Verhältnis Zarathustras zu seinen Tieren nicht rein positiv-allegorisch betrachtet werden kann, sondern verschiedene Sprecher-Horizonte aufeinanderprallen, die unterschiedliche Einschätzungen der Grundproblematik treffen, daher Zarathustras fehlende Antwort und das Schweigen am Ende des Kapitels.

Wie ist nun aber vor diesem Hintergrund die konkrete Tatsache zu bewerten, dass die Tiere beginnen *für* Zarathustra zu sprechen bzw. zu *leiern*? In der angesprochenen finalen Passage, die gänzlich unter dem Motto des freien Todes steht, werden Adressat und Subjekt der Rede gleichgesetzt: „Nun sterbe und schwinde *ich*, würdest *du* sprechen [...]“²⁹⁶ etc. Zwar bitten die Tiere Zarathustra zuvor explizit, noch nicht zu sterben, sie vollziehen aber gleichzeitig ausführlich nach, was er in diesem Fall sagen würde. Die Rede wird im Weiteren umso paradoxer, als sie nach den schon zitierten Schlussworten abgebrochen wird, die Tiere schweigen und warten auf eine Antwort. Die Rede endet somit im Schein der Ankündigung eines realen Freitodes, die an die Stelle offener Inszenierung tritt, zumal da der einleitende Konjunktiv bereits mehrere Absätze zurückliegt. Der Tod Zarathustras wird dadurch unter dem Deckmantel fremder Rede inszeniert und findet nicht, so wie Nietzsche es eine Zeit lang plante, wirklich statt.²⁹⁷ Er klingt im folgenden Kapitel *Von der grossen Sehnsucht* nach, konkret im barock anmutenden Motivkomplex *Schenken-Fülle/Reife-Wein-(Frei-)Tod*, was zeigt, wie wirkungslos der Versuch der Tiere war, Zarathustra den Tod durch stellvertretende Verbalisierung zu ersparen. Dem genannten Motivkomplex widmet Zittel in seiner Dissertation ein eigenes Kapitel, wo er die These

295 Za IV, KSA IV, S. 295.

296 Kurs. A.H.

297 Bennholdt-Thomsen diskutiert das Todesmotiv schon im Kontext der *stillsten Stunde* und weist in einer Fußnote auf einige Pläne Nietzsches zum möglichen physischen Ende Zarathustras hin. Vgl. Bennholdt-Thomsen: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“* ..., S. 152f. [Fußnote 3].

vertritt, dass Zarathustras Unfähigkeit „zur rechten Zeit“²⁹⁸ zu sterben, wie er es selbst in der Rede *Vom freien Tode* gefordert hatte, Teil der destruktiv-parodisierenden Tendenz wäre, die im vierten Buch noch stark zunimmt.²⁹⁹ Mit diesem Attest trifft Zittel gewiss einen wunden Punkt, wird doch der Tod auch im dritten Buch immer weiter verschleppt. So spricht im *anderen Tanzlied* das Leben wie folgt zu Zarathustra: „Du liebst mich lange nicht so sehr wie du redest; ich weiss, du denkst daran, dass du mich bald verlassen willst.“³⁰⁰ Zu einer Auflösung der Todesproblematik kommt es dennoch nicht.

Das Leier-Lied der Tiere kann im Dialog der sich bei Zarathustra einstellenden Todessehnsucht kaum etwas entgegensetzen und ist auch in seiner Wirkung zur Leierhaftigkeit entwertet. Die möglichen Interpretationslinien laufen damit auseinander: Denn wer die Inszenierung des Todes zusammen mit der stellvertretenden und im Grunde einzigen richtigen Artikulation des Gedankens der Ewigen Wiederkunft durch die Tiere als Parodie von Zarathustras Schwäche betrachtet, der kann auch die restlichen Kapitel, insbesondere das schwülstige *Ja- und Amen-Lied* im Kapitel *Die sieben Siegel* kaum als das dionysische Singen empfinden, das es aus dem Handlungszusammenhang heraus zu sein vorgibt.³⁰¹ Wer aber den parodistischen Unterton nicht anerkennt, der muss wie Salaquarda³⁰² oder Volkmann-Schluck³⁰³ in *Der Genesende* einen Höhe-, wenn nicht Endpunkt der Entwicklung Zarathustras festmachen.

298 Za I, KSA IV, S. 93.

299 Vgl. Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 157ff.

300 Za III, KSA IV, S. 285.

301 Auch Zittel sieht in dem *Ja- und Amen-Lied* eine offene Parodie, siehe: Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 193f.

302 Bei einigen Interpreten wird die Tatsache des stellvertretenden Sprechens einfach und mit erstaunlicher Konsequenz ignoriert, wodurch es freilich möglich wird, hier wie z.B. Salaquarda eine „Vollendung“ bzw. einen „Abschluß der gedanklichen Entwicklung“ zu sehen: „Er ist seinem ‚Abgrund‘ nicht länger ausgewichen, hat seine ‚schwerste Überwindung‘ auf sich genommen und sie – in bestimmten Grenzen – bestanden.“ (Salaquarda: *Die Grundconception...*, S. 67.)

303 Nicht als Scheitern, sondern als Letztes, was Zarathustra noch lernen müsse, deutet Volkmann-Schluck die Überhand nehmende Rede der Tiere: „Daß aber Zarathustra sich die Wahrheit über das Leben und sein eigenes Schicksal zuerst von den Tieren sagen läßt, hat seinen Grund: Die Natur entfaltet zwar eine gleichsam unendliche Vielfalt von Unterschiedenen, aber sie kennt den Unterschied von Sein und Sollen nicht. Die Natur ist in keiner Hinsicht von moralisch-metaphysischer Wesensart. Daß durch die Verkündigung des Seins als der ewigen Wiederkehr des Gleichen alle Wertschätzungen ins Natürliche zurückverwandelt werden, das ist es, was Zarathustra von seinen Tieren zuletzt noch zu lernen hat.“ (Volkmann-Schluck: *Die Stufen der Selbstüberwindung...*, S. 153.)

3.4 Dialogizität im *Zarathustra*

3.4.1 Sujet-Bindung und Polyphonie

In den bisherigen Besprechungen der Kapitel *Vom alten und jungen Weiblein*, *Die stillste Stunde* und *Der Genesende* wurde der Fokus sowohl auf die kontextuelle Einordnung der Dialoge in ein Handlungsgerüst gelegt als auch auf die metasprachlichen und teilweise konkret erprobten Konfigurationen spezifischer Sprech- und Erfahrungsweisen und prominente Stimmen der Sekundärliteratur. Es ist das Ziel dieser Betrachtung, die daraus gewonnenen Erkenntnisse neu zu perspektivieren und in ein Bild zu integrieren, das am Ende den Charakter des Dialogischen unter Einbeziehung der oben erörterten Zugänge von Bachtin und Nietzsche adäquat darstellen kann.

Der Dialog ist, wie oben bereits mehrmals betont, für Bachtin zunächst ein Element der Komposition und *per se* nicht automatisch dialogisch. Vielmehr kennt er dadurch eine Oberflächen-Dimension als „äußerer Dialog“ und eine Tiefen-Dimension als „Mikro-Dialog“. Erstere ist stark mit dem Sujet verbunden, d.h. sie ist danach zu ergründen, inwiefern sich der Dialog in das Sujet einfügt. (Eine Betrachtung als „äußerer Dialog“ wurde im Grunde schon geleistet.) Bachtin formuliert in seinem Dostoevskij-Buch, „daß sich im Zentrum der künstlerischen Welt Dostoevskijs der [hier: formale; Anm. A.H.] Dialog befinden muß, und zwar nicht als Mittel, sondern als Selbstzweck. Der Dialog ist hier nicht Schwelle zur Handlung, sondern Handlung selbst.“³⁰⁴ Hinsichtlich des Sujets des *Zarathustra* sind im Allgemeinen verschiedenste Interpretationsweisen denkbar, etwa die Deutung als geglückter Entwicklungsgang – so in der Interpretation als Epos (Seung), Bildungsroman (Higgins), als Erfahrungs- und Erkenntnisweg (Bennholdt-Thomsen) etc. –, als poetischer Nihilismus (Zittel) und Konfiguration einer Krise (Poljakova), aber auch als rhetorisches Spiel (Gasser, Shapiro).³⁰⁵ Hängt man ersterer Deutung an, muss auch den Dialogen Zarathustras ein klarer äußerer „Sinn“ beigemessen werden können, der selbst

304 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 285.

305 Shapiro, der bisher noch nicht erwähnt wurde, liest Nietzsche als Postmodernisten *avant la lettre* und den *Zarathustra* als Kritik an „Metanarrativen“. Er geht dabei nach dem Schema der vier Bücher vor: Der erste Teil sei vorwiegend ein metaphorischer Diskurs (als Hauptthema nennt er hier den „Übermenschen“), der zweite eine metonymische Reduktion (mit dem zentralen Thema des „Willens zur Macht“), der dritte Teil stehe im Zeichen der „ewigen Wiederkunft“, assoziiert mit dem Tropus der Synekdoché, im vierten schließlich regiere die Ironie im Zusammensein mit den „höheren Menschen“. Shapiro schlussfolgert: „Zarathustra is sometimes playful, but *Zarathustra* is always a play, a rhetorical *Spiel* which plays with serious affairs of understanding.“ (Shapiro, Gary: *Nietzschean Narratives*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press 1989, S. 44.)

seine Erfüllung im Abschluss der Entwicklung des Protagonisten innerhalb des Sujets findet, z.B. in der endgültigen Erkenntnis, „daß mit einer neuen Lehre ein neues Sprechen verbunden ist“³⁰⁶ o.Ä. Derartige Deutungsversuche stehen im Zentrum eines Großteils der Literatur zum *Zarathustra* und flossen dementsprechend in die vorangehenden Darstellungen der Dialoge ein. Gleichzeitig wurde die damit vorausgesetzte Idee der Abgeschlossenheit schon im Kapitel 2.4 problematisiert, indem auf einige Aspekte hingewiesen wurde, die über die ästhetische Einheit des Textes hinausweisen bzw. diese von innen irritieren. Damit die Diskussion um das Element des Dialogischen erweitert werden kann, bedarf es einer geeigneten Terminologie, die es ermöglicht Abgeschlossenheit und Dialog einander gegenüberzustellen. Bachtin liefert diese Terminologie mit dem Problem der Sujet-Gebundenheit, das dem Abschließungs-Begriff sehr nahe steht: „[D]er sujetgebundene Dialog strebt [...] zwangsläufig wie das Sujet-Ereignis selbst, dessen Bestandteil er im Grunde ist, dem Ende zu.“³⁰⁷ Der Dialog bei Dostoevskij steht darum gänzlich „außerhalb des Sujets, d.h. er ist innerlich unabhängig und von den im Sujet gegebenen Beziehungen der Sprechenden zueinander, obwohl er natürlich vom Sujet vorbereitet wird.“³⁰⁸ Wie unter Punkt 2.3.4.2 thematisiert, würde eine vollkommene Sujet-Gebundenheit auch ein „passives Subjekt“ mit sich ziehen, also einen Überhang des abschließenden Autor-Horizonts. Allerdings wurde dort auch von den Widerständen in der Bestimmung eines äußeren Helden-Leibes gesprochen, die eine Abschließung somit schon auf der Sujet-Ebene erschweren. Es sind ebendiese Irritationen, die ihren Niederschlag auch oder vor allem in den Dialogen finden.³⁰⁹ Besonders klar bildet sich die Zwiespältigkeit in den letzten zwei der vorgestellten Dialoge ab: Die Dialogpartner drängen dort regelrecht auf eine Lösung der stockenden Handlung und damit auf ein Ende – dem entgegen steht nur die widerspenstige Figur Zarathustras, die dem, was konkret gefordert wird, nicht nachkommen will oder kann.

Die Tendenz zur Unabhängigkeit des Dialogs vom Sujet ist auch durch die starke Kapitelgliederung befördert. Zwar sind die Kapitel nicht vollständig unabhängig, sondern unterliegen dem Gesamtzusammenhang des Sujets, sie sind aber intern meist als thematisch

306 Bennholdt-Thomsen: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*, S. 191.

307 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 285.

308 Ebd.

309 Interessanterweise ist Zittel der Ansicht, dass die Dialoge im *Zarathustra* der Handlung untergeordnet sind. Vgl. Zittel: *Der Dialog...*, S. 106.

abgeschlossene Einheiten konzipiert und dadurch auch in einigen Fällen vor allem der ersten Hälfte des Buches (z.B. *Von alten und jungen Weiblein* oder *Von den Dichtern*) in ihrer Reihung austauschbar. Die Kapitel beginnen dort ausschließlich entweder mit einer neuen Rede oder einer neuen Begebenheit, also einem Treffen Zarathustras mit seinen verschiedenen Gesprächspartnern oder der Ausführung einer Entscheidung. Diese formale Unabhängigkeit der Kapitel ist es, die den *Zarathustra* u.a. einerseits der Heldenepik sowie dem Abenteuer- und Schelmenroman, andererseits aber auch religiösen Gattungen wie Hagiographien, allen voran den buddhistischen Epen und dem Neuen Testament annähert. *Also sprach Zarathustra* ist so gesehen ein Text mit starker Tendenz zur episodischen Struktur.³¹⁰ Diese Struktur leistet der Freiheit des Dialogs Vorschub, ist aber allein nicht ausreichend, um daraus einen dialogischen, d.h. vom Sujet gelösten offenen Charakter der einzelnen Episoden zu schlussfolgern, da sie schließlich nur den „äußeren Dialog“ betrifft. Die Frage der Dialogizität vertieft sich, konsultiert man weitere Äußerungen Bachtins: „Alles in den Romanen Dostoevskijs begegnet sich im Dialog, in der dialogischen Opposition als seinem Zentrum. Alles ist Mittel, der Dialog allein ist das Ziel. Eine einzelne Stimme beendet nichts und entscheidet nichts. Zwei Stimmen sind das Minimum des Lebens, das Minimum des Seins.“³¹¹ Die im Zentrum stehende Begegnung im Dialog, von der hier die Rede ist, kann auf den *Zarathustra* zweifelsohne nicht einfach umgelegt werden, zu unterschiedlich sind Dostoevskijs Romane und Nietzsches Gattungshybrid.³¹²

310 „Die narrative Makrostruktur eines Werkes wird episodisch genannt, wenn seine einzelnen Abschnitte nur locker (etwa durch eine konstante Hauptfigur, aber ohne übergreifenden Handlungsstrang) miteinander verbunden sind.“ (Martínez, Matías: Art. *Episode*. In: RLW I, S. 471f.) Im *Zarathustra* existiert zwar ein Handlungsstrang, er ist jedoch im Verhältnis zu den einzelnen Episoden stark reduziert.

311 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 285.

312 Nietzsche selbst lernte Dostoevskijs Werke, die er von da an regelrecht verehrte, übrigens erst nach dem *Zarathustra* kennen. In einem Brief an Köselitz vom 23. Februar 1887 schreibt er: „Von Dostoiewsky wußte ich selbst vor wenigen Wochen auch selbst den Namen nicht – ich ungebildeter Mensch, der keine ‚Journale‘ liest! Ein zufälliger Griff in einem Buchladen brachte mir das eben ins Französische übersetzte Werk *l’esprit souterrain* unter die Augen (ganz so zufällig ist es mir im 21^{ten} Lebensjahre mit Schopenhauer und im 35^{ten} mit Stendhal gegangen!) Der Instinkt der Verwandtschaft (oder wie soll ich’s nennen?) sprach sofort, meine Freude war außerordentlich: ich muß bis zu meinem Bekanntwerden mit Stendhals *Rouge et Noir* zurückgehen, um einer gleichen Freude mich zu erinnern. (Es sind zwei Novellen, die erste eigentlich ein Stück Musik, *sehr* fremder, sehr *undeutscher* Musik; die zweite ein Geniestreich der Psychologie, eine Art Selbstverhöhnung des γνῶθι σαυτόν).“ (KSB VIII, S. 27f.) Bei dieser ersten Begegnung Nietzsches mit Dostoevskij durch die französische Zusammenstellung unter dem Titel *L’esprit souterrain* handelt es sich um eine verlegerische „Kontamination“: Zwei Werke aus unterschiedlichen Schaffensphasen Dostoevskijs, nämlich die Erzählung *Chozjajka* (*Die Wirtin*, 1847) und der zweite Teil der *Zapiski iz podpol’ja* (*Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, 1864) wurden hier zusammengefasst und erscheinen als Text mit ein und demselben Helden. Von Komplexität und Missverständnis ist auch die weitere Dostoevskij-Lektüre Nietzsches bestimmt, die u.a. starken Einfluss auf die Konzeption des *Antichrist* nimmt. Eine überblickshafte Darstellung und Diskussion nicht nur

Was die beiden vorrangig zu trennen scheint, ist die Rolle der Polyphonie, die gewissermaßen die primäre Äußerungsform des Dialogischen bei Dostoevskij ist. Dort ist, so Bachtin, „die Opposition zweier Menschen, als Opposition von ‚ich‘ und ‚der andere‘“³¹³ das vorrangige Schema. Eine solche Polyphonie aber in den Dialogen Zarathustras zu lokalisieren, im Sinne zweier „Menschen“, die im Gespräch unterschiedliche Intonationen erproben, scheint nicht in dem Ausmaß naheliegend wie bei Dostoevskij. Das könnte zum einen dadurch begründet werden, dass die Figuren der Dialogpartner nur in Reduktion auf ihre punktuelle Funktion dargestellt werden (vgl. Zittels Formulierung „situative Rollenrhetorik“), sie also keine eigenständige Prozessualität kennen, weil ihr Auftreten in den meisten Fällen auf die jeweilige Episode beschränkt bleibt und sie danach wieder verschwinden: So haben die fragstellenden Jünger keine Namen und sind austauschbar, das „alte Weiblein“ tritt kein zweites Mal auf und auch die „furchtbare Herrin“ kehrt nicht wieder. Allein Adler und Schlange scheinen Eigenständigkeit zu entwickeln und als Beförderer der Handlung ein objektivierbares Ziel zu verfolgen, dass sich über die Grenzen der Episoden ausdehnt. Die aus der Dialogform abzuleitende Polyphonie im *Zarathustra* wirkt deshalb allein schon reduziert, weil Zarathustras Gesprächspartner keine vollwertigen Subjekte sind, denen kaum ein eigenes Innenleben zuerkannt wird.

Ein zweites scheinbares Argument gegen die Polyphonie des *Zarathustra* liegt in der Dimension des Stils. Im Text herrscht ein hoher Grad an stilistischer Ähnlichkeit, nicht zwingend über den gesamten Textverlauf hinweg, aber in der jeweiligen Situation: Die Sprechenden bewegen sich auf einer gemeinsamen Stilebene, reden mit demselben Pathos, der zudem häufig in dieselbe Form, nämlich die Absatz- bzw. Versform gegossen ist. Als etwaige Ausnahme mag *Der Genesende* gelten, in dem die Tiere einen metaphysisch-spekulativ klingenden Duktus aufgreifen. (Man könnte darum auch von einer fingierten ethischen Gespanntheit des dortigen Dialogs sprechen.) Ganz anders ist es aber in den übrigen Dialogen: Die Frage des Jüngers nach einem möglichen Schatz unter dem Mantel Zarathustras steht in ihrer Bildlichkeit der Antwort in nichts nach und auch das alte Weiblein beherrscht die Spruch-Rede des Protagonisten, ganz zu schweigen von den

von Nietzsches Dostoevskij-Rezeption findet sich bei: Poljakova, Ekaterina: *Differente Plausibilitäten. Kant und Nietzsche, Tolstoi und Dostojewski über Vernunft, Moral und Kunst*. Berlin; Boston: de Gruyter 2013, S. 456-512.

313 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 286.

ohnehin das gesamte Buch durchziehenden archaischen Formen, die allen Sprechern in den Mund gelegt werden. Die parallele, äußerlich ent-individualisierende Stilebene erinnert an die Problematik, die wir als Spannungsfeld von vermittelnder Wertung des Autors und dramatischer Unmittelbarkeit des Helden (lyrische vs. dramatische Tendenz) beschrieben haben. Ähnlich der komplexen Unterscheidung von Erzähler- und Figuren-Rede herrscht zusätzliche Verwirrung auch im Dialog: Die Grenzen zwischen den Dialogpartnern werden verwischt, es herrscht, so könnte man in Anschluss an *Autor und Held* formulieren, „die Unbestreitbarkeit und Überzeugungskraft der Position der Außerhalbbefindlichkeit [...], der feste und unbestreitbare Ort der Kunst im Ganzen der Kultur.“³¹⁴ Damit können nun vorerst zwei zusammenfassende Beobachtungen festgehalten werden:

1. ad Sujet-Bindung: Im *Zarathustra* dominiert eine Tendenz, die gegen die fixe Sujet-Bindung des Dialogs gewandt ist, nämlich:
 - a) durch die Erfolglosigkeit der Dialogpartner, auf Zarathustra nachhaltig einzuwirken, d.h. in seiner Formung zu assistieren (Zarathustra als widerspenstiger Leib, der zudem keine finale zeitliche Abschließung zulassen will; vgl. Kapitel 2.3.4.2 und 2.3.4.3);
 - b) durch die einer Autonomie des jeweiligen Dialogs Vorschub leistende episodische Struktur des Textes.
2. ad „Polyphonie“: Es scheitert der Versuch einer Bestimmung des polyphonen Charakters, wenn die Reduktion der auftretenden Nebenfiguren und die Stil-Ähnlichkeit ihrer Dialog-Repliken als Anzeichen fehlender „Opposition zweier Menschen“ gelesen werden.

An diesem zweiten Punkt gilt es nun fortzusetzen, denn die beiden (intuitiv plausiblen) Argumente erweisen sich bei näherer Betrachtung nicht als zielführend und bauen auf einem falsch verstandenen Begriff von Polyphonie auf, was viele RezipientInnen zu dem Schluss kommen ließ, der *Zarathustra* sei ein monologischer Text. Sie befragen den Text lediglich auf eine äußere „Polyphonie“, nicht aber auf eine innere. So erkennt Bachtin bei Dostoevskij etwa ein ähnliches Phänomen stilistischer Angleichung, was ihn aber nicht daran hindert, seinen Romanen einen polyphonen Charakter zu attestieren. Dostoevskijs Romane enthalten „sehr viel weniger sprachliche Differenzierung, d.h. verschiedene Sprachstile, territoriale und soziale Dialekte, Berufsjargons u.ä., als der Roman vieler

314 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 262.

monologisch schreibender Schriftsteller, wie L. Tolstoi, Pisemkij, Leskov u.a.³¹⁵ Solche Formen sprachlicher Unterscheidung sind eher als Mittel einer linguistischen Objektivation der Person zu werten, die Bachtin als „Rede-Physiognomie“³¹⁶ bezeichnet. Der aufgeworfenen Problematik bezüglich der Polyphonie muss also auf eine andere Weise begegnet werden: So wie der erste Einwand (Reduktion der Nebenfiguren) im Grunde auf die kompositionelle Ebene beschränkt ist, verbleibt der zweite (Stil-Ähnlichkeit) auf der stilistischen bzw. linguistischen. Bachtin schlägt daher eine perspektivische Neujustierung vor und fordert eine „Einstellung zur Rede, die den Rahmen der gewöhnlichen stilistischen und linguistischen Betrachtung sprengt.“³¹⁷ Diese neue Einstellung wird erreicht, indem er das Ansinnen einer linguistischen, stilistischen oder kompositionellen, ja auch einer lexikologischen Analyse auf den darin *a priori* angenommenen Wort-Typ entkleidet. Denn dabei handelt es sich um ein rein *gegenstandsgerichtetes Wort* (1. Typ) oder ein *Objekt-Wort einer dargestellten Person* (2. Typ), das so lediglich auf seine Tauglichkeit in der Objektivation befragt wird.³¹⁸ Beide Wort-Typen umfassen ausschließlich *einstimmige Wörter* und verschließen sich geradezu vor der Potentialität der Zweistimmigkeit.

Ein kompositorisches Element, das die Zweistimmigkeit begünstigt und anhand dessen sich gut in eine diesbezügliche Analyse überleiten lässt, ist die bereits angesprochene Opposition der Sprecher zueinander. Zittel formuliert dazu treffend:

[...] durch die alternierende Verteilung von Positionen und Sprechakten auf verschiedene Figuren [bleibt] die grundsätzliche Skepsis gegenüber der kommunikativen Funktion von Gesprächen erhalten; auch die performative Erschütterung der Glaubwürdigkeit der Sprecher-Instanz wird auf vielfältige Weise inszeniert. Die unterwegs gewonnenen Einsichten gehen schließlich unter im sie parodierenden polyphonen Chor der Stimmen, keine Position hat Bestand. Ein Ethos, an dem sich die Sprecher orientierten, fehlt, die ethische Ausrichtung der Dialoge wird vielmehr durch die Kapriolen der Handlungs- und Gedankengänge verhindert.³¹⁹

Die agonale Struktur der Dialoge wird hier durch die fehlende Lösung und das Nicht-Zustandekommen wirklicher intersubjektiver Verständigung als Irritation der

315 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 202.

316 Ebd., S. 203.

317 Ebd., S. 207.

318 An dieser Stelle sei an Bachtins Aufstellung der drei Worttypen erinnert, vorgestellt im Kapitel 3.2.1 (mit Verweis auf Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 222f.). Auch Kristeva weist auf die Wichtigkeit dieser Perspektivierung hin: „Indem er den Status des Wortes als *minimale Einheit* des Textes bestimmt, erfasst Bachtin die Struktur auf der untersten Ebene, jenseits des Satzes und der rhetorischen Figuren. Der Begriff Status ersetzt das Bild des Textes als eines Korpus von Atomen durch das Bild eines aus Relationen bestehenden Textes“ (Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 373).

319 Zittel: *Der Dialog...*, S. 107.

Glaubwürdigkeit ausgelegt, womit eine destruktive Funktion der Polyphonie in den Vordergrund gerückt wird. Unabhängig davon, ob diese negative Perspektive allein bestimmend oder im Sinne Bachtins ist, trifft Zittel, indem er auf die Parodie verweist, einen zentralen Punkt des zweistimmigen Wortes, der in Bachtins Aufstellungen einen Großteil des *Wortes mit Ausrichtung auf ein fremdes Wort* (Typ 3) ausmacht.³²⁰ Zur Parodie³²¹ im *Zarathustra* schlägt Zittel in seiner Dissertation ein eigenes Schema vor, das einen „Prozess der Selbstaufhebung“ in drei Schritten abbildet:

- 1.: gibt es die Fremdparodie, d.h. die Parodie anderer Prätexte,
- 2.: die Selbstparodie in der Fremdparodie [...],
- und 3.: – eine Schraubendrehung weiter – die Selbstparodie anhand der Parodie der eigenen im Text selbst früher vertretenen Positionen, geübten Verfahren, verwendeten Formen.³²²

Die drei Schritte hin zur parodistischen Kulmination vollziehen sich nach Zittel in progressiver Form am Textverlauf entlang: „In den ersten Büchern überwiegen noch die Fremdparodien, im Fortgang der Handlung setzen die anderen, verschärften Parodie-Varianten immer öfter ein und im vierten Teil [...] entwickelt sich die Parodierung der

320 Zum besseren Nachvollzug sei hier Bachtins Aufstellung des dritten Wort-Typs zitiert:

- | | |
|--|---|
| „III. Das Wort mit Ausrichtung auf ein fremdes Wort (das zweistimmige Wort) | |
| 1. Das gleichgerichtete zweistimmige Wort: | |
| a) Stilisierung; | } Sie tendieren bei Verminderung des Objektivationsgrades zum Zusammenfall der Stimmen, d.h. zum Wort des ersten Typs. |
| b) Erzählung aus der Sicht eines Erzählers; | |
| c) das nicht-objektivierte Wort des Helden, der (teilweise) Träger der Intention des Autors ist; | |
| d) Icherzählung. | |
| 2. Das verschieden-gerichtete zweistimmige Wort: | |
| a) Parodie mit allen ihren Nuancen; | } Bei Verminderung des Objektivationsgrades und [sic!] Aktivierung des fremden Gedankens werden sie innerlich dialogisch und tendieren dazu, in zwei Worte (zwei Stimmen) zu zerfallen. |
| b) parodistische Erzählung; | |
| c) parodistische Ich-Erzählung; | |
| d) das Wort des parodistisch dargestellten Helden; | |
| e) jede Wiedergabe eines fremden Wortes mit verändertem Akzent. | |
| 3. Der aktive Typ (das reflektierte fremde Wort): | |
| a) versteckte Polemik; | } Das fremde Wort wirkt von außen; sehr verschiedenartige Formen der Wechselbeziehung zum fremden Wort sind möglich und ein unterschiedliches Maß seines deformierenden Einflusses. (Bachtin, <i>Probleme der Poetik</i> Dostoevskijs, S. 222f. |
| b) polemisch gefärbte Autobiographie und Beichte; | |
| c) jedes Wort mit Seitenblick auf ein fremdes Wort; | |
| d) Dialog-Replik; | |
| e) versteckter Dialog. | |

321 Der bekanntlich aus dem Altgriechischen stammende Begriff „Parodie“ (*parōdía*) bedeutet bezeichnenderweise soviel wie Gegen- oder Beigesang, enthält also die Zweistimmigkeit schon in seiner Ursprungsbedeutung. Vgl. Stocker, Peter: Art. *Parodie*. In: HWRh VI, Sp. 637.

322 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 135.

früheren Teile eindeutig zum dominierenden Grundzug.“³²³ Damit wird auch klar, worauf sich die Formulierung „parodierender polyphoner Chor der Stimmen“, in dem die gewonnen Einsichten untergingen, vorrangig bezieht, nämlich auf das vierte Buch. Da die oben besprochenen Dialoge aus den ersten drei Büchern stammen und eine Auseinandersetzung mit dem vierten Buch aufgeschoben wurde, stellt sich uns an dieser Stelle gewissermaßen die Gegenfrage zu Zittels Theorie einer parodistischen Progression, d.h., ob auch vor dem vierten Buch bereits eine Form der Zweistimmigkeit vernehmbar ist und zwar nicht zwingend als Selbstparodie, sondern durch vielfältige Weisen in der Dialogsituation.

3.4.2 *Vom alten und jungen Weiblein* – Zur Bedeutung von Metaphern-Metaphern-Relationen

Betrachten wir zuvorderst das Kapitel *Von alten und jungen Weiblein*. Aus äußerer Perspektive kennzeichnend ist hier, dass der Dialog Zarathustra in milder Form aufgezwungen wird. Der Jünger ruft ihn in einer Situation an, in der er eigentlich nicht vorbereitet ist, sondern „scheu durch die Dämmerung schleicht“, d.h. unerkant bleiben will. Auch dem Gespräch mit dem alten Weiblein, das daraufhin kundgetan wird, versucht Zarathustra auszuweichen. Sobald der erste Widerstand jedoch gebrochen ist, beginnt er in beiden Fällen sofort offen zu sprechen. Seine Rede mit dem Jünger greift, worauf schon unter Punkt 3.3.1.1 hingewiesen wurde, in umfangreichem Maße das auf, was von diesem zuvor spekulierend erfragt wurde:

„Was schleichst du so scheu durch die Dämmerung, Zarathustra? Und was birgst du behutsam unter deinem Mantel?

„Ist es ein Schatz, der dir geschenkt? Oder ein Kind das dir geboren wurde? Oder gehst du jetzt selber auf den Wegen der Diebe, du Freund der Bösen? –

Wahrlich, mein Bruder! sprach Zarathustra, es ist ein Schatz, der mir geschenkt wurde: eine kleine Wahrheit ist's, die ich trage.

Aber sie ist ungebärdig wie ein junges Kind; und wenn ich ihr nicht den Mund halte, so schreit sie überlaut.“³²⁴

Zarathustras Antwort ist eine Zustimmung und Aneignung zugleich. Die Wiederholung beinahe sämtlicher Themen der Rede des Jüngers ist eigentlich überraschend, deutet sie

323 Ebd.

324 Za I, KSA IV, S. 84.

doch auf ein hohes Maß an Übereinstimmung hin, was entweder als auktoriale Inszenierung oder als rhetorischer Reflex Zarathustras wahrgenommen werden kann. Das Besondere daran, dass der Jünger mit seiner Frage auf Anhieb in die richtige Richtung weist, wurzelt allerdings wesentlich tiefer, denn im gesamten Kapitel ist eine beschreibende Erzählerstimme vollständig ausgespart. Der Zugriff des Lesers auf das Umgebende bleibt so auf den vermittelnden Dialog angewiesen und der dahinterstehenden Gestik Zarathustras (das Verbergen und Schleichen), die ja das Initialmoment des Dialogs ausmacht, wird einer potentiell objektivierenden Erzählerstimme entzogen.

Das Erraten, wie es hier vonseiten des Jüngers vorgeführt wird, spielt schon im Kapitel *Vom Baum am Berge* eine Rolle. Dort wird nach einer kurzen narrativen Einführung ein Gespräch zwischen Zarathustra und einem melancholischen Jüngling geschildert. Der Protagonist zieht eine Analogie zwischen dem Baum, an den der zufällig angetroffene Jüngling sich sitzend lehnt, und dem Menschen selbst: „Aber es ist mit dem Menschen wie mit dem Baume. [/] Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe, – ins Böse.“³²⁵ Der enthusiastisierte Jüngling stimmt zu und fragt: „[...] Wie ist es möglich, dass du meine Seele entdecktest?“ [/] Zarathustra lächelte und sprach: „Manche Seelen wird man nie entdecken, es sei denn, dass man sie zuerst erfindet.“³²⁶ Entdecken oder auch Erraten muss also zwangsläufig zum Erfinden werden, zu einem freien, schöpferischen Umgang mit dem Anspruch der Wahrheit. Dass dieses Erfinden stets dialogische Relevanz hat, zeigt uns auch eine Stelle aus dem Nachlass, die thematisch zurück auf die Begegnung mit dem alten Weiblein verweist: „Machen wir es nicht im Wachen wie im Traume? Immer erfinden und erdichten wir erst den Menschen, mit dem wir verkehren — und einen Augenblick nachher schon haben wir das vergessen.“³²⁷

Beschränkt man sich somit in dem obigen Langzitat nicht darauf, aus monologischer Perspektive von einer perfekten inszenatorischen Abstimmung der Gesprächspartner zu sprechen, kann das Gespräch aus dialogischer Perspektive auch als flexibler Umgang mit dem Signifikat gelesen werden, das hinter dem Signifikanten zurücktritt. In den Fokus rücken dann auch die verschiedenen Akzentuierungen der beiden Äußerungen. Schatz und Kind werden in der Äußerung Zarathustras verschoben und erfahren eine metaphorische

325 Za I, KSA IV, S. 51.

326 Ebd.

327 NF 1883, 22 [3], KSA X, S. 620.

Distanzierung von der Gegenstandsbedeutung, die für den Jünger im bildlichen Kontext der interpretierten Gestik noch präsent war. Gleichzeitig nimmt Zarathustra ihnen den entlarvenden Beiklang, der mit der Frage „Was schleichst du so scheu durch die Dämmerung, Zarathustra?“ den Moment des Entdeckens und Ertappens kennzeichnete. Der fließende Diskurs über das Verborgene endet nicht in der Zustimmung Zarathustras, sondern vertieft sich weiter. Das Kind bzw. die Kindesmetapher soll auch in der Anekdote vom alten Weiblein eine Rolle spielen, in der das Motiv von Anfang an aufgenommen wird: „Der Mann ist für das Weib ein Mittel: der Zweck ist immer das Kind.“³²⁸ Oder: „Im ächten Manne ist ein Kind versteckt: das will spielen.“³²⁹ Aber hat diese Kindesmetapher der Anekdote noch mit dem unterm Mantel verborgenen Kind aus der Frage des Jüngers zu tun? Der monologisch eingestellte Leser mag verneinen, schließlich handelt es sich hier um eine nächste diegetische Ebene und damit einen völlig neuen Kontext. Aus dialogischer Perspektive aber gilt es genau diese (auch zeitlichen) Grenzen zu sprengen, denn das Wort „Kind“ durchläuft im Text keine Stationen argumentatorisch-begrifflicher Entwicklung. Eine Möglichkeit dieses Phänomen weder argumentatorisch-begrifflich noch dialogisch zu verstehen, ist die Erklärung aus Sicht der Metapherntheorie, die wiederum dort, wo sie Nietzsches Perspektivismus-Begriff aufgreift, in die Nähe einer dialogischen Interpretation gerät (dazu gleich näher). Die Metapher bei Nietzsche hat zu Recht eine ganze Reihe von Untersuchungen hervorgebracht, aus denen hier nur auf die Dissertation von Anne Tebartz-van Elst unter dem Titel *Ästhetik der Metapher* und das sich dazu kritisch verhaltende Kapitel *Kunst und Relation* bei Zittel hingewiesen werden soll. Tebartz-van Elsts Untersuchung kreist weniger um die praktische Anwendung der Metapher als um deren Stellung in Nietzsches Erkenntnistheorie, die sich ja gegen ein klassisches Verständnis begrifflicher Wahrheitsfindung richtet. Ausgehend von bekannten Aussagen Nietzsches wie etwa seinem in der *Geburt der Tragödie* geäußerten Vorhaben, „*die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens*“³³⁰, konstruiert Tebartz-van Elst eine Wahrheitstheorie der Metapher, die in folgendem Schlussparagrafen gipfelt:

Vor diesem Hintergrund wird die Metapher zum Ort der Emanzipation, der Befreiung von der neuzeitlichen Vernunft [...], weil sie die fundamentale Rolle der Einbildungskraft *vor Augen führt* und so die Einheit von Bereichen in den Blick bringt, die in der Sprache der metaphysischen Tradition streng geschieden sind [...]. Die Idee der metaphorischen Wahrheit gestattet es nicht länger, die Metapher als

328 Za I, KSA IV, S. 85.

329 Ebd.

330 GT, KSA I, S. 14.

bloßes rhetorisches Wirkungsmittel aus der Wissenschaft und aus der Philosophie zu verbannen. Sie wird im Gegenteil zum genuinen Schauplatz menschlichen Wahrheitsstrebens, indem Schaffen und Entdecken in einer unaufhebbaren Spannung zueinander stehen – einer Spannung, die nach Nietzsche zu den Grundbedingungen des Lebens gehört und zum Leben verführt.³³¹

Angesichts dieser überaus positiven Einschätzung der Metapher bei Tebartz-van Elst mutet es seltsam an, dass der *Zarathustra* in ihrer Studie keine wirkliche Rolle spielt. An einer Stelle spricht sie sogar davon, dass (aus der Sicht der interaktionistischen Black'schen Metaphertheorie, auf die sie im Anschluss an Ricœur häufig verweist) „*Also sprach Zarathustra* kein Fall der Metapher [ist]; denn hier lässt sich nicht mehr in der dargestellten Form zwischen Fokus und Rahmen unterscheiden.“³³² Tebartz-van Elsts Versuch, die Metapher als Überwindung *per se* zu installieren, mündet in Eindimensionalität. Auch Zittel weist auf die Mangelhaftigkeit der vorausgesetzten Metaphertheorie hin, welche einen Text wie den *Zarathustra*, in dem es nicht um Begriffs-Metaphern-Relationen, sondern vielmehr um Metaphern-Metaphern-Relationen gehe, nicht aufnehmen könne.³³³ Die im Weiteren von ihm angestellten Überlegungen zum im Geflecht des *Zarathustra* bedeutenden ästhetischen Perspektivismus sind von äußerster Wichtigkeit, decken sie doch meines Erachtens auf, wie der schon angekündigte Konnex zur Dialogizität zu schaffen ist. Mit der Wendung gegen ein „isolierendes Interpretieren“ zur „Erkenntnis der Zusammenhänge“, gerade was die Metaphern-Metaphern-Relationen betrifft, hebt Zittel die horizontale Relationalität als dichterisches „Denken von Vorgängen“ hervor, das sich konträr zu einem „Denken von Gedanken“ verhält.³³⁴ Der Perspektivismus ist in diesem praktischen Nebeneinander Grundprinzip der Konstellation und ist eine kurze Erläuterung wert.

Das Konzept des Perspektivismus³³⁵ ist vor allem beim späteren Nietzsche vielfach verbürgt und zentraler Angelpunkt in dessen Erkenntniskritik: „Es giebt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ‚Erkennen‘; und *je mehr* Affekte wir über

331 Tebartz-van Elst, Anne: *Ästhetik der Metapher. Zum Streit zwischen Philosophie und Rhetorik bei Friedrich Nietzsche*. Freiburg; München: Alber 1994, S. 212.

332 Ebd., S. 145. „Das metaphorisch gebrauchte Wort bezeichnet Black als ‚Fokus‘ (*focus*) und den übrigen Teil des Satzes, in dem jenes Wort vorkommt, als ‚Rahmen‘ (*frame*) der Metapher.“ (Ebd.) Das Verhältnis zwischen Fokus und Rahmen ist folglich interaktionistisch zu nennen, weil erst das Vorhandensein sowohl von Begriff als auch von Metapher und deren Beziehung zueinander den Bedeutungstransfer plausibel macht.

333 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 93.

334 Vgl. ebd., S. 95. Die Formulierung „Denken in Vorgängen“ übernimmt Zittel aus einem Nachlass-Fragment, siehe: NF 1875, 11 [18], KSA VIII, S. 203.

335 Vgl. diesbezüglich: Dellinger, Jakob: Art. *Perspektivismus*. In: Niemeyer: *Nietzsche-Lexikon*, S. 288f.

eine Sache zu Wort kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsre ‚Objektivität‘ sein.“³³⁶ Ein Bild, das „Objektivität“ (freilich in Anführungszeichen!) beansprucht, muss also viele Positionen integrieren und wohlgerne in ihrer potentiellen Widersprüchlichkeit belassen, nicht synthetisieren. Für Zittel lässt sich dieser Ansatz auf zwei Arten weiterverfolgen und konkretisieren: „Erstens punktuell in Hinblick auf den Gegenstandsbezug einer oder mehrerer Perspektiven, zweitens dynamisch struktural hinsichtlich der Konstellation eben jener Einzelbezugnahmen zueinander und damit losgelöst von der direkten Referenz.“³³⁷ Beide Optionen können Legitimität beanspruchen und stehen zueinander in Beziehung. Denken wir zurück an Bachtins Wort-Typen, dann lassen sich mit dem ersten von Zittel aufgeführten Punkt das *gegenstandgerichtete Wort* und das *Objekt-Wort einer dargestellten Person*, also einstimmige Wörter assoziieren, mit dem zweiten das *Wort mit Ausrichtung auf ein fremdes Wort*, d.h. das zweistimmige. Zittel geht weiter und fragt vor dem Hintergrund, dass die Integration unterschiedlicher Perspektiven ohne Synthese zwangsläufig nur ästhetisch vollzogen werden kann, wie sich nun das Verhältnis von Kunst und Leben gestalte, welches ja auch für Bachtin hohe Relevanz hat. Er kommt zu dem bemerkenswerten Schluss, dass Nietzsche sich mit dem *Zarathustra* für die Optik der Kunst und gegen die des Lebens entscheide.³³⁸ So wird der oben zitierte Grundsatz des frühen Nietzsche, die Wissenschaft unter der Optik der Kunst und die Kunst unter der Optik des Lebens zu betrachten, von ihm flexibel ausgelegt, indem er die den Satz im Originalzitat abschließenden vier Pünktchen als Aufforderung liest, die aufgestellte Hierarchie auch in anderen Reihungen und Kombinationen anzuwenden. Dadurch werde einer ins Metaphysische abgleitenden perspektivischen Verengung vorgebeugt. Das Spiel der Perspektiven diene in der Folge nur dem Zweck, zu zeigen, „daß aus der Einsicht in die Sinnlosigkeit nichts Konstruktives mehr hervorgehen kann, nämlich indem eine Selbstaufhebungsdynamik im Vollzug vorgeführt wird, die alle positiven Sinnstiftungen auflöst.“³³⁹ Spätestens hier möchte ich versuchen dem durchaus plausibel argumentierten Zugang Zittels etwas entgegenzusetzen, wirkt es doch meiner Ansicht nach allzu aufwendig, ja nahezu sinnlos bei einem solchen nihilistischen Kalkül eine derartige

336 GM III, § 12, KSA V, S. 365.

337 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 102.

338 Vgl. ebd., S. 106.

339 Ebd., S. 107.

Welt zu schaffen, wie sie uns im Zarathustra dargeboten wird. Die nihilistische Lesart krankt paradoxerweise an einer Unterbestimmung ihres eigenen Sinns im Verhältnis zur geleisteten Arbeit. Wenn Zittels Beobachtungen auch sehr feinsinnig und stets klar nachvollziehbar sind, so stellt sich doch die Frage, wie es passieren konnte, dass mehrere Generationen an Forschern der Verführung des Textes erlagen, darin eine gewissermaßen sinnhafte Struktur zu erkennen. Ist dieses praktische Exempel nicht ein valides Argument gegen Zittel? Oder handelt es sich bei ihnen schlicht um „schlechte Leser“? Gleichzeitig scheint gerade der Untertitel „Ein Buch für Alle und Keinen“ eine Doppeltheit im Zugang zu empfehlen, statt sich auf eine Seite zu versteifen. Diese Doppeltheit kann gewährleistet werden, wenn auch im Relationalen Leben statt barocker Kunst gesucht wird, und zwar Leben, das mit Bachtin die Loslösung von der direkten Referenz im monologischen Kontext als dialogische Chance eines sprachlichen Werdens nutzt.

Kehren wir zurück zum Dialog *Von alten und jungen Weiblein*. Wir haben festgestellt, dass hier der Versuch eines Erratens und Entdeckens gemacht wird. Neben dem Jünger, der Zarathustra ertappt und sofort richtungsweisend interpretiert, ist auch die ganze Rede des Protagonisten über die Frau bzw. das „Weib“ ein Entdecken: „Seltsam ist’s, Zarathustra kennt wenig die Weiber, und doch hat er Recht über sie!“³⁴⁰ Nicht nur der Jünger errät also (bis zu einem gewissen Grad) Zarathustra, sondern Zarathustra errät auch das Wesen der Frau, ohne sie wirklich zu kennen. Das gesamte Kapitel kennzeichnet dabei die Distanz zum Besprochenen, einmal aus der Sicht des Lesers, der nicht hinter die Kulissen der Inszenierung Zarathustras durch den Jünger blicken kann, einmal aus der Sicht des Jüngers und des Lesers, die nicht hinter die Kulissen von Zarathustras Rede über die Frau blicken können. Diese Distanz wird umso deutlicher, als die gesamte Unterredung sich in der gleichen metaphorischen Bildsprache bewegt, die über den intradiegetischen Dialog beibehalten wird. Wir haben oben die Metaphorik des Kindes hervorgehoben, die ein sich durch das gesamte Kapitel ziehendes Thema ist und unterschiedlich kontextualisiert wird. Hier eine provisorische Tabelle dazu:

340 Za I, KSA IV, S. 86.

<i>Sprecher</i>	<i>stellvertretender Äußerungsteil</i>	<i>Kontext/Bezug</i>
Jünger	„Oder ein Kind, das dir geboren wurde?“	Zarathustras Gestik
Zarathustra	„Aber sie ist ungebärdig wie ein junges Kind [...].“	„kleine Wahrheit“
Zarathustra	„[...] der Zweck ist immer das Kind.“ „Besser als einen Mann versteht das Weib die Kinder, [...].“ „Im ächten Mann ist ein Kind versteckt: [...].“ ...	(Mann und) Weib
altes Weiblein	„Wickle sie ein und halte ihr den Mund: [...].“	„kleine Wahrheit“

Das Kind tritt also zumindest in drei unterschiedlichen Kontexten auf: als Bezeichnung der Gestik des Helden, als Charakterisierung der „kleinen Wahrheit“ und in der Rede über die Frau. Man mag all diese Nennungen des Wortes Kind bzw. Implikationen des Kindlichen im Falle des alten Weibleins voneinander isolieren können, um ein jeweils passendes, sinnvolles Verständnis der Metapher zu erlangen, im Grunde jedoch bleibt dann die Frage nach der hohen Konsistenz der Bildwelt des Kapitels offen. Tatsächlich handelt es sich ja nicht nur um das Kind, sondern um einen ganzen bürgerlich-familiären Metaphernkomplex, bezieht man zusätzlich neben Frau und Mann auch den „Schatz“ als liebevollen Kosenamen, das knabenhafte Spiel, das (Ehe-)Glück, die großmütterliche Fürsorge, den Kindesraub u.Ä. ein. Dieser Komplex ist eine umfassende Sammlung von mehr oder minder populären Metaphoriken, die in ihrer eigentlichen Bedeutung der Familie zugehören, hier aber als Metaphern, weil vom Besprochenen distanziert, montiert und in Relation zueinander gesetzt werden. In genau diesem Sinne und an diesem Beispiel gemessen ist der *Zarathustra* ein Gebilde von Metaphern-Metaphern-Relationen. Doch inwiefern handelt es sich um Zweistimmigkeit?

Ich möchte vorschlagen, davon zu sprechen, dass es sich sogar *notwendigerweise* um Zweistimmigkeit handelt, und zwar aus folgendem Grund: Die Metapher aus ihrem Rahmen zu lösen, wie Tebartz-van Elst es formuliert, und trotzdem als Metapher zu identifizieren, was Zittel einmahnt und in der Forschung weitgehend anerkannt ist, verhindert bei genauer Lektüre automatisch eine rein monologische Betrachtung der metaphorischen Äußerungen (man könnte auch sagen: eine Lektüre des Texts als ausschließlich *konstativen* Sprechakt). Statt auf die Referenz beziehen Wörter wie „Kind“ sich im Geflecht auf ihre Nachbar-Metaphoriken, die dadurch Nachbarn werden,

dass sie aus derselben Welt stammen. In diesem relationalen und vom Signifikat meist losgelösten Netz ist reine Einstimmigkeit unmöglich, da selbst der Bezugspunkt der einzelnen Stimme fehlt bzw., mit Bachtin gesprochen, der Gegenstandsbezug gekappt und das Objekt-Wort dargestellter Personen durch die Infragestellung einer kontinuierlichen Identität dieser Personen problematisch wird. So klingen in den zentralen Äußerungen immer mehrere Stimmen und die Frage, wem das Wort gehört, kann nicht gelöst werden. Man mag sich in diesem Zusammenhang an den Aphorismus 354 aus der *Fröhlichen Wissenschaft* unter dem Titel *Vom „Genius der Gattung“* erinnert fühlen. Dort stellt Nietzsche nämlich fest, dass Individuation, Sprache und Gesellschaft untrennbar miteinander verknüpft sind, weil das, was ins vermeintlich individuelle Bewusstsein tritt, immer nur sprachliche Zeichen sind, die selbst durch das Mitteilungs-Bedürfnis ihren Ursprung im Sozialen haben, also nur „eine Oberflächen- und Zeichenwelt ist, eine verallgemeinerte, eine vergemeinerte Welt“³⁴¹. Das bedeutet freilich nicht, dass alle Wörter Allgemeinbegriffe wären – im Gegenteil, Nietzsche ist schließlich Nominalist –, sondern lediglich, dass das sprachlich strukturierte Bewusstsein das Individuelle transzendiert und jeder Versuch der Bewusstmachung im Kern auf Prämissen sozialer Kommunikation aufbaut.³⁴² Nietzsche versucht das kommunikative Allgemeine, dem er ja auch durch den oben besprochenen Topos der Einsamkeit zu entkommen versucht, in seinem *Zarathustra* durch die punktuelle, versöhnungslose Konfrontation hinter sich zu lassen. Das erreicht er, indem im vorliegenden Kapitel verschiedene Sprecher dasselbe Metaphernfeld aus unterschiedlichen Richtungen kommunikativ bespielen: In der Frage des Jüngers lässt sich so z.B. ein *verstecktes Lachen* vernehmen (wie absurd ist die Vorstellung, Zarathustra würde Vater?), das jedoch gleichzeitig durch die Stilähnlichkeit und gemeinsame Metaphorik an den Klang Zarathustras gemahnt. Die Frage kann als Bejahung der Metapher im Rahmen des generellen metaphorischen Diskurses gelesen werden *und* als Verlachen des Helden, der ja primärer Träger und Konstante dieses Diskurses ist. Ernst und Ironie liegen offen nebeneinander.

341 FW V, § 354, KSA III, S. 593.

342 Vgl. hierzu auch: Grübel, *Zur Ästhetik des Wortes...*, S. 34. Grübel weist darauf hin, dass Nietzsches negative Einschätzung der kommunikativen Basis des Bewusstseins vom Bachtin-Kreis, in erster Linie von Vološinov, nicht geteilt wird, sondern das darin angesprochene Universalienproblem in eine Theorie semiotischer Praxis überführt wird und das soziale Moment als ideologisches Kampffeld bejaht. Das ist aber für eine Einschätzung des Wort-Materials nicht weiter relevant.

Auf der anderen Seite tritt die dialogische Form auch in der Antwort Zarathustras zutage, indem er das Wort „Kind“, das der Jünger ins Gespräch eingeführt hat, aufnimmt und umakzentuiert: Kind und Schatz exkludieren sich nicht mehr gegenseitig, sondern sind eins; Zarathustra selbst ist nicht Dieb, sondern Beschenkter. Das Ertappende der Frage des Jüngers wird gänzlich neu artikuliert, die suspekthe Geheimhaltung in beinahe liebevoll väterlichem Ton intoniert, ohne dass Zarathustra dem Jünger widerspricht – er stimmt ihm sogar zu. (Bachtin spricht auch vom Dialog als ewige „Zu-Stimmung“, russ. *so-glasie*.³⁴³) Die beiden Beispiele einer dialogischen Anreicherung des einzelnen Wortes sind direkt in der formalen Dialogsituation verankert. Eine andere Form der Zweistimmigkeit bietet sich uns in der Antwort Zarathustras auf das alte Weiblein. Die familiäre Metaphorik wird hier nicht nur in einen neuen Kontext überführt, sondern kann im Beiklang eines breiteren gesellschaftlichen Diskurses gelesen werden: Zarathustra greift mit der Charakterisierung des Verhältnisses von Mann und Frau mehr oder weniger vulgäre Klischees der (vor-)wilhelminischen Zeit auf, in der sich die Frauenfrage europaweit vor dem Hintergrund politischer Emanzipationsbewegungen zu einem der zentralen Diskussionsthemen entwickelt hat. Man ist gut beraten, diese Repliken in ihrer Überspitzung auch als parodistisches Verfahren zu betrachten, ohne dabei Nietzsches Frauenbild, das zweifellos problematische Züge aufweist, wie aus anderen Texten und Briefen zu entnehmen ist, rehabilitieren zu wollen. (Nietzsche war strikter Gegner sowohl des aufkommenden Feminismus als auch des Sozialismus.) Lässt man den ironischen Unterton wiederum beiseite, fließt die Rede Zarathustras in eben jenen Bahnen, mit eben der gleichen Stimme, die seinen Verkündigungen und Reden des ersten Buches eigen sind. Der irritierende Abschluss des Kapitels krönt die mehrstimmige Wirrniss des Kapitels: Das alte Weiblein spricht die „kleine Wahrheit“ aus und spricht dabei die gleiche sprichwörtliche Sprache, die auch Zarathustra anwendete. Nicht ohne Grund also wurde in der populären Rezeption der Ausspruch mit dem ganzen Text in eins gesetzt und die Tatsache übergangen, dass keineswegs das „Sprachrohr“ Zarathustra hinter ihr steht. Bei einer vertieften Lektüre allerdings ist das Schmunzeln und die Distanz, die in der Äußerung vernehmbar ist, kaum zu ignorieren. Wessen Wort hier aber parodiert wird, Zarathustras oder das von ihm selbst aufgenommene Wort der gesellschaftlichen Debatte, ist meines Erachtens nicht eindeutig festzustellen. Oder handelt es sich nicht vielmehr um eine

343 Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 285.

Selbstparodie, ist doch jenes alte Weiblein, das „alt genug“ ist, um alles sofort wieder zu vergessen, der denkbar schlechteste Ratgeber?

Es soll vorläufig festgehalten werden: Die Unklarheit der Beziehungen, die die Figuren in ihrem sprachlichen Tun zueinander einnehmen, ist Symptom einer generellen Zwiespältigkeit des Textes. Der Metaphernkomplex von Mann, Frau und Kind wird in mindestens drei Kontexten bespielt, wobei keiner dieser Kontexte einen letzten Garanten, eine die Metapher potentiell erklärenden Referenten kennt. Die im Zentrum stehenden Wörter selbst sind dadurch automatisch einer dialogischen Vielstimmigkeit ausgesetzt, die sich in verschiedenen Linien z.B. der Parodierung äußert. Wer das Kapitel jedoch *wörtlich* nehmen, also im Sinne des Objekt-Worts Figuren bestimmen oder einen tatsächlichen Gegenstandsbezug ableiten will, der sieht sich bei Vertiefung in einem Strudel aus Widersprüchlichkeiten: Wie kann es sein, dass der Jünger die Metaphorik der Familie als Erster aufgreift, aber die Gestik Zarathustras dennoch „falsch“ interpretiert? Wie kann Zarathustra, der die Frauen kaum kennt, dennoch „Artiges“ über sie sagen? Wie kann ein altes Weiblein, das sofort vergisst, was es hört, auch noch zum Verkünder von Wahrheiten werden? Ähnliche Probleme begegnen uns auch in folgender Besprechung.

3.4.3 *Die stillste Stunde* – Zur Bedeutung der Figuration

Die Überlegungen zum Kapitel *Von alten und jungen Weiblein* sprechen eine Tendenz an, die in bestimmten Kapiteln ähnlichen Typs (z.B. *Vom Baum am Berge*, *Von den Dichtern*, *Von der Erlösung*) in mehr oder minder starkem Ausmaß Gültigkeit beanspruchen kann. *Die stillste Stunde* bietet nun, wie oben schon ausreichend erörtert wurde, ein anderes Setting.

In der *stillsten Stunde* beobachten wir zum ersten Mal (ein späteres Beispiel wäre *Vom Gesicht und Räthsel*³⁴⁴) einen Traum-Dialog mit starker Präsenz eines zweiten Sprechers. Das Gespräch ist eine nahezu mystische Erfahrung, die Zarathustra seinen Jüngern *als Gleichnis* mitteilt. Die Gleichnissprache steht (als Alternative zur Begriffssprache) dem nahe, was zuvor als Metaphern-Metaphern-Relationen beschrieben wurde. Da das

344 Eine am Perspektivismus orientierte Besprechung dieses Kapitels findet sich bei: Oger, Erik: *Nietzsches Inszenierungen der Philosophie*. In: Duhamel, Roland u. Erik Oger (Hg.): *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 9-36 [bzw. S. 25-36].

Gleichnis ein metaphorischer Diskurs ist, dessen Rahmen nicht klar oder gar nicht abgesteckt ist – vielmehr ist das Gleichnis ja gänzlich auf Interpretation und Auslegung angewiesen –, kommt auch der Dialogizität wieder ein entscheidender Stellenwert zu. Denn es handelt sich dabei nicht nur, wie Zittel vorschlug, um ein metaphorisches „Denken in Vorgängen“, sondern konkret um ein „Denken in Figurationen“.³⁴⁵ Das betont auch Benjamin Biebuyck, der die Verknüpfung von Metapher, Figuration und Dialog wie folgt beschreibt:

[...] das Figürliche konfrontiert den geläufigen Gebrauch der Kommunikationsmittel mit dem kreativ-personalisierten. Demzufolge ist die Metapher nicht mechanisch aus-sich-selbst-verständlich, sondern zwingt sie zu interpretativer Verwertung: sie beauftragt den Hörer aus dem Chaos, aus der Vieldeutigkeit Sinn zu machen. Von der gängigen Bedeutung, vom intendierten Inhalt hebt sie sich ab: in ihr trifft der Hörer eine ‚Lust am Neinsagen‘³⁴⁶ an. [...] Überdies spiegelt der inhärente Dualismus, den die moderne Metapherntheorie als Grundstruktur des metaphorischen Prozesses bezeichnet, die dialogische Auseinandersetzung zwischen den unterschiedlichen Persönlichkeiten des Hörers wider, die die sinnschaffende Auslegung vertieft und aufgrund der neuen Selbstkonstitution zur individuellen Steigerung führt.³⁴⁷

Der Explikation des mitgeteilten Dialogs als Gleichnis ist also zweierlei zu entnehmen, einerseits die deskriptive Bestimmung der Äußerung als metaphorischer Diskurs (Metaphern-Metaphern-Relationen), andererseits auch die Aufforderung zu einer speziellen Rezeption (dialogische Sinnschaffung). Dieser Aufforderung wurde oben in gewisser Weise versucht nachzukommen, wobei allerdings festgestellt wurde, dass einer abschließenden Sinnstiftung letztlich nicht einfach nachzukommen ist, da das Wort in der Vielstimmigkeit eine umfassende zentrifugale Tendenz entwickelt. Ob dies nun auch in der *stillsten Stunde* der Fall ist, muss im Folgenden herausgearbeitet werden.

Dabei lautet die erste Frage: Kommt im Dialog Zarathustras mit seiner „furchtbaren Herrin“ eine letzte intersubjektive Verständigung zustande? Betrachten wir dafür wieder zunächst den Metaphernkomplex sprachlich-physischer Interaktion und Artikulation: Die „furchtbare Herrin“ spricht ohne Stimme, es wird geschwiegen und ausgesprochen,

345 In *Menschliches, Allzumenschliches* schreibt Nietzsche unter dem Titel *Aus der innersten Erfahrung des Denkers*: „Nichts wird dem Menschen schwerer, als eine Sache unpersönlich zu fassen: ich meine, in ihr eben eine Sache und *keine Person* zu sehen; ja man kann fragen, ob es ihm überhaupt möglich ist, das Uhrwerk seines personenbildenden, personendichtenden Triebes auch nur einen Augenblick auszuhängen. Verkehrt er doch selbst mit *Gedanken*, und seien es die abstractesten, so, als wären es Individuen, mit denen man kämpfen, an die man sich anschliessen, welche man behüten, pflegen, aufnähren müsse.“ (MA II, VM § 26, KSA II, S. 389.)

346 NF 1887, 11 [228], KSA XIII, S. 90.

347 Biebuyck, Benjamin: „*Eine Gleichnis- und Zeichensprache, mit der sich Vieles verschweigen lässt.*“ *Figurations- und Metapherntheorie des späten Nietzsche*. In: Duhamel u. Oger: *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 146.

befohlen und widersprochen, geflüstert und dröhnend gelacht etc. Das Gespräch ist reich an unterschiedlichsten Sprechakten, die wohlgermerkt durch die Gattungsbestimmung als Gleichnis nicht unmittelbar, sondern selbst metaphorische Vollzüge von Metaphern sind. In der Besprechung unter Punkt 3.3.2 wurde in der Interpretation eingehend auf die Rolle des Befehls hingewiesen, der nicht nur gefordert, sondern auch von der „furchtbaren Herrin“ praktiziert wird. Es ist naheliegend, im Befehlston – eine Vielzahl der Äußerungen schließen mit Ausrufezeichen –, einen gegen das Verständnis gerichteten Akt zu lesen, der sich auch in Zarathustras Antworten niederschlägt: So versucht sich Zarathustra von Anfang an dem Zugriff der Herrin zu entziehen, nur punktuell geht er auf ihre Forderungen ein und selbst da meist mit Verneinungen. Da ein klassisch verstandener Befehl sich eigentlich einer metaphorischen Sprache entgegenstellt, setzt er in unserem Fall einen spezifischen gemeinsamen Verstehenshorizont voraus, der die interpretatorische Arbeit des Adressaten praktisch erübrigt. Eben das scheint nicht der Fall zu sein, wie folgendes Zitat zeigt:

Da sprach es wieder ohne Stimme zu mir: „Was liegt an ihrem Spotte! Du bist Einer, der das Gehorchen verlernt hat: nun sollst du befehlen!

Weisst du nicht, wer Allen am nöthigsten thut? Der Grosses befiehlt.

Grosses vollführen ist schwer: aber das Schwerere ist, Grosses befehlen.

Das ist dein Unverzeihlichstes: du hast die Macht, und du willst nicht herrschen.“ —

Und ich antwortete: „Mir fehlt des Löwen Stimme zu allem Befehlen.“

Da sprach es wieder wie ein Flüstern zu mir: „Die stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen. Gedanken, die mit Taubenfüssen kommen, lenken die Welt.

Oh Zarathustra, du sollst gehen als ein Schatten dessen, was kommen muss: so wirst du befehlen und befehlend vorangehen.“ —

Und ich antwortete: „Ich schäme mich.“³⁴⁸

Den Kern der Passage bildet Zarathustras Unverständnis gegenüber den Forderungen der Herrin – er interpretiert falsch. Um zu befehlen ist nicht „des Löwen Stimme“ notwendig, sondern „Gedanken, die mit Taubenfüssen kommen“. Zarathustra ist nicht in der Lage zu verstehen, was er tun *soll*. Die Forderungen seines Gewissens³⁴⁹ übersteigen seinen personalen Verstehenshorizont. Dabei verstrickt er sich in die eigene Metaphorik, die in der Rede *Von den drei Verwandlungen* vorgestellt wurde: Dort lehrte Zarathustra die berühmten drei Metaphern Kamel, Löwe und Kind. Die Rolle des Löwen, auf den er sich in der *stillsten Stunde* beruft, wird dort so charakterisiert:

348 Za I, KSA IV, S. 84.

349 Zur Interpretation der „furchtbaren Herrin“ als Gewissen siehe Kapitel 3.4.2.4.

Aber in der einsamsten Wüste geschieht die zweite Verwandlung: zu Löwen wird hier der Geist, Freiheit will er sich erbeuten und Herr sein in seiner eigenen Wüste.

Seinen letzten Herrn sucht er sich hier: feind will er ihm werden und seinem letzten Gotte, um Sieg will er mit dem großen Drachen ringen.

Welches ist der grosse Drache, den der Geist nicht mehr Herr und Gott heissen mag? „Du-sollst“ heisst der große Drache. Aber der Geist des Löwen sagt „ich will“. [...]

Meine Brüder, wozu bedarf es des Löwen im Geiste? Was genügt nicht das lastbare Tier [das Kamel; Anm. A.H.], das entsagt und ehrfürchtig ist?

Neue Werthe schaffen – das vermag auch der Löwe noch nicht: aber Freiheit sich schaffen zu neuem Schaffen – das vermag die Macht des Löwen.³⁵⁰

Der nein-sagende Löwe ist nur eine Vorstufe in der angestrebten Verwandlung zum Kind – Kind aber ist Zarathustra, der Verkündiger des Übermenschen, selbst noch nicht, obwohl er es in seinen Reden bereits predigte. Nach eigener Auffassung fehlt ihm gar die Stimme des Löwen, auch wenn er durchaus fähig ist, dem „Du-sollst“ der „furchtbaren Herrin“ ein „Ich will nicht“ zu erwidern. Was hier passiert, ist die Konfrontation zweier unterschiedlicher Horizonte – jedoch nicht zweier Horizonte, die sich von außen gegenüber treten, sondern von Positionen, die im Text bereits geäußert wurden, d.h. bekannt sind, und nun als selbstreflexives Verhältnis figurativ aufgespalten werden. Dadurch tritt eine Mehrstimmigkeit zutage, welche in der Rede *Von den drei Verwandlungen* noch nicht geherrscht hat: Während auf der einen Seite Forderungen erhoben werden, die nahtlos und konsequent an die vorangehenden Reden anschließen, entpuppt sich Zarathustra, der ja eigentlich Urheber dieser Reden ist, als einer, der sie gar nicht *versteht*, nicht „reif für die eigenen Früchte“ ist. Die monologisch-affirmative Metaphorik der *drei Verwandlungen* wird so dialogisch unterwandert und die äußere Zweistimmigkeit des Dialogs mit dem eigenen Gewissen als innere Vielstimmigkeit des Wortes ausgewiesen. Das *intersubjektive* Verständnis scheitert in der *stillsten Stunde* also nicht nur als *intrasubjektives*, sondern auch als Identität des Wortes mit sich selbst. Damit steht der Status von Zarathustras Metaphern selbst auf dem Spiel, insbesondere von den zentralen Metaphern, welche einen Blick über die Praxis der Selbstüberwindung hinauswerfen, d.h. ein anderes Sein beschreiben.

Wie aber sind die konkreten Stimmen geartet, die wir damit zu hören vorgeben? Wie funktioniert die dialogische Unterwanderung? Kehren wir zur Klärung dieser Frage zum Anfang des Gesprächs zurück: „Du weisst es, Zarathustra, aber du redest es nicht!“ – [...] „Ja, ich weiss es, aber ich will es nicht reden!“ [...] „Du *willst* nicht, Zarathustra? Ist diess

350 Za I, KSA IV, S. 30.

auch wahr? Verstecke dich nicht in deinen Trotz!“³⁵¹ Die Antwort „ich will es nicht reden“ entsteht intuitiv als reine Weigerung. Was Zarathustra nicht bedenkt, ist die Beziehung dieser Antwort zu seiner eigenen Willenstheorie, die er in Kapiteln wie *Von der Erlösung* formuliert: „Höheres als alle Versöhnung muss der Wille wollen, welcher der Wille zur Macht ist“³⁵². Erst die Herrin macht die Verbindung sichtbar und akzentuiert das Wort im Kontext der eigenen geäußerten Lehre. Diese „Rekontextualisierung“ tritt auch an weiteren Stellen auf und wird damit verstärkt. Ähnlich, wenn auch ohne Sperrung (bei uns Kursivierung) des Wortes verhält es sich in folgender Passage: „[...] Und so sprachen sie zu mir: du verlernst den Weg, nun verlernst du auch das Gehen!‘ [...] ,Was liegt an ihrem Spotte! Du bist einer, der das Gehorchen verlernt hat: nun sollst du befehlen! [...]“³⁵³ Das Verlernen erscheint im Spott der Menge, den Zarathustra hier affirmierend zitiert, als negative Kritik und Mangel, im Munde der Herrin wandelt es sich in eine positive Bestimmung, die weit mehr im Sinne des Protagonisten sein muss. Das Motiv des Verlernens taucht im *Zarathustra* häufig auf und wäre also eine gezielte Betrachtung wert, die wir hier aber weder leisten können noch müssen. Sie tritt in unterschiedlichen Bezügen auf, oft negativ, aber auch als Chance. Die Antwort der „furchtbaren Herrin“ greift das Verlernen in diesem Sinne auf und erinnert Zarathustra daran, was er ebenfalls in *Von der Erlösung* sagte: „Wurde der Wille sich selber schon Erlöser und Freudebringer? Verlernte er den Geist der Rache und alles Zähneknirschen?“³⁵⁴

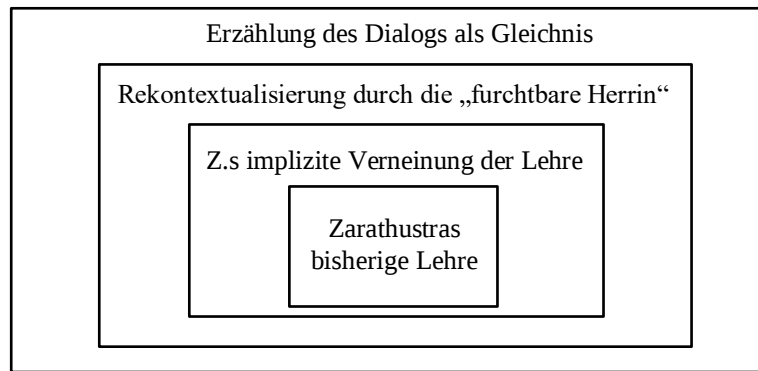
Die an zwei Beispielen dargestellte Umakzentuierung und Rekontextualisierung von Zarathustras Äußerungen auf seine eigene Lehre wird auf der Ebene der Erzählung als Gleichnis nochmals aufgehoben. Hier spielt wieder der genannte Metaphernkomplex sprachlicher Interaktion eine Rolle. Die Dialog-Repliken sollen als Gleichnis nicht wörtlich verstanden werden, sondern als Bestandteile einer gänzlich metaphorisierten Realität eines sprachlichen Selbstverhältnisses. Damit überlagern sich im Wort des Gesprächs, lässt man den übergeordneten Erzähler selbst beiseite, vier praktische Konfigurationen von Sprechinstanzen:

351 Za II, KSA IV, S. 188.

352 Ebd., S. 181.

353 Ebd., S. 189.

354 Ebd., S. 181.



Auf der ersten Stufe steht das hypothetische Wort der vorangehenden Kapitel – hypothetisch deshalb, weil es nicht (mehr) in scheinbar monologischer Reinheit präsentiert wird, sondern von Anfang an dem Dialog unterliegt. Die Voraussetzung dafür, dass dieses Wort „gehört“ werden kann, ist die Kenntnis der Vorgeschichte. Der Sprecher ist Zarathustra als *reiner Lehrer*. Die zweite Stufe ist die Widersprüchlichkeit zu dieser Vorgeschichte: Der Lehrer entspricht nicht seiner Lehre und gerät unwissentlich in Konflikt mit ihr. Er spricht nicht als Lehrer, sondern als *trotziger Schüler*, „weinte und zitterte wie ein Kind“³⁵⁵. Auf der dritten Stufe verschieben sich die Äußerungen Zarathustras und offenbaren ihre (nicht logisch gedachte) Widersprüchlichkeit in Bezug auf die Lehre. Und auf der letzten Stufe, der vierten, wird die Entgegnung als Inszenierung des ganzen Dialogs, d.h. mitsamt den narrativen Einstreuungen, in eine praktische Metaphorik umgeformt. Sprecher ist der *scheidende Zarathustra*, der in die Einsamkeit zurückmuss. Der Bezug dieser vier Stufen zueinander ist nun das entscheidende Moment: Zwar befolgt Zarathustra den Befehl der Herrin – letztlich scheint sich also Verständigung eingestellt zu haben –, alle bisher geäußerten Elemente der Lehre erscheinen jetzt jedoch im Licht einer Aufschiebung der Interpretierbarkeit des Wortes sowie einer Verminderung des Objektivationsgrades durch die fehlende „Reife“ des Sprechers. Erneut taucht die Problematik der fehlenden Anbindung des Wortes an ein unhinterfragbares Subjekt auf: Wie kann Zarathustra etwas „Reifes“ äußern, ohne selbst „reif“ zu sein? Das ist nur möglich, wenn man das konkrete Subjekt der Aussage als Figuration einer Stimme unter vielen begreift, d.h. die Idee einer transzendentalen Sinnstiftung verwirft. Stattdessen muss Sinnstiftung als permanentes Neu-Ausrichten des metaphorischen Diskurses betrachtet werden, als *Vergessen* von konsultierbaren Referenzrahmen wie Wahrheit oder Logik und dialogische Fortsetzung

355 Ebd., S. 188.

einer unendlichen Reihe von Artikulationen: „Alle großen Dinge gehen durch sich selbst zu Grunde, durch einen Akt der Selbstaufhebung, so will es das Gesetz des Lebens, das Gesetz der *nothwendigen* ‚Selbstüberwindung‘ im Wesen des Lebens“³⁵⁶, schreibt Nietzsche später in der *Genealogie der Moral*; und in einem Fragment im Umkreis des *Zarathustra* notiert er: „Der Schaffende ist ein Vernichter“³⁵⁷. Damit ist nicht gemeint, dass sämtliche Stimmen zugunsten einer neuen Intonation getilgt werden, sondern dass deren Kontexte als alleinig bestimmende vernichtet werden – denn, wie die Geschichte Zarathustras zeigt, der Schaffende ist nicht der Endpunkt einer Entwicklung, keine Aufhebung im Hegelschen Sinn o.Ä., er ist bloß die punktuelle Neu-Perspektivierung, sonst würde schließlich der Parodie oder anderen Formen der Zweistimmigkeit das Parodierte selbst abhandenkommen. Die Beziehung der Stimmen zueinander ist in unserem Beispiel am besten als Verschiebung des Akzents und teilweise (im Fall der Herrin) sanfte Parodierung zu begreifen. Bemerkenswert für die Dialogizität ist auch die Tatsache, dass Zarathustra den Dialog als Gleichnis ausweist, d.h. die dialogische Wechselrede durch die für die Gattung des Gleichnisses bestimmende Methode der Figuration konserviert.

3.4.4 *Der Genesende* – Ende oder Anfang?

Einiges, was die dialogische Dynamik in *Der Genesende* betrifft, wurde schon in der obigen Besprechung unter Punkt 3.4.3 angeschnitten, etwa der Entzug des Wortes, die Stil-Differenz in der Artikulation des Wiederkunfts-Gedankens oder der Versuch performativer Einflussnahme zur Verhinderung des Todes und dessen letztlich parodistischer Effekt. Das Kapitel bietet im Gegensatz zu den anderen zwei besprochenen Kapiteln eine wesentlich höhere Stil- und Stimmungs-Varianz, was klar dem Motiv des Wahnsinns geschuldet ist. Zarathustra ist labil: Zuerst ruft er in übertriebenem Pathos den „abgründlichsten Gedanken“ herauf, bricht dann zusammen, um sieben Tage später in der schon zitierten Passage erleichtert zu frohlocken und sich danach wieder an seine „Krankheit“ erinnernd an den Rand der Verbitterung zu begeben. Dazwischen liegen die Äußerungen der Tiere, Tröstungen, Ermutigungen und dogmatische Stilisierungen der Ewigen Wiederkunfts-Lehre. Der Konflikt, der in der *stillsten Stunde* begann, ist hier noch immer bestimmend

356 GM III, § 27, KSA V, S. 410.

357 NF 1884-1885, 29 [43], KSA XI, S. 346.

und drängt in Gestalt der Tiere auf eine Lösung. Allerdings stellt er sich in ganz anderer Form dar: Zarathustra versucht nun die Gründe seines bisherigen Ekels zu reflektieren. Dadurch knüpft der Dialog eine starke Verbindung zum Sujet und strebt, wie Bachtin sagen würde, einem Ende zu, was ebenfalls schon in den obigen Ausführungen u.a. in Bezug auf Heidegger thematisiert wurde. Obwohl in der dortigen Besprechung schon relativ konkret mit Begriffen wie Parodie hantiert wurde, soll nun mit einem adjustierten Fokus nochmals ein Blick gewagt werden.

Beginnen wir mit einer bemerkenswerten Stelle aus der ersten Äußerung des Protagonisten nach seinem siebentägigen Schlaf:

Wie lieblich ist es, dass Worte und Töne da sind: sind nicht Worte und Töne Regenbogen und Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem?

Zu jeder Seele gehört eine andere Welt; für jede Seele ist jede andre Seele eine Hinterwelt.

Zwischen dem Ähnlichsten gerade lügt der Schein am schönsten; denn die kleinste Kluft ist am schwersten zu überbrücken.

Für mich – wie gäbe es ein Ausser-mir? Es gibt kein Aussen! Aber das vergessen wir bei allem Tönen; wie lieblich ist es, dass wir vergessen!³⁵⁸

Zarathustra reagiert hier auf das noch als „erquickend“ empfundene Geschwätz der Tiere. Die Worte sind ein klares Lob des Perspektivismus: Jedes Wort tönt vereinend und trennend zugleich, eben als „Schein-Brücke“ zwischen Welten, die in ihrer Unterschiedlichkeit vergessen werden, aber unterschiedlich bleiben. Verständigung ist Schein eines „Außen“, das es nicht gibt – übrig bleiben Akte des Schaffens und Vernichtens, „eine schöne Narrethei, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge.“³⁵⁹ Der emotionale Höhenflug ist jedoch bald vorbei, konkret, so scheint es, an dem Punkt, als zum ersten Mal die Leier der Tiere einsetzt. Zarathustra besinnt sich nun auf die eigene „Kranken-Geschichte“: In die weitere, großteils reflektierende Rede Zarathustras fließen viele Zitate (allerdings nicht wörtliche) und Gedanken früherer Entwicklungsstufen ein, die in Anführungszeichen gesetzt werden: So z.B. das „Alles ist gleich, es lohnt sich Nichts, Wissen würgt“ des Wahrsagers aus dem gleichnamigen Kapitel oder verschiedenste Formen der Klage: „Ach dass sein Bösestes so gar klein ist! Ach dass sein Bestes so gar klein ist!“; „Ewig kehrt er wieder, der Mensch, dess du müde bist, der kleine Mensch“; „ach, der Mensch kehrt ewig wieder! Der kleine Mensch kehrt ewig wieder!“³⁶⁰ (Diese

358 Za III, KSA IV, S. 272.

359 Ebd.

360 Ebd., S. 274.

Form der Bezugnahme setzt sich auch im darauffolgenden *Von der grossen Sehnsucht* fort, z.B.: Oh meine Seele, ich gab dir neue Namen und bunte Spielwerke, ich hiess dich ‚Schicksal‘ und ‚Umfang der Umfänge‘ und ‚Nabelschnur der Zeit‘ und ‚azurne Glocke‘.³⁶¹⁾

Das Aufgreifen früherer Gedanken und deren Wirkung auf Zarathustra führen zu einer leicht ironischen, letztlich aber resignativen Passivität. Der Protagonist ergibt sich den eigenen Worten, und obwohl er sie eigentlich nur rekapituliert, um sich von seiner früheren Existenz abzugrenzen, trüben sie seine jetzige Stimmung. All das steht wiederum bukolischen Naturbildern (Früchte, Tiere, Gesang etc.) gegenüber, denen auch christliche Motive nicht fehlen (Apfel, Garten etc.), geschildert durch die starke Position des Erzählers, der hier in drei beschreibenden Absätzen ein äußeres Bild der Szene entwirft. Die Naturbilder werden sowohl von den Tieren als auch von Zarathustra aufgegriffen, jedoch in unterschiedlichem Grad – die Tiere sprechen dabei in voller Ernsthaftigkeit, für Zarathustra handelt es sich nur um einen „erfundenen Trost“:

„[...] Geh hinaus zu den Rosen und Bienen und Taubenschwärmen! Sonderlich aber zu den Singe-Vögeln: dass du ihnen das *Singen* ablernst!

Singen nämlich ist für Genesende; der Gesunde mag reden. Und wenn auch der Gesunde Lieder will, will er andre Lieder doch als der Genesende.“

– „Oh ihr Schalks-Narren und Drehorgeln, so schweigt doch! – antwortete Zarathustra und lächelte über seine Thiere. Wie gut ihr wisst, welchen Trost ich mir selber in sieben Tagen erfand!

Dass ich wieder singen müsse, – *den* Trost erfand ich mir und *diese* Genesung: wollt ihr auch daraus gleich wieder ein Leier-Lied machen?“³⁶²

Zarathustras Lächeln und die Bezeichnung der Tiere als Schalks-Narren und Drehorgeln legt eine Distanzierung vom ernstesten Wort ihrer Rede nahe. Die Stoßrichtungen der Dialogpartner führen auseinander und offenbaren das, was unter Punkt 3.4.1 als ethische Gespanntheit der Äußerungen angerissen wurde. Die Aufforderung zum Schweigen ist ein Versuch Zarathustras sich vor dem Wort der Tiere zu drücken – im Grunde will er sie nicht hören, möchte nicht, dass aus *seinem* Trost ein „Leier-Lied“ gemacht werde. Diese These verstärken kann auch das Ende des Kapitels: Nachdem die Tiere zu reden aufgehört haben, hört Zarathustra nicht, dass sie schweigen; er befindet sich bereits in Unterredung mit der eigenen Seele. (Aus der Sicht der Narration ist das ein sehr seltenes Moment, findet doch sonst fast alles in direkter, unvermittelter Weise Eingang ins Gespräch.) Ihr anschließender

361 Ebd., S. 279.

362 Ebd., S. 275.

Versuch, Zarathustras Tod vorwegzunehmen, geht gänzlich ins Leere, und es drängt sich die Vermutung auf, er habe selbst nicht wirklich zugehört: „aber Zarathustra hörte nicht, dass sie schwiegen. Vielmehr lag er still, mit geschlossenen Augen, einem Schlafenden ähnlich, ob er schon nicht schlief: denn er unterredete sich eben mit seiner Seele.“³⁶³ Die ethische Spannung, die wir oben im Rahmen der Stil-Differenz angedacht haben, besteht hier meines Erachtens gerade darin, dass sich zwei Sprechinstanzen gegenüberstehen, von denen eine sich dem Zugriff des Dialogpartners entziehen will. Zarathustra bleibt nichts anderes übrig als zu lächeln oder zu belächeln, weil er weiß, dass der Dialog nur Geschwätz ist, unterhaltendes zwar, aber nicht heilendes. Die Worte der Tiere erscheinen demnach seltsam entwertet, ebenso ihre Vorwegnahme des Todes. Sie sind – und das ist ihr Fehler – *nicht dialogisch* angelegt im Sinne einer dialogischen Überblendung zweier Figurationen, sondern sollen einen monologischen Abschluss performativ hervorrufen: „Siehe, wir wissen, was du lehrst“³⁶⁴ – gewisser könnten die Tiere gar nicht sein. Die ethische Gespanntheit baut also auf der Konfrontation zweier gänzlich unterschiedener Perspektiven auf, wie auch die Wortwahl der Tiere zeigt. Im Gegensatz zu Zarathustra sprechen diese in ihrem Leier-Lied und auch später ganz offen von der Ewigen Wiederkunft, formulieren sie gestaltend. In ihren Mündern hat sich der Gedanke bereits in eine monologische Lehre verwandelt, zumindest was den direkten Dialog mit Zarathustra betrifft.

Für eine abschließende Bemerkung ist es nochmals notwendig auf die Positionen von Gasser und Zittel zu rekurren. Gasser ist (übrigens mit vielen anderen) der Meinung, dass Nietzsche im *Zarathustra* „die Idee der Wiederkunft nicht als philosophische These im, sondern durch den rhythmisch-musikalischen Text“³⁶⁵ artikuliert. Zittel deutet sodann diesen Zugang explizit negativ und spricht auch Hinblick auf die Folge-Kapitel von einem in der Repetition gründenden „Übergewicht des Selbstparodistischen.“³⁶⁶ Wir haben dieser These nun eine Beobachtung beigelegt, nämlich die Differenz des geführten Dialogs zwischen den Tieren und Zarathustra zu den zuvor besprochenen Dialogen, bezeichnet als ethische Gespanntheit zwischen zwei Sprechinstanzen, von denen sich eine auf passive Art wegduckt, letzten Endes den Dialog durch Nicht-Fortsetzung abbricht. Ich möchte nun vorschlagen diesen Sachverhalt wie folgt zu lesen: Indem sich in *Der Genesende* eine gegen

363 Ebd., S. 277.

364 Ebd., S. 276.

365 Gasser: *Rhetorische Philosophie*, S. 126.

366 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 198.

den Dialog gerichtete Tendenz etabliert, wird die Vielstimmigkeit in Ansätzen auf eine höhere Ebene gehoben. Der Dialog, die Parodie, die Umakzentuierung findet nun nicht mehr im Rahmen des formalen Gesprächs statt, sondern fragmentiert über eine autorlastige Inszenierung, die den Weg in die umfassende Parodie des vierten Buches eröffnet. Diese autorlastige Inszenierung fasst die Sprecher nicht mehr als eigene Stimmen, die selbst auf Stimmen reagieren, sondern als an sich monologische Fragmente, die in einen größeren Dialog eingehen. Das Sprechen der Figuren selbst hat monologischen Charakter, weil es als fertiges Sprechen, Wissen, leere Repetition dargestellt wird. Ihm unterliegt der Schein einer figürlichen Vollendung: Zarathustra ist Genesender, „Heimkehrender“, die Tiere sind Wissende usw. Das Lob-Lied, das in den restlichen Kapiteln des dritten Buches angestimmt wird, offenbart die Annahme des „abgründlichsten Gedankens“, der lediglich besungen, bejaht und affirmiert wird, nicht aber im Dialog verhandelt, akzentuiert, parodiert wird. Es ist daher nur passend, dass Zarathustra sich davor hütet, ihn offen auszusprechen: Selbst dem „Leben“ in *Das andere Tanzlied* flüstert er sein Wissen nur ins Ohr. Stattdessen kündigt sich eine umfassendere Dialogisierung an, die im folgenden Kapitel über das vierte Buch zu behandeln ist.

3.5 Zarathustra IV – „incipit parodia, es ist kein Zweifel...“

Es ist bekannt, dass der vierte Teil, geschrieben zwischen Dezember und Februar der Jahreswende 1884/85, nur als Privatdruck in einer Auflage von 45 Stück bei einem neuen Verleger (C.G. Naumann) produziert wurde. Nietzsche verteilte die Drucke äußerst zurückhaltend an einige ausgewählte Freunde (insgesamt nur an neun Personen) und war offenbar der Ansicht, wie William Schaberg schreibt, „dass das Buch so radikal, so revolutionär und an einigen Stellen so ausgesprochen blasphemisch war, dass er es nur seinen engsten Freunden anvertrauen konnte.“³⁶⁷ Dieser Umstand führte in der Forschung zu einer Geringschätzung des vierten Buches, die heute, soweit für mich einsichtig, großteils überwunden ist.³⁶⁸

367 Schaberg, William H.: *Nietzsches Werke. Eine Publikationsgeschichte und kommentierte Bibliographie*. Aus d. Amerik. v. M. Leuenberger. Basel: Schwabe 2002, S. 146. Schabergs Studie ist die beste mir bekannte zur Publikationsgeschichte sämtlicher Texte von Nietzsche.

368 Eines unter vielen Beispielen der Nicht-Beachtung des vierteiligen Endprodukts ist der Aufsatz Salaquardas: Salaquarda: *Die Grundconception...*, S. 51-68. Für Salaquarda ist das nur kurz erwähnte vierte Buch lediglich „eine Art Satyrspiel“ (S. 67), das nicht von größerer Relevanz ist. Eine umfassende

Zarathustra IV ist formal aus mehreren Gründen bemerkenswert: Es steht nach dem vermeintlichen Abschluss der Handlung im dritten Buch und unterhält zusätzlich eine große zeitliche Distanz zu ihr, sein Protagonist ist der *alte Zarathustra*. Zweitens findet sich in ihm eine starke Tendenz zur Narration, die nur mit der *Vorrede* vergleichbar ist, sowie eine Zunahme metareflexiver Kommentare des Erzählers.³⁶⁹ Zudem kommen in ausführlicher Weise andere Figuren als Zarathustra zu Wort, vor allem in Form von Liedern. Weiters stellt sich ein gänzlich neues Verhältnis zur erzählten Zeit ein: Während die anderen Bücher stets längere ungenau festgelegte Zeitabschnitte umfassten, spielt sich die Handlung hier an einem Tag ab. Dadurch weist es einen relativ dicht gesetzten und somit sehr kohärenten Ablauf der Ereignisse auf. Durch all diese aufgezählten Momente unterscheidet sich das vierte Buch also stark von den anderen drei Büchern.

Ein besonders hervorzuhebender und für uns im Folgenden wichtiger Punkt ist die Rolle des Komischen, die in der Sekundärliteratur zuweilen mit Bachtins Karnevaltheorie verknüpft wird, konkret bei Shapiro und Higgins. Deshalb sei an dieser Stelle eine kursorische Darstellung beider Zugänge eingeschoben, samt ihrer Kritik bei Zittel und Mark Weeks.

Exkurs I: *Zarathustra IV* und Bachtins Karneval in der Forschungsliteratur

Higgins zieht in ihrer Auseinandersetzung mit dem vierten Buch Parallelen zu Apuleius' menippeischer Satire³⁷⁰ *Der goldene Esel* sowie zu Lukians *Lucius oder der Esel*. Sie versucht zunächst darzustellen, dass zentrale Motive (Rose, das Trinken von Wein, das negative Verhältnis zu Sokrates, Verwechslung, Mitleid etc.) in beiden Texten eine Rolle spielen, und schließt daraus, dass Apuleius' und Lukians menippeische Satiren (beide gehen auf einen verschollenen Ausgangstext zurück und sind in der Grundstruktur daher ähnlich) Nietzsche in der Konzeption des vierten Buches als Modell geleitet haben.³⁷¹ Um diesen

Kritik an der Ignoranz, die dem vierten Buch häufig entgegengebracht wurde, wird bei Zittel formuliert. Es muss allerdings angemerkt werden, dass für Zittels Deutung gerade das vierte Buch essentiell ist, woraus sich auch dessen starkes Plädoyer für eine volle Anerkennung erklärt: Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 136-141.

369 Vgl. Kapitel 2.3.1.

370 Die menippeische Satire ist für Bachtin eine Paradegattung der „karnevalisierten Literatur“. Vgl. Lachmann, Renate: *Vorwort*. In: Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. v. G. Leupold, hrsg. u. mit einem Vorw. vers. v. R. Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 31.

371 Higgins: *Nietzsche's „Zarathustra“*, S. 219.

Vergleich zu vertiefen, stellt ihm Higgins die Schilderung von Bachtins Äußerungen zur menippeischen Satire an die Seite. Dazu gehört u.a. die in der menippeischen Satire vollzogene Hybridisierung von Abenteuer-Zeit und alltäglicher Zeit. Der Held bewegt sich im Rahmen seiner Entwicklung durch eine äußere Welt, wodurch seine individuelle Lebensgeschichte erzählt wird. Dabei bleibt die alltägliche, öffentliche Welt äußerlich und der Held genießt die Position einer durch die private Isoliertheit privilegierten Perspektive darauf. Diese Perspektive ist durch die Mittel des Lauschens und Spionierens präsent, die Higgins auch im *Zarathustra* aufzufinden meint: „we read the stories of Lucius and Zarathustra because their position is essentially that of a spy on the rest of the world.“³⁷² Der dabei notwendige Kontrast zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, also zwischen Abenteuer und Alltäglichkeit betont die Bedeutung der in sich komplexen zeitlichen Struktur für die Individualität Zarathustras.³⁷³ Zusätzlich wird, wie Higgins meint, Zarathustra zu einer Art Esel erniedrigt („Zarathustra is presented as some kind of ass“³⁷⁴), wodurch ihm seine eigene Torheit bewusst würde. Es kommt also ähnlich wie beim *Goldenen Esel* zur zwar nicht vollständigen, aber doch in die Zukunftweisenden Läuterung des Helden, die ihn auf eine neue Stufe geistiger Reife hebt.³⁷⁵

Shapiro nähert sich dem vierten Buch aus der Richtung von Bachtins Karnevalstheorie in *Rabelais und seine Welt*. Er liest das Festmahl in Zarathustras Höhle sowohl als Parodie von Platons *Symposion* wie auch des letzten Abendmahls, bei der u.a. sexuelle Anspielungen in Form des vom Schatten vorgetragenen Wüsten-Liedes nicht fehlen dürfen. In der Festszene sieht er, wenn auch nicht ein großes „demokratisches“ Volksfest im herkömmlichen Sinn (sowohl alle Versammelten als auch der Autor Nietzsche sind Anti-Demokraten), so doch einen Karneval, „whose democratic tendencies are part of an opposition to established structures in so far as they are seen as repressing a vital and

372 Ebd., S. 224.

373 „The contrast between the potpourri of everyday life and the directional sequence of the stories of Lucius and Zarathustra underscores the importance of temporal structure for meaningful individuality.“ (Ebd.)

374 Ebd., S. 227.

375 Higgins formuliert das wie folgt: „Zarathustra’s spiritual stage when he departs from our view is, in essence, similar to that of Lucius at the end of *The Golden Ass*. Both works end with a description of their hero on the verge of spiritual maturity, a precipice surmounted from misadventure [die eigene Erniedrigung betreffend; Anm. A.H.]. In both cases this learning is painful, but it is embraced as well as what is painful can be embraced – embraced, then, through laughter. Such embracing does more than grant comfortable continuity, and thus a kind of meaning, to an otherwise fragmentary existence. It opens that one’s perspective on meaning can be significantly transformed. One might come to see even folly that instigates disaster as valuable for its instructive incitement to wisdom.“ (Higgins: *Nietzsche’s „Zarathustra“*, S. 232.)

spontaneous life.“³⁷⁶ Zarathustras Ansprache an die höheren Menschen ist wie so oft die Adelung einer Gruppe weniger, hier aber einer Gruppe, die im Gegensatz zu den „letzten Menschen“ und ihrem Blinzeln noch die Potentialität in sich trägt, das heiliggesprochene Lachen Zarathustras zu erlernen.³⁷⁷ In diesem Sinne versteht Shapiro das vierte Buch als Überwindung des Nihilismus durch eine kleine Karnevalsgemeinde: „Rather than looking for mysteries in Zarathustra’s signs we should see them as parodically countering the prophecy of nihilism.“³⁷⁸ Somit verhilft die Anleihe bei Bachtin sowohl Shapiro als auch Higgins zur Beschreibung einer die Handlung beschließenden explizit optimistischen Wendung, die den Ergebnissen von Zittels Dissertation entgegengesetzt ist. Dieser sieht in den erwähnten Analysen eine „Lesart, welche als finalen Höhepunkt des *Zarathustra* eine alles Tragische zurücklassende, fröhliche nonsense-Poesie ausmacht“³⁷⁹. In ähnlich scharfem Ton spricht Weeks, auch wenn er sich nicht ausführlich der Komik des vierten Zarathustra-Buches zuwendet, von einem generellen Missverständnis des Nietzscheschen Lachens im Zeichen eines zur Mode gewordenen „Bachtinismus“: „On the contrary [...], Nietzsche’s work is surprisingly consistent in revealing an anxiety toward laughter“³⁸⁰. Weeks bezeichnet in seinem Artikel Bachtins und Nietzsches Konzeption des Lachens als in ihrem Vollzug gegensätzliche Phänomene. Das Subjekt des Lachens ist für Nietzsche ein über der Herde stehendes Individuum, bei Bachtin wird jegliches Subjekt einer gewissermaßen revolutionären Lachgemeinde untergeordnet. Gemeinsam ist den beiden Konzeptionen lediglich, dass sie sich kritisch zur Gegenwart verhalten.³⁸¹ Weeks schließt sich der Bachtin-Lektüre Umberto Ecos an, der kritisch hervorhebt, dass Karneval nur als begrenztes Phänomen (z.B. zeitlich wie im Falle des mittelalterlichen Karnevals) existiert – um sich am Regelbruch nachhaltig zu ergötzen, müssen Grenzen vorab, aber auch danach existieren. Gerade deshalb sei der Karneval keine echte Transgression, weil er nur an das nach wie vor aufrechte Reglement erinnert.³⁸² Aus dieser Perspektive, die ja eine generelle Kritik an Bachtins Konzeption des Karnevals ist, erscheint auch der *Zarathustra* in neuem

376 Shapiro: *Nietzschean Narratives*, S. 108.

377 Vgl. Za IV, KSA IV, S. 367f.

378 Shapiro: *Nietzschean Narratives*, S. 122.

379 Zittel: *Das ästhetische Kalkül...*, S. 140f.

380 Weeks, Mark: *Beyond a Joke: Nietzsche and the Birth of „Super-Laughter“*. In: *Journal of Nietzsche Studies* 27 (2004), S. 1.

381 Vgl. ebd., S. 14.

382 Vgl. Eco, Umberto: *The frames of comic „freedom“*. In: Ders. u.a.: *Carnival!* Hrsg. v. Thomas A. Sebeok gem. mit Marcia E. Erickson. Berlin u.a.: Mouton 1984, S. 6.

Licht: Das Lachen dort (von dem Zarathustra spricht) gehört nach Weeks der Zukunft an, ist also ein Lachen, wie es einmal sein soll, ein Lachen des Übermenschen. Damit wird eine hierarchische Grenze eingezogen, eine Vorwegnahme dieses Übermenschen-Lachens ist in keinem Fall als ein kollektives Lachen des Herdentiers denkbar. Auch wenn man Shapiro und Higgins zugutehalten muss, dass sie weniger darüber schreiben, wovon Zarathustra spricht (das Lachen der Zukunft), sondern eher von der Motivik (Festmahl, Esel etc.) und intertextuellen Verweisen (menippeische Satire), so lässt sich mit Weeks dennoch fragen, warum die Erniedrigung Zarathustras als Esel bei Higgins bzw. die gesamte karnevaleske Szenerie des vierten Buches bei Shapiro gerade als positives Element in der Entwicklung des Protagonisten gedeutet wird, wenn dieser doch selbst von einem ganz anderen Zustand schwärmt. Fest, Gelächter und Erniedrigung erzeugen nicht *automatisch* Transgression.

* * *

Unsere nun folgende Betrachtung gliedert sich grob in zwei Teile, erstens die Dialoge, die Zarathustra mit den „höheren Menschen“ führt (*Der Nothschrei* bis *Der Schatten*), und zweitens das daraufhin stattfindende Fest in seiner Höhle (*Die Begrüssung* bis *Das Nachtwandler-Lied*).

Die Dialoge zwischen Zarathustra und den „höheren Menschen“³⁸³ sind durch eine bisher nicht dagewesene *Akzeptanz des Anderen* gekennzeichnet. Von allen, die Zarathustra trifft, trennen ihn zwar meist grobe Meinungsunterschiede, die mitunter zu schweren Auseinandersetzungen führen (den Zauberer etwa prügelt er mit einem Stock), er wischt sie aber beiseite und lädt am Ende jeden in seine Höhle ein. Diese Akzeptanz des Anderen präsentiert sich auf thematischer Ebene als Mitleid, das gewissermaßen als Motto des vierten Buches fungiert. So ist es dem Text nicht nur in einem Zitat aus dem zweiten Buch vorangestellt, sondern fließt auch in die finale „Erkenntnis“ Zarathustras in *Das Zeichen* ein: „*Mitleiden! Das Mitleiden mit dem höheren Menschen! [...] Das – hatte seine Zeit! [/]*“

383 In der biographischen Forschung wurden die „höheren Menschen“ oft mit Weggefährten und Inspirationsquellen Nietzsches verglichen, so z.B. bei Janz, der dem Zauberer Ähnlichkeiten mit Wagner, dem Papst mit Liszt und dem „Gewissenhaften des Geistes“ mit Freunden wie Overbeck und Rohde attestiert. Vgl. hierzu Janz, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Bd. II. München; Wien: Carl Hanser Verlag 1978, S. 376. Der Wahrsager gilt gemeinhin als Inkarnation Schopenhauers. Vgl. Kerkmann, Jan: *Die Einkreisung der schwarzen Schlange: Zur Figur des Wahrsagers im „Zarathustra“*. In: Grätz u. Kaufmann: *Nietzsche als Dichter*, S. 271f.

Mein Leid und mein Mitleiden – was liegt daran! Trachte ich denn nach *Glücke*? Ich trachte nach meinem *Werke*!“³⁸⁴ Diese Abwendung vom Mitleiden mit dem „höheren Menschen“ ist insofern rätselhaft, als sie die Frage aufwirft, ob damit das gesamte vierte Buch erneut als Verirrung gelten kann, ähnlich seinem Aufenthalt auf den „glückseligen Inseln“ im zweiten Buch. Außerdem ist nicht geklärt – und meines Erachtens höchst zweifelhaft –, warum gerade nach dieser „Erkenntnis“ Zarathustra den Weg der Selbstüberwindung abgeschlossen haben, warum das Mitleiden seine wirklich „letzte Sünde“³⁸⁵ sein sollte. Haben nicht gerade die Übergänge vom ersten zum zweiten, vom zweiten zum dritten und auch vom dritten zum vierten Buch gezeigt, dass die Hoffnung auf ein Ende letztlich immer enttäuscht wird?

Kehren wir zurück zu den Dialogen: Die ambitionslose Haltung Zarathustras gegenüber den Dialogpartnern, die auch eine Akzeptanz gegenüber der Vergangenheit ist (denn die Figuren artikulieren ausschließlich Themen, die bereits vorkamen, sie fügen nichts Neues hinzu), führt zu einem gänzlich neuen Modus des Gesprächs: Der Takt der Sprecherwechsel wird an vielen Stellen erhöht, das Gespräch erhält dadurch einen weitaus „natürlicheren“ Anstrich, als dies noch in den Gesprächen der Fall war, wo Zarathustra lehrte und das Gegenüber mit einer langen Rede überwältigte. Zudem wird immer wieder der Moment des Dialogabbruchs hervorgehoben, Zarathustra wendet sich oft bald zum Gehen, ruft noch im Fortgehen etwas nach oder zieht einfach lachend davon. Durch diese Dynamisierung des Dialogs verliert er den Gleichnis-Charakter und wirkt zunehmend realistisch. Man bedenke auch, dass die Gespräche nicht von Zarathustra, sondern vom Erzähler geschildert werden, stark angereichert mit kleinen Beschreibungen, zwischen den Dialog-Repliken, die einen Realitäts-Effekt erzielen. Zusammengenommen bedeutet das, dass der dramatische Modus der bisherigen Dialoge nun in Richtung eines narrativen tendiert.

Diese Verschiebung wirkt sich auch auf das einzelne Wort innerhalb der direkten Rede aus, konkret als Erweiterung des Kontexts durch Anteile der Erzählerrede. Eine solche Erweiterung, die in anderen Fällen auch als Verengung interpretiert werden könnte, begegnete uns bereits ansatzweise in der Besprechung von *Der Genesende*, wo wir ihn als „autorlastige Inszenierung“ beschrieben haben. In den Dialogen des vierten Buches scheint

384 Za IV, KSA IV, S. 408.

385 Ebd.

sich diese autorlastige Inszenierung zu intensivieren, allerdings nicht als Erhöhung des Objektivationsgrads, was einer totalen Herrschaft des Autors über das Wort des Helden gleichkäme, sondern als Parodie vermeintlicher Abgeschlossenheit. Ein einfaches Beispiel dafür ist der eingeklammerte Auftritt des Esels im *Gespräch mit den Königen*: „(Hier aber geschah es, dass auch der Esel zu Worte kam: er sagte aber deutlich und mit bösem Willen I-A.)“³⁸⁶ Das I-A des Esels, welches später in *Die Erweckung* noch häufiger wiederholt wird, ist zweifellos eine Replik auf Zarathustras Lob der Bejahung.

Ein anderes Beispiel ist das, was man im Anschluss an die Wiederkunftslehre eine Wiederkehr der Worte nennen kann: Sie kündigte sich ebenfalls schon in *Der Genesende* und *Von der grossen Sehnsucht* an, wo Zarathustra selbst alte Wörter und Zitate in seine Rede einfließen ließ. Im vierten Buch werden diese Worte nun auch in die Mündern der Gesprächspartner gelegt. So spricht der Zauberer zu Zarathustra: „*Den Büsser des Geistes* [...] spielte ich: du selber erfandest einst diess Wort“³⁸⁷. An anderer Stelle sagt der „Gewissenhafte des Geistes“: „„Geist ist das Leben, das selber in's Leben schneidet,“ das führte und verführte mich zu deiner Lehre.“³⁸⁸ Zwar kommen solche Rück- und Querbezüge auch schon früher, z.B. in *Von den Dichtern* („„So hörte ich dich schon einmal sagen, antwortete der Jünger; und damals fügtest du hinzu: ‚aber die Dichter lügen zuviel.‘“³⁸⁹), vor, dort aber wurden sie noch als Bestandteile von offenen Gesprächen vorgestellt, als Worte, die auf Reaktion drängten und dadurch im formalen Rahmen des Dialogs selbst dialogisiert wurden. Im vierten Buch erscheinen die Zitate nur noch als Versatzstücke, Zarathustra reagiert nicht mehr auf sie – sie sind keine Elemente eines interpersonalen Gesprächs, sondern äußere.

Ein weiteres Moment muss hier erwähnt werden: Die Präsentation der Figuren selbst gewinnt im vierten Buch einen immer stärker parodistischen Charakter. Die beiden Könige ziehen „bunt wie Flamingo-Vögel“³⁹⁰ allein mit einem Packesel durch Zarathustras Reich, der alte Papst ist auf einem Auge blind, der „Gewissenhafte des Geistes“ wird auf dem Boden liegend angetroffen, während er seinen Arm in den Sumpf steckt, und der „freiwillige Bettler“ umgibt sich mit Kühen. Ihre Äußerungen werden dadurch stärker

386 Ebd., S. 306.

387 Ebd., S. 318.

388 Ebd., S. 312.

389 Za II, KSA IV, S. 163.

390 Za IV, KSA IV, S. 304.

durch einen parodierenden Autorenkontext bestimmt, die Figuren erhalten einen „äußeren Leib“³⁹¹, könnte man aus Sicht der Bachtinschen Abschließungsästhetik formulieren.

Die drei aufgeführten Aspekte zusammengenommen (narrativer Modus und Begrenzung des Dialogs, passive Wiederkehr der Worte, parodistische Präsentation der Figuren) zeichnen ein Bild, das nicht mehr als polyphones Spiel verschiedener Metaphernübertragungen endlos ist, sondern vorgibt, das Ende bereits erreicht zu haben. Dieses scheinbare Ende wird nun durch die Zunahme der Erzählstimme als Autorenkontext der Lächerlichkeit preisgegeben. So erscheint auch die unter Kapitel 2.5.1 angesprochene These Zittels in adäquaterem Licht: Wenn er von einem die gewonnenen Einsichten „parodierenden polyphonen Chor der Stimmen“³⁹² spricht, dann ist es eben wichtig hervorzuheben, dass die einzelnen Figuren sich keineswegs gegenseitig parodieren, als souveräne Stimmen. Sie parodieren vielmehr das schon Dagewesene, Wiederkehrende und werden dabei selbst parodiert. Ihr Dialog entfaltet die von Bachtin häufig bemühte Unendlichkeit nicht auf der Ebene des Gesprächs selbst, sondern durch den Übergang ins Romanhafte im Rahmen eines umfassenderen Dialogs. Das Ethos, das in der Krise des *Genesenden* vernehmbar war (Stil-Differenz, Versuch der Einflussnahme durch die Tiere und des Entzugs durch Zarathustra) und die monologische Selbstgenügsamkeit des Sprechens einleitete, ist wieder abhandengekommen, was übrigbleibt, ist die monologische Hülle, ein Ende der „Arbeit an der Metapher“, welches nun von außen ein letztes Mal durchgewirbelt wird. Nachdem Zarathustra im Kapitel *Mittags* seine Suche aufgibt und sich in einem kurzen Schlaf mit seiner Seele rekonsolidiert, kehrt er zurück zu seiner Höhle, wo die „höheren Menschen“ auf ihn warten. Hier nun beginnt das Fest, das in den Interpretationen von Higgins und Shapiro mit Bachtins Karneval verknüpft wird.

Auch wenn dieser Zugang im Exkurs relativ kritisch diskutiert wurde, lohnt es sich, nochmals auf die Beobachtungen zumindest Shapiros zurückzukommen. Es ist zweifellos so, dass in den betreffenden Szenen viele Motive vorliegen, die auch in Bachtins *Rabelais und seine Welt* hervorgehoben werden: das Festmahl (jene lange „Mahlzeit, welche ‚das Abendmahl‘ in den Historien-Büchern genannt wird“³⁹³); die anti-hierarchische Versammlung aller Stände, von den Königen bis zum Bettler; die Travestie und das Verlachen des christlichen Gottes („Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone:

391 Vgl. Kapitel 2.3.4.2.

392 Zittel: *Der Dialog...*, S. 107.

393 Za IV, KSA IV, S. 355.

ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter“³⁹⁴); Gesang und Festrede; Aufhebung des Gegensatzes von Leben und Tod („wer am gründlichsten tödten will, der *lacht*“³⁹⁵); die Selbst-Erniedrigung Zarathustras zum Esel³⁹⁶ usw. Doch inwiefern handelt es sich bei all diesen Motiven um Phänomene der Transgression? Shapiro lokalisiert in ihnen primär die Opposition „to established structures in so far as they are seen as repressing a vital and spontaneous life.“³⁹⁷ Auch wenn, wie er im Weiteren schreibt, die Welt, gegen die sich Zarathustra auflehnt (die Welt des „letzten Menschen“), dessen Vitalismus unterdrückt (ironischerweise in Form demokratischer Tendenzen!), stellt sich die Frage, warum dann im Endkapitel *Das Zeichen* gerade das Fest mit den „höheren Menschen“ und das Mitleid mit ihnen als Fehler ausgewiesen wird. Statt sich lediglich auf die Motive zu stützen, scheint es sinnvoller das Konzept des Karnevals als (vor-)dialogisches Prinzip aufzufassen. Es ginge also vielmehr darum, zu eruieren, inwiefern sich der Karneval in einem „Lachwort“ niederschlägt, das im Gegensatz zur Vielstimmigkeit der anderen Bücher Momente der Überwindung in sich trüge. Hierfür sind einige nachholende Klärungen notwendig.

394 Ebd., S. 366.

395 Ebd., S. 392.

396 Neben dem intertextuellen Bezug zu Apuleius und Lukian, ist auch auf die allgemeinere Rolle des Esels in der griechisch-römischen Antike hinzuweisen. Wie heute galt die Bezeichnung „Esel“ dort als Schimpfwort. Besondere Aufmerksamkeit verdient für unseren Kontext der verbrügte Phraseologismus „der Esel, der die Leier hört“ (griech. „ὄνος λύρας ἀκούων“) als Beleidigung für jemanden, „der ein vollkommen schlechtes Musikgehör hat“ (Raepsaet, Georges: Art. *Esel*. In: DNP IV, Sp. 134). Im *Zarathustra* lässt dieser Satz an das Kapitel *Der Genesende* zurückdenken, in dem vom „Leier-Lied“ der Tiere die Rede ist. Als Esel wäre Zarathustra in diesem Sinne einer, der unfähig ist, die Musik der Ewigen Wiederkunft zu vernehmen. Desweiteren besitzt der Esel zahlreiche religiöse Konnotationen, die sich in antiken und vorantiken Kulturen finden lassen, von Babylonien und Ägypten über Griechenland und Rom bis hin zum Judentum und Christentum. Im Aberglauben der griechischen Antike, in der der Esel als (Reit-)Tier des Dionysos gilt, war der Eselsschrei ein schlechtes Omen. (Vgl. ebd., Sp. 135.) Die Esels-Anbetung spielte zudem in der meist feindlichen Außenwahrnehmung des Judentums eine Rolle, bei der behauptet wurde, „die Juden hätten in ihrem Tempel einen Eselskopf ausgestellt, dem sie während des Gottesdienstes huldigten. Genährt wurde die Vorstellung einer jüd[ischen] Eselsverehrung nicht zuletzt wohl auch durch die lautliche Ähnlichkeit zw[ischen] der jüd[ischen] Gottesbezeichnung *Jahu* und dem ägypt[ischen] Begriff für Esel.“ (Domhardt, Yvonne: Art. *Eselskult*. In: DNP IV, Sp. 135.)

397 Shapiro: *Nietzschean Narratives*, S. 108.

Exkurs II: Zum Lachwort bei Bachtin

Das Lachwort, also die Repräsentanz des Karnevals auf Wortebene, operiert an der Grenze zwischen monologischer Hochkultur, etwa der „eisige[n], versteinerte[n] Seriosität“³⁹⁸ des Mittelalters, und subversiver Dialogizität. Bachtin fasst den Karneval als regelmäßige Periode der vorneuzeitlichen Klassengesellschaft, in der es im Rahmen einer Karnevalsfreiheit zur „zeitweisen Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus [kam]. Er war ein echtes Fest zu Ehren der Zeit, ein Fest des Werdens, des Umbruchs und der Erneuerung. Jede Verewigung, Vollendung, jedes Abgeschlossene wurde von ihm zurückgewiesen.“³⁹⁹ Seine Ausdrucksformen bestehen vor allem in „semantische[r] Ambivalenz, Dynamik und Materialität bzw. Körperlichkeit.“⁴⁰⁰ Als Textphänomene, die häufig Bestandteil der angesprochenen Karnevalsmotivik sind, konnten diese Formen sich historisch mit dem polyphonen Romans verbinden.⁴⁰¹ Ein wichtiger Aspekt des Lachworts ist die zeitliche Dimension. Dazu stellt Gröbel systematisierend dar, wie Dialogwort und Gedächtnis sowie Lachwort und Vergessen jeweils eine Einheit bilden.⁴⁰² Der Aspekt des Vergessens, der dem Lachwort inhärent ist, weist gleichzeitig auf die Zukunft. Bachtin macht dies klar, wenn er im Dostoevskij-Buch über die Rolle der Katharsis in dessen Werken spricht:

398 Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*; hrsg. u. mit einem Vorw. vers. v. Renate Lachmann, übers. v. Gabriele Leupold. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 123.

399 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 58.

400 Sasse: *Bachtin*, S. 162. Gröbel wiederum weist ausdrücklich darauf hin, dass es sich bei der Ambivalenz des Lachworts eben nicht um *semantische* Ambivalenz handle. Semantische Ambivalenz wäre für ihn gleichbedeutend mit Ambiguität (ein Terminus, der in direkter Übertragung im Russischen nicht existiert) und würde eine rein linguistische Mehrdeutigkeit beschreiben, der Bachtin sich ja stets versucht zu verwehren: „Die semiotische Ambivalenz des Wortes im Dialog ist keine linguistische Eigenschaft des verbalen Zeichens, sondern eine aktualisierbare Potenz der Semiose.“ (Gröbel, *Die Ästhetik des Wortes...*, S. 62.) Das Problem ist schwer zu lösen und entsteht meines Erachtens aus Bachtins nicht unproblematischer Schreibweise: Bachtin verwendet viele seiner Begriffe auf unterschiedlichen analytischen Ebenen. So hängt es beispielsweise nicht nur von Text oder Wort ab, ob man von Dialogizität, Monolog oder Karneval sprechen kann, sondern immer auch von der Perspektive der RezipientInnen, die etwa abstrakt-linguistisch oder metalinguistisch sein kann. Ähnlich verhält es sich wohl auch bei der Ambivalenz: Sowohl das Lachen wird ambivalent genannt als auch das einzelne Motiv selbst. Eine Lösung könnte folgendermaßen aussehen: Der Karneval bedient sich zwar bei der Ambiguität, indem er sie „aktiviert“, die Ambiguität an sich bedeutet jedoch noch keinen Karneval. Erst durch den Akt des Aufbrechens monologischer, d.h. auch linguistischer Versteinierung wird das potentiell ambige Wort ambivalent.

401 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 180.

402 Gröbel: *Die Ästhetik des Wortes...*, S. 61.

[...] *bisher hat sich nichts Endgültiges in der Welt ereignet, das letzte Wort der Welt und das letzte Wort über die Welt sind noch nicht gesprochen, die Welt ist offen und frei, noch liegt alles in der Zukunft und wird immer in der Zukunft liegen.*

Genau das ist der *reinigende Sinn* des ambivalenten Lachens.⁴⁰³

Die hier anklingende positive Perspektive auf das Hinter-sich-Lassen der Vergangenheit und die Ausrichtung auf die Zukunft bzw. die Situation macht klar, dass in seiner Ambivalenz ein Moment der Kurzzeitigkeit und radikalen Gegenwartsbezogenheit liegt, das sich zusätzlich räumlich in der Materialität und Leiblichkeit des Lachwortes äußert.

Das Verhältnis zwischen Karneval und Dialog ist wechselwirkend. So ist der Karneval, wie im Dostoevskij-Buch dargestellt wird, nicht nur im Dialog bewahrt, sondern hat dessen „offene Struktur“ sogar ermöglicht.⁴⁰⁴ Beider Gegenspieler ist das monologische Wort des sich „in sich selbst entwickelnden Geistes“⁴⁰⁵. Wir haben uns diese Monologizität als von der Ambivalenz und Materialität des Lachwortes durchbrochen vorzustellen, das dadurch historisch den Weg zum Dialogwort im Roman ebnete.

Im Gegensatz zur Statik des Monologischen (auch soziologisch vorstellbar als Kultur der herrschenden Klasse) nimmt der Dialog die Form eines lebendigen Gedächtnisses an. Diese Lebendigkeit entspringt in erster Linie dem materialistischen Prinzip des Karnevals, der die „kosmische Angst, die den Gattungskörper der Menschheit erfasst [...] aufhebt, indem e[r] sie in die Sprache des Materiell-Leiblichen übersetzt“⁴⁰⁶. Das Lachwort unterwandert so die schon zitierte „*eisige, versteinerte Seriosität*“⁴⁰⁷ der (mittelalterlichen) Öffentlichkeit und zersetzt auf der Ebene des Materials mittels Ambivalenz den kulturellen Monolog. Der an dessen Stelle tretende Dialog, der den sich regenerierenden Gattungskörper als ein „sich zyklisch erneuerndes Gedächtnis“ aufhebt, kann somit „das soziale Zusammenwirken der Menschen in die höchste Sphäre des Geistes, des Intellekts“⁴⁰⁸ übertragen. Vergessen und Gedächtnis bleiben so im Spannungsverhältnis eines werdenden, lebendigen Gedächtnisses miteinander verquickt.

Im Gesagten klingt außerdem an, dass die karnevaleske Ästhetik eine Ähnlichkeit zum Wiederkunfts-Gedanken bei Nietzsche aufweist. Auch wenn Wiederkunft bei Nietzsche und Wiedergeburt bei Bachtin aus unterschiedlichen Sphären philosophischer Betrachtung

403 Ebd., S. 187.

404 Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 200.

405 Ebd.

406 Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 240.

407 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 123.

408 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 200.

stammen, ist ihnen doch das anti-individualistische und anti-substantialistische Moment gemeinsam.⁴⁰⁹ Beide Konzeptionen wenden sich gegen die Idee einer Identität von Wort und Mensch mit sich selbst.

* * *

Wir haben oben konstatiert, es würde sich bei den Äußerungen der „höheren Menschen“ um monologische Versatzstücke handeln, d.h. Objektivationen früherer Stadien von Zarathustras Lehre. Dieser monologische Charakter gründe in einem Modus der Darstellung, der vom Dramatischen ins Narrative umschlage und dadurch einer Inszenierung gleichkäme, in der es nicht mehr darum ginge, dynamische Umakzentuierungen oder Parodien innerhalb des Gesprächs zu vollziehen. Das Aufeinandertreffen im Dialog wird vermieden, jede Figur wird für sich *akzeptiert*. Gerade diese Akzeptanz sei es, die nun auf einer höheren Ebene dialogisch gebrochen würde, indem die einzelnen Teilnehmer der Dialoge als ganze Figuren parodiert werden, und zwar durch einen parodistischen Ton, der sich über die Grenzen von Zarathustras Äußerungen hinaus auch in der Gesamtdarstellung, d.h. dem Erzählerwort, äußert. Die einstigen kaum bestimmten Jünger Zarathustras sind nun hässliche Fratzen, erhalten also einen äußeren Leib, der ihnen zuvor nicht zugestanden wurde. Damit ist ein Punkt erreicht, an dem mit der Bachtinschen Karnevalskonzeption angeschlossen werden kann: Zarathustras vermeintliche Erkenntnis, das Ende seines Weges durch die Annahme des „abgründlichsten Gedankens“, entpuppt sich als fragwürdig, weil es ein Ende in der Ewigen Wiederkunft des Gleichen nicht geben kann. Eben dieses Ende wird im vierten Buch *verlacht* und in der Wiederkehr schon dagewesener, zwangsläufig versteinert figurierter Stimmen einer Erneuerung überantwortet, indem eben diese Stimmen Teil einer Groteske werden. Widmen wir uns also konkreten Passagen, die diese These stützen können.

Begonnen sei mit einer Stelle im Kapitel *Der Zauberer*. Zarathustra spricht hier, kurz bevor er weiterzieht:

So Manchen fand ich schon, der streckte und blähte sich, und das Volk schrie: „Seht da, einen grossen Menschen!“ Aber was helfen alle Blasebälge! Zuletzt fährt der Wind heraus.

Zuletzt platzt ein Frosch, der sich zu lange aufblies: das fährt der Wind deraus. Einem Geschwollenen in den Bauch stechen, das heisse ich eine brave Kurzweil.⁴¹⁰

409 Vgl. hierzu Grübel: *Zur Ästhetik des Wortes*..., S. 59.

410 Za IV, KSA IV, S. 320.

In diesem Zitat liegt ein Paradebeispiel grotesker Körperkonzeption vor: Der Körper wird ausgedehnt und schwillt an, die Enttarnung des Betrügers stellt sich als lustvoller Akt der Gewalt dar, bei dem ins Zentrum des grotesken Körpers, nämlich den Unterleib, gestochen wird. Der Schilderung geht auch eine Gewaltszene voran: Nach dem Jammer-Lied des Zauberers „konnte sich Zarathustra nicht länger halten, nahm seinen Stock und schlug mit allen Kräften auf den Jammernden los.“⁴¹¹ Der plötzliche Gewaltausbruch geht ebenso unvermittelt vorbei, wie er kam. In einer Antwort hebt ihn der Zauberer auf die sprachliche Ebene: „Hart schlägst du zu mit deinen ‚Wahrheiten‘, dein Knüttel erzwingt von mir – *diese Wahrheit!*“⁴¹² Die Unterredung zwischen den beiden kennzeichnet eine totale Ablehnung von Seiten Zarathustras, die sich physisch entlädt und an ein „Herausprügeln der Wahrheit“ erinnert. Nicht zuletzt hat die Prügelorgie auch eine Verwandlung zur Folge: Während seines Jammer-Lieds noch krümmt sich der Zauberer, der später behauptet nur gespielt zu haben, zittert und zuckt. Die Prügel erst machen dem Spuk ein Ende und befriedigen ihn.

Die dargestellte Gewalt Zarathustras erhält dadurch einen zweifellos ambivalenten Charakter – sie ist tragisch, denn sie offenbart die Machtlosigkeit von Zarathustra im Komplex realer Wiederkehr, und komisch zugleich, Letzteres vor allem im Bild der Wiederkehr als Farce einstiger Lehre. Nicht ohne Grund schreibt Nietzsche im Vorwort zur zweiten Auflage der *Fröhlichen Wissenschaft*: „Incipit *tragoedia*“ – heisst es am Schlusse dieses bedenklich-unbedenklichen Buchs: man sei auf seiner Hut! Irgend etwas ausbündig Schlimmes und Boshafes kündigt sich an: incipit *parodia*, es ist kein Zweifel...“⁴¹³ Die Assoziation des Satyrspiels drängt sich auf, welches auch Bachtin erwähnt: „das Satyrspiel [...] war ursprünglich der parodistische Lachaspekt der vorangegangenen tragischen Trilogie.“⁴¹⁴ Dass die Idee des Satyrspiels an sich für Nietzsche ungemein inspirierend war, zeigt auch folgende Stelle aus *Jenseits von Gut und Böse*:

Das Martyrium des Philosophen, seine „Aufopferung für die Wahrheit“ zwingt an's Licht heraus, was vom Agitator und vom Schauspieler in ihm steckte; und gesetzt, dass man ihm nur mit einer artistischen Neugierde bisher zugeschaut hat, so kann in Bezug auf manchen Philosophen der gefährliche Wunsch freilich begreiflich sein, ihn auch einmal in seiner Entartung zu sehn (entartet zum „Märtyrer“, zum Bühnen- und Tribünen-Schreihals). Nur dass man sich, mit einem solchen Wunsche, darüber klar sein muss, was man jedenfalls dabei zu sehen bekommen wird: — nur ein *Satyrspiel*, nur eine Nachspiel-

411 Ebd., S. 317.

412 Ebd.

413 FW, KSA III, S. 346.

414 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 143.

Farce, nur den fortwährenden Beweis dafür, dass die lange eigentliche Tragödie zu *Ende ist*: vorausgesetzt, dass jede Philosophie im Entstehen eine lange Tragödie war.⁴¹⁵

Die Parodie bestätigt also das Ende der Tragödie und – appliziert man das Zitat auf den *Zarathustra* – auch das Ende seiner Lehre. (Verlockend ist auch folgender Aphorismus: „Um den Helden herum wird Alles zur Tragödie, um den Halbgott herum Alles zum Satyrspiel; und um Gott herum wird Alles – wie? vielleicht zur ‚Welt‘?“⁴¹⁶)

Setzen wir mit dem Kapitel *Das Abendmahl* fort:

„[...] Ein Wort zur rechten Zeit: hast du mich nicht zum *Mahle* eingeladen? Und hier sind Viele, die lange Wege machten. Du willst und doch nicht mit Reden abspeisen?

Auch gedachtet ihr Alle mir schon zu viel des Erfrierens, Ertrinkens, Erstickens und anderer Leibes-Nothstände: Keiner aber gedachte *meines* Nothstandes, nämlich des Verhungerns –“ [...]

„Eingerechnet das Verdursten, fuhr der Wahrsager fort. Und ob ich schon Wasser hier plätschern höre, gleich Reden der Weisheit, nämlich reichlich und unermüdlich: ich – will *Wein!*“⁴¹⁷

Der hier sprechende Wahrsager will von Zarathustras Lehre nichts hören, da sie sich nicht zur Sättigung eigne, nur Wasser, aber kein Wein sei. Wein bietet hingegen der Esel: „wir haben Weins genug, – einen ganzen Esel voll.“⁴¹⁸ Die ambivalente Formulierung „einen ganzen Esel voll“ setzt das Spiel von Innen und Außen, Fülle und Leere fort, gleichzeitig erniedrigt sie wiederum den Gastgeber Zarathustra, der selbst nur Wasser geben kann. Die *Lehre* wird zur *Leere*, Zarathustra zum sinnbildlichen Esel, der immer wieder I-A sagende Esel aber zum Geber des Weins, welcher die dürstenden Leiber füllen soll. Man mag hier an eine Stelle des Rabelais-Buches erinnert sein, wo Bachtin die Stotterer-Szene aus der *Commedia dell'arte* besprechend ein „*Satyrspiel des Wortes*, das Drama seiner materiellen Geburt oder das Drama des Körpers, der ein Wort gebiert“⁴¹⁹ lokalisiert. Zwar ist die Szene des verlachten Gastgebers Zarathustra nicht derart eindrücklich wie der bekannte Stotterer, eine Zusammenführung von Leiblichkeit und Sprache findet aber dennoch statt. Die Worte

415 JGB II, § 25, KSA V, S. 43. Das Attest des Satyrspiels führte in der Forschungsliteratur vielfach zur Abwertung des vierten Buches (siehe Fußnote 368). Im griechischen Kontext ist das Satyrspiel bei vielen Autoren verbürgt, bei Aischylos wurde es in die tetralogische Form seiner Dramen aufgenommen (nicht so bei Sophokles und Euripides). „Ein Reiz des S[atyrspiels] besteht darin, daß in ihm zwei konträre Welten und Lebenshaltungen aufeinanderprallen: Die Welt der Trag[ik], vertreten durch tragische Helden und Götter, trifft auf die Welt der hemmungslosen, oft feigen dionysischen Mischwesen. Dadurch wird bes[onders] in der von Aischylos bevorzugten Inhaltstetralogie im zum selben myth[ischen] Zusammenhang gehörenden S[atyrspiel] eine heitere, ja komische Deutung des trag[ischen] Mythos geboten, die auch die menschliche Seite der Heroen und Götter herausstreicht“ (Zimmermann, Bernhard: Art. *Satyrspiel*. In: DNP XI, Sp. 127).

416 JGB IV, § 150, KSA V, S. 99.

417 Za IV, KSA IV, S. 353.

418 Ebd., S. 354.

419 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 351.

aus dem Mund Zarathustras sind dem Wahrsager zu wässrig, er erhält daher Wein „aus“ dem Esel.

Dem Esel kommt im Laufe des Fests stetig mehr Bedeutung zu, bis die Trunkenheit der „höheren Menschen“ in einer dem Tier gewidmeten „frommen“ Litanei gipfelt. Die Schilderung dieser Szenerie könnte karnevalesker nicht sein:

[...] sie lagen Alle gleich Kindern und gläubigen alten Weibchen auf den Knien und beteten den Esel an. Und eben begann der hässlichste Mensch zu gurgeln und zu schnauben, wie als ob etwas Unaussprechliches aus ihm heraus wolle; als er es aber wirklich bis zu Worten gebracht hatte, siehe, da war es eine fromme seltsame Litanei zur Lobpreisung des angebeteten und angeräucherten Esels.⁴²⁰

Der „hässlichste Mensch“ gebiert ähnlich wie der Stotterer der *Commedia dell'arte* das Wort unter größter Anstrengung. Das Gebet verlacht die Bejahungs-Lehre Zarathustras in radikalster Weise, ohne dass dieser die Entwertung als solche empfindet, vielmehr ist er schockiert über die plötzliche „Frömmigkeit“. Die Erniedrigung des Helden erfährt sogleich ihren Höhepunkt im folgenden *Eselsfest*, wo Zarathustra sich gezwungen sieht mit einem eigenen „I-A“ die Litanei zu unterbrechen und die Betrunkenen zur Rede zu stellen. Es ist hier im Weiteren nicht der Platz alle karnevalesken Motiviken eingehend zu analysieren, notwendig ist allerdings noch eine konkrete Beschreibung der Rolle des (ambivalenten) Lachworts für die Frage der Transgression. Im Lachwort werden Wiederkunft bzw. Wiedergeburt und Vergessen zusammengedacht, was eine Anknüpfung an Nietzsches Idee der Monolog-Kunst als „Musik des Vergessens“ sowie an den Gedanken der Ewigen Wiederkunft erlaubt. Es verwundert daher auch nicht, dass in der Forschung ein Einfluss Nietzsches auf die Karnevalstheorie Bachtins postuliert wurde.⁴²¹

420 Za IV, KSA IV, S. 388.

421 Vgl. etwa Mazour-Matusevich, Yelena: *Nietzsche's Influence on Bakhtin's Aesthetics of Grotesque Realism*. In: *CLCWeb* 11/2 (2009), Art. 7. Mazour-Matusevich arbeitet neben einigen Parallelen auch heraus, dass es zwischen den von Zarathustra bzw. von Nietzsche vorgetragenen Ansichten und Bachtins Positionen auch eine klare Bruchlinie gibt. Zwar ist der Artikel reich an unkritisch übernommenen Fehlern der älteren Nietzsche-Forschung (Ausweisung von Zitaten Zarathustras als Aussagen Nietzsches, Vereinheitlichung seiner Positionen ohne deren Entwicklung und Veränderung mitzudenken, unkritische Zitierung des posthum und in ideologisch zurecht konstruierter Form herausgegebenen *Willen zur Macht* etc.), diese Fehler wiegen jedoch nicht allzu schwer für die Relevanz der Schlussfolgerung. Thematisch gemein ist den Lehren Zarathustras und Bachtins Karnevaltheorie nach Mazour-Matusevich in jedem Fall eine gewisse Affirmation von Leib, Erde, Chaos und die Nicht-Anerkennung einer abstrakten Wahrheit. Ein Unterschied besteht klar zwischen den jeweiligen Verhältnissen zur Kollektivität: Bei Bachtins Karnevalslachen handelt es sich um „zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, [...] zeitweise s eines integrativen Kollektivs – bei dem von Zarathustra erstrebten Lachen handelt es sich um ein Lachen des Einzelnen, des Übermenschen. Mazour-Matusevich fasst das mit den Worten zusammen: „while Nietzsche [korrekter: Zarathustra; Anm. A.H.] is interested primarily in the inner dionysian realm of an individual, [...] Bakhtin focuses on the interpersonal sphere of the collective.“ (S. 9.)

Liest man das „Satyrspiel“ des vierten Buches durch die Brille der Bachtinschen Karnevalstheorie, kann man sich also einer philosophisch vereinenden Lektüre annähern. Die Motivik ist dabei das primäre Feld, auf dem der Karneval Einzug in den Text halten kann und so über das Aufbrechen äußerer Monologisierung auch die innere Form des Wortes ergreift. Auf ähnliche Art bahnt sich auch die Wiederkunft (z.B. über die kompositorische Struktur) einen Weg in das Leben des Helden und kommt erst dort zu ihrer ambivalenten Entfaltung. Das Lachwort ist somit ein aufhebendes Moment der Grenze zwischen Innen und Außen, speziell was den Körper betrifft.⁴²² Wenn im vierten Buch Elemente der Lehre Zarathustras in karnevalesker Figuration und parodistischer Überspitzung wiederkehren, so handelt es sich um einen äußerst bedeutenden Nachtrag zur gesamten Lehre, und zwar in dem Sinne, dass sich Zarathustras Worte einer äußerlichen Formgebung verwehren. („Für mich – wie gäbe es ein Ausser-mir? Es giebt kein Aussen!“⁴²³, sagte Zarathustra noch in *Der Genesende*.) Indem der Karneval des vierten Buches eine Parodie des Endes schlechthin vollzieht, bejaht er den Wiederkunfts-Gedanken. Die Wiederkunft im *Zarathustra* ist nicht metaphysische Lehre, sondern – um nochmals das obige Wortspiel zu bedienen – *metaphysische Leere*. Die wiederkehrenden Worte sind stets ihrer Artikulation und leiblichen Hervorbringung unterworfen, führen das äußerlich gewordene Wort immer wieder auf das innere bzw. Innere zurück und brechen so mit einer monologisch verstandenen Ewigkeit, weil diese keinen Leib kennt. Der Dialog, der noch zuvor Zarathustras voranschreitende Schwangerschaft am Wiederkunfts-Gedanken begleitete wie auch befeuerte und letzten Endes im Wahnsinnsmotiv aus *Der Genesende* gleichsam den Charakter von Wehen annahm, wird im vierten Buch karnevalesk erneuert, d.h. vom Ballast der Linearität seiner Entwicklung entbunden.

3.6 Abschließende Bemerkung zum Problem des Subjekts

Das vorliegende Großkapitel spannte einen Bogen von theoretisierenden Auslegungen und Synthese-Versuchen über ungebundene Beobachtungen bis hin zu meiner Lektüre einiger Stellen des *Zarathustra* vor dem Hintergrund von Begriffen wie Dialogizität und zuletzt Karneval. Es ist unvermeidlich diesen Ausführungen eine abschließende, kritische

422 Vgl. Lachmann: *Vorwort*, S. 39.

423 Za III, KSA IV, S. 272.

Bemerkung anzufügen, vor allem weil die Verknüpfung der drei genannten Blöcke noch nicht in ausreichendem Maße behandelt wurde. Das soll nun in aller Kürze und Prägnanz nachgeholt werden.

Wenn zu Beginn versucht wurde, Bachtin und Nietzsche einander anzunähern, so wurden dabei freilich einige Elemente beider Theorien ausgespart, die dem Vorhaben hinderlich schienen. Hierunter fällt vor allem das Problem des Subjekts, das von beiden in hohem Maße unterschiedlich gedacht wird. (Hierauf kommen wir gleich zu sprechen.) Nichtsdestotrotz bleiben die von mir vorgestellten Anknüpfungspunkte aufrecht, d.h. insbesondere die Rolle, welche die Überwindung begriffslogischer Denkweisen sowie verkrusteter sozial-kommunikativer Verhältnisse (gespiegelt in einer bestimmten Form künstlerischer Produktion) spielt. Der *Zarathustra* selbst ist zweifellos ein Text, der den Anspruch erhebt, in diesem Sinne Monolog-Kunst zu sein. So haben wir versucht, das Vergessen – bei Nietzsche ein „Vergessen der Welt“ – in der sprachlichen Verfasstheit des *Zarathustra* deutlich zu machen, vorrangig in der Praxis des metaphorischen Diskurses (3.4.2), der sich durch seine immanente Dialogisierung immer wieder einer referentiellen bzw. rhetorischen Fixierung entzieht. Keine der Figuren kann vor diesem Hintergrund als abgeschlossener Charakter gelten, vielmehr sind sie Teilnehmer am offenen Dialog, der sich um die organisierende Stimme Zarathustras entfaltet und diese mitgestaltet, umakzentuiert und parodiert. „Vergessen“ bedeutet im Rahmen dieses Dialogs die konstante Überwindung von Wahrheiten mittels figurativer Irritationen, die auch den Lesenden eine Einfühlung und Partizipation am scheinbar progressiven Geschehen maßgeblich erschweren. Damit ist auch die Grundstruktur der kommunikativen Ausrichtung des Textes angesprochen: Zeugenschaft, gedacht als Ankerpunkt eines Koordinatensystems von Wahrheiten, wird im *Zarathustra* sowohl auf textimmanenter Ebene als auch in der Beziehung zwischen Text und Leser unterlaufen, indem der Zeuge (Dialogpartner im Text oder Rezipient außerhalb) einem permanenten Wechselspiel von Verführung und Bruch unterliegt. Zuletzt zeigte sich dieser Bruch darin, wie sich nach der vermeintlichen Annahme des Wiederkunfts-Gedankens in *Der Genesende* im vierten Buch eine umfassende Parodie der Erkenntnis selbst einstellte.

Einen besonders interessanten Einblick in dieses Spiel hat uns die Herausarbeitung der Sprechweisen in den drei behandelten Kapiteln geboten: die *Spruchrede* mit dem alten Weiblein (3.3.1), die performative Einflussnahme in Form des *Befehls* durch Zarathustras

„furchtbare Herrin“ (3.3.2) und die *verführende Rede* in Gestalt seiner Tiere (3.3.3). Im Text verbinden sich diese Sprechweisen meist, wechseln sich ab oder gehen ineinander über, sodass zwar *in situ* von einer bestimmenden Sprechweise gesprochen wurde, diese aber selbst heterogen ist. (So bedient sich die „furchtbare Herrin“ neben dem Befehl auch bei Mitteln der Spruchrede sowie schmeichelnder Verführung.) Diese Beobachtungen, die wir noch vor einer Einbeziehung des Dialogizitätsbegriffs erläutert haben, können retrospektiv als Auswahl von Modi dialogischer Praxis gelten. In ihnen ist ein Spektrum abgebildet, das von utopischer Freiheit der Kommunikation über eine Manipulation und Unterwanderung des Subjektstatus Zarathustras die zwiespältige Stellung des Helden zum Wort an sich abbildet. Zarathustra ist ebenso das, was er sagt, wie auch das, was zu ihm gesagt wird – er ist eine im Dialog immer wieder neu aktualisierte Konfiguration performativer Effekte und erhält sein „Sein“ nur im Rahmen stetiger eigener Sprech-Aktivität (deshalb auch sein häufiges Sprechen zu sich selbst). Sobald Zarathustra aufhört zu sprechen, läuft jedes seiner Worte Gefahr, einer Bachtinschen Monologisierung, also Veräußerlichung anheim zu fallen; ohne ihn verliert das Wort seine Lebendigkeit, d.h. seine innere Mehrstimmigkeit, weil freilich nur Zarathustra es ermöglicht, dass die Lehre an ihren Sprecher rückgebunden wird, was etwa für eine Parodie unerlässlich ist. Er ist somit das notwendige „Subjekt“ des Textes, wohlgemerkt aber ein werdendes, also unabgeschlossenes. Zudem ist er *einsam*, was Nietzsche ja auch dem Künstler der monologischen Kunst attestiert. Da sich in seinen Dialogen keinerlei intersubjektive Verständigung (zumindest nicht als gegenseitige „Bezeugung“ *einer* Wahrheit) einstellt, ist jede hervorgebrachte Äußerung neu und impliziert den Bruch mit dem Horizont, auf den sie reagiert.

Von einem Dialog zu sprechen, gleichzeitig aber die Existenz mehrerer Subjekte, ja selbst eines „Subjekts“ (im klassischen kartesischen oder substantialistischen Sinne – daher die obigen Anführungszeichen) zu negieren, mutet zu Recht widersprüchlich an und wurde in den bisherigen Ausführungen bewusst nicht thematisiert. Nietzsche verhält sich zum Subjekt bekanntlich kritisch und spricht ganz im Sinne seiner Konzeption der Figur Zarathustras vom „Subjekt als Vielheit“:

Die Annahme des *Einen Subjekts* ist vielleicht nicht notwendig; vielleicht ist es ebensogut erlaubt, eine Vielheit von Subjekten anzunehmen, deren Zusammen-Spiel und Kampf unserem Denken und überhaupt unserem Bewußtsein zu Grunde liegt? Eine Art *Aristokratie* von „Zellen“, in denen die

Herrschaft ruht? Gewiß von pares, welche mit einander an's Regieren gewöhnt sind und zu befehlen verstehen?⁴²⁴

Die Idee eines multi-perspektivisch strukturierten Subjekts setzt sich klar von der Vorstellung ab, die wir bei Bachtin vorfinden. Dort wird der Fokus – besonders stark im Frühwerk – auf das Subjekt als Schnittstelle von Ethik und Ästhetik gelegt, auch anzutreffen in seinem Imperativ: „Kunst und Leben sind nicht eins, aber sie müssen in mir einheitlich werden, in der Einheit meiner Verantwortung.“⁴²⁵ Bachtins Subjekt-Begriff definitorisch zu fixieren, ist an dieser Stelle (möglicherweise aber auch überhaupt) nicht möglich, stellt er sich doch als zu vielschichtig dar. Wir können uns ihm hier lediglich *von der Seite der Praxis* annähern.

Für den frühen Bachtin partizipiert das Subjekt stets an einem einheitlichen und einzigartigen „Seins-Ereignis“. Allerdings sei diese Realität nichts, was rein theoretisch erfasst werden könne. So schreibt er in der *Philosophie der Handlung*:

[...] dieses einzigartige Seins-Ereignis ist nicht [...] gedacht, sondern *es ist*, es wird tatsächlich und ausweglos durch mich und andere vollzogen, unter anderem auch im Akt meiner Erkenntnis-Handlung, es wird erlebt, emotional-volitiv bejaht, und in diesem ganzen Erleben-Bejahen ist die Erkenntnis nur ein Moment. Die einzigartige Einzigartigkeit kann man nicht denken, sondern nur partizipativ erleben.⁴²⁶

Jede Handlung (*postupok*)⁴²⁷, wie z.B. die Erkenntnis-Handlung, aber auch die von ihm andernorts beschriebene Lebens-Handlung, ist für Bachtin immer Partizipation – man wird „durch das verantwortliche Bewusstsein im tatsächlichen Handlungs-Akt in das einheitliche und einzigartige Seins-Ereignis einbezogen.“⁴²⁸ Anders gestaltet sich die Rolle des Subjekts, wenn es nicht handelt, sondern „ästhetisch sieht“:

Die Welt des ästhetischen Sehens (*videnie*), die sich in der Abstrahierung vom tatsächlichen Subjekt der Wahrnehmung ergibt, ist nicht die tatsächliche Welt, in der ich lebe, obgleich ihre inhaltliche Seite in das lebende Subjekt hineingelegt ist. Doch zwischen dem Subjekt und seinem Leben – dem Gegenstand des ästhetischen Sehens und dem Subjekt-Träger des Aktes dieses Sehens – besteht eine ebenso prinzipielle Nicht-Kommunikativität wie in der theoretischen Erkenntnis.⁴²⁹

424 NF 1885, 40 [42], KSA XI, S. 650.

425 Bachtin: *Kunst und Verantwortung*, S. 94. Dass das Wort *Verantwortung* (*otvetstvennoct'*) auch im Russischen eine Ableitung von *antworten* (*otvečat' / otvetit'*) darstellt, ist kein Zufall und zeigt, wie das Denken über das Dialogische schon in dieser frühesten von Bachtins erhaltenen Schriften angelegt ist.

426 Bachtin, Michail M.: *Zur Philosophie der Handlung*. Hrsg., mit Anm. u. einem Vorw. vers. v. S. Sasse, aus d. Russ. v. D. Trottenberg, Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 51f.

427 Das Wort *postupok* ist im Russischen deutlich als Handlung konnotiert, die Verantwortung mit sich bringt. Auch die Übersetzung als *Tat* oder *Akt* wäre möglich.

428 Bachtin: *Zur Philosophie der Handlung*, S. 51.

429 Ebd., S. 53.

Wir begegnen in dem beschriebenen Sehen bereits der „Außerhalbbefindlichkeit“, die Bachtin später in *Autor und Held* weiter ausführen wird. In den späteren Arbeiten behält Bachtin diese Perspektive prinzipiell bei, erweitert sie aber um das Moment des Dialogs: In der dialogischen Konzeption Dostoevskijs stehen sich nicht nur zwei Subjekte gegenüber, die sich gegenseitig „durchdringen“, der Mensch bei Dostoevskij ist vielmehr immer ein „*Subjekt der Anrede* [...]“. Man kann nicht über ihn sprechen, man kann sich nur an ihn wenden.“⁴³⁰ Das Subjekt der Ästhetik und das Subjekt der Anrede sind demnach zwei gänzlich voneinander unterschiedene Typen: während das erste *objektiviert*, verwehrt sich das zweite der Objektivation und verwandelt das mono-perspektivische Verhältnis in eines der Interaktion bzw. ereignishafter Intersubjektivität. „Es gibt also in den Werken Dostoevskijs kein endgültiges, abschließendes, ein für allemal bestimmendes Wort. Deshalb gibt es auch kein festes Bild des Helden, das Antwort geben könnte auf die Frage ‚wer ist er?‘. Es gibt nur die Fragen ‚wer bin ich?‘ und ‚wer bist du?‘“⁴³¹ Diese „Entdeckung“ des Subjekts der Anrede ist bestimmend für Bachtins Subjekt-Begriff in Rahmen der Dialogizität und schlägt sich schließlich in seiner kommunikativen Hermeneutik nieder:

Das Verstehen wiederholt nicht, es dubliert nicht den Sprecher, es schafft seine eigene Vorstellung, seinen eigenen Inhalt; sowohl der Sprecher als auch der Verstehende verbleiben in ihrer eigenen Welt; ganz im Gegenteil begegnen sie sich in einer neuen, dritten Welt, der Welt der Kommunikation, sie wenden sich einander zu, treten in aktive dialogische Beziehungen. Das Verstehen ist immer voll von Antwort.⁴³²

Wenn man das Subjekt bei Bachtin so, wie hier in aller Kürze vorgeführt, aus seinem praktischen Kontext versteht, ergibt sich freilich ein Bild, das dem Nietzsches zwar nicht diametral, aber doch in bedeutenden Punkten widerspricht, postuliert Bachtin doch in der *Philosophie der Handlung*: „Bei unserer Betrachtungsweise werden die Autonomie der Wahrheit, ihre methodische Reinheit und ihre Selbstbestimmung völlig beibehalten“⁴³³. (Das ist mit Sicherheit auch dem religiösen Subtext des Frühwerks geschuldet.) Eines ist beiden Konzeptionen allerdings gemeinsam, nämlich die Absetzung davon, das Subjekt in seiner letztendlichen Form als apriorisches dem Leben hierarchisch überzuordnen. Für

430 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 284.

431 Ebd.

432 Bachtin, Michail M.: *Aus den Archiv-Niederschriften zur Arbeit „Sprechgattungen“*. [Dialog I. Die dialogische Rede.] In: Ders.: *Sprechgattungen*. Hrsg. v. R. Grübel u.a., aus d. Russ. v. R. Grübel u. A. Sproede, mit einem Nachw. vers. v. R. Lachmann u. S. Sasse. Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 64.

433 Bachtin: *Zur Philosophie der Handlung*, S. 46f.

Bachtin wäre diese transzendente Überordnung ein rein theoretisches Verständnis, das er etwa bei Kant kritisiert, für Nietzsche handelt es sich dabei um bloße Fiktionen, genauso wie bei der Idee der Wahrheit.

Für unsere obigen Analysen bedeuten die Unterschiede sowie die genannte Schnittstelle, dass das, was wir als dialogischen Charakter des Texts zu ergründen versucht haben, zwar beizubehalten ist, gleichzeitig aber betont werden muss, dass die Ergebnisse für eine inhaltlich-philosophische Interpretation differenziert werden müssten. Der *Zarathustra* ist kein ethischer Diskurs, verlacht im Grunde gerade alle moralischen Aneignungs- und Kommunikationsversuche, seien es nun die der Jünger im Text oder die potentiellen der Leserschaft. Parodie und Akzentverschiebungen bilden dort kein prozessuales Sein ab, an dem Subjekte innerhalb wie außerhalb des Textes Anteil haben können. Die intersubjektive „dritte Welt“, von der Bachtin spricht, existiert im *Zarathustra* nicht, vielmehr ist die Vielstimmigkeit dort eine der inneren Fragmentierung. Dass wir dennoch Bachtins Philosophie mit dem Text engführen konnten, liegt gerade daran, dass es hier um Stimmen, nicht um „Personen“ geht. Das könnte man auch als innere Zwiespältigkeit seiner Konzeption überhaupt lesen, haben doch TheoretikerInnen wie etwa Kristeva Bachtins Philosophie bewusst ohne dessen Subjekttheorie rezipiert.

Da die unmittelbar vorangehenden Ausführungen in die Richtung einer nihilistischen Interpretation im Sinne Zittels weisen mögen, sei zuletzt nochmals festgehalten: Der *Zarathustra* ist aus dialogischer Perspektive *nicht nur* Parodie, Unabgeschlossenheit und perspektivische Desintegration, er ist auch ein Text, der versucht, über die Leere und Orientierungslosigkeit nach dem „Tod Gottes“ hinaus, die Lesenden zu einer abschließenden Lektüre, einem *ästhetischen Sehen* zu verführen. Dieses Moment, das, wie mir scheint, der Ursprung der interpretatorischen Komplexität des *Zarathustra* ist, darf nicht außen vor gelassen werden – legt es doch den Grundstein dafür, dass das Werk die polarisierende Wirkung entfaltete, die es heute nach wie vor hat. Nietzsche selbst schien das wohl bewusst zu sein, als er Ende April 1884 in einem Briefentwurf an Lanzky schrieb: „Oder soll ich zu der absurden Rolle hinabsteigen, meinen Zarathustra (oder seine Thiere) *erklären* zu müssen? Dafür, denke ich, werden irgendwann einmal Lehrstühle und Professoren dasein.“⁴³⁴

434 KSB VIII, S. 597.

4 Schlusswort

Die Meister des ersten Ranges geben sich dadurch zu erkennen, dass sie im Grossen wie im Kleinen auf eine vollkommene Weise das Ende zu finden wissen, sei es das Ende einer Melodie oder eines Gedankens, sei es der fünfte Act einer Tragödie oder Staats-Action. Die ersten der zweiten Stufe werden immer gegen das Ende hin unruhig, und fallen nicht in so stolzem ruhigem Gleichmaasse in's Meer ab, wie zum Beispiel das Gebirge bei Porto fino – dort, wo die Bucht von Genua ihre Melodie zu Ende singt.

Nietzsche⁴³⁵

Ein Schlusswort zur Lektüre eines Textes zu schreiben, der sich selbst zum Ende und endgültigen Wahrheiten kritisch verhält, birgt einen Widerspruch. Unser Weg durch den *Zarathustra* war – zumindest habe ich ihn als solche empfunden – eine Gratwanderung, bei der der Blick auf die Niederungen eines vereindeutigenden Verstehens stets frei blieb, nie aber der gänzliche Abstieg gewagt wurde. Vielleicht ist das die „große Kraft“, welche Menschen mit „heroischem Impuls“ aus dem *Zarathustra* ziehen können, wie Nietzsche meinte?⁴³⁶ Nämlich auf dem Grat zu bleiben und die Gefahren von Verführung und Bruch zu „ertragen“?

Am Anfang dieser Arbeit stand Nietzsches Schwangerschafts-Metaphorik. Nimmt man die referierten Selbstkommentare ernst, war dort der angesprochene Balance-Akt schon beschrieben: *Zarathustra* ist ein Text der zur Aneignung drängt, dabei aber immer selbstständig bleibt, d.h. ein *Selbst* hat. Ihn als „Sohn“ Nietzsches zu verstehen, bedeutet, dass seine Philosophie darin wiedererkannt werden kann, ohne sie auf das Niveau direkter, rhetorischer Intentionalität zu heben. Unter diesem Vorzeichen stand auch unsere Besprechung der Tendenzen von Autor und Held, bei der ich herausarbeiten konnte, wie zwiespältig der Text im Kern ist. Das anthropomorphe Zentrum, der „Schelm“ *Zarathustra*, bahnt sich Wege durch ein textuelles Niemandsland, das bald von der einen, bald von der anderen Seite dominiert wird – Abschließung und in die Zukunft weisende Performanz stehen nah beieinander, stören und bestärken den Leseakt in gleichem Ausmaß. Dieses „Wesen“ des Textes ist es, welchem der von uns immer wieder bemühte Chor der

435 FW IV, § 281, KSA III, S. 525.

436 Siehe Fußnote 4.

Sekundärliteratur seine Bipolarität verdankt – von Claus Zittels nihilistischer Perspektive über Anke Bennholdt-Thomsen kommunikativer bis hin zu klassisch gewordenen Rezeptionsweisen wie der von Martin Heidegger.

Bei allen theoretischen Unterschieden, die Nietzsche und Bachtin voneinander trennen, bot letzterer den gewinnverheißenden Nährboden für unsere tastende Vorgehensweise, indem er dazu verhalf, den doppelten Fokus beizubehalten. Gerade bei einem Text, der zwischen Literatur und Philosophie schwankt, erweist sich das Denken in den Kategorien von Bachtins Abschlüßungsästhetik kontrastiv als Schlüssel zu jeder Form „pluraler Lektüre“. Tiefer in den *Zarathustra* führte uns das zweite Hauptkapitel zur Dialogizität. Als Leitbilder wurden hierfür Nietzsches Überlegungen zu Einsamkeit, Zeugenschaft und Vergessen vorgestellt. Die Ambivalenz dieser Themen liegt vor allem darin, dass es sich um keine Begriffe im herkömmlichen Sinne handelt, sondern um „Konzepte“, die direkt aus der lebendigen Sprache entlehnt werden. Der besondere Charakter dieser Konzepte begünstigte die offene Annäherung an Bachtin, ohne dabei eine letztendlich begriffliche Synthese anzustreben.

Für die erneute Hinwendung zum Text wurden im zweiten Teil drei Kapitel ausgewählt. Diese Praxis hatte zum Ziel, nicht nur die Handlung im Auge zu behalten (was im ersten Teil vernachlässigt wurde), sondern auch einen gezielten Blick auf die kommunikative Dimension des Textes werfen zu können. In der ersten Diskussion wurden verschiedene Einstellungen zu Sprache und Kommunikation herausgearbeitet: Zarathustras Sprechen bzw. sein Erleben der Sprache des Gegenübers kennzeichnet sich vor allem durch die deutliche Hervorkehrung performativer Momente. Das Maskenspiel, von dem im ersten Teil hinsichtlich der Abschlüßung des Helden gesprochen wurde, erhält dadurch seine Einbettung in den theatralen Rahmen. Nicht zuletzt wurden auch in jedem der Kapitel stellvertretend einzelne Redegattungen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt: Spruchrede, Verkünden/Befehlen und Formen der Überredung. Diese Momentaufnahmen des Helden erweisen sich als zentral für das Verständnis der Werdung des „Sprachkörpers“ Zarathustra und fungieren darüber hinaus als basale Eckpfeiler der Handlung. Der Mensch ist hier einem dynamischen Strom sich überlagernder Konfigurationen seiner Rede unterworfen, die pragmatischen Kontexte brechen immer wieder von Neuem mit den zur Verfestigung drängenden Wahrnehmungsstrukturen leserseitiger Antizipation. Bei der folgenden Wendung zur Dialogizität wurden diese Beobachtungen als Grundlage genutzt

und auf die Felder Metapher, Figuration und Ende/Abschließung übertragen. Der metaphorische Diskurs im *Zarathustra* zeichnet sich durch seine gleichnishafte Vagheit in der Referenz aus, was zwingend dazu führt, dass neben der Metaphorizität des Ausgesprochenen auch die Figürlichkeit der Sprechinstanzen ins Blickfeld tritt. Die Figuren sind so als praktische Perspektivierungen des Diskurses zu verstehen. Das multiperspektivische Spiel zeichnet sich dabei anfänglich nicht durch den Konflikt äußerer ethischer Positionen aus, sondern durch Spannungen, die selbst schon Teil des Helden sind. „Interpersonale“ Dialoge sind hier im Grunde *intrapersonale* und gehen aufgrund der performativen Irritation des Subjekts selbst, d.h. wegen des fehlenden Referenzrahmens des metaphorischen Diskurses, in eine Vielstimmigkeit des Wortes über.

Diese innere Polyphonie mag sich von der Bachtins vor allem durch die Bedeutung eben des Subjekts unterscheiden, worauf in der abschließenden Bemerkung zum zweiten Teil hingewiesen wurde: Der Dialog im *Zarathustra* ist nie ein wirklicher Dialog *zweier Menschen*, er ist vielmehr der Dialog des *einsamen Menschen* im Sinne eines Akts der „Selbstüberwindung“.

Im Weiteren haben wir im vermeintlichen Ende, das im dritten Buch inszeniert wird, einen Punkt der Neuausrichtung des Dialogischen erkannt: Während sich in den vorangehenden Büchern die Dynamik des Dialogs stetig zuspitzte, erleben wir im dritten Buch das Ende dieser Entwicklung als Schein und Umschlagen in monologische Tendenzen. Die stimmlichen Potenzen der Rede werden nun radikalisiert, beginnend mit der fremdartigen „Überredungskunst“ und Leier der Tiere in *Der Genesende*, später vor allem parodistisch gesteigert im vierten Buch. Einen besonderen Fokus haben wir dabei auf die Akzeptanz gegenüber dem Anderen gelegt, der Zarathustra nicht mehr in einem Lehr-Verhältnis gegenübersteht, sondern von diesem in der Andersartigkeit seiner Sprache akzeptiert wird. Die Akzeptanz, thematisch vermittelt als Irrweg und „Mitleid“ mit dem „höheren Menschen“, bereitet die Karnevalisierung monologisch herbeigeführter Formen des Endes vor, die sich im vierten Buch als Fest vollziehen. Der Karneval entfaltet sich hier gemäß der Wiederkunfts-Lehre als Umkehrung und Neubeginn: Das Ende als individuelle Annahme der Wiederkunft ist kein Ende, sondern vielmehr Schein, der jedoch nur in der Parodie, also im Beiklang und der Aufnahme anderer Stimmen als solcher in Erscheinung treten kann.

Also sprach Zarathustra ist somit ein Text, der die Ewige Wiederkunft des Gleichen ganz im Sinne Bachtins dem monologischen Gleich-Bleiben und Erstarren des Wortes entgegenstellt. In letzter Konsequenz bejaht er die Wiedergeburt der Sinne als Stimmen, negiert die Idee des Endlichen und Endgültigen – oder wie Bachtin schreibt: „Es gibt nichts absolut Totes: jeder Sinn wird sein Fest der Wiedergeburt haben.“⁴³⁷ Für die philosophische Lektüre, die ja stets auf ein Ende des Gedankens abzielt, bedeutet das eine Öffnung zum „maximum in der Energie der Zeichen“⁴³⁸. Wohlgemerkt wird dadurch die Figur Zarathustras nicht zum beliebigen Objekt eines rhetorischen Spiels verschoben, sondern bleibt im Grunde antropomorph und damit Anknüpfungspunkt für diejenigen, die als Leser und Kinder Zarathustras danach „trachten“, ihren Weg durch die Sprache zu finden – in den Worten unseres Helden:

Also bin ich mitten in meinem Werke, zu meinen Kindern gehend und von ihnen kehrend:
um seiner Kinder willen muss Zarathustra sich selbst vollenden.
Denn von Grund aus liebt man nur sein Kind und Werk; und wo grosse Liebe zu sich selber
ist, da ist sie der Schwangerschaft Wahrzeichen: so fand ich's.⁴³⁹

*

*

*

437 Bachtin: *Rabochie zapisi...*, S. 434f. [Übers. A.H.]

438 GD, KSA VI, S. 155.

439 Za III, KSA IV, S. 204.

Siglenverzeichnis

KSA I-XV	Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe ^(siehe Lit.verz.)
KSB I-VIII	Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe ^(siehe Lit.verz.)
KGW I-	Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe ^(siehe Lit.verz.)
GT	Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (KSA I)
UB I-IV	Unzeitgemäße Betrachtungen (KSA I)
WL	Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne (KSA I)
MA I-II	Menschliches, Allzumenschliches (KSA II)
VM	Vermischte Meinungen und Sprüche (MA II, KSA II)
WS	Der Wanderer und sein Schatten (MA II, KSA II)
M I-V	Morgenröte (KSA III)
FW I-V	Die fröhliche Wissenschaft (KSA III)
Za I-IV	Also sprach Zarathustra (KSA IV)
JGB I-IX	Jenseits von Gut und Böse (KSA V)
GM I-III	Zur Genealogie der Moral (KSA V)
GD	Götzen-Dämmerung (KSA VI)
EH	Ecce homo (KSA VI)
DD	Dionysos-Dithyramben (KSA VI)
NF 1869-1889	Nachgelassene Fragmente (KSA VII-XIII)
DNP I-XVI	Der neue Pauly ^I
HWPph I-XIII	Historisches Wörterbuch der Philosophie ^{II}
HWRh I-XII	Historisches Wörterbuch der Rhetorik ^{III}
RLW I-III	Reallexikon der Literaturwissenschaft ^{IV}

^I Cancik, Hubert u. Helmuth Schneider (Hg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. 16 Bde. Lizenzausgabe f. d. WBG, Darmstadt. Stuttgart: Metzler 2003-2012.

^{II} Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bde. In Verb. mit G. Bien u.a., völlig Neubearb. Ausgabe d. Wörterbuchs d. phil. Begriffe v. R. Eisler. Lizenzausgabe f. d. WBG, Darmstadt. Basel: Schwabe 1971-2007.

^{III} Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. 12 Bde. Mitbegr. v. W. Jens, in Verb. mit W. Barner u.a. Lizenzausgabe f. d. WBG, Darmstadt. Tübingen: Niemeyer 2001-2015.

^{IV} Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde. Gem. mit H. Fricke u.a., Neubearb. d. Reallexikons d. dt. Lit.geschichte. Berlin; New York: de Gruyter 2007.

Literaturverzeichnis

a, Werke Nietzsches

- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. München/Berlin; New York: dtv/de Gruyter 162018.
- : *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Begr. v. G. Colli u. M. Montinari, weitergef. v. W. Müller-Lauter u. K. Pestalozzi. Berlin; New York: de Gruyter 1967-.
 - : *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. Hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. München/Berlin; New York: dtv/de Gruyter 22003.

b, Werke Bachtins (inkl. Vološinovs)

Russische Gesamtausgabe:

Bachtin, Michail M.: *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Hrsg. v. Institut mirovoj literatury im. Gor'kogo RAN. Moskau: Russkie slovari 1996-2012.

Verwendete Übertragungen ins Deutsche (in ungefährender Chronologie ihrer erstmaligen russ. Erscheinung bzw. Niederschrift, angefügt in Klammern):

- Bachtin, Michail M.: *Kunst und Verantwortung*. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von R. Grübel, aus d. Russ. v. R. Grübel u. S. Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 93-94. (edition suhrkamp 967) [Veröffentlichung 1919]
- : *Zur Philosophie der Handlung*. Hrsg., mit Anm. u. einem Vorw. Vers. v. S. Sasse, aus d. Russ. v. D. Trottenberg. Berlin: Matthes & Seitz 2011. (Fröhliche Wissenschaft) [Entstehung vor 1924]
 - : *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Hrsg. v. R. Grübel, E. Kowalski u. U. Schmid, aus d. Russ. v. H.-G. Hilbert u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1878) [Entstehung 1923-24.]
 - : *Das Problem von Inhalt, Material und Form*. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 95-153. [Entstehung 1924]
 - : *Das Wort im Roman*. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 154-300. [Entstehung 1930-34]
 - : *Chronotopos [Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman]*. Aus d. Russ. v. M. Dewey, mit einem Nachw. v. M.C. Frank und K. Mahlke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 32014. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879) [Entstehung 1937-39, Überarbeitung 1971]
 - : *Rabelais und Gogol'*. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 338-348. [Entstehung 1940, Überarbeitung und Erweiterung 1970]
 - : *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus d. Russ. v. G. Leupold, hrsg. u. mit einem Vorw. vers. v. R. Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1187) [Abgeschlossen 1940, zahlreiche Überarbeitungen, Veröffentlichung 1965]

- : *Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung*. In: Ders.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 219-251. (Fischer Taschenbücher 7418, Fischer-Wissenschaft) [Vorgetragen 1941, Veröffentlichung 1970]
- : *Aus den Archiv-Niederschriften zur Arbeit „Sprechgattungen“*. [Dialog I. Die dialogische Rede.] In: Ders.: *Sprechgattungen*. Hrsg. v. R. Grübel u.a., aus d. Russ. v. R. Grübel u. A. Sproede, mit einem Vorw. vers. v. R. Lachmann u. S. Sasse. Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 61-150 [bzw. S. 64-75]. (Batterien 28) [Entstehung 1952]
- : *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. v. A. Schramm. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien: Ullstein 1985. (Ullstein Buch 35228, Ullstein Materialien) [Erstveröffentlichung unter anderem Titel 1929, überarbeitete u. erweiterte Fassung 1961]

Vološinov, Valentin N.: *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*. Hrsg. u. eingel. v. S. M. Weber, aus d. Russ. von R. Horlemann. Frankfurt a. M. u.a.: Ullstein 1975. (Ullstein Buch 3121) [Veröffentlicht 1929]

c, Verwendete Literatur zu Also sprach Zarathustra sowie zu Nietzsche im Allgemeinen:

- Babich, Babette: *Nietzsche's Zarathustra and Parodic Style: On Lucian's „Hyperanthropos“ and Nietzsche's „Übermensch“*. In: *Diogenes* 58/4 (2012), S. 58-74.
- Behler, Ernst: „*Wer ist Nietzsches Zarathustra?*“ Eine Auseinandersetzung mit Martin Heidegger. In: Gerhardt, Volker (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*. 2., bearb. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 265-290. (Klassiker Auslegen 14)
- Bennholdt-Thomsen, Anke: *Nietzsches ‚Also sprach Zarathustra‘ als literarisches Phänomen. Eine Revision*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1974.
- : *Träume und Visionen als Erkenntnis und Darstellungsmittel in Also sprach Zarathustra*. In: Villwock, Peter (Hg.): *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. 20. Silser Nietzsche Kolloquium 2000, hrsg. im Auftr. d. Stiftung Nietzsche-Haus in Sils-Maria. Basel: Schwabe 2001, S. 55-75. (Beiträge zu Friedrich Nietzsche 6)
- Biebuyck, Benjamin: „*Eine Gleichnis- und Zeichensprache, mit der sich Vieles verschweigen lässt*.“ *Figurations- und Metapherntheorie des späten Nietzsche*. In: Duhamel, Roland u. Erik Oger (Hg.): *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 121-151. (Nietzsche in der Diskussion)
- Braun, Rüdiger: *Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in „Also sprach Zarathustra“*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998. (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur 2)
- Därmann, Iris: *Nietzsches Ästhetik des Schaffens im Zeichen von Schwangerschaft und „Erfindlichkeit“*. In: *Nietzsche-Studien* 44 (2015), S. 127-132.
- Dellinger, Jakob: *Art. Perspektivismus*. In: Niemeyer, Christian (Hg.): *Nietzsche-Lexikon*. 2., durchges. und erw. Aufl. Darmstadt: WBG 2011, S. 288-289.

- Derrida, Jacques: *Sporen. Die Stile Nietzsches*. In: Hamacher, Werner (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein 1986, S. 129-165. (Ullstein Buch 35238, Ullstein-Materialen)
- Detering, Heinrich: *Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte*. Stuttgart: Reclam 2012. (Reclam Taschenbuch 20228)
- Dieth, Carol: *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin; New York: de Gruyter 1996. (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 31)
- Gadamer, Hans-Georg: *Das Drama Zarathustras*. In: *Nietzsche-Studien* 15 (1986). S. 1-15.
- Gasser, Peter: *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in „Also sprach Zarathustra“*. Bern: Peter Lang 1992. (Europäische Hochschulschriften: Deutsche Sprache und Literatur 1371)
- Gauger, Hans-Martin: *Nietzsches Auffassung vom Stil*. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 200-214. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 366)
- Grätz, Katharina: *Zarathustra als fiktive Figur*. In: Dies. u. Sebastian Kaufmann (Hg.): *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der „Fröhlichen Wissenschaft“ zu „Also sprach Zarathustra“*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016, S. 357-376. (Akademiekonferenzen 25)
- Groddeck, Wolfram: *Friedrich Nietzsche. „Dionysos-Dithyramben“*. 2 Bde. Berlin; New York: de Gruyter 1991. (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 23)
- Günther, Friederike F.: *„Glauben sie nur den Stammelnden?“ Zur Dichtersprache Zarathustras*. In: Grätz u. Kaufmann (Hg.): *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur*, S. 377-397.
- Haase, Marie-Luise: *Erläuterungen zu Also sprach Zarathustra*. In: KGW VI/IV, hrsg. v. ders. u. M. Montinari, S. 863-942.
- Hanshe, Rainer J.: *Zarathustra's Stillness: Dreaming and the Art of Incubation*. In: Hutter, Horst (Hg.): *Nietzsche's Therapeutic Teaching. For Individuals and Culture*. New York: Bloomsbury 2013, S. 141-155.
- Heidegger, Martin: *Nietzsche*. 2 Bde. Pfullingen: Neske 1961.
- : *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* In: Guzzoni, Alfredo (Hg.): *100 Jahre philosophische Nietzsche-Rezeption*. Erw. Neuausgabe. Frankfurt a. M.: Hain 1991, S. 73-88.
- Higgins, Kathleen M.: *Nietzsche's „Zarathustra“*. Philadelphia: Temple University Press 1987.
- Himmelman, Beatrix: *Zarathustras Weg*. In: Gerhardt: *Friedrich Nietzsche*, S. 13-34.
- Hoyer, Timo: *„[...] ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken“*. *Zarathustras pädagogisches Scheitern*. In: *Nietzscherforschung* 9 (2002), S. 219-231.
- Kaulhausen, Marie H.: *Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis*. München: Oldenburg 1977.
- Kerkmann, Jan: *Die Einkreisung der schwarzen Schlange: Zur Figur des Wahrsagers im „Zarathustra“*. In: Grätz, Katharina u. Sebastian Kaufmann (Hg.): *Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption*. Unter Mitarb. v. A. T. Müller u. M. Wenner. Berlin; Boston: de Gruyter 2017, S. 245-272. (Nietzsche-Lektüren 1)
- Krell, David F.: *Postponements. Woman, Sensuality, and Death in Nietzsche*. Bloomington: Indiana University Press 1986.

- Liebscher, Martin: *Zarathustra – Der Archetypus des „Alten Weisen“*. In: *Nietzscheforschung* 9 (2002), S. 233-245.
- Lissmann, Christina M.: *Zarathustras Träume und Visionen*. In: Schmidt, Rüdiger u. Andreas Schirmer (Hg.): *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Hrsg. im Auftr. d. Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1999, S. 250-264.
- Löwith, Karl: *Nietzsches antichristliche Bergpredigt*. In: *Heidelberger Jahrbücher* 6 (1962), S. 39-50.
- Naumann, Barbara: *Rhetorik der Zeit. Perspektiven des Gedankens der Ewigen Wiederkehr*. In: Villwock: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*, S. 48-54.
- Nolte, Andreas u. Wolfgang Mieder: *„Zu meiner Hölle will ich den Weg mit guten Worten pflastern“*. *Friedrich Nietzsches sprichwörtliche Sprache*. Mit einem vollst. Reg. der sprichwörtlichen u. redensartlichen Belege im Werk d. Autors. Hildesheim u.a.: Olms 2012. (Germanistische Texte und Studien 87)
- Oger, Erik: *Nietzsches Inszenierungen der Philosophie*. In: Duhamel u. Oger: *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 9-36.
- Pfotenhauer, Helmut: *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*. Stuttgart: Metzler 1985.
- Pieper, Annemarie: *„Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch“*. *Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem „Zarathustra“*. Stuttgart: Klett 1990.
- Poenitsch, Andreas: Art. *Einsamkeit*. In: Niemeyer: *Nietzsche-Lexikon*, S. 90-92.
- Poljakova, Ekaterina: *Differente Plausibilitäten. Kant und Nietzsche, Tolstoi und Dostojewski über Vernunft, Moral und Kunst*. Berlin; Boston: de Gruyter 2013. (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 63)
- Reschke, Renate: *Was interessiert die Dichter die Wahrheit... Zum Aphorismus 84 der „Fröhlichen Wissenschaft“ und seinen Kontexten*. In: Grätz u. Kaufmann: *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur*, S. 179-198.
- Römpp, Georg: *Nietzsche leicht gemacht. Eine Einführung in sein Denken*. Köln u.a.: Böhlau 2013. (utb 3718)
- Roth, Carolin von: *Die Wanderung im Gebirge. Die Rezeption eines zentralen Motivs bei Nietzsche in künstlerischen Konzepten von Olaf Metzel, Wladimir Kuprijanow und Gerhard Richter*. In: *Nietzscheforschung* 10 (2003), S. 171-179.
- Salaquarda, Jörg: *Der Sohn des Elefanten-Weibchens. Nietzsches Theorie des Schaffens und die psychologisch-biographische Interpretation von „Also sprach Zarathustra“*. In: Schmidt u. Schirmer: *Entdecken und Verraten*, S. 213-224.
- : *Die Grundconception des Zarathustra*. In: Gerhardt: *Friedrich Nietzsche*, S. 51-68.
- : *Friedrich Nietzsche und die Bibel unter besonderer Berücksichtigung von „Also sprach Zarathustra“*. In: *Nietzscheforschung* 7 (2000), S. 323-333.
- Schaberg, William H.: *Nietzsches Werke. Eine Publikationsgeschichte und kommentierte Bibliographie*. Aus d. Amerik. v. M. Leuenberger. Basel: Schwabe 2002. (Beiträge zu Friedrich Nietzsche 4)
- Schlaffer, Heinz: *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*. München: Hanser 2007.
- Schoeller-Reisch, Donata: *Die Demut Zarathustras. Ein Versuch zu Nietzsche mit Meister Eckhart*. In: *Nietzsche-Studien* 27 (1998), S. 420-439.

- Seung, T. K.: *Nietzsche's Epic of the Soul. „Thus spoke Zarathustra“*. Lanham, MD: Lexington Books 2005.
- Seyfi, Sasan: *Das hundertköpfige Hunds-Ungetüm, das ich liebe. Friedrich Nietzsche und das Meer*. In: *Nietzscheforschung* 9 (2002), S. 325-342.
- Shapiro, Gary: *Nietzschean Narratives*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press 1989.
- Stegmaier, Werner: *Anti-Lehren. Szene und Lehre in „Also sprach Zarathustra“*. In: Gerhardt: *Friedrich Nietzsche*, S. 143-167.
- : *Nietzsches Hoffnungen auf die Philosophie und auf die Gegenwart*. In: Born, Marcus A. u. Andreas Pichler (Hg.): *Texturen des Denkens. Nietzsches Inszenierung der Philosophie und „Jenseits von Gut und Böse“*. Berlin; Boston: de Gruyter 2013, S. 205-230. (Nietzsche Heute 5)
- Tebartz-van Elst, Anne: *Ästhetik der Metapher. Zum Streit zwischen Philosophie und Rhetorik bei Friedrich Nietzsche*. Freiburg; München: Alber 1994.
- Ungeheuer, Gerold: *Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum*. In: *Nietzsche-Studien* 12 (1983), S. 134-213.
- Villwock, Peter: *Zarathustra. Anfang und Ende einer Werk-Gestalt Nietzsches*. In: Ders.: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*, S. 1-34.
- Vivarelli, Vivetta: *Empedokles und Zarathustra: Verschwendeter Reichtum und Wollust am Untergang*. In: *Nietzsche-Studien* 18 (1989), S. 509-536.
- Volkman-Schluck, Karl-Heinz: *Die Stufen der Selbstüberwindung des Lebens. (Erläuterungen zum 3. Teil von Nietzsches Zarathustra)*. In: *Nietzsche-Studien* 2 (1973), S. 137-156.
- Weeks, Mark: *Beyond a Joke: Nietzsche and the Birth of „Super-Laughter“*. In: *Journal of Nietzsche Studies* 27(2004), S. 1-17.
- Weidner, Daniel: *„Und ihr – ihr machtet schon ein Leier-Lied daraus“*. *Nietzsche als Prophet*. In: *arcadia* 47/2 (2013), S. 361-384.
- Witzler, Ralf: *Europa im Denken Nietzsches*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. (Epistemata – Würzburger wissenschaftl. Schriften, Philosophie)
- Zittel, Claus: *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. (Nietzsche in der Diskussion)
- : *Der Dialog als philosophische Form bei Nietzsche*. In: *Nietzsche-Studien* 45 (2016), S. 81-112.
- : *Sprüche, Brüche, Widersprüche. Irritationen und Deutungsprobleme beobachtet am Erzählverhalten und an der Erzählperspektive in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. In: *Nietzscheforschung* 9 (2002), S. 289-300.

d, Verwendete Literatur zu Bachtin, dem russischen Milieu und Schnittstellen mit Nietzsche:

- Bočarov, Sergej G. u.a.: *Kommentar zu Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. In: Bachtin, M. M.: *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. II, „Problemy tvorčestva Dostoevskogo“. 1929. *Stat'i o L. Tol'stom*, 1929. *Zapisi kursa lekcijpo istorii ruskoj literatury, 1922-1927*. Moskau: Russkie slovari 2000, S. 466-731.
- Clark, Katerina u. Michael Holquist: *Mikhail Bakhtin*. Cambridge; London: Harvard University Press 1984.

- Curtis, James R.: *Michael Bakhtin, Nietzsche, and Russian Pre-Revolutionary Thought*. In: Glatzer Rosenthal, Bernice (Hg.): *Nietzsche in Russia*. Princeton: Princeton University Press 1986, S. 331-354.
- Erdinast-Vulcan, Daphna: *Between Philosophy and Literature. Bakhtin and the Question of the Subject*. Stanford: Stanford University Press 2013.
- Freise, Matthias: *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1993. (Slavische Literaturen 4)
- Gjunter, Chans [Hans Günter]: *M. Bachtin i ,roždenie tragedii‘ F. Nicše*. [M. Bachtin und die ,Geburt der Tragödie‘ F. Nietzsches.] In: *Dialog. Karnaval. Chronotop*. 1 (1992), S. 27-34.
- Grübel, Rainer: *Bachtins Philosophie der ästhetischen Handlung und ihre Aktualität*. In: Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 317-352.
- : *Michail Bachtin und Julia Kristeva: Dialogik und Intertextualität*. In: Simon, Ralf (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Berlin; Boston: de Gruyter 2018, S. 299-313. (Grundthemen der Literaturwissenschaft)
 - : *Stellenkommentar zu: Bachtin: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 269-316.
 - : *Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin*. In: Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 21-88.
- Hutchings, Stephen C.: *The Russian critique of Saussure*. In: Sanders, Carol (Hg.): *The Cambridge Companion to Saussure*. Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 139-156.
- Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. III, *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 345-375. (Ars poetica, Texte 8)
- : *The ruin of a poetics*. In: Bann, Stephen u. John E. Bowlit (Hg.): *Russian Formalism. A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edinburgh: Scottish Academic Press 1973, S. 102-119. (20th century studies)
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. (
- : Vorwort zu: Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S.7-46.
- Ljapunov, Vadim u.a.: Kommentar zu <Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti>. In: Bachtin, Michail M.: *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. I, *Filosofskaja èstetika 20-ch godov*. Moskau: Russkie slovari 2003, S. 492-706.
- Mazour-Matusevich, Yelena: *Nietzsche's Influence on Bakhtin's Aesthetics of Grotesque Realism*. In: CLCWeb 11/2 (2009), Art. 7.
- Poljakova, Ekaterina: „Ästhetische Vollendung“. *Zur philosophischen Ästhetik Nietzsches und Bachtins*. In: *Nietzsche-Studien* 33 (2004), S. 205-236.
- Poluboiarinova, Larissa: „Bachtinologie“ in der westlichen (insbesondere deutschen) Literaturwissenschaft und in Postsowjetrußland. In: Schönert, Jörg (Hg.): *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung. Bericht des DFG-Symposiums 1998*. Stuttgart: Metzler 2000, S. 382-398. (Germanistische Symposien Berichtsbände 21)
- Sasse, Sylvia: *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010.

e. Artikel in Nachschlagewerken (•Siglenverzeichnis) und weitere Fachliteratur

- Asmuth, Bernhard: Art. *Monolog, monologisch*. In: HWRh V, Sp. 1458-1476.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*. Dt. Bearb. v. Eike v. Savigny. Stuttgart: Reclam 1979. (Universal-Bibliothek 9396)
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Komm. v. dems. u.a. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193. (Universal-Bibliothek 18058)
- Berndt, Frauke u. Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: ESV 2013. (Grundlagen der Germanistik 53)
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2015.
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus d. Engl. v. K. Menke u. M. Krist. Berlin: Suhrkamp ⁵2016. (edition suhrkamp 2414)
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M.: Fischer 1980.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. v. H.-J. Rheinberger und H. Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹³2016. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 417)
- Dihle, Albrecht: *Griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Hellenismus*. München: C.H. Beck ³1998.
- Domhardt, Yvonne: Art. *Eselskult*. In: DNP IV, Sp. 135.
- Eco, Umberto: *The frames of comic „freedom“*. In: Ders. u.a.: *Carnival!* Hrsg. v. Th. A. Sebeok gem. mit Marcia E. Erickson. Berlin u.a.: Mouton 1984, S. 1-9. (Approaches to semiotics 64)
- Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1990, S. 34-46. (Reclam-Bibliothek 1352, Kunstwissenschaften)
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. v. J. Timmermann, mit einer Bibliographie v. H. Klemme. Hamburg: Meiner 1998. (Philosophische Bibliothek 505)
- Kemper, Dirk: Art. *Dithyrambe*. In: RLW I, S. 382-383.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin; New York: de Gruyter ²¹1975.
- Kraß, Andreas: Art. *Gebet*. In: RLW I, S. 662-664.
- Martínez, Matías: Art. *Episode*. In: RLW I, S. 471-473.
- Olshausen, Eckart: Art. *Makaron Nesoi*. In: DNP VII, Sp. 725.
- Peil, Dietmar: Art. *Spruchwort*. In: HWRh VIII, Sp. 1292-1296.
- Raepsaet, Georges: Art. *Esel*. In: DNP IV, Sp. 129-135.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. und überarb. Aufl. Berlin; Boston: de Gruyter 2014. (DeGruyter Studium)
- Schmude, Michael P.: Art. *Rhythmus*. In: HWRh VIII, Sp. 223-241.
- Schütz, Werner: Art. *Demut*. In: HWPh II, Sp. 57-59.
- Sourvinou Inwood, Christiane: Art. *Elysion*. In: DNP III, Sp. 1004-1005.
- Stocker, Peter: Art. *Parodie*. In: HWRh VI, Sp. 637-649.
- Wander, Karl F.W. (Hg.): *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*. 5 Bde. Leipzig: F.A. Brockhaus 1867-1880.
- Zimmermann, Bernhard: Art. *Satyrspiel*. In: DNP XI, Sp. 125-128.

Anhang: Abstract

Im Zentrum der Arbeit steht die Lektüre von Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) unter den Vorzeichen der Literatur- und Sprachtheorie Michail M. Bachtins. Dabei wird das Werk zunächst im Rahmen der Abschließungsästhetik aus Bachtins Frühwerk (*Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, 1923/24) betrachtet und anschließend der Begriff der Dialogizität (u.a. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 1963) an ausgewählten Kapiteln erprobt. In der Arbeit wird vorgeschlagen, *Also sprach Zarathustra* als Text zu lesen, der gemäß Nietzsches Metapher der Schwangerschaft eine Alternative zu „ästhetisch abgeschlossenen“, aber auch zu „krisenhaften“ Kunstwerken darstellt. Das Urteil ergeht zugunsten einer Permanenz der Spannungen zwischen den bestimmenden Polen Autor und Held, die in die Richtung eines sprachlich-performativen Balance-Akts weisen. Der an dieser Stelle in die Diskussion eingeführte Begriff der Dialogizität erlaubt schließlich eine Beschreibung der Entwicklung der Figur Zarathustras, deren Drang zur Affirmation des eigenen Selbstverhältnisses einer perspektivisch-figurativen Polyphonie ausgesetzt ist. Der metaphorische Diskurs des Textes mündet zuletzt in an das Satyrspiel des griechischen Dramas gemahnende Szenen karnevalesker Erneuerung, in denen jegliche Beendigung des Erkenntnisprozesses der Hauptfigur parodiert wird.