

Simon Wortmann

# *»das Wort will Fleisch werden«*

*Körper-Inszenierungen  
bei Heinrich Heine  
und Friedrich Nietzsche*



J.B.METZLER



**J.B.METZLER**

Heine-Studien  
Herausgegeben von Sabine Brenner-Wilczek  
Heinrich-Heine-Institut  
der Landeshauptstadt Düsseldorf

Simon Wortmann

# „das Wort will Fleisch werden“.

Körper-Inszenierungen bei Heinrich Heine  
und Friedrich Nietzsche

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

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

ISBN 978-3-476-02391-9  
ISBN 978-3-476-05195-0 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-05195-0

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

© 2011 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2011  
Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2009

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Meinen Eltern

# Vorwort

Die vorliegende Studie ist durch ein Stipendium der FAZIT-Stiftung großzügig gefördert worden. Dr. Sabine Brenner-Wilczek danke ich für die Aufnahme meiner Dissertation in die »Heine-Studien«.

Für eine sowohl fachlich als auch menschlich ausgezeichnete Betreuung bedanke ich mich bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Roland Berbig und meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte.

Prof. Dr. Günter Abel bin ich mit Blick auf viele gewinnbringende Gespräche über Nietzsche sehr zu Dank verpflichtet. Prof. em. Dr. Klaus Briegleb danke ich für hilfreiche Anregungen zu Heine. Für kluge und motivierende Kommentare im Rahmen unseres »Mini-Kolloquiums« bin ich Frank Wessels ausgesprochen dankbar.

Meinen Großeltern Anni und Albrecht Wortmann, die die Publikation nicht mehr erleben können, und meinen Eltern danke ich für die großzügige finanzielle Unterstützung während der Promotion. Für die sorgfältige und produktive Korrektur des gesamten Textes danke ich meiner Mutter sehr.

Eva, dir danke ich für den vielen Zuspruch und die Geduld mit mir bei der Arbeit.

Düsseldorf im Frühjahr 2011

Simon Wortmann

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
<b>I Inszenierung als Strategie bei Heine und Nietzsche.....</b>	<b>15</b>
1 »Solches Accompagnement ist vom größten Effekt«: Heines Symbiose als Regisseur und Augenzeuge .....	15
1.1 Die Aufführung als Mitteilungsform.....	15
1.2 Das Potenzial der Inszenierung im Zeichen der Krise .....	32
1.3 Die paradigmatische Realisierung des Schauspielertypus .....	47
2 »Einer, der die Wahrheit erst schafft«: Nietzsches Inszenierung des Weisen.....	59
2.1 Die Aufführung als Dimension des Textes »Also sprach Zarathustra« .....	59
2.2 »die erste Sprache für eine neue Reihe von Erfahrungen«: Die Inszenierungen des Verkünders im Zeichen der Krise .....	74
2.3 Das Schauspieler-Problem Zarathustras .....	88
<b>II Das sprachliche Potenzial der Körper-Inszenierungen.....</b>	<b>99</b>
1 Zur Analyse der narrativen Strategien des Text-Mediums.....	99
2 Grundlegende Aspekte der sprachlichen Regiearbeit Heines und Nietzsches.....	105
2.1 »das Wort will Fleisch werden«: Präsenzeffekte in Heines Schreibart.....	105
2.2 »der Stil soll leben«: Präsenzeffekte in Nietzsches Schreibart .....	114
<b>III Die Analyse der literarischen Körper-Inszenierungen .....</b>	<b>127</b>
1 Zwischen Maskieren und Entlarven .....	127
1.1 Der Leib als Agent der Emanzipation bei Heine.....	127
1.1.1 Die Macht der Ansteckung in »Die Stadt Lukka« .....	127
1.1.2 Die Maske als Medium der Krise in den »Französischen Zuständen«.....	143
1.2 Verkündigung und Maskerade.....	155
1.2.1 Wahrsagen im Zeichen der Maske .....	155
1.2.2 Das Zerschneiden des Zaubers.....	166
2 Zwischen Ernst und Lachen .....	179
2.1 Heines unheilvolles Lachen .....	179
2.1.1 Das Lachen in der Szene der Verführung .....	179
2.1.2 Die Narren der Kunst.....	190
2.2 Lachen als die Sehnsucht des Weisen .....	202
2.2.1 Das Lachen in der Szene des Wahrlachers und Tänzers.....	202
2.2.2 Wie der Augenschein lehrt: Zarathustras parodistisches Beispiel des Narren.....	218

3	Zwischen Überwinden und Überwältigen .....	231
3.1	Heines Tanz-Inszenierungen als Wiederverzauberungen der Welt .....	231
3.1.1	Die Kunst verführt das Leben: Der Tanz der Laurence .....	231
3.1.2	Die Lebensgröße der Dämonen in »Lutezia« .....	245
3.2	Das unlösbare Rätsel der Selbstüberwindung .....	259
3.2.1	Die ewige Wiederkunft der Aufführung.....	259
3.2.2	Der Dichter Zarathustra als Schauspieler der Gesundheit .....	269
<b>IV</b>	<b>Methodisches Fazit</b> .....	287
	Literatur.....	295

# Einleitung

Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche gehören sowohl ihren theoretischen Überlegungen als auch ihrer ästhetischen Praxis nach unbestritten zu den großen Fürsprechern des Körpers im 19. Jahrhundert. Beide Autoren beziehen auf geradezu unerhörte Weise Stellung, sobald sie in ihren Texten von leiblichen Phänomenen reden machen. Das von ihnen gemeinsam geteilte Schicksal, die eigene Autorschaft nicht ohne den existenziellen Zustand einer persönlich erlittenen Krankheit auffassen zu können, scheint, wenn überhaupt, nur einen möglichen Grund für ihren literarischen Ansatz abzugeben, Körperlichkeit als einen herausragenden Modus menschlicher Individualität zu thematisieren und darzustellen. Heine und Nietzsche sind jeweils zu ihrer Zeit aus unterschiedlichen Motiven als Außenseiter angegriffen oder überhaupt gar nicht erst beachtet worden. Jedoch wollen sie mit ihrem Schreiben entschieden mehr als durch den Schein der Kunst ein berechnendes Rezeptionsinteresse für das exzeptionelle Einzelschicksal eines Ichs im Text erregen. Vielmehr geht es ihnen darum, die jeweilige historische Gegenwart selbst in der Perspektive eines künstlerisch vorgeführten Ichs zu problematisieren und skeptisch zu hinterfragen. Bei aller Verschiedenheit der biografischen und zeitgeschichtlichen Konstellationen verfolgen beide Denkkünstler die Intention, den Leser für das Erfahrungspotenzial des Körpers im Zeichen einer allgemeinen und grundlegenden Krise zu sensibilisieren und ihn auf die von ihnen beiden angenommene historische Misere der verdrängten menschlichen Sinnlichkeit aufmerksam zu machen.

Diese literaturwissenschaftliche Arbeit untersucht in der methodischen Perspektive der »Ästhetik des Performativen«<sup>1</sup> von Erika Fischer-Lichte die literarischen Körper-Inszenierungen bei Heine und Nietzsche. Wenn bei diesen Autoren grundsätzlich eine »Umwertung der Anthropologie von einer Geist-Anthropologie in eine Leib-Anthropologie«<sup>2</sup> Walter Gebhard zufolge konstatiert werden kann, ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht insbesondere nach ihrer spezifischen *literarischen Verfahrensweise* zu fragen, durch die sie versuchen, ihrer künstlerisch-konzeptionellen Aufgabe als Fürsprecher des Körpers gerecht zu werden. Denn die literarische Fürsprache des Körpers wird prinzipiell konfrontiert mit dem »theoretische[n] Skandalon: daß er selber sprachlos bleibt im Reden über ihn.«<sup>3</sup> Wenn man den berühmten und viel zitierten Worten Nietzsches aus »Ecce homo« Glauben schenken will, verfügen beide Autoren jedenfalls über die Mittel von Sprachartisten, die ihresgleichen suchen: »Man wird einmal sagen, daß Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind – in einer unaussprechlichen Entfernung von allem, was blosse Deutsche mit ihr gemacht haben.« (KSA VI, 286) Nicht zuletzt sind es Lobeshymnen des späten Nietzsche wie diese, die die Aufmerksamkeit

---

1 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

2 Walter Gebhard, *Heine und Nietzsche – Historische und literarische Formen der Aufklärungsarbeit*, in: Zhang Yushu [Hg.], *Heine gehört auch uns*, Peking 1998, 301.

3 Christiaan L. Hart Nibbrig, *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt a. M. 1985, 18.

der Leser auf die zweifellos vorhandenen thematischen Parallelen und gedanklichen Bezüge zwischen Heine und Nietzsche gelenkt haben.<sup>4</sup> Ihre ästhetische Praxis unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Erfahrung von Körperlichkeit ist bei den verschiedenen Ansätzen der Heine- und Nietzscheforschung weitestgehend unberücksichtigt geblieben. *Die grundlegende These dieser Arbeit lautet, dass sich in der methodischen Perspektive der Ästhetik des Performativen bei Heine und Nietzsche unterschiedliche Körper-Inszenierungen als literarische Erzählverfahren exponieren lassen. Unter den medialen Bedingungen des Textes verfügen diese Erzählverfahren über spezifische inhaltliche und sprachliche Strategien, um liminale Selbst- und Welterfahrungen im Zeichen der Krise literarisch darzustellen.* Die Rede von einer Regiearbeit bzw. eines Regisseurs im Rahmen des Text-Mediums soll methodisch in Bezug auf die konzeptionelle Funktion eines selbstreferenziellen Subjektes im Text gerechtfertigt werden, das den Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung als Erzähl- und Textverfahren bei Heine und Nietzsche bildet.

Die unterschiedlichen Strategien der Körper-Inszenierungen zeigen eine *künstlerische Produktivität der Krise* auf, die mit der literarisch vorgeführten »Eigendynamik körperlicher Prozesse«<sup>5</sup> im Horizont der Inszenierungen steht und fällt. Durch das Konzept der Performativität kann nun systematisch diese zentrale Eigendynamik des Leibes im Rahmen von selbstreferenziellen und wirklichkeitskonstituierenden kulturellen Handlungen analysiert werden.<sup>6</sup> Der über die Sprechakttheorie John L. Austins erschlossene Begriff des Performativen

4 Vgl. ältere Untersuchungen zu Ähnlichkeiten zwischen Heine und Nietzsche: Henri Lichtenberger, *Henri Heine penseur*, Paris 1905./Eliza Marian Butler, *The Tyranny of Greece over Germany*, Toronto/Cambridge 1935 [dt. 1948]./Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton 1950 [dt. 1982]. – Neuere Untersuchungen: Hanna Spencer, *Heine and Nietzsche* [1972], dt. in: dies., *Dichter, Denker, Journalist. Studien zum Werk Heinrich Heines*, Bern 1977, 65–100./Dolf Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Düsseldorf 1972, 159 ff., 301–308 u. 390–395./Sander L. Gilman, *Nietzschean Parody, An Introduction to Reading Nietzsche*, Bonn 1976, bes. 57 ff./Reinhold Grimm, *Antiquity as echo and disguise: Nietzsche's »Lied eines theokritischen Ziegenhirten«*, *Heinrich Heine, and the Crucified Dionysus*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 14, 1985, 201–249./Eugen Biser, *Nietzsche und Heine: Kritik des christlichen Gottesbegriffs*, in: Yirmiyahu Yovel [Hg.], *Nietzsche as affirmative thinker*, Boston 1986, 204–218./Nicolas S. Humphrey, *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and rhetorical Imagery*, Baltimore/Maryland 1987./Linda Duncan, *Heine and Nietzsche. »Das Dionysische«: Cultural Directive and Aesthetic Principle*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 19, 1990, 336–345./Herwig Friedl, *Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche*, in: Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr [Hg.], *Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft*, Essen 1990, 195–214./Adrian DelCaro, *Heine's »Deutschland. Ein Wintermärchen« reflected in Nietzsche*, in: *Heine-Jahrbuch*, Bd. 33, 1994, 194–201./Roger W. Farguell, *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller – Kleist – Heine – Nietzsche*, München 1995./Gerhard Höhn, *»Farceur« und »Fanatiker des Ausdrucks«*, *Nietzsche, ein verkappter Heineaner?*, in: *Heine-Jahrbuch*, Bd. 36, 1997, 134–151./Petra Ziech, *Entlarven und Heucheln. Formen des Zynischen und ihre Wirkung im Werk Heinrich Heines*, Aachen 1997, 184 ff./Velizar Iliev, *Nietzsche und Heine: Chronik einer (lebenslänglichen?) Beziehung*, in: *Germanica. Jahrbuch für deutschlandkundliche Studien = Germanistisches Jahrbuch Bulgarien*, Bd. 4, 1997, 247–266./Dolf Oehler, *Heine, Baudelaire, Nietzsche: zur Poetik der Unbotmäßigkeit*, in: Dolf Oehler und Karin Hempel-Soos [Hg.], *»Dichter unbekannt«: Heine lesen heute*, Bonn 1998, 153–175./Stefanie Winkelkemper, *Der Hass des »Nazareners«: Heinrich Heine antizipiert die Psychologie des Ressentiments*, in: *Nietzscheforschung*, Bd. 13, 2006, 211–218. – Nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen Wiederholungen der thematischen Schwerpunkte stellt dies lediglich eine Auswahl der m. E. wichtigeren Untersuchungen dar. Zur vollständigen Übersicht vgl.: *Weimarer Nietzsche-Bibliographie*: [www.ora-web.swkk.de:7777/swk-db/niebiblio/index.html](http://www.ora-web.swkk.de:7777/swk-db/niebiblio/index.html) (Zugriff im Januar 2011).

5 Anne Fleig, *Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis*, in: Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig [Hg.], *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen 2000, 11.

6 »Der Begriff des Performativen bezeichnet die Eigenschaft kultureller Handlungen, selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu sein. Mit Performativität wird das Konzept bezeichnet, mit dem das

ist durch die Gendertheorie Judith Butlers explizit auf körperliche Handlungen bezogen worden, bis er schließlich eine theaterwissenschaftliche Modifizierung bei Fischer-Lichte durchlaufen hat, die durch den konstitutiven Bezug des Performativen auf den Begriff der Aufführung eine eigene Ästhetik entwickelt hat.<sup>7</sup> Diese verschiedenen Ansätze stimmen grundsätzlich darin überein, dass sie durch den Begriff des Performativen bestimmte Akte kennzeichnen, die genau das bedeuten, was sie vollziehen.

Angesichts der Tatsache, dass Performance<sup>8</sup> als ein »essentiell contested concept«<sup>9</sup> in den Kulturwissenschaften längst zu einem *umbrella term* geworden ist,<sup>10</sup> ist eine terminologische Spezifizierung notwendig, ohne dass hier ein Überblick über die vielen interdisziplinären Diskussionen im Gesichtskreis des Performativen gegeben werden könnte.<sup>11</sup> Für das Vorhaben dieser Arbeit kann die theaterwissenschaftliche Ästhetik des Performativen den Begriff des Performativen angemessen spezifizieren, indem sie *die Art und Weise* fokussiert, *wie der Leib als der Agent eines Prozesses erfahren wird, der sich als ein Ereignis vollzieht*.<sup>12</sup> Das Modell der Aufführung eröffnet für den literarischen Text die Möglichkeit, die konkret-sinnliche Direktheit der leiblichen Wahrnehmungen und Wirkungen in den Blick zu bekommen und analysieren zu können:

Die Performativität einer Aufführung besteht gerade darin, dass sie die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden nicht auf die Zeichenhaftigkeit der auftretenden Person und auftauchenden Objekte lenkt, sondern auf ihre spezifische Phänomenalität. Die Wahrnehmung konzentriert sich auf die sinnlichen Qualitäten des Wahrgenommenen: auf die besondere Gestalt eines Körpers und seiner Ausstrahlung; auf die Art und Weise, in der eine Bewegung ausgeführt wird sowie auf die Energie, mit der sie vollzogen wird, auf das Timbre und Volumen einer Stimme, auf den Rhythmus von Lauten oder auch Bewegungen, auf Farbe und Intensität des Lichts, auf die Eigenart des Raumes und seiner Atmosphäre, auf den spezifischen Modus, in dem Zeit erfahren wird. Es ist die Erfahrung der Präsenz der Akteure und der Ekstase der präsentierten Objekte, welche das Performative ermöglicht. [...] Bei Fokussierung auf das Performative geht es entsprechend um die Wahrnehmung der präsentierten Elemente in ihrer Phänomenalität – und damit zugleich um die Wirkung, die sie auf den Wahrnehmenden im Akt der Wahrnehmung ausüben vermögen [...].<sup>13</sup>

Wichtiger als die repräsentative Zeichenfunktion der auftretenden Personen und sonstigen Elemente der Aufführung sind aus Sicht der Ästhetik des Performativen die verschiedenen Wahrnehmungsereignisse, die als performative Momente in Bezug auf das Zuschauer-Subjekt

---

Performative systematisch untersucht wird.« Erika Fischer-Lichte, Art. »Performativität/performativ«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hg. von dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar 2005, 234.

7 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 31 ff.

8 In dieser Arbeit verwende ich den Begriff der Performance bedeutungsgleich mit dem Aufführungsbegriff, wobei der Begriff der Performance »nicht nur Prozesse der Verkörperung bzw. der Ausführung körperlicher Handlungen, sondern [...] immer auch deren Wahrnehmung [impliziert].« Sandra Umathum, Art. »Performance«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 232.

9 Marvin Carlson, Performance. A critical introduction, London/New York 1996, 5.

10 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 41.

11 Vgl. Uwe Wirth [Hg.], Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaft, Frankfurt a. M. 2002.

12 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 53. – Mit dieser methodischen Entscheidung soll versucht werden, die etablierten literaturwissenschaftlichen Analyseverfahren in dem jeweiligen Kontext, in dem Körperlichkeit in den literarischen Texten Heines und Nietzsches thematisiert wird, sinnvoll zu ergänzen, ohne diesen Verfahrensweisen von vornherein und grundlegend zu widersprechen.

13 Erika Fischer-Lichte, Art. »Performativität/performativ«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 240.

gelten können, das im Hier und Jetzt an dem Aufführungsprozess kraft der eigenen leiblichen Präsenz selber aktiv beteiligt ist. Durch das Konzept der ästhetischen Performativität können die sinnlichen Qualitäten oder die Auslösung physiologischer, affektiver, energetischer und motorischer Veränderungen<sup>14</sup> als spezifische *Erfahrungen von Präsenz* beleuchtet werden, die das wahrnehmende Subjekt als ein Teilnehmender der Aufführung durchläuft. Grundsätzlich steht dabei die Phänomenalität des Körpers als mögliche Quelle unterschiedlicher leiblich zu erspürender Wirkungen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Worauf es ankommt, ist die Art und Weise, wie die Akteure und die Zuschauer mittels ihrer leiblichen Präsenz in einem Prozess interagieren, der sich als ein transformatorisches Ereignis vollzieht. Das methodische Interesse an dem Wirkungspotenzial der leiblichen Wahrnehmungsweise und den möglichen Interaktionen der an der Aufführung beteiligten Individuen setzt einen bestimmten Begriff von Körperlichkeit voraus, der auch für die literaturwissenschaftliche Untersuchung der literarischen Texte Heines und Nietzsches produktiv gemacht werden soll.

Ausgehend von der methodischen Sensibilisierung für die Phänomenalität des Leibes operiert die Ästhetik des Performativen mit dem phänomenologischen Begriff des leiblichen In-der-Welt-Seins.<sup>15</sup> Die Relevanz dieses Begriffs ergibt sich vor allem dadurch, dass dieser die Art und Weise, wie Körperlichkeit innerhalb der Aufführung performativ hervorgebracht wird, erhellen kann. Ausschlaggebend ist für diesen Zweck die phänomenologische Perspektive auf ein bestimmtes Spannungsverhältnis von anthropologischer Tragweite, das sich Helmuth Plessner zufolge par excellence auf die Darstellungspraxis des Schauspielers übertragen bzw. überhaupt erst an dieser selbst zeigen lässt.<sup>16</sup> In Anlehnung an die Unterscheidung Plessners zwischen dem für den Menschen spezifischem Leib-Sein einerseits und dem Körper-Haben andererseits<sup>17</sup> kann »die

14 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Art. »Performativität/performativ«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 240.

15 Merleau-Ponty spricht in seiner phänomenologischen Erörterung dem phänomenalen Leib den Status zu, das eigentliche Subjekt der Wahrnehmung zu sein. Leiblichkeit zeigt sich für ihn als verbindende Stelle zwischen »mir« und dem »anderen«, sodass auf der einen Seite die Leiblichkeit »meine« Weise ist, in der Welt anwesend zu sein, und auf der anderen Seite der »andere« unter dem Aspekt der Leiblichkeit wahrgenommen wird. Vgl. Mathias Köbler, Art. »Leib/Leiblichkeit«, in: Metzler Philosophie Lexikon, hg. von Peter Precht und Franz-Peter Burkard, 2., erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 1999, 323. – Diese in seinem Hauptwerk, der »Phänomenologie der Wahrnehmung«, entwickelten Gedanken führt Merleau-Ponty in seinem späten Text »Das Sichtbare und das Unsichtbare« weiter aus, in dem er eine nicht-dualistische Philosophie des Fleisches (*chair*) begründen will. Die Reflexionen Merleau-Pontys in Bezug auf das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen appliziert die Ästhetik des Performativen insbesondere durch das Konzept der Verkörperung, das weiter unten zu explizieren ist, für den eigenen Gegenstand.

Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966./Vgl. ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1994, 2. Auflage, 172–203.

16 »Zwischen dem anonymen Maskentänzer [...] und dem Filmstar, der sich selbst spielt, auf dem Hintergrund einer Rolle, liegt eine Welt. Doch zeigen beide, wenn auch in ganz verschiedene Richtungen weisende Möglichkeiten eines und desselben Verhaltens, die Verkörperung einer Figur mit dem eigenen Leibe. Darstellung in objektivem Material von Farben, Formen, Stoffen, Worten und Klängen mag dann prinzipiell von der Darstellung des Schauspielers nicht abweichen, und gewisse ästhetische Gesetze haben sie sicher gemeinsam, doch verrät *die Darstellung im Material der eigenen Existenz* eine Abständigkeit des Menschen zu sich, über deren Umfang und Art man sich in der Anthropologie weniger Gedanken macht als in der Ästhetik über ihre Konsequenzen.« Helmuth Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. von Günter Dux u. a., Frankfurt a. M. 1982, 407. (H. v. m.)

17 Vgl. Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen*, in: ders., *Philosophische Anthropologie: Lachen und Weinen*. Das Lächeln. *Anthropologie der Sinne*, hg. von Günter Dux, Frankfurt a. M. 1970, 40 u. 43.

Spannung [gezeigt werden], die sich zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-Sein, und seiner Darstellung einer Figur ergibt. [...] Der Mensch hat einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann. Zugleich aber ist er dieser Leib, ist Leib-Subjekt.«<sup>18</sup> Diese sowohl phänomenologische als auch anthropologisch relevante Unterscheidung zieht nun terminologische Konsequenzen für die Analyse der Körper-Inszenierungen bei Heine und Nietzsche nach sich.

Terminologisch wird in dieser Arbeit grundsätzlich zwischen dem phänomenologischen Begriff des *Leibes* und dem Begriff des physiologischen *Körpers* als Objekt unterschieden.<sup>19</sup> Der Leib, der unter dem Aspekt der Selbsterfahrung als »mein Leib« den Ausgangspunkt der Welterfahrung darstellt, umfasst die Sinnlichkeit des menschlichen Individuums und die methodisch zentrale ästhetische Erfahrung individueller Wahrnehmungsereignisse. Der physiologische Körper als Objekt ist dem Leib insbesondere mit Blick auf die zu besprechende Leibphilosophie Nietzsches und der von ihm reflektierten ästhetischen Erfahrung des Leibes strikt entgegenzusetzen. Wenn der Körper als Objekt angesprochen wird, soll dies daher durch einen entsprechenden Zusatz besonders gekennzeichnet werden. Denn im Mittelpunkt der Arbeit steht vor allem die Leiblichkeit des Menschen, wie noch zu präzisieren ist. Um sowohl den Körper als Objekt als auch den phänomenalen Leib des Menschen übergreifend zu thematisieren, verwende ich den Begriff Körper bzw. Körperlichkeit als einen allgemeinen Oberbegriff, der auch in der Rede von Körper-Inszenierungen zum Tragen kommt.

Dass der methodische Zugang der Ästhetik des Performativen der ästhetischen Praxis Heines und Nietzsche adäquat ist, soll konkret im Text durch ihr eigenes literarisches und besonders im Falle Nietzsches auch theoretisches Interesse an bestimmten performativen Momenten der Körperlichkeit erwiesen werden. Im jeweiligen Werkkontext einer literarischen Körper-Inszenierung soll gezeigt werden, wie sich diese beiden Autoren bereits früh in der ersten und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die performativen Prozesse von Kultur bewusst geworden sind, noch bevor die für den Zeitraum um 1900 angesetzte so genannte performative Wende eine *allgemeine* Neubewertung des menschlichen Leibes als zentralen kulturellen Faktor widerspiegelt.<sup>20</sup>

Vor dem Hintergrund dieser performativen Wende, die sich gut 100 Jahre nach der Geburt Heines und in der zeitlichen Nähe von Nietzsches Tod vollzieht, zeigt die jeweilige von Heine und Nietzsche eingenommene *programmatische* Perspektive auf den Körper, dass sie als

18 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 129.

19 Vgl. Mathias Köbler, Art. »Leib/Leiblichkeit«, in: Metzler Philosophie Lexikon, 323.

20 »Die *Neubewertung des menschlichen Leibes* als eines kulturellen Faktors stellte die Voraussetzung dafür da, daß die Dichotomie zwischen Text und Aufführung wenn nicht aufgehoben, so doch zumindest fragwürdig wurde. Damit wurde dem Gegensatz zwischen einer Kultur der Elite und der Volkskultur seine wichtigste Grundlage entzogen. Die Aufführung, die an den Körper gebunden ist, von sich im Raum bewegenden Körper konstituiert und vollzogen wird, wurde *um die Jahrhundertwende* zum ersten Mal für würdig befunden, Gegenstand der Geisteswissenschaften zu werden [...].« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen 2001, 13 f. (H. v. m.) Fischer-Lichte verortet den »performative turn« (Ebd. 10) auch im Zuge einer allgemeinen Hinwendung zum Begriff des Rituals, die von den kulturellen Praxen und Selbstreflexionen um 1900 vollzogen wird. Vgl. ebd. 14 ff. – Vgl. auch: Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao, *Die »performative Wende«: Leben – Ritual – Theater*, in: dies. [Hg.], *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster/Hamburg/London 2000, 1–31.

Autoren eine innovative Schreibart erproben wollen, um den für ihre Zeit geradezu unerhörten Stellenwert, der von ihnen für den Körper behauptet wird, ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken und wirkungsvoll zu behaupten. In der »lebenslangen Auseinandersetzung von Körper und Geist bei Heine«<sup>21</sup> nimmt bereits früh die Aufgabe des Dichters Kontur an, mit den eigenen künstlerischen Möglichkeiten auf die »Rehabilitazion des Fleisches« (DHA VIII/I, 160) hinzuwirken. Wegweisend ist die Bemerkung von Paul Peters, dass »[...] Heine ein Modell von der geschundenen Leiblichkeit [entwirft] als privilegierter und unbeirrbarer Instanz der Kritik der bestehenden Zivilisation und Gesellschaft [...], von der er dann während seiner ganzen Laufbahn nie abgerückt ist.«<sup>22</sup> Wenn Heine dergestalt »das Skandalon des Leibes«<sup>23</sup> in das Zentrum seines Schreibens rückt, soll in dieser Arbeit die Leiblichkeit als die privilegierte Instanz der Kritik durch die Inszenierung als Erzähl- und Textverfahren analysiert werden. In dieser Hinsicht verstehe ich den folgenden Satz aus Heines Vorbericht »Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland« von 1833 als einen programmatischen Hinweis in Bezug auf die eigene literarische Aufgabe als Fürsprecher des Körpers: »Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern; ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie.« (DHA VIII/I, 493) Indem Heine zu verstehen gibt, dass er mit den literarischen Mitteln des Textes den Körpern ihren Geist zurückgeben will, erscheint das Vorhaben viel versprechend, seine Texte nach der subjektiven Instanz zu befragen, von der aus die unterschiedlichen Körper-Inszenierungen konzipiert werden. Der Text gelangt auf diese Weise als ein Inszenatorium in den Blick, das die ästhetische Erfahrung des Körpers strategisch an den Leser vermittelt.

Ausgehend von dem Befund, dass man Gerhard Höhn zufolge bei Heine und Nietzsche »auf ein nahe verwandtes, ästhetisch ontologisches Weltbild theatralischer Inspiration [trifft]«<sup>24</sup>, scheint ein theaterwissenschaftlicher Zugang nahe liegend, um bei beiden Autoren konkret nach den literarischen Verfahren von Körper-Inszenierungen zu fragen. Auch Nietzsche will durch seine ästhetische Praxis in gewisser Weise den Körpern ihren Geist zurückgeben. Ein besonderes Merkmal des Philosophen und des Künstlers Nietzsche ist es, sich selbst als ein leibhaftiges Experiment in seinen Texten zu verstehen, wie er in einer Nachlass-Notiz von 1880 bemerkt: »Ich habe meine Schriften jederzeit mit meinem ganzen Leib und Leben geschrieben: ich weiß nicht, was ›rein geistige‹ Probleme sind.« (KSA IX, 170) In seinem Nachlass der 1880er Jahre zeigt Nietzsche sich als unermüdlicher Autor einer Philosophie des Leibes. Darin bekennt er sich zu der methodischen Grundüberzeugung, »daß ich alles Ausgehen von der Selbstbespiegelung des Geistes für unfruchtbar halte und ohne den Leitfaden des Leibes an keine gute Forschung glaube.« (KSA XI, 266) Angesichts der Tatsache, dass für ihn »der Leib [...] ein erstaunlicherer Gedanke als die alte ›Seele‹ [ist]« (KSA XI, 565), stellt sich die Frage, inwiefern er den »Leitfaden des Leibes« bereits in seinem großen literarischen, zwischen 1883 und 1885 erschienenen Text »Also sprach Zarathustra« wirksam einflieht. Es wird zu zeigen sein, wie Nietzsche in »Zarathustra«

21 Terence J. Reed, Heines Körperteile: Zur Anatomie des Dichters, in: ders. [Hg.], Heine und die Weltliteratur, Oxford 2000, 201.

22 Paul Peters, Leib und Seele: oder die Heinesche Transsubstantiation, in: Bernd Kortländer und Sikander Singh [Hg.], »...und die Welt ist so lieblich verworren«, Heinrich Heines dialektisches Denken, Bielefeld 2004, 40.

23 Ebd. 39.

24 Gerhard Höhn, »Farceur« und »Fanatiker des Ausdrucks«. Nietzsche, ein verkappter Heineaner?, 138.

sich auch aufgrund seiner literarischen Körper-Inszenierungen als der Vermittler, Fortsetzer und Verschärfer Heines erweist, als den ihn Dolf Sternberger bezeichnet.<sup>25</sup> Dafür sprechen nicht nur Nietzsches theoretische Überlegungen zur Philosophie des Leibes, sondern auch die eigenen literarischen Versuche, seinen gewonnenen Einsichten in die performativen Momente von ästhetischer Erfahrung und Kultur allgemein gerecht zu werden. Als wichtigen Ahnen der von ihr konstatierten performativen Wende versteht Fischer-Lichte den Fürsprecher des Leibes Nietzsche.<sup>26</sup> Auch in theoretischer Hinsicht kann daher die Untersuchung literarischer Körper-Inszenierungen aus methodischer Sicht der Ästhetik des Performativen im 19. Jahrhundert verortet werden.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile zur Analyse des vorgestellten Themas und ein abschließendes methodisches Fazit. Zur Orientierung seien hier die zentralen Arbeitsschritte knapp skizziert. In dem ersten Hauptteil »Inszenierung als Strategie bei Heine und Nietzsche« soll in der methodischen Perspektive der Ästhetik des Performativen die Kategorie der Inszenierung als literarische Textstrategie der beiden Fürsprecher des Körpers Heine und Nietzsche begründet werden. Zunächst wird bei dem jeweiligen Autor der theaterwissenschaftliche Aufführungsbegriff als spezifische Mitteilungsform des Textes exponiert. Zu diesem Zweck gilt es, die Inszenierung genauer als Strategie in Bezug auf die konzeptionelle Funktion einer bestimmten Regieinstanz unter den Bedingungen des Textes zu verorten. Vor dem Hintergrund der engen Verbindung zwischen dem Theaterbild und dem Geschichtsthema bei Heine geht dessen zentrale Konzentration auf die gegenwärtige Erfahrung von Geschichte einher mit der Positionierung eines historischen Augenzeugen als subjektive Erzählinstanz im Text. Dieser Augenzeuge erzählt in unterschiedlichen Textformen, wie er kraft der eigenen leiblichen Präsenz bestimmte Erfahrungen der ihm selbst gegenwärtigen Geschichte im Modus einer konkret-sinnlichen Direktheit durchläuft. Bei Nietzsche ist die Versuchsanordnung des Textes »Zarathustra« maßgeblich, als subjektive Erzählinstanz die literarische Figuration eines Verkünders im Text vorzuführen, der sich selbst als das leibhaftige Beispiel für den eigenen unerhörten Lehrversuch verstehen will. Nietzsches Zarathustra übernimmt dergestalt die Aufgabe, für das Theorem der Leibvernunft eine erste Sprache zu finden, die ihren Ausgang von den als exemplarisch verstandenen Erfahrungen eines lehrenden Individuums nimmt. Beide Erzählinstanzen, der historische Augenzeuge Heines und der exemplarische Verkünder Nietzsches, rechtfertigen die Rede von einer Regiearbeit des Textes, indem sie die Aufgabe wahrnehmen, die Aufführung unter den spezifischen medialen Bedingungen des Textes *als Ereignis* sprachlich zu vermitteln.

Die Aufführung als Mitteilungsform soll daraufhin in einem zweiten Schritt als eine von beiden Autoren systematisch und konsequent genutzte Schreiboption untermauert werden. Ausschlaggebend ist die für die Arbeit zentrale Kategorie der Schwellenerfahrung, die aus Sicht der Ästhetik des Performativen notwendig mit der Möglichkeit der Verwandlung verknüpft ist. Heine und Nietzsche machen in ihren Texten unterschiedliche leibliche Erfahrungen der Krise produktiv, indem sich diese Erfahrungen in den unterschiedlichen Spannungsverhältnissen

---

25 Vgl. Dolf Sternberger, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde, 301.

26 »Als Ahnvater des *performative turn* läßt sich zweifellos Friedrich Nietzsche namhaft machen. In der Auseinandersetzung mit seinem Denken ist nachfolgend die Bedeutung performativer Prozesse für die europäische Kultur immer wieder zur Sprache gebracht worden.« Erika Fischer-Lichte, Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, 10.

zwischen Maskieren und Entlarven, zwischen Ernst und Lachen und zwischen Überwinden und Überwältigen ereignen. Das ästhetische Erfahrungspotenzial der Inszenierung, das aus Sicht der Ästhetik des Performativen insbesondere darin beruht, Gegensatzpaare oszillieren zu lassen, wird von beiden Autoren vornehmlich im Modus der Selbstinszenierung des Zuschauer-Ichs im Text konsequent genutzt.

Dadurch wird die Frage aufgeworfen, inwiefern Heine und Nietzsche im Rahmen ihrer literarischen Körper-Inszenierungen dieses Zuschauer-Ich den Typus des Schauspielers realisieren lassen. Denn sowohl Heine als auch Nietzsche beschäftigen sich im Horizont des Dämonischen oder des Dionysischen nicht allein mit dem enormen Wirkungspotenzial, das von der Darstellungspraxis des Schauspielers im Prozess der Aufführung behauptet wird, sondern für sie bildet der Schauspielertypus zudem ein wichtiges Element, um die Grenze der jeweiligen Körper-Inszenierung im Medium des Textes zu zeigen. Die mit der Präsenz des Schauspielers im Text einhergehende Frage nach der Grenze der literarischen Inszenierung und der Art und Weise, wie diese Grenze im Text reflektiert und deren Existenz künstlerisch umgesetzt wird, führt zu dem zweiten Hauptteil der Arbeit unter dem Titel »Das sprachliche Potenzial der Inszenierungen«. Darin ist nach der sprachlichen Dimension der Körper-Inszenierungen bzw. der Medialität des Performativen bei Heine und Nietzsche zu fragen.

Die Kategorie Körper-Inszenierung gilt es in dem zweiten Hauptteil als ein Analyseinstrument zu bestimmen, in dem sich der inhaltliche und der sprachliche Aspekt der Inszenierung miteinander verschränken. Dass die Inszenierung des Körpers die Möglichkeiten von Literatur herausfordert, wird anhand des durch den Bindestrich gekennzeichneten Spannungsverhältnisses zwischen der Körperlichkeit einerseits und der Sprache bzw. dem Text-Medium andererseits vor dem Hintergrund der Reflexionen Heines und Nietzsches über die Aufgabe ihrer eigenen Schreibart bewusst gemacht. In den Fokus gerät die besondere mediale Vermittler-Rolle, die von beiden Autoren durch ihre sprachliche Regiearbeit des Textes wahrgenommen wird. Die Frage nach dem Typus des Schauspielers erhält in diesem Zusammenhang die besondere Pointe, die mediale Vermittler-Rolle im Text selber zeigen zu können und die ihr eigenen Grenzen sichtbar zu machen. Ausgehend von der imaginativ wirksamen Inszenierungsstrategie dieser sprachlichen Regieinstanz ist es möglich, die bestimmten sprachlichen Präsenzeffekte mit ihren unterschiedlichen narrativen Strategien zu analysieren, mit denen sich der Text in Bezug auf den Leser als ein sprachliches Inszenatorium konstituiert. Die Präsenzeffekte des Textes zielen ab auf die von Heine und Nietzsche im Rahmen ihrer Körper-Inszenierungen intendierten besonderen Affekte, die auf den Leser übertragen werden sollen. Ausgehend von dem weitestgehend bestehenden Forschungskonsens, dass beide Autoren der Frage nach dem sprachlichen Effekt ihrer Texte große Bedeutung zumessen, ist anhand von Heines und Nietzsches eigenen Reflexionen zu dem Wirkungsaspekt ihrer Schreibart und ihren Überlegungen zu dem Stil ihrer Schriften ein grundsätzlicher Anhaltspunkt für die Analyse der narrativen Strategien ihrer unterschiedlichen Körper-Inszenierungen zu gewinnen. Die ästhetische Nähe zwischen Heine und Nietzsche zeigt sich in diesem Zusammenhang an wesentlichen Übereinstimmungen hinsichtlich ihrer Beantwortung der Frage, wie das affektive Wirkungspotenzial des *zu lesenden* Mediums Text mittels narrativer Strategien realisiert werden kann.

In dem dritten Hauptteil »Die Analyse der literarischen Körper-Inszenierungen« werden die literarischen Körper-Inszenierungen Heines und Nietzsches im Horizont der drei bereits erwähnten Spannungsverhältnisse unterschiedlicher Gegensatzpaare, nämlich zwischen

Maskieren und Entlarven, zwischen Ernst und Lachen und zwischen Überwinden und Überwältigen analysiert. Hiermit sind nicht Gegensatzpaare im strikten logischen Sinne gemeint. Worauf es dem methodischen Ansatz gemäß ankommt, ist die Art und Weise, wie im Rahmen der inszenierten Aufführung im Text zum einen bestimmte Dualismen strategisch fokussiert bzw. konzipiert werden und zum anderen diese durch die narrativ zu vermittelnde Erfahrungsdynamik des Aufführungsprozesses zum Oszillieren gebracht werden. Die anvisierten Gegensatzpaare der Körper-Inszenierungen fungieren also jeweils in Bezug auf eine bestimmte Inszenierungsstrategie als dynamische Spannungsverhältnisse, in denen der Übergang zwischen ästhetisch konzipierten Gegensätzen vorgeführt wird. Vor diesem Hintergrund lassen sich unterschiedliche Typen von Körper-Inszenierungen voneinander unterscheiden, wobei der gekennzeichnete Hauptaspekt, unter dem die jeweilige Inszenierung untersucht wird, nicht streng von den alternativen Analyseaspekten getrennt werden soll. D.h. die analysierten Körper-Inszenierungen können sich gegenseitig beleuchten, indem ihre Strategien sich keineswegs gegenseitig ausschließen, sondern vielmehr ineinander übergehen können.

Bei der Analyse des ersten Typus der literarischen Körper-Inszenierungen geht es zunächst vor allem darum zu zeigen, wie Heine und Nietzsche anhand des Phänomens der Maske die theatrale Spannung, die im Rahmen der Aufführung zwischen dem leiblichen In-der-Welt-Sein des Schauspielers und seiner Repräsentation einer Figur besteht, in ihren Texten als ein Symptom für und Erfahrung von Krisen thematisieren und produktiv verarbeiten. In Heines Kontext wird zuerst das Reisebild »Die Stadt Lukka« untersucht. In diesem Text führt Heine exemplarisch die von ihm eingenommene Perspektive auf den Körper, den Sensualismus, vor, indem er sich im Horizont seiner vehementen Kritik an der katholischen Kirche auch für die späteren Körper-Inszenierungen wegweisend mit dem Verhältnis zwischen Geist und Materie auseinandersetzt. Insbesondere kann der Begriff der Ansteckung die Erfahrungen des historischen Augenzeugen analysieren helfen, wenn dieser an bestimmten, nicht zuletzt auch für seine Person äußerst wirkungsvollen Prozessen der Verkörperung beteiligt ist. Der Leib erweist sich kraft der von ihm vollzogenen performativen Akte als ein Agent der Emanzipation in Bezug auf die herausragenden Fähigkeiten des Augenzeugen, durch sein seismografisches Gespür für die Sichtbarkeit der Maske den Zustand der allgemeinen Zeitmisere zu erkennen. Außerdem verdeutlicht der Autor hier seine symbiotische Doppelrolle als Regisseur und Augenzeuge, denn er macht die inszenatorische Dimension der narrativ vermittelten Aufführung dadurch zu einem bestimmten Grad transparent, dass er sich demonstrativ im Text zu seiner eigenen Selbstdarstellung als ein schreibender Don Quixote bekennt.

Das nächste Kapitel folgt den Spuren des historischen Augenzeugen in der Hauptstadt der Revolution: Paris in den »Französischen Zuständen«. Hauptsächlich wird die von Heine im VI. Artikel dargestellte Cholera-Epidemie thematisiert, um den Anspruch des Berichterstatters, die menschlichen Individuen als Opfer der Revolution im historischen Augenblick gegenwärtig zu halten, konkret am Text zu prüfen. Die sprachlich inszenierten Wahrnehmungsereignisse des Augenzeugen verdeutlichen die Regiearbeit des Textes, der zufolge die Maske zum Medium der Auseinandersetzung mit der Cholera wird. Die durch den historischen Prozess der Revolution angestrebte Freiheit erscheint als ein fiktives Bild, das durch die Maske als Paradigma der schauspielerischen Leistung entlarvt wird. Darüber hinaus bestimmt das Phänomen der Maske auch die Regiearbeit des Textes, sodass Heine das Verfahren des Maskierens selber andeutet, ohne das von ihm evozierte Rätsel der Körper-Inszenierung zu lösen.

Bei Nietzsche wird der erste Typus der Körper-Inszenierungen zuerst im Gesichtskreis der Begegnung des Protagonisten des »Zarathustra« mit dem »Wahrsager« untersucht. Zarathustra wird mit den performativen Momenten der Maskierung in seinen Träumen konfrontiert, die ihn erschüttern und zugleich dazu herausfordern, seine Mitteilungsaufgabe als ein Lehrender nicht nur im Wettstreit mit bestimmten Feinden wahrzunehmen, sondern auch hinsichtlich der für ihn akuten Gefahr zu begreifen, zu einem bloßen Bild in den Vorstellungen seiner Schüler zu erstarren, ohne als *exemplarischer* Verkünder seiner Lehren gelten zu können. Es zeigt sich das für den gesamten »Zarathustra« bestimmende Problem, dass dieser Verkünder den fragwürdigen Versuch unternimmt, Aufführungen, an denen er selber beteiligt ist, verstehen zu wollen. Dasjenige, was nun seine Auseinandersetzung mit sich in der Rolle des Verkünders auslöst, ist das selbst erlebte Spannungsverhältnis zwischen Maskieren und Entlarven als eine Versuchsanordnung, die in sich die Erfahrung der Krise birgt, vor dem internen und dem externen Publikum des Textes unhintergebar zu scheitern. Zarathustra muss einstehen für das grundlegende Problem, dass ihm als Weisen das Wahrsagen nur im Zeichen der Maske ermöglicht wird.

In dem zweiten Kapitel zu dem in der Perspektive der Ästhetik des Performativen in Nietzsches »Zarathustra« analysierten Phänomen der Maske wird die genannte Problematik des Verkünders drastisch forciert. Für ihn wird der Rückzug in die Einsamkeit in dem Maße zu einer realen Option, als seine Selbstzweifel daran, wie er den Verkünder exemplarisch verkörpern kann, zunehmen. Unter diesem Aspekt greife ich den Faden im Kontext des vierten Teils des »Zarathustra« wieder auf. Zarathustras Begegnung mit dem Zauberer als einem Vertreter der so genannten »höheren Menschen«, die den Weisen in seiner Einsamkeit aufsuchen, stellt den Verkünder in der von ihm eingenommenen Zuschauerrolle entlarvend auf die Probe. Vor seinen Augen ereignet sich das Zerbrechen des Zauberers, wobei sich Zarathustra von dessen Performance als verkörperter Redner nicht distanzieren kann. Denn Zarathustra bekennt sich auch dazu, ein Dichter zu sein. Diese Begegnung mit dem Zauberer führt Zarathustra auf diese Weise an die Grenze seiner Selbstinszenierung heran, die sich durch das ganze Buch »Zarathustra« zieht und mit der destabilisierenden Erfahrung der Paradoxie der Maske verknüpft ist.

Das auf den Übergang zwischen Ernst und Lachen abzielende zweite Spannungsverhältnis wird bei Heine zum einen anhand der Bacchus-Episode aus dem späten Text »Die Götter im Exil« und zum anderen mit Blick sowohl auf die Inszenierung August Wilhelm Schlegels in der »Romantischen Schule« als auch auf eine inszenierte zentrale Erfahrung des Dichters mit seinen Träumen im Pariser Exil in »Ludwig Börne. Eine Denkschrift« untersucht. In den »Göttern im Exil« gerät die Exilsituation der antiken Götter als leibliches In-der-Welt-Sein in den Fokus, wobei diese Götter durch ihre Lebendigkeit auch im Zustand ihrer gewaltsamen Verbannung das sensualistische Lebensideal Heines in gewisser Weise wirksam behaupten können. Das Spannungsverhältnis zwischen Ernst und Lachen resultiert aus der durch die ästhetisch-konzeptionelle Regiearbeit des Textes ermöglichte konfrontative Auseinandersetzung der unterschiedlichen Überlebensstrategien der Götter mit der Art und Weise, wie sie durch bestimmte historische Individuen nach Maßgabe der im Hier und Jetzt herrschenden religiösen Macht wahrgenommen werden. In Anlehnung an die philosophisch-ästhetische Komiktheorie Joachim Ritters soll vor diesem Hintergrund das für die »Götter im Exil« wichtige inszenatorische Potenzial des Komischen in Bezug auf einen spezifischen historischen Augenzeugen, mit dem der Regisseur der Körper-Inszenierung in diesem Falle keine Symbiose eingeht, deutlich gemacht

werden. Im Sinne der ironischen Inszenierungsstrategie des Textes werden dieser Augenzeuge als exemplarischer Vertreter des Volksglaubens und der Leser in einem bemerkenswerten Vergleich dergestalt gegenübergestellt, dass der Leser von dem eigenen Lachen über den Augenzeugen, das durch die narrative Strategie evoziert wird, letztendlich selbst betroffen ist.

Heine lotet darüber hinaus das Potenzial von literarischen Körper-Inszenierungen, die auf emanzipatorische Weise zum Lachen Anlass geben, auch in der »Romantischen Schule« und der »Börne-Denkschrift« aus. Heine perspektiviert sowohl A.W. Schlegel als auch sich selbst nach den besonderen Maßstäben einer Kunstkritik, die die Person des Dichters in den gegenwärtigen Zeitverhältnissen der Realität situiert und der Kunst die soziale und politische Lebenswirklichkeit entgegenhält. Für beide Dichter wird die Möglichkeit akut, als Künstler die Rolle eines Narren verkörpern zu können. Den älter werdenden A.W. Schlegel führt das Dichter-Ich Heines im Text als eine komödiantische Existenz vor; angesichts seiner Verkörperung eines Narren zeigt die Inszenierung, wie sich im Aufführungsprozess eine Lachgemeinschaft konstituiert. Vor dem Hintergrund seiner kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der Narren-Rolle als einem spezifischen Modus der gegenwärtigen Dichtertextualität bekennt sich demgegenüber Heine selbst zu der Aufgabe, die eigene Zerrissenheit in Bezug auf den Status des Dichternarren als symptomatisch zu begreifen und darzustellen. Heine lässt die eigene Person im Horizont eines imaginierten Traum-Erlebnisses das problematische Verhältnis zwischen Kunst und Realität bzw. Leben leibhaftig und schmerzvoll austragen. Die Ironie seiner Selbstdarstellung als Narr der Kunst vermag ihm dabei den souveränen Standpunkt eines Künstlers zu sichern, der die Schwellenerfahrung des Dichter-Ichs bewusst ausstellt.

Im Kontext von Nietzsches »Zarathustra« wird zunächst das Lachen in der Szene des Wahrlachers und Tänzers untersucht. Im Hinblick auf seine Mitteilungsaufgabe erscheint das Lachen als die Sehnsucht des Weisen, die zugleich die Problematik dieses Redners unterstützt, vor dem textinternen und dem textexternen Publikum einen Narren abzugeben. Ausgehend von den lachtheoretischen Überlegungen Plessners wird das Lachen als ein konkretes Wahrnehmungsereignis im Text analysiert, wobei der Lachvorgang im Sinne der strategisch anvisierten Ironie der Inszenierung als drastisch verkürzt erscheint. Denn der Regisseur zweiter Stufe Nietzsche hält den sich ausdrücklich als einen Dichter bezeichnenden Zarathustra in einem medialen Spannungsverhältnis zu den sprachlichen Präsentationsformen von Tanz und Lachen innerhalb des Textes. Dadurch führt der Autor seinen Protagonisten in bestimmte Engpässe der Krise hinein, die dessen Figuration grundlegend destabilisieren. Die Sehnsucht des Weisen nach dem Wirkpotenzial des Lachens und Tanzens manifestiert sich in der von ihm intendierten unerhörten Rede, die selber schon das Lachen und Tanzen als Tat hervorbringen will, nur um den Preis, den Typus des Schauspielers zu realisieren.

Im folgenden Kapitel soll im Hinblick auf den abschließenden vierten Teil des »Zarathustra« die Teilnahme des Protagonisten an bestimmten Aufführungen analysiert werden, die ihn als ein parodistisches Beispiel des Narren erweisen. Im Gesichtskreis der Begegnungen Zarathustras mit den unterschiedlichen Repräsentanten der »höheren Menschen« ermöglicht es der spezifische Modus der Körper-Inszenierungen in diesem Finale des Buches, Zarathustra in Aufführungssituationen in der Rolle des Zuschauers auftreten zu lassen, an deren Inszenierung er nicht beteiligt ist. Dabei konfrontieren die »höheren Menschen« ihn kraft des performativen Charakters ihrer grotesken Verkörperungsprozesse mit seinem eigenen Anspruch, als ein

leibhaftiges Beispiel der eigenen Verkündigung zu lehren. Indem die »höheren Menschen« Zarathustra dergestalt buchstäblich die Grenze seines Lehranspruchs vor Augen führen, entlarven sie im Rahmen der Aufführung die tragikomische Rolle des Verkünders, der im Medium seiner suggestiven Redeweise beabsichtigt, den Zuhörer zu verführen.

Das dritte und letzte Spannungsverhältnis zwischen Überwinden und Überwältigen ermöglicht es, die Tanz-Inszenierungen Heines in Bezug auf die These Fischer-Lichtes von einer durch die Teilnehmer der Aufführung erlebten Wiederverzauberung der Welt als Kulminationspunkte seiner Körper-Inszenierungen zu analysieren. In den »Florentinischen Nächten« macht Heine sich die spezifische Erzählsituation der Novelle zu nutze, um einen Modellfall für die eigene Regiearbeit zu schaffen, Erfahrungen der Schwelle zu inszenieren. Ein Schwerpunkt der Untersuchung liegt nun auf dem Verführungspotenzial der Kunst, das sich in Bezug auf das Leben der Protagonisten innerhalb der Erzählung als äußerst gewaltsam erweist. Der sowohl von der Tänzerin als auch von dem Zuschauer als ein Rätsel erlebte Tanz verzaubert diejenigen, die an seinem Ereignis beteiligt sind, und lässt für sie den Gegensatz zwischen Kunst und Leben existenziell am eigenen Leib oszillieren. Es soll gezeigt werden, dass die Tänzerin und der Zuschauer durch die Momente der Ansteckung bei der Tanz-Performance zu Komplizen der Aufführung werden, in deren Prozess die Inszenierung des Körpers sich auf die lebendigen Agenten der Kunst paradoxerweise produktiv und überwältigend zugleich auswirkt.

In dem letzten Kapitel zu Heine wird die Wiederverzauberungsthese im Kontext des späten Textes »Lutezia« im welthistorischen Horizont des historischen Augenzeugen zu Paris thematisiert. Heine spricht diesem Text die Leistung zu, die eigentlichen Agenten der Geschichte in ihrer dämonischen Lebensgröße dargestellt zu haben. Der Fürsprecher des Körpers zeigt im Rahmen seiner Körper-Inszenierungen die revolutionäre Eigendynamik des Volkes im Zustand der Misere zur Zeit des Pariser Karnevals auf. Seine programmatische Orientierung an der emanzipatorischen Kraft des leiblichen In-der-Welt-Seins der menschlichen Individuen exponiert der Zeitbeobachter im Medium seiner ästhetischen Praxis als Regisseur von Körper-Inszenierungen von einem Standpunkt aus, der diese Quelle der Emanzipation angesichts der zukunftsweisenden Realität der unteren Bevölkerungsschichten als fragwürdig erspürt. Heine inszeniert in der Perspektive des Augenzeugen die symptomatische Art und Weise, wie getanzt wird, insbesondere wie und vom wem der Cancan getanzt wird, und gibt zu verstehen, dass er ein ambivalentes Verhältnis zu der von ihm vorgestellten möglichen Wiederverzauberung der Welt einnimmt.

In den beiden abschließenden Kapiteln zu Nietzsche in Bezug auf das Spannungsverhältnis zwischen Überwinden und Überwältigen steht der für den ganzen »Zarathustra« grundlegende Gedanke von der ewigen Wiederkunft des Gleichen im Mittelpunkt. Vor dem Hintergrund der Wiederverzauberungsthese der Ästhetik des Performativen wird in diesem Zusammenhang die mögliche Selbstüberwindung des Verkünders problematisiert, der kraft der eigenen Verwandlung in seiner Perspektive auch die Welt, in der er leiblich immer schon ist, wiederverzaubern will. Zunächst ermöglicht ein Erlebnis Zarathustras in der Zuschauerrolle, das er in einer ausgesprochen komplex geschilderten Traumsituation hat, konkret darzustellen, wie der Wiederkunftsgedanke von einem bestimmten Individuum ertragen wird. Indem Zarathustra dieses Phänomen einem besonderen Zuhörerkreis mitteilt, versucht er seiner Mitteilungsaufgabe als Lehrender gerecht zu werden und das ausdrücklich als Rätsel benannte Traum-Erlebnis zu verstehen. Jedoch bleibt das Rätsel des Ereignisses, an dem das erlebende Ich Zarathustras im Traum teilnimmt, unlösbar

und provoziert den Verkünder lediglich dazu, sich mit der ewigen Wiederkunft der Aufführung auseinanderzusetzen.

Unter welchen spezifischen Umständen es zu dem Versuch dieser Verkörperung kommt und mit welchen weitreichenden Konsequenzen dieses Ereignis für den Status Zarathustras als Verkünder im Rahmen des Textes »Zarathustra« verbunden ist, soll im anschließenden Kapitel untersucht werden. Nietzsche setzt die Auseinandersetzung seines Protagonisten mit dem Wiederkunftsgedanken als einen Akt in Szene, bei dem dieser durch den Affekt des Ekels, der von ihm zu erleiden ist, seine Gesundheit preisgibt. Die sprachliche Selbstinszenierung Zarathustras zeigt jedoch nicht das Moment der Selbstüberwindung, sondern verdeutlicht vielmehr sein eigenes Scheitern an dieser existenziellen Aufgabe. Aus diesem Grunde realisiert Zarathustra für den Fall den Typus des Schauspielers, dass er dieses Scheitern übergeht und sich durch die eigene Deutung die Rolle des auch hier exemplarisch verstandenen Verkünders aneignen will. Der zweite der beiden Gesänge des Zauberers im vierten Teil des Textes pointiert diesen Vorgang programmatisch für den gesamten Text, indem er den Verkünder bewusst als denjenigen imitiert, der bei dem Versuch sich mitzuteilen unvermeidlich zum Dichter wird und an seiner spezifischen Lehraufgabe im Zeichen der Leibvernunft scheitert. Vor dem Hintergrund dieser literarischen Körper-Inszenierung Nietzsches, in der sich seine fundamentale Sprachskepsis manifestiert, können die kontinuierlich in der Arbeit angestellten Vergleiche zwischen Heine und Nietzsche bilanzierend abgeschlossen werden. Mit dem anschließenden Fazit sollen unter hauptsächlich methodischen Gesichtspunkten Perspektiven dafür eröffnet werden, wie über Heine und Nietzsche hinaus die Analyse literarischer Körper-Inszenierungen weiterverfolgt werden kann.

# I Inszenierung als Strategie bei Heine und Nietzsche

## 1 »Solches Accompagnement ist vom größten Effekt«: Heines Symbiose als Regisseur und Augenzeuge

### 1.1 Die Aufführung als Mitteilungsforn

Die medialen Vorzeichen von Theateraufführungen einerseits und den Geschichten narrativer Texte andererseits sind denkbar unterschiedlich. Theateraufführungen setzen bei den Rezipienten voraus, sich mit den Akteuren zur selben Zeit am selben Ort zu befinden und als Zuschauer in die sinnliche Unmittelbarkeit der jeweiligen Aufführungssituation involviert werden zu können. Dasjenige, was es im Rahmen eines inszenatorischen Entwurfs zu erleben gilt, ist transitorisch bzw. flüchtig und kann nur um den Preis im Nachhinein sprachlich festgehalten werden, dass der Ereignischarakter der Aufführung durch diesen Versuch streng genommen aufgehoben wird. Der Kunstcharakter der Aufführung beruht darin, sich als ein Ereignis zu vollziehen.<sup>1</sup> In Bezug auf die medialen Bedingungen der Aufführung, die Erfahrung von Präsenz zu ermöglichen, stoßen literarische Texte aufgrund ihrer Medialität vermeintlich an ihre künstlerische Grenze: »Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert.«<sup>2</sup> Unter den spezifischen Bedingungen des Schriftmediums schaffen die Zeichen des Textes im Vergleich zur Aufführung, die sich als Ereignis vollzieht, eine eigentümliche Distanz. Der Rezeption bleibt es dabei immer vorbehalten, ihrerseits auf Distanz zu gehen, und sich den Text als das zu vergegenwärtigen, was er ist, ein komplexes Gebilde gedruckter Buchstaben auf Papier. Insbesondere moderne literarische Texte wenden sich an einen Rezipienten, der in der zumeist stillen und einsamen Lektüre nicht an einem durch die Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern geprägten Prozess teilnimmt. Indessen ist die Intention des Autors denkbar, das eigene Text-Medium mit den ihm zur Verfügung stehenden literarischen Mitteln zu der Aufführung als einer ästhetischen Kategorie hin zu öffnen. Die ästhetische Kategorie der Aufführung für den Text produktiv zu machen, bindet in diesem Fall die konzeptionelle Aufgabe an sich, die Aufführung als Mitteilungsforn in den Text zu integrieren. Auf welche Art und Weise diese Möglichkeit realisiert werden kann, soll im Folgenden bei Heine verdeutlicht werden. In diesem Zusammenhang ist zunächst anhand eines exemplarischen Falls die Frage nach der besonderen Motivation des Autors leitend, die Aufführung als Mitteilungsforn in die eigene Schreibart aufzunehmen, um daraufhin die unterschiedlichen Aspekte der Aufführung im Textbeispiel zu konkretisieren.

---

1 »Der Aufführung kommt ihr Kunstcharakter – ihre Ästhetizität – nicht aufgrund eines Werkes zu, das sie schaffen würde, sondern aufgrund des Ereignisses, als das sie sich vollzieht.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 53.

2 Ebd. 47.

Heine gibt nach seiner Ankunft in Paris in dem ersten begeisterten Brief an seinen Freund Karl August Varnhagen von Ense vom 27. Juni 1831 zu verstehen, wie er sich als Dichter an der neuen Wirkungsstätte wieder gefunden hat: »La force des choses! Die Macht der Dinge! Ich habe wahrhaftig nicht die Dinge auf die Spitze gestellt, sondern die Dinge haben mich auf die Spitze gestellt, auf die Spitze der Welt, auf Paris [...]«<sup>3</sup> Es ist die eigene Person des Dichters, die auf die Spitze der historischen Entwicklung gerät, indem sie die Macht der Dinge zu spüren bekommt. Heine ist daran gelegen, den Freund auf die eigenartige Wirkungsweise dieser Macht der Dinge aufmerksam zu machen. Aus diesem Grund endet der Brief auch nicht allein in privater Absicht, wenn das individuelle Erleben des Dichters im Gesichtskreis der drängenden Pariser Zeitverhältnisse pointiert wird: »Hier freylich ertrinke ich im Strudel der Begebenheiten, der Tageswellen, der brausenden Revoluzion; – obendrein bestehe ich jetzt ganz aus Phosphor, und während ich in einem wilden Menschenmeere ertrinke – verbrenne ich auch durch meine eigne Natur.«<sup>4</sup> Heine befindet sich seinen Worten nach inmitten von bedrohlichen Begebenheiten, in deren Dynamik er dem Pulsschlag des Tages folgend wie in einen Strudel hinein gezogen wird. Indem er die Kulisse »der brausenden Revoluzion« durch die eigene Natur erspürt, wirken die Ereignisse auf ihn, den phosphorisierten Dichter, buchstäblich ansteckend. »Die für sein Denken maßgebliche, unauflösliche Dialektik von Individuellem und Allgemeinem, von subjektivem Wollen und objektivem Müssen, von aktiven und passiven Momenten«<sup>5</sup> führt Heine hier an dem leibhaftigen Beispiel der eigenen besonderen Dichternatur vor Augen.<sup>6</sup> Die Macht der Dinge wird für den Dichter als »revolutionäre Erfahrung«<sup>7</sup> manifest, die seine individuelle Existenz durch ihren seismografischen Status auszeichnet.

In seiner bekenntnishaften Vorrede zu dem ersten Band des »Salon« greift Heine diese Thematik gut zwei Jahre, nachdem er in Paris angekommen ist, erneut auf. In Bezug auf den programmatischen Stellenwert<sup>8</sup> dieses kurzen Textes lässt ein vorangestelltes Motto den Leser Heines aufhorchen. Denn das fingierte Zitat prognostiziert der Kunst nichts Geringeres als die Kampfbereitschaft im Sinne einer eingefleischten Grundhaltung, die sich durch die Hand des Künstlers und dessen unvermeidliche Wahl der Warn- und Signalfarbe rot verrät:

›Ich rathe Euch, Gevatter, laßt mich auf Eur Schild keinen goldenen Engel, sondern einen rothen Löwen malen; ich bin mahl dran gewöhnt, und Ihr werdet sehen, wenn ich Euch auch einen goldenen Engel male, so wird er doch wie ein rother Löwe aussehn.« (DHA V, 369)

Die zitierten »Worte eines ehrsamten Kunstgenossen« weisen dem Künstler eine Aufgabe zu, die der Dichter Heine sich durch die Vorrede rhetorisch aneignen will. Das politische Engagement seiner Schreibart soll in diesem Text zukunftsweisend aus dem notwendigen Charakter der eigenen

3 HSA XXI, 20.

4 Ebd. 21.

5 Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar, 2004, 328.

6 Insofern Heine einen Nerv für die moderne Stadt besitzt, kann er einen permanenten Austausch mit ihr unterhalten: »Paris ist für Heine die Stadt, wo die Zeit fast körperlich als Innervation spürbar wird.« Karlheinz Stierle, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München/Wien 1993, 321.

7 Norbert Altenhofer, Die Bilder der Revolution. Literarische Totenbeschwörung 1789 – 1848, in: ders., Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M./Leipzig 1993 [zuerst 1979], 76.

8 Vgl. DHA V, 1046.

Schreibmotivation heraus begründet werden.<sup>9</sup> Bemerkenswert ist der Kontrast, den der rote Löwe des engagierten Schreibens zu dem goldenen Engel der Poesie bildet, insofern hiermit eine narrative Skizze der Vorrede vorliegt. Im Verlauf des Textes werden die konträren Schreiboptionen von politischem Engagement und Poesie so aufeinander bezogen, dass die Dynamik des Wechsels zwischen ihnen in den Blick gerät. Der Ich-Erzähler erwägt allerdings nicht aus der reflektierenden Distanz heraus, welche Schreibart ihm als die angemessene erscheint, sodass er sich nicht diskursiv mit bestimmten Gründen auseinandersetzt, die für oder wider den jeweiligen Wechsel sprechen könnten. Vielmehr erzählt er, wie sich die eigene poetische Selbstverständigung aus der Perspektive eines erlebenden Ichs ereignet. Die signifikanten Übergänge zwischen seinen Mitteilungsweisen erfährt dieses Ich als ein irreversibles und einmaliges Ereignis.<sup>10</sup>

In ihrer Besprechung der Vorrede hebt Madleen Podewski deren programmatische Relevanz hervor, die aufgrund der vorgeführten Schreibartwechsel im Text unterschiedliche Aspekte der Schreibart Heines beleuchte.<sup>11</sup> Entscheidend ist in diesem Zusammenhang ihr Hinweis, dass Heine die narrative Integration von äußeren Ereignissen und subjektiven Erfahrungen für die sprachliche Vermittlung der Schreibartwechsel bewusst in Anschlag bringe. Insbesondere ist die körperliche Dimension dieser Erfahrung zu ergänzen, die Heine bereits gegenüber Varnhagen vorstellt, wenn er die eigene physische Natur wie brennendes Phosphor spürt. Die thematische Bedeutung des Körpers für die Vorrede bringt Klaus Briegleb auf den Punkt, wenn er in diesem Zusammenhang von »Grundbildern melancholisch-geschichtlicher Körpererfahrung«<sup>12</sup> spricht. Im Hinblick auf den im Text vorgeführten Wechsel der Schreibart stellt sich die Frage, wie die Erfahrung des Körpers im Text zur Sprache kommt und welche Bedeutung sie für den sich ereignenden Übergang der Mitteilungsweisen erlangt. Methodisch gibt die theatrale Ereigniskonzeption die Folie an die Hand, vor der die Narration der Vorrede untersucht werden soll.<sup>13</sup> Insofern das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern die Aufführung konstituiert, ist systematisch danach zu fragen, wie ein bestimmter Modus der literarischen Inszenierung die Aufführung im Text konzipiert. Über die Aspekte einer Werk- und Rezeptionsästhetik hinaus geht es demnach im Folgenden darum, die Vorrede als die Versuchsanordnung einer narrativen Inszenierung zu untersuchen, die *qua* Inszenierung zeigt, *wie* die Veränderung der Mitteilungsform aus einem dynamischen Erfahrungsprozess hervorgeht.

9 Gerhard Höhn betont die Relevanz der Vorrede für die ästhetische Selbstverständigung Heines: »Gut zwei Jahre nach seiner Ankunft in Paris ist die Vorrede der zentrale Text, in dem Heine die grundsätzlich widerspruchsvolle Situation des Dichters und Intellektuellen in der bürgerlichen Gesellschaft reflektiert.« Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 328.

10 Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit und Irreversibilität sind allgemeine Kriterien eines ästhetischen Ereigniskonzepts, das in Bezug auf den theaterwissenschaftlichen Aufführungsbegriff im Folgenden spezifiziert werden soll. Vgl. Willmar Sauter, Art. »Ereignis«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 93.

11 »Vielmehr setzt der Text die beiden Schreibarten nicht nur über eine komplexe Narration zueinander in Beziehung, sondern verkoppelt sie zudem auf eine Weise mit äußeren Bedingungskontexten und Subjektstrukturen, die Auskunft gibt über eine ganze Reihe von rezeptionsästhetischen, sprach- und kommunikationstheoretischen Konzepten.« Madleen Podewski, Kunsttheorie als Experiment. Untersuchungen zum ästhetischen Diskurs Heinrich Heines, Frankfurt a. M. 2002, 101, vgl. auch 125.

12 Klaus Briegleb, Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution, Frankfurt a. M. 1986, 300.

13 »Im engeren Sinne bezieht sich der Begriff des theatralen Ereignisses auf die Aufführung als solche, d. h. auf die zeitlich und räumlich begrenzte, in körperlicher Ko-Präsenz vollzogene Interaktion von Akteuren und Zuschauern.« Willmar Sauter, Art. »Ereignis«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 93.

Den Ausgangspunkt bildet die »heilige Zwingniß« (DHA V, 370) der Idee, die den Dichter im Horizont von Revolutionserwartungen in das »Sprechamt« (DHA V, 369) des Tribunen drängt:

Die Leute glauben, unser Thun und Schaffen sey eitel Wahl, aus dem Vorrath der neuen Ideen griffen wir eine heraus für die wir sprechen und wirken, streiten und leiden wollten, wie etwa sonst ein Philolog sich seinen Klassiker auswählte, mit dessen Commentirung er sich sein ganzes Leben lang beschäftigte – nein, wir ergreifen keine Idee, sondern die Idee ergreift uns, und knechtet uns, und peitscht uns in die Arena hinein, daß wir, wie gezwungene Gladiatoren, für sie kämpfen. So ist es mit jedem ächten Tribunat oder Apostolat. (DHA V, 369f.)

Dem Beruf des Philologen, der sich aus einem quantitativen Vorrat seinen Klassiker beliebig auswählt und lebenslang widmet, hält Heine die einzigartige Berufung zum »ächten Tribunat oder Apostolat« entgegen. Zentral ist die beteuerte Echtheit des Sprechamtes angesichts eines Publikums, dessen Meinung die Wirklichkeit der Aufgabe verfehlt, indem es die »überpersönliche Wirkungsmacht«<sup>14</sup> des Zwangs, den die einzige »Idee« ausübt, übersieht. Die »Idee« ist eine Macht, die über die Körper der »Gladiatoren« Besitz ergreift und sich wie eine herrschende Person den Willen der zum Kampf bereiten anderen Personen unterordnet. Insofern aktiviert sie die für sie eintretenden Kämpfer unwillkürlich und stiftet jenseits einer bewussten Entscheidung das »Wir« einer Gruppenzugehörigkeit. Wenn auch der Philologe aus privatem Interesse für eine bestimmte Idee, deren Status der Neuheit im Ideen-Vorrat bald überholt sein kann, für seine Wahl sprechen und wirken, streiten und leiden will, setzt der Dichter im Tribunat jedoch demgegenüber seine Existenz aufs Spiel, mit der und um die er zu kämpfen gezwungen wird. Die Idee verursacht die verbindliche Initiation einer Gruppe, deren historische Aufgabe einen allgemeingültigen Charakter über den Kreis der von ihr erfassten Subjekte hinaus besitzt. Die Weihe dieser Gruppe von »Gladiatoren« wird daraufhin durch jeweils ein »wehmüthiges Geständniß« (DHA V, 370) von Amos, Luther und Robespierre ins Historisch-Monumentale gesteigert.

Die Namen, die sich hier in unvermuteter Nachbarschaft befinden, verleihen der Gruppe ein revolutionäres Antlitz, sodass sich das Ich die Möglichkeit eröffnet, auch die eigene Dichterexistenz konkret anzusprechen: »Und auch ich will jetzt Geständnisse machen.« (Ebd.) Das Ich gesteht eingangs, wie es nach der Julirevolution ins französische Exil, dem Zwang der Idee gehorchend, gehen musste, und zeichnet genealogisch einen Krisenzustand nach, in dem es sich bald in Paris wiederfindet. In der Rolle des Tribunen erleidet das Ich in Paris Erschöpfungszustände, deren Ursprung noch vor der Julirevolution und somit vor dem »viel[en] Geschrey, welches mir mitunter gar unerfreulich die Ohren betäubte« (DHA V, 369) verortet wird:

Nachher ward mir sehr müde zu Muthe; so lange vor den Juliustagen hatte ich das Prophetenamt getrieben, daß das innere Feuer mich schier verzehrt, daß mein Herz von den gewaltigen Worten, die daraus hervorgebrochen, so matt geworden, wie der Leib einer Gebärerinn – (DHA V, 370)

Das Ich scheint dem Sinn des »roten Löwen« aus dem Motto der Vorrede zu widerstreiten; es erfährt den Widerspruch zum politisch engagierten Schreiben am eigenen Leib, wenn das Herz als Quelle der kämpferischen Worte die eigenen Botschaften nicht länger verkörpern kann. Die »Geständnisse« heben erst mit dieser Krisensituation an, indem der Krisenzustand des Tribunats alles auf die Frage hin konzentriert, wie das Ich zum einen die Schreibart im Zeichen politischen Engagements wiedergewinnt und wie zum anderen es den Zwang zu seiner Berufung erlebt. Heine

14 Madleen Podewski, *Kunsttheorie als Experiment*, 107.

verfasst aus diesem Anlass den weiteren Vorredentext als den Horizont, in dem der Prozess der wesentlichen Veränderung, die an ihm vorgegangen ist, eingetragen ist: *er entwirft schreibend das Ereignis der (Rück-)Verwandlung dieses Ichs zum Tribunen*. Unter diesem Aspekt lässt sich das Erzählverfahren Heines in einem ersten Schritt auf die theaterwissenschaftliche Kategorie der *Inszenierung* beziehen. Denn der Begriff der Inszenierung wird theaterwissenschaftlich in Bezug auf das Ereignis konstitutiv bestimmt, das der Text ebenfalls als bestimmendes Merkmal aufweist: »Der hier vorgeschlagene Inszenierungsbegriff ist eng auf den Begriff des Ereignisses bezogen. Es ist die Inszenierung, welche eine Situation entwirft, in der sich etwas ereignen kann.«<sup>15</sup> Ferner kann aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die literarische Inszenierung hinsichtlich des theatralen Ereignisses als eine »Erzeugungsstrategie«<sup>16</sup> spezifiziert werden, die sich im Textmedium durch ein bestimmtes Erzähl- und Textverfahren realisiert. In Auseinandersetzung mit der Heineforschung ist zu untersuchen, worauf sich die Verwendung der Inszenierungskategorie stützen kann.

Die Frage nach der Inszenierung führt zunächst in den weiten Horizont des Theaterbildes, dessen Produktivität für Heines ästhetische Praxis vielfach in der Forschung wahrgenommen wurde.<sup>17</sup> Das von Karl-Josef Kuschel bei Heine diagnostizierte »Sensorium eines Dramatikers«<sup>18</sup> bleibt schon Barker Fairley nicht verborgen, der die ästhetische Relevanz des Theaterbildes exponiert, indem er es in die Mitte der von ihm extrahierten und Textkohärenz stiftenden Bilder stellt.<sup>19</sup> Der zentrierenden und organisierenden Funktion des Theaterbildes entspricht ein durchgängig bei Heine mitgedachtes Publikum,<sup>20</sup> für das auch nach Slobodan Grubačić Heine grundsätzlich seine dramatischen Lizenzen einsetzt: »Es ist von großer struktureller Bedeutung, dass auch der Erzähler selbst ›Lizenzen‹ des Dramatikers anwendet und die Gestalten ›auftreten‹ lässt, um den Leser zu einer Art Zuschauer und Zuhörer zu machen, der Gestalten sieht und ihre Reden hört.«<sup>21</sup> Heines literarische Verfahren werden in Bezug auf das künstlerische Inventar des Theaters allgemein beleuchtet, wodurch das Interesse dieses Autors an dem Theater in seinem ganzen Werk unterstrichen wird.<sup>22</sup> Sind damit bereits Heines Möglichkeiten einer Inszenierung erschöpfend aufgetan oder werden sie in einer bestimmten Hinsicht dadurch noch gar nicht

15 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 328.

16 Ebd. 325.

17 Einen substanziellen Überblick über Heines Theaterdiskurs verschafft Frank Schwamborn. Vgl. Frank Schwamborn, *Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine*, München 1998, 181–199.

18 Karl-Josef Kuschel, *Gottes grausamer Spaß? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe*, Düsseldorf 2002, 290.

19 »Ordnung, Dauer, Struktur, ein zusammenhängendes Bild oder vielmehr ein fester Standpunkt, all dies scheint Heine so fremd wie nur irgendeinem Autor zu sein. Doch die von uns zusammengestellten Bilder zwingen uns zu einer Überprüfung dieses Urteils. Sie mögen nicht durchwegs da sein; sie tauchen auf und verschwinden wieder. Aber wir verlieren sie nie lange aus den Augen, und zweifellos bilden sie eine zusammenhängende Gruppe mit dem Theaterbild mehr oder weniger in der Mitte; es bietet sich einerseits dem Lied, Tanz, Kostüm als Bühne an, andererseits dem Himmel, der Erde, der Hölle.« Barker Fairley, *Heinrich Heine. Eine Interpretation*, Stuttgart 1965 [engl. zuerst 1954], 165.

20 »Die Idee eines Publikums haftet seiner Dichtung von Anfang an, denn wie wir andeuteten, mußten Zuhörer da sein, wenn jemand sang oder ein Instrument spielte. Wo es einen Chor gab, war auch in gewissem Sinne eine Gemeinde gegeben.« Ebd. 170.

21 Slobodan Grubačić, *Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse*, Stuttgart u. a. 1975, 35.

22 »Heine und das Theater: Das scheint auf den ersten Blick ein Nebenaspekt zu sein [...]. Doch dieser Blick täuscht. Heine, der intensive Theaterbesucher, der Kenner deutscher, französischer und englischer Bühnen, hat [...] sich in seinem ganzen Werk, in zahlreichen verstreuten sowie an einigen zentralen Stellen mit dem Theater beschäftigt und kritisch auseinandergesetzt.« Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 388.

erhellt? Wegweisend über den spezifischen Textbezug hinaus ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung Roland Berbig's zu Heines ästhetischer Praxis in »Lutezia«: »Jedoch über, vor und neben allen Personen steht das ›Ich‹ [...]. Mit ihm wird diese Welt erzeugt, es ist Handhabe und Instrument – und möglicherweise ist es noch mehr.«<sup>23</sup> In den Mittelpunkt gerät die Verfahrensweise eines Regisseurs, der, indem er inszeniert, nicht umhin kann, mit in die Welt der Inszenierung einzugehen. Nach dem Gegenstand der Inszenierung fragend, soll daher die mögliche Positionierung des von Berbig hervorgehobenen Ichs im Rahmen der Inszenierung mit einbegriffen werden.

In Bezug auf die subjektive Instanz des Regisseurs bei Heine sind insbesondere auch die historischen Modifikationen aufschlussreich, die die Vorstellung des *Theatrum mundi* bis zu seiner Schaffensphase erfahren hat. Ausgehend von der barocken Vorstellung des *Theatrum mundi*, die »das menschliche Leben als ein Schauspiel, welches der Mensch vor Gott, dem Autor, Spielleiter und Zuschauer, aufführt, [intendiert]«<sup>24</sup>, ist Ralf Konersmann zufolge zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Immanenzbildung des *Theatrum mundi* zu konstatieren, die sich an dem Grundmodell der Geschichte orientiert.<sup>25</sup> Mit dem »Konzept einer universalen Alleingeschichte«<sup>26</sup> fokussieren die unterschiedlichen Autoren der idealistischen Philosophie, später des historischen Materialismus, die Geschichte als einen fortschreitenden Prozess, der durch den Menschen auf einen bestimmten finalen Zweck hin durchlaufen werden soll.<sup>27</sup> In Kontrast zu der barocken Orientierung an dem archimedischen Punkt Gottes als gerechten Richter verstärkt sich nun das Bewusstsein, die göttliche Instanz des Autors, Zuschauers und Spielleiters beim Schauspiel des Menschen verloren zu haben. Dadurch wird diese göttliche Position vakant und kann durch die Menschheit selbst eingenommen werden: »Die Metapher stabilisiert die Konstruktion einer Geschichte, deren Verfasser und Akteur niemand anderes sein soll als die Menschheit selbst, die für ihr Handeln und dessen Folgen Alleinzuständigkeit beansprucht.«<sup>28</sup> Zumindest für die *Theoretiker* der *Theatrum mundi* Vorstellung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist der Verlust des Glaubens an einen göttlichen ›Spielleiter‹ und der diesseitige Anspruch des Menschen, für das Schauspiel der Geschichte allein zuständig zu sein, mit der Hoffnung verknüpft, einen

23 Roland Berbig, Le personnage in »Lutezia«. Figuration und Personarium in Heines Pariser Berichten über Politik, Kunst und Volksleben (1840–43/1854), in: Arnold Pistiak und Julia Rintz [Hg.], Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«, Berlin 2007, 65.

24 Erika Fischer-Lichte, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Uwe Wirth [Hg.], Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaft, a. a. O., 292.

25 Vgl. Ralf Konersmann, Welttheater als Daseinsmetapher, in: ders., Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik, Frankfurt a. M. 1994, 150.

26 Ebd.

27 »Während die Überlieferung die dramatischen Einzelpersonen aufteilte und zwischen Schauspieler, Autor und Publikum streng unterschied, um damit die wie auch immer bewertete Scheinhaftigkeit des Bühnenspektakels kundzutun und auf das hinter und über allem Sichtbaren unverrückbar Gültige, auf die *aletheia* jenseits der Kulissen zu deuten, führt die idealistische Geschichtsphilosophie die traditionellerweise verteilten Aufgaben zusammen, so daß der prekäre Zustand der Uneigentlichkeit, wie ihn die Entfremdungstheoretiker herausstellen, zum Zwischenspiel herabgesetzt ist. Die starre Hierarchie der Räume weicht einer zuverlässig voranschreitenden, geradlinigen und zielgerichteten Bewegung in der Zeit, die die möglichen Welten in einem hypothetischen Ganzen zusammenbindet.« Ebd. 153.

28 J. M. González García und R. Konersmann, Art. ›Theatrum mundi‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 10: St-T, Basel 1992, Sp. 1052.

heilsgeschichtlichen Plan auch ohne die Anwesenheit eines persönlichen Gottes durch die zweckgebundene Entwicklung der Geschichte erfüllt zu sehen.

Wie lässt sich vor diesem Hintergrund die ästhetische Praxis des Dichters Heine angesichts seines Interesses für die Imaginationskraft des Theaterbildes näher kennzeichnen? Für Heine ist insbesondere die *Erfahrung von Geschichte* ein wichtiges Motiv für seine Affinität zum ästhetischen Repertoire des Theaters, wie Briegleb formelhaft ausdrückt: »Dieser Autor braucht Raum, Ausdehnung, Theater, um im Widerspruch zur Geschichte existieren zu können, die er sich im Entwurf des Schreibens zu eigen macht.«<sup>29</sup> Die konfrontative Erfahrung des eigenen Widerspruchs zur Geschichte verdeutlicht die Teilnahme an ihrer wirklichen Gegenwart: »Heine war der erste, der dem Begriff der Gegenwart zu absolutem Recht verholfen hat.«<sup>30</sup> Die Virulenz des Geschichtsthemas geht mit Heines Konzeptualisierung des Theaterbildes Hand in Hand. Wenn Heine die Vorstellung des *Theatrum mundi* aufgreift, reagiert er damit Willfried Maier zufolge auf die sich durchsetzende Allgegenwart der Geschichte, deren Geschehnisse sich nun ganz in der Hand des Menschen befinden:

Die immer stärkere Entwertung der Natur zugunsten von Geschichte lässt dem poetischen Gedanken vom ›*theatrum mundi*‹ erst seine volle Bedeutung zukommen. Waren Heine in den frühen Gedichten die Naturmetaphern noch unfreiwillig zur Theaterkulisse geraten, so sieht er bald Kulisse schon in der sinnlich wahrnehmbaren Natur. [...] Geschichte dominiert damit alle anderen Themen, und die Dominanz dieses Themas hat Rückwirkung auf Heines Kunst, sowohl was deren Theorie als auch was ihre Praxis betrifft.<sup>31</sup>

Die ästhetische Perspektivierung der Welt als Theater wird unter der Bedingung zu einem »wichtigen Verankerungspunkt für seine Ästhetik«<sup>32</sup>, dass sich für Heine die Sinnfrage an dem geschichtlichen Standpunkt des Betrachtenden in der Gegenwart bewähren muss.<sup>33</sup> Diese geschichtsphilosophische Auffassung dokumentiert die kurze, aber wichtige theoretische Programmschrift »Verschiedenartige Geschichtsauffassung« von 1833:

Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution. Der elegische Indifferentismus der Historiker und Poeten soll unsere Energie nicht lähmen bey diesem Geschäft; und die Schwärmerey der Zukunftbeglückter soll uns nicht verleiten, die Interessen der Gegenwart und das zunächst zu verfechtende Menschenrecht, das Recht zu leben, aufs Spiel zu setzen. (DHA X, 302)

Indem Heine die Sinnfrage angesichts der »Interessen der Gegenwart« stellt, greift die Dynamik der historischen Prozesse auf den Standpunkt über, von dem aus die Welt als Theater ästhetisch konzipiert wird. Der die Welt als Theater erzeugende Zuschauer ist selber im Schauspiel

29 Klaus Briegleb, *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, 193.

30 Rolf Hosfeld, *Welttheater als Tragikomödie. Ein Denkbare Dialog Heines mit der Moderne*, in: Gerhard Höhn [Hg.], *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*, Frankfurt a. M. 1991, 137.

31 Willfried Maier, *Leben, Tat und Reflexion. Untersuchungen zu Heinrich Heines Ästhetik*, Bonn 1969, 118f.

32 Jürgen Ferner, *Theatrum historiae: Anmerkungen zur Mäuseparabel in Heines »Shakespeares Mädchen und Frauen«*, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997 zum 200. Geburtstag*, Stuttgart u. a. 1999, 589.

33 Vgl. Rolf Hosfeld, *Welttheater als Tragikomödie*, 137. »Gerade deshalb konnte Heines Poetik aber zu einem Paradigma früherer Moderne werden, zum Experiment in einer ›Gegenwart‹, deren Sinngebung nicht mehr voraussetzen war: eine Situation, in der, nach einer Formulierung des jungen Marx, die Menschen feststellen, dass sie ›in einem Verfasser und Schausteller ihres eigenen Dramas‹ sind.« Ebd. 137.

gegenwärtig und an ihm beteiligt. Daraus resultiert Heines »doppelt aufgeklärte Kritik« wie Rolf Hosfeld verdeutlicht: »Für Hegel war die welthistorische Tragödie mit der Französischen Revolution an ihrem kathartischen Punkt angelangt; Heine, *der ›Sohn der Revolution‹*, wird die Tragödie ihrer *mania* schreiben, Fest und Alptraum zugleich.«<sup>34</sup> Offenkundig macht Hosfeld auf neue Erfahrungsgehalte in Heines Version der Theatermetapher aufmerksam, wenn Heine als Sohn der Revolution in ihrer Erfahrung den »dionysischen Untergrund der Moderne«<sup>35</sup> freilege.

Vor dem Hintergrund der Neu- und Andersartigkeit von Heines spezifischer Zeiterfahrung geht Burghard Dedner den daraus resultierenden ästhetischen Konsequenzen für die Konzeption der Theatermetaphorik nach. Heine gewinne zunächst in der Form des voraufklärerischen Repräsentationstheaters einen idealen Fluchtpunkt, von dem aus daraufhin die »Schrumppformen des Theatralischen« in den geschulten Blick des Zeitkritikers gerieten.<sup>36</sup> Auf der Suche nach revolutionären Wendepunkten bestehe im verständigen Blick des Betrachters selbst für das politische Theater immer die Möglichkeit, den eigenen Rahmen zu sprengen, wenn die Repräsentationsfunktion der Rollen unausgefüllt bleibt.<sup>37</sup> Insbesondere für den Erfahrungsraum der Revolution verortet Dedner analog zu Hosfeld *vortheatralische* Situationen im Zeichen des Dionysischen.<sup>38</sup> Die aufgebrauchte Menschenmenge vollzieht nach Dedner eine bedrohliche Bewegung, in der das gesichtslose revolutionäre Subjekt ständig aus der Rolle fällt. Der Betrachter erfährt das gewaltsame Potenzial des Aufruhrs in einer ambivalenten Unmittelbarkeit, die konventionelle Sehgewohnheiten des Theaters übersteigt:

[D]as Phänomen, das er im Blick hat, die potentiell oder wirklich revolutionäre Versammlung der Menge, ist hinsichtlich der Gattungen zwiegesichtig: Die Lust der revolutionären Menge ist auch die der Zerstörung, ausschweifende Berauschung und Heroismus gehen ineinander über, Exzeß und Erhabenheit sind ununterscheidbar.<sup>39</sup>

Indem die Entscheidung der Frage, welcher Gattung die in ihr vorgestellten Handlungen zugesprochen werden können, zum Problem wird, stößt die Reichweite der Theatermetapher hier *exemplarisch* an ihre Grenzen. Die Form des »vortheatralischen, bacchantisch-karnevalistischen Modell[s]«<sup>40</sup> bleibt indessen notwendig auf die Form einer Inszenierung bezogen. Dies wird von Frank Schwaborn bestätigt, wenn er sich methodisch auf das Karnevaleske im Sinne Bachtins

34 Rolf Hosfeld, *Welttheater als Tragikomödie*, 139. (H. v. m.)

35 Vgl. ebd. 147; vgl. auch ebd. 142, 145, 148 f.

36 Burghard Dedner, *Politisches Theater und karnevalistische Revolution*, in: Rolf Hosfeld [Hg.], *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: SIGNATUREN*, Berlin 1986 [Argument-Sonderband], 135.

37 »Wie ein Minenprospektor durchstreift der Autor die europäischen Länder auf der Suche nach potentiell revolutionären Situationen. Wo eine parlamentarische Öffentlichkeit sich etabliert hat oder im Vordergrund des Interesses steht, da erfolgt die Beschreibung vor allem in Theaterkategorien. Wo sie fehlt, dominiert das Raster des Nürrischen. Hier richtet sich der Blick dann etwa auf die vorparlamentarische und vortheatralische Öffentlichkeit des Festes.« Ebd. 151.

38 »Heines Revolutionsvorstellung orientiert sich nicht in erster Linie am erhabenen Drama, sondern eher am bacchantischen Aufruhr.« Ebd. 153. – Im Hinblick auf die Möglichkeit der Revolution bemerkt Perraudin zustimmend: »Bei diesen Gedankengängen gibt es für Heine ein zentrales verbindendes Bild, das durch sein ganzes Werk hindurch immer wieder vorkommt, nämlich das des Bacchanals.« Michael Perraudin, *Heine und das revolutionäre Volk. Eine Frage der Identität*, in: Martina Lauster und Günter Oesterle [Hg.], *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive II. Politische Revolution – Industrielle Revolution – Ästhetische Revolution*, Bielefeld 1998, 50.

39 Burghard Dedner, *Politisches Theater und karnevalistische Revolution*, 150.

40 Ebd. 135.

und das Phänomen der Theatralität konzentriert; der hierbei unterstellte Inszenierungsbegriff wird in Bezug auf Heine sehr weit gefasst: »Sprachliche Darstellung hat bei ihm immer den Charakter von Inszenierung.«<sup>41</sup> Wenn Schwamborn die »Literarisierung und Theatralisierung des karnevalistischen ›Körpers‹ bei Heine«<sup>42</sup> thematisiert, bleibt methodisch das theatrale Ereignis im Sinne der Ästhetik des Performativen ausgespart. Die Relevanz der Inszenierungsform wird durch Schwamborn in Bezug auf den parodistischen Grundton dieser Schreibart zwar betont,<sup>43</sup> wobei er aber die Inszenierung als konzeptionelle Kategorie der Aufführung im Text in keiner Weise anvisiert.

Vor diesem Hintergrund bleibt grundsätzlich die Bedeutung der Theatermetapher für Heine unbestritten. Es stellt sich jedoch hinsichtlich der Form der Inszenierung, die in dieser Arbeit exemplarisch über die Theatermetaphorik hinaus als ein spezifisches ästhetisches Merkmal der Texte Heines konstatiert wird, grundsätzlich die Frage, wie unabhängig von dem eng gefassten Theaterbild die Inszenierung als eine Kategorie begriffen werden kann, die dasjenige, *was* an geschichtlicher Erfahrung durch den Text vorgeführt wird, adäquat mit einbegreift. Um zu klären, wie die Kategorie der Inszenierung für Heines Texte produktiv gemacht werden kann, soll aus diesem Grunde nach dem Subjekt gefragt werden, für das überhaupt die Erfahrung von Geschichte zum Ereignis einer literarischen Inszenierung werden kann: nach dem Zuschauer.

Wenn Gerhard Höhn grundlegend Geschichte als das durchgängige Hauptthema Heines exponiert,<sup>44</sup> kann Geschichte auch den Stoff für jede mögliche Inszenierung durch den Text darstellen. Vor dem Hintergrund seiner Fokussierung geschichtlicher Gegenwart verwundert es nicht, wenn er die spezifische Aufgabe des Dichters als eine »Geschichtschreibung der Gegenwart«<sup>45</sup> bezeichnet. Heine kennzeichnet selbstbewusst in »Shakespeares Mädchen und Frauen« von 1839 die Perspektive des Dichters in Auseinandersetzung mit dem Vorbild Shakespeares. Dieses Vorbild konkretisiert sich nun angesichts des Vorhabens Heines, jenseits des Objektivitätsideals der so genannten Historischen Schule und über das scheinbar objektive »stäubige Herbarium der Ereignisse« hinaus Ereignisse ästhetisch zu konzipieren:

[...] Jene sogenannte Objektivität, die, mit ihrer Leblosigkeit sich brüstend, auf der Schädelstätte der Thatsachen thront, ist schon deshalb als unwahr verwerflich, weil zur geschichtlichen Wahrheit nicht bloß

41 Frank Schwamborn, Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine, 181.

42 Ebd. 30.

43 »Indessen ist der Begriff der Theatralität (als Modebegriff) durchaus mit Vorsicht zu genießen, da er in seiner unbestimmten Allgemeinheit eigentümlich schwammig wirkt, auf alles und jedes anwendbar erscheint und allzu bereitwillig Künstlerisches und Nichtkünstlerisches subsumiert, einander gleichstellt. Im vorliegenden Zusammenhang zielt er zunächst auf den gestellten, inszenierten Charakter von Heines Schriften, insofern diese immer den eigenen (wechselnden) Standpunkt im Hin-Blick [sic] auf das Zeittheater akzentuieren, um auf das Rollenverhalten und die Verstellungskünste öffentlichen Gebarens ihrerseits ›theatralisch‹ zu reagieren. ›Theatralität‹ in dem Zusammenhang soll heißen, dass gezeigt werden kann, wie der ›Scheincharakter des Artistischen‹ (ein ›Porträt des Künstlers als Gaukler‹) in Heine-Texten inszeniert ist. Diese als ›theatrale‹ lesen heißt ihren parodistischen Grundzug hervorkehren und in ihnen eine ›künstliche Kunst‹ erblicken, körperbezogen-kommunikativ.« Ebd.

44 Vgl. Gerhard Höhn, »La force des choses«. Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Heines Reisebildern, in: René Anglade [Hg.], Reisebilder de Heinrich Heine. Lectures d'une Œuvre, Paris 1998, 85.

45 HSA 21, 32. – Wulf Wülfing bringt Heines Vorbildfunktion für das Junge Deutschland mit dem Begriff der Gegenwart in Zusammenhang: »Heine gilt mit Recht, gerade was die Berücksichtigung der Gegenwart angeht, als der ›Meister‹ der Jungdeutschen.« Wulf Wülfing, Schlagworte des Jungen Deutschland, Berlin 1982, 154.

die genauen Angaben des Faktums, sondern auch gewisse *Mittheilungen über den Eindruck, den jenes Faktum auf seine Zeitgenossen hervorgebracht hat*, nothwendig sind. Diese Mittheilungen sind aber die schwierigste Aufgabe; denn es gehört dazu nicht bloß eine gewöhnliche Notizenkunde, sondern auch das *Anschauungsvermögen des Dichters*, dem, wie Shakspear sagt, »das Wesen und der Körper verschollener Zeiten« sichtbar geworden. (DHA X, 14; H. v. m.)

Der Geschichtsschreiber kann nicht voraussetzungslos und sozusagen von außen eine Geschichte mitteilen, an der er selbst beteiligt ist. Die unhintergehbare Involvierung des betrachtenden Subjekts in die Gegenwart evoziert die Aufgabe einer Mitteilung, die im Kern auf das Anschauungsvermögen des Dichters abzielt. Heine vollzieht eine »Subjektzentrierung der Geschichtsschreibung«<sup>46</sup>, die den Dichter durch dessen Qualifizierung an oberste Stelle hebt, sich selbst als erlebendes Individuum in die Darstellung mit einzubringen. Wie Ingrid Oesterle gezeigt hat, stattet Heine die betrachtende Instanz geschichtlicher Gegenwart mit einschlägigen Kompetenzen aus, die in Anlehnung an die antike Geschichtsschreibung die Position des Augenzeugen rehabilitieren.<sup>47</sup> Denn Herodot und Thucydides, auf die Heine sich beruft, schrieben Geschichte als Augenzeugen, die durch die eigene sinnliche Wahrnehmung das Geschehen als Geschichte glaubwürdig verbürgten.<sup>48</sup> Hegel zitierend weist Oesterle den Standpunkt Heines im Kontrast zur modernen Geschichtsschreibung aus:

Heine hingegen ist der reflektierte, geschichtsphilosophische »zu einer subjektiven Bewusstseinskategorie« gewordene Begriff »die Geschichte« fraglos geläufig; dennoch kehren auch in seinem Typus des modernen, weltstädtischen Geschichtsschreibers Züge einer Unmittelbarkeit wieder, die an den alten Geschichtsschreibertypus erinnern, der »es nicht mit Reflexion zu tun« hatte.<sup>49</sup>

Heines Ich als Augenzeuge habe »[...] nicht allein ein erkennendes reflektierendes Verhältnis zur Geschichte; er ist *sinnlich* mit Augen und Ohren, *als Mensch im Verhältnis zu Menschen beteiligt*.«<sup>50</sup> Über das reflektierende Vermögen hinaus erlebt der Augenzeuge kraft seiner sinnlich-konkreten Existenz Geschichte in einer phänomenalen Direktheit. »[A]ls Mensch im Verhältnis zu Menschen« stehend ist der Betrachter aufgrund seiner körperlichen Gegenwärtigkeit aktiv beteiligt, sodass sich *zwischen* Menschen wirklich etwas *ereignen* kann. Im Hinblick auf diese aktiv erlebte Gegenwärtigkeit »rehabilitiert Heine die Unmittelbarkeit sensorischen Wahrnehmens, auch der niederen Sinne, vor allem des Gemüts, zu aussagefähigen Gewissheiten über seine Zeit, die sich der szientifischen Erkenntnis entziehen [...]«. <sup>51</sup> In dieser Hinsicht kann der Augenzeuge kraft seiner leiblichen Präsenz im Text zum Dreh- und Angelpunkt einer Inszenierung werden. Der Augenzeuge besetzt die dem Text eingeschriebene Position ichhafter Wahrnehmung, die Origo,<sup>52</sup>

46 Ortwin Lämke, Heines Begriff der Geschichte. Der Journalist Heinrich Heine und die Julimonarchie, Stuttgart/Weimar 1997, 143.

47 Vgl. Ingrid Oesterle, Der »Führungswechsel der Zeithorizonte« in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit »Gegenwart« in: Dirk Grathoff [Hg.], Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode, Frankfurt a. M. u. a. 1985, 12 f.

48 Vgl. Ingrid Oesterle, Der »Führungswechsel der Zeithorizonte« in der deutschen Literatur, 12 f.

49 Ebd. 13.

50 Ebd. (H. v. m.)

51 Ebd. 14. Ob Gewissheiten überhaupt und überdies in Form von Aussagen allerdings die Strategie der Inszenierung treffen, ist sehr fraglich. Inwiefern der Suche nach aussagefähigen Gewissheiten gerade die Pointe der Inszenierung entgegen kann, wird im folgenden Kapitel erläutert.

52 Vgl. Dietrich Krusche, Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt, Würzburg 2001, 70 ff.

durch seine konkret-sinnliche Körperlichkeit. Die leibliche Präsenz dieses wahrnehmenden Ichs begegnet nicht allein in der publizistischen Prosa Heines, sondern ist grundlegendes ästhetisches Merkmal eines Dichters, der die »Transformation des Ästhetischen ins Existentielle«<sup>53</sup> am eigenen Leib vollzieht. Die Möglichkeit, dass auf diese Weise ein leibliches Dichter-Ich in die Darstellung des Textes eingeht, veranschlagt Manfred Schneider für jeden Text Heines: »Heines Leib ist in allen seinen Schriften als sprechendes oder besprochenes Organ der Rede *gegenwärtig*; [...]«<sup>54</sup> Noch spezifischer ist es für Nikolaus Miller die Rolle des Augenzeugen, die Heine in unterschiedlichen Textformen konzipiere.<sup>55</sup> In der Rolle des Augenzeugen ist das Ich im Text *gegenwärtig*, indem es in dieser Rolle inszeniert wird. Dabei ist es gerade dessen leibliche Präsenz, die es zum Element einer Inszenierung werden lässt.

Die Inszenierung ist oben als Erzeugungsstrategie bestimmt worden, die ein Ereignis entwirft. Im Hinblick auf den Vollzug eines Ereignisses exponiert Martin Seel, wie durch ästhetische Inszenierungen eine besondere Wahrnehmung ermöglicht wird: »Ästhetische Inszenierungen [...] erzeugen eine Gegenwart, die als solche auffällig wird. Sie machen Gegenwart bemerkbar: Das ist ihre primäre Leistung.«<sup>56</sup> Das inszenatorische Erzählverfahren Heines ist auf das Wahrnehmungsereignis des Augenzeugen ausgerichtet; kraft seiner sinnlichen Erfahrung von Präsenz nimmt dieser Augenzeuge aktiv an einem Ereignis Teil, das im Text mit den künstlerischen Mitteln des Text-Mediums inszeniert wird. Durch diese Leistung kann sich der literarische Text als eine künstlerische Inszenierung erweisen:

Künstlerische Inszenierungen [...] sind Präsentationen in einem besonderen Sinn. Sie stellen nicht allein eine besondere Gegenwart her und heraus – sie bieten Gegenwart dar. Sie sind Imaginationen menschlicher Gegenwarten – ob dies nun vertraute oder unvertraute, vergangene oder künftige, wahrscheinliche oder unwahrscheinliche Weltverhältnisse sind. Sie *produzieren* Präsenz nicht allein, sie *präsentieren* Präsenz.<sup>57</sup>

Die literarische Inszenierung präsentiert das theatrale Ereignis der Aufführung, indem sie die leibliche Präsenz der Wahrnehmungsinstanz des Ichs präsentiert. Es ist somit die *Inszenierung von Körperlichkeit*, die den Augenzeugen zum Zuschauer eines theatrale Ereignisses unter den Bedingungen des Textes macht. In der narrativ vermittelten Inszenierung wird die von Fischer-Lichte betonte Differenz zwischen Aufführung und Inszenierung durch die spezifischen Bedingungen des Text-Mediums aufgehoben. Diese Differenz erhellt aus der »Einsicht, daß es

53 Dolf Sternberger, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde, Frankfurt a.M. 1976 [mit einem Nachtrag von 1975 zur Ausgabe von 1972], 191.

54 Manfred Schneider, Die Angst des Revolutionärs vor der Revolution. Zur Genese und Struktur des politischen Diskurses bei Heine, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 19, 1980, 9f. (H. v. m.)

55 So spricht Miller in seiner Untersuchung von einer »Poetologie der Korrespondentenrolle« bei Heine: »Sein unverwechselbarer Stil beruht auf der *Rolle des räsionierenden Augenzeugen*, die noch jede Reiseschilderung und jeden Korrespondentenbericht prägt, die aber Heine zu seiner unnachahmlichen spielerischen Schreibart entwickelt hat. So ist die ästhetische Qualität des Heineschen Stils aus einer ursprünglich journalistischen Kommunikationssituation abzuleiten und – in diesem Falle – eine Poetologie der Korrespondentenrolle zu entwickeln.« Nikolaus Miller, Publizistische Prosa. Heinrich Heine: Lutetia, in: ders., Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur, München 1982, 121 f.

56 Martin Seel, Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann [Hg.], Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt a. M. 2001, 54.

57 Ebd. 53. Wenn Seel »Inszenierung« lediglich für die reale Präsenz von Körpern veranschlagt, verwende ich diese Kategorie in einem weiten Sinne auch im Rahmen des Textes als Inszenatorium, bei dem die spezifischen medialen Bedingungen besonders zu berücksichtigen sind. Diesen medialen Aspekt der Inszenierung thematisiere ich in Kapitel II.

erst die Wahrnehmung der Zuschauer und ihre Reaktion auf das Wahrgenommene sind, also die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche die Aufführung erschaffen.«<sup>58</sup> Die Aufführung im Medium des literarischen Textes liegt für den lesenden Rezipienten immer schon als Resultat eines bereits durchlaufenen Prozesses vor. Mit der Theaterwirklichkeit kontrastierend, besitzt das Ereignis der Aufführung in der Rezeptionssituation des Textes keine direkte transitorische Qualität und steht ganz der künstlerischen Produktion des Textes zur Verfügung.<sup>59</sup> Die literarische Aufgabe des Textes als inszenatorisches Medium besteht aus diesem Grunde darin, literarisch so zu inszenieren, als ob die Aufführung einen eigenständigen Ereignischarakter besäße. In der Form eines Berichts *über* ein Ereignis bliebe die Qualität der Aufführung unerreicht. Die literarische Inszenierung dahingegen verfolgt die Strategie, die sinnliche Wahrnehmung des Augenzeugen *als Ereignis* mitzuteilen.<sup>60</sup> Heines Vorrede, für den die Konzeption des Ereignisses einer Verwandlung angenommen wurde, soll im Folgenden als Aufführung analysiert werden. Die Inszenierung von Körperlichkeit beleuchte ich sukzessive durch die für die Aufführung konstitutiven Aspekte der Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität in theaterwissenschaftlicher Perspektive<sup>61</sup> und etabliere systematisch ihre zentrale Stellung für die Aufführung als literarische Mitteilungsform. Indem der Begriff der Aufführung die Ästhetik des Performativen systematisch fundiert,<sup>62</sup> wird auf diese Weise die Untersuchung der inszenatorischen Dimension von Körperlichkeit bei Heine grundlegend vorbereitet.

An dieser Stelle greife ich den Faden wieder auf und wende mich den »Geständnissen« des Dichter-Ichs zu, die es zunächst mit Blick auf seinen ersten vollzogenen Schreibartwechsel als einen Rückzug von seinem politischen Engagement macht. Heines »Geständnisse« versetzen das Ich an einen Ort, auf den es sich mit einer geradezu seismografischen Sinnlichkeit einlässt. Räumlich und zeitlich konkretisiert sich die *Materialität* als Aufführungsaspekt in den folgenden narrativen Sequenzen, um die Wahrnehmungsinstanz des Ichs strategisch zu inszenieren. Ausgehend vom Krisenzustand seines Sprechantes gesteht Heine den Vorsatz, sich »in das Land der Poesie« »wieder ruhig zurück[zu]schleichen« (DHA V, 370). Der Ort des Rückzugs, den das Ich bewusst zu wählen scheint, erscheint unter diesem Vorzeichen als sinnlich-konkrete Räumlichkeit für einen leiblich präsenten Zuschauer. In der einsamen Landschaft der Normandie trifft das Ich auf Bedingungen, die seine künstlerische Produktivität erregen sollen:

Und keinen Ort hätte ich wählen können, wo ich besser im Stande war, diesen Vorsatz in Ausführung zu bringen. Es war auf einer kleinen Villa dicht am Meer, nahe bey Havre-d-Grace, in der Normandie. Wunderbar *schöne Aussicht* auf die große Nordsee; ein ewig wechselnder und doch *einfacher Anblick*; heute *grimmiger Sturm*, morgen *schmeichelnde Stille*; und drüberhin die weißen Wolkenzüge, riesenhaft und abentheuerlich, als wären es die spukenden Schatten jener Normanen, die einst auf diesen Gewässern ihr wildes Wesen getrieben. Unter meinem Fenster aber blühten die lieblichsten Blumen und Pflanzen: Rosen, die *liebessüchtig mich anblickten*, rothe Nelken mit *verschämt bittenden Dülften*, und Lorbeeren, die an die Mauer zu mir heraufranken, fast bis in mein Zimmer hereinwuchsen, wie jener Ruhm, der mich verfolgt. (DHA V, 370; H. v. m.)

58 Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 327.

59 Dieser Aspekt der literarischen Inszenierung wird durch die Resultate des folgenden Unterkapitels insbesondere bezüglich der Frage näher beleuchtet, *was* das Textmedium inszenatorisch vermitteln kann.

60 In Kapitel II wird auf die sprachliche Kapazität der literarischen Inszenierung und die Frage eingegangen, *wie* der Text qua Inszenierung die Situation der Aufführung vermitteln kann.

61 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Art. »Aufführung«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 17 ff.

62 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 41.

Das Ich erspürt die Atmosphäre<sup>63</sup> eines Ortes, der die ideale Kulisse seines künstlerischen Schaffens abzugeben verspricht. Das »Land der Poesie« erhält eine atmosphärische Wirklichkeit in den Augen eines Zuschauers, der an diesen Ort versetzt sogleich aktiv daran Anteil nimmt. Der Ich-Erzähler inszeniert einerseits das Ich narrativ in einem atmosphärischen Raum, dessen spezifische Ausprägung die Wahrnehmung des Ichs mit konstituiert. Zugleich ist andererseits die szenische Anordnung der erzählten Naturkulisse auf die Stimmungshaltung des Ichs bezogen, das selbst konstitutiv für den atmosphärischen Raum hinsichtlich seines Vorsatzes ist, »schöne Gedichte [zu] schreiben, Commödien und Novellen, zärtliche und heitere Gedankenspiele [...]« (Ebd.) Aus diesem wechselseitigen Verhältnis zwischen Raum und Ich gehen für das Ich Veränderungen hervor, die das Gemüt des Dichters zunächst ganz für das »Land der Poesie« einnehmen:

Es ging auch im Anfang, mein Gemüth ward wieder umfriedet von dem Geiste der Dichtkunst, wohlbekannte edle Gestalten und goldne Bilder dämmerten wieder empor in meinem Gedächtnisse, ich ward wieder so traumselig, so mährchentrunken, so verzaubert wie ehemals, und ich brauchte nur mit ruhiger Feder alles aufzuschreiben, was ich eben fühlte und dachte – ich begann. (DHA V, 371)

Das Ich erlebt die Rückkehr zur Poesie als einen Rückzug in den eigenen Binnenraum. Seine Verzauberung richtet es zeitlich auf das Vergangene hin aus, aus dem »edle Gestalten und goldne Bilder« als Wiederholung des Alten empordämmern. Die künstlerische Inspiration, die das Gedächtnis des Dichters mit altbekannten Bildern poetisch bereichert, scheint durch den Preis erkaufte worden zu sein, sich in privaten Traumzuständen vor der öffentlichen Welt zu verschließen.<sup>64</sup> Indem das Gemüt des Dichters »wieder umfriedet von dem Geiste der Dichtkunst« ist, macht es mit »ruhiger Feder« seinen Anfang. Sogleich wird dieser Anfang aber unterbrochen durch ein jetzt unruhig werdendes Ich, das paradoxerweise seiner poetischen Stimmung folgend in die Welt aufbricht, von der es sich zurückgezogen hatte:

Nun aber weiß aber jeder, dass man bey solcher Stimmung nicht immer ruhig im Zimmer sitzen bleibt, und manchmal mit begeistertem Herzen und glühenden Wangen ins freye Feld läuft, ohne auf Weg und Steg zu achten. So ergings auch mir, und ohne zu wissen wie, befand ich mich *plötzlich* auf der Landstraße von Havre, und vor mir her zogen, hoch und langsam, mehrere große Bauernwagen, bepackt mit allerley ärmlichen Kisten und Kasten, alfränkischen Hausgeräthe, Weibern und Kindern. Nebenher gingen die Männer, und nicht gering war meine Ueberraschung, als ich sie sprechen hörte – sie sprachen Deutsch. In schwäbischer Mundart. Leicht begriff ich, dass diese Leute Auswanderer waren, und *als ich sie näher betrachtete, durchzuckte mich ein jähes Gefühl, wie ich es noch in meinem Leben empfunden*, alles Blut

63 »Der Begriff der Atmosphäre bezieht sich in seiner ästhetischen Bedeutung auf die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation. Grundsätzlich ist jeder Raum durch eine spezifische Atmosphäre geprägt, die entweder aus unwillkürlich zusammenwirkenden oder bewusst inszenierten Qualitäten eines Orts resultiert.« (13) Insbesondere kann die Räumlichkeit einer Inszenierung als theatrale Atmosphäre näher gekennzeichnet werden: »Theatrale Atmosphären existieren nur im Moment ihrererspürung durch das Publikum. Dabei ist die spezifische Stimmung, in die die Atmosphäre einen Zuschauer zu versetzen vermag, kein Zufallsprodukt. Vielmehr ist die Atmosphäre einer Raumkonstellation inszenatorisch weitgehend herstellbar – auch wenn ihre Wirkung letztlich immer in Abhängigkeit zum Empfinden des Zuschauers steht.« Sabine Schouten, Art. »Atmosphäre«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 14.

64 »Es gibt andererseits [im Vergleich zum öffentlichen »Sprechamt«; S.W.] das Sprechen im »Land der Poesie«, das nur an einem bestimmten fiktiv-realen Ort möglich und für das der heimliche Rückzug aus der Öffentlichkeit unter bestimmten Bedingungen Voraussetzung ist. Die Produkte entstehen in einem das Ich zunehmend vereinnahmenden Innenraum, für den erinnerte Zustände reaktiviert werden und die das Ich in einen realitätsfernen Zustand versetzen.« Madleen Podewski, Kunsttheorie als Experiment, 112.

stieg mir plötzlich in die Herzkammern und klopfte gegen die Rippen, als müsse es heraus aus der Brust, als müsse es so schnell wie möglich heraus, und der Athem stockte mir in der Kehle. (DHA V, 371; H. v. m.)

Auf die Plötzlichkeit des Moments, mit der sich das Ich auf der Landstraße wieder findet, folgt die auffällige Intensität des Moments, in dem die Begegnung mit den deutschen Auswanderern zum unvergleichlichen und unverwechselbaren Augenblick gesteigert wird. Indem die Zeit in diesem Augenblick zur subjektiven »Erfahrung einer einmaligen, unwiederholbaren Gegenwart«<sup>65</sup> wird, erfährt das Ich die Begegnung als ein Ereignis. Das »jäh[e] Gefühl«, das im Prozess der Wahrnehmung das Ich »durchzuckte«, stellt seine leibliche Präsenz heraus, die auf die leibliche Präsenz wiederum der Betrachteten wechselseitig bezogen ist. Der Ereignischarakter dieser Szene resultiert aus der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren, d. h. den deutschen Auswanderern, und dem Zuschauer, d. h. dem Ich als Augenzeugen, sodass die medialen Bedingungen einer Aufführung erfüllt sind. Ihre spezifische *Medialität* besteht in der Interaktion zwischen leiblich präsenten Ko-Subjekten.<sup>66</sup> Auf die dargestellte Wirkung des Ereignisses auf sein Herz, die an erster Stelle genannt wird, folgt der Versuch des Ich-Erzählers, die Wahrnehmung des Ichs zu schildern:

Ja, es war das Vaterland selbst das mir begegnete, auf jenen Wagen saß das blonde Deutschland, mit seinen erstblauen Augen, seinen traulichen, allzubedächtigen Gesichtern, in den Mundwinkeln noch jene kümmerliche Beschränktheit, über die ich mich einst so sehr gelangweilt und geärgert, die mich aber jetzt gar wehmüthig rührte - [...]. (Ebd.)

Das Ich hat eine Assoziation, die nach dem Augenblick, in dem es die Auswanderer näher betrachtet hat, erzählt wird. Die Auswanderer repräsentieren das Vaterland als eine Figur<sup>67</sup>, deren Körperlichkeit mit jetzt neu bewerteten Erinnerungen assoziiert wird. Als Zuschauer nimmt das Ich die Akteure der Begegnung somit in ihrer referenziellen Funktion wahr.<sup>68</sup> Auf die Erkenntnis, dass es sich um deutsche Auswanderer handelt, scheint es allerdings nicht in erster Linie anzukommen, denn das Ich vernimmt früh die deutsche Mundart und begreift leicht, dass es sich um Auswanderer handelt. Erst in dem Moment der näheren Betrachtung, in dem durch das Sehen hier die Wechselwirkung ko-präsentier Subjekte ermöglicht wird, erfährt das Ich ein aufrührendes Wahrnehmungsereignis. Jetzt und hier ist das Ich wehmütig gerührt von dem Auftritt einer Personage, der es sich leiblich gegenüber sieht. Bezüglich seiner Selbstwahrnehmung als Zuschauer ist es signifikant, dass auf der einen Seite die Akteure von ihm in ihrer referenziellen

65 Patrick Primavesi, Art. »Zeit«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 399.

66 »Die leibliche Ko-Präsenz meint vielmehr ein Verhältnis von Ko-Subjekten. Die Zuschauer werden als Mitspieler begriffen, welche die Aufführung durch ihre Teilnahme am Spiel, d. h. ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmung, ihre Reaktionen mit hervorbringen. Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 47.

67 In theaterwissenschaftlicher Perspektive verstehe ich die Figur »als Konstrukt, welches sich erst in einem je spezifischen Verhältnis von Rolle und individuellem Schauspieler konstituiert und durch die Wahrnehmung der Zuschauer vollzogen wird. Figur kann damit nicht reduziert werden auf die sprachlichen Zeichen des Rollentextes, sondern sie umfasst auch die leibliche Erscheinung des Schauspielers. Jenseits dieser Verkörperung gibt es keine Figur.« Jens Roselt, Art. »Figur«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 105.

68 »Theater erfüllt immer zugleich eine referentielle und eine performative Funktion. Während die referentielle Funktion auf die Darstellung von Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situationen etc. bezogen ist, richtet sich die performative auf den Vollzug von Handlungen – durch die Akteure und zum Teil auch durch die Zuschauer – sowie auf ihre unmittelbare Wirkung.« Erika Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, 279.

Funktion für Deutschland früh gedeutet werden und auf der anderen Seite das Erlebnis der Ko-Präsenz den Ich-Erzähler in der Vorrede bis zum Schluss beschäftigen wird.

In den Fokus rückt hier der *semiotische* Aspekt der Aufführung. Was hat es mit dem »jäh[e]n Gefühl« auf sich, d. h. was bedeutet dieses besondere Gefühl, das im Moment der Wahrnehmung das Ich überkommt und nicht loszulassen scheint? Das Ich zeigt sich in der Zeit nach der Begegnung nachhaltig von dem unerhörten Ereignis beeindruckt, dessen einzigartige Wirkung auf sich es aufzuklären sucht:

Was mich betrifft, so blieb mir, durch jene Begegnung, ein tiefer Kummer, eine schwarze Traurigkeit, eine bleyerne Verzagniß im Herzen, dergleichen ich *nimmermehr mit Worten zu beschreiben* vermag. Ich, der eben noch so übermüthig wie ein Sieger taumelte, ich ging jetzt so matt und krank einher, wie ein gebrochener Mensch. Es war dieses wahrhaftig nicht die Wirkung eines plötzlich aufgeregten Patriotismus. Ich fühlte, es war etwas Edleres, etwas Besseres. (DHA V, 373; H. v. m.)

Den eben noch aus Übermut taumelnden Sieger überfällt ein niederschmetternder Kummer, der von Worten nicht erreicht wird. Dadurch, dass das Ich die »bleyerne Verzagniß im Herzen [...] nimmermehr mit Worten zu beschreiben vermag«, kommt der unsagbare Ereignischarakter der Begegnung in den Blick, der diesen Teilnehmer gebrochen aus ihr hervorgehen lässt. »Etwas Edleres, etwas Besseres« als ein »plötzlich aufgeregte[r] Patriotismus« pointiert die Unerklärlichkeit einer Erfahrung, die ein Ich in die Krise stürzt, das ins Land der Poesie zurückgekehrt war. Was nun während der Begegnung geschieht, ist die Begrüßung des Vaterlandes selber, dem das Ich in seinen Augen selber die Hand reicht. Der »Handschlag eines erneuten Bündnisses der Liebe« (DHA V, 371) besiegelt jedoch für das Ich noch keinen endgültigen Abschied von seinem eben erst begonnenen poetischen Projekt. Der Wendepunkt mit dem Gewinn einer neuen Perspektive als Dichter ist hier noch nicht erreicht. Entscheidend ist die *Öffnung des Ichs für einen Wechsel* seines eigenen Status' auch als Dichter, wenn es die Auswanderer als seinesgleichen erkennt. Die krisenhafte Aktivierung des Zuschauers ist mit dem Liebesbündnis aufs engste verknüpft, insofern sich *zwischen* der Rolle des Zuschauers und der Rolle der Akteure ein unsagbares und doch bedeutungsvolles Ereignis vollzieht.

Das Ich versucht schließlich dieses Ereignis mit Hilfe eines Bekenntnisses zu beleuchten, das es den Briefen einer verstorbenen Freundin entnimmt und »den Eindruck beschreibt, den der Anblick ihrer Landsleute, im Kriege 1813, in ihr hervorbrachte.«

»Den ganzen Morgen hab' ich häufige, bittere Thränen der Rührung und Kränkung geweint! O, ich habe es nie gewußt, daß ich mein Land so liebe! Wie Einer, der durch die Physik den Werth des Blutes etwa nicht kennt: wenn man's ihm abzieht, wird er doch hinstürzen.« *Das ist es. Deutschland, das sind wir selber.* Und *darum wurde ich plötzlich so matt und krank beim Anblick jener Auswanderer*, jener großen Blutströme, die aus den Wunden des Vaterlands rinnen und sich in den afrikanischen Sand verlieren. Das ist es; es war wie ein leiblicher Verlust und ich fühlte in der Seele einen fast physischen Schmerz. (DHA V, 374; H. v. m.)

Der Zustand der Krise beim Anblick der Auswanderer ist der Moment einer intensiven individuellen Selbsterfahrung. Die Ansteckung durch das Elend der Landsleute geschieht in beiden Fällen gewaltsam und unwillkürlich. Dieses Elend als Zuschauer affektiv teilen zu können, ist in dem Vollzug des Zuschauens selber begründet, sich selbst *kraft* dieses Vollzugs in besonderer Weise als gegenwärtig zu erfahren: die Erfahrung der eigenen leiblichen Präsenz ist zugleich die Krisenerfahrung, Deutschland *selbst zu sein*. Das Insistieren auf der individuellen Einzigartigkeit des Erlebnisses, das am eigenen Leib erfahren werden muss, um verstanden zu

werden, geht mit der Einsicht einher, auf diese Selbsterfahrung nur verweisen, sie aber nicht direkt darstellen zu können. Die Unmittelbarkeit der Wirkung wird durch das individuelle Zuschauen als kreative Handlung selbst hervorgebracht. Diese aktive Teilnahme an der Aufführung erweist ihren *ästhetischen* Aspekt, als Ereignis sowohl in Bezug auf Präsenz und Repräsentation erfahren zu werden.<sup>69</sup> Im Hinblick auf das Wahrnehmungsereignis des Zuschauers ist die performative Funktion der Aufführung evident, die der referenziellen Funktion voraus liegt. Die Präsenzerfahrung der Krise geht mit der assoziierten Repräsentation des Vaterlandes äußerst wirksam einher.<sup>70</sup> Aus den bisherigen Überlegungen wird deutlich, dass der Begriff des Performativen als »Schlüsselbegriff« für die unterschiedlichen Aufführungsaspekte des Textes anzusehen ist. Im Wesentlichen geht es um

[...] eine spezifische Art der Raumwahrnehmung, ein besonderes Körperempfinden, eine bestimmte Form von Zeiterlebnis sowie eine neue Wertigkeit von Materialien und Gegenständen. Es konstituiert und manifestiert sich hier eine bestimmte Weise des leiblichen In-der-Welt-Seins, das schöpferische Prozesse der Gestaltung und Umgestaltung fokussiert, in denen es die Performanz ist, über die man zur Referenz gelangt. D. h. die Generierung von Bedeutungen erfolgt in Abhängigkeit von den Veränderungen, die durch wirklichkeitskonstituierende Handlungen – Sich-Bewegen, Sprechen, Wahrnehmen – hervorgebracht werden.<sup>71</sup>

Übereinstimmend mit dieser programmatischen Akzentuierung einer »bestimmte[n] Weise des leiblichen In-der-Welt-Seins« steht in der Vorrede die Inszenierung von Körperlichkeit im Mittelpunkt, indem Heine die Eigendynamik einer bestimmten Erfahrung von Präsenz aufzeigen will. Ein solcher Erfahrungsmodus markiert in diesem Text den Wendepunkt des Ichs in der Rolle als Dichter. Heines »Geständnisse« kulminieren in der Erzählung einer Szene, in der das Ich einem kleinen Mädchen am Strand zuschaut:

Ich versichere Euch, ich bin kein Patriot, und wenn ich an jenem Tage geweint habe, so geschah es wegen des kleinen Mädchens. Es war schon gegen Abend, und ein kleines deutsches Mädchen, welches ich vorher schon unter den Auswanderern bemerkt, stand allein am Strande, wie versunken in Gedanken, und schaute hinaus ins weite Meer. Die Kleine mochte wohl acht Jahr alt seyn, trug zwey niedlich geflochtene Haarzöpfchen, ein schwäbisch kurzes Röckchen von wohlgestreiftem Flanell, hatte ein bleichkränkelndes Gesichtchen, groß ernsthafte Augen, und mit weichbesorgter, jedoch zugleich neugieriger Stimme frug sie mich: ob das das Weltmeer sey? – Bis tief in die Nacht stand ich am Meere und weinte. (DHA V, 374 f.)

Das kleine Mädchen macht in seinem ganzen Erscheinen seine absurde Situation in der Fremde sichtbar und spürbar. Indem es den Zuschauer direkt anspricht, hebt es jede Wahrnehmungsdistanz auf und löst in dem Zuschauer eine tief greifende emotionale und körperliche Reaktion aus. Die Aufführung erreicht dadurch ihren Höhepunkt, dass die Bedeutung des Schreibartwechsels als Ereignis inszeniert wird. Es ist die zweite, die entscheidende Inspiration des Dichters, die angesichts des nachhaltig beeindruckten und allein am Ort der Szene zurückbleibenden Ichs erzählt wird. Denn erst durch die inszenierte subjektive Wahrnehmung dieses kleinen Mädchens wird [...] »die

69 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Art. »Aufführung«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 22.

70 »Die Repräsentation sowie die Beilegung von Bedeutungen und das Erspüren von Präsenz schließen sich nicht gegenseitig aus oder problematisieren einander. Sie verbinden sich vielmehr auf eine die Wahrnehmung nur schwer auflösbare Weise miteinander, die gleichwohl zwischen Präsenz und Repräsentation, phänomenalen Leib des Schauspielers und seiner Rolle oszilliert.« Erika Fischer-Lichte, Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen, in: Jens Kertscher und Dieter Mersch [Hg.], Performativität und Praxis, München 2003, 108.

71 Erika Fischer-Lichte, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, 289.

Sensibilisierung des Ich für die außerordentliche Wahrnehmung<sup>72</sup> einer Vision gestiftet. Kraft der erlebten Ko-Präsenz mit dem kleinen Mädchen kann der Zuschauer die zukunftsweisende Mitteilung empfangen, nach der er zu seinem politischen Engagement zurückkehren muss.

Das Ich hört eine Stimme aus dem Meer, »aufweckend, gebiethend und doch grundweise.« (DHA V, 375) Die »bleyerne Verzagniß im Herzen« des Ichs erhält durch die mythisch hervortretende Kulisse des Meeres eine gebieterische Resonanz. Das Herz als Quelle der kämpferischen Worte ist nicht länger matt »wie der Leib einer Gebärerinn« (DHA V, 370), sondern kann nun sogar »das große Welterlösungswort« (DHA V, 375) in sich aufnehmen und wortgewaltig verkörpern. »Wenn Einem aber das Meer seine Geheimnisse offenbart und Einem das große Welterlösungswort ins Herz geflüstert, dann Ade Ruhe! Ade stille Träume! Ade Novellen und Commödien, die ich schon so hübsch begonnen und die nun schwerlich so bald fortgesetzt werden!« (Ebd.) Die offenbarten Geheimnisse der Mitteilung schaffen es, das Ich nachhaltig dadurch zu verwandeln, dass es sie mit dem verwundeten Herz vernimmt. Diese von dem Herzen des Dichters vernommene Offenbarung emergiert aus einem offenen Prozess, der das Herz als Zentralnerv der Krise prägt und sozusagen seismografisch ausgebildet hat. In Bezug auf die Darstellung dieses Prozesses ist die Mitteilung nicht das Element einer Vorsehung, sondern das Ereignis einer Aufführung unter den Bedingungen des Textes.<sup>73</sup> In der Perspektive des Subjekts hat die Initiation im Erlebnishorizont seiner Begegnung mit den Ausgewanderten den Charakter des unwillkürlichen Zwangs und wird doch zugleich bewusst durch das Dichter-Ich vollzogen. Die »heilige Zwingniß« kann in ihrem dargestellten Prozesscharakter vor diesem Hintergrund durch den semiotischen Aspekt einer Aufführung beleuchtet werden: Die Re-Aktivierung des Ichs zu seinem Tribunalat wird als *Emergenz von Bedeutungen* literarisch in Szene gesetzt:

Er [der Zuschauer; S.W.] erfährt in diesem Moment seine eigene Wahrnehmung als emergent, als seinem Willen und seiner Kontrolle entzogen, zugleich aber als bewusst vollzogen. Das Umspringen lenkt so die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden zugleich auf den Wahrnehmungsprozess selbst und seine besondere Dynamik.<sup>74</sup>

Die Macht der »Idee«, von der Heine spricht, wenn er sein eigenes Sprechamt erläutern will, zeigt sich in dem Vollzug der Wahrnehmung selbst, bei dem das wahrnehmende Ich leiblich in den Prozess einer Aufführung involviert wird. Die zentrale inszenatorische Dimension der Körperlichkeit erhellt aus dem Phänomen, die Erfahrung der Aufführung als das Moment einer Schwelle zu durchlaufen. Wie produktiv das Moment der Schwelle sein kann, illustriert Heine durch den finalen symbolischen Befund des politisch engagierten Dichters: Der Dichter entdeckt sein »schreyendes Roth [wieder], das wie Blut aussieht, und womit man nur rothe Löwen malt.«

72 Madleen Podewski, *Kunsttheorie als Experiment*, 120. Die Zusammengehörigkeit der Wahrnehmung des kleinen Mädchens mit der außerordentlichen Wahrnehmung einer Vision in einem gemeinsamen kreativen Prozess wird von Podewski hervorgehoben: »Auf diese Weise ist die Inspiration selbst mit der konkreten *Genese* der Empfängnisbereitschaft untrennbar verknüpft.« Ebd. 121.

73 Die Vision des Ichs ist vergleichbar mit einem plötzlich während einer Aufführung auftretenden Gedanken und ist »etwas qualitativ völlig Neues. Als solches ereignet sich Bedeutung hier – Bedeutung emergiert als ein Ereignis, Bedeutung wird zum Ereignis. Es ist also gerade der Ereignisbegriff, der nicht nur geeignet erscheint, die besondere Art der Bedeutungsgenerierung in diesen Aufführungen, nämlich die Emergenz von Bedeutung, genauer zu charakterisieren, sondern auch zwischen Wirkung und Bedeutung zu vermitteln.« Erika Fischer-Lichte, *Performativität und Ereignis*, in: *Theatralität*, Bd. 4: *Performativität und Ereignis*, hg. von Erika Fischer-Lichte, 2003, 30.

74 Erika Fischer-Lichte, Art. »Aufführung«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 21.

(DHA V, 375) Das literarische Potenzial, einen Text als eine Aufführung zu inszenieren, ist von Heine konsequent genutzt worden. Indem er in seiner Vorrede die Aufführung als literarische Mitteilungsförm erprobt, inszeniert Heine die interaktive Wahrnehmungssphäre des leiblichen In-der-Welt-Seins durch den literarischen Einsatz des subjektiven Augenzeugen. Für diesen Augenzeugen ist nun ein Erfahrungspotenzial kennzeichnend, das mit dem Zustand der Krise eng verknüpft ist. Es ist ein zentraler Gedanke dieser Arbeit, dass der Regisseur Heine keinen Zweifel an der künstlerischen Produktivität dieser Krise aufkommen lässt.

## 1.2 Das Potenzial der Inszenierung im Zeichen der Krise

Die Inszenierung des Textes als Aufführung ist mit der Darstellung von Zuständen der Krise eng verbunden. Heines komplexe Darstellung seines Schreibartwechsels im Rahmen der Vorrede zu »Salon I« ist auf den Ereignischarakter von krisenhaften Erfahrungen ausgerichtet, die den Augenzeugen unwiderstehlich eine schöpferische Initiation durchlaufen lassen. Diese Produktivität der Krise hat der Ich-Erzähler im Modus der Aufführung gezeigt. Seine Selbstinszenierung als Augenzeuge kann in der Form des bloßen Berichts nicht gelingen. Es ist an dieser Stelle die Frage zu stellen, ob Heine über den besprochenen Text hinaus seine Texte als Aufführungen inszeniert. Für diesen Zweck ist die Körperlichkeit als strategischer Fokus der Inszenierung durch den Text terminologisch in Bezug auf den Begriff der Verkörperung und der Präsenz zu spezifizieren. Grundsätzlich besteht dabei der methodische Ausgangspunkt für die Untersuchung der Art und Weise, wie Körperlichkeit in der Aufführung im Sinn der Ästhetik des Performativen hervorgebracht wird, in der Spannung zwischen dem leiblichen In-der-Welt-Sein des Schauspielers und seiner Darstellung einer Figur.<sup>75</sup> Ausgehend von der heuristischen Annahme dieser Spannung und unabhängig von der Frage, ob wirklich in der Darstellungspraxis eine Figur hervorgebracht wird oder nicht,<sup>76</sup> geht es im Hinblick auf die Prozesse der Verkörperung und das Phänomen der Präsenz darum, systematisch zu untersuchen, inwiefern die durch die Kategorie der Aufführung implizierte Relation von Krise und Erfahrung die Frage beantworten kann, warum Heine möglicherweise in einem umfassenderen Sinne seine literarischen Texte als Inszenatorien verfasst.

Die Erfahrung geschichtlicher Gegenwart lässt Heine zum »Augenzeugen der Krise«<sup>77</sup> werden. Diese Position des Augenzeugen erfüllt er im Text – wie oben dargestellt – auch mit einer leiblichen Präsenz, die durch ihren seismografischen Bezug auf die unterschiedlichen Akteure im Hier und Jetzt der Gegenwart konzeptionell die Möglichkeit eröffnet, die leiblich präsenten Ko-Subjekte im Sinne einer Aufführung in Szene zu setzen. Indem im Folgenden den anvisierten Fragen nachgegangen wird, soll insbesondere auch erläutert werden, welche künstlerische Strategie der Regisseur Heine verfolgen könnte, wenn er diese Möglichkeit realisiert, Texte als

75 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 130. »Denn in dieser Spannung sehe ich die Bedingung der Möglichkeit zum einen für die performative Hervorbringung von Körperlichkeit in der Aufführung und zum anderen für ihre je spezifische Wahrnehmung durch die Zuschauer.« Ebd.

76 Ebd. 154.

77 Gerhard Höhn, »Blutrosen« der Freiheit. Heinrich Heines Geschichtsdenken, in: ders. [Hg.], *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*, a. a. O., 176.

Aufführungen zu inszenieren. Die Frage nach der Tragweite und Relevanz der Selbstinszenierung des Augenzeugen bei Heine geht mit der Frage nach dem Stellenwert einher, die der inszenierten Erfahrung von Ereignissen für die »Geschichtschreibung der Gegenwart«<sup>78</sup> zukommen kann.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Texte des so genannten »Memoiren-Projekts«, die Heines durchgehende »Personalisierung der darstellenden Perspektive«<sup>79</sup> durch ihre genealogische Perspektive potenzieren. »Indem diese Rede immer wieder Szenen und Inszenierungen ihrer selbst aufsucht, gibt sie auch allmählich den Blick frei auf das lebensgeschichtliche Drama, da sie entstand, gibt sie auch allmählich den Blick frei auf das lebensgeschichtliche Drama, da sie entstand, und auf die *Dramaturgie, durch welche sie sich ihrer Lebendigkeit vergewissert*.«<sup>80</sup> Dass insbesondere Heines »Memoiren«-Fragment eine solche Schlüsselszene in sich birgt, legt Bernd Kortländer nahe, wenn er die Aufgabe dieses Textes folgendermaßen benennt: »es soll zugleich eine Lesart der Person des Autors einleiten und befördern.«<sup>81</sup> Schon die einleitenden Worte des Ichs an die »theure Dame« legen den Eindruck nahe, dass die Wahrnehmungsinstanz des Augenzeugen grundsätzlich in die Selbstdarstellungen innerhalb der »Memoiren« mit einbegriffen wird. »Ich habe in der That, theure Dame, die Denkwürdigkeiten meiner Zeit, in so fern *meine eigene Person* damit als *Zuschauer* oder als Opfer in Berührung kam, so wahrhaft und getreu als möglich aufzuzeichnen gesucht.« (DHA XV, 59; H. v. m.) An der grundsätzlichen Relevanz des Textes für die »Genese und Funktion seines literarischen Sprechens«<sup>82</sup> lässt das Ich keinen Zweifel aufkommen. Es geht um »[...] Geständnisse, die alle auf den geistigen Prozeß Bezug haben, den ich später durchmachen mußte. Aus den frühesten Anfängen erklären sich die spätesten Erscheinungen.« (DHA XV, 60) Wie durch ein Brennglas will Heine in diesem Text »die Wechselwirkung äußerer Begebenheiten und innerer Seelenereignisse« (DHA XV, 59) mitteilen, sodass für den eigenen geistigen Prozess das Individuelle des persönlichen Erlebens in den frühen konfrontativen Auseinandersetzungen mit Zeit und Zeitgenossen aufgezeigt wird.<sup>83</sup> Vom späten Standpunkt aus kann sich der bereits gelebte Prozess als Resultat eines initiatorischen Impulses bestimmen, der in seiner spezifischen Wirksamkeit die Intentionalität des ganzen Lebens prinzipiell ermöglicht.

Noch bevor eine selbst erwählte Existenz als Dichter sich über die Bestimmung des eigenen Lebens Rechenschaft geben kann, tritt Heine selber auf als Zeuge einer »Regie der Affekte, die der Rede vorangingen.«<sup>84</sup> Dass im Hinblick auf eine solche Regie der Horizont »innerer Seelenereignisse« nicht ohne die leibhaftige Präsenz des Ichs gedacht werden kann, steht dann außer Frage, wenn gezeigt werden soll, *wie* sich die spannungsreiche Wechselwirkung des Zuschauer-Ichs mit denkwürdigen Ereignissen vollzieht. Für diesen Fall käme der Zuschauer durch seinen Auftritt in Berührung mit Ereignissen, die grundsätzlich dessen eingangs durch das Erzähler-Ich behauptete Opposition zum Status des involvierten Opfers unterlaufen könnten. Inhaltlich werden hauptsächlich private Erlebnisse der Düsseldorfer Kindheit und Jugendzeit erzählt. Damit treten die »Memoiren« dem »Buch Le Grand« an die Seite, das die gleiche Epoche sozusagen aus einer

78 HSA 21, 32.

79 Michael Werner, Rollenspiel oder Ichbezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung in Heines Werk, in: Christian Liedtke [Hg.], Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2000, 23.

80 Manfred Schneider, Die Angst des Revolutionärs vor der Revolution, 11. (H. v. m.)

81 Bernd Kortländer, Heinrich Heine, Stuttgart 2003, 324.

82 Manfred Schneider, Die Angst des Revolutionärs vor der Revolution, 18.

83 Vgl. Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 494.

84 Manfred Schneider, Die Angst des Revolutionärs vor der Revolution, 19.

welthistorischen Perspektive erzählt. Beide Texte erzählen jeweils in genealogischer Perspektive die besondere Erfahrung des Ichs mit einer bestimmten Hauptfigur, die auf bemerkenswerte Art und Weise ihre Spuren hinterlässt.<sup>85</sup>

Die »Memoiren« kulminieren in einem Schlussakt,<sup>86</sup> in dem Heine erzählt, welche Rolle für ihn im Alter von 16 Jahren die Bekanntschaft mit der schönen und verführerischen Tochter eines Scharfrichters gespielt hat, die das »rothe Sefchen« genannt worden ist.<sup>87</sup> Was auf das junge Dichter-Ich nachhaltigen Eindruck macht und die Erzählweise von seiner Beziehung zu der sozialen Außenseiterin prägt, ist die Art und Weise, *wie* sie ihm phänomenal erschienen ist. Deutlich tritt in der phänomenalen Wahrnehmung die Disposition des Wahrnehmenden hervor, wenn in der Schilderung ihrer Erscheinung zum Vergleich verschiedene Exempel der Schönheit aufgeboten werden.

Sie hatte jene enge Taille welche wir bey den Quarteronen in Westindien bemerken, und da sie kein Corset und kein Dutzend Unterröcke trug, so glich ihre enganliegende Kleidung dem nassen Gewand einer Statue; keine marmorne Statue konnte freylich mit ihr an Schönheit wetteifern, *da sie das Leben selbst und jede Bewegung die Rhythmen ihres Leibes, ich möchte sagen sogar die Musik ihrer Seele offenbarte*. Keine von den Töchtern der Niobe hatte ein edler geschnittenes Gesicht, die Farbe desselben wie ihrer Haut überhaupt, war von einer etwas wächsernen Weiße, ihre große, tiefdunkle Augen sahen aus als hätten sie ein Räthsel aufgegeben und warteten ruhig auf die Lösung, während der Mund mit den schmalen hochaufgeschürzten Lippen und den kreideweißen etwas länglichen Zähnen zu sagen schien: du bist zu dumm und wirst vergebens rathen. Ihr Haar war roth, ganz blutroth und hing in langen Locken bis über ihre Schulter hinab, so daß sie dasselbe unter dem Kinn zusammenbinden konnte; das gab ihr aber das Aussehen als habe man ihr den Hals abgeschnitten und in rothen Strömen quülle daraus hervor das Blut. (DHA XV, 93; H. v. m.)

Die unterschiedlichen Ansätze, die das rote Sefchen erst mit den »Quarteronen«, dann mit Marmorstatuen und schließlich mit »den Töchtern der Niobe« vergleichen, synthetisieren nicht die Merkmale exemplarischer Schönheit nahtlos zu einer irrealen Idealgestalt. Im Hinblick auf Distanz und Nähe des roten Sefchens zu diesen repräsentativen Figurationen des Schönen werden die besondere Eigenart und die Individualität ihrer Körperlichkeit deutlich exponiert. Entscheidend ist die Lebendigkeit ihrer Erscheinung, wenn der Betrachter ihre Schönheit noch über diejenige von Marmorstatuen stellt.<sup>88</sup> »[D]as Leben selbst« offenbart sich durch die faszinierende Eigendynamik ihres Leibes, der sich selbst als einen Agenten hervorbringt. Indem das Ich wahrnimmt, wie »jede Bewegung die Rhythmen ihres Leibes, ich möchte sagen sogar die Musik ihrer Seele offenbarte [...]« sind *Prozesse der Verkörperung* in seinen Blick geraten.

85 Auch Wilhelm Gössmann legt diese Korrelation hinsichtlich der Hauptfiguren beider Texte Heines nahe. Vgl. Wilhelm Gössmann, Die Verwandlung politischer Ideen in poetische Gestalten bei Heinrich Heine, in: Gertrude Ceppl-Kaufmann u. a. [Hg.], »Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen«, Köln/Wien 1990, 137 u. 141.

86 Vgl. Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 327.

87 Über den Status des Außenseiters in diesem Beruf lässt das Ich keinen Zweifel aufkommen: »An manchen Orten wird das Glas zerbrochen woraus der Scharfrichter getrunken; niemand spricht mit ihm, jeder vermeidet die geringste Berührung. Diese Schmach ruht auf seiner ganzen Sippschaft, weßhalb auch die Scharfrichterfamilien nur unter einander heurathen.« (DHA XV, 95).

88 Insofern das »rote Sefchen« emphatisch »das Leben selbst« verkörpert, kann sich in diesem frühen Exemplar einer langen Reihe von Marmorbildern bei Heine das Programm ihrer Verlebendigung erfüllen, das Dolf Sternberger in diesem Zusammenhang verortet: »Diese Marmorbilder enthüllen sich am Ende als bloße Vorboten, Verheißungen, auch Aufforderungen: diejenige Schönheit, deren imagines sie sind, werde und solle sich einmal ganz und gar lebendig zeigen.« Dolf Sternberger, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde, 193.

Nicht die mögliche Figur, die das rote Sefchen verkörpert, sondern die *Phänomenalität* ihrer leiblichen Bewegungen stehen im Mittelpunkt einer Wahrnehmung, für die die Rhythmik des Leibes und die Musikalität der Seele ineinander übergehen. In dieser Perspektive ist die Seele nur ein anderer emphatischer Name für den Leib, der die musikalische Erfahrung aus eigener Kraft anstimmen kann. Die Sensibilisierung für leibliche Eigendynamik manifestiert sich in der durch sie ausgelösten Begeisterung für rhythmische Bewegungen, die symptomatisch für die besondere Wahrnehmung des Ichs *als* werdender Dichter ist. In dem »Reisebild« »Reise von München nach Genua« offenbart sich beim Anblick der »Trienterinnen« deren Körperlichkeit geradezu als poetische Quelle:

[V]or allem aber liebe ich jenen genialen Gang, *jene stumme Musik des Leibes, jene Glieder, die sich in den süßesten Rhythmen bewegen*, üppig, schmiegsam, göttlich liederlich, sterbe-faul, dann wieder ätherisch erhaben, und *immer hochpoetisch*. Ich liebe dergleichen, wie ich die Poesie selbst liebe, und diese melodisch bewegten Gestalten, dieses wunderbare Menschenkonzert, das an mir vorüberrauschte, fand sein Echo in meinem Herzen, und weckte darin die verwandten Töne. (DHA VII/I, 45; H. v. m.)

Indem »jene stumme Musik des Leibes« sich selber in den Akten des »genialen Gang[s]« hervorbringt und auf diese Weise die Begeisterung des Dichter-Ichs verursacht, stellen die leiblichen Bewegungen der Trienterinnen in dieser Szene ihr eigenes *begeisterndes Wirkpotenzial* heraus. Insofern das rote Sefchen dasselbe Wirkpotenzial in den »Rhythmen ihres Leibes« (DHA XV, 93) offenbart, wird in beiden Wahrnehmungsszenen die Möglichkeit von Aufführungen realisiert, etwas Geistiges in dem Leib selber zur Erscheinung zu bringen:

Der Schauspieler leiht nicht seinen Körper einem Geistigen und verkörpert in diesem Sinne etwas Geistiges – nämlich vorgegebene Bedeutungen –, sondern er bringt den »Geist« in seinem Leib zur Erscheinung, indem er dem Leib »agency« verleiht. [...] Der Leib agiert als verkörperter Geist (*embodied mind*).<sup>89</sup>

Mit dem Begriff der Verkörperung fundiert die Ästhetik des Performativen programmatisch die repräsentativen Leistungen des Darstellers in Akten des sich selbst als Agent hervorbringenden Leibes.<sup>90</sup> Heine wird seiner Rolle als »Fürsprecher des Leibes«<sup>91</sup> dadurch auf besondere Weise gerecht, dass er angesichts seiner Begegnung mit dem roten Sefchen Prozesse der Verkörperung vor Augen führt, die in ihrer Wirkung auf den Betrachter grundlegende Aspekte von Aufführungen insgesamt darstellen.<sup>92</sup>

89 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140.

90 Ebd. 152. »Dies eben meint der radikal neudefinierte Begriff der Verkörperung. Er betont, dass das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen überhaupt erst die Bedingung der Möglichkeit dafür darstellt, dass der Körper als Objekt, Thema, Quelle von Symbolbildungen, Material für Zeichenbildungen, Produkt kultureller Einschreibungen u. a. fungieren und begriffen werden kann.« Ebd. 153. Für die Ästhetik des Performativen ist damit eine programmatische Schlüsselkategorie gewonnen: »Er [der Begriff der Verkörperung; S.W.] eröffnet ein neues methodisches Feld, in dem der phänomenale Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion figuriert. Das Konzept der Verkörperung soll entsprechend als eine methodische Korrekturinstanz gegenüber dem Erklärungsanspruch von Begriffen wie »Text« oder »Repräsentation« fungieren.« Ebd. 153 f. – Auf die ästhetisch-philosophische Programmatik des Verkörperungskonzeptes wird im Kontext Nietzsches ausführlicher eingegangen.

91 Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*, Tübingen 2001, 1.

92 Den hohen Stellenwert der Konzeption von Verkörperungen für Aufführungen wird von Fischer-Lichte betont: »Dieses Konzept von embodiment/Verkörperung ist [...] für eine Ästhetik des Performativen zentral: Denn bei den performativen Akten, mit denen in Aufführungen Körperlichkeit hervorgebracht

In ihrer Individualität tritt das rote Sefchen dem Ich der »Memoiren« leibhaftig entgegen. Dadurch, dass »ihre große[n], tiefdunkle[n] Augen [aussahen] als hätten sie ein Räthsel aufgegeben und warteten ruhig auf die Lösung« (DHA XV, 93), fühlt sich das Ich ihrer Erscheinung individuell zugehörig, an deren Rätselhaftigkeit es leidenschaftlich Anteil nimmt. Die geheimnisvolle Aura des roten Sefchens wird noch durch ihre Stimme gesteigert, die dem Ich wie die eigene zu klingen scheint:

Die Stimme der Josepha, oder des rothen Sefchen, wie man die schöne Nichte der Göcherinn nannte, war nicht besonders wohlklingend und ihr Sprechorgan war manchmal bis zur Klanglosigkeit verschleiert, *doch plötzlich, wenn die Leidenschaft eintrat, brach der metallreichste Ton hervor, der mich ganz, besonders durch den Umstand ergriff daß die Stimme der Josepha mit der meinigen eine so große Aehnlichkeit hatte.* Wenn sie sprach, *erschrak ich zuweilen* und glaubte mich selbst sprechen zu hören und auch ihr Gesang erinnerte an Träume wo ich mich selber in derselben Art und Weise singen hörte. Sie wußte viele alte Volkslieder und hat vielleicht bey mir den Sinn für diese Gattung geweckt, wie sie gewiß den größten Einfluß auf den erwachenden Poeten übte, so daß meine ersten Gedichte, die Traumbilder, die ich bald darauf schrieb, ein düstres und grausames Colorit haben, wie das Verhältniß das damals seine blutrünstigen Schatten in mein junges Leben und Denken warf. (Ebd.; H. v. m.)

Noch tiefgründiger als die leibhaftige Poesie der Trienterinnen erregt die Stimme des roten Sefchens die Sinnlichkeit des Ichs als eigene poetische Disposition des kommenden Dichters und erweckt dessen Sinn für die alten Volkslieder. Indem »plötzlich, wenn die Leidenschaft eintrat«, das Ich durch den paradoxen Gleichklang seines Stimmorgans mit demjenigen des roten Sefchens dieser eigenen poetischen Quelle *am Ort seines eigenen Leibes gewahr* wird, wird für ihn die eigene »Stimmlichkeit als eine Verkörperungsform von Sprache«<sup>93</sup> erkennbar. »Stimmlichkeit lenkt mithin die Aufmerksamkeit auf die – immer gestimmte, *energiegeladene* – Situation der Produktion und gleichzeitiger Rezeption von Wahrnehmungsereignissen.«<sup>94</sup> Indem »sie gewiß den größten Einfluß auf den erwachenden Poeten übte«, ist Schneiders These zuzustimmen, »daß der Memoirenschreiber an ihrer Gestalt das Ereignis oder auch die Phantasie des lyrischen ›Spracherwerbs‹ gestaltet.«<sup>95</sup> Dieser Spracherwerb ist für das Ich allerdings nicht ohne den möglichen Schrecken in dem Moment zu vollziehen, in dem es sich selber in dem roten Sefchen sprechen zu hören glaubt. Sein initiatorisches Wahrnehmungsereignis ist immer zugleich eine energiegeladene Interaktion.

Wenn darüber hinaus Briegleb konstatiert, dass »nämlich ein Außenseiterpärchen Haarüh Heines Initiationsritus am Eingang zum Zeitalter feierte«<sup>96</sup>, ist danach zu fragen, wie diese Initiation des Außenseiterpärchens als interaktives Wahrnehmungsereignis dargestellt wird. Der äußere Anlass ist die Neugier des Ichs, »das alte Richtschwert des Großvaters womit derselbe

---

wird, handelt es sich stets um Prozesse der Verkörperung im Sinne dieses Konzeptes, und zwar ganz gleich, ob mit ihnen zugleich auch eine fiktive Figur hervorgebracht wird [...] oder nicht [...].« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* 154.

93 Doris Kolesch, Art. »Stimmlichkeit«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 320.

94 Ebd. (H. v. m.) Der Zustand, in dem sich das junge Ich bei diesem Hörerlebnis befindet, weist eine verblüffende Ähnlichkeit zu der von Max Herrmann für den Zuschauer herausgestellten Aktivität auf. Diese »kreative« Aktivität entfalte sich »in einem heimlichen Nacherleben, in einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistung, in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das *Körpergefühl*, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen Stimmenklang in der Kehle hervorzubringen [...]«. Max Herrmann, *Das theatralische Raumerlebnis*, in: Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1930, 153. (H. v. m.)

95 Manfred Schneider, *Die Angst des Revolutionärs vor der Revolution*, 33.

96 Klaus Briegleb, *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, 215.

hundert armen Sündern den Kopf abgeschlagen habe« (DHA XV, 98) zu sehen; die Spannung steigernd erzählt das rote Sefchen, wie der »Göcherinn« zufolge manches solcher Schwerter »mit der Zeit ein heimliches Bewußtseyen bekommen [habe]«: »ja, einige werden so tückisch und bößhaft, ganz wie Unseins, und bethören den Unglücklichen der sie in Händen hat, so sehr, daß er die besten Freunde damit verwundet.« Das rote Sefchen

[...] ließ sich nicht lange bitten, ging in die besagte Kammer und trat gleich daraus hervor mit einem ungeheuren Schwerte, das sie trotz ihrer schwächtigen Arme sehr kräftig schwang, während sie schalkhaft drohend die Worte sang:

›Willst du küssen das blanke Schwert,  
Das der liebe Gott bescheert?‹

Ich antwortete darauf in derselben Tonart: ›Ich will nicht küssen das blanke Schwert – ich will das rothe Sefchen küssen!‹ und mit großer Herzhaftigkeit umschlang ich die feinen Hüften und küßte ich die trutzigen Lippen, ja, *trotz dem Richtschwert*, womit schon hundert arme Schelme geköpft worden, und *trotz der Infamia* womit jede Berührung des unehrlichen Geschlechtes jeden behaftet, küßte ich die schöne Scharfrichterstochter, ich küßte sie nicht bloß aus zärtlicher Neigung sondern auch aus Hohn gegen die alte Gesellschaft und alle ihre dunklen Vorurtheile, und *in diesem Augenblick loderten in mir auf die ersten Flammen jener zwey Passionen, welchen mein späteres Leben gewidmet blieb, die Liebe für schöne Frauen und die Liebe für die französische Revolution*, den modernen *furor francese*, wovon auch ich ergriffen ward im Kampf mit den Lanzknechten des Mittelalters! (DHA XV, 98 f.; H. v. m.)

Die besondere Pointe dieser Szene resultiert aus den performativen Momenten eines Auftritts interagierender Ko-Subjekte, bei dem das rote Sefchen und das Ich jeweils ihre Leiblichkeit äußerst wirkungsvoll hervorbringen. Wenn das rote Sefchen »*schalkhaft drohend*« in der Rolle des Akteurs das mächtige Schwert schwingend und den Text eines ihnen beiden bekannten Liedes singend ihrem Zuschauer entgegentritt, parodiert sie einerseits durch die Modulation ihrer Stimme die anzitierte drohende *Figur* des Liedes und bleibt das rote Sefchen, als das sie ihrem Zuschauer phänomenal erscheint. Andererseits werden ihre Bewegungen mit einer Energie ausgeführt, deren Bedrohlichkeit noch durch die gewalttätige Magie des alten Richtschwertes unterstützt wird. Während ihres Auftritts richtet sie sich mit einer Frage an den Zuschauer, die durch ihren appellativen Charakter besonders verdeutlicht, was sich in diesem Spannungsverhältnis zwischen der Rolle des Akteurs und des Zuschauers als Ereignis vollziehen kann.

Indem die Möglichkeit zu interagieren für den Zuschauer manifest wird, ist der Gegensatz zwischen Akteur und Zuschauer aufgehoben und wird als ein Übergang erlebt. Die Wechselwirkungen zwischen Akteur und Zuschauer erzeugen durch ihre eigene Dynamik, d. h. autopoietisch, einen Zwischenraum, der als Schwelle erfahren wird.<sup>97</sup> Die Performance des roten Sefchens ermöglicht es dem Zuschauer-Ich, bei der Aufführung eine ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung zu durchlaufen. In der Ästhetik des Performativen ist die Schwellenerfahrung

97 »Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, dass die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 61. Die konstitutive Funktion der *feedback*-Schleife beschreibt Fischer-Lichte nun folgendermaßen: »In diesem Sinne sind es die autopoietischen Wechselwirkungen zwischen beiden, welche die Aufführung hervorbringen, und damit zugleich Liminalität erzeugen. Liminalität ist eng auf Autopoiesis bezogen, geht aus ihrer Ereignishaftigkeit hervor.« Erika Fischer-Lichte, Art. »Ästhetische Erfahrung«, in: Metzler *Lexikon Theatertheorie*, 100.

grundlegendes Kennzeichen der Kategorie der ästhetischen Erfahrung.<sup>98</sup> Die Erfahrung eines Zwischenraumes beruht auf der unhintergehbaren Interaktion zwischen Akteur und Zuschauer während einer Aufführung und birgt in sich ein *transformatorisches Potenzial*: »In einer Ästhetik des Performativen ist Erzeugung von Gefühlen und Herbeiführen eines liminalen Zustandes nicht losgelöst voneinander zu denken.«<sup>99</sup>

Zum einen spricht das Ich in dieser Szene Worte aus, die das fiktive Rollenspiel des roten Sefchens desillusionierend unterlaufen. Es beteiligt sich aktiv an ihrer Performance und vollzieht durch seinen Kuss einen vollständigen Rollenwechsel. Dieser für jede Aufführung mögliche Rollenwechsel verdeutlicht, »dass eine Aufführung immer ein soziales Ereignis darstellt: In ihr geht es, wie verborgen auch immer, um die Aushandlung oder Festlegung von Positionen und Beziehungen und damit um Machtverhältnisse. In der Aufführung sind Ästhetisches und Soziales bzw. Politisches untrennbar miteinander verknüpft.«<sup>100</sup> Zum anderen erfährt das Ich seinen eigenen Auftritt als einen transformatorischen Prozess, der mit der *Erfahrung eines Krisenzustandes* einhergeht. Denn der von ihm behauptete Rollenwechsel stellt für ihn selbst einen performativen Akt der Überwindung dar, der *kraft seines Vollzugs* »Erweckungscharakter«<sup>101</sup> für die eigene Person besitzt.<sup>102</sup> Indem das Ich »trotz dem Richtschwert, womit schon hundert arme Schelme geköpft worden, und trotz der Infamia womit jede Berührung des unehrlichen Geschlechtes jeden behaftet« auftritt, sind seine Affekte im Augenblick des Kusses nicht ohne die leibliche und soziale Bedrohung seiner Person denkbar. So setzt der Kuss seine Wirkung frei: »in diesem Augenblick loderten in mir auf die ersten Flammen jener zwey Passionen, welchen mein späteres Leben gewidmet blieb, die Liebe für schöne Frauen und die Liebe für die französische Revolution, den modernen furor francese [...].« (DHA XV, 99) Die »ersten Flammen jener zwey Passionen« werden im Augenblick einer Wechselwirkung entzündet, bei der das rote Sefchen und das Zuschauer-Ich jeweils die Intensität ihrer *Präsenz selbst erzeugen*. Aus der ostentativen Selbstdarstellung im Medium leiblicher Vollzüge geht die Erfahrung einer energetischen Präsenz hervor, bei der das Ich die Tochter des Scharfrichters als Quelle erotisch-politischer Erweckung erlebt.

Es ist diese energetische Wechselwirkung zwischen Akteur und Zuschauer, die das Ich seine Schwellenerfahrung durchlaufen lässt, sodass dem »Memoiren«-Text als Inszenatorium »das radikale Konzept von Präsenz« zugesprochen werden kann: »In der Präsenz des Darstellers erfährt

---

98 »Wenn Gegensätze zusammenfallen, das eine auch zugleich das andere sein kann, dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand zum anderen. Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum. Das Zwischen avanciert dergestalt zu einer bevorzugten Kategorie. Immer wieder hat sich gezeigt, dass die ästhetische Erfahrung, die Aufführungen ermöglichen, sich zuallererst als eine Schwellenerfahrung beschreiben lässt, dir für den, der sie durchläuft, eine *Transformation* herbeizuführen vermag. Für eine Ästhetik des Performativen ist diese Art der ästhetischen Erfahrung offensichtlich von großer Bedeutung. Denn sie ist unmittelbar auf die Ereignishaftigkeit der Aufführung bezogen.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 305. (H. v. m.)

99 Ebd. 310.

100 Ebd. 68.

101 Stefan Bodo Würffel, *Der produktive Widerspruch. Heinrich Heines negative Dialektik*, Bern 1986, 21.

102 »Die Inszenierung des ›Ötölje«-Liedes mit Josepha markiert anekdotisch die Umschlag-Stelle, wo der junge Heine zum erstenmal [sic!] den Todesdrohungen standhält und in eine bewegte, sprechende, lustverheißende Beziehung eintritt und damit die innere Welt revolutionär verändert.« Manfred Schneider, *Die Angst des Revolutionärs vor der Revolution*, 37.

und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als *embodied mind*, als dauernd Werden, die zirkulierende Energie wird von ihm als transformatorische Kraft – und in diesem Sinne als Lebens-Kraft – wahrgenommen.«<sup>103</sup> Wenn das rote Seifchen zuvor das Leben selbst in den Rhythmen ihres Leibes offenbart hat, verführt in diesem Fall ihre erotische Präsenz und ihr leibhaftiges Beispiel des Außenseiters das Ich zum Kuss als »soziale Tat«<sup>104</sup> »auch aus Hohn gegen die alte Gesellschaft und alle ihre dunklen Vorurtheile«. Durch die Inszenierung des Kusses als Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer stellt Heine dessen Vollzug als ein Wahrnehmungsereignis in den Mittelpunkt, bei dem es auf das Moment der Schwelle im Spannungsfeld unterschiedlicher Pole selber ankommt. Die Inszenierungsstrategie Heines ist in diesem Schlussakt der »Memoiren« darauf aus, das Initiationserlebnis des Dichters im Modus einer bestimmten Präsenzerfahrung zu zeigen. *Über die Vorrede zu »Salon I« hinaus führt Heine in der besprochenen Episode der »Memoiren« einen Erfahrungsmodus des Augenzeugen im Zeichen der Krise vor, der in der Genese seiner Disposition als Augenzeuge selber fundiert wird.* In den Blick ist die von ihm durchlaufene ästhetische Erfahrung als ein »Prozeß der Verwandlung«<sup>105</sup> geraten, der für den Augenzeugen eines Ereignisses das transformatorische Potenzial vorsieht, das dem Zuschauer einer Aufführung prinzipiell offen steht. Dieses Potenzial soll im Folgenden anhand der Trommler-Szene aus dem »Reisebild« »Ideen. Das Buch Le Grand« verdeutlicht werden.

Wenn Heine in der »Préface« von 1834 die »Reisebilder« anlässlich ihrer französischen Ausgabe als »un théâtre d'exhibition« (DHA VI, 350) vorstellt, wird dadurch auch für das »Buch Le Grand« die Form der Inszenierung als literarisches Verfahren impliziert. Insbesondere die politischen Auswirkungen der Französischen Revolution und die Düsseldorfer Jugendzeit des Dichter-Ichs werden in den Kapiteln VI bis X dieses Textes in vorwiegend genealogischer Perspektive so miteinander verknüpft, dass es viel versprechend erscheint hier anzusetzen, um über Heines Interesse an dem Auftritt des Zuschauers im Text Grundlegendes zu erfahren. Dass diese Form der Selbstinszenierung in einem welthistorischen Zusammenhang begriffen werden muss, betont Heine durch seine Ankündigung in einem Brief vom 10. Januar 1827 an Friedrich Merckel: »Das Buch [»Reisebilder« II; S.W.] wird viel Lärm machen, nicht durch den Privatskandal sondern durch die großen Weltinteressen die es ausspricht. Napoleon und die französische Revolution stehen darin in Lebensgröße.«<sup>106</sup> Im Hinblick auf die Genese des Augenzeugen in den »Memoiren« weist der »Ideen«-Text ebenfalls in dem Maße bestimmte Zeitereignisse als denkbar aus, in dem sich für die wahrnehmende Instanz Innen- und Außenwelt im konkret-sinnlichen Augenblick wechselseitig durchdringen können.<sup>107</sup> Die vorgestellten politischen Phänomene können wiederum in ihrer *lebensgroßen* Inszenierung insofern besonders aufrühren und aufhorchen lassen, als Selbst- und Zeitbiographie hier für den Dichter zukunftsweisend zusammengeschlossen werden.<sup>108</sup>

103 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 171.

104 Vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 497.

105 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 349.

106 HSA 20, 281.

107 Vgl. Slobodan Grubačić, *Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse*, 45.

108 Vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 212.

Der Augenzeuge schult die eigene seismografische Wahrnehmung in »dem dynamischen ›Unterricht‹, den der eigentliche ›Lehrer‹ Le Grand im Fach Weltgeschichte erteilt.«<sup>109</sup> Die Figur des französischen Tambours Le Grand markiert die Rolle des welthistorischen Lehrers in einer Konstellation, in der die Erfahrungsfülle und Ereignisnähe den lehrhaften Vortrag qualifizieren. Als ein genealogischer Ausgangspunkt ist die Dynamik dieser Lernsituation auch durch das polare Spannungsverhältnis gekennzeichnet, das Hildebrand dem Text insgesamt zu Grunde legt: »Zwischen den Polen einst – jetzt, romantisch – politisch, privat – öffentlich wird der *Übergang* des Dichters zum engagierten Schriftsteller markiert.«<sup>110</sup> Erneut geht analog zu den oben besprochenen Texten, der Vorrede zu »Salon I« und den »Memoiren«, das Moment des Zwischen in die Darstellung ein, in deren Horizont die Bewegung des Übergangs zwischen bestimmten Gegensätzen selber gezeigt werden kann: die Erfahrung der Schwelle wird hier im spezifischen Sinne einer Initiation des Dichters zum Reden gebracht. Von dem Titel des »Reisebildes« ausgehend hat Hildebrand dieses polare Spannungsfeld in die übergeordnete Opposition der Begriffe Idee und Leben plausibel situiert. Dieser von ihm für die gesamte »Reisebild«-Prosa angenommene kriegerische Grundkonflikt werde in den »Ideen« paradigmatisch ausgetragen.<sup>111</sup> Heine fasse in diesem Zusammenhang die Idee als vereinnahmende und buchstäblich abstrahierende Macht auf, die individuell geführtes Leben von sich selbst zugunsten eines allgemeinen Zwecks der Weltgeschichte absehen lasse: »Heines Ideen-Kritik richtet sich im wesentlichen [sic] gegen eine solche Finalisierung und Instrumentalisierung der Lebensenergien, gegen die Fixierung auf rein imaginäre Güter, die sich angesichts des Todes (oder auch der restaurativen Zirkularität des Geschichtsprozesses) als nichtig erweisen.«<sup>112</sup> Vor dem Hintergrund der »großen Weltinteressen«, die Heine in dem erwähnten Brief an den Freund betont, sind es jedoch die emanzipatorischen Ideen der Französischen Revolution, die wiederum positiv Vorstellungen von Demokratie und Menschenrechten an die aufklärerische Orientierungsleistung des Ideen-Begriffs binden. Im Folgenden soll das Augenmerk daher auf mögliche Szenen des Grundkonfliktes zwischen Idee und Leben selber gerichtet werden. Vor diesem Hintergrund verkörpert Le Grand sich selbst in eigener »Lebensgröße«, indem er leibhaftig die widerspruchsvolle Spannung dieses Konfliktes vor den Augen des jungen autobiographischen Ichs austrägt.

Mit dem in Düsseldorf bei Heines Familie während der französischen Besatzung einquartierten französischen Tambour erfahren die Bildungschancen des jungen Ichs einen qualitativen Sprung. Seine Erscheinung lässt die mögliche wirkungsvolle Präsenz des Lehrers erahnen: er sieht »wie ein Teufel« aus, ist »doch von Herzen so engelgut«, hat einen »fürchterlichen, schwarzen Schnurrbart, worunter sich die rothen Lippen trotzig hervorbäumten, während die feurigen Augen

109 Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 213.

110 Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*, 112. (H. v. m.)

111 Vgl. ebd. 118. Für den Ansatz einer Ästhetik des Performativen, insbesondere für deren Konzeption von Schwellerfahrung ist das transformatorische Potenzial der »Reisebilder« bemerkenswert, das Kortländer pointiert: »Was jenseits aller schnell wechselnden Schauplätze, Personen und Ereignisse, aber auch jenseits der sich ständig mischenden stilistischen und sprachlichen Mittel, gleichzeitig aber durch diese vermittelt und verstärkt, übrig bleibt, ist das *Prinzip von Veränderung*, Wechsel und Wandel. Ein zentrales Thema der Reisebilder ist so auch das *Leben selbst im Sinne von bewegtem, lebendigem Leben*.« Bernd Kortländer, *Heinrich Heine*, 156. (H. v. m.)

112 Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*, 129f.

hin und her schossen« (DHA VI, 190). Nicht nur gelingt es Le Grand, seinem Schüler den zumal politischen »Geist der Sprache« (Ebd.) näher zu bringen und Bedeutungen französischer Worte musikalisch zu evozieren. So lehrt er die Bedeutung der Freiheit durch die Marseillaise, die Bedeutung der Gleichheit durch den Guillotinenmarsch »ça ira«. Darüber hinaus erhält das Ich des Dichters im Fach Weltgeschichte insbesondere die jüngsten *weltbewegenden* Ereignisse nach der Französischen Revolution buchstäblich aus erster Hand:

Auf ähnliche Weise lehrte er mich auch die neuere Geschichte. Ich verstand zwar nicht die Worte, die er sprach, aber da er während Sprechens beständig trommelte, so wusste ich doch, was er sagen wollte. Im Grunde ist das die beste Lehrmethode. Die Geschichte von der Bestürmung der Bastille, der Tuilerien u.s.w. begreift man erst recht, wenn man weiß, *wie bey solchen Gelegenheiten* getrommelt wurde. In unseren Schulcompendien liest man bloß: »Ihre Exc. Die Baronen und Grafen und hochdero Gemahlinnen wurden geköpft – Ihre Altessen die Herzöge und Prinzen und höchstdero Gemahlinnen wurden geköpft – Ihre Majestät der König und allerhöchstdero Gemahlinn wurden geköpft –« aber wenn man den rothen Guillotinenmarsch trommeln hört, so begreift man dieses erst recht, und *man erfährt das Warum und das Wie*. Madame, das ist ein gar wunderlicher Marsch! *Er durchschauert mir Mark und Bein, als ich ihn zuerst hörte*, und ich war froh, daß ich ihn vergaß – [...]. (DHA VI, 191 f.; H. v. m.)

Die gesprochenen Worte unterlegen den getrommelten Lektionen der neueren Geschichte keinen bestimmten Text, den es erst durch das Instrument zu vertonen und dann durch den Zuhörer zu entschlüsseln gelte. Die Art und Weise Le Grands, wie er zu trommeln versteht, ist zugleich der Modus einer Selbstdarstellung, die auf sich die ungeteilte Aufmerksamkeit eines sinnlich affizierbaren Publikums versammeln kann. »[D]ie beste Lehrmethode« übersteigt die überkommene unfruchtbare Geschichtsschreibung »unsere[r] Schulcompendien« nicht aufgrund bloß illustrierender Effekte zu vorgegebenen Bedeutungen. Sondern diese exzeptionelle Methode teilt die *Erfahrung* von Geschichte mit, indem sie das wahrnehmende Ich im Hier und Jetzt mit Blick auf das geschichtliche Ereignis *involviert*.<sup>113</sup> Le Grand *überträgt* in der Rolle des Akteurs im Vollzug des Trommelns »das Warum und das Wie« im Modus konkret-sinnlicher Erfahrung auf seinen Zuhörer, sodass die vom Lehrer darstellerisch instrumentalisierte und zugleich offenbar von ihm wirklich erfahrene Geschichte auf diese Weise dem Schüler in Fleisch und Blut übergehen kann.<sup>114</sup>

Denn die getrommelten Rhythmen eröffnen die Möglichkeit für das wahrnehmende Ich, sich darüber bewusst zu werden, wie es leiblich und geistig zugleich bewegt wird. Es kann durch seine leibliche Präsenz einen Augenzeugen bewusst verkörpern, der sich imaginativ in der Perspektive Le Grands auf die welthistorischen Schlachtfelder, die »Kriegsthaten des großen Kaisers« erlebend, begibt. Das Trommeln löst in ihm bestimmte Assoziationen aus und ermöglicht dem Zuhörer die kreative Vergegenwärtigung der Ereignisse in der Rolle des Augenzeugen, »so dass ich alles lebendig sah und hörte.« (DHA VI, 193) Sehen und Hören verstärken sich dabei wechselseitig in einer oszillierenden Wahrnehmung, für die Le Grand bis an die Grenze des körperlich Erträglichen

113 Den Versuch des Tambours, durch seine Trommellektionen Weltgeschichte *zu vergegenwärtigen*, betont auch Grubačić. Vgl. Slobodan Grubačić, Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse, 51. Die sich in der Erfahrung mitteilenden Dynamik der Französischen Revolution hebt Kurt Abels für diese Szene hervor: »Der Zuhörer lernt so nicht nur die französische Sprache, sondern auch und *vor allem den Elan* der Französischen Revolution kennen.« Kurt Abels, »Waisenkinder des Ruhmes«. Grenadiere, Tamboure und andere Soldaten im Werk Heines, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 37, 1998, 30. (H. v. m.)

114 Vgl. Gerhard Höhn, »La force des choses«. Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Heines Reisebildern, 92.

geht: »– ich sah, ich hörte die Schlacht bey Jena – dum, dum, dum – ich sah, ich hörte die Schlacht bey Eilau, Wagram – – – – – nein, kaum konnt' ich es aushalten! Monsieur Le Grand trommelte, daß fast mein eignes Trommelfell dadurch zerrissen wurde.« (DHA VI, 193) Die Kompetenz des imaginierten Augenzeugen geht mit dessen lieblicher Präsenz beim Vollzug des Trommelns einher.

Die Möglichkeit, die historischen Ereignisse durch den eigenen vollzogenen Perspektivwechsel gleichsam mit den Augen Le Grands zu sehen, bezeugt das Ich weiterhin durch seine gesellschaftlichen (Selbst-)Erfahrungen mit dem eigenen Talent des Trommelns. »Ist nun das Trommeln ein angeborenes Talent, oder hab' ich es frühzeitig ausgebildet, genug, es liegt mir in den Gliedern, in Händen und Füßen, und äußert sich oft unwillkürlich.« (DHA VI, 192) Der Geschichtsunterricht des Tambours erweist seinen emanzipatorischen Gehalt, insofern das Gelernte in dem Augenblick angewendet wird, in dem das Ich die völkerrechtswidrige Rede eines restaurativ gesinnten »Herrn Geheimrat Schmalz« zu hören bekommt:

[...] – doch plötzlich ward ich aufgeweckt durch das Geräusch meiner eigenen Füße, die wach geblieben waren, und wahrscheinlich zugehört hatten, daß just das Gegentheil vom Völkerrecht vorgetragen und auf Constituzionsgesinnung geschimpft wurde, und meine Füße, die mit ihren kleinen Hühneraugen das Treiben der Welt besser durchschauen, als der Geheimerath mit seinen großen Juno-Augen, diese armen, stummen Füße, unfähig, durch Worte ihre unmaßgebliche Meinung auszusprechen, wollten sich durch Trommeln verständlich machen, und trommelten so stark, daß ich dadurch schier ins Malheur kam. (Ebd.)

Dieser getrommelte Protest geschieht öffentlich und ist unmissverständlich, denn die unwillkürliche und plötzliche Reaktion weckt exemplarisch zuerst in Bezug auf die eigene Person das eingeschlummerte Auditorium auf, das die undemokratische Rede passiv über sich hat ergehen lassen. Die ausgeführten körperlichen Bewegungen erzeugen während der geschichtlichen Epoche der Restauration eine für das Ich prekäre Resonanz in einem gesellschaftlichen Stadium des Stillstands. Sich hier verständlich zu machen heißt, überhaupt in Bewegung zu geraten und den Akteur auf der restaurativen Bühne wirkungsvoll zu irritieren.<sup>115</sup>

In »Capitel X« der »Ideen« wird Düsseldorf, wo nach der vorübergehenden Durchsetzung emanzipatorischer Tendenzen sich alles im Geist der Restauration zum alten Stand zurückverwandelt hat, zur Kulisse einer letzten Begegnung zwischen Le Grand und dem nach Jahren der Abwesenheit in seine Geburtsstadt zurückkehrten Ich. Nach der Niederlage der französischen Armee in Russland durchqueren die einst ruhmreichen Soldaten die Stadt auch vor den wachsamen Augen des einstigen Schülers:

Als ich aufsah, erblickte ich wirklich diese Waisen Kinder des Ruhms; durch die Risse ihrer zerlumpten Uniformen lauschte das nackte Elend, in ihren verwitterten Gesichtern lagen tiefe, klagende Augen, und obgleich verstümmelt, ermattet und meistens hinkend, blieben sie doch noch immer in einer Art militärischen Schrittes, und seltsam genug! Ein Tambour mit einer Trommel schwankte voran [...]. (DHA VI, 198)

Die konkrete Wahrnehmung Le Grands setzt ein mit einer Sensibilisierung für »das nackte Elend«, in dem trotz der nahezu ununterscheidbaren Masse scheinbar lebloser Körper sich im Augenschein die individuelle Existenz als beständig behaupten kann: »[D]ie Augen waren wie

115 »Bewegung« lautete die Maxime, die Heine den Verhältnissen entgegengesetzte, und zwar in allen Bedeutungen dieses Wortes.« Vgl. Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 146.

verbrannter Zunder, worin nur noch wenige Fünkchen glimmen, und dennoch, an einem einzigen dieser Fünkchen, erkannte ich Monsieur Le Grand.« (DHA VI, 199) Der Aufforderung seines ihn ebenfalls erkennenden Lehrers folgend, nehmen die beiden ihre gewohnten Positionen ein; es gibt unerhörte Neuigkeiten vom Krieg, denen durch das Trommeln Gehör verschafft werden soll. Doch zunächst stimmt Le Grand seinen Zuhörer mit den alten Stücken und zugleich in einer veränderten Art und Weise des Trommelns für die neue welthistorische Lage ein.

Er trommelte jetzt wieder wie sonst, *jedoch ohne dabei zu sprechen*. Waren aber die Lippen unheimlich zusammengekniffen, so sprachen desto mehr seine Augen, die sieghaft aufleuchteten, indem er die alten Märsche trommelte. Die Pappeln neben uns erzitterten, als er wieder den rothen Guillotinenmarsch ertönen ließ. Auch die alten Freyheitskämpfe, die alten Schlachten, die Thaten des Kaisers, trommelte er wie sonst, und es schien, *als sey die Trommel selber ein lebendiges Wesen*, das sich freute, seine innere Lust aussprechen zu können. (Ebd.; H. v. m.)

Der Verzicht auf die bislang während des Trommelns artikulierten Worte kündigt die Mitteilung unsagbarer Ereignisse an, deren erschütternde Wirkungen allein durch die *Dynamik getrommelter Nuancen* mitgeteilt werden können.<sup>116</sup> In finaler Steigerung lenkt Le Grand die Aufmerksamkeit des geübten Zuhörers noch konsequenter und intensiver auf die Eigendynamik des Instruments, das für ihn geradezu ekstatisch als »ein lebendiges Wesen« erscheint. Kraft dieser eigenständigen Lebendigkeit wird das Hervorbringen der Laute im Hier und Jetzt zu einem energetischen »Erzeugungsprozeß«<sup>117</sup>, der mit dem wahrnehmenden Ich einen beständigen Austausch unterhält. Die durch Le Grand verkörperte Energie, die Sabine Bierwirth unter anderem als Merkmal dieser Figur hervorhebt,<sup>118</sup> dringt in den Körper des Ichs ein und lässt es einen leiblichen Respons verspüren. Indem das Ich sich selbst als Resonanzkörper verspürt, erzeugt es durch die eigene leibliche Präsenz den »Hör-Raum«<sup>119</sup> der Szene mit. Durch diese *Erfahrung von Präsenz* kann die getrommelte Performance im Sinne eines theatralen Ereignisses »eine körperliche Wirkung auf die Zuschauer aus[üben], die sich in physiologischen, affektiven, energetischen und motorischen Veränderungen artikuliert.«<sup>120</sup> Dadurch dass das Wahrnehmungsereignis das Ich affektiv-energetisch involviert, kann Le Grand das Ereignishafte eines dramatischen Umschlags als individuellen und *zugleich* weltgeschichtlichen Augenblick seinem Zuhörer vermitteln: »[A]ber allmählich schlich sich ein trüber Ton in jene freudigsten Wirbel, aus der Trommel drangen Laute, worin *das wildeste Jauchzen und das entsetzlichste Trauern unheimlich gemischt* waren,

116 Die sinnliche Intensität des Trommelns in der interindividuellen, nicht auf Sprache reduzierbaren Wahrnehmungssphäre zwischen dem Tambour und dem Ich entgeht Sabine Bierwirth, wenn sie grundsätzlich das Trommeln im Sinne einer »elementaren, universalen und mitreißenden Sprache« verstehen will. Vgl. Sabine Bierwirth, Trommler und Tambour Heines Versuch einer Synthese »politisch-romantischer« Dichtung, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], Aufklärung und Skepsis, a. a. O., 477. Auf den Aspekt einer sinnlich-affektiven Übertragung über den Bereich der Sprache hinaus weist Klaus Pabel hin: »Der Lernprozeß geschieht affektiv und überspringt alle Bewußtseins- und Sprachbarrieren. Beim Trommeln lernen heißt, mit dem Sinneseindruck [...] die Aufforderung zur Realisierung des Gelernten mitzuerfassen, ungeschieden den affektiven Eindruck mit der adäquaten Handlung zu verbinden.« Klaus Pabel, Heines »Reisebilder«. Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode, München 1977, 149.

117 Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 302.

118 Vgl. Sabine Bierwirth, Trommler und Tambour, 477.

119 Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 210.

120 Erika Fischer-Lichte, Art. »Performativität/performativ«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 240.

es schien ein Siegesmarsch und zugleich ein Todesmarsch [...].« (DHA VI, 199; H. v. m.) In den Augen Le Grands sieht das Ich »nichts als ein weites, weißes Eisfeld bedeckt mit Leichen – es war die Schlacht bey der Moskwa.« Was darauf folgt, ist der Tod des Tambours und sein Abschied von den weltgeschichtlichen Handlungen, für die er sein Leben aufs Spiel zu setzen bereit gewesen ist:

Ich hätte nie gedacht, dass die alte, harte Trommel so schmerzliche Laute von sich geben könnte, wie jetzt Monsieur Le Grand daraus hervor zu locken wußte. *Es waren getrommelte Thränen, und sie tönnten immer leiser, und wie ein trübes Echo brachen tiefe Seufzer aus der Brust Le Grands.* Und dieser wurde immer matter und gespenstischer, seine dünnen Hände zitterten vor Frost, er saß wie im Traume, und bewegte mit seinen Trommelstöcken nur die Luft, und horchte wie auf Stimmen, und endliche schaute er mich an, mit einem tiefen, abgrundtiefen, flehenden Blick – ich verstand ihn – und dann sank sein Haupt herab auf die Trommel. (DHA VI, 199 f.; H. v. m.)

In diese letzte Lektion, in der sich der Tambour die Mitteilung der kriegerischen Niederlage zur Aufgabe macht, bricht wirkungs- und machtvoll das verheerende Ereignis selbst herein und bestimmt die Mitteilungsweise. Die von dem Ich vernommenen »getrommelten Thränen« vollziehen den Übergang zu dem Wahrnehmungsereignis eines sich unmittelbar ereignenden Zusammenbruchs: Le Grand wird nicht als die repräsentative Figur einer weltgeschichtlichen Epoche verstanden, sondern dieser Zusammenbruch betrifft die individuelle Existenz Le Grands selbst, der im Hier und Jetzt vor den Augen des Ichs leibhaftig zu Grunde geht. »[W]ie ein trübes Echo« bringt Le Grand, dessen sprechender Name die Figur bezeichnet, die er nicht mehr repräsentieren kann, seinen phänomenalen Leib im Zustand der Krise hervor und gibt den Blick frei »wie im Traume« auf die kriegerische Macht des Todes ganz am Ende seines welthistorisch bewegten Lebens.

Der Vermittler emanzipatorischer Ideen verkörpert auf diese Weise die Mitteilungskrise dieser Ideen. Sein Tod in der Rolle des Vermittlers lässt ihn leibhaftig den Konflikt zwischen Idee und Leben austragen, der durch den in »Capitel III« aufgestellten Wertmaßstab zusätzlich aufgeladen wird: »Das Leben ist der Güter höchstes, und das schlimmste Uebel ist der Tod.« (DHA VI, 175) Das im Verlauf der Vorführung Le Grands sukzessive zum Zuschauer werdende Ich wird zum Element einer Aufführung, die unterschiedliche Geltungsansprüche miteinander kollidieren lässt. Indem der Zuschauer selbst *zwischen* die widerspruchsvollen Geltungsansprüche von Leben und Idee versetzt wird, erfährt er zugleich sich selbst bei der Kollision gegensätzlicher Rahmen in einer liminalen Situation: er ist *zwischen* alle damit aufgerufenen Regeln, Normen und Ordnungen versetzt.<sup>121</sup> Mit dem aus der Ritualforschung übernommenen Begriff der Liminalität wird theaterwissenschaftlich für Aufführungen das *Krisenmoment* als grundlegender Erfahrungsmodus fokussiert, das immer dann auftreten kann, wenn die Grenze zwischen Akteur und Zuschauer gestaltet oder überschritten wird.<sup>122</sup> »Die Erfahrung einer solchen Krise als Erfahrung einer Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Welterfahrung«<sup>123</sup> ist in der Erfahrung der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer begründet. *Es ist deren Wechselwirkung als Ko-Subjekte, die den Gegensatz zwischen wahrnehmender und wahrgenommener Instanz zum Übergang werden lässt und damit zugleich unterschiedliche Erfahrungen der Schwelle*

121 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 309.

122 Vgl. Matthias Warstat, Art. »Liminalität«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 187.

123 Erika Fischer-Lichte, Art. »Aufführung«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 22.

ermöglicht.<sup>124</sup> *An dieser Stelle ist die Schwellenerfahrung des oszillierenden Gegensatzes zwischen Subjekt und Objekt als ein grundlegender Modus ästhetischer Erfahrung hervorzuheben, der die unterschiedlichen von Heine literarisch konzipierten Schwellenerfahrungen fundiert.* Das Potenzial der Inszenierung besteht vor diesem Hintergrund grundsätzlich darin, überhaupt die Gegensätze, die für die Prozesse von bestimmten Selbst-, Fremd- und Welterfahrungen konstitutiv sind, zum Oszillieren zu bringen. Dass für die ästhetische Subjektivität dieser Erfahrungsweisen der Körperlichkeit eine große Relevanz zukommt, verdeutlicht Klaus Pabel: »Subjektivität ist für ihn keine Kategorie der Innerlichkeit und der Flucht vor der Wirklichkeit, sondern die Bedingung der Möglichkeit, in der Erfahrung und Selbstreflexion die Widersprüche der Wirklichkeit am eigenen Leibe wahrzunehmen.«<sup>125</sup> Die Inszenierung kann die Erfahrung von Übergängen in einem experimentellen Spielraum zeigen, der umgekehrt den textinternen Zuschauer und den textexternen Leser sensibilisiert für symptomatische Prozesse in Zeiten des Übergangs, d. h. für »Prozesse der Inszenierung von Wirklichkeit durch einzelne und gesellschaftliche Gruppen, vor allem [für] Prozesse ihrer Selbstinszenierung.«<sup>126</sup>

Kann die Schwellenerfahrung durch die krisenhafte Irritation des Zuschauers genauer gekennzeichnet werden, dann erweist sich ihre Wirklichkeit für den Zuschauer durch den transformatorischen Prozess, der von ihm während der Aufführung durchlaufen werden kann. Der wahrgenommene Tod Le Grands wird in dem Zusammenhang der »Ideen« für das Zuschauer-Ich zugleich zur entscheidenden Probe, wie es sich selbst in Reaktion auf dieses Ereignis in Szene setzt.

Monsieur Le Grand hat in diesem Leben nie mehr getrommelt. Auch seine Trommel hat nie mehr einen Ton von sich gegeben, sie sollte keinem Feinde der Freyheit zu einem servilen Zapfenstreich dienen, ich hatte den letzten, flehenden Blick Le Grands sehr gut verstanden, und zog sogleich den Degen aus meinem Stock und zerstach die Trommel. (DHA VI, 200)

Den »flehenden Blick Le Grands« verspürt der Zuschauer als einen energischen Appell, an Stelle des Akteurs selbst zu handeln. Sein Verstehen beruht in nichts anderem als in der ansteckenden Wirkung seiner eigenen intensiven Präsenzerfahrung, die ihn affektiv bei dem endgültigen Zusammenbruch des Akteurs involviert und dadurch den Handlungsimpuls zu einer signifikanten Interaktion auslöst.<sup>127</sup> In dem Augenblick, in dem das Zuschauer-Ich »sogleich [!]« seinen Degen zieht und den zerstörerischen Stoß ausführt, vollzieht es einen Wechsel in den Status des Akteurs:

124 Grubačić deutet für Heines Erzählprosa insgesamt die mit dem Verhältnis von Akteur und Zuschauer verbundene Möglichkeit bereits an, die Erfahrung von Gegensätzen zu gestalten, jedoch ohne hierbei das Moment der Schwelle zu veranschlagen. »Was hier Subjekt, ist dort Objekt; was hier Objekt, ist dort Subjekt. Für die Struktur der Erzählkunst Heines ist nicht nur die Variabilität der Gegensätze charakteristisch, sondern auch deren Gleichzeitigkeit; wir haben es zumeist mit der Darstellung eines vielfachen Zugleich zu tun. Alle diese Gegensätze werden nicht in einem Nacheinander, sondern zur gleichen Zeit deutlich.« Slobodan Grubačić, Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse, 57.

125 Klaus Pabel, Heines »Reisebilder«. Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode, 47.

126 Erika Fischer-Lichte, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, 292.

127 »Es sind häufig gerade starke Gefühle, die einen Handlungsimpuls auslösen, der zu einem eingreifenden Handeln führen kann, mit dem ein neuer Status – der des Akteurs – erworben und zugleich eine neue Norm gesetzt und erprobt wird.« Erika Fischer-Lichte, Art. »Ästhetische Erfahrung«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 100.

sein Handeln realisiert die Möglichkeit der Verwandlung.<sup>128</sup> Analog zu dem vollständigen Rollenwechsel, den das Ich in Gegenwart des roten Sefchens in den »Memoiren« vollzieht, gewinnt der transformatorische Prozess den Status einer Initiation des Dichters, bei dem es im Sinne der Inszenierungsstrategie auf den Modus des Schwellenmoments ankommt. Denn dieser Rollenwechsel hat *kraft seines Vollzugs* für den werdenden Künstler eine eminent soziale und politische Dimension inne. Indem das Ich das sich in dem Blick des Sterbenden artikulierende »*testamentum militare* [...] gewissenhaft executirte« (DHA VI, 201), schließt es mit Le Grand einen verpflichtenden »Treuepakt«<sup>129</sup>. Heine inszeniert diesen Treuepakt als den *Akt einer transformatorischen Performanz*, der ostentativ die doppelsinnige Aufgabe des Tambours als Soldat im Dienst der Französischen Revolution und als aufweckender Künstler miteinander verknüpft. Durch die Erfüllung seines letzten Wunsches holt das Dichter-Ich buchstäblich zum ersten Schlag aus, seinem Vorbild auf seine Weise nachzueifern.<sup>130</sup>

Heine zeigt in dem »Buch Le Grand« vor diesem Hintergrund in *Form einer Inszenierung*, dass »er dem Selbstbewußtsein des modernen Schriftstellers eine neue Dimension zu geben [vermag], indem er die Gestalt des Kämpfers und Künstlers entwirft, welcher die von der klassisch-romantischen Ästhetik getrennten Bereiche Politik und Kunst positiv wieder vereinigt.«<sup>131</sup> Die besondere künstlerische Strategie dieser Inszenierung ist wie in dem Schlussakt der »Memoiren« einer genealogischen Perspektive geschuldet und darauf aus, bestimmte Schwellenerfahrungen zu zeigen, durch die das autobiographische Ich seine Disposition als Augenzeuge der Geschichte erlangen konnte. *Paradigmatisch wird dadurch über den spezifischen Fall der Initiation hinaus für jede mögliche Inszenierungsstrategie Heines die Produktivität von Krisenzuständen verdeutlicht, indem nach der Bestimmung der Ästhetik des Performativen das Krisenmoment beim Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer potenziell in die ästhetische Erfahrung eingeht.* Dabei kann die *literarische* Inszenierung die Individualität des Augenzeugen mit einer seismografischen Disposition ausstatten, die die ästhetische Erfahrung als mögliche Erfahrung der Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Welterfahrung durch die eigene inszenatorische Strategie mit einer exemplarischen Allgemeinheit versieht.<sup>132</sup> Denn im Kontrast zur Theaterinszenierung liegt der *Prozess* der Aufführung ganz in der Hand des literarischen Regisseurs, der folglich auch

128 »Die *feedback*-Schleife weist so Verwandlung als eine grundlegende Kategorie einer Ästhetik des Performativen aus.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 81.

129 Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 220.

130 »Mit dem Tambour aber identifiziert sich der Dichter.« Sabine Bierwirth, Trommler und Tambour, 478.

131 Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 219. »Die Figur des Trommlers und seine Trommel bleiben bestehen und bilden ein konstitutives Element des ästhetischen Selbstverständnisses, denn der Dichter nimmt das Testament Le Grands vor allem in dem Sinne an, dass er nun den Part Le Grands, des Trommlers der Revolution, übernehmen und bis zur Spätzeit beibehalten wird.« Sabine Bierwirth, Trommler und Tambour, 479.

132 Der Begriff der Inszenierung bietet die Möglichkeit, die von Wolfgang Preisendanz exponierte ideologische Vermittlungsleistung in Heines Texten neu zu verstehen: »Weder ein dem Bild der Wirklichkeit korrespondierendes Modell wird gestaltet, noch wird die Subjektivität der Weltaneignung als solche dargestellt, sondern die *Vermittlungsrelation alles Wirklichen* für eine Imagination, die zwar von ideologischem Interesse stimuliert, aber gleichwohl wesentliches Organ dieses Interesses ist.« Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, in: ders., Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge, 2., vermehrte Auflage, München 1983, 47. (H. v. m.) – Die Vermittlungen des Wirklichen werden durch den hier verfolgten methodischen Ansatz in Bezug auf die Vermittler-Rolle einer Regieinstanz im Text analysiert, die den anvisierten eigenen Erfahrungsprozess mit der bestimmten Strategie einer exemplarischen Symptomatik inszeniert.

das Ereignis leiblich präsenter Ko-Subjekte *als transindividuell bedeutsame* Interaktion nach seiner Intention *präsentieren* kann.

Die für den Text notwendige Präsentation der Aufführung als Resultat geht mit der Unmöglichkeit einher, die Ereignishaftigkeit der Aufführung direkt darzustellen.<sup>133</sup> Für die literarische Inszenierung, die den Prozess der Aufführung immer schon in ihrem Textmedium literarisch vergegenwärtigt, stehen vor diesem Hintergrund die Schwellenerfahrungen des Zuschauers im Mittelpunkt der inszenatorischen Konzeption. An diesem spezifischen Modus leiblicher Präsenzerfahrung kann folglich auch die Untersuchung der unterschiedlichen Körper-Inszenierungen im Rahmen dieser Arbeit ansetzen, insofern die Schwellenerfahrungen durch den literarisch dargestellten Zuschauer als leibhafter Augenzeuge artikuliert werden und ihn auf diese Weise zum Dreh- und Angelpunkt der literarischen Inszenierung theatraler Ereignisse werden lassen. Es soll daher im dritten Kapitel versucht werden, *bestimmte Konzeptionen von Schwellenerfahrungen* nachzuvollziehen, die für die unterschiedlichen Inszenierungen des Körpers im Zeichen der Krise durch den Regisseur Heine exemplarisch sind. Die Regiearbeit Heines ist durch dessen Selbstdarstellung als Zuschauer gekennzeichnet, der in dieser Rolle selbst an der inszenierten Aufführung partizipiert. Vor diesem Hintergrund gerät die von Heine ausgesprochen differenziert wahrgenommene Darstellungspraxis des Schauspielers als ein zentrales integratives Moment seiner literarischen Inszenierungen von Körperlichkeit in den Blick.

### 1.3 Die paradigmatische Realisierung des Schauspielertypus

Wovon die Inszenierung ausgeht und was sie ausmacht, ist das Wahrnehmungsereignis des Zuschauers und die von ihm durchlaufene Erfahrung im Prozess einer Aufführung. Ein Zuschauer vom Rang eines historischen Augenzeugen setzt bei Heine die Erfahrung eines Schwellenmoments in Szene und macht dadurch die Aufführung auch für ein textexternes Publikum mitteilbar, dessen Verbindung zum Ereignis im Text in der Selbstaussprache des Augenzeugen besteht. Indem dieser Augenzeuge die Aufführungssituation mitteilt, an deren Ereignis er beteiligt gewesen ist, bezeugt er die transformatorische Qualität seines Zustandes, in dem er sich als Zuschauer befunden hat. Das Erzählverfahren der Inszenierung vermittelt das Ereignishaft der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer und nimmt konzeptionell von dem bewegenden Auftritt des Akteurs seinen Ausgang. Ein weites Spektrum an Möglichkeiten eröffnet sich, wodurch der Akteur der Aufführung seine Rolle realisiert und seine leibliche Präsenz hervorbringt. Wenn im Folgenden zunächst Heines Sicht auf die Darstellungspraxis des Schauspielers thematisiert wird, geschieht dies vor dem Hintergrund von Heines Symbiose als Regisseur und Augenzeuge der Inszenierung, die jedem möglichen Auftritt des Schauspielers in der literarischen Mitteilung zugrunde liegt. Für Heines Symbiose als Regisseur und Augenzeuge ist der Modus der Selbstdarstellung kennzeichnend, sodass für die inszenatorischen Instanzen der Aufführung im Text jeweils der Schauspieler als Typus aktuell wird.

---

133 Dieser Aspekt der literarischen Inszenierung wird in dem Hauptteil II thematisiert.

Ein »spezifisches Organ für das Schauspielerische«<sup>134</sup> bei Heine zu ergründen, hat insbesondere im Gesichtskreis des Theaterkritikers Heine seinen Reiz. Ist es doch die von Ina Brendel-Perpina bei Heine hervorgehobene Hinwendung zur Theaterwirklichkeit, mit der auch die Aufführungswirklichkeit auf der Bühne und die Schauspieler in seinen theaterkritischen Zuschauerblick geraten.<sup>135</sup> Er nehme auch

verschiedentlich die Perspektive eines Betrachters aus dem Zuschauerraum ein, er sieht, er registriert und kommentiert das auf der Bühne dargestellte Geschehen, [...] *er durchleuchtet alle Aspekte des Theatralischen* und thematisiert das eigentliche Spiel auf der Bühne – dazu zählen die Beschreibung des Schauspielers und seiner Rolle, dessen Mimik und Gestik sowie theoretische Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Sprache und Deklamation [...].<sup>136</sup>

Auf Heines Aufmerksamkeit für die Theaterwirklichkeit weist schon Christoph Trilse hin: »Und er begreift das Ensemble dieser Kunst umfassend: Gestus, Sprache, Organisationsform, sozialer Stand der Schauspieler, Publikum.«<sup>137</sup> Indessen geht es nicht darum, an Heines theaterkritischer Praxis, insbesondere in den Briefen »Ueber die französische Bühne« von 1837 bis in den Gebrauch des theaterkritischen Vokabulars hinein divinatorische Spuren nachzuweisen, die den *Theaterkritiker* Heine grundsätzlich als Ahnvater einer theaterwissenschaftlichen Ästhetik des Performativen ausweisen würden. Vielmehr kommt es in der methodischen Perspektive dieser Arbeit auf das in Heines Texten ausgestellte Interesse an der Aufführungswirklichkeit des Schauspielers und seine Sensibilität für performative Momente des Aufführungsprozesses an, sodass im Rahmen seiner »ästhetischen Durchleuchtung des Theatralischen«<sup>138</sup> Heines eigene strategische Ausrichtung als literarischer Regisseur genauer gekennzeichnet werden kann. Heines theaterkritisch motivierte Wahrnehmung dieser performativen Momente der Aufführung beleuchtet zugleich das für ihn grundlegende Verhältnis zwischen Kunst und Leben.<sup>139</sup> Die beiden Pole von Kunst und Leben sind dabei nicht zuletzt angesichts eines Akteurs, dessen schauspielerische Leistung gleichermaßen jeweils in dem spezifischen inszenatorischen Horizont von Kunst und Leben verortet werden kann, als ein produktives Spannungsverhältnis nachzuvollziehen.

Der seine Rolle als Theaterzuschauer reflektierende Heine öffnet sich in den Briefen »Ueber die französische Bühne« für das Theater als Kunst des Transitorischen, wenn er sich auf die konkrete Wirklichkeit des Schauspielers auf der Bühne einlässt und dessen Schauspielkunst theaterkritisch würdigt. In keinem anderen Theater-Brief ist er so sehr darum bemüht, das Transitorische der Theaterraufführung einzufangen, wie in seinen Bemerkungen zur Aufführung des Dramas »Kean ou Désordre et génie« von Alexandre Dumas.<sup>140</sup> Das Stück handelt von dem Leben des englischen

134 Benno von Wiese, *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin 1976, 46.

135 Vgl. Ina Brendel-Perpina, *Heinrich Heine und das Pariser Theater zur Zeit der Julimonarchie*, Bielefeld 2000, 14.

136 Ebd. 56. (H. v. m.)

137 Christoph Trilse, *Heinrich Heine und das Theater*, in: ders. [Hg.], *Heinrich Heine über die Französische Bühne und andere Schriften zum Theater*, Berlin 1971, 16; vgl. auch 27.

138 Christoph Trilse, *Heinrich Heine als Literatur- und Theaterkritiker. Betrachtungen über eine exemplarische Methode*, in: Karl Wolfgang Becker, Helmut Brandt und Siegfried Scheibe [Hg.], *Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter*, Weimar 1973, 345.

139 »Mit den theaterkritischen Betrachtungen berührt Heine gleichzeitig eine der großen zentralen Fragen, die ihn ein Leben lang beschäftigte: die Frage nach dem ambivalenten Verhältnis von Kunst und Leben.« Ina Brendel-Perpina, *Heinrich Heine und das Pariser Theater zur Zeit der Julimonarchie*, 12.

140 Vgl. ebd. 155.

Schauspielers Edmund Kean, dessen Auftritt Heine als Zuschauer, wie er erzählt, während einer Reise nach England miterlebt hat. Somit bietet sich angesichts des Schauspielers Frédéric Lemaître, der die Figur des Kean verkörpert, für den Zuschauerblick Heines die ausgezeichnete Gelegenheit, zwei schauspielerische Leistungen in einem Doppelpor­trät zusammenfließen zu lassen und kontrastreich aufeinander zu beziehen. Heine rechnet die »erschütternde Wahrheit« (DHA XII/I, 261) des Stücks zunächst der Leistung des Autors Dumas an, bevor er dann umfassend die schauspielerische Leistung würdigt:

[...] er [Dumas; S.W.] versetzte mich im Geiste wieder ganz zurück nach Alt-England, und den seligen Kean selber, den ich dort so oft sah, glaubte ich wieder leibhaftig vor mir zu sehen. Zu solcher Täuschung hat freylich auch der Schauspieler beygetragen, der die Rolle des Kean spielte, obgleich sein Aeußeres, die imposante Gestalt von Frederic Lemaître, so sehr verschieden war von der kleinen untersetzten Figur des seligen Kean. Dieser aber hatte dennoch etwas in seiner Persönlichkeit, so wie auch in seinem Spiel, was ich bey Frederic Lemaître wieder finde. *Es herrscht zwischen ihnen eine wunderbare Verwandtschaft.* Kean war *eine jener exzeptionellen Naturen*, die weniger die allgemeinen schlichten Gefühle, als vielmehr das Ungewöhnliche, Bizarre, Außerordentliche, das sich in einer Menschenbrust begeben kann, durch überraschende Bewegung des Körpers, unbegreiflichen Ton der Stimme und noch unbegreiflicheren Blick des Auges, zur äußeren Anschauung bringen. Dasselbe ist bey Frederic Lemaître der Fall und dieser ist *ebenfalls einer jener fürchterlichen Farceure, bey deren Anblick Thalia vor Entsetzen erbleicht und Melpomene vor Wonne lächelt.* (DHA XIII/I, 261 f.)

Heine ist begeistert, als Zuschauer die Illusion zu haben, den gestorbenen Kean in der durch den Schauspieler Lemaître gespielten Figur leibhaftig vor Augen zu haben. Paradoxerweise ist es gerade diese ausgezeichnete darstellerische Leistung des Franzosen, die fiktive Figur durch das eigene Spiel zu verkörpern, die den Zuschauer in die Lage versetzt, die spezifischen Verkörperungsprozesse beider Schauspieler genau wahrzunehmen und die unterschiedlichen Akte der Verkörperung nicht losgelöst von der je einzigartigen Persönlichkeit des Schauspielers zu vergleichen. Heine will den Zustand der Täuschung gerade überschreiten, indem er von diesem ausgehend sich auf die Art und Weise konzentriert, wie beide Schauspieler aufgrund ihrer Persönlichkeit und ihres Spiels eine »wunderbare Verwandtschaft« entstehen lassen.

In seinen Blick geraten bestimmte Verfahrensweisen des wirklichen Kean, die vor Jahren für ihn als Zuschauer einer englischen Bühne eine außergewöhnliche Präsenz des Schauspielers erzeugt haben. In einer Entsprechung, die allein einer »jener exzeptionellen Naturen« möglich ist, wird durch ihn »das Ungewöhnliche, Bizarre, Außerordentliche, das sich in einer Menschenbrust begeben kann, durch *überraschende* Bewegung des Körpers, *unbegreiflichen* Ton der Stimme und *noch unbegreiflicheren* Blick des Auges, zur äußeren Anschauung« (Ebd.; H. v. m.) gebracht. Das Außergewöhnliche seines Schauspiels wird durch Akte der Verkörperung in der Weise charakterisiert, dass das Verstehen der Darstellung ausdrücklich nicht im Mittelpunkt steht. Denn um die Verwandtschaft der beiden Schauspieler zu kennzeichnen, kommt es allein auf das *Phänomen der Wirkung* an, deren Bedeutung bei Heine gar nicht hoch genug veranschlagt werden kann, wie Trilse pointiert: »Heine besaß immer einen besonderen Nerv für Wirkungen und Aktion, und er hatte volles Verständnis, dass bei der Kunst auf Wirkung gesehen wurde, ja Wirkung stand immer in seiner Absicht, Kunst hatte Aktivitäten auszulösen.«<sup>141</sup>

Im Hinblick auf die nahezu elementare Wirkung »jener fürchterlichen Farceure, bey deren Anblick Thalia vor Entsetzen erbleicht und Melpomene vor Wonne lächelt«, prüft Heine in

141 Christoph Trilse, Heinrich Heine und das Theater, 16.

dem später ausgeschiedenen Abschnitt des siebten Theaterbriefes kritisch die darstellerischen Möglichkeiten der Illusion und bindet die Aussicht, das deskriptiv unfassbare Phänomen Kean erreichen zu können, an eine Darstellungspraxis, seine magische Präsenz durch die Eigendynamik des Leibes selbst hervorzubringen:

Die beste Beschreibung kann Ihnen Edmund Keans Wesen nicht deutlich machen. Seine Deklamation, die Abgebrochenheiten seines Vortrags, haben ihm Viele mit Glück abgelauscht; denn der Papagey kann die Stimme des Adlers, des Königs der Lüfte, ganz täuschend nachahmen. Aber den Adlerblick, das kühne Feuer, das in die verwandte Sonne hinein schauen kann, Keans Auge, diesen magischen Blitz, diese Zauberverflamme, das hat kein gewöhnlicher Theatervogel sich aneignen können. Nur im Auge Frederic Lemaîtres, und zwar während er den Kean spielte, entdeckte ich etwas, was mit dem Blick des wirklichen Kean die größte Aehnlichkeit hatte. (DHA XII/I, 487)

Die Beteuerung, Keans Wesen noch durch die bestmögliche Beschreibung nicht einholen zu können, kennzeichnet die Aufführung als flüchtigen und unwiederholbaren Prozess, die durch ihr Ereignis den unbeschreiblichen Eindruck hinterlässt. Diese Ereignishaftigkeit der Aufführung fokussiert Heine in dem ähnlichen Blick beider Schauspieler und sie resultiert aus einem ähnlichen Vermögen, den Zuschauer durch die eigene radikal konzipierte Präsenz in einen gleichsam fesselnden Bann zu ziehen. Die »erschütternde Wahrheit«, die Heine zunächst Dumas' Drama als einem »Gemälde« (DHA XII/I, 261) zusprach, liegt nun ganz in der wirkungsvollen Verkörperung des Schauspielers. Seine Darstellungspraxis offenbart das begeisternde Wirkpotenzial einer »jener exzeptionellen Naturen«:

Kean war einer jener Menschen, deren Charakter allen Reibungen der Civilisation trotz, die, ich will nicht sagen aus besserem, sondern aus ganz anderem Stoffe als wir andere bestehen, eckige Sonderlinge mit einseitiger Begabung, aber in dieser Einseitigkeit außerordentlich, alles vorhandene überragend, erfüllt von jener unbegrenzten, unergründlichen, unbewußten, teuflisch göttlichen Gewalt, welche wir das Dämonische nennen. Mehr oder minder findet sich dieses Dämonische bey allen großen Männern der That oder des Wortes. Kean war gar kein vielseitiger Schauspieler; er konnte zwar in vielerley Rollen spielen, doch in diesen Rollen spielte er immer sich selber. Aber dadurch gab er uns immer eine erschütternde Wahrheit [...]. (DHA XII/I, 262; H. v. m.)

Das Dämonische ist die Gewalt, Einfluss zu nehmen auf ein Publikum und es zu beherrschen. Die Außergewöhnlichkeit des Schauspielers ist nicht darin begründet, den eigenen Körper in einer fiktiven Figur verschwinden zu lassen, sondern der eigenen unbändigen Natur als geheimer Quelle der ausgezeichneten Darstellungspraxis freien Lauf zu lassen. Indem Kean in den unterschiedlichen Rollen immer sich selbst spielte,<sup>142</sup> bestätigt Heine mit diesem Urteil ein wichtiges Thema seines Doppelporträts: das Heraustreten der Schauspieler-Individualität aus der dargestellten Rolle,

142 Historisch betrachtet kann Heines Urteil nur unterstrichen werden. Gerade die Darstellung des Shylock aus Shakespeares »Der Kaufmann von Venedig«, auf die Heine sich in seinem Porträt bezieht, bot beispielhaft die Möglichkeit für Kean, sich selber zu spielen: »Much of his [Edmund Keans; S.W.] brilliance – and inconsistency, it must be added – had its roots in Kean's own erratic temperament and profligate behaviour. [...] His reputation has survived him as the prototype of the Romantic actor, whose very self-destructiveness endows his acting with sexuality, danger, and allure. If Kean's acting is difficult now to separate from his personality, such confusion can be blamed partly on the actor's own efforts. [...] A small, dark, man distinguished in appearance only by his burning eyes [sic!] and feline grace, Kean toiled for years at minor theatres in London and the provinces before mounting a frontal assault on the theatrical establishment with his convulsive performance as Shylock in 1814. This characterization embodied such pain and outrage on the part of a character – like Kean, illegitimate and ill-educated – on the margins of society [...].« Leigh Woods, Art. »Edmund Kean«, in: Actors, Directors and Designers. International Dictionary of Theatre, Bd. 3, hg. von David Pickering, Detroit 1996, 417.

das die Verwandtschaft zwischen beiden Schauspielern stiften kann. Diese Kunst übersteigt die institutionell fest gefügten Grenzen des Theaterraumes, insofern die Dämonie und die Gewalt des leibhaftigen Auftritts »bey allen großen Männern der That oder des Wortes« veranschlagt werden. Vor diesem Hintergrund erreicht der Gedanke der »wunderbaren Verwandtschaft« (DHA XII/I, 262) zwischen exzeptionellen Schauspielernaturen eine neue Dimension. *Aus Sicht des affektiv beteiligten Zuschauers verkörpert der Schauspieler paradigmatisch den Typus dämonischer Wirksamkeit, den er kraft seiner energetischen Präsenz grundlegend über die engen Grenzen des Theaters hinaus veranschaulichen kann.* Heine exemplifiziert diese Verwandtschaft in dem letzten Satz des sechsten Theaterbriefes, indem der Schauspieler, der dämonisch auch dem Mann der Tat verwandt ist, auch dessen Leben als unsagbares Ereignis in einem plötzlichen Augenblick blitzartig offenbaren kann:

Da gabs Modulazionen in seiner Stimme, die ein ganzes Schreckenleben offenbarten, da gab es Lichter in seinem Auge, die einwärts alle Finsternisse einer Titanenseele beleuchteten, da gab es Plötzlichkeiten in der Bewegung der Hand, des Fußes, des Kopfes, die mehr sagten als ein vierbändiger Commentar von Franz Horn. (DHA XII/I, 261 f.)

Wenn der Schauspieler mit der unbegrenzten »teuflisch göttlichen Gewalt« (DHA XII/I, 262) agiert, ist der Zuschauer der Plötzlichkeit seiner Aktionen ausgeliefert und kann sich der gebieterischen Dimension seiner Wirkung in Wort und Tat nicht entziehen. Kraft seiner dämonischen Präsenz realisiert der Schauspieler *in der Wahrnehmung des aktivierten Zuschauers* einen paradigmatischen Typus, dessen Auftritt in den nur scheinbar separaten Sphären des Theaters und der politischen Öffentlichkeit gleichermaßen verortet werden kann. Effektvolle Kunst und politisches Leben erhellen sich in dem dämonischen Schauspielertypus wechselseitig, der aus Sicht des Zuschauers *und* des Regisseurs Heine idealtypisch für die Möglichkeit des Übergangs zwischen beiden Polen steht. In der Perspektive dieses Regisseurs eröffnet sich die Möglichkeit für unterschiedliche Akteure, dieses Paradigma graduell in einem bestimmten Zeitkontext zu realisieren und das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Leben in seiner spezifisch historischen Aktualität auszutragen.<sup>143</sup> *Im Hinblick auf dieses Spannungsverhältnis ermöglicht die Erfahrung der Schwelle zwischen Kunst und Leben neben der Erfahrung der Schwelle zwischen Subjekt und Objekt grundlegend jede von Heine literarisch konzipierte Schwellerfahrung, die er in der Perspektive des Augenzeugen inszeniert.* Dadurch stimmt Heine grundsätzlich mit der These Fischer-Lichtes überein, dass eine Ästhetik des Performativen auf eine Kunst der Grenzüberschreitung und des Überganges zielt, wobei die für das 18. Jahrhundert konstitutive Grenze zwischen Kunst und Leben für die Kategorie der ästhetischen Erfahrung in eine Schwelle verwandelt wird.<sup>144</sup>

143 Zu der künstlerisch unvermittelten Identifizierung der Kunst mit dem Leben nach Maßgabe des konventionellen Naturalismus' geht Heine freilich deutlich auf Distanz: »Wenigstens sey die Bühne niemals eine banale Wiederholung des Lebens, und sie zeige dasselbe in einer gewissen vornehmen Veredlung, die sich, wenn auch nicht in Wortmaaß und Vortrag, doch in dem Grundton, in der inneren Feyerlichkeit eines Stückes, ausspricht. Denn das Theater ist eine andere Welt, die von der unsrigen geschieden ist, wie die Scene vom Parterre.« (DHA XII/I, 258) Trilse hebt dementsprechend »Heines Forderungen nach Bühnenrealismus gegenüber dem handelsüblichen Naturalismus oder Hoftheaterstil« als positiven Gehalt der Theater-Briefe hervor. Vgl. Christoph Trilse, Heinrich Heine und das Theater, 42.

144 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Grenze oder Schwelle? Zum Verhältnis von Kunst und Leben, in: Sprache und Literatur, Bd. 36, H. 1, 2005, 9 ff.

Zum einen geht Heine in seinen Theater-Briefen von der Wirklichkeit des französischen Theaters zur Zeit des Juste Milieu aus und extrapoliert in diesem Text nach der überzeugenden These von Helmut Schanze ein »Modell des Theaters«<sup>145</sup>; das Theater nämlich als Modell für den geschichtlich aktuellen Hauptakteur von Paris, auf den sich Heine zufolge das Interesse der Zeit richtet:

Es [das Modell des Theaters; S.W.] ist Ausdruck des ›Pariserischen Menschen‹, jener unvergleichlichen ›Race‹ des Großstädtmenschen der Moderne, es ist das ›Milieu‹ von dem und in dem er lebt, mit seinen ganzen Unwahrscheinlichkeiten und seinem Kulissenzauber, der bloßen ›Performanz‹ [!], und es ist der Ausdruck des bewegenden ›Moments‹, des Augenblicks, der immer nur Übergang ist, jener Welt-Zeit, deren Mittelpunkt zu sein sich Paris mit der Welt verständigt hat.<sup>146</sup>

Im Kontrast zu den deutschen Verhältnissen wird das französische Theater zu einem »Modell der Gegenwärtigkeit«<sup>147</sup>, denn es zeigt dem Zuschauer, der über die »innigste Bekanntschaft mit dem französischen Leben selbst« (XII/I, 244) verfügt, in der Gegenwärtigkeit der Theateraufführung die aktuellen Akteure der geschichtlichen Gegenwart. Heine führt die französisch-deutsche Divergenz bezüglich der eigenen welthistorischen Zugehörigkeit vor Augen, indem den deutschen Zuschauer das französische Theater aufgrund des eigenen *Lebenszusammenhanges* zutiefst befremden muss: »Genug, das Leben ist hier in Frankreich dramatischer, und der Spiegel des Lebens, das Theater, zeigt hier im höchsten Grade Handlung und Passion.« (DHA XII/I, 243) Der mögliche Horizont ästhetischer Erfahrung ist in Frankreich auf ein Theater-Modell zugeschnitten, das selber die Sprengkraft des politischen Lebens im Juste Milieu präsentiert:

Die Leidenschaften, die uns, wenn wir in einem umfriedeten Winkel des geruhsamen Deutschlands ein französisches Stück sehen oder lesen, ganz übertrieben erscheinen, sind vielleicht dem wirklichen Leben hier treu nachgesprochen, und was uns im theatralischen Gewande so greuelhaft unnatürlich vorkommt, ereignet sich täglich und stündlich zu Paris in der bürgerlichsten Wirklichkeit. Nein, in Deutschland ist es unmöglich, sich von dieser französischen Leidenschaft eine Vorstellung zu machen. [...] Leute, die am Nordpol der Gesellschaft leben, haben keinen Begriff davon, wie leicht in dem heißen Klima der französischen Societät die Herzen sich entzünden oder gar, während den Julitagen, die Köpfe von den tollsten Sonnenstichen erhitzt sind. Hören wir, wie sie dort schreyen, und sehen wir, wie sie Gesichter schneiden, wenn dergleichen Gluten ihnen Hirn und Herz versengen, so sind wir Deutschen schier verwundert, und schütteln die Köpfe, und erklären Alles für Unnatur oder gar Wahnsinn. (XII/I, 245)

In den Blick des Theaterkritikers gerät das Ausmaß der Leidenschaften in dem »wirklichen Leben« der Großstadt Paris. In dem »heißen Klima der französischen Societät« wird eine Atmosphäre der Ansteckung geschürt, die im Jetzt und Hier den politischen Lebensnerv der Gegenwart erfahrbar macht. Was unmittelbar für den Mitbewohner des weltbewegenden Ortes im sozialen Leben ins Bewusstsein tritt, prägt auch seinen Blick in der Rolle des Zuschauers angesichts von aufrührenden Theateraufführungen, die das Ereignis leidenschaftlicher Ausbrüche entwerfen. Denn: »Die Unruhe treibt den Franzosen ins Theater, und hier sucht er am allerwenigsten Ruhe.« (DHA XII/I, 244) Schon der an sich lächerliche Auftritt eines dilettantischen Napoleon-Darstellers, »wenn in den kleinen Vaudevillen der Boulevards-Theater eine Scene aus der Kaiserzeit dargestellt wird« (DHA XII/I, 252), kann die Bühne dergestalt zum Ort der Drohung werden lassen,

145 Helmut Schanze, Heinrich Heine oder Der Theaterkritiker im Exil, in: Peter Csobádi u.a. [Hg.], Das (Musik-) Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2003, Salzburg 2005, 216.

146 Ebd. 216. (H. v. m.)

147 Ebd. 218.

der an die Grenze der Kunst zur Wirklichkeit heranreicht.<sup>148</sup> Diese Motivation, als Zuschauer an einer Theateraufführung so ausgeprägt affektiv Anteil zu nehmen, wird verdeutlicht durch die von Heine für den französischen Zuschauer postulierte Möglichkeit, in den wirklichen Kulissen von Paris selber in Erscheinung zu treten und dort Geschichte zur konkreten Lebenserfahrung werden zu lassen. Die Aktionen der Julirevolution erscheinen »im theatralischen Gewande« (XII/I, 245), insofern sie das Ereignis eines Auftritts leidenschaftlicher Verkörperungen sind.

Zum anderen geht Heine im Kontext der Frankreich-Schriften von dem öffentlichen französischen Leben aus, um aus seiner Perspektive die Akteure, auf die es in der zeitgeschichtlichen Aktualität französischer Zustände ankommt, als Akteure einer Aufführung wahrzunehmen. Heine verlässt somit das eigentliche Metier des Theaterkritikers, wie es sich in den Theater-Briefen selber bereits ankündigte, nicht ohne sich den dort geschärften Blick fürs Theatralische für andere Bereiche zu erhalten. Im Gegensatz zum deutschen Publikum lebt er in französischen Verhältnissen und kann sich eine Vorstellung von französischen Leidenschaften machen, deren Verkörperungen ins seismografische Bewusstsein des ausgezeichneten Augenzeugen treten können. Auf diese Weise tritt Heine eindringlich in dem auf den 16. Juni 1832 datierten IX. Artikel der »Französischen Zustände« als Zuschauer eines verheerenden Ereignisses auf. Heine geht in diesem Artikel hauptsächlich der Frage nach, wie es zu den blutigen Unruhen am 5. und 6. Juni 1832 in Paris anlässlich der Begräbnisfeier des General Lamarque kommen konnte:<sup>149</sup>

*Der Augenblick war keineswegs ungünstig gewählt, eine allgemeine Begeisterung hervorzubringen und selbst die Zagenden zu entflammen. Es war ein Augenblick, der wenigstens das Gemüth gewaltsam aufregte und die gewöhnliche Werkeltagsstimmung und alle kleinen Besorgnisse und Bedenklichkeiten daraus verscheuchte. Schon auf den ruhigen Zuschauer mußte dieser Leichenzug einen großen Eindruck machen, sowohl durch die Zahl der Leidtragenden, die über hunderttausend betrug, als auch durch den dunkelmuthigen Geist, der sich in ihren Mienen und Gebärden aussprach. Erhebend und doch zugleich beängstigend wirkte besonders der Anblick der Jugend aller hohen Schulen von Paris, der Amis du Peuple, und so vieler anderer Republikaner aus allen Ständen, die, mit furchtbarem Jubel die Luft erfüllend, gleich Bacchanten der Freyheit, vorüberzogen, in den Händen belaubte Stäbe, die sie als ihre Thyrsen schwangen, grüne Weidenkränze um die kleinen Hüte, die Tracht brüderlich einfach, die Augen wie trunken, von Thatenlust, Hals und Wangen rothflammend – ach! auf manchem dieser Gesichter bemerkte ich auch den melancholischen Schatten eines nahen Todes, wie er jungen Helden sehr leicht geweihsagt werden kann. Wer diese Jünglinge sah, in ihrem übermüthigen Freyheitsrausch, der fühlte wohl, daß viele derselben nicht lange leben würden. (DHA XII/I, 183 f.; H. v. m.)*

Heines Selbstinszenierung als Augenzeuge geht hier auf bemerkenswerte Art und Weise mit der Inszenierung des öffentlichen Begräbnisses einher, von dessen inszenatorischer Qualität sich Heines Ich in der Rolle des präsenten Zuschauers fasziniert zeigt. Schon indem dieses Ich die Wahl des richtigen Augenblicks als entscheidend bewertet, gibt es seine Sensibilität für den strategischen Entwurf eines wirkungsvollen Ereignisses zu verstehen. In dem offenkundig am Spannungsaufbau der Tragödie geschulten Blick des Ichs wird die Ahnung der nahenden Katastrophe – des aussichtslosen Kampfes der revolutionär entflammten jungen Pariser in der Rue Saint Martin – beim »Anblick der Jugend« evoziert, sodass die beobachteten Teilnehmer des

148 Vgl. Klaus Briegleb, *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, 249.

149 Heine zufolge sei der »Lamarquesche Leichenzug« (DHA XII/I, 182) von den Vertretern der republikanischen Opposition nicht instrumentalisiert worden, vielmehr habe ohne jede Vorbereitung und Planung im plötzlichen Augenblick die Flamme eines »unwiderstehlichen Enthusiasmus« spontan um sich gegriffen.

Begräbniszuges die leibhaftige Präsenz von »jungen Helden« gewinnen. In einer *theatralischen Perspektive* artikuliert das Zuschauer-Ich, wie es die *Fähigkeit* der jungen Teilnehmer des öffentlichen Festes wahrnimmt, *Schauspieler einer Figur zu sein*.

Um »selbst die Zagenden zu entflammen«, um »[s]chon auf den ruhigen Zuschauer [...] einen großen Eindruck [zu] machen«, rückt im Horizont dieses öffentlichen Festes die leibliche Erscheinung der Teilnehmer in den Mittelpunkt, die für die wahrnehmende Instanz zu Akteuren eines überaus wirkungsvollen Auftritts werden. Sich beim Anblick der Jugend »Bacchanten der Freyheit« vorzustellen heißt, Subjekte gegenwärtig vor den Sinnen zu haben, die überhaupt dazu fähig sind mythische Phantasien freizusetzen. Deren Auftritt setzt die darstellerische Leistung voraus, den Freiheitsrausch wirklich zu verkörpern, um auch außergewöhnlich, nämlich »[e]rhebend und doch zugleich beängstigend« auf den Zuschauer zu wirken. Diese außergewöhnliche Wirkung einer tragischen Figur beruht in der Art und Weise, wie die Teilnehmer des Leichenzuges durch das Erzeugen ihrer leiblichen Präsenz »die gewöhnliche Werkeltagsstimmung« durchbrechen. Sie realisieren unbewusst ein schauspielerisches Potenzial und bieten nicht willentlich der Wahrnehmung eines Augenzeugen die Gelegenheit, als Akteure mythische Vorstellungen auszulösen und Figuren darzustellen. Die Aufmerksamkeit dieses Augenzeugen für die Prozesse repräsentierender Verkörperung aber konstituiert überhaupt erst einen Vorstellungsraum, in dem die Konturen von Figuren prägnant hervortreten.

Heine verschärft die soeben implizierte Frage nach der bewussten oder unbewussten Verkörperung des Schauspielers, wenn er sich mit dem Talent des Schauspielers in dem folgenden Beispiel aus dem XXV. Artikel vom 6. November 1840 der »Lutezia« im Rahmen komödiantischer Vorstellungen auseinandersetzt. Die Rede ist von der Zeit nach der Julirevolution, in der Ludwig Philipp als listenreicher »Odysseus« (DHA XIII/I, 101) die »Krone Frankreichs« »in einer verhängnißvollen Schreckensstunde« aufgesetzt bekam. Heines ironische Zeitdiagnose, dass nur die »bitterste Nothwendigkeit« diesen Odysseus ins Königsamt hob, wird durch die eigene differenzierte Analyse seines schauspielerischen Talents zu taktischen Auftritten im politischen Bereich bestätigt. Dass Ludwig Philipp »bey dieser Gelegenheit ein bischen Comödie gespielt« hat, sichert sein politisches Überleben entgegen der Intention der »Juliushelden«, »einen bloßen Hampelmann« auf den Thron gesetzt zu haben. Bemerkenswert ist nun das Rezept seines Erfolges, sich bestimmten Vorstellungen von seiner Person als verfügbarem Wunschobjekt zu widersetzen und sich nicht als Marionette »gelenkig genug an den Drähten regieren« zu lassen.

Aber diesmal [...] war es das Königthum selbst, welches die Rolle des Junius Brutus spielte, um die Republikaner zu täuschen, und Ludwig Philipp war klug genug, die Maske der schafmüthigsten Einfalt vorzunehmen, [...]. *Er spielte wirklich damals eine kuriose Rolle*, und als ich kurz nach der Juliusrevolution hierherkam, hatte ich noch oft Gelegenheit, darüber zu lachen. Ich erinnere mich noch sehr gut, daß ich bey meiner Ankunft gleich nach dem Palais Royal eilte, um Ludwig Philipp zu sehen. Der Freund, der mich führte, erzählte mir, daß der König jetzt nur zu bestimmten Stunden auf der Terrasse erscheine; früher aber, noch vor wenigen Wochen, habe man ihn zu jeder Zeit sehen können, und zwar für fünf Franks. Für fünf Franks! – rief ich mit Verwunderung – *zeigt er sich denn für Geld? Nein, aber er wird für Geld gezeigt*, und es hat damit folgende Bewandniß: es giebt eine Societät von Claqueurs, Marchands de Contremarques und sonstigem Lumpengesindel, die jedem Fremden anbieten, ihm für fünf Franks den König zu zeigen; gäbe man ihnen zehn Franks, so werde man ihn sehen, wie er die Augen gen Himmel richtet und die Hand theuere auf's Herz legt; gäbe man aber zwanzig Franks, so solle er auch die Marseillaise singen. Gab man nun jenen Kerls ein Fünffrankenstück, so erhoben sie ein jubelndes Vivatrufen unter den Fenstern des Königs, und höchstder selbe erschien auf der Terrasse, verbeugte sich und trat wieder ab. Hatte man jenen Kerls zehn Franks gegeben, so schrien sie noch viel lauter und geberdeten sich wie besessen während der

König erschien, welcher alsdann zum Zeichen seiner stummen Rührung die Augen gen Himmel richtete, und die Hand betheuernd aufs Herz legte. Die Engländer aber ließen es sich manchmal zwanzig Franks kosten, und dann ward der Enthusiasmus aufs höchste gesteigert, und sobald der König auf der Terrasse erschien, ward die Marseillaise angestimmt und so fürchterlich gegeröt, bis Ludwig Philipp, vielleicht nur um dem Gesang ein Ende zu machen, sich verbeugte, die Augen gen Himmel richtete, die Hand aufs Herz legte und die Marseillaise mitsang. (DHA XIII/I, 101 f.; H. v. m.)

Dem König gelingt es, die Republikaner zu täuschen, indem er die »Maske der schafmüthigsten Einfalt« aufsetzt. Diese Maskierung befähigt dazu, eine Rolle zu spielen, die *durch die bewusste Verstellung* wirkungsvoll täuschen kann. Die Kuriosität des Rollenspiels besteht nun darin, dass sich die politisch ranghöchste Instanz durch seine Verstellung in eine marionettenhafte Abhängigkeit begeben hat und sich ohne Beihilfe der republikanischen Partei in dem eigenen Maskenspiel verfängt. Der Freund des Ichs benennt den komischen Grund, aus dem vor dem Palais Royal bei seinem Anblick gelacht wird: »er wird für Geld gezeigt«. Dass eine »Societät von Claqueurs, Marchands de Contremarques und sonstigem Lumpengesindel« über den Anlass und die Modifikationen des öffentlichen Auftritts des Königs entscheidet, verdeutlicht die Macht der Menge bezüglich einer gesellschaftlichen Öffentlichkeit, die von der Möglichkeit ihrer Inszenierung geprägt ist. Die *bewusste* Verstellung Ludwig Philipps lässt ihn in dem inszenatorischen Horizont einer Öffentlichkeit, die mit der Schauspielernatur des Politikers rechnet, zum *unbewussten* Protagonisten eines von diesem unbeabsichtigten Komödiantenspiels werden.

Verallgemeinernd pointiert Heine in dem Artikel aus »Lutezia« vom 30. April 1840 das öffentliche Leben als einen inszenatorischen Horizont, in dem schauspielerische Talente zum Einsatz kommen können: »Ich habe selbst früher bemerkt, daß das öffentliche Leben in Frankreich, das Repräsentativsystem und das politische Treiben, die besten *schauspielerischen Talente* der Franzosen absorbiert, und deßhalb auf dem eigentlichen Theater nur die Mediokritäten zu finden sind.« (DHA XIII/I, 37; H. v. m.) Wenn diese Aussage auch ironisch gemeint ist, stellt sie nichts desto weniger jedem möglichen Publikum in Aussicht, mit dem Auftritt von Schauspielern auch da konfrontiert zu werden, wo es von ihm nicht erwartet wird.<sup>150</sup> Sich der Praxis des Schauspielers nicht entziehen zu können, muss aber nicht heißen, einer täuschenden Verstellungskunst notwendig ausgeliefert zu sein. Denn unbewusste und bewusste schauspielerische Fähigkeiten geben sich gleichermaßen einem Publikum preis, das, indem es als Zuschauer an einer Aufführung teilnimmt, immer schon auf die Akteure, wenn überhaupt nur schwer vorhersehbar, reagiert.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass Heine hinter seine Entdeckung eines Schauspielertypus, der über ein dämonisches Wirkpotenzial verfügt, nicht zurückfällt. *Die unterschiedlichen Realisierungen des Schauspielertypus sind durch den wirkungsvollen Bezug auf eine Zuschauerinstanz in der Weise gekennzeichnet, dass in der theatralischen Perspektive des Erzählers der Gegensatz zwischen Kunst und Leben oszilliert.* Vor dem Hintergrund des idealtypischen Wirkpotenzials des dämonischen Schauspielertypus können die möglichen

150 Aufschlussreich exponiert Berbig im Zusammenhang dieses Zitats eine radikalisierte Verwendung der Theatermetapher, an die in der Perspektive der Ästhetik des Performativen mittels der Kategorie der Aufführung angeschlossen werden kann: »Wie ironisch das auch gemeint war, verhehlt es nicht die ideen- und bildgeschichtliche Dimension, die diesem Realbefund zugrunde liegt. Mit der Übersetzung der Metapher ins Wirkliche geht deren Radikalisierung einher.« Roland Berbig, Le personnage in »Lutezia«. Figuration und Personarium in Heines Pariser Berichten über Politik, Kunst und Volksleben (1840–43/1854), 81.

Akteure der literarischen Inszenierungen Heines für die textinterne Instanz des Zuschauers Wahrnehmungsereignisse ermöglichen, die die Bereiche von Kunst und Leben ineinander übergehen lassen. Der Auftritt des Schauspielers in der inszenierten Aufführung des Textes kann dergestalt ein Schwellenmoment zwischen beiden Sphären markieren. *Dieser liminale Zustand liegt den unterschiedlichen von Heine literarisch konzipierten Schwellenerfahrungen voraus und geht in jede Inszenierung ein, die den Übergang zwischen Kunst und Leben als Erfahrung des textinternen Zuschauers zeigen kann.*

Sind aber damit bereits die wichtigsten Facetten von Heines spezifischem Organ für das Schauspielerische erfasst? Der Theater- und Musikagent John Mitchell stellt Heine eine Diagnose, die zu denken gibt: »In aller Aufrichtigkeit betrachtet Heine sich selbst und alle anderen Menschen als Schauspieler; die einen spielen Possen, die anderen Komödien, und einige wenige Tragödien – aber sie sind alle Schauspieler [...].«<sup>151</sup> Zuerst fasse Heine sich selber – und zwar aufrichtig – als Schauspieler auf und integriere die eigene Person folglich in die ästhetische Perspektive auf eine Wirklichkeit, in der sie selber mit aufgeführt wird. Ausdrücklich ergänzt von Wiese in diesem Zusammenhang für Heine, »dass er sich selbst dabei nicht nur als Spieler, sondern auch als Zuschauer auffaßt.«<sup>152</sup> Wie lassen sich die für Heine in Anschlag gebrachten Positionen des Schauspielers und des Zuschauers nun als eine produktive Einheit der Rolle verstehen, die mit seiner Sicht auf die Darstellungspraxis des Schauspielers plausibel zusammenstimmt?

Heine kann als Autor den literarischen Text als Aufführung nur inszenieren, wenn von ihm die Positionen des Augenzeugen und des Regisseurs besetzt werden und ihr intaktes Zusammenspiel das Ereignis der Aufführung an ein textexternes Publikum vermittelt.<sup>153</sup> Die literarische Inszenierung ist insofern eine Strategie, die nicht nur die Rolle des Augenzeugen als ihren Dreh- und Angelpunkt aufweist, sondern deren Regisseur diesen Augenzeugen im Modus der Selbstdarstellung im Text positioniert. *Heines schauspielerische Aufrichtigkeit d.h. die offene Form seiner Selbstinszenierung als Autor besteht in seiner Symbiose als Augenzeuge und Regisseur, deren Zusammenspiel er durch den gemeinsam Bezug auf die eigene Person der Möglichkeit nach zu einem bestimmten Grad transparent macht.* Indem prinzipiell zu jedem Zeitpunkt der Zuschauer mit dem Regisseur identifiziert werden kann, gewinnt die Inszenierung eine unterschiedlich ausfallende graduelle Transparenz, wobei der Zuschauer in der Rolle, die er spielt, der Möglichkeit nach als Selbstdarsteller erkennbar ist. Im Rahmen der »bewussten und reflektierten Inszenierung des Ich[s] als Dichter«<sup>154</sup> geht die Persönlichkeit des Dichter-Ichs in die Rolle des Augenzeugen

151 Michael Werner [Hg.], *Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen*, Bd. 1: 1797–1846, Hamburg 1973, 451 f. (H. v. m.)

152 Benno von Wiese, *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, 46.

153 Wenngleich in theatermetaphorischer Hinsicht, stellt Sebastian Schärf dieses Zusammenspiel in struktureller Analogie grundsätzlich für ein Autor-Subjekt heraus, das sich am »Ende der Kunstperiode« (DHA XIII/1, 47) selbst inszenieren muss. Denn »die Gestalt des Autors selbst ist es, die unmittelbar die Urheberschaft und die Darstellerrolle verkörpert und die Funktionen des Poetischen wie des Ästhetischen insgesamt stets wieder auf sich zurückgebogen findet.« Christian Schärf, *Die Selbstinszenierung des modernen Autors. Heinrich Heines »Ideen. Das Buch Le Grand«*, in: *Literatur für Leser*, Bd. 21, H. 4, 1998, 303.

154 Kálmán Kovács, *Heinrich Heine oder Die Lüge im außermoralischen Sinne*, in: ders. [Hg.], *Textualität und Rhetorizität*, Frankfurt a.M. 2003, 85. – Übereinstimmend unterstreicht Franz-Josef Deiters die Bedeutung der Inszenierung für die Autorschaft Heines: »Ja, man kann sagen, dass die Inszenierung der eigenen Autorschaft einen Grundzug des Heineschen Werkes darstellt.« Franz-Josef Deiters, *Zwischen Identitätsbegehren und Identitätsaufschub. Heines Verortung des Dichters im Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung*, in: Henriette Herwig u.a. [Hg.], *Übergänge. Zwischen Künsten*

ein, die Heine in dem Maße selber verkörpert, in dem ihm auch alle Möglichkeiten offen stehen, in dieser Rolle zu schauspielern. Heines Ich, das sich selber im Text als Zuschauer inszeniert, tritt für den Leser des Textes auf diese Weise als ein *bewusster Selbstdarsteller* entgegen. Indem Heines Ich zum integralen Bestandteil der inszenierten Aufführung wird, kann es auf das Publikum des Dichters als Schauspieler wirken. Schon für die 1820er Jahre erkennt Michael Werner in Heines Selbstdarstellung »ein Kunstmittel, welches *Übertragungsreaktionen* im Publikum *auslösen* sollte.«<sup>155</sup> Heines »Schaffung einer Rolleninstanz«, die »nur in einer Person Gestalt werden konnte«<sup>156</sup>, erhält in dem inszenatorischen Zusammenhang der Aufführung als Mitteilungsform einen spezifischen Sinn.

In Analogie zu dem Wirkpotenzial des Schauspielers, das in der theatralischen Perspektive Heines deutlich gekennzeichnet wurde, findet sich bei ihm eine »spezifische, eine *Maximalwirkung* seiner Schriften bezweckende Technik der Darstellung durch Selbstdarstellung [...]«<sup>157</sup> Die Symbiose von Regisseur und Augenzeuge wird vor dem Hintergrund der allgemeinen und grundsätzlichen »Untrennbarkeit von Rollenspiel und Ichbezogenheit«<sup>158</sup> bei Heine beleuchtet: »Die dialektische Einheit von Ichbezogenheit und Rollenspiel erweist sich somit als wesentliche Produktionsvoraussetzung überhaupt für Heine, als eines der zentralen Probleme seines Schaffens.«<sup>159</sup> Heine als »neue[r] Autor, der ja immer zugleich auch Schauspieler ist«<sup>160</sup>, kann Wirkungen beim Leser erzielen, die aus der konfrontativen Auseinandersetzung des Augenzeugen mit der gegenwärtigen Wirklichkeit resultieren, nämlich durch »ein Bild *absoluter Gegenwart*, die der Ich-Erzähler als zweifacher Autor zu bestehen hat: als Darsteller seiner selbst in einem Text und als Urheber dieses Textes. Beides erwächst in ein- und demselben Vollzug.«<sup>161</sup> Im Hinblick auf die Gegenwärtigkeit der »starken Realität« (DHA X, 260) im Text enthält Werners These, bei Heine Rollenspiel und Ichbezogenheit nicht voneinander trennen zu können, eine besondere Pointe. Das Ich kann noch da Schauspieler sein, wo es mit sich selbst identisch ist, und es kann in der Situation der Krise mit der gespielten Rolle unhintergebar zusammenfallen.

Was die Wirkung des Schauspielers Edmund Kean genau bezeichnete, ist nun für die Selbstdarstellung des Ichs die Erfahrung eines unauflösbaren Widerspruchs: das Phänomen sich aufrichtig selber zu spielen. Welche Rollen kommen im Horizont seines Rollenspiels vor diesem Hintergrund für Heine grundsätzlich in Frage und können als Optionen für die Selbstdarstellung eines Augenzeugen im Rahmen der unterschiedlichen Konzeptionen von Körper-Inszenierungen veranschlagt werden?

---

und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann, Stuttgart/Weimar 2007, 551.

155 Michael Werner, Rollenspiel oder Ichbezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung in Heines Werk, in: Christian Liedtke [Hg.], Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2000, 21. (H. v. m.)

156 Ebd. 19.

157 Ebd. 23. (H. v. m.)

158 Ebd. 31.

159 Ebd. 31 f.

160 Christian Schärf, Die Selbstinszenierung des modernen Autors. Heinrich Heines »Ideen. Das Buch Le Grand«, 305.

161 Ebd. 304. (H. v. m.) Dieser von Schärf für die »Ideen« vorgesehene Befund lässt sich auch hinsichtlich der Auseinandersetzung mit diesem Text im letzten Kapitel der vorliegenden Untersuchung problemlos ausweiten.

Heines »programmatische Bestimmung der neuen, operativen Literaturauffassung der Schriftsteller«<sup>162</sup> »des heutigen jungen Deutschlands« (DHA VIII/I, 218) enthält auch für ihn selber ein bemerkenswertes Rollenangebot. Für die Selbstdarstellung des Augenzeugen geraten in der »Romantischen Schule« bestimmte Rollen im Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Leben in den Blick, die bezüglich der »starken Realität« (DHA X, 260), der sich der Augenzeuge in der literarischen Inszenierung ausgesetzt sieht, in Aussicht gestellt werden können. Gegen die romantische Schule gerichtet, geht es um Schriftsteller, die »[...] keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind.« (DHA VIII/I, 218) Es ist an erster Stelle der Künstler, der die Synthese von Kunst und Leben stiftet und durch die Rollenintegration des Tribunen und Apostels den Übergang zwischen Kunst und Leben ermöglicht. Diese Schlüsselstellung behauptet der Dichter als Künstler in Heines Selbstverständnis der Periode von 1833–1835 durch das dichterische Wort, das ihm seine Dreieinigkeit als Künstler, Tribun und Apostel erschließt.<sup>163</sup>

Wenn für Heine sich in dieser Zeit eine Gipfelinie bezüglich seiner neuen, programmatischen Auffassung des Dichterberufs abzeichnet,<sup>164</sup> kann in der idealtypischen Rollensynthese Heines ein systematischer Anhaltspunkt gewonnen werden, um Heines eigene mögliche Realisierungen des Schauspielertypus im Horizont seiner Symbiose als Regisseur und Augenzeuge mit einzubegreifen. Das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Leben, das für den Auftritt der Akteure *innerhalb* der unterschiedlichen literarischen Körper-Inszenierungen Heines kennzeichnend ist, bestimmt auch die Inszenierung des Dichter-Ichs, das durch die Wirksamkeit seiner Sprache zwischen Kunst und Leben vermitteln will. Ausschlaggebend für diese Untersuchung ist dabei nicht die konkrete Bestimmung von Heines vielfältigen Rollendarstellungen, sondern die *Frage nach der Funktion, die Heines möglichen Realisierungen des Schauspielertypus für die Wirkung und die Grenze der jeweiligen Körper-Inszenierung zukommt.*

Eine Brücke zu Nietzsche schlägt Walter Hinck, wenn er mit Blick auf diesen zweiten großen Regisseur literarischer Körper-Inszenierungen des 19. Jahrhunderts sagt, dass Heine, »wenn nicht der Begründer, so doch der Vorläufer eines ›goldenen Zeitalters‹ für den Schauspieler in der Literatur«<sup>165</sup> ist. Nietzsche ist es in der Rolle als diagnostizierender Kulturkritiker und als symptomatischer Agent der Krise zugleich, dem Heine hier angesichts eines Schauspielers, für den die Stunde geschlagen hat, vorangestellt wird. Im Mittelpunkt des Interesses sowohl bei Heine als auch bei Nietzsche steht das große Wirkpotenzial, das der Schauspieler unter den seinem Auftritt günstigen Krisenbedingungen freisetzen kann, wie Nietzsche verdeutlicht: »Nur der Schauspieler weckt noch die g r o s s e Begeisterung. – Damit kommt für den Schauspieler das

162 Christian Lietdke, »Mondglanz« und »Rittermantel«. Heinrich Heines romantische Masken und Kulissen, in: Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen [Hg.], *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2003, 240.

163 Vgl. Sabine Bierwirth, *Heines Dichterbilder. Stationen seines dichterischen Selbstverständnisses*, Stuttgart/Weimar 1995, 187.

164 Vgl. Paul Konrad Kurz, *Künstler, Tribun, Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters*, München 1967, 18 f.

165 Walter Hinck, »Das ist ein altes Stück«. Notizen zu Naturschauspiel und Schauspielertum in der Dichtung Heinrich Heines, in: Paul Gerhardt Klussmann, Willy Richard Berger und Burkhard Dohm [Hg.], *Das Wagnis der Moderne*, Frankfurt a. M. u. a. 1993, 165.

goldene Zeitalter herauf – für ihn und für Alles, was seiner Art verwandt ist.« (KSA VI, 37f.) Die schöpferische Möglichkeit zur Begeisterung spricht Heine dem Dichter zu, der aus diesem Grunde nicht davor gefeit zu sein scheint, auf sein Publikum als ein Schauspieler zu wirken. In diesem Punkt ist er mit den Repräsentanten der Politik verwandt, sodass die Natur einen auf den ersten Blick verborgenen Wettstreit ins Leben gerufen zu haben scheint, wie Heine andeutet: »Die Natur schafft Staatsmänner wie sie Dichter schafft, zwey sehr heterogene Arten von Geschöpfen, die aber von gleicher Unentbehrlichkeit; denn die Menschheit muß begeistert werden und regiert.« (DHA XIII/I, 29) Die Heterogenität, die zwischen dem Dichter und dem Politiker besteht, impliziert weder einen forcierten Antagonismus, bei dem sich die Bereiche Kunst und Leben diametral gegenüber stehen würden, noch wird dadurch für die beiden Instanzen eine harmonische Koexistenz nahe gelegt. Denn sowohl dem Politiker als auch dem Dichter spricht Heine eine »Unentbehrlichkeit« zu, die mit ihrer jeweiligen Einflussosphäre eng verknüpft ist. Wenn es auch dem Politiker möglich ist, durch sein Handeln zu regieren, so steht doch dem Dichter die Möglichkeit offen, durch sein Wort auch auf ein Publikum Einfluss zu üben, das im Zustand der Krise begriffen ist, ohne dass der politische Tatmensch im Stande dazu wäre, etwas daran zu ändern. In diesem Moment eröffnen die literarischen Körper-Inszenierungen dem Dichter die Möglichkeit, die Krise im Rahmen der inszenierten Schwellenerfahrungen auszutragen und künstlerisch produktiv zu machen. Wenn Heine den Dichter bei aller Verschiedenheit dem Tatmenschen an die Seite stellt, unterstreicht er damit auch seine Intention, das Publikum durch den Effekt seiner Schreibart emanzipatorisch zu begeistern.

## 2 »Einer, der die Wahrheit erst schafft«: Nietzsches Inszenierung des Weisen

### 2.1 Die Aufführung als Dimension des Textes »Also sprach Zarathustra«

Wenn Nietzsche dem Freund Heinrich Köselitz in seinem Brief vom 1. Februar 1883 ein »ganz kleines Buch« namens »Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen« ankündigt, das später den ersten von insgesamt vier Teilen des »Zarathustra« ausmacht, ist zu diesem frühen Zeitpunkt bereits der bekennende Stolz zu bemerken, einen wirklich unerhörten Text geschrieben zu haben.

Aber es ist mein Bestes, und ich habe einen schweren Stein mir damit von der Seele gewälzt. Es giebt nichts Ernsteres von mir und auch nichts Heitereres; ich wünsche von Herzen, dass diese Farbe [...] immer mehr zu meiner ›Natur-farbe‹ werde. [...] Mit diesem Buch bin ich in einen neuen ›Ring‹ eingetreten – von jetzt ab werde ich wohl in Deutschland unter die Verrückten gerechnet werden. Es ist eine wunderliche Art von ›Moral-Predigten‹.<sup>166</sup>

166 KSB VI, 321. – Dass Nietzsches früheste Äußerung über seinen »Zarathustra« zugleich darum bemüht ist, diesen in ein bestimmtes Licht seines Selbstverständnisses zu setzen, pointiert Peter Villwock auch mit dem Hinweis auf graphische Elemente dieser ›Vorstellung‹: »Nietzsches Eintritt in einen neuen

Nimmt Nietzsche hier die Täuschung seiner Erwartungen an die Aufnahme seines »Zarathustra« noch ironisch in Kauf, so treibt er den Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit in »Ecce homo« mit eindrucksvoller Konsequenz auf die Spitze: »Innerhalb meiner Schriften steht für sich mein Zarathustra. Ich habe mit ihm der Menschheit das grösste Geschenk gemacht, das ihr bisher gemacht worden ist.« (KSA VI, 259) Das Ich, das im ersten Zitat das erste Buch des »Zarathustra« auszeichnet, indem es seinen Wert durch die Beziehung auf die eigene Person des Autors bestimmt, beteuert gut sechs Jahre später das überhistorische Ausmaß einer Gabe, die das Buch »Zarathustra« unvergleichlich an den großen Singular ›die Menschheit‹ adressiert.<sup>167</sup> Das Schicksal der eigenen Epoche knüpft Nietzsche an die in Aussicht gestellte Epoche machende Wirkung dieses Buches, das wie eine Tat alles verändern soll.<sup>168</sup> Für dieses veränderte Verhältnis des Autors zu seinem Werk ist es bezeichnend, dass Nietzsche bald die Rede von wunderlichen ›Moral-Predigten‹ zurückgenommen hat zugunsten einer weitaus gewichtigeren Einordnung.<sup>169</sup> »Es ist eine ›Dichtung‹, oder ein fünftes ›Evangelium‹ oder irgend Etwas, für das es noch keinen Namen giebt«<sup>170</sup>. Obschon der Text eine »überindividuelle, überhistorische, gleichsam mythische Autorität errichten [soll], in deren Zeichen sich der Zeitgeist der Epoche selbst überwindet«<sup>171</sup>, besteht für den Autor das Innovative des Textes darin, dass hier diese Autorität nicht als absolut verstanden werden will: »Hier redet kein Fanatiker, hier wird nicht ›gepredigt‹, hier wird nicht Glaube verlangt [...]. Er redet nicht nur anders, er ist auch anders...« (KSA VI, 260) Was ist das für ein Text, der die Figur des persischen Weisen Zarathustra auf eine Art und Weise in den Mittelpunkt stellt, dass es dem Autor möglich scheint, die Menschheit »in zwei Hälften [zu] spalten«<sup>172?</sup>

Dass nach Nietzsche in den »Zarathustra« alles einfließt, was er »comme poète-prophète«<sup>173</sup> mitzuteilen hat, scheint dessen Unentschiedenheit bezüglich der Frage zu begründen, welcher Gattung dieser Text zuzuordnen sei. Die Nietzscheforschung sieht sich mit einem literarischen Hauptwerk des Philosophen konfrontiert, das der Autor selber zu einem Zeitpunkt »unter die ›Symphonien‹«<sup>174</sup> rechnet, um dann wiederum mit Blick auf die fertiggestellten ersten drei

---

Ring, zugleich Zarathustras erster, noch privater Auftritt, ist reich instrumentiert: mehrfach vor-gedeutet [sic], zentriert, unterstrichen und gerahmt. Unüberhörbar ist die Identifikation Nietzsches mit dem Buch: sein Ton, seine Farbe soll in paradoxer Zeit-Verkehrung zur eigenen Naturfarbe werden.« Peter Villwock, Zarathustra. Anfang und Ende einer Werk-Gestalt Nietzsches, in: ders. [Hg.], Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. 20. Silser Nietzsche-Kolloquium 2000, Basel 2001, 9.

167 Diese Selbstauszeichnung der eigenen Person als eine seismografische Existenz, deren philosophisch-künstlerische Auseinandersetzung mit den eigenen Zeitverhältnissen alle angeht, ist ein deutliches Merkmal von Nietzsches Selbstverständnis: »Seltsam! Ich werde in jedem Augenblick von dem Gedanken beherrscht, dass meine Geschichte nicht nur eine persönliche ist, dass ich für Viele etwas thue, wenn ich so lebe und mich forme und verzeichne: es ist immer als ob ich eine Mehrheit wäre, und ich rede zu ihr traulich-ernst-tröstend.« (KSA IX, 339).

168 Vgl. Volker Gerhardt, Die Erfindung eines Weisen. Zur Einleitung in Nietzsches »Zarathustra«, in: ders. [Hg.], Also sprach Zarathustra, Berlin 2000, 3.

169 Vgl. Jörg Salaquarda, Die Grundconception des »Zarathustra«, in: Volker Gerhardt [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 69.

170 Brief an Ernst Schmeitzner vom 13. Februar 1883; KSB VI, 327.

171 Volker Gerhardt, Die Erfindung eines Weisen. Zur Einleitung in Nietzsches »Zarathustra«, 1.

172 Brief an Franz Overbeck vom 8. März 1884; KSB VI, 485.

173 Brief an Heinrich Köselitz vom 14. März 1885; KSB VII, 21.

174 Brief an Heinrich Köselitz vom 2. April 1883; KSB VI, 353.

Teile nach der Konzeption eines Dramas von »drei Akten«<sup>175</sup> zu sprechen. Für Anke Bennholdt-Thomsen kommt dem »Zarathustra« in der literarischen Tradition im umfassenden Sinne eine Sonderrolle zu, insofern dieser »als Summe epischer, dramatischer und lyrischer Partien keine eindeutige Zuweisung zulässt.«<sup>176</sup> Den vielfältigen Spuren, die Nietzsche in seinem Werk verstreut, geht Rüdiger Braun nach, indem er auf die zahlreichen Impulse der Nietzscheforschung für die jeweiligen Interpretationen im Sinne einer spezifischen Gattungszugehörigkeit antwortet und in dem »Zarathustra« je für sich eine bestimmte Form eines Gattungscconcettos herauspräpariert.<sup>177</sup> In positiver Wendung bestätigt Braun dadurch den Befund Claus Zittels, nach dem bezüglich der Formbestimmung in der Forschung nicht einmal von einem Minimalkonsens auszugehen sei.<sup>178</sup> Wenn auch Zittels These von einer Negation aller Gattungen, die Nietzsche in »Zarathustra« bloß zu diesem destruktiven Zweck zitiere,<sup>179</sup> dessen eigener Interpretationslinie geschuldet ist, die von einer sich im »Zarathustra« vollziehenden Logik des Zerfalls ausgeht,<sup>180</sup> ist es plausibel, den »Zarathustra« als eine Auseinandersetzung mit einer Krise des traditionellen Werkbegriffs zu verstehen.<sup>181</sup>

Ein Text, der schon im Titel ausdrücklich auf den Vollzug der Rede durch die Instanz des Redenden hinweist, stellt die Form der Mitteilung als ein besonderes Thema heraus.<sup>182</sup> Grundsätzlich in einem Text mit dem Titel »Also sprach Zarathustra« einen »Kommunikationsversuch«<sup>183</sup> zu erblicken, stellt einen plausiblen Ausgangspunkt dar, einerseits den Autor des Textes namens Nietzsche und andererseits die zentrale Stellung der Figur Zarathustra, die »sprach« und »also« durch einen Erzähler vorgeführt wird, gleichermaßen zu berücksichtigen. Beide Instanzen machen den Anspruch auf einen Kommunikationsversuch geltend, der dem Untertitel nach Probleme bereitet, verstanden zu werden. Insofern der »Zarathustra« »Ein Buch für Alle und Keinen« ist, findet er als eine Mitteilung Gehör, die sich selbst mit Blick auf den Zuhörer und Leser vom Scheitern bedroht sieht. In der Nietzscheforschung ist der Gesichtspunkt des Textes, sowohl über die zentrale Figur eines Sprechers als auch über einen im Hintergrund stehenden Autor zu verfügen, besonders berücksichtigt worden. So stellt Peter Gasser in Bezug auf die »Vorrede« des Textes die grundlegende These auf, »dass die vermeintlich auf einen Sprecher (Zarathustra) und einen Hörer (Volk) reduzierte Kommunikationskonstellation einen korrelativen Dialog zwischen

175 Brief an Erwin Rohde vom 22. Februar 1884; KSB VI, 479.

176 Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, Frankfurt a. M. 1974, 3.

177 Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, Frankfurt a. M. u. a. 1997. Braun versteht den »Zarathustra« als Conchetto der Gattungen Tragödie, Heldenepos, Schelmenroman, Bildungsroman, Römische Elegie und Bukolik«, Ebd. 29.

178 Vgl. Claus Zittel, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, Würzburg 2000, 68.

179 »»Also sprach Zarathustra« entspricht keiner der traditionellen Gattungen. Aber er ist deshalb nicht einfach ein Anti-Roman, ein Anti-Drama oder eine Anti-Dichtung, sondern er konstituiert sich gerade über die Negation aller Gattungen, auf welche er Bezug nimmt.« Ebd. 72.

180 Vgl. ebd. 110.

181 Vgl. ebd. 67f.

182 »Sein ›Zarathustra‹ will uns offensichtlich schon dem Titel nach mitteilen, wie Zarathustra sprach (›Also sprach Zarathustra‹) und wie das Gesagte sich aus dem ›Munde‹ dieses ›Typus‹ anhört.« Josef Simon, Ein Text wie Nietzsches »Zarathustra«, in: Volker Gerhardt [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 225.

183 Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 234.

Text und Leser schon immer voraussetzt.«<sup>184</sup> In rezeptionsästhetischer Hinsicht beteiligt sich der Leser noch in den Momenten an der Kommunikation, in denen der Autor die Figur schweigen lässt, um eine Mitteilung zu interpretieren.<sup>185</sup> Ergänzend ist in kommunikationstheoretischer Hinsicht »der Hörer ein *Strukturmoment* des Textes, ob das Werk nun wirkliche Hörer, Leser, Zuschauer hat oder nicht [...]«. <sup>186</sup> Darüber hinaus kann ausgehend von dem kommunikativen Doppelaspekt des Textes, den die Zarathustra-Figur und der Autor zu Grunde legen, dieser Text an dieser Stelle hypothetisch als ein Inszenatorium verstanden werden, der sich in jeder Kommunikationssituation über die sprachliche Inszenierung an ein sowohl textinternes (Hörer) als auch textexternes (Leser) *Publikum* wendet. Konstitutiv für die Inszenierung ist die durch den Autor zum Sprechen gebrachte Figur Zarathustra, der die Initiative überlassen wird, ihren unerhörten Sprechversuch auszuführen.

Im Hinblick auf diese strukturelle Anwesenheit des Publikums für den Text bekommt die Zentrierung der Zarathustra-Figur den Charakter eines einzigartigen Auftritts. Nietzsches Wahl des Namens Zarathustra, die die zentrale Figur des Sprechenden mit dem Etikett des persischen Weisen versieht, verrät die Strategie, die Mitteilung des Protagonisten nicht ohne das Potenzial ihrer Wirkung zu verstehen. »[A]ls die vielleicht nächstliegende Stelle« (KSA XIV, 279), die Nietzsche als Quelle für den Namen Zarathustra diente, zitiert Mazzino Montinari in seinem Kommentar eine Passage aus Emersons »Versuchen«, die Nietzsche in der frühen Entstehungszeit des »Zarathustra« besonders intensiv las und die er in seinem Exemplar mehrfach unterstrich, anstrich und am Rande mit dem eigenen Kommentar versah: »Das ist es!«:

Wir verlangen, dass ein Mensch so groß und säulenförmig in der Landschaft dastehe, dass es berichtet zu werden verdiente, wenn er aufstünde und seine Lenden gürtete und einem andern solchen Ort zueilte. Die glaubwürdigsten Bilder scheinen uns die von großen Menschen zu sein, die bei ihrem ersten Erscheinen schon die Oberhand hatten und die Sinne überführten; wie es dem morgenländischen Weisen erging, der gesandt war, die Verdienste des Zarathustra oder Zoroaster zu erproben. [...] Der Weise [...] sagte, als er jenes Oberhaupt erblickte: »Diese Gestalt und dieser Gang und Haltung können nicht lügen, und nichts als Wahrheit kann daraus hervorgehen.«<sup>187</sup>

Was Nietzsche hier an der Gestalt des persischen Weisen Zarathustra interessiert, ist dessen leibliche Präsenz im Rahmen eines gelungenen Auftritts, der die großartige Wirkung auf ein Publikum nicht verfehlt. »Was ihn hier frappte, kann nicht der Mensch Zarathustra gewesen sein, von dem Emerson gar nichts berichtet. Es muss sein Auftritt, seine Wirkung damals in Persien und jetzt im Text gewesen sein, die ihn überzeugte.«<sup>188</sup> Es ist bemerkenswert, wie Emerson den Text als Medium des Auftritts in seine Ausführungen zur Wirkungsweise Zarathustras ausdrücklich mit einbezieht. Gleich zu Beginn wird durch das »Wir« ein Publikum für die Gestalt des Weisen impliziert, das sowohl den Auftritt des Weisen erlebt oder auch in der Form des Berichts davon

184 Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, Bern u. a. 1992, 25.

185 »Protagonist wie Autor sind darauf angewiesen, weiter zu sprechen, und der Leser wird immer weiter versuchen, das redende Schweigen zu interpretieren.« Albrecht Dammeyer, *Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler*, Würzburg 2005, 177.

186 Anke Bennholdt-Thomsen, *Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen* > 234. (H. v. m.)

187 Ralph Waldo Emerson, *Versuche*, Hannover 1858, 351 [engl. zuerst 1849].

188 Peter Villwock, *Zarathustra. Anfang und Ende einer Werk-Gestalt Nietzsches*, 16.

erfahren haben könnte. Wesentlich bleibt für jede der beiden Rezeptionsweisen die Akzentuierung der Erwartungshaltung, mit der sich der Weise konfrontiert sieht, wenn er vor anderen ein glaubwürdiges Bild von sich evozieren soll. Indem von dessen leiblicher Präsenz verlangt wird, die Sinne zu überführen, wird die Wahrheit auf den suggestiven Schein reduziert, der in der Wirkung der Präsenz selber liegt. Für Nietzsche ist Zarathustra »Einer, der die Wahrheit erst schafft«. (KSA VI, 343) Inwiefern dies für die von Nietzsche konzipierte Figur des Weisen gelten kann, verdeutlicht der erste Auftritt Zarathustras vor einem Publikum, der einer den ganzen Text bestimmenden *Versuchsanordnung* gleichkommt.<sup>189</sup>

Der Großteil der »Vorrede« beschreibt wie Zarathustra es erlebt, nach einer 10jährigen Einsamkeit im Gebirge in die Stadt zu kommen und dort die Lehre vom Übermenschen zu verkünden. In der Stadt »fand er daselbst viel Volk versammelt auf dem Markte: denn es war verheissen worden, dass man einen Seiltänzer sehen solle.« (KSA IV, 14) Das Volk, an das Zarathustra seine Worte vom Übermenschen richtet, befindet sich in der besonderen Situation, kurz vor einer Aufführung zu stehen, an der es selber in der Rolle des Zuschauers beteiligt ist. Zarathustra betritt einen Ort, der bereits aufgrund der Erwartung des Publikums die Kulisse eines Spektakels abgibt, das seinem eigenen Anspruch widerstreitet, hier auf die Wirkungsstätte des Rhetorikers zu stoßen. Bei seinem Redeversuch erliegt er der Atmosphäre dieser Kulisse, insofern die Zuschauer auf ihn nicht anders als hinsichtlich der von ihnen erwarteten Aufführung des Seiltänzers aufmerksam werden:

Seht, ich lehre euch den Übermenschen: der ist dieser Blitz, der ist dieser Wahnsinn! – Als Zarathustra so gesprochen hatte, schrie Einer aus dem Volke: »Wir hörten nun genug von dem Seiltänzer; nun lasst uns ihn auch sehen!« Und alles Volk lachte über Zarathustra. Der Seiltänzer aber, welcher glaubte, dass das Wort ihm gälte, machte sich ans Werk. (KSA IV, 16)

Der Vorfall dieses Zwischenrufs markiert einen Wendepunkt, insofern der redende Zarathustra in eine Aufführungssituation involviert wird, auf die er sich auf den Zwischenruf hin selber einlässt. »[N]och ehe Zarathustra weiß, wie ihm geschieht, ist er sowohl Beobachter als auch Teilnehmer eines tödlichen Schauspiels geworden [...].«<sup>190</sup> Die Wahrnehmung des Lachens, das ihn unerwartet trifft, lässt ihn die Strategie verfolgen, sich durch seine Worte auf das zu beziehen, was simultan dazu die Kunst des Seiltanzes sinnlich vor Augen führt.<sup>191</sup>

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schauern und Stehenbleiben. Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein *Ü b e r g a n g* und ein *U n t e r g a n g* ist. (KSA IV, 16)

189 Auch für eine Lesart der »Vorrede«, die auf deren essenzielle allegorische Bedeutung für den ganzen Text abzielt, bleibt der inszenatorische Aspekt bemerkenswert, »how tragedy and allegory collaborate in this *mise en scène*«. Robert Gooding-Williams, *Zarathustra's Dionysian Modernism*, Stanford 2001, 91.

190 Christof Windgätter, *Inszenierung eines Mediums. Zarathustras »Vorrede« und die Frage nach der »Sprache«*, in: *Ästhetik & Kommunikation*, Bd. 31, H. 110, 90.

191 »Seine Verkündigungsrede verhallt im Leeren, denn die Aufmerksamkeit der Menschen richtet sich auf anderes, in welchem sich aber – und das ist das Paradoxe – in anderer Form dasselbe vollzieht: in der Leistung des die Schwerkraft überwindenden Künstlers, die Zarathustra schließlich – auf diesem Umweg – zur bildhaften Verdeutlichung seiner eigenen Botschaft verwendet.« Peter André Bloch, *Die Rätselstruktur des Zarathustra. Über Nietzsches Begriff-Sinnlichkeit*, in: Peter Villwock [Hg.], *Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, a. a. O., 106.

Worauf Zarathustra seine Aufmerksamkeit richtet, ist das Moment des Übergangs, das den Menschen in Hinsicht auf den Übermenschen dann als einen sinnvollen Versuch charakterisiert, wenn der Mensch alles für den Vollzug des Übergangs selber anbietet. Zarathustra nimmt die Anspannung und Aktivität des Seiltänzers auf dem Seil zum Anlass, den Übergang als einen *erlebten* Prozess und ein »gefährliches Auf-dem-Wege«-Sein zu veranschaulichen.<sup>192</sup> Indem die Bildlichkeit der Rede und der sich ereignende Seiltanz für das zuschauende und zuhörende Volk ineinander übergehen, macht sich Zarathustras sowohl in der Rolle des redenden Akteurs als auch in der Rolle des betrachtenden Zuschauers von dem weiteren Verlauf des vorgeführten Seiltanzes abhängig. Insofern er selbst die Aufführung wirklich erlebt, werden für ihn die Rollen von Akteur und Zuschauer ununterscheidbar: an dieser Schwelle stehend schlägt seiner Rede vernichtendes Gelächter entgegen.<sup>193</sup> Zunächst setzt er, durch den erneuten Misserfolg seiner Rede provoziert, mit der Rede vom »letzten Menschen« (KSA IV, 19) neu an, um dadurch seinen endgültigen Misserfolg zu besiegeln: »Und nun blicken sie mich an und lachen: und indem sie lachen, hassen sie mich noch. Es ist Eis in ihrem Lachen.« (KSA IV, 21) Zarathustra wird als redender Akteur wahrgenommen, indem er die Macht der aktivierten Zuschauer zu spüren bekommt, seinen Auftritt durch den Akt des Verlachens zum Scheitern zu verurteilen.

Schon erklärt ein Erzähler das Ende der »erste[n] Rede Zarathustra's« (KSA IV, 20), weil »das Geschrei und die Lust der Menge« den Redner unterbricht, als Zarathustra und die Menge ein Nachspiel erleben, das »jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte.« (Ebd.) Zu dem Seiltänzer auf das Seil gesellt sich »ein bunter Gesell, einem Possenreisser gleich«, der diesem verbal und körperlich gewaltsam seinen Platz streitig macht. »Das Erschreckliche« ist der plötzliche Augenblick, in dem der »Possenreisser« den Seiltänzer überspringt, der, »als er so seinen Nebenbuhler siegen sah«, den »Kopf und das Seil« verliert und tödlich abstürzt. Der Seiltänzer schlägt unmittelbar neben Zarathustra auf, der als einziger nicht geflohen ist und für den sterbenden Künstler sorgt. Mit Blick auf das Ereignis zeigt sich Zarathustra von dieser Wirkung eines »Störelement[es]«<sup>194</sup> schwer beeindruckt; als Redner und Beteiligter an einer Aufführung nimmt er den Vorfall als tragischen Absturz und leibhaftiges Exempel zugleich wahr.<sup>195</sup> Wenn Zarathustra sich mit sich selbst noch abends am Ort des Geschehens über seinen ersten Auftritt vor einem Publikum verständigt, tut er dies vor dem Hintergrund dessen, was sich während der wirklichen Aufführung ereignet und er aktiv miterlebt hat.

Unheimlich ist das menschliche Dasein und immer noch ohne Sinn: ein Possenreisser kann ihm zum Verhängnis werden. Ich will die Menschen den Sinn ihres Seins lehren: welcher ist der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch. Aber noch bin ich ihnen ferne, und *mein Sinn redet nicht zu ihnen*

192 Der Mensch, der aus Sicht der Ästhetik des Performativen ein »Wesen im Übergang« ist, steht zunächst in der »Vorrede« nach Zarathustras Worten für den eigenen Versuch ein, sich beim Übergehen als Brücke zu realisieren. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 362. »Im Gehen des Weges erzeugt sich der Mensch den Übermenschen als das Seil, über das er geht und das er zugleich ist.« Annemarie Pieper, »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«. *Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«*, Stuttgart 1990, 65.

193 »Als Zarathustra diese Worte gesprochen hatte, sahe er wider das Volk an und schwieg. »Da stehen sie«, sprach er zu seinem Herzen, »da lachen sie: sie verstehen mich nicht, ich bin nicht der Mund für diese Ohren. [...]« (KSA IV, 18)

194 Christof Windgätter, *Inszenierung eines Mediums. Zarathustras »Vorrede« und die Frage nach der »Sprache«*, 93.

195 Vgl. ebd.

*Sinnen. Eine Mitte bin ich noch den Menschen zwischen einem Narren und einem Leichnam.* (KSA IV, 23; H. v. m.)

Ausgehend von dem »erstmaligen Zusammenspiel von Handeln, Reden und Zuschauen bzw. Zuhören«<sup>196</sup> im Text muss konstatiert werden, dass die Redeweise Zarathustras das auf das Zuschauen eingestellte Publikum nicht durch den *verkündeten* Blitz des Übermenschen anstecken konnte.<sup>197</sup> Der bei seinem ersten Auftritt scheiternde Zarathustra verständigt sich wegweisend über seinen Misserfolg, indem er den Prozess der Aufführung als eine *Versuchsanordnung für den Rhetor* begreift.<sup>198</sup> In der Gegenwart des Publikums hat er die Erfahrung gemacht, in dem konkreten Erwartungszusammenhang zu stehen, das Verkündete wirklich *darstellen* zu müssen.<sup>199</sup> In dieser Hinsicht ist seine leibliche Ko-Präsenz mit den Akteuren des Seiltanzes für seine Aufgabe zu lehren Bahn brechend gewesen. Als Zuschauer und Redner nimmt er kraft seiner leiblichen Präsenz an der streitbaren Performance auf dem Seil intensiv teil, sodass die Sinnfälligkeit der getanzten Auseinandersetzung von ihm als ein »Zwischen-Sein«<sup>200</sup> erlebt wird: Indem Zarathustra dergestalt zu einem Element des theatralen Ereignisses wird, hat er als zuschauender Redner während des Prozesses der Aufführung die Erfahrung durchlaufen, sich in dem Zustand der Schwelle »zwischen einem Narren und einem Leichnam« zu befinden; d. h. die Rollen des Seiltänzers und des Possenreißers sind für ihn konstitutiv, insofern ihre Verkörperungen in einem reziproken Verhältnis zu seinem eigenen Auftritt vor dem Publikum stehen. Die Differenzierung spezifischer Rollen resultiert dabei aus dem eigenen Potenzial Zarathustras, sie jeweils in bestimmter Weise zu verkörpern, sodass »Seiltänzer, Possenreisser und Zarathustra eine Person [sind], die sich in verschiedenen Rollen begreift.«<sup>201</sup> *Für Zarathustra eröffnet sich die grundlegende und für ihn wesentliche Möglichkeit, sich selbst in der Rolle des Akteurs und Zuschauers zu verstehen*, indem er den Zustand der Schwelle erlebt hat, für das Publikum »der Menschen« ununterscheidbar sowohl die Rolle des Akteurs als auch die des Zuschauers zu erfüllen.<sup>202</sup> Die Wirkung des ersten Auftritts evoziert die Selbsterfahrung seiner problematischen Stellung als Rhetor, die den Impuls dazu abgibt, sich selbst vor anderen in einer bestimmten Weise darzustellen, um von ihnen verstanden zu werden.

Für den Rhetor ergibt sich das praktische Desiderat, die Modifikationen seines Verkündens neu zu überdenken. Wenn Zarathustra ein neues Publikum sucht und »Gefährten« (KSA IV,

196 Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 21 f.

197 »Wo ist doch der Blitz, der euch mit seiner Zunge lecken? Wo ist der Wahnsinn, mit dem ihr geimpft werden müsstet? Seht, ich lehre euch den Übermenschen [...]« (KSA IV, 16)

198 Albrecht Dammeyer betont ebenfalls, dass hier die Rolle der Kommunikation vorgeführt werde, indem Zarathustra als Redner scheitert. Doch nimmt er an dieser Stelle vor allem die kommunikative Funktion des Lesers in den Blick. Vgl. Albrecht Dammeyer, *Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler*, 156 f.

199 Vgl. Peter André Bloch, *Die Rätselstruktur des »Zarathustra«*. Über Nietzsches Begriff-Sinnlichkeit, 108.

200 Eckart Goebel, *Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger*, Berlin 2006, 148.

201 Volker Gerhardt, *Sensation und Existenz. Nietzsche nach hundert Jahren*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 29, 2000, 116.

202 Durch den Hinweis Dammeyers, Zarathustras Rede habe Züge einer »Publikumsbeschimpfung«, wird die interaktive Dynamik des Rollenwechsels besonders deutlich. Vgl. Albrecht Dammeyer, *Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler*, 155.

25) finden will, leitet ihn dabei der Vorsatz, zu den »Sinnen« (KSA IV, 23) zu reden.<sup>203</sup> Der Wunsch, sich vor einem anderen Publikum in einer veränderten rhetorischen Konstellation zu befinden, geht damit einher, für die eigene Rede eine durchschlagende Anschaulichkeit anzuvisieren: »Den Schaffenden, den Erntenden, den Feiernden will ich mich zugesellen: den Regenbogen will ich ihnen *zeigen* und alle die Treppen des Übermenschen.« (KSA IV, 26) Indem Zarathustra sich an die »Schaffenden« richten will, behauptet er, *seinesgleichen* die »Treppen des Übermenschen« zu *zeigen*.<sup>204</sup> Dadurch gerät die Möglichkeit in den Fokus, für den »Zarathustra« eine Inszenierungsstrategie zu initiieren, die den Weisen als ein Beispiel seiner Rede selber vorführt.<sup>205</sup> Gegen Ende der »Vorrede« legt es der Protagonist nahe, ihn in der Funktion eines leibhaftigen Beispiels beim Wort zu nehmen: »Zu meinem Ziele will ich, ich gehe meinen Gang; über die Zögernden und Saumseligen werde ich hinwegspringen. Also sei mein Gang ihr Untergang!« (KSA IV, 27) Aus der Krisenlage der »Vorrede« geht die Selbstinszenierung des Protagonisten als eine spezifische Aufgabe der Mitteilung hervor, wobei diese Aufgabe bezüglich des Text-Mediums die Frage danach offen hält, mit welcher Strategie und durch welche Instanz die Regiearbeit jeweils in den verschiedenen Kontexten des »Zarathustra« geleistet wird.

Die von Nietzsche für die Figur Zarathustra beanspruchte Andersartigkeit des Weisen ist an die Aufgabe gebunden, dass sich dieser hauptsächlich im Medium seiner Reden als »Protagonist des Neuen«<sup>206</sup> erweisen kann. Unter diesen medialen Bedingungen ist auch der »äusserste[] Fall« denkbar, »dass ein Buch von lauter Erlebnissen redet, die gänzlich ausserhalb der Möglichkeit einer häufigen oder auch selteneren Erfahrung liegen, – dass es die erste Sprache für eine neue Reihe von Erfahrungen ist.« (KSA VI, 300) Analog zu Heine sollen bei Nietzsche die Inszenierungen von Aufführungen als eine Strategie verstanden werden, eine Sprache für neue Erfahrungen zu finden. Wenn Zarathustra sich seinen Worten nach den Schaffenden zugesellen will, um einen neuen Sinn zu schaffen, stößt er dabei auf die Leiblichkeit<sup>207</sup> des Menschen als den Ausgangspunkt seiner Rede: »Führt *gleich mir*, die verflogene Tugend zur Erde zurück – ja, *zurück zu Leib und Leben*: dass sie der Erde ihren Sinn gebe, einen Menschen-Sinn.« (KSA IV,

203 »Die Sinnhaftigkeit der Erde vermag nur der zu erfassen, der sie sich durch die Sinne eröffnet.« Annemarie Pieper, »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«. Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«, 80.

204 In Kapitel I.2.2 gehe ich auf diesen Aspekt der Aufführung als Mitteilungsform genauer ein.

205 »Zarathustra ist in einem eminenten Sinne auch das, was er lehrt, ein Lehrer als Beispiel.« Michael Skowron, Zarathustra-Lehren. Übermensch, Wille zur Macht, Ewige Wiederkehr, in: Nietzsche-Studien, Bd. 33, 2004, 69.

206 Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, 100.

207 Soll in diesem und dem folgenden Kapitel unter anderem die Kompatibilität von Nietzsches leibphilosophischen Überlegungen mit der Leib-Kategorie der Ästhetik des Performativen erwiesen werden, dann steht dabei die systematische Relevanz der Schlüsselkategorien der Verkörperung und der Präsenz im Mittelpunkt, ohne dass die allgemeinen Überschneidungen von Nietzsches Leibphilosophie mit derjenigen Merleau-Pontys explizit thematisiert zu werden brauchen. Zum gemeinsamen thematischen Anliegen von Nietzsche und Merleau-Ponty vgl.: Joyce Eckblad, Nietzsche and Merleau-Ponty: The Body as Attitude, in: Sarah A. Merrill [Hg.], *Abeunt Studia in Mores*, New York u. a. 1990, 274–287./ Felix Hammer, Leib und Geschlecht. Philosophische Perspektiven von Nietzsche bis Merleau-Ponty und phänomenologisch-systematischer Aufriss, Bonn 1974.

100; H. v. m.)<sup>208</sup> Den »Leib als Betätigungsfeld Zarathustras«<sup>209</sup> anzusetzen, kann in dieser Hinsicht auch den exemplarischen Status von Zarathustra als einem »Typus« verständlich machen. Entscheidend ist nicht die vordergründig zur Rahmenhandlung verkürzte Handlung, die weniger einen handelnden Protagonisten als künstliche Kulissen ins Bild setzt.<sup>210</sup> Vielmehr geht es zum einen um die Art und Weise, wie Zarathustra und die Erzähl-Instanz Nietzsches in der Rolle eines Regisseurs agieren, um leibliche Präsenzerfahrungen in Szene zu setzen. Zum anderen wird dabei der Protagonist zumeist durch sich selbst in einem experimentellen Horizont vorgeführt, in dem er Erfahrungen der leiblichen Ko-Präsenz zwischen den Rollen des Akteurs und des Zuschauers durchläuft.

Diese ästhetisch-konzeptionelle Möglichkeit der Inszenierung ist für den mit unerhörten Erwartungen geschriebenen »Zarathustra« eminent wichtig. Denn sie steht mit der philosophischen Formel von der »grossen Vernunft« des Leibes aus der vierten Rede Zarathustras in enger Verbindung, die Gerhardt zufolge den »Zarathustra« als philosophisch tragfähig erweisen könne.<sup>211</sup> Durch den Begriff von der »grossen Vernunft« des Leibes stellt sich Nietzsche das philosophische Problem, nach der Diagnose vom »Tod Gottes« Realität und Rationalität in einer Weise zu verbinden, dass den Erwartungen an ihren Wert entsprochen werden kann, ohne wie noch Kant und Hegel ein über den Begriff vermitteltes Schema anzunehmen.<sup>212</sup> In der Perspektive Nietzsches besteht die Realität des Leibes in einer gegenwärtigen Wirksamkeit, die in ihrer sinnlichen Direktheit per se das Selbst- und Weltverhältnis ästhetisch fundiert. Indem die »grosse Vernunft« des Leibes als ein *ästhetischer* Begriff aufgefasst werden kann,<sup>213</sup> kann darin ein Anhaltspunkt gewonnen werden, um die literarische Mitteilung des »Zarathustra« auch in philosophischer Hinsicht nachzuvollziehen. Denn die »grosse Vernunft« des Leibes ist darauf angelegt, sich durch ihre bildende Kraft mitzuteilen und dadurch überhaupt erst als *Leibvernunft* Bedeutungen hervorzubringen.<sup>214</sup> Zarathustra ist insofern ein Fürsprecher des Leibes, als er

208 »Was sie gemeinsam säen und ernten [...] wollen, ist der Sinn der Erde, der Übermensch. Dieser Sinn entsteht nur durch das, was Zarathustra Schaffen nennt, und der fruchtbare Boden, in den die Idee des Übermenschen gesät wird, ist der menschliche Leib.« Annemarie Pieper, »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«. Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«, 90.

209 Ebd. 337.

210 Übereinstimmend stellt Rüdiger Braun vor dem Hintergrund der Verkörperung des *Redners* (vgl. 40) durch Zarathustra heraus: »An einem Handelnden mangelt es in dem Buch »Also sprach Zarathustra« jedenfalls nicht.« Rüdiger Braun, Quelltext und Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, 84.

211 »Gelingt es aber nicht, der Formel von der »grossen Vernunft« des Leibes einen tragfähigen Sinn abzugewinnen, fehlte Nietzsches Denken die Verbindlichkeit.« Gerhardt, Volker, Die »grosse Vernunft« des Leibes. Ein Versuch über Zarathustras vierte Rede, in: ders. [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 123.

212 »Er vermutet zu Recht, dass auch hier die Annahme eines Gottes wirksam bleibt. Also bedarf es einer anderen, *sinnlich gegenwärtigen Realität*, mit der die Vernunft zur Deckung kommen kann, damit sie auch dem materialen Anspruch auf Vernünftigkeit genügen kann. Diese Realität ist der *Leib*. Er ist die ganz und gar *gegenwärtige Wirksamkeit*, die sich in ihrem (Aktivitäts- und Richtungs-) Sinn erfüllt. Systematisch gesehen füllt die Gleichsetzung von Vernunft und Leib die Lücke, die durch den »Tod Gottes« gerissen ist.« Ebd. 146.

213 »Die »grosse Vernunft« des Leibes ist [...] ein ästhetischer Begriff. Er ist weit mehr als eine bloße Metapher für die wunderbare Stringenz und Prägnanz leiblicher Vollzüge.« Ebd. 153.

214 Vgl. Volker Gerhardt, Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: Nietzsche-Studien, Bd. 13, 1984, 392.

den Leib als den Hintergrund des Ichs und sogar des Geistes *verstehen* will, der aufgrund seiner eigenen fundierenden Wirksamkeit im Mittelpunkt steht:

›Leib bin ich und Seele‹ – so redet das Kind. Und warum sollte man nicht wie die Kinder reden? Aber der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe. Der Leib ist eine grosse Vernunft, eine Vielheit mit Einem Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Heerde und ein Hirt. Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du ›Geist‹ nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner grossen Vernunft. (KSA VI, 39)

Für die »Entdeckung« der »grossen Vernunft« des Leibes kann der Umstand, dass der Wissende sich mit den Worten »Leib bin ich ganz und gar« auf seinen individuellen Standpunkt bezieht, gar nicht hoch genug veranschlagt werden: Es ist die eigene Leibvernunft, die sich »mitteilt«. Von Stephan Grätzel wird die bildende Kraft der Leibvernunft in Bezug auf den »Zarathustra« als eine Selbstbildung pointiert, womit Nietzsche auf das aktive ›im-Leib-Sein‹ des Individuums abziele: »Den Leib in der Funktion der Selbstbildung zu sehen, ist für Nietzsche die Aufgabe des ›Zarathustra‹.«<sup>215</sup> Die für den »Zarathustra« zentrale Formel von der »grossen Vernunft« des Leibes kann vor diesem Hintergrund für dessen eigene Mitteilungsform aufschlussreich sein. Durch den exemplarischen Status der Zarathustra-Figur gewinnt die Leibvernunft eine konzeptionelle Relevanz für die ästhetische Praxis des Textes. Die im ästhetischen Horizont der Leibvernunft gestiftete Selbstinszenierung des Protagonisten ermöglicht es, methodisch an dieser Stelle den *Begriff der Aufführung* anzusetzen.

Gerhardt exponiert für den paradoxalen ästhetischen Begriff der Leibvernunft eine interaktive Wahrnehmungssphäre zwischen einander zugewandten Betrachterinstanzen:

Vernunft ist vielmehr das, was sich – wie das Schöne in der Kunst – nur in den Äußerungen des Leibes *zeigt*. Es ist somit nur für einen *Betrachter* da. Das aber heisst: Die Leibvernunft kommt lediglich in einer Welt pluraler Perspektiven zur Geltung. Sie tritt als individueller *Ausdruck* eines Leibes nur für leibhaftige Individuen hervor, denen dies *Eindruck* macht. Es muß eine *Sphäre der Wahrnehmung* geben, in der ein Ausdruck einem Eindruck korrespondiert. Die notwendig individuelle Vernunft des Leibes kann sich nur in einem interindividuellen Raum entfalten. Auch hier trägt die Analogie zur Kunst [...].<sup>216</sup>

Die interindividuelle Wahrnehmungssphäre stiftet den Rahmen einer interaktiven Korrespondenz zwischen Individuen, deren leibhaftige Präsenz dabei vorausgesetzt wird. Über die Analogie *zur Kunst* hinaus findet sich hier eine theoretische Konzeption des Leibes *für* die Kunst, die aus Sicht der Ästhetik des Performativen im Rahmen einer Aufführung unmittelbar ästhetisch wirksam werden kann. Denn Nietzsche lässt Zarathustra unter den Vorzeichen seiner Rolle als Fürsprecher des Leibes zentrale Aspekte hervorheben, die für die »Hervorbringung von Körperlichkeit in der Aufführung«<sup>217</sup> elementar sind. Erhellend ist der Hinweis Günter Abels, den Ereignis- bzw. Prozessbegriff als den Bezugsrahmen von Nietzsches leibphilosophischen Überlegungen zu begreifen.<sup>218</sup> Auf das *prozessurale Ereignis* leiblicher Vollzüge konzentriert, lassen sich die expressiven Äußerungen des Leibes ohne weiteres mit den Vorstellungen der Ästhetik des Performativen vereinbaren, wonach die unterschiedlichen Verkörperungsprozesse

215 Stephan Grätzel, *Die philosophische Entdeckung des Leibes*, Stuttgart 1989, 143.

216 Volker Gerhardt, *Die »grosse Vernunft« des Leibes. Ein Versuch über Zarathustras vierte Rede*, 154.

217 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 130.

218 Vgl. Günter Abel, *Interpretatorische Vernunft und menschlicher Leib*, in: Mihailo Djuric [Hg.], *Nietzsches Begriff der Philosophie*, Würzburg 1990, 127.

keine *vorgegebenen Bedeutungen* ausdrücken, die unabhängig von diesen Vollzügen als etwas Inneres, Substantielles oder gar Wesenhaftes existierten.<sup>219</sup>

In *theoretischer* Hinsicht weist Udo Tietz darauf hin, dass Nietzsche in seiner Auseinandersetzung mit dem Tanz im Umfeld des »Zarathustra« wichtige Strukturmerkmale ästhetischer Performativität aufgegangen sind.<sup>220</sup> Ausgehend von der methodischen Kategorie der Aufführung, die in dieser Arbeit hinsichtlich der literarischen Praxis des Autors als ein ästhetisches Modell für die *Leibvernunft* Nietzsches nachvollzogen werden soll, stellt jedoch die von Tietz unternommene systematische Verortung des Tanzes als das zentrale utopische Ideal in Bezug auf das »Andere der Vernunft«<sup>221</sup> eine missverständliche und unnötige Reduktion dar, die vom Gesichtspunkt der literarischen Körper-Inszenierung des Tanzes in »Zarathustra« aus betrachtet die Funktion des Tanzes in diesem Text spekulativ überhöht.<sup>222</sup> Was sich in den Vollzügen der *Leibvernunft* für einen Betrachter *zeigt*, stellt nicht strikt ein Anderes der Vernunft dar.

Nietzsche nimmt in der Rede Zarathustras »Von den Verächtern des Leibes« einen Übergang von der »kleinen Vernunft« des subjektiven Geistes zur »grossen Vernunft« des Leibes in den Blick, bei dem der Schwerpunkt auf der individuellen Leiblichkeit liegt, die jedes lebendige Individuum *ist*.<sup>223</sup> Indem Nietzsche sich auf die Vollzüge der individuellen Leiblichkeit konzentriert, versucht er Einsichten in die fundierende Funktion des Leibes für unterschiedliche Formen von Bedeutungskonstitution zu gewinnen: »Es giebt nur **leibliche** Zustände: die geistigen sind Folgen und Symbolik.« (KSA X, 358) Übereinstimmend bemerkt Fischer-Lichte,

dass Bedeutungen nicht als rein »geistige« Phänomene zu begreifen sind, zu deren Erklärung es einer Zwei-Welten-Theorie bedürfte. Im Sinne des Konzepts vom Menschen als *embodied mind* sind Bedeutungen vielmehr als verkörperte zu denken, als etwas, das sich körperlich – wenn auch nicht immer für andere wahrnehmbar – artikuliert.<sup>224</sup>

Nietzsche zufolge werden Zwei-Welten-Theorien unter der maßgeblichen Dominanz der *Leibvernunft* hinfällig.<sup>225</sup> Durch seine Aufmerksamkeit für den »leibhaftigen Sinn von Sinn«<sup>226</sup> birgt die Fähigkeit, »*Perspektiven* um z u stellen« (KSA VI, 266), die Nietzsche sich selber zurechnet, für ihn die missionarische Pointe, die Geschichte des Geistes in eine neue Perspektive zu stellen: »Und kurz gesagt: es handelt sich vielleicht bei der ganzen Entwicklung

219 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Art. »Performativität/performativ«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 237.

220 Vgl. Udo Tietz, Musik und Tanz als Symbolische Formen: Nietzsches ästhetische Intersubjektivität des Performativen, in: Nietzsche-Studien, Bd. 31, 2002, 75–90, bes. 87.

221 Ebd. 82.

222 »Der Tanz nimmt im Umfeld des »Zarathustra« die Stelle ein, die die Musik in der »Geburt der Tragödie« inne hatte. Wie die Musik fungiert er als ein *normativer Maßstab*, an dem gemessen die Welt des bürgerlichen Alltags als depriviert sich ausweisen läßt, und er fungiert als ein *utopisches Ideal* eines nichtentfremdeten Lebens, in welchem der Gegensatz zwischen Mensch und Mensch ebenso aufgehoben ist, wie der zwischen Mensch und Natur.« Udo Tietz, Musik und Tanz als Symbolische Formen: Nietzsches ästhetische Intersubjektivität des Performativen, 80. – Ein weiteres Beispiel für ein reduktionistisches Verständnis der in der Kunst artikulierten *Leibvernunft* ist die Untersuchung Toyomi Iwawaki-Riebels. Vgl. Toyomi Iwawaki-Riebel, Nietzsches Philosophie des Wanderers. Interkulturelles Verstehen mit der Interpretation des Leibes, Würzburg 2004, 76.

223 Vgl. Günter Abel, Interpretatorische Vernunft und menschlicher Leib, 118.

224 Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 267.

225 »Der Leib kann nur aus sich selbst heraus interpretiert werden, alles ist leibliches Phänomen, auch der Geist, der den Geist erklären will.« Stephan Grätzel, Die philosophische Entdeckung des Leibes, 139.

226 Volker Gerhardt, Friedrich Nietzsche, 4., aktualisierte Auflage, München 2006, 72.

des Geistes um den Leib: es ist die **fühlbar** werdende Geschichte davon, daß ein höherer Leib sich bildet.« (KSA X, 655) *Vor diesem Hintergrund gewinnt die Möglichkeit an Relevanz, dass Zarathustra als exemplarischer Typus in der Position des Betrachters einen Standpunkt in der interindividuellen Sphäre der Wahrnehmung einnimmt und auf diese Weise bestimmte Ereignisse der Leibvernunft im Prozess selber vorführt.*

Nietzsches »Entdeckung neuer Möglichkeiten der ästhetischen Kommunikation«<sup>227</sup> in »Zarathustra« ist vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen auch durch seine philosophischen Auseinandersetzungen mit dem Leib motiviert.<sup>228</sup> Im Hinblick auf die Aufführung stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie diese Kategorie durch Nietzsches Sensibilisierung für ästhetische Performativität nachvollziehbar gemacht werden kann. Demnach ist insbesondere zu fragen, wie der inszenatorische Rahmen der Aufführung nicht nur inhaltlich bezüglich des sich verständigenden Protagonisten in der »Vorrede« angenommen, sondern auch durch Nietzsches Aufmerksamkeit für das Performative als ein *literarisches* Modell untermauert werden kann?

Wegweisend ist der von Giorgio Colli in seinem Nachwort zu dem »Zarathustra« exponierte »unterirdische Zusammenhang mit der ›Geburt der Tragödie‹«<sup>229</sup>. Das Augenmerk richtet sich auf ein ästhetisches Potenzial, das von diesem frühen Text Nietzsches ausgehend schließlich in der rhetorischen Präsentation der literarischen Zarathustra-Figur fast schon gewaltsam ausbricht. Es geht dabei weniger um die Form der Tragödie, die es auf den »Zarathustra« zu beziehen gelte, oder um den tragischen Gehalt, den er in dem späteren Text neu zu gestalten habe.<sup>230</sup> Worauf es in diesem Kontext ankommt, ist der Umstand, dass die »Geburt der Tragödie«

227 Aldo Venturelli, Zarathustra und der Geist des Aphorismus, in: ders., Kunst, Wissenschaft und Geschichte. Quellenkritische Untersuchungen, Berlin 2003, 106.

228 Stefan Thumfart diskutiert in seiner philosophisch an der Frage nach der möglichen Überwindung des Nihilismus interessierten Dissertation zum »Zarathustra« den Leib als das Andere des Denkens: »Nietzsches Denken zur Zeit der Entstehung des Zarathustra versucht, unentwegt und je neu das bewußte Leben vom leiblich organischen Leben her zu verstehen. Leib ist ihm der Name für das dem Denken Andere. Leib ist ihm der Name für die Widerfahrnis. Im Versuch, sich selbst anders bzw. von dem ihm Anderen her zu verstehen, stellt Denken sich selbst in Frage. Indem es sich selbst vom Leib her zu verstehen sucht, gibt Nietzsches Denken *nicht* eine Antwort auf die Frage, zu der es sich selbst im Augenblick des Auftauchens des Wiederkunftsgedankens wurde. [...] Nietzsches Denken versucht als Leib-Denken nicht eine Antwort auf die Frage, zu der es sich selbst wurde, sondern eben dies, sich in der Fraglichkeit der Frage, zu der es sich in jenem Augenblick wurde, zu halten. Nietzsches Denken des Leibes ist als ein solcher Versuch zu verstehen.« Stefan Thumfart, Der Leib in Nietzsches »Zarathustra« (zur Überwindung des Nihilismus in seiner Radikalisierung), Frankfurt a. M. u. a. 1995, 294.

Auf der Folie von Nietzsches philosophischer Aufmerksamkeit für den Versuch, nicht allein über den Leib nachzudenken, sondern aus dem Leibgrund heraus zu denken, steht jedoch in dieser Arbeit die ästhetische Praxis des »Zarathustra«, insbesondere in der theaterwissenschaftlichen Perspektive auf den ästhetischen Ereignischarakter der Leibvernunft und in der literaturwissenschaftlichen Perspektive auf die Literarizität des Text-Mediums im Mittelpunkt. Demzufolge gilt es, bei der Analyse der unterschiedlichen *Inszenierungen der ästhetischen Erfahrung* im Horizont der Leibvernunft die verschiedenen konzeptionellen und sprachlichen *Inszenierungsstrategien* mit einzubeziehen, die aus den sprachkritischen Reflexionen des Autors über die medialen Bedingungen und Grenzen des Textes »Zarathustra« resultieren.

229 Giorgio Colli, Nachwort zu »Also sprach Zarathustra«, in: KSA IV, 413.

230 Vgl. Winfried Happ, Nietzsches »Zarathustra« als moderne Tragödie, Frankfurt a. M. 1984./Sylvain de Bleekere, »Also sprach Zarathustra«: Die Neugestaltung der »Geburt der Tragödie«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 8, 1979, 270–291.

ein »umfassendes Kulturmodell des Performativen«<sup>231</sup> enthält. Daher ist das Anliegen von Till Müller-Klug wegweisend, gerade auf das konzeptionelle Potenzial der Nietzscheanischen Beschreibungen der griechischen Theaterpraxis aufmerksam zu machen. Ihm zufolge handelt es sich in Nietzsches Frühschrift um Theaterprojektionen, »in denen Beschreibung und eigener Entwurf konvergieren.«<sup>232</sup> Die Gedanken, die der Autor in seiner ersten großen Publikation zu verstehen gibt, können zugleich kreative Projektionen sein, die Jahre später dem Auftritt Zarathustras die Bühne bereiten.<sup>233</sup> Durch die »Geburt der Tragödie« und die von ihm in den folgenden Jahren vorgenommene physiologische Reformulierung der Wirkungsästhetik wird Nietzsche zum Vordenker eines performativen Kulturverständnisses.<sup>234</sup> Nietzsche schreibt in der »Geburt der Tragödie« hauptsächlich eine Genealogie des antiken Theaters und ist von seiner Zeit überzeugt, dessen konstitutive Ästhetik des Dionysischen wirkungsvoll durch die zeitgenössischen Möglichkeiten der Kunst zu erneuern. Die von ihm gehegte Hoffnung auf eine Wiedergeburt des Dionysus richtet sich zu dieser Zeit auf das musikalische Drama Richard Wagners. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist, dass Nietzsche in Bezug auf den Re-Inszenierungsgedanken des Dionysischen in der modernen Kunst auch ein Begründungsmuster für deren Grundzug des Performativen schafft.<sup>235</sup>

Mit dieser Einordnung stimmt überein, dass Müller-Klug in der »Geburt der Tragödie« die zentrale Stellung des Zuschauers betont, auf die es bei Nietzsche ankomme.<sup>236</sup> In seiner Konzentration auf wirkungsästhetische Aspekte thematisiert Nietzsche die aktive Teilnahme des Zuschauers am wirklichen Prozess der Aufführung und lässt idealtypisch den Zuschauer zum Künstler und den Künstler-Zuschauer wiederum zum Kunstwerk werden.<sup>237</sup> Ein ästhetischer Zuschauer bringt sich demzufolge sinnlich sensibilisiert und in lebhafter Lebendigkeit in den Prozess der Kunst mit ein: »Für Nietzsche hört Theater nicht an der Rampe auf, sondern beginnt erst in der Übertragung physiologischer Erregungszustände von der Bühne auf das Publikum.«<sup>238</sup> Nietzsche hebt in seinem prozessuralen Verständnis des Kunstwerkes *performative Momente* hervor, die durch seine Auseinandersetzung mit der wirkungsästhetischen Funktion des Zuschauers plausibel werden. Für diesen Zuschauer ist das kennzeichnend, was die interindividuelle Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft gleichermaßen bestimmt: »Der Körper nicht als bloßer Bedeutungsträger, sondern der inspirierte und seine physiologische Erregbarkeit, die es ihm ermöglicht, künstlerisch zu bedeuten, stehen im Zentrum von Nietzsches Vorstellung

231 Ethel Matala de Mazza, Wahrheitsrituale. Ur-Szenen einer tragischen Philosophie bei Friedrich Nietzsche, in: Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber [Hg.], Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft, Freiburg i. B. 2000, 224.

232 Till Müller-Klug, Nietzsches Theaterprojektionen, Berlin 2001, 10.

233 Vgl. Peter Sloterdijk, Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus, Frankfurt a. M. 1986, 105.

234 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Art. »Ästhetische Erfahrung«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 98./Erika Fischer-Lichte, Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, 10.

235 Vgl. Gabriele Brandstetter, Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von »Le Sacre printemps«, in: Gerhart von Graevenitz [Hg.], Konzepte der Moderne, Stuttgart u. a. 1999, 374 f.

236 Vgl. Till Müller-Klug, Nietzsches Theaterprojektionen, 20.

237 Vgl. ebd. 53. »Bei Nietzsche stellt erst der ausgewählte, feinnervige, ästhetische Zuschauer (nicht der Wagnerianer) das Kunstwerk her und erlangt dadurch [...] selber den Status eines Kunstwerks [...].« Ebd.

238 Ebd. 20.

des antiken Theaters.«<sup>239</sup> Implizit vertritt Nietzsche zu diesem frühen Zeitpunkt bereits ein Konzept von Verkörperung im Sinne der Ästhetik des Performativen. Nach diesem Konzept ermöglicht es der inszenierende Entwurf eines Ereignisses, die ästhetische Erfahrung als einen Prozess transformatorischer Performanz zu durchlaufen.<sup>240</sup>

Die Möglichkeit zur Verwandlung taucht im künstlerischen Moment der Schwelle auf, in dem sich für Nietzsche der Künstler als ein Experiment seiner selbst jenseits einer bestimmten Grenze erfährt.<sup>241</sup> Für den ästhetischen Zustand bei Nietzsche hebt Bernhard Lypp pointiert hervor, wie der Künstler selber in der ästhetischen Erwartung seiner eigenen Transformation steht: »Dem Künstler als einer Figuration des Experimentierens mit der Wirklichkeit ist es unmöglich, nicht zu reagieren.«<sup>242</sup> Der Künstler initiiert nicht nur den ästhetischen Zustand, sondern ist selbst in hohem Maße in diesen als einen ereignishaften Prozess involviert: »[D]enn in jenem Zustande ist [es], wunderbarerweise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschauen kann; jetzt ist [es] zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.« (KSA I, 48) In dieser Analyse des ästhetischen Zustandes ist in nuce ein *theatrales Modell* für das Textmedium enthalten, das die Regiearbeit des Textes durch die strukturelle Gleichzeitigkeit der Position des literarischen Inszenators einerseits und der Rolle des Zuschauers und des Akteurs andererseits verdeutlicht.<sup>243</sup> Die Gestalt des Künstlers verfügt in der Auffassung Nietzsches über diejenigen Kompetenzen, die für den Entwurf des theatralen Ereignisses konstitutiv sind. Im Hinblick auf das Text-Medium ermöglicht es die inszenatorische Leistung des Dichters als Regisseur, das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Zuschauer und Akteurs für das textexterne Publikum zu konzipieren.

Wenn Nietzsche ausdrücklich den Dichter als Künstler-Instanz mit einbezieht, stiftet er ein theatrales Modell für die Aufführung als literarische Mitteilung in »Zarathustra«. Der Autor pointiert diese Option anhand der literarischen Figur seines eigenen Textes: »Das ganze Bild des dithyrambischen Künstlers ist das Bild des präexistenten Dichters des Zarathustras [...]« (KSA VI, 314) Ausgehend von dem literarischen Horizont der Inszenierung, bieten sich in »Zarathustra« ausgezeichnete Möglichkeiten, unterschiedliche Wahrnehmungsergebnisse der Leibvernunft im Prozess der Aufführung darzustellen. Sowohl im Hinblick auf denjenigen, der die Aufführung sprachlich inszeniert, als auch auf diejenigen, die an ihr im Rahmen dieser Inszenierung beteiligt sind, ist der Versuch viel versprechend, die Kreativität »der großen Vernunft,

239 Till Müller-Klug, Nietzsche's Theaterprojektionen, 19.

240 »In seiner Abhandlung über die ›Geburt der Tragödie‹ geht es Nietzsche wesentlich darum, den Ereignischarakter als ästhetisches Faszinosum des antiken Dramas herauszustellen: Nicht die Handlung, sondern die gemeinschaftliche Ekstase angesichts des szenischen Geschehens, der kollektive Selbstgenuß im kultischen Erlebnis stehen demnach im Zentrum der Tragödie.« Ethel Matala De Mazza, Wahrheitsrituale. Ur-Szenen einer tragischen Philosophie bei Friedrich Nietzsche, 226.

241 »Meine Richtung der Kunst: nicht dort weiter dichten, wo die Grenzen sind! Sondern die Zukunft des Menschen! Viele Bilder müssen da sein, nach denen gelebt werden kann!« (KSA X, 183)

242 Bernhard Lypp, Dionysisch – Apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz: Nietzsches Physiologie der Kunst als Version des Philosophierens, in: Nietzsche-Studien, Bd. 13, 1984, 368.

243 Im Rahmen seiner Untersuchung zum metaphorischen Diskurs bezieht auch Peter Gasser dieses Zitat auf den »Zarathustra«, insbesondere auf den Status des Redners. Vgl. Peter Gasser, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 154.

die wesentlich ein Handeln, ein kreativer Akt ist«<sup>244</sup>, *in actu* vorzuführen.<sup>245</sup> Es ist auf die für den »Zarathustra« wesentliche sprachliche Selbstinszenierung seines Protagonisten zurückzuführen, dass Zarathustra diese beiden Aspekte der Aufführung in seiner Person rhetorisch wirkungsvoll synthetisieren kann.<sup>246</sup> Indessen bleibt auch in diesem Fall der Autor des Textes notwendig für die Position des Regisseur erhalten, der nun in zweiter Ordnung die Tätigkeit des Redners literarisch vorführt.

Vor diesem Hintergrund geht der oben konstatierte kommunikative Doppelaspekt des »Zarathustra« mit einem Doppelaspekt der Inszenierung einher, der in Bezug auf die Verschiebungen in der Regiearbeit des Textes im Verlauf des Textes systematisch zu unterscheiden ist. Zum einen gehört es zu der ästhetischen Selbstinszenierung der literarischen Zarathustra-Figur, selbst in der Aufführungssituation begriffen zu sein, in der sich das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer vollzieht. In der Rahmenhandlung, den Gesprächen und in den Reden bietet sich anhand des Modells der Aufführung der ästhetischen Praxis im Umfeld des Protagonisten Zarathustra die Gelegenheit, Möglichkeiten unter den Bedingungen des Textes zu präsentieren, *wie* sich bestimmte Ereignisse in der Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft vollziehen. Zwar ist die Verkörperung Zarathustras in der Rolle des Zuschauers dominant, doch kann die Strategie der Inszenierung für ihn alternativ auch die Rolle des Akteurs vorsehen.

Zum anderen fungiert Zarathustra als ein Regisseur, der als ein Rede-Künstler unterschiedliche Aufführungsprozesse sprachlich inszeniert. Insofern ist das an ihm konstatierte Verfahren, »Darstellungsdramaturgien des Wahrnehmens«<sup>247</sup> zu entwerfen, stets auf die grundlegende Regiearbeit der Instanz zu beziehen, die der Zielvorstellung der eigenen Aufgabe gemäß die Konzeption bestimmter Ereignisse intendiert. Die Frage danach, ob der Protagonist die Position des Regisseurs verliert, richtet sich an den Autor Nietzsche, der im Hintergrund des Textes die Strategie verfolgt, Zarathustra vorwiegend durch dessen eigene Rede vorzuführen. Für die Untersuchung spielt der spezifische Fall eine Schlüsselrolle, wenn beide Aspekte der Aufführung, die Verkörperung einer immanenten Rolle der Aufführung und die Position des Regisseurs ihrer Inszenierung, im Rahmen der Selbstinszenierung Zarathustras divergieren.

Der Künstler als Regisseur der Inszenierung wird im »Zarathustra« mit einer inszenatorischen Aufgabe betraut, die mit der Aufwertung des Künstlers in den Augen Nietzsches einhergeht: »Ich stelle das Problem von der Rangordnung (Plato) des Künstlers neu; zugleich bilde ich den Künstler

244 Annemarie Pieper, »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«. Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«, 358.

245 Vor diesem Hintergrund scheinen sich der philosophischen Annahme einer individuellen Leibvernunft Möglichkeiten zu eröffnen, »[s]ie zu präsentieren, in Bildern oder Szenen erfahrbar zu machen [...]«. Gunzelin Schmid Noerr, *Der Leib im Gitterwerk der Sprache*, in: Philipp Rippel [Hg.], *Der Sturz der Idole. Nietzsches Umwertung von Kultur und Subjekt*, Tübingen 1985, 206.

246 Indem in dieser Arbeit die Präsentation des theatralen Ereignisses durch die sprachliche Selbstinszenierung des Protagonisten im Rahmen des Textes »Zarathustra« fokussiert wird, ist der Übergang von der Repräsentation zur Präsentation weiter unten in theaterwissenschaftlicher Perspektive zu thematisieren, auf den Peter Sloterdijk pointiert anspielt. »»Also sprach Zarathustra« bedeutet, meine ich, ein bis heute nicht zu Ende gedachtes Experiment über die Möglichkeit des Theaters nach dem Ende der »Darstellung« der Wahrheit auf dem Theater; er ist die erste Hypothese über die Möglichkeiten des absoluten Spiels in der Form ungedeckter purer Selbstaussage; er *inkarniert den Übergang vom repräsentierenden zum präsentierenden Spiel* [...]«. Peter Sloterdijk, *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, 86. (H. v. m.)

247 Peter André Bloch, *Die Rätselstruktur des »Zarathustra«*. Über Nietzsches Begriff-Sinnlichkeit, 105.

so hoch ich kann.« (KSA XI, 158 f.) Selber zum Künstler zu werden, wird für Nietzsche im Herbst 1883, in der frühen Schaffensphase des »Zarathustra«, zu einem Lebenssinn, der ausdrücklich die Gestalt des Philosophen integrieren soll: »Künstler (Schaffender), Heiliger (Liebender) und Philosoph (Erkennender) in Einer Person zu werden: – mein praktisches Ziel !« (KSA X, 501) Im Hinblick auf die methodisch relevante Einheit des Künstlers und des Philosophen ist zu fragen, wie Nietzsches philosophische Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung als Ausgangspunkt zu der ästhetischen Praxis in »Zarathustra« dienen können, die das Potenzial der Inszenierung im Zeichen der Krise produktiv zu machen sucht.

## 2.2 »die erste Sprache für eine neue Reihe von Erfahrungen«: Die Inszenierungen des Verkünders im Zeichen der Krise

Der Prozess der Aufführung dient Nietzsche in »Zarathustra« als ein inszenatorisches Modell, um die Art und Weise, wie sich die Leibvernunft artikuliert, literarisch vorzuführen. Der exemplarische Status Zarathustras erhält durch die Aufführung als Mitteilungsförm des Textes einen spezifischen Sinn, da Nietzsche dadurch die Möglichkeit eröffnet wird, den Versuch seines Protagonisten zu initiieren, in Bezug auf dieses theatrale Modell der Leibvernunft eine »erste Sprache für eine neue Reihe von Erfahrungen« (KSA VI, 300) zu finden. Im Folgenden ist zu fragen, welche systematischen Konsequenzen sich aus Nietzsches philosophischen Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung des Leibes für die spezifischen Modalitäten der Körper-Inszenierungen in »Zarathustra« ergeben, die mit der herausragenden Stellung der literarischen Figuration Zarathustras eng verknüpft sind.

In Kontrast zu Heine positioniert Nietzsche in seinem Text die literarische Figur eines lehrenden Verkünders, der in dem Erwartungshorizont steht, durch seine Fähigkeiten als Rede-Künstler bestimmte Lehren mit höchsten didaktischen Ambitionen zu vertreten.<sup>248</sup> Was bei Nietzsche gegenüber Heine hinzukommt, ist die Möglichkeit, die von ihm geschaffene Figur des Lehrers in experimentellen Rahmenbedingungen *als* Lehrer auf den eigenen Kommunikationsversuch hin transparent zu machen und scheitern zu lassen. Insbesondere wird die Zarathustra-Figur in signifikante *Krisenzustände* freigesetzt, die dem Anspruch des Lehrenden, vor seinen Gefährten zu bestehen, widerstreiten: »Nicht nur scheitert er als Rhetor und Lehrer beim Versuch sein Publikum zu bezwingen, sondern auch durch seine beständigen Ohnmachten gegenüber Situationen, Träumen, Gedanken und den Folgen seiner Reden.«<sup>249</sup> In diesem Zusammenhang jedoch »[...] Zarathustras Leben als ästhetisch misslungen anzusehen, weil keine Vollendung, kein Werk, kein Erfolg, nicht einmal ein tragischer Tod am Ende seines ›Untergangs‹ steht, sondern dort letztlich bloße Visionen oder bloße Worte Taten ersetzen«<sup>250</sup>, lässt das strategische Potenzial von Inszenierungen im Zeichen der Krise außer acht, das aus Sicht der Ästhetik des Performativen

248 Robert Gooding-Williams spricht von der Intention Zarathustras hinsichtlich der inspirierenden Leistung, in seinen Zuhörern die möglichen Schöpfer von neuen Werten zu wecken: »Zarathustra's poetic intention is to induce in his auditors a vision inspiring them to become new-values creators.« Robert Gooding-Williams, *Zarathustra's Dionysian Modernism*, 70.

249 Claus Zittel, *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 206.

250 Ebd. 207.

gerade in der *Erfahrung der Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Weiterfahrung* besteht.<sup>251</sup> Die Produktivität der Krise ergibt sich aus der Möglichkeit zur Verwandlung desjenigen, der die Krise am eigenen Leib erfährt.<sup>252</sup> Ein Vorzeichen für die den ganzen Zarathustra durchziehende Rhetorik der Krise<sup>253</sup> wird durch den Erzähler, der grundsätzlich im Text sehr zurückhaltend vergegenwärtigt wird, bereits früh gesetzt. Denn der Erzähl-Instanz kommt die Autorität zu, hinsichtlich der konzeptionell aufschlussreichen Aufführungssituation im Rahmen der »Vorrede«, die den Protagonisten zum Regisseur seiner rhetorischen Selbstinszenierung werden lässt, die initiatorische Programmatik des letzten Wortes auszusprechen: »Also begann Zarathustra's Untergang.« (KSA IV, 28) Diese frühe Ankündigung eines Unterganges akzentuiert eine bestimmte Versuchsanordnung für Zarathustra, in der die Art und Weise im Mittelpunkt steht, wie sich im Rahmen der Inszenierung des Verkünders die Erfahrung der Krise vollzieht.<sup>254</sup>

Die folgenden Überlegungen gehen von der These aus, dass es Nietzsche darauf ankomme im Text *vorzuführen*, wie seine Figur bei dem Versuch zu lehren scheitert.<sup>255</sup> Folglich gibt die literarische Figuration Zarathustra nicht lediglich ein Etikett an die Hand für ein einheitliches Bündel allgemein verständlicher und sprachlich vermittelbarer Lehren. Die zentralen Lehren, d. h. die Lehre vom Übermenschen, vom Schaffen, vom Willen zur Macht und vor allem die Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen, erhalten durch ihren Bezug auf den »Typus« (KSA IV, 337) Zarathustra einen prekären Status *als* Lehren. Bei diesen Lehren handelt es sich Werner Stegmaier zufolge um »Anti-Lehren«, insofern

[...] Nietzsche im Zarathustra das Lehren von Lehren selbst und damit das Verstehen und notwendige Missverstehen als solches zum Problem machte. Die Lehren Zarathustras müssten dann Anti-Lehren, Lehren gegen das Lehren, sein, Lehren, die die Unmöglichkeit des Lehrens über die Distanz im Verstehen hinweg deutlich machen.<sup>256</sup>

Das Problem, nicht verstanden zu werden, ist eine wichtige Voraussetzung von Zarathustras Scheitern als Lehrer. Über das Problem hinaus, von einem bestimmten Kreis von Schülern verstanden zu werden, hängt das offenkundige Scheitern des Weisen jedoch eng mit dem individuellen Ereignischarakter derjenigen Erfahrungen zusammen, die er im Rahmen seiner Mitteilungsaufgabe selber verstehen will. Dem eigenen Lehranspruch gemäß gibt sich Zarathustra selber gerade auch in Bezug auf seine individuellen Wahrnehmungsereignisse als ein leibhaftiges Exempel zu verstehen, das in einem dynamischen Spannungsverhältnis zu seinem im Text

251 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Art. »Aufführung«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 22.

252 »Das heißt, bei ästhetischer Erfahrung geht es um die Erfahrung der Schwelle, des Übergangs, der Passage aus solcher, den *Prozeß der Verwandlung* [...]« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 349. (H. v. m.)

253 Vgl. Bernd Magnus, Stanley Stewart und Jean-Pierre Mileur [Hg.], *Nietzsche's Case. Philosophy as/and Literature*, New York/London 1993, 47 f.

254 Für Zarathustra selbst scheint einer Nachlass-Notiz zufolge kein Zweifel an der Produktivität der Krise zu bestehen: »Noch sah ich keinen Untergang, der nicht Zeugung und Empfängniß war.« (KSA X, 424)

255 »Zarathustra scheitert mit dem Versuch, zu lehren, weil er niemand findet, der ihn verstehen könnte, und Nietzsche führt dieses Scheitern vor (vielleicht ist das sogar das eigentliche Thema des »Zarathustra«).« Werner Stegmaier, *Philosophieren als Vermeiden einer Lehre. Inter-individuelle Orientierung bei Sokrates und Platon, Nietzsche und Derrida*, in: Josef Simon [Hg.], *Distanz im Verstehen. Zeichen und Interpretation*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1995, 228.

256 Werner Stegmaier, *Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, in: Volker Gerhardt [Hg.], *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., 193 f.

wirklich vollzogenen Auftritt als Epoche machender Verkünder steht. Daher ist es plausibel, dass Nietzsche seinen Protagonisten von den unterschiedlichen Lehren im Verlauf des »Zarathustra« sukzessive distanziert.<sup>257</sup> Grundsätzlich ist das Verhältnis Zarathustras als der Typus für eine neue Reihe von Erfahrungen zu seiner spezifischen Mitteilungsaufgabe, der er sich in seiner Funktion als Verkünder zu stellen hat, stets problematisch. In dem Maße, in dem die Lehren, verstanden als doktrinaire Mitteilungen, »für alle« zum Scheitern verurteilt sind, wird die Frage nach der Art und Weise relevant, wie Zarathustra im Text den Inhalt seiner Reden (re-)präsentiert und eine *exemplifikatorische* Dimension seines In-der-Welt-Seins behauptet.<sup>258</sup> Als exemplifikatorisch lässt sich in enger Verbindung zu dem Phänomen des Zeigens, auf das unten näher eingegangen werden soll, die Verfahrensweise Zarathustra begreifen, das Hier und Jetzt seines individuellen In-der-Welt-Seins als eine selbst-referenzielle d. h. eine sich selbst exemplifizierende Probe für etwas darzustellen, was sich sprachlichen Ausdrücken entzieht.<sup>259</sup> Vor dem Hintergrund der interindividuellen Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft wird für Zarathustra ein spezifisches Problem des Verstehens impliziert, das die Art und Weise seiner leiblichen *Präsenzerfahrung* im Rahmen von unterschiedlich *inszenierten* Aufführungsprozessen zum Dreh- und Angelpunkt hat.

Der Grund dafür besteht insbesondere darin, dass Zarathustra einen eigenen Anspruch wirksam bekundet, vom Leib zu reden. In seiner Rede »Von den Hinterweltlern«, die der zentralen Rede über den Leib »Von den Verächtern des Leibes« unmittelbar vorangeht, verständigt er sich über das Reden vom Leib:

Wahrlich, schwer zu beweisen ist alles Sein und schwer zum Reden zu bringen. Sagt mir, ihr Brüder, ist nicht das Wunderlichste noch am besten bewiesen? Ja, diess Ich und des Ich's Widerspruch und Wirrsal redet noch am redlichsten von seinem Sein, dieses schaffende, wollende, werthende Ich, welches das Maass und der Werth der Dinge ist. Und diess redlichste Sein, das Ich – das redet vom Leibe, und es will noch den Leib, selbst wenn es dichtet und schwärmt und mit zerbrochenen Flügeln flattert. Immer redlicher lernt es reden, das Ich: und je mehr es lernt, um so mehr findet es Worte und Ehren für Leib und Erde. Einen neuen Stolz lehrte mich mein Ich, den lehre ich die Menschen: nicht mehr den Kopf in den Sand der himmlischen Dinge zu stecken, sondern frei ihn zu tragen, einen Erden-Kopf, der der Erde Sinn schafft! (KSA IV, 36 f.)

Zarathustra bekennt sich zu dem Problem, den Leib nur schwer zum Reden bringen zu können. Einerseits rückt das Ich, indem es von ihm redet und reden muss, den Leib in die eigene wertende

257 Vgl. Werner Stegmaier, *Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 204.

258 »Expressed in general terms, it looks like a description of a new general method for living, whereas in fact it is an exemplification of one way in which a single individual has fashioned itself.« Alexander Nehamas, *For whom the Sun shines. A reading of »Also sprach Zarathustra«*, in: Volker Gerhardt [Hg.], *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., 186.

259 In Anlehnung an den Begriff der Exemplifikation in der allgemeinen Symboltheorie Nelson Goodmans erläutert Günter Abel im Rekurs auf das Beispiel des Schneiders, der mit einer Stoffprobe bestimmte Eigenschaften des Stoffs exemplifiziert, die Differenz zwischen Sagen und Zeigen folgendermaßen: »Die Stoffprobe zeigt resp. exemplifiziert bestimmte ihrer Eigenschaften, etwa den Farbton. Selbst die feinkörnigste sprachliche Beschreibung dieses Farbtons, sagen wir einer bestimmten Variante von Karmesinrot, mit Hilfe von Adjektiven und Adverbien ist nicht in der Lage, ein vollwertiges Äquivalent für einen einzigen Blick auf die phänomenale Farbe der Stoffprobe zu liefern. Deutlich wird an dem Beispiel zugleich, daß die gezeigte und exemplifizierte Eigenschaft an das tatsächliche phänomenale Auftreten des Zeichens und Symbols geknüpft ist, nicht also unabhängig von diesem charakterisiert werden kann. Zugleich wird die Schwierigkeit deutlich, das, was exemplifiziert wird, in sprachlichen Ausdrücken nicht artikulieren zu können.« Günter Abel, *Sprache, Zeichen, Interpretation*, Frankfurt a. M. 1999, 204 f.

Perspektive, die durch »des Ich's Widerspruch und Wirsal« gekennzeichnet ist. Der Grund hierfür besteht in der Eitelkeit des Geistes, den Leib als den eigentlichen Grund des Ichs vergessen zu machen und das sich selbst gewisse Ich als letzten Zweck zu setzen.<sup>260</sup> Eine idealistische Konzeption des Ichs, die auf die begründende Funktion seiner selbstreflexiven Leistungen abhebt, kommt Nietzsche zufolge nicht mehr in Frage.<sup>261</sup> Die Unvermeidlichkeit einer Rede, die noch vom Leib handelt, wo das Ich sich selbst als Zweck begreift, resultiert aus der Beziehung des Ichs auf seinen Leibgrund, von dem es den Worten Zarathustras nach notwendigerweise abhängig ist. Andererseits kommt demzufolge der Leib in der Sprache des Ichs zum tragen, insofern dessen eigene Redlichkeit dafür sorgt, eine Beziehung zu seinem Leibgrund wirklich zu unterhalten. Insofern Zarathustra für diesen lebendigen Bezug einen Lernprozess in Aussicht stellt, »Worte und Ehren für Leib und Erde« zu finden, hält er eine Steigerung der Rede über den Leib prinzipiell für möglich. In dem Ich Zarathustras manifestiert sich ein neuer Stolz, in seiner Redeweise über den Selbstwiderspruch des Ichs hinauszugehen, der zugleich ein Stolz darüber ist, in einem Lernprozess der Rede vom Leib selber zu stehen: »Seit ich den Leib *besser* kenne, [...] ist mir der Geist nur noch gleichsam Geist; und alles ›Unvergängliche‹ – das ich auch nur ein Gleichnis.« (KSA IV, 163; H. v. m.)

Nietzsche stellt sich als Regisseur zweiter Stufe die Aufgabe, den Protagonisten Zarathustra mittels seiner sprachlichen Selbstinszenierungen in Beziehung zu den unterschiedlichen Artikulationsweisen der »Leibsprache«<sup>262</sup> zu setzen.<sup>263</sup> Zarathustra *beansprucht*, die Leibvernunft in der ästhetischen Funktion unterschiedlicher Wahrnehmungsergebnisse *selbst zu inszenieren*. Worauf sich Nietzsche durch dieses Unterfangen einlässt, wird aufgrund seiner scharfen Analyse der Probleme deutlich, die dann entstehen, wenn in bewusstseinskritischer Hinsicht die Individualität des Leibes mit den expressiven Kapazitäten von Sprache vermittelt werden soll.

In seinen Studien zu Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie hat Christof Kalb systematisch ausgehend von der Kategorie der Selbstbildung, mit der er die Kategorie des Selbstbewusstseins überschreiten will, eine *im weitesten Sinne* sprachtheoretische Transformation der dynamischen Leibkonzeption Nietzsches herausgearbeitet.<sup>264</sup> Nietzsches Konzeption der Leibvernunft ist

260 »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. Was der Sinn fühlt, was der Geist erkennt, das hat niemals in sich sein Ende. Aber Sinn und Geist möchten dich überreden, sie seien aller Dinge Ende: so eitel sind sie.« (KSA IV, 39) »Diese Eitelkeit ist, was die Rede von ›Geist‹ betrifft, die Eitelkeit der fundamentalistischen und auf teleologischer Selbst-Vergewisserung beruhenden kleinen Vernunft, die Eitelkeit des Cogito sowie einer Metaphysik der letzten und abschließenden Gründe in epistemologischer wie begründungstheoretischer Hinsicht.« Günter Abel, Interpretatorische Vernunft und menschlicher Leib, 110.

261 »Dasjenige, was bisher als Sein gesetzt und erklärt wurde, wird jetzt als vom Leibe ausgehend gedacht, als ein Phänomen, in dem der Leib sich selbst setzt, sich darstellt und sich seine Welt bildet, als Leibgesetz.« Stephan Grätzel, Die philosophische Entdeckung des Leibes, 126f.

262 Ebd. 125.

263 Mit diesem Ausgangspunkt stimmt Peter Gasser überein, dessen eingeschlagener methodischer Weg bezüglich eines metaphorischen Diskurses in »Zarathustra« weiter unten diskutiert wird: »Nietzsche lässt sich auf das Wagnis der Rede ein, das, was unter der Sprache liegt, den Leib nämlich, auf Umwegen, das heißt metaphorisch, zur Sprache zu bringen.« Peter Gasser, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 170.

264 Vgl. Christof Kalb, Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie, Frankfurt a. M. 2000, 102. »In filigraner Arbeit hat Nietzsche seiner Leibphilosophie einen sprachtheoretischen Faden eingewoben. Zusammengenommen ergeben die weit verstreuten Überlegungen Hinweise darauf, wie wir uns die Verschränkung von Leib und Sprache vorzustellen haben. Erst wenn man die leib- und sprachtheoretischen Einzelerkenntnisse Nietzsches in der panoramatischen Darstellung zusammenzieht,

somit unhintergebar auch hinsichtlich ihrer fundamentalen Leistungen der Zeichenbildung und Symbolisierung zu verstehen. Im Horizont dieses allgemeinen Zeichen- und Symbolaspekts verortet Kalb nun eine bestimmte Dynamik der Desintegration, bei der es insbesondere die Allgemeinheit der Begriffssprache verhindere, den *individuellen* Leib bewusst wahrzunehmen.<sup>265</sup> Angesichts der folgenschweren Desintegrationsthese Kalbs<sup>266</sup> muss allerdings der Status von Nietzsches Bewusstseinskritik genau beachtet werden. Abel verdeutlicht übereinstimmend mit Kalb, dass »Nietzsches Kritik am Bewusstsein, am Sich-bewußt-werden und am Selbstbewusstsein [...] im Grunde eine Kritik des Reflexions-Modells des Bewusstseins und des Selbstbewusstseins [ist.]«<sup>267</sup> Die sprach- und bewusstseinskritische Perspektive Nietzsches ist den Überlegungen Abels nach durch dessen *leibkritische* Perspektive zu ergänzen, der zufolge der Leib nicht zur äußerlichen Welt, sondern der Innenseite des Menschen zugehört: In dieser Perspektive ist die Leiblichkeit, stärker als dies bei Kalb der Fall ist, in ihren ästhetischen Zuständen als der Entstehungsort von (im engeren Sinne) sprachlichen und nicht-sprachlichen symbolisierenden Zeichen zu akzentuieren.<sup>268</sup> Weil es sich grundsätzlich bei Nietzsche »keineswegs um eine reduktionistische oder gar eliminationistische Kritik des Bewusstseins handelt, in der die bewussten und die nicht-bewußten mentalen Zustände und Phänomene letztlich eskamotiert werden sollen«<sup>269</sup>, gerät das ästhetische Potenzial der Leibvernunft im Rahmen der Kunst in den Fokus. Insbesondere der *ästhetisch* vollzogene *Übergang*<sup>270</sup> vom Ich-Bewusstsein der kleinen Vernunft zur individuellen Leibvernunft des Menschen eröffnet *kreative Möglichkeiten der ästhetischen Erfahrung*, die philosophisch-konzeptionell den in dieser Arbeit anvisierten literarischen Körper-Inszenierungen in »Zarathustra« zugrunde gelegt werden können. Vor diesem Hintergrund distanziert Abel Sprache von

nicht-sprachlichen Symbolisierungen [...], die nichts buchstäblich sagen, aber vieles zeigen können. Von daher gehören zum Beispiel Musik, Gebärden und leibliche Expressionen nicht primär der kleinen Vernunft des Selbstbewusstseins, sondern der großen Vernunft des Leibes an. Sie können als Manifestationen *nicht* eines *begrifflichen* Fundamentums, sondern desjenigen *unbegrifflichen* Netzwerks von Bedingungen angesehen werden, das berührt ist, sobald die kleine Vernunft sich gegenüber ihren Bedingungen öffnet, d. h. sich nicht mehr als Zweckmäßigkeit überhaupt, mithin nicht mehr als moralische Ontologie versteht.<sup>271</sup>

---

tritt das geradlinige Argumentationsdesign ans Licht. Nietzsche steuert sein Ziel durch die wechselseitige Projektion des Sprachlichen und des Leiblichen an und will von dem doppelten Sachverhalt überzeugen: daß dem Leib eine sprachliche Organisation eignet und daß umgekehrt die Sprache angemessen erst als ein leibliches Geschehen verstanden ist.« Ebd. 107.

- 265 »Das Individuelle entgeht dem Bewusstsein ja in dem Maße, wie es sprachlich zur Allgemeinheit des Begriffs sich aufschwingt; das Subjekt vermag sich als *reflexive Innerlichkeit* überhaupt nur dadurch zu verstehen, dass es sich von einer *ungedachten Äußerlichkeit* abstößt. Das leibliche Individuelle ist daher keineswegs ein nur vorläufiges, vielmehr strukturelles Unbewusstes, das keine Aussicht darauf hat, im Zuge fortschreitender sprachlicher Differenzierung in die sinnhafte Welt des Bewusstseins eingegliedert zu werden.« Ebd. 159. Übereinstimmend fokussiert Abel das Problem des Bewusstseins bei Nietzsche genauer als Problem des Sich-bewusst-Werdens. Vgl. Günter Abel, *Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, Berlin/New York 1984, 26.
- 266 »Die Verneinung ist das Wesen der Sprache, insofern nämlich die synthetisierenden und sozialen Zeichen die Realität leiblicher Individualität negieren, an deren Stelle sie treten.« Christof Kalb, *Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie*, 251.
- 267 Günter Abel, *Bewusstsein – Sprache – Natur. Nietzsches Philosophie des Geistes*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 30, 2001, 36.
- 268 Vgl. ebd. 33.
- 269 Ebd. 37.
- 270 Vgl. Günter Abel, *Interpretatorische Vernunft und menschlicher Leib*, 118.
- 271 Ebd. 115.

Im Gesichtskreis der ästhetischen Erfahrung leiblicher Vollzüge »könnte sich das Bewusstsein durchaus in einem *Verhältnis der Emergenz zum Leib* verstehen, ohne dass es aufhören müsste, Bewusstsein, Selbstbewusstsein und Subjektivität zu sein.«<sup>272</sup> Daher ist Kalbs eigener Hinweis aufschlussreich, Nietzsche habe sich in »Zarathustra« auf den ästhetischen Versuch eingelassen, den individuellen Leibgrund darzustellen.<sup>273</sup> Kalb pointiert Nietzsches ästhetische Programmatik als eine »Resymbolisierung des Leibes«<sup>274</sup>, wobei der Kunst als einer Dimension *des Wirklichen* und einer Kraft *im Wirklichen* eine revolutionäre Symbolmächtigkeit zukomme.<sup>275</sup> Die Relevanz dieser Kunstauffassung für die ästhetische Praxis in »Zarathustra« wird insbesondere auf der Folie der theatralen Projektionen der »Geburt der Tragödie« deutlich. Denn für diese Arbeit ist ein wesentliches Merkmal der von Nietzsche konzipierten ästhetischen Erfahrung entscheidend, das bereits in dem vorangegangenen Kapitel erwähnt worden ist und im Folgenden näher zu untersuchen ist: Der von Kalb hervorgehobene Zustand der Ununterscheidbarkeit zwischen Subjekt und Objekt, der in theaterwissenschaftlicher Perspektive auch als der *Zustand der Schwelle* zwischen Akteur und Zuschauer aufgefasst werden kann.<sup>276</sup>

Die Aufführung als Mitteilungsförm der interindividuellen Leibvernunft hat ihren Dreh- und Angelpunkt in den Selbstinszenierungen Zarathustras. Zarathustra bezieht sich im Medium seiner sprachlichen Inszenierungen auf seine eigene leibliche Präsenz in der Erwartung, exzeptionelle Verwandlungen exemplarisch mitzuteilen. Im Unterschied zu Heine setzt sich in »Zarathustra« auf diese Weise ein lehrender Verkünder zumeist in der Rolle des Zuschauers in Szene, wobei die Erfahrung der Verwandlung experimentelle Zwischenräume eröffnet, die der sprachlichen Darstellung aufgegeben sind. Wie ist ausgehend von dieser Hypothese die Erfahrung der Schwelle im Hinblick auf Nietzsches in »Zarathustra« zu verstehen?

Im vorangegangenen Kapitel ist festgestellt worden, dass bereits Nietzsches frühe ästhetische Theorie ein Konzept von Verkörperung impliziert, das mit demjenigen der Ästhetik des Performativen weitgehend übereinstimmt. Deren Begriff der Verkörperung

betont, dass das *leibliche In-der-Welt-Sein* des Menschen überhaupt erst die Bedingung der Möglichkeit dafür darstellt, dass der Körper als Objekt, Thema, Quelle von Symbolbildungen, Material für Zeichenbildungen, Produkt kultureller Einschreibungen u. a. fungieren und begriffen werden kann.<sup>277</sup>

Worauf es in systematischer Hinsicht ankommt, ist die »bestimmte Weise des *leiblichen In-der-Welt-Seins*, das schöpferische Prozesse der Gestaltung und Umgestaltung fokussiert, in denen es

272 Günter Abel, Interpretatorische Vernunft und menschlicher Leib, 112.

273 Vgl. Christof Kalb, Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie, 282, F 31.

274 Vgl. ebd. Kap. 7.

275 »Nietzsche setzt die Radikalisierung des Gedankens, der sich in der Linie von Kant bis Schelling bemerkbar macht, fort: Nicht nur bietet uns die Kunst das Bild der Welt, als ob sich die Freiheit in der Natur und als Natur zur Geltung gebracht hätte (Kant); nicht nur stellt die Kunst die Natur als Ausdruck des Vernünftigen vor (Schelling); der Kunst eignet bei Nietzsche zudem eine revolutionäre Symbolmächtigkeit. Nicht mehr nur Bild, sondern Dimension des Wirklichen, Kraft im Wirklichen, ja sogar Modell für das Wirkliche, ist Kunst befähigt, das Selbst durch einen massiven Eingriff in dessen symbolische Konfiguration zu verändern.« Ebd. 288 f.

276 »Auf der Basis der ästhetischen Anschauung soll es möglich sein, die für die Erkenntnis konstitutive Spaltung der Vorstellung in Subjekt und Objekt zugunsten eines Zustandes zu unterlaufen, in dem erkennendes Subjekt und erkanntes Objekt wenn nicht eins, so doch immerhin ununterscheidbar sind.« Christof Kalb, Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie, 282.

277 Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 153. (H. v. m.)

die Performanz ist, über die man zur Referenz gelangt.«<sup>278</sup> Die methodische Aufmerksamkeit der Ästhetik des Performativen für Prozesse der Verkörperung kann in Bezug auf ihre systematische Orientierung an dem leiblichen In-der-Welt-Sein des Menschen ohne weiteres sinnvoll mit der ästhetischen und philosophischen Konzeption des »Zarathustra« vereinbart werden. Denn der Gedanke des leiblichen In-der-Welt-Seins steht in einem engen Bezug zu der m. E. nach plausiblen existenzphilosophischen Interpretation der »Grundconception des Werks« (KSA VI, 335) »Zarathustra«, nämlich dem Gedanken von der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Neben Wolfgang Müller-Lauter<sup>279</sup> wird der Begriff des In-der-Welt-Seins insbesondere von Bernd Magnus aus der Philosophie Heideggers entnommen und für die eigene »Zarathustra«-Interpretation produktiv gemacht: »I maintain, first, that the doctrine of eternal recurrence is a visual and conceptual representation of the being-in-the-world of an *Übermensch*.«<sup>280</sup> Worauf es in diesem Zusammenhang ankommt, ist in erster Linie nicht die philosophische Bedeutung des Wiederkunftsgedankens in Relation zur Lehre vom Übermenschen, sondern vielmehr die mit der literarischen Präsentation dieses Gedankens einhergehende Konzeption eines spezifischen Modus' des In-der-Welt-Seins in »Zarathustra«. Ausgehend von der Anbindung dieses existenzphilosophischen Gedankens an die Konzeption des »Zarathustra« durch Magnus geht es im Folgenden darum aufzuzeigen, wie das existenzielle In-der-Welt-Seins durch den leiblichen Aspekt der Verkörperung im Sinne der Ästhetik des Performativen spezifiziert werden kann.

Zunächst ist im Hinblick auf den Gedanken des In-der-Welt-Seins festzuhalten, dass bei Heidegger nicht erst ein erkenntnistheoretisches Subjekt die Grenze seiner Innenwelt überwinden muss, um den Zugang zu der gegenständlichen Außenwelt durch apriorische Erkenntnisbedingungen zu ermöglichen und erfolgreich herzustellen. Der Mensch steht in einem erst sekundär kognitiv relevanten Bezug zur Welt, insofern er als Dasein immer schon konkret in der Welt existiert: »Solches Aufnehmen von Beziehungen zur Welt ist nur möglich, weil Dasein als In-der-Welt-sein ist, *wie es ist*.«<sup>281</sup> Es ist auch für Nietzsches Leibphilosophie in diesem Kontext aufschlussreich, dass auf diese Weise der erkenntnistheoretische Dualismus einer Subjekt-Objekt-Spaltung unterlaufen und eine Zwei-Welten-Theorie in Bezug auf Geist und Körper für obsolet erklärt werden kann. Nietzsches Affinität zu dieser Auffassung beruht in dessen Akzentuierung der Leibvernunft, wie Volker Caysa hervorhebt: »Mit dem Leibbezug der Vernunft kann ich das ihr wesentliche Moment des prä- und postreflexiven In-Welt-Seins [sic] zur

278 Erika Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, 289. (H. v. m.)

279 Vgl. Wolfgang Müller-Lauter, *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, Berlin/New York 1971, 159.

280 Bernd Magnus, *Nietzsche's Existential Imperative*, Bloomington & London 1978, xiii.

281 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2001, 57. – »Heidegger hat in den fundamentalontologischen Analysen von ›Sein und Zeit‹ das ›In-der-Welt-Sein‹ als ein in sich modifikationsfähiges Schema herausgestellt, nach dem sich endliches, vom Verlauf der Zeit elementar betroffenen Dasein zu sich selbst und damit auch zu dem Kontext seines Lebens verhält. [...] An dieses Konzept knüpft Magnus an, wenn er die Lehre von der ewigen Wiederkehr als das Zentrum der nietzscheschen Philosophie interpretiert, um deutlich zu machen, dass Nietzsche keine neue theoretische Lehre vertreten, sondern eine gegenüber der Tradition veränderte Weise des ›In-der-Welt-Seins‹ artikulieren will, aber auch darin außerstande bleibt, den elementaren Modus der Zeitlichkeit zu verändern, der offensichtlich unaufhebbar zur Struktur jeder Form des ›In-der-Welt-Seins‹ gehört.« Alfons Reckermann, *Lesarten der Philosophie Nietzsches*, Berlin/New York 2003, 162 f.

Sprache bringen [...]«. <sup>282</sup> Nietzsche legt dem dualistischen Verhältnis von Subjekt und Objekt sowie dem von Körper und Geist die Leibvernunft zu Grunde, <sup>283</sup> wobei er die Verschränkung des Leibes mit den symbolisierenden Leistungen der Sprache (im weitesten Sinne) im Blick behält. <sup>284</sup> Zumindest im Bereich der ästhetischen Erfahrung beginnt der Gegensatz von Subjekt und Objekt potenziell zu oszillieren in Bezug auf die komplexe Eigendynamik einer Leiborganisation »[...] that *interpenetrates psyche and body* and defies the ideas of our inherited dualisms.« <sup>285</sup> Wird das leibliche In-der-Welt-Sein durch den Verkörperungsbegriff fokussiert, dann kann die Leibvernunft insbesondere als produktive Sphäre ästhetischer Zeichenbildungen verstanden werden. Vor diesem Hintergrund ist der Verkörperungsbegriff im Sinne der Ästhetik des Performativen auch für Nietzsche wegweisend. In seiner Konzeption des ästhetischen Zustands geht Nietzsche der Frage nach, wie sich eingedenk der ästhetischen Zeichenbildungen die leibliche Übertragung zwischen wahrnehmenden Individuen als Ereignis verstehen lässt:

Der aesthetische Zustand hat einen Überreichthum von Mittheilungsmitteln, zugleich mit einer extremen Empfänglichkeit für Reize und Zeichen. Er ist der Höhepunkt der Mittheilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebenden Wesen, – er ist die Quelle der Sprachen. (KSA XIII, 296)

Die Erfahrung der Kunst wird durch eine enorme ästhetische Sensibilisierung gegenüber den sinnlichen und leiblichen Aspekten der Wahrnehmung gekennzeichnet. <sup>286</sup> In dem ästhetischen Zustand wird eine Möglichkeitsfülle für Symbolisierungen geschaffen, indem sich die ästhetischen Fähigkeiten aktualisieren, in besonderer Weise empfänglich für Reize und Zeichen zu sein. Die Sinne weisen folglich eine ihnen eigentümliche Umfänglichkeit und einen Scharfblick auf, die zwischen lebenden Wesen die Mitteilbarkeit und Übertragbarkeit überhaupt erst fundieren. <sup>287</sup> In dieser Hinsicht kann in dem ästhetischen Zustand auch eine »Quelle der Sprachen« vermutet werden. Nietzsche spricht angesichts der »Mittheilbarkeit« im Rahmen des ästhetischen Zustands auch von der »Kraft des Verstehens auf die leiseste Hülfe hin« (KSA XIII, 294). Der Austausch von Reizen und Zeichen in ästhetischen Prozessen wird von ihm auch durch den kommunikativen Aspekt des Verstehens charakterisiert. Es ist zu fragen, wie Nietzsche das Verstehen in den sinnlich-leiblichen Erfahrungen der Kunst konzipiert, weil in der Ästhetik des Performativen das Verstehen von Aufführungen besonders problematisiert wird. Aufführungen lassen sich

282 Volker Caysa, Nietzsches Leibphilosophie und das Problem der Körperpolitik, in: Nietzscheforschung, Bd. 4, 1998, 295.

283 »Das Leibsein in dieser Bedeutung ist das leiblich-seelische Sein, das dem Seienden der in wissenschaftlichen Subjekt-Objekt-Verhältnissen verfügbaren Körper und dem Geist vorgängig ist, es ist das konkrete Sein, das die körperlich-geistigen Subjekt-Objekt-Verhältnisse begründet, selbst aber von deren Rationalitätsstrukturen nicht vollständig rationalisiert werden kann [...].« Volker Caysa, Art. »Leib/Körper«, in: Henning Ottmann [Hg.], Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2000, 272.

284 »Die für einen Vergleich konstitutive Scheidung zwischen Materiellem und Geistigem, zwischen Objekt und Subjekt soll gänzlich irrelevant sein, sobald es um den Leib zu tun ist, denn Leiblichkeit beschreibt ja eine Ebene menschlicher Existenz, auf der Sprache und Sein unmittelbar (also ohne daß es der Vermittlung einer metaphorischen Übertragung bedürfte) miteinander zusammenhängen.« Christof Kalb, Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie, 114 f.

285 Kristen Brown, Nietzsche and Embodiment. Discerning Bodies and Non-dualism, New York 2006, 112. (H. v. m.)

286 Vgl. Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, Würzburg 1996, 153.

287 Vgl. Günter Abel, Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr, 77.

Fischer-Lichte zufolge nicht verstehen, insofern bei Aufführungen die Prozesse der Erzeugung von Bedeutung nicht als *hermeneutische Prozesse* aufzufassen seien.<sup>288</sup> Im Mittelpunkt stehen dabei zunächst die Strategien von Inszenierungen, die darauf abzielen, bestimmte *Erfahrungen* zu ermöglichen und nicht darauf ausgerichtet sind, die Aufführungen zu verstehen. Unabhängig aber von der jeweiligen inszenatorischen Strategie und in einem grundsätzlicheren Sinn sind Aufführungen in ihrem Verlauf durch performative Momente gekennzeichnet, die Materialität und Bedeutung durch das Ereignishafte ihres Vollzugs zusammenschließen:

Es hat vor allem darin seinen Grund, dass hier Materialität, Signifikant und Signifikat zusammenfallen und damit jegliche Möglichkeit zur ›Entschlüsselung‹ der Bedeutung entzogen ist. Die Bedeutung lässt sich von der Materialität nicht ablösen, nicht als ein Begriff fassen. Sie ist vielmehr mit dem materiellen Erscheinen des Objekts identisch.<sup>289</sup>

Nietzsche ist für diese Auffassung zugänglich, wenn er von Anfang an die physiologischen Bedingungen der ästhetischen Erfahrung aufmerksam untersucht.<sup>290</sup> Diesen physiologischen Bedingungen kommt nämlich bei der Erzeugung von Bedeutungen im Rahmen der ästhetischen Erfahrung eine fundamentale Funktion zu: »Das Kunsterlebnis kommt [...] nicht durch einen eindeutig gerichteten Prozeß einer projizierenden Sinn- und Bedeutungserteilung zustande, sondern durch ein physiologisches Korrespondenzverhältnis, das seinerseits alle sinn- und bedeutungserteilenden Prozesse überhaupt erst konstituiert.«<sup>291</sup> Entscheidend ist die Immanenz des Prozesses, in dem die leiblichen Vollzüge das Ereignis von Bedeutungen ermöglichen.<sup>292</sup> In theaterwissenschaftlicher Perspektive geht es demnach in erster Linie nicht um die »Ordnung der Repräsentation«<sup>293</sup>, d. h. um die Konstitution einer fiktiven Figur oder einer fiktiven Welt, sondern um die Erfahrung von Präsenz: »Das erscheinende theatrale Element wird in seinem phänomenalen Sein wahrgenommen, affiziert den Wahrnehmenden leiblich.«<sup>294</sup> Im Hinblick darauf, dass »[a]lle Kunst [...] als Suggestion auf die Muskeln und Sinne [wirkt]« (KSA XIII, 296), spielen in diesem

288 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 271.

289 Ebd. 271 f.

290 Vgl. Volker Gerhardt, *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*, 390. Die in diesem Zusammenhang wichtigen Gedanken aus der Spätphase Nietzsches zur »Physiologie der Kunst« sind mit dem »Zarathustra« über die zentralen Themen verbunden, die Nietzsche Kunst und Physiologie aufeinander beziehen lassen: »Die Physiologie der Kunst [...] kann als konsequenter Ausdruck einer Entwicklung angesehen werden, die in den großen Themen – Nihilismus, Selbstüberwindung des Menschen, Wille zur Macht und Ewige Wiederkunft – sinnfällig wird.« Ebd. 388. – Im Hinblick auf den Gedanken der Ewigen Wiederkunft bestätigt Helmut Pfotenhauer diese Einschätzung und zeichnet die programmatische Ausrichtung der »Physiologie der Kunst« folgendermaßen nach: »Physiologie der Kunst erstellt zum einen die Normen für eine Kritik der *décadence*; sie entwirft zum andern das Programm einer Gegenbewegung der Kunst als Apotheose der schöpferischen Lebenskräfte. Sie baut damit der neuen Rangordnung und dem Gedanken der ewigen Wiederkunft das Fundament [...]. Physiologie der Kunst ist aber auch *ästhetische* Theorie.« Helmut Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie*. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion, Stuttgart 1985, 221.

291 Dirk Solies, *Die Kunst – eine Krankheit des Leibes? Zum Phänomen des Rausches bei Nietzsche*, in: *Nietzscheforschung*, Bd. 5/6, 2000, 159.

292 »Die Äußerungen des Leibes und der Leibsprache ist [...] nie abhängig von allgemeingültigen Bedingungen der Möglichkeit für diese Äußerungen, der Sinngrundlegung durch die Grammatik in der Subjekt-Prädikat-Zuordnung, der Sinn der Leibsprache wird unmittelbar im Moment der Äußerung erst geschaffen.« Stephan Grätzel, *Die philosophische Entdeckung des Leibes*, 125.

293 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 273.

294 Ebd.

Zusammenhang hermeneutische Prozesse in der Kunst auch für Nietzsche eine marginale Rolle. Kunst *ist* wesentlich Erfahrung von Präsenz, denn »sie redet zu dieser Art feiner Erreglichkeit des Leibes.« (KSA XIII, 296) Das physiologische Korrespondenzverhältnis, das Nietzsche der Erfahrung der Kunst unterlegt, trifft in ausgezeichneter Weise auf Aufführungen zu, insofern hierbei die leiblichen Wechselwirkungen zwischen Akteur und Zuschauer als Voraussetzung für die Aufführungssituation unmittelbar konstitutiv sind. Darüber hinaus zielt der inszenatorische Entwurf eines Ereignisses auf die möglichen physiologischen Korrespondenzen zwischen Akteur und Zuschauer während einer Aufführungssituation ab. In dieser Hinsicht verdeutlicht die künstlerisch inszenierte Aufführung den Grundgedanken Nietzsches *par excellence*, dass »die ästhetische Rezeption [...] denselben Maximen wie die ästhetische Schöpfungskraft [unterliegt]«<sup>295</sup>. Denn die Aufführung wird überhaupt erst durch das Ereignis leiblich präsenter *Ko*-Subjekte ermöglicht.

Die von Nietzsche exponierte Mitteilbarkeit durch Zeichen, die in der ästhetischen Erfahrung und somit auch in Aufführungsprozessen ein bestimmtes Verstehen ermöglicht, ist vor diesem Hintergrund nicht als hermeneutisch zu bezeichnen. Denn wesentlich für das Sich-Mitteilen in der Kunst ist gerade die »Mitteilungs-Kraft, insgleichen die Verständiß-Kraft« (KSA XIII, 297; H. v. m.). Wenn bei Nietzsche von bestimmten Zeichen, die in der ästhetischen Erfahrung verstanden werden, die Rede ist, fokussiert er den Ereignis- und Prozesscharakter der Übertragungen im Rahmen der interindividuell-leiblichen *Ko*-Präsenz. *Die ästhetische Erfahrung von Präsenz stellt daher den Schlüssel zum Zeichenaspekt der ästhetischen Erfahrung dar.* Von der Erfahrung des produktiven Künstlers ausgehend, erschließt sich Nietzsche der ästhetische Zustand durch die im Rausch freigesetzte Kreativität.<sup>296</sup> »Damit es Kunst gibt, damit es irgend ein *ästhetisches Thun und Schauen* gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch.« (KSA VI, 116; H. v. m.) Das Phänomen des Dionysischen soll in diesem Sinn den ästhetischen Zustand als einen Zustand des schöpferischen Rausches charakterisieren.<sup>297</sup> Und Volker Caysa hebt eine dionysisch bestimmte Rauschkultur an Zarathustra hervor, die das Konzept des *embodied mind* nahe legt.<sup>298</sup> Dadurch ist Nietzsches Konzeption des ästhetischen Zustands grundsätzlich auf das radikale Konzept von Präsenz bezogen, demzufolge die ästhetische Sensibilisierung

295 Sigridur Thorgeirsdóttir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, 157.

296 »Die Kunst ist ein Steigerungsphänomen mit dem Ziel der absoluten Lebensfülle [...]. Diesem grundlegend ästhetischen Zustand des Daseins ist etwas Rauschhaftes eigentümlich.« Christian Schüle, Art. »Ästhetik«, in: Henning Ottmann [Hg.], *Nietzsche-Handbuch*, a. a. O., 198. »Die Frage, die sich eine »Physiologie der Kunst« zu stellen hat, ist also zunächst, was uns, genauer betrachtet, der Zustand des Rausches beschert.« Helmut Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, 224.

297 Die Untersuchung des Rauschzustandes zieht sich wie ein roter Faden durch Nietzsches unterschiedliche Konzeptionen des ästhetischen Zustandes, die er durch das Apollinische und das Dionysische verschiedentlich akzentuiert. »Die beim frühen Nietzsche für Welt und Dasein konstitutiven, zwei getrennten und als »Gegensatz« eingestuftten Prinzipien Dionysos/dionysisch sowie Apollo/apollinisch werden [...] auf der Grundlage der Hypothese vom Willen zur Macht im Ausdruck »dionysisch« zusammengeführt und vereinigt [...].« Art. »dionysisch/apollinisch«, in: *Nietzsche-Wörterbuch*, Bd. 1: *Abbraviatur – einfach*, hg. von Paul van Tongeren u. a., Berlin/New York 2006, 643.

298 »In dieser dionysisch-apollinischen Leibkultur ist der Leib immer begeistert und Seele immer als verkörpert zu denken. Diese dionysisch-apollinische Rauschkultur, freilich unter Dominanz des Dionysischen, gebiert Zarathustra.« Volker Caysa, *Leibkultur und Rausch*, in: *Nietzscheforschung*, Bd. 5/6, 2000, 58.

für den Zustand des *embodied mind* energetische Wechselwirkungen zwischen Akteur und Zuschauer freisetzt. Nietzsche selber gibt zu verstehen, das Dionysische sei in »Zarathustra« »höchste That« (KSA VI, 343) geworden.<sup>299</sup>

Im dionysischen Zustande ist [...] das gesammte Affekt-System erregt und gesteigert: so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die *Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln*s, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich herausschleibt. Das Wesentliche bleibt die *Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, nicht zu reagiren* [...]. Es ist dem dionysischen Menschen unmöglich, irgend eine Suggestion nicht zu verstehen, er übersieht kein *Zeichen des Affekts*, er hat den höchsten Grad des verstehenden und errathenden Instinkts, wie er den höchsten Grad von Mittheilungs-Kunst besitzt. Er geht in jede Haut, in jeden Affekt ein: er verwandelt sich beständig. (KSA VI, 117f.; H. v. m.)<sup>300</sup>

Wenn Nietzsche hier den dionysischen Zustand analysiert, führt er die transformative Kraft eines performativen Aktes prägnant vor Augen. Obschon dieser Zustand idealtypisch konzipiert ist, kann die so pointierte ästhetische »Mittheilungs-Kunst« verdeutlichen, wie ein bestimmter Modus des Zeichen-Verstehens mit dem ästhetischen Ereignischarakter der Aufführung vereinbar ist. Die phänomenale Erfahrung des Leibes, wonach »das gesammte Affekt-System erregt und gesteigert« ist, ist als ein Prozess der Verkörperung zu begreifen, der in Akteur und Zuschauer die »Unfähigkeit, nicht zu reagiren« hervorruft: »Der Leib agiert als verkörperter Geist (*embodied mind*).«<sup>301</sup> In diesem Prozess der Verkörperung als *embodied mind* wird nun die »Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln« freigesetzt, die das Verstehen Nietzsche zufolge selber *ist*. Angesichts der dionysischen »Transfigurationskraft« (KSA XIII, 299) der ästhetischen Erfahrung, deren leibliche Suggestionen des Rausches noch »in jede Haut, in jeden Affekt« eindringen, ist das *radikale Konzept der Präsenz* mit Nietzsches Zeichenverständnis vereinbar und kann sinnvoll durch dieses beleuchtet werden. Ausgehend von der zentralen Erfahrung der energetischen Präsenz, wird von ihm die autopoietische *feedback*-Schleife der Aufführung exponiert, die durch das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer in Gang gesetzt wird.<sup>302</sup> In beiden Rollen wird der Leib als Agent von Wechselwirkungen hervorgebracht, deren Eigendynamik allein den Grund dafür abgibt, im Vollzug der leiblichen Ko-Präsenz »kein Zeichen des Affekts« übersehen zu können. Ein solches Zeichen des Affekts ist »[...] nicht auf eine Form festgelegt, in der es sich äußert, auf eine Grammatik sozusagen, sondern das Verstehen ist abhängig von der *Intensität des Leibes*, der sich äußert.«<sup>303</sup> Mit der Kategorie der Schwellenerfahrung fokussiert die Ästhetik des Performativen die dynamischen Wendungen der *feedback*-Schleife zwischen Akteur und Zuschauer und akzentuiert damit die fundamentalen Übergänge zwischen der Subjekt- und der Objektposition während der Aufführung:

299 Für den »Zarathustra« kann zumindest ein Übergang zu dem späten Umfang und der dominierenden Bedeutung des Dionysischen angenommen werden. Vgl. Art. »dionysisch/apollinisch«, in: Nietzsche-Wörterbuch, 620.

300 Die von mir vorgenommenen Hervorhebungen beziehen sich in der gesamten vorliegenden Arbeit nur auf die Kursivierungen innerhalb der Zitate.

301 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140.

302 »Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, dass die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird.« Ebd. 61.

303 Stephan Grätzel, *Die philosophische Entdeckung des Leibes*, 125. (H. v. m.)

Ästhetische Erfahrung in einer Aufführung als Schwellenerfahrung ist letztlich auf die Tätigkeit und das Wirken der autopoietischen feedback-Schleife zurückzuführen. Die liminale Situation ergibt sich nicht nur aus der Erfahrung der Unverfügbarkeit sowie der Erfahrung permanenter, wechselseitiger Übergänge zwischen Subjekt- und Objektposition. Vielmehr ist auch jede Wendung, die sie nimmt, als ein Übergang und damit als eine Schwellensituation zu begreifen.<sup>304</sup>

Mit den Überlegungen zu Heine übereinstimmend, ist auch bei Nietzsche *die Schwellenerfahrung des oszillierenden Gegensatzes zwischen Subjekt und Objekt als ein grundlegender Modus ästhetischer Erfahrung hervorzuheben, der die unterschiedlichen von ihm literarisch konzipierten Schwellenerfahrungen fundiert.*

Einen Hinweis dafür, dass er Zarathustra das transformative Potenzial der autopoietischen feedback-Schleife in sein Selbstverständnis mit einbeziehen lässt, liefert Nietzsche in einer Nachlass-Notiz vom Sommer 1883:

[...] ich will *mich und euch* formen und *verwandeln*  
wie ertrüge ich's sonst!  
als mein Ich **euch** träumte (KSA X, 365 f.; H. v. m.)

Ausgehend von der These der inszenierten Prozesse der Leibvernunft in »Zarathustra« kann der sich hier ausdrückende Formungs- und Verwandlungswille Zarathustras einem Regisseur zugeordnet werden, der den im Traum geschauten Visionen dadurch nachkommt, dass er transformative Performanzen zwischen Akteur und Zuschauer in Prozessen von Aufführungen in Szene setzt.<sup>305</sup> Die autopoietischen Wechselwirkungen zwischen beiden Instanzen der Aufführung erzeugen zugleich die Verwandlungen, die aus dem Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz hervorgehen.<sup>306</sup> Die für Nietzsches Analyse des ästhetischen Zustands zentrale Kategorie der Verwandlung weist insbesondere für den »Zarathustra« die Erfahrung der Schwelle als den entscheidenden Modus der Präsenzerfahrung aus.

Die leibliche Erfahrung von Präsenz im Rahmen der Aufführungsprozesse stellt den Ausgangspunkt dazu dar, die Selbstinszenierungen Zarathustras nicht nur in ihrer existenziellen, sondern auch in ihrer leiblichen Dimension des In-der-Welt-Seins als grundlegend nachzuvollziehen. Nietzsches Zeichenaspekt der ästhetischen Präsenzerfahrung soll für die inszenierten Aufführungen in »Zarathustra« durch die Kategorie des Zeigens expliziert werden, die im Sinn eines performativen Zeichen-Vollzugs zu verstehen ist.<sup>307</sup>

304 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 310. »Subjekt« und »Objekt« bilden hier nicht länger einen Gegensatz, sondern markieren lediglich verschiedene Zustände bzw. Positionen des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen, die nacheinander und zum Teil auch gleichzeitig eingenommen werden können. [...] Hier erfahren wir uns im Akt der Wahrnehmung als aktiv Wahrnehmende und zugleich vom Wahrgenommenen Affizierte, als Subjekt und Objekt zugleich.« Ebd. 301.

305 Die Position des Regisseurs gibt auf diese Weise eine Möglichkeit an die Hand, die schöpferischen Potenziale des Künstlers zu realisieren: »Im Sich-Verwandeln und Wechseln inkorporiert man alles Fremde, alle äußere Natur, macht sie sich zu eigen als Mittel des Ausdrucks einer ins Höchste gesteigerten Lebens- und Schöpferkraft.« Helmut Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, 225.

306 »In diesem Sinne sind es die autopoietischen Wechselwirkungen zwischen beiden, welche die Aufführung hervorbringen, und damit zugleich Liminalität erzeugen. Liminalität ist eng auf Autopoiesis bezogen, geht aus ihrer Ereignishaftigkeit hervor.« Erika Fischer-Lichte, Art. »Ästhetische Erfahrung«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 100.

307 Vgl. Günter Abel, *Sprache, Zeichen, Interpretation*, Frankfurt a. M. 1999, Kap. 4.1 »Zeichen-Vollzug und Zeichen-Deutung«, 78–84 und Kap. 8 »Sagen und Zeigen«, 169–207.

Für die interindividuelle Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft ist oben allgemein das Zeigen durch Abel und Gerhardt als eigentümlicher Vorgang exponiert worden.<sup>308</sup> Im Besonderen für den »Zarathustra« fokussiert Stegmaier nun »Nietzsches Zeichen«<sup>309</sup> nicht als ein Mittel der Repräsentation, sondern im Sinn eines bestimmten Gebrauchs im Horizont interindividueller Beziehungen.<sup>310</sup> Worauf es ihm zufolge ankommt, ist der exemplarische Gebrauch nicht repräsentierender Zeichen durch die Zarathustra-Figur, wenn diese lehrt. Stegmaier legt hier den Schwerpunkt auf den exemplarischen Zeichen-Gebrauch als »Semiotik« Zarathustras, die der Autor Nietzsche zeige. Vor dem Hintergrund der Relevanz des Zeigens in »Zarathustra« wird in vorliegender Arbeit ein anderer Akzent gesetzt. Es geht vielmehr um die Art und Weise, wie Akteur und Zuschauer sich im Prozess der Aufführung etwas *zeigen*, das durch den Protagonisten, der in einer der beiden Rollen daran teilnimmt, als ein Moment der Schwelle erfahren und von Zarathustra als Rhetor sprachlich inszeniert wird. Für diese Interpretation legt Stegmaier folgende Spur: »Er [Nietzsche; S.W.] konzipiert Zarathustra als Figur, die in ausgezeichneter Weise – nach den Vorbildern Sokrates und Jesus von Nazareth – Zeichen anderer in ihrem Sinn ›verstehen‹ und ihnen selbst Zeichen ›geben‹ kann, aus denen sie neue ›Gesetze‹, neue Maßstäbe des Denkens und Handelns, gewinnen können.«<sup>311</sup> Entscheidend ist in diesem Zusammenhang das flüssige und interindividuelle Zeichen-Verstehen Zarathustras, der lehrt, indem er in exemplifikatorischer Position Zeichen gebraucht: »Er lässt Zarathustra selbst auf ›Zeichen‹ hin *handeln*, lässt ihn auf *sein* Zeichen warten, das nur er auf seine Weise verstehen kann.«<sup>312</sup> In den Prozessen unterschiedlicher Aufführungen zeigt sich kraft des Vollzugs Zarathustra dasjenige, was er durch seine Worte inszenieren will und qua Exempel zu lehren verspricht: »Thut gleich mir: nur der Thäter lernt – nur als Thäter werde ich auch euer Lehrer sein.« (KSA X, 497) Wenn Zarathustra nun nicht nur etwas lehrt, sondern er selbst die Lehre ist,<sup>313</sup> ist auf Michael Skowrons Hinweis aufbauend der »Sinn des Zeigens«<sup>314</sup> in den von Zarathustra inszenierten Aufführungen zu finden, in denen der »Lehrer« seine eigenen Verwandlungen verortet.

Dieses Zeigen, das dem Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz gerecht werden soll, ist Abel zufolge nicht im »hermeneutischen Sinn als ›aneignende Deutung‹«<sup>315</sup> zu verstehen, die dem in der Ästhetik des Performativen kritisierten Versuch gleichkäme, Aufführungen verstehen zu wollen. Demgegenüber wird man beispielsweise durch die Art, wie eine Bewegung ausgeführt wird, oder das Timbre und Volumen einer Stimme affiziert und bewegt, ohne die sinnlichen Qualitäten des Wahrgenommenen sprachlich identifizieren und artikulieren zu können.<sup>316</sup> Was sich da »in allen Bereichen der *sinnlichen Empfindung und Wahrnehmung*, der visuellen *Sichtbarkeit* sowie der taktilen, akustischen, olfaktorischen, sensitiven *Präsenz*«<sup>317</sup> zeigt, ist nichts anderes als das sich

308 Vgl. Günter Abel, Interpretatorische Vernunft und menschlicher Leib, 115./Volker Gerhardt, Die »grosse Vernunft« des Leibes. Ein Versuch über Zarathustras vierte Rede, 154.

309 Vgl. Werner Stegmaier, Nietzsches Zeichen, in: Nietzsche-Studien, Bd. 29, 2000, 41–70, insbes. 66.

310 Vgl. ebd. 65 f.

311 Ebd. 66. (H. v. m.)

312 Ebd.

313 Vgl. Michael Skowron, Zarathustra-Lehren. Übermensch, Wille zur Macht, Ewige Wiederkunft, 72.

314 Ebd. 75.

315 Günter Abel, Sprache, Zeichen, Interpretation, 26.

316 Vgl. ebd. 169.

317 Ebd. 191.

ästhetisch Zeigende selbst.<sup>318</sup> Das Zeigen selber entzieht sich dem Sagbaren, es erzeugt eine »elusive Präsenz«.<sup>319</sup>

Das Zeigen verfügt überdies über eine »performative Struktur«<sup>320</sup> und ist mit der Ästhetik des Performativen für die »Einsicht sensibilisiert, dass Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung der gleiche Prozeß sind.«<sup>321</sup> Denn das Zeigen gehört auf die Seite des Zeichen-Vollzugs, der das Kriterium der Selbstreferenzialität im Sinn der Ästhetik des Performativen dadurch erfüllt, dass er die Bedingungen seines Gelingens nicht in etwas anderem außerhalb seiner selbst hat.<sup>322</sup> Entscheidend ist der *Vollzug* des Zeichens, der zu der phänomenalen Wahrnehmung leiblicher Vollzüge nicht hinzutritt, sondern diese *kraft seines Vollzugs* selber ermöglicht: »Zeichen-Vollzug und Wahrnehmungsdirektheit gehen [...] in Sachen Wahrnehmung und Bild Hand in Hand.«<sup>323</sup> *Wenn Zarathustra sich im Rahmen von Aufführungen selber in Szene setzt, inszeniert er sich in einem ästhetisch-performativen Zeichen-Vollzug, kraft derer sich die Leibvernunft ästhetisch artikuliert.*<sup>324</sup> Dabei geht es um: »etwas Zur-Darstellung-Bringen, Zur-Präsenz-Bringen, im Unterschied zum nachträglichen Re-präsentieren.«<sup>325</sup> Der zeigende Modus des Zeichen-Vollzugs gehört folglich der wichtigen Ordnung der Präsenz an, die – wie bereits erwähnt – in der Ästhetik des Performativen neben der Ordnung der Repräsentation einen *bestimmten Modus der Wahrnehmung* begründet:<sup>326</sup> »Den Leib des Schauspielers als sein leibliches In-der-Welt-Sein wahrzunehmen, begründet eine spezifische Ordnung der Wahrnehmung, den Körper des Schauspielers als Zeichen für eine Figur wahrzunehmen, begründet dagegen eine andere.«<sup>327</sup> Innerhalb der Ordnung der Präsenz sind nicht nur die phänomenalen Sinneswahrnehmungen, sondern auch bestimmte, mithin *metaphorisierende Assoziationen* zu begreifen, die im Prozess der Aufführung emergieren können.<sup>328</sup> Die Erfahrung von Präsenz gibt somit das Spektrum von Wahrnehmungsweisen an die Hand, auf die es bei der Analyse ästhetischer Performativität vornehmlich ankommt. Mit Blick auf den »Zarathustra« kann dabei die Kategorie des Zeigens bzw. des Zeichen-Vollzugs

318 »Denn der Vorgang des Zeigens ist mit Aspekten des Sinnlich-Erscheinenden, des sinnlichen Empfindens und Wahrnehmens, der phänomenalen Sinneserfahrung verbunden und daher ästhetisch zu nennen.« Günter Abel, *Sprache, Zeichen, Interpretation*, 207. »Zeigende Zeichen sind Zeichen, die das Zeigen, was sie zeigen [...]« Ebd. 176.

319 Ebd. 173.

320 Ebd. 175.

321 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 247.

322 Vgl. Günter Abel, *Sprache, Zeichen, Interpretation*, 182.

323 Günter Abel, *Zeichen der Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2004, 357.

324 »[D]er Sinn der Leibsprache wird unmittelbar im Moment der Äußerung erst geschaffen.« Stephan Grätzel, *Die philosophische Entdeckung des Leibes*, 125.

325 Günter Abel, *Zeichen der Wirklichkeit*, 361.

326 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 255–262.

327 Ebd. 257.

328 »Assoziationen dagegen ereignen sich, ohne dass sie gerufen oder nach ihnen gesucht würde. Sie stellen sich von sich aus ein, stoßen dem, in dessen Bewußtsein sie bei der Wahrnehmung eines Objektes auftauchen, eher zu.« Ebd. 248. »Sofern es sich bei den Assoziationen um Gedanken handelt, verbleiben sie [...] sozusagen im Bewußtsein – es sei denn, den Betreffenden ergreift ob der Neuheit seines Gedankens eine derartige Aufregung, dass sie sich körperlich artikuliert wie in Herzrasen, Schweißausbruch, motorischer Unruhe, was von anderen wahrgenommen werden kann; [...] Empfindungen und Gefühle, die in diesem Prozeß auftauchen, artikulieren sich dagegen körperlich und dies häufig in einer Weise, dass auch andere sie wahrzunehmen vermögen, so zum Beispiel als ein Zittern oder Schluchzen, vor allem aber als motorische Unruhe.« Ebd. 249.

in methodischer Hinsicht grundsätzlich auch die allerdings in dieser Arbeit nicht zuvorderst untersuchten Metaphorisierungen des Leibes bei Nietzsche mit einbegreifen.<sup>329</sup>

Es wird sich zeigen, dass Zarathustra mit seiner Aufgabe zu lehren vor dem Problem steht, *Aufführungen verstehen* zu wollen, um sich den Sinn ihrer Botschaft anzueignen und *sprachlich mitteilen* zu können. Somit ist für den Protagonisten das Spannungsverhältnis zwischen der Ordnung der Präsenz und der Ordnung der Repräsentation wesentlich, das in der Perspektive des Verständnisproblems auch als eine Opposition zwischen Zeichen-Vollzug und aneignender Zeichen-Deutung aufgefasst werden kann. Zarathustra muss dieses Mitteilungs- und Verständigungsproblem teilweise vor dem textinternen, stets aber vor dem textexternen Publikum austragen, das den Prozess des Scheiterns in der ästhetischen Dimension unterschiedlicher Selbstinszenierungen verfolgt. Es sind die liminalen Erfahrungen leibhafter Verwandlungen, die den Verkünder der Möglichkeit Preis geben, die Krise als spezifischen Riss seiner Figuration zu verdeutlichen. Das Problem des Schauspielers rückt in die Reichweite Zarathustras, wenn Nietzsche ihm die prophetische Aufgabe zumutet, in Erwartung überhistorischer Wirkungen von sich und der Leibvernunft reden zu machen.

### 2.3 Das Schauspieler-Problem Zarathustras

Von den Überlegungen zu Heine ausgehend, stehen die darstellerischen Fähigkeiten des Schauspielers mit der literarischen Konzeption von Körper-Inszenierungen in einem engen Zusammenhang. Heine beschreibt in den verschiedenen Bereichen von Kunst und Leben bestimmte Verkörperungsprozesse, deren performative Momente er in Bezug auf das idealtypische Wirkpotenzial des dämonischen Schauspielertypus einsichtig macht. Der Gegensatz von Kunst und Leben beginnt durch die wirkungsvollen Ereignisse der Wahrnehmungen für den Zuschauer zu oszillieren, sodass ein grundlegendes Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Leben den unterschiedlichen literarischen Konzeptionen von Schwellenerfahrungen voraus liegt. Über den Schauspieler als Typus, der innerhalb der inszenierten Aufführungssituationen seine individuelle Präsenz wirksam erzeugt, hinaus ist die Form der Selbstdarstellung bei Heine auch für die Position des Regisseurs signifikant. Heine verkörpert durch die eigenen Selbstdarstellungen im Text die Symbiose zwischen Regisseur und Augenzeuge, sodass die gleichzeitige Erfüllung beider Funktionen die Inszenierung *als* Inszenierung transparent machen *kann*. Die Frage nach der Wahrheit und der Authentizität der unterschiedlichen Inszenierungen ist somit bei Heine stets hinsichtlich einer spezifischen Inszenierungsstrategie aufzuwerfen, die dessen Selbstdarstellungen durch die Symbiose von Augenzeuge und Regisseur literarisch anvisiert.

»Einer, der die Wahrheit erst schafft« (KSA VI, 343), steht dagegen in dem Erwartungszusammenhang, im Medium des Wortes eine bestimmte unerhörte Weisheit zu verkünden, die durch den wirksamen Auftritt des erschaffenden Verkünders dem Leben nachhaltig auf- und eingepägt werden. Die Wirksamkeit dieses konkreten Auftritts, der paradoxerweise ein abstraktes Phänomen wie »die« Wahrheit erschaffen soll, ist auch von der Frage abhängig,

329 Vgl. Eric Blondel, Nietzsche, le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique, Paris 1986, 275 ff./Vgl. Sarah Kofman, Nietzsche et la Métaphore, Paris 1983.

inwiefern der Verkünder durch seine eigene Person ein *wahrhaftiges* Beispiel für etwas zu geben vermag, was im gegenwärtigen Leben scheinbar noch gar nicht besteht, jedoch die Zukunft grundsätzlich und nachhaltig betreffen soll. Angesichts der kommunikativen Aufgabe eines Lehrenden, der seinem möglichen Publikum auch und vor allem durch das eigene wahrhaftige Beispiel lebenswerte Lehren für die Zukunft verkünden will, ist der Schauspieler als eine Instanz, die den *Schein einer fiktiven Figur und Welt erzeugen* kann, dazu in der Lage, die Eindeutigkeit eines glaubwürdig verkörperten Wahrheitsanspruchs zu untergraben. Wird der Schauspieler als Typus für den Lehrenden im »Zarathustra« relevant, dann laufen dessen Mitteilungen Gefahr, ein »vieldeutige[s] Vexierspiel«<sup>330</sup> zu eröffnen, wobei die Selbstinszenierung des Weisen im Zeichen der Krise im Mittelpunkt steht. Aus diesem Grunde ist der Status des Schauspielers für die literarische Zarathustra-Figur besonders problematisch, insofern Zarathustra den Anspruch vertritt, als leibhaftiges Exempel für die eigenen Verkündigungen *ostensiv* einzutreten.

Im fünften Buch der »Fröhlichen Wissenschaft«, das 1887 mit der zweiten Auflage dieses Textes nach dem »Zarathustra« erscheint, misst Nietzsche der Problematik, mit der ihm zufolge das Phänomen des Schauspielers grundsätzlich verbunden ist, für sein eigenes Denken eine große Bedeutung bei:

Das Problem des Schauspielers hat mich am längsten beunruhigt; ich war im Ungewissen darüber (und bin es mitunter jetzt noch), ob man nicht erst von da aus dem gefährlichen Begriff ›Künstler: [...] beikommen wird. Die Falschheit mit gutem Gewissen; die Lust an der Verstellung als Macht herausbrechend, den sogenannten ›Charakter‹ bei Seite schiebend, überfluthend, mitunter auslöschend; das innere Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen *S c h e i n* hinein; [...]. Alles das ist vielleicht nicht n u r der Schauspieler an sich? (KSA III, 608)

Nietzsche versteht den Schauspieler als eine zentrale Kategorie seiner Kunstauffassung.<sup>331</sup> Das »Problem des Schauspielers« erhellt aus der Modalität der Verstellung, die als Kunst dadurch überwältigend wirken kann, dass der Schauspieler kein Interesse an der Wahrheit zeigt, sondern den erzeugten Schein einer Maske für seine Zwecke gebraucht. So verdeutlicht Konersmann das Schauspieler-Problem bei Nietzsche folgendermaßen: »Sein Schauspieler steht dem Wesen und dem Wesentlichen gleichgültig gegenüber und beschränkt sich darauf, zu beobachten und darzustellen.«<sup>332</sup> Das Phänomen der Maske wird in dieser Hinsicht von Nietzsche rehabilitiert,<sup>333</sup> wobei er im gleichen Zug auf sein ambivalentes Verhältnis zu dem bedenklichen Potenzial des Schauspielers aufmerksam macht. Dieses beruht sowohl in der Fähigkeit, sich *für den Effekt* bezüglich eines bestimmten Adressaten zu maskieren, als auch in dem Umstand, dass der Schauspieler sich seiner Verstellung d.h. seiner »Falschheit« mehr oder weniger bewusst ist. Wenn Thorgeirsdottir zufolge der Schauspieler Sinnbild ist für die Kunst im weitesten Sinne als Wille zum Schein und zugleich ausdrücklich den Entwurf jeglicher Weltdeutungen mit einbezieht,<sup>334</sup> dann ist dies für den »Zarathustra« aufschlussreich: Die in diesem Text vorgeführte Art und Weise, wie der Verkünder Zarathustra seine Mitteilungsaufgabe zu bewältigen sucht, kann potenziell auch den »gefährlichen Begriff ›Künstler« verdeutlichen; denn dieser Begriff umfasst

330 Theo Meyer, Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, Tübingen 1991, 521.

331 Vgl. Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, 60f.

332 Ralf Konersmann, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, 162.

333 Vgl. ebd. 158 ff.

334 Vgl. Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, 60f.

nicht allein den großartigen Schaffensvorgang eines neuen Sinnstifters, sondern akzentuiert auch die »Lust an der Verstellung als Macht«, die sich bei dem »künstlerischen« Entwurf dieses Sinnstifters gewaltsam Bahn brechen kann. Im Folgenden geht es vor diesem Hintergrund darum, unterschiedliche Bemerkungen Nietzsches zum Phänomen des Schauspielers zu thematisieren, um das Schauspieler-Problem für den »Zarathustra« genauer fassen zu können.

Nietzsche scheint den Schauspieler als empirische Tatsache ganz konkret vor Augen zu haben, wenn er in seinem Aphorismus zur »Philosophie der Schauspieler« aus der »Morgenröthe« betont, »dass der Schauspieler eben ein idealer Affe ist und so sehr Affe, dass er an das ›Wesen‹ und das ›Wesentliche‹ gar nicht zu glauben vermag: Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Coullisse und Publicum.« (KSA III, 231) Der Wille zum Schein manifestiert sich für den Schauspieler zum einen darin, als »idealer Affe« aus Mangel an Ernst nicht an metaphysische Begriffe wie das Wesen oder das Wesentliche glauben zu können. Dadurch tritt der Schauspieler nicht in einen strikten Gegensatz, sondern in ein Spannungsverhältnis zum Begriff der Wahrheit. Dies führt Nietzsche zum anderen dahin, in einer Nachlass-Notiz die Verstellung als Strategie des Schauspielers im Verhältnis zu einem bestimmten Sinn für Wahrheit auszuzeichnen:

Die Zunahme der **Verstellung** in der Rangordnung der Wesen [...]. Sollte man es nicht für möglich halten, dass die tausendfältigste Verschlagenheit mit in das Wesen höherer Geschöpfe gehöre? Natürlich würde der Sinn der Wahrheit (zu sehen, was ist) auch zunehmen müssen, als Mittel, um scheinen zu können. Der Schauspieler. Dionysos. (KSA XI, 630)

Entscheidend ist die zunehmende Verstellung bei Lebewesen, die auch über einen steigerungsfähigen »Sinn der Wahrheit« verfügen. Weit davon entfernt, den Begriff des Schauspielers bloß als ein polemisches Schlagwort zu verwenden, um den Geist der Epoche zu erfassen,<sup>335</sup> kommt es Nietzsche in diesem Zusammenhang darauf an, den Wahrheitsinn als einen Wirklichkeitssinn zu verstehen, der als lebensnotwendiges Mittel der Verstellung fungieren kann. List, Verstellung und Täuschung gelten ihm als »notwendige Maßnahmen des Menschen, um in einer nicht immer menschenfreundlichen Umwelt leben zu können.«<sup>336</sup> Nietzsche beantwortet die von ihm aufgeworfene Frage »[i]nwiefern der Mensch ein Schauspieler ist« (KSA XI, 109) durch die Annahme eines grundlegenden Rollencharakters menschlicher Existenz.<sup>337</sup> So gesehen

335 Vgl. Annette Meyhöfer, *Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende*, Köln/Wien 1989, 77.

336 Hubert Cancik und Hildegard Cancik-Lindemaier, *Von Masken, Schauspielern und Selbstinszenierung. Zu Friedrich Nietzsches Rezeption des antiken Theaters*, in: Bianca-Jeanette und Jens-Peter Schröder [Hg.], *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, München/Leipzig 2003, 389. An dieser Stelle sei lediglich darauf hingewiesen, dass der Schauspieler-Diskurs von Helmuth Plessner und Carl Schmitt in den 1920er Jahren fortgeschrieben wird, wonach der Schauspieler als Vorbild zu »Verhaltenslehren der Kälte« im Überlebenskampf gesellschaftlicher Interaktionen dient: Vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M. 1994, 75–96 u. 120–127.

337 »Die Rolle ist ein Resultat der äußeren Welt auf uns, zu der wir unsere ›Person‹ stimmen, wie zu einem Spiel der Saiten. Eine Simplifikation, Ein Sinn, Ein Zweck. Wir haben die Affekte und Begehungen unserer Rolle – das heißt wir unterstreichen die, welche dazu passen und lassen sie sehen. Immer natürlich à peu près. Der Mensch ein Schauspieler.« (KSA XI, 110) Die Vorstellung des *Theatrum mundi* radikalisiert und profaniert Nietzsche bereits in »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«: »Wozu die ›Welt‹ da ist, wozu die ›Menschheit‹ da ist, soll uns einsteilen gar nicht kümmern, es sei denn, dass wir uns einen Scherz machen wollen: denn die Vermessenheit des kleinen Menschengewürms ist nun einmal das Scherzhafteste und Heiterste auf der Erdenbühne [...].« (KSA I, 319)

kann der Schauspieler als die mit den Mitteln der Kunst ermöglichte Steigerung dessen gelten, was der Mensch nach Nietzsche unbedingt realisieren muss,<sup>338</sup> nämlich etwas zu scheinen, was man nicht ist. Folglich betont Nietzsche wiederum in der »Fröhlichen Wissenschaft«, der Kunst dankbar dafür zu sein, den Menschen für die eigene Selbstdarstellung überhaupt erst ästhetisch zu sensibilisieren:

Erst die Künstler, und namentlich die des Theaters, haben den Menschen Augen und Ohren eingesetzt, um Das mit einigem Vergnügen zu hören und zu sehen, was Jeder selber ist, selber erlebt, selber will; erst sie haben uns die Schätzung des Helden [...] und die Kunst gelehrt, wie man sich selber als Held, aus der Ferne und gleichsam vereinfacht und verklärt ansehen könne, – die Kunst, sich vor sich selber ›in Scene zu setzen«. (KSA III, 433 f.)

Im Horizont der Kunst führt der Schauspieler das Verstellungsspiel des Menschen *bewusst* vor und verhilft zugleich dem für die Kunst wesentlichen Willen zum Schein zu einem *bewussten* Ausdruck, sodass der »Schauspieler als Paradigma für das künstlerische Schaffen aus dem Rausch«<sup>339</sup> erscheint.

Diesen Bezug auf den ästhetischen Zustand des Rausches beleuchtet Nietzsche genauer, wenn er das Phänomen der Verstellung in einer Nachlass-Notiz erneut aufgreift: »[...] die Verschlagenheit gehört ins *W e s e n* der Erhöhung des Menschen... Problem des Schauspielers. Mein Dionysos-Ideal...« (KSA XII, 550) Nach Nietzsches Aufgabe der »Artistenmetaphysik« »steht der Name Dionysos nicht mehr für die metaphysische Grundwahrheit des Lebens, sondern für das Faktum des Leibseins«<sup>340</sup>. Die im vorigen Kapitel geäußerte Annahme eines dionysischen Zustands, der *idealtypisch* das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer vor Augen führt, ist aus diesem Grund auf das phänomenale Leib-Sein des Schauspielers zu beziehen. Insofern für die frühe Schaffensphase des »Zarathustra« 1883 der Beginn von Nietzsches Rückkehr zu Dionysos veranschlagt werden kann,<sup>341</sup> ist auch für die inszenierten Wahrnehmungsereignisse in »Zarathustra« stets auch die dionysische Wirksamkeit mit einzubegreifen, die kraft der leiblichen Präsenz des Schauspielers erzeugt wird. Nietzsches »Dionysos-Ideal« kann mit Thorgeirsdottir durch die »dionysische Schauspielerei«, d. h. insbesondere erhellt werden »durch eine Dynamik des Rausches, die den Vorgang der schauspielerischen Verwandlung intensiviert, amplifiziert und automatisiert.«<sup>342</sup> Festzuhalten ist, dass bei den literarischen Inszenierungen der interindividuellen Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft auch das »Problem des Schauspielers« virulent wird. Analog zu Heine fungiert der Schauspieler bei Nietzsche als ein Typus, der mittels der sinnlichen Direktheit seines Auftritts über ein hohes Wirkpotenzial verfügt. Darüber hinaus reflektiert Nietzsche wie Heine auch über die spezifischen Bedingungen, unter denen der konkret vollzogene Auftritt des Schauspielers für ein bestimmtes Publikum eine große Wirkung und insbesondere die Kraft »jener dämonischen *U e b e r t r a g b a r k e i t*« (KSA I, 466) entfalten kann, die Nietzsche an der Kunst Wagners in der IV. der »Unzeitgemäßen Betrachtungen« hervorhebt.

338 Vgl. Hubert Cancik und Hildegard Cancik-Lindemaier, Von Masken, Schauspielern und Selbstinszenierung. Zu Friedrich Nietzsches Rezeption des antiken Theaters, 388.

339 Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, 64.

340 Ebd. 15.

341 Vgl. Aldo Venturelli, *Zarathustra und der Geist des Aphorismus*, 85.

342 Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, 150f.

In »Zarathustra« setzt nun der Protagonist einen jungen Gefährten über die möglichen Spielräume ins Bild, in denen der Schauspieler auftritt:

Wo die Einsamkeit aufhört, da beginnt der Markt; und wo der Markt beginnt, da beginnt auch der Lärm der grossen Schauspieler und das Geschwirr der giftigen Fliegen. In der Welt taugen die besten Dinge noch Nichts, ohne Einen, der sie erst aufführt: grosse Männer heisst das Volk diese Aufführer. (KSA IV, 65)

Offenkundig stellt der Schauspieler für Zarathustra ein Phänomen dar, das in der gemeinsam geteilten Erlebnissphäre des *Lebens* tief verwurzelt ist. Weit über eine abstrakte Vorstellung öffentlichen Lebens hinausgehend, geht es darum, die Situation der Aufführung als Forum für den Schauspieler bereits dort anzusiedeln, wo der Einzelne nicht mehr mit sich allein ist.<sup>343</sup> Da, wo die Einsamkeit aufhört, kann sich der Einzelne prinzipiell in der Konstellation einer Aufführung wieder finden, in der die Rollen derjenigen, die daran teilnehmen, immer schon klar und mit eindeutigen Profilen verteilt sind. An der Wirkungsstätte großer Schauspieler, die bei der Menge in dem Ruf stehen, auch große Männer zu sein, bleibt das »Geschwirr der giftigen Fliegen« nicht aus; was der Schauspieler bewirkt und bewirken will, ist die Ansteckung des Publikums, das er zur Raserei zu treiben vermag: »Umwerfen – das heisst ihm: beweisen. Toll machen – das heisst ihm: überzeugen. Und Blut gilt ihm als aller Gründe bester.« (KSA IV, 66) Nietzsche stimmt vor diesem Hintergrund mit Heine darin überein, die großen Vertretern von Kunst und Politik durch ein eigentümliches – bei Heine ausdrücklich dämonisches – Wirkpotenzial auszuzeichnen: »Der Blick der Menschheit war bisher zu stumpf, zu erkennen, dass die mächtigsten Menschen große Schauspieler waren.« (KSA X, 97) Der wirkmächtige Auftritt des Schauspielers lässt diesen zu einem Verführer werden, dessen Kunst der Verstellung auf das Leben übergreift.<sup>344</sup>

Dem Autor des »Zarathustra« liegt allerdings selber die wirkungsästhetische Intention nicht fern, den Gegensatz zwischen Kunst und Leben im weiteren Sinne oszillieren zu lassen: »Meine Richtung der Kunst: nicht dort weiterdichten, wo die Grenzen sind! Sondern die Zukunft des Menschen! Viele Bilder müssen da sein, nach denen gelebt werden kann!« (KSA X, 183) Diese zukunftsweisende Richtung der Kunst wird durch die ästhetische Programmatik Nietzsches verdeutlicht, die sich mit Gerhardt als eine »ästhetische Revolution«<sup>345</sup> bezeichnen lässt. In diesem Zusammenhang ist entscheidend, dass die Kunst bei Nietzsche nicht dem Leben

343 »Zwischen dem Leben des einzelnen und dem öffentlichen Leben gibt es nichts Mittleres, keine Übergangssphäre [...]« Annemarie Pieper, »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«, Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«, 231 f.

344 In diesem Zusammenhang ist die Relevanz von Wahrnehmungsereignissen für den Auftritt des Schauspielers zu beachten. Schon Nietzsches frühe Überlegungen zum »Begriff des ›Dramas‹ als ›Handlung‹« belegen, wie in seiner Anschauung das äußere Geschehen eines Dramas zugunsten eines pathologischen Interesses an der Wirklichkeit von Aufführungen zurücktritt: »Was ist aber schließlich – bei geistiger Betrachtung – nicht Handlung? Das sich kundgebende Gefühl, das sich Klarwerden – keine Handlung? Muß immer gehenkert und gemordet werden? – Aber eins ist noth: das Werden gegenüber dem Sein und der plastischen Kunst. Versteinerungen des Moments dort – hier Wirklichkeit. Zweck solcher Wirklichkeit ist allerdings, als solche zu wirken. [...] *Das pathologische Interesse ist hier Gebot*. Wir fühlen als ob wir es erlebten. Wer diesen Schein am stärksten erregt, ist der beste Dichter [...]« (KSA VII, 116 f.; H. v. m.) Offenkundig begreift Nietzsche hier den Zuschauer als einen aktiven Bestandteil der Aufführung mit ein, der auch in mikroskopischen Prozessen seine pathologische Anteilnahme an der Aufführung verrät. Es kommt auf die sinnliche Direktheit des Wirklichen an, die das Erregungspotenzial eines bestimmten Moments übertragbar und wirksam werden lässt.

345 Volker Gerhardt, Nietzsches ästhetische Revolution, in: ders., Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches, Stuttgart 1988, 12–46.

diametral gegenüber gestellt wird, um gemäß einer idealistischen Kunstphilosophie bestimmte Repräsentationsaufgaben zu erfüllen. Vielmehr eröffnet sie als die »Spitze des Lebens«<sup>346</sup> die spezifischen Möglichkeiten, in denen sich für den Menschen die konkret-sinnlichen Steigerungen des Lebens vollziehen.<sup>347</sup>

Kunst und Leben gehen bei Nietzsche keine schematisch gedachte, gemeinsame Identität ein, sondern sie begründen ein grundlegendes Spannungsverhältnis, das sich an dem Moment des Übergangs orientiert.<sup>348</sup> Dies ist auch für seine eigene ästhetische Praxis folgenreich, wie Theo Meyer hervorhebt: »Die Kunst ist für ihn nicht mehr ein mundus aestheticus über dem Leben, sondern ein im Leben sich vollziehendes Ereignis. Er will die Trennwand zwischen Kunst und Leben einreißen. Dies ist sein eigentlicher ›ästhetischer‹ Antrieb.«<sup>349</sup> Das Spannungsverhältnis von Kunst und Leben bildet nun eine wesentliche Voraussetzung für die Regiearbeit des Textes im Rahmen des »Zarathustra«. Indem in den Selbstinszenierungen Zarathustras der Protagonist die Position des Regisseurs und zugleich die Rolle des Akteurs bzw. Zuschauers einnimmt, verkörpert er genau das schöpferische Individuum, für das Helmut Pfotenhauer Kunst und Leben ineinander übergehen lässt:

Der Einzelne wird in seinen Schriften nicht wieder nur objektiviert und zum bloßen Gegenstand der Theorie. Er ist Objekt und Subjekt der vitalistischen Semiotik. Er nimmt im Medium der Lebensprozesse, die sich an ihm vollziehen, sich selbst als Organisator schöpferisch-vitaler Prozesse in höchster Potenz wahr.<sup>350</sup>

In »Zarathustra« ist es der Prozess der Aufführung, in dem das schöpferische Potenzial der Leibvernunft den Gegensatz zwischen Kunst und Leben konkret oszillieren lässt.<sup>351</sup> *Analog zu Heine ermöglicht das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Leben grundlegend die Schwellererfahrungen, die der Autor in dem Inszenatorium des Textes auf unterschiedliche Weise literarisch konzipiert.* Indem Nietzsche Zarathustra diesen Zustand der Schwelle und d. h. einen Augenblick möglicher Verwandlung erleben lässt und außerdem zugleich dessen Versuche vorführt, sich darüber einem bestimmten Publikum *mitzuteilen*, wird das Problem für den Verkünder virulent, die scheinbare Wirklichkeit seiner Verwandlungen selber in Szene zu setzen. An dieser Stelle ist dementsprechend danach zu fragen, wie der Schauspieler als ein Problem für die *sprachliche* Selbstinszenierung Zarathustras näher zu verstehen ist.

346 Volker Gerhardt, Nietzsches ästhetische Revolution, 27.

347 »Er nämlich möchte Trieb, Bedürfnis und Sinnlichkeit als die treibenden Kräfte der Kunst exponieren. Ja, die Triebe selbst gelten ihm als die eigentlichen Künstler.« Ebd. 29.

348 »Im ästhetischen Zustand erfährt der Mensch sich demnach als Teil eines umfassenden Lebenszusammenhangs, der das künstlerische, im Spannungsfeld geschlechtlicher Zeugung, symbolischer Mitteilung und materieller Hervorbringung sich entfaltende Tun in die natürlichen Kreisläufe der Produktion und Reproduktion einschließt.« Ethel Matala de Mazza, Wahrheitsrituale. Ur-Szenen einer tragischen Philosophie bei Friedrich Nietzsche, 231. – Sigridur Thorgeirsdottir verdeutlicht »die Entwicklungsgeschichte des Spannungsverhältnisses« zwischen Kunst und Leben in Bezug auf Nietzsches Idee einer Identität beider Bereiche. Vgl. Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, 13.

349 Theo Meyer, Nietzsche und die Kunst, Tübingen/Basel 1993, 70f.

350 Helmut Pfotenhauer, Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion, 234.

351 »Das eigentliche Geschehen, das, was [...] als die eigentlich schöpferische Potenz herausgestellt wird, ist nicht das Wort, sondern die Tat. Und die wird hier nicht etwa dem Ich, sondern dem Leib, genauer: der Vernunft des Leibes überantwortet.« Volker Gerhardt, Die »grosse Vernunft« des Leibes. Ein Versuch über Zarathustras vierte Rede, 152.

Dass Nietzsche sich zu den »Artisten unter den Zuschauern und Philosophen« (KSA V, 192) zählt, scheint sich für ihn in besonderer Weise zu bewahrheiten, wenn er in »Zur Genealogie der Moral« den Wert der Wahrheit durch den Bezug auf das asketische Ideal beleuchtet.<sup>352</sup> In diesem Text ist Nietzsche unter anderem daran gelegen, ein asketisches Ideal als die eigentümliche Motivation und den verborgenen Grund des Willens zur Wahrheit freizulegen. Durch die Angabe dieses Grundes wird die Kunst der Verstellung auch für Philosophen ernsthaft in Erwägung gezogen:

Drücken wir den ganzen Thatbestand in kurze Formeln zusammen: der philosophische Geist hat sich zunächst immer in die früher festgestellten Typen des contemplativen Menschen verkleiden und verpuppen müssen, als Priester, Zauberer, Wahrsager, überhaupt als religiöser Mensch, um in irgend einem Maasse auch nur möglich zu sein: das asketische Ideal hat lange Zeit dem Philosophen als Erscheinungsform, als Existenz-Voraussetzung gedient, – er musste es darstellen, um Philosoph sein zu können, er musste an dasselbe glauben, um es darstellen zu können. (KSA V, 360)

Nietzsche exponiert hier in genealogischer Perspektive für die Philosophen als die notwendige Bedingung ihrer Existenz, den eigenen historischen Auftritt überhaupt erst durch die zu leistende Darstellung des asketischen Ideals zu ermöglichen und mittels dieser Darstellungspraxis *maskiert* in Erscheinung treten zu können. Wenige Sätze später stellt er vor dem Hintergrund dieses Darstellungszwanges auch an die gegenwärtigen Philosophen die provozierende Frage: »Hat sich das wirklich verändert?« (KSA V, 361) Die Antwort fällt negativ aus. Der Wille zur Wahrheit bleibt nicht zuletzt auch für Nietzsche mit dem asketischen Ideal verbunden. Philosophische Kritik an diesem Ideal kann sich jedoch in einer bestimmten Form des kreativen Umgangs mit ihm artikulieren, die wiederum eine darstellerische Fähigkeit erfordert: »[D]as asketische Ideal hat auch in der geistigsten Sphäre einstweilen immer nur noch Eine Art von wirklichen Feinden und Schädigern: das sind die *Komödianten dieses Ideals*, – denn sie wecken Misstrauen.« (KSA V, 409; H. v. m.) Ein solcher Komödiant versucht Nietzsche Alexander Nehamas zufolge selber zu sein, um in seinen Texten das asketische Ideal als etwas Unvermeidliches aufzuzeigen.<sup>353</sup> Nietzsche entscheidet sich demnach freiwillig für einen komödiantischen Auftritt, der durch den Modus der Selbstinszenierung seine kritische Spitze gegenüber dem asketischen Ideal behauptet. Dabei sind es insbesondere auch die im Sinne dieses Ideals unternommenen wirksamen Täuschungen, die

352 Für Nietzsche begründet ein asketisches Ideal die Suche nach der Wahrheit: »Überall sonst, wo der Geist heute streng, mächtig und ohne Falschmünzerei am Werke ist, entbehrt er jetzt überhaupt des Ideals [...]: abgerechnet seines Willens zur Wahrheit. Dieser Wille aber, dieser Rest von Ideal, ist, wenn man mir glauben will, jenes Ideal selbst in seiner strengsten, geistigsten Formulierung, esoterisch ganz und gar, alles Aussenwerks entkleidet, somit nicht sowohl sein Rest, als sein Kern.« (KSA V, 409) Warum Nietzsche hier die »Wahrheit« zum Begriff des Ideals in Beziehung setzt, verdeutlicht Gerhardt folgendermaßen: »Nietzsche geht es also nicht um das, worum in Korrespondenz-, Kohärenz-, oder Konsistententheorien der Wahrheit gestritten wird. Er ist auch weit davon entfernt, die mögliche Richtigkeit von alltäglichen und wissenschaftlichen Urteilen in Abrede zu stellen. Ihn interessiert von Anfang an die Bedeutung der Wahrheit für das menschliche Leben. Genauer: er sucht nach der Kraft, die sie für große Ziele gibt.« Volker Gerhardt, Friedrich Nietzsche, 114.

353 »Nietzsche versucht ein solcher Komödiant zu sein – was nicht notwendig bedeutet, dass er komisch ist. Vielmehr bedeutet es das Bestreben, die inneren Widersprüche und Täuschungen des Asketismus aufzudecken, ihn zu denunzieren und dennoch keine Auffassung zu vertreten, die unwissentlich in dieselben Widersprüche und Täuschungen verfällt, denn sie zu wiederholen, hätte die Absicht zunichte gemacht, Misstrauen gegen das asketische Ideal zu wecken. Im Gegenteil muß gezeigt werden, dass das asketische Ideal unvermeidbar ist.« Alexander Nehamas, Nietzsche. Leben als Literatur, Göttingen 1991[engl. zuerst 1985], 191.

Nietzsches Interesse an einem bewussten und literarisch ausgestellten Maskenspiel des Weisen begründen.

Der »Zarathustra« kann in dieser Hinsicht auch als das Vorhaben des Philosophen und des Künstlers Nietzsche angesehen werden, durch die ästhetische Praxis des Komödianten großes Misstrauen zu erregen.<sup>354</sup> Auf diese Weise bekommt der Regisseur zweiter Stufe Nietzsche die Fäden zu einer philosophischen Komödie in die Hand, die gerade durch ihre literarische Inszenierung tragikomisch wirken kann. In der »Vorrede zur zweiten Ausgabe« der »Fröhlichen Wissenschaft« pointiert er diesen Versuch, wenn er den dort am Ende des vierten Buchs mit »Incipit tragoedia« überschriebenen Aphorismus, in dem die Zarathustra-Figur zuerst im publizierten Werk erscheint, folgendermaßen kommentiert: »Incipit tragoedia« – heisst es am Schlusse dieses bedenklich-unbedenklichen Buchs: man sei auf seiner Hut! Irgend etwas ausbündig Schlimmes und Boshaftes kündigt sich an: incipit parodia, es ist kein Zweifel...« (KSA III, 346) Woran für den Autor des »Zarathustra« kein Zweifel besteht, ist die ungewisse Lage der Leser angesichts der intendierten Doppelbödigkeit des Textes. So gibt Nietzsche diesen den Rat, auf der Hut zu sein vor einer Lesart, die ausschließlich auf den Aspekt des tragischen Ernstes oder des komödiantischen Lachens abhebt: Wenn die parodistische Dimension des Textes zwischen beiden Aspekten ein signifikantes Spannungsverhältnis aufbaut, eröffnet dies auch eine spezifische Möglichkeit, Zarathustra als einen Schauspieler in Erscheinung treten zu lassen.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen kann die »Grundconception des Werks, der Ewige-Wiederkunts-Gedanke« (KSA VI, 335) erneut in den Blick genommen werden. In der Perspektive dieser Arbeit ist der von Magnus gewählte Ansatz tragfähig, die Konzeption des Wiederkuntsgedankens in »Zarathustra« als den Anlass zur Inszenierung des Protagonisten zu verstehen:

To read Nietzsche this [...] way is to convert him into the comedian of the ascetic ideal, and Zarathustra into his instrument, not in the sense that he inspires laughter but in the deeper sense in which Nietzsche weds comedy to tragedy. [...] Read strategically, many of Nietzsche's central notions rehearse both the necessity as well as the impossibility of traditional ascetically inspired beliefs. They rehearse, indeed perform, the impossible necessity of a bridge too far.<sup>355</sup>

Folglich können die unterschiedlichen Aufführungsprozesse des »Zarathustra« auch und vor allem durch die konzeptionelle Versuchsanordnung des Wiederkuntsgedankens als bestimmte Spielräume für den Protagonisten beleuchtet werden, das asketische Ideal durch die eigene Performance<sup>356</sup> zu verkörpern. Für Zarathustra pointiert Magnus in seiner früheren Deutung dieses Gedankens als ein »existential imperative« die spezifische Aufgabe, dessen Bedeutung durch das

354 Die Vorzeichen dieses literarischen Vorhabens sind dabei genau zu beachten. Indem Nietzsche das asketische Ideal ästhetisch perspektiviert, macht er sich gerade das diametrale Verhältnis zwischen Kunst und asketischem Ideal zu nutze und literarisch produktiv. »(Die Kunst [...], in der gerade die Lüge sich heiligt, der Wille zur Täuschung das gute Gewissen zur Seite hat, ist dem asketischen Ideale viel grundsätzlicher entgegengestellt als die Wissenschaft [...]. Eine Künstler-Dienstbarkeit im Dienste des asketischen Ideals ist deshalb die eigentliche Künstler-Corruption, die es geben kann, leider eine der allergewöhnlichsten: denn Nichts ist corruptibler, als ein Künstler.)« (KSA V, 402f.)

355 Bernd Magnus, A Bridge too far: Ascetism and Eternal Recurrence, in: Volker Gerhardt [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 320 f.

356 Vgl. ebd. 320.

eigene Leben zu exemplifizieren und eine Brücke zum Übermenschlichen darzustellen.<sup>357</sup> In seinem neueren Aufsatz kritisiert Magnus seine Rede von einem Imperativ Kantischer Dimension und betont – aus Sicht der vorliegenden Arbeit einleuchtend – gerade das Experiment des Übergangs als den entscheidenden Abschnitt von Zarathustras Wegstrecke. Wenn auch die Brücke zum Übermenschlichen nicht überschritten und dieser von Zarathustra nicht verkörpert wird, tut dies der Grundhaltung Zarathustras keinen Abbruch, sich selbst als ein leibhaftiges Beispiel für die eigenen Lehren zu verstehen und demgemäß sein leibliches In-der-Welt-Sein exemplifikatorisch zu inszenieren. Es ist in dieser Hinsicht folgerichtig gerade Zarathustras *Vollzug* einer *existentiellen* Auseinandersetzung mit dem Wiederkunftsgedanken, der Salaquarda zufolge den »dramatischen Höhepunkt« des ganzen Textes ausmacht.<sup>358</sup> Wenn auch in dieser Arbeit die grundlegende Relevanz des Wiederkunftsgedankens für den »Zarathustra« nicht bestritten wird, sollen dennoch systematisch im dritten Hauptteil die unterschiedlichen literarischen Körper-Inszenierungen Nietzsches hinsichtlich einer eigenen spezifischen Strategie untersucht werden, die jeweils den Protagonisten auf verschiedene Weise vorführen, wie er die konfrontative Erfahrung der Krise durchläuft.

Die im vorausgehenden Kapitel bereits als paradox bezeichnete Beziehung der Lehraufgabe auf die exemplarisch präsentierten Erfahrungen Zarathustras wird in diesem Zusammenhang als ein auslösendes Moment für das mögliche Problem des Verkünders beleuchtet, durch seine sprachliche Selbstinszenierung *als ein Schauspieler* auf das interne und externe Publikum des Textes zu wirken. Denn Zarathustra bekennt sich dazu, ein Künstler, insbesondere ein Dichter zu sein, der an der besonderen Mitteilungsaufgabe des Lehrenden zu scheitern droht, als ein zukunftsweisendes wahrhaftiges Beispiel die eigenen Lehren zu vertreten. Im Gespräch mit einem seiner Jünger stellt sich Zarathustra aufschlussreich derartig grundsätzlich in Frage: »Doch was sagte dir einst Zarathustra? Dass die Dichter zuviel lügen? – Aber auch Zarathustra ist ein Dichter.« (KSA IV, 163) Der Autor Nietzsche lässt Zarathustra auf diese Weise das *Problem der medialen Vermittlung der spezifischen Verwandlungen* pointieren, die ihn doch dem Anspruch des Weisen gemäß als den Protagonisten des Neuen erweisen sollen. Insofern Zarathustra seinen eigenen Worten nach in ein prekäres Verhältnis zu dem Status des Dichters tritt, tut sich damit ein Einfallstor auf für das Problem des Künstlers, durch seine Mitteilungen einen Schein zu erzeugen, dem die Wirklichkeit der eigenen Person nicht entspricht: »Das Wesentliche am Künstler und Genie: der Schauspieler. Kein Mensch besitzt zur gleichen Zeit Ausdruck und Gefühl; Worte und Wirklichkeit. [...]« (KSA XI, 32) Im Hinblick auf die das ganze Buch durchziehenden Reflexionen Zarathustras hinsichtlich der Frage, wie seine unerhörten Botschaften die anvisierte utopische Zukunft herbeiführen wollen, wird das Problem des Schauspielers für den Verkünder

357 »It is probably nit accidental that Nietzsche chose Zarathustra to teach the doctrine of eternal recurrence. In him art and philosophy seem to coincide, as art and philosophy seem to coincide in the existential imperative which he teaches. For Zarathustra is a bridge from nihilism, from aversion to transience and worldweariness. He is, therefore, also a bridge from historical man to the *Übermensch*, who alone can endure the thought of eternal recurrence, who allone can consecrate the earth in so far as *his life exemplifies the meaning of eternal recurrence*.« Bernd Magnus, Nietzsche's Existential Imperative, 146. (H. v. m.)

358 Vgl. Jörg Salaquarda, Die Grundconception des »Zarathustra«, 75. »Es ging Nietzsche weniger darum, Zarathustra die »ewige Wiederkunft« lehren zu lassen, als darzutun, wie er zum »Lehrer (der ewigen Wiederkunft) wird, und wie andere es ihm nachtun können [...]« Ebd.

konkret, die Zugehörigkeit der Maske zur eigenen Person in der Rolle des Mitteilenden zu erleben. Nietzsche hält in einer formelhaften Nachlass-Notiz aus der »Zarathustra«-Zeit diese Option fest, aufgrund der Mitteilungsaufgabe als Träger einer Maske zu erscheinen: »Schauspieler nenne ich sie (die Mitteilenden)« (KSA X, 134).

In Kontrast zu Heine steht bei Nietzsche vor dem Hintergrund der fiktiven literarischen Figuration des Weisen Zarathustra nicht die Form der Selbstdarstellung in ihrer Beziehung auf die Person des Autors im Mittelpunkt, um zu untersuchen, wie der Typus des Schauspielers im Text realisiert wird. Maßgeblich für das spezifische Problem des Schauspielers in »Zarathustra« sind die literarisch inszenierten Wahrnehmungsweisen der Maske, die den *Verkünder* Zarathustra destabilisieren, indem sie als Schwellenerfahrungen den Anspruch des Weisen unterlaufen, Aufführungen zum Zweck der lehrenden Mitteilung zu verstehen. Wie bei Heine bereits deutlich geworden ist, ist diese Untersuchung nicht darauf aus, der Maskenvielfalt Nietzsches in »Zarathustra« im Einzelnen nachzugehen und zu beschreiben. Vielmehr ist in diesem Kontext danach zu fragen, wie die unterschiedlichen Realisierungen des Schauspielertypus' in Bezug auf die Wirkung und die Grenze der jeweiligen Körper-Inszenierung fungieren. An »Nietzsches Philosophie der Masken« hebt Walter Kaufmann hervor, »dass im Gebrauch der Maske nichts Falsches liegt, solange man weiß, was man tut und man sich daran erfreut – und die Zuhörer es ebenfalls wissen und sich daran erfreuen.«<sup>359</sup> *Entscheidend für den spezifischen Gebrauch der Maske in »Zarathustra« ist die Frage, wie die Maske als sinnlich erfahrbare Form und als Medium der Mitteilung in Bezug auf den möglichen Adressaten des »Sprechers« Zarathustra durch die Regiearbeit des Textes kommuniziert wird.* Im »Zarathustra« liefert der Protagonist selber einen wichtigen Hinweis, um das Schauspieler-Problem im Text genau analysieren zu können. Die folgenden Worte, die der Weise im dritten Teil über das Kollektivsubjekt des Volkes verliert, unterscheiden auch generell nach der Auffassung Nietzsches wesentliche Aspekte des für den Schauspieler kennzeichnenden Verstellungsspiels:

Fuss und Auge sollen nicht lügen, noch sich einander Lügen strafen. Aber es ist viel Lüge bei den kleinen Leuten. Einige von ihnen wollen, aber die Meisten werden nur gewollt. Einige von ihnen sind ächt, aber die Meisten sind schlechte Schauspieler. Es giebt *Schauspieler wider Wissen* unter ihnen und *Schauspieler wider Willen* –, die Ächten sind immer selten, sonderlich die ächten Schauspieler. (KSA IV, 213; H. v. m.)

Sowohl der »Schauspieler wider Wissen« als auch der »Schauspieler wider Willen« exponiert die Möglichkeit einer Darstellungspraxis, die Zarathustra realisieren kann. Inwiefern im Rahmen der Selbstinszenierungen Zarathustras der Schauspieler-Typus zum Problem wird, entscheidet zum einen die Art und Weise des Gebrauchs der Maske und zum anderen das Bewusstsein über die Maske, das der Maskenträger haben kann, aber nicht haben muss. Dieser Aspekt des Ins-Bewusstsein-Tretens der Maske unterstützt den besonderen Rätselcharakter einiger Aufführungen in »Zarathustra«, wobei Nietzsche die Mitteilungsform dieser Aufführungen für den Verkünder buchstäblich fragwürdig werden lässt, ohne sich seiner Verwicklungen in das Schauspieler-Problem letztendlich erwehren zu können. *So führt die Frage nach dem Rätsel der Aufführungen an die Frage nach der Grenze der Körper-Inszenierungen heran.* Die Möglichkeit und die Grenze

359 Walter Kaufmann, *Nietzsches Philosophie der Masken*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 10/11, 1981/82, 120.

der Inszenierungen beruht dabei in ihrem sprachlichen Potenzial, sodass erst die sprachliche Inszenierungsstrategie dem möglichen Schauspieler einer Verkündigung die Bühne bereiten kann.

## II Das sprachliche Potenzial der Körper-Inszenierungen

### 1 Zur Analyse der narrativen Strategien des Text-Mediums

Heine und Nietzsche zeigen im Rahmen ihrer literarischen Körper-Inszenierungen ein großes Interesse an der Produktivität von Krisenmomenten. In ihrer ästhetischen Praxis fokussieren beide Autoren als Fürsprecher des Körpers die leibliche Eigendynamik in unterschiedlichen Aufführungsprozessen. Damit machen sie sich das Potenzial von Körper-Inszenierungen zu nutze, zentrale Wahrnehmungs- und Deutungsmuster des menschlichen In-der-Welt-Seins zu veranschaulichen, zu modifizieren und zu hinterfragen.<sup>1</sup> Aus Sicht der Ästhetik des Performativen ist für die literarische Konzeption von Krisenzuständen die ästhetische Sensibilität der Autoren für die Ereignishaftigkeit von Aufführungen ausschlaggebend. Denn die Kategorie des Ereignisses liegt dem zentralen Phänomen der Verwandlung bzw. dem transformatorischen Potenzial ästhetischer Erfahrung im Zeichen der Krise zugrunde:

Was sich in Aufführungen ereignet, lässt sich zusammenfassend als eine Wiederverzauberung der Welt und eine Verwandlung der an ihnen Beteiligten beschreiben. Es ist die Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die sich in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, in der performativen Hervorbringung von Materialität, in der Emergenz von Bedeutung artikuliert und in Erscheinung tritt, welche derartige Prozesse der Transformation ermöglicht und bewirkt.<sup>2</sup>

Ausgehend von diesem Verwandlungs- bzw. Transformationspotenzial geht es für Heine und Nietzsche darum, bestimmte inszenatorische Strategien zu entwickeln, um in unterschiedlichen thematischen und gattungsspezifischen Kontexten die Position eines ästhetischen Teilnehmers im Text zu etablieren, der das Ereignis der Transformation sprachlich vermittelt. Die Strategien der literarischen Inszenierungen sind grundlegend vor dem Hintergrund der folgenden paradoxen Aufgabe zu verstehen: Sie sind darauf aus, die unterschiedlichen Präsenzerfahrungen dieses teilnehmenden Subjekts durch das sprachliche Text-Medium zu vermitteln, in dem die leibliche Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer ihre sinnliche Direktheit notwendig verliert.<sup>3</sup> Die

---

1 Vgl. Anne Fleig, Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis, 12 f.

2 Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 315.

3 Den literaturwissenschaftlichen Zugriff auf die Präsenz des Körpers im Text kennzeichnet Katharina Philipowski folgendermaßen: »Was bedeutet es für den literaturwissenschaftlichen Zugriff auf literarische (also erzählte) Präsenz, wenn diese eine immer schon codierte, womöglich eine mehrfach und auf ganz unterschiedlichen Ebenen codierte Präsenz ist? Die Präsenz des lesbaren Körpers wäre so gesehen immer eine ›übercodierte‹ oder textuell-literarisch perspektivierte, mithin vermittelte Präsenz und deshalb im strengen Sinne gerade keine Präsenz, zumindest keine im Sinne von Asemiotizität [...]«. Katharina Philipowski, Erzählte Emotionen, vermittelte Gegenwart. Zeichen und Präsenz in der literaturwissenschaftlichen Emotionstheorie, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 2008, Bd. 130, H.1, 75.

Kategorie Körper-Inszenierungen<sup>4</sup> reflektiert diese Aufgabe und eröffnet die methodische Perspektive, die sinnlich direkte Erfahrung von Körperlichkeit einerseits und die sprachlichen Zeichen des Textes andererseits als ein Spannungsverhältnis zu begreifen, in dem die sprachlichen Inszenierungen Heines und Nietzsches als effektive Erzeugungsstrategien des spezifischen Text-Mediums zu verorten sind.

Eine Vielzahl der Bedeutungen, die das wahrnehmende Subjekt im Verlauf der Aufführung erzeugt, entzieht sich den Versuchen, sie in sprachliche Bedeutungen zu übersetzen und nachträglich auf den Begriff zu bringen.<sup>5</sup> In Bezug auf die ästhetische Performativität der Erfahrung geht es nicht um die Entschlüsselung der Aufführung als einen vorgegebenen Text, sondern um die leibliche Präsenzerfahrung von Ko-Subjekten, die das Ereignis miterzeugen, an dem sie aktiv beteiligt sind.<sup>6</sup> Daher ist die sprachliche Dimension der Körper-Inszenierungen eine Herausforderung des Literarischen, das die Bedeutungen einer Aufführung durch Sprache nicht auf den Begriff bringen kann.<sup>7</sup> Die literarische Rede von der Performance markiert somit auch eine Leerstelle, denn sie muss die Abwesenheit des Körpers im Text anerkennen.<sup>8</sup> Diese Anerkennung wird bei Heine und Nietzsche in erster Linie durch die literarisch anvisierte Position des Regisseurs im Text impliziert, mit der beide Autoren ihr Bewusstsein über den künstlerischen Konstruktcharakter der Inszenierung zeigen. Gilt es, die Regiearbeit dieser Instanz als Versuch zu

4 »Der Begriff ›Körper-Inszenierungen‹ versucht in diesem Zusammenhang das die oft polarisierte Diskussion prägende Spannungsverhältnis zwischen der leiblichen Materialität auf der einen und der Konstruktion des Körpers auf der anderen Seite bewußt aufzugreifen und eine neue Stufe der Reflexion zu markieren. Gleichzeitig bringt er die Wechselwirkungen von Einschreibung und Re-Aktion, von ›natürlicher‹ Materie und ›künstlicher‹ Inszenierung als Bedingung von Kultur zum Ausdruck. Er richtet sich explizit gegen eine dichotomische Zuordnung des Körpers zu einem Gegenpol, der je nach akademischer Disziplin als Diskurs, Sprache, Konstruktion, Bewußtsein oder klassisch als Seele gedacht wird. Vielmehr geht die begriffliche Konzeption von ›Körper-Inszenierungen‹ davon aus, daß Analysen dann fruchtbar werden, wenn das Kontinuum zwischen den genannten Polen in den Blick genommen wird. Das dadurch entstehende Spannungsfeld macht der Begriff ›Körper-Inszenierungen‹ schließlich im Bindestrich explizit sichtbar.« Anne Fleig, Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis, 11.

5 »Nun sind eine Vielzahl von Bedeutungen, die das wahrnehmende Subjekt im Laufe der Aufführung erzeugt und später erinnert, nicht mit sprachlichen Bedeutungen gleichzusetzen. Nicht-sprachliche Vorstellungen, Bilder, Phantasien und Erinnerungen oder auch Befindlichkeiten, Empfindungen und Gefühle, die sich körperlich artikulieren und als diese spezifischen körperlichen Artikulationen bewusst werden, lassen sich nur schwer in Sprache ›übersetzen‹. Denn den Zeichen der Sprache eignet immer eine gewisse Abstraktheit, die sie eben zur Herstellung von Beziehungen und Zusammenhängen befähigt. Die konkreten wahrgenommenen Objekte dagegen werden ihres besonderen phänomenalen Seins, als das sie in der Wahrnehmung in Erscheinung treten, allein schon dadurch beraubt, dass sie nachträglich auf den Begriff gebracht werden.« Erika Fischer-Lichte, Art. ›Aufführung‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 26.

6 Vgl. zu diesem Aspekt bereits Kap. I.2.2 dieser Arbeit.

7 Fischer-Lichte hebt bezüglich des Versuches, Aufführungen verstehen zu wollen, hervor, »daß ein solcher Prozeß sprachlich vollzogen wird, es sich bei den während der Aufführung erzeugten Bedeutungen jedoch zu einem großen Teil um nicht-sprachliche Bedeutungen handelt. Wer eine Aufführung nachträglich verstehen will, muß also die erinnerten nicht-sprachlichen Bedeutungen in sprachliche ›übersetzen‹, was ihn teilweise vor nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten stellt.« Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 276 f.

8 »Die Rede von der Performance markiert eine Leerstelle, einen Verlust. Zum verfügbaren Gegenstand, der referiert, diskutiert und beurteilt werden könnte, wird sie uns nur um den Preis ihres Verschwindens, und diese Erfahrung setzt die Anerkennung nicht verfügbarer Bedingungen voraus.« Hans-Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter, An der Schwelle. Performance als Forschungslabor, in: Hanne Seitz [Hg.], Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, Essen 1998, 46.

analysieren, die Präsenzerfahrung des Subjekts unter sprachlichen Bedingungen zu inszenieren, so ist prinzipiell für das Text-Medium die folgende spezifische Bedingung zu beachten:

Während sich bspw. im Theater Produktion und Rezeption zeitlich und räumlich überlagern, die körperliche Teilhabe von Zuschauern und Akteuren an einer gemeinsamen Situation also die Voraussetzung für die Aufführung bietet, kann für den im Buch niedergelegten Text von einer solchen Teilhabe nur im Sinne *imaginativ wirkender Strategien* gesprochen werden.<sup>9</sup>

Bei der Frage, wie diese *imaginativ wirkenden Strategien* im Rahmen von Heines und Nietzsches Körper-Inszenierungen analysiert werden können, ist der Umstand entscheidend, »dass Teilhabe und Distanz in jedem Medium auf je spezifische Weise inszeniert werden und dabei bestimmte Wahrnehmungspolitiken nicht nur diskursiv fortgesetzt, sondern auch ereignishaft eingeübt werden.«<sup>10</sup> In diesem Sinn können Texte aufgrund ihrer ästhetischen Inszenierungspraktiken Körperlichkeit wirkungsvoll inszenieren, ohne dass sie aufhören würden, repräsentierende Zeichen auf gedrucktem Papier zu sein. Wegweisend ist daher die These Philipowskis: »Das Zeichen zerstört Präsenz nicht; es ist ihre Voraussetzung.«<sup>11</sup>

Für den literarischen Text eröffnen sich außerdem spezifische Möglichkeiten, insbesondere offene ästhetische Spielräume, wenn es darum geht, die Grenzen und Wirkungen der sprachlichen Inszenierungen mittels deren jeweiliger Strategie in einem bestimmten Grad bewusst zu machen: »Die Kunst der Performance setzt ihre mediale Vermittlung selbst in Szene, stellt sich in ihr dar, macht sie und sich in diesem Prozeß sichtbar.«<sup>12</sup> Im Hinblick auf die Möglichkeiten der Literatur, die mediale Vermittlung des Performativen vorzuführen, ist somit ein Austausch-, Spannungs- und Oszillationsverhältnis zwischen den Modellen »Text« und »Performance« von herausragendem Interesse.<sup>13</sup> Bei der Analyse des Performativen in der ästhetischen Praxis Heines und Nietzsches ist die Frage entscheidend, wie die Autoren die »Vermittler-Rolle« im literarischen Text wahrnehmen.<sup>14</sup> Im gleichen Zug ist für Heine und Nietzsche der zentrale Modus der Selbstinszenierung stets mit einzubegreifen. Auf diese Weise birgt die ästhetische Praxis beider Autoren die Möglichkeit, das implizite inszenatorische Selbstverhältnis des Performativen im Moment seiner medialen Vermittlung für den Leser par excellence vorzuführen: »Von der Performance sprechen heißt, *sich* zu lesen geben.«<sup>15</sup> Das Schlüsselphänomen des Schauspielers bildet bei Heine und Nietzsche einen – wenn auch nicht immer deutlich hervortretenden – roten Faden für den je unterschiedlichen Kontext der sprachlichen Analyse im Rahmen dieser Arbeit. Der unterschiedliche Modus, in dem durch die Regiearbeit des Textes der Typus des Schauspielers realisiert wird, ist aufschlussreich für die grundlegende Frage, in welchem Ausmaß und mit welchem Nachdruck die Grenzen der medialen Vermittler-Rolle selbst inszeniert werden. In

9 Barbara Gronau u. a., Wahrnehmung und Performativität, in: Paragrana, Bd. 13, H.1: Praktiken des Performativen, hg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf, 2004, 23. (H. v. m.)

10 Ebd. 22.

11 Katharina Philipowski, Erzählte Emotionen, vermittelte Gegenwart. Zeichen und Präsenz in der literaturwissenschaftlichen Emotionstheorie, 81.

12 Hans-Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter, An der Schwelle. Performance als Forschungslabor, 46.

13 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, 10.

14 Sybille Krämer u. a., Über das Zusammenspiel von »Medialität« und »Performativität«, in: Paragrana, Bd. 13, H.1: Praktiken des Performativen, a. a. O., 132.

15 Hans-Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter, An der Schwelle. Performance als Forschungslabor, 53.

medialer Hinsicht erweist sich der Schauspieler gleichsam als seismografischer Protagonist der Krise.

Die imaginativ wirkenden Strategien des literarischen Textes sind grundsätzlich auf der Folie einer Auffassung von Medien zu verorten, die ihre ästhetisierende Vermittlungsfunktion als zentral begreift:

Kultur ist der Inbegriff von Praktiken, mit denen das, was nicht wahrnehmbar, was abwesend und damit entfernt von uns ist, durch verkörpernde Materialisierung sinnlicher Wahrnehmung zugänglich gemacht wird. [...] ›Sinn‹ wird dann zum Spielraum variabler Bezugnahmen auf das Sinnliche. Dies geschieht in einem Spektrum, das sich erstreckt zwischen ›Kulturtechnik‹ und ›Kunst‹. [...] Medien nun sind die ›historische Grammatik‹ unserer Umgangsweise mit dem, was in Distanz von uns ist. Medien bringen das Entfernte zur Erscheinung, buchstäblich gesehen: Sie ent-fernen den Raum. Medien phänomenalisieren, ihre Vermittlungstätigkeit beruht auf dem Wahrnehmbarmachen, auf der Ästhetisierung.<sup>16</sup>

Auch für den literarischen Text ist die mediale Vermittlungstätigkeit zunächst allgemein darin zu sehen, für den Rezipienten etwas wahrnehmbar zu machen. Der literarische Text bringt die Sinnlichkeit, von der in dem eigenen Medium die Rede ist, durch Prozesse der »Ästhetisierung«, die sich in demselben Medium vollziehen, diesem Rezipienten im phänomenalen Sinne näher.<sup>17</sup> Durch die theaterwissenschaftliche Perspektive auf die ästhetische Praxis von Heine und Nietzsche gewinnt die mediale Funktion der »Ästhetisierung« einen spezifischen Fokus, demzufolge insbesondere die sprachlichen Vermittlungen unterschiedlicher Präsenzerfahrungen untersucht werden, die theatrale Ereignisse zur Voraussetzung haben. Die *Instanz des Lesers* steht bei diesen sprachlichen Vermittlungsversuchen der literarischen Texte im Mittelpunkt. Im Hinblick auf den Leser stellt sich die

[...] Frage nach den spezifisch medialen Bedingungen, die es [...] ermöglichen, den Eindruck von Präsenz zu vermitteln. Denn Präsenz ist – wie Authentizität – keineswegs ein Phänomen, das an ›liveness‹ und die mit ihr gesetzten Wahrnehmungsbedingungen gebunden wäre. Sie ist nicht durch bloße körperliche Anwesenheit gegeben und entsprechend nicht mit ihr zu verwechseln. Vielmehr handelt es sich hier um eine spezifische *Erfahrung von Intensität*, d. h. um einen Eindruck bzw. eine *Wirkung, die durch die unterschiedlichsten Medien unter je besonderen Bedingungen erzeugt werden kann*.<sup>18</sup>

Die Erfahrung von Intensität wird in dieser Arbeit durch das Moment der Schwelle spezifiziert, das Heine und Nietzsche durch ihre Regiearbeit auf unterschiedliche Weise konzipieren und literarisch präsentieren.<sup>19</sup> Was mit Seel zur Kategorie der künstlerischen Inszenierung im Kontext Heines bereits bemerkt worden ist, gilt grundsätzlich auch für die Inszenierungen

16 Sybille Krämer u. a., Über das Zusammenspiel von »Medialität« und »Performativität«, 132.

17 Zum Begriff der Ästhetisierung bemerkt die Arbeitsgruppe »Medien« des Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen« genauer: »Die Elementarfunktion dieser Ent-Fernung ist die ›Ästhetisierung‹: Medien bringen zu Gesicht, zu Gehör (gr. *aisthesis*, das was zu Gesicht kommt). Daher ist die Wahrnehmungsfunktion von Medien für uns grundlegend: Ihre kognitive und kommunikative Rolle zehrt von diesem medialen Ästhetisierungspotenzial.« Ebd.

18 Erika Fischer-Lichte, Wahrnehmung und Medialität, in: Theatralität, Bd. 3: Wahrnehmung und Medialität, hg. von dies. u. a., 2001, 23. (H. v. m.)

19 In dieser besonderen Akzentuierung sowohl der subjektiven Wahrnehmungsinstanz als auch der Position des Regisseurs als dem konzeptionellen Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung im Text liegt eine spezifische Differenz zu der Dissertation von Christina Lechtermann, die das Phänomen der Präsenzerfahrung mit Blick auf die spezifische Rezeptionssituation höfischer Literatur untersucht. Vgl. Christina Lechtermann, Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200, Berlin 2005.

Nietzsches: »Sie produzieren Präsenz nicht allein, sie präsentieren Präsenz.«<sup>20</sup> Wenn die literarischen Texte beider Autoren unterschiedliche Schwellenerfahrungen inszenieren, sind für deren sprachliche Analyse bestimmte literarische Strategien zu fokussieren, die bezüglich des Rezipienten eine vermittelnde ästhetisierende Wirksamkeit entfalten können. Die Literarizität des *inszenierenden* Textes ermöglicht seiner strategischen Regiearbeit gemäß spezifische *Effekte* des Text-Mediums.<sup>21</sup> Dem Text-Medium kommt Niklaus Largier zufolge in diesem Zusammenhang die Funktion zu, eine »Mediatisierung der Sinne«<sup>22</sup> zu erreichen, d. h. eine »Technik virtueller Transformation der Sinneserfahrung«<sup>23</sup> anzuvisieren. *Im Mittelpunkt der sprachlichen Analyse der Körper-Inszenierungen stehen in dieser Arbeit daher unterschiedliche narrative Strategien, die darauf aus sind, bestimmte Präsenzeffekte für den Rezipienten zu erzeugen.* Die Kategorie Präsenzeffekte führt Hans Ulrich Gumbrecht in Anlehnung an Niklas Luhmann auch in die literaturwissenschaftliche Diskussion ein, um literarische Texte in einem produktiven Spannungs- und Oszillationsverhältnis zwischen Sinn- und Präsenzeffekten analysieren zu können.<sup>24</sup> Es stellt sich an diesem Punkt die Frage, wie sich dasjenige genauer bestimmen lässt, was durch das Erzeugen von Präsenzeffekten auf den Rezipienten übertragen werden kann.

Thomas Anz regt in diesem Zusammenhang die Literaturwissenschaft gerade auch im Hinblick auf moderne Literatur dazu an, über die inhaltlichen und formalen Analysen hinaus die Frage nach dem Effekt nicht zu vernachlässigen.<sup>25</sup> Mehr als bislang zu untersuchen seien »die emotiven Funktionen von Literatur, ihre Bedeutung vor allem für die Wünsche oder auch Ängste der Autoren und Leser.«<sup>26</sup> Die methodische Konzentration auf »sprachliche Inszenierungen, mittels derer der Text das tut, wovon er spricht«<sup>27</sup>, die Hans Rudolf Velten für die ältere deutsche Literatur hervorhebt, ist demzufolge auch für moderne literarische Texte viel versprechend. In der methodischen Perspektive dieser Arbeit ist der Versuch der narrativen Strategien, Präsenzeffekte zu erzeugen, auf unterschiedliche *Affekte* ausgerichtet, die in dem jeweiligen Kontext einer Körper-Inszenierung von zentraler Bedeutung sind. *Die literarischen Körper-Inszenierungen Heines*

20 Martin Seel, *Inszenieren als Erscheinenlassen*, 58.

21 Vgl. Barbara Gronau u. a., *Wahrnehmung und Performativität*, 66.

22 Niklaus Largier, *Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung*, in: *Poetica*, Bd. 37, 2005, 402.

23 Ebd.

24 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004, 127 ff.

25 »Wir Literaturwissenschaftler untersuchen Inhalte und poetische Verfahrensweisen von Texten, suchen, wenn wir Strukturalisten sind, nach phonologischen, syntaktischen oder semantischen Oppositionen und Äquivalenzen, nach paradigmatischen und syntagmatischen Beziehungen zwischen Textelementen. Oder wir haben ein Augenmerk auf die verarbeiteten Stoffe, Themen und Motive, analysieren rhetorische Figuren, die räumlichen Modellierungen der dargestellten Welt und den literarischen Umgang mit der Zeit; wir untersuchen Handlungsschemata und Handlungsrollen, Erzählperspektiven und Figurenkonstellationen. [...] Das alles mag durchaus notwendig und wichtig sein, über der extensiven Untersuchung solcher Phänomene kommt jedoch die *Frage nach dem Effekt* oder der psychischen Funktion all dessen, was wir da mehr oder weniger gründlich am Text analysiert haben, in der Regel entschieden zu kurz. Und wenn wir auf diese Frage eingehen, dann verkürzen wir sie meistens auf die Frage nach den kognitiven Funktionen.« Thomas Anz, *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München 1998, 21 f. (H. v. m.)

26 Ebd. 22.

27 Hans Rudolf Velten, *Performativität. Ältere deutsche Literatur*, in: Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten [Hg.], *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek bei Hamburg 2002, 228.

und Nietzsches bieten sich in ausgezeichneter Weise dazu an, nach den affektiven Funktionen literarischer Texte zu fragen, vorausgesetzt, dass sich bei ihnen Anhaltspunkte für den Versuch finden lassen, die unterschiedlichen Schwellenerfahrungen als Effekt für den Leser sprachlich zu erzeugen. In den folgenden beiden Kapiteln soll nach solchen Anhaltspunkten bei beiden Autoren gefragt werden, um die Analyse der narrativen Strategien in dem dritten Hauptteil der Arbeit zu fundieren.

Bei Heine und Nietzsche geht es um den Versuch, den Leser an der Eigendynamik eines oszillierenden Spannungsverhältnisses zwischen Gegensätzen affektiv partizipieren zu lassen. Konstitutiv für die Imaginationen im Akt des Lesens sind aus diesem Grunde bestimmte narrative Strategien, die mittels sprachlicher Kapazitäten *liminale* Präsenzeffekte für den Leser erzeugen können. Im dritten Hauptteil werden in dieser Hinsicht die Spannungsverhältnisse zwischen Maskieren und Entlarven, Ernst und Lachen und Überwältigen und Überwinden thematisiert. In Auseinandersetzung mit Michael Gieseckes Forderung an die Literaturwissenschaft, zum einen ihre Materialien bezüglich multisensueller ästhetischer Informationsverarbeitung neu zu beurteilen und zum anderen den Aspekt der Interaktivität mit einzubeziehen,<sup>28</sup> bieten die drei Spannungsverhältnisse, in denen ich Schwellenerfahrungen konstatiere, die Möglichkeit, die Frage nach dem Effekt programmatisch zu spezifizieren: »Ähnlichkeiten zwischen dem Erlebten des Autors und des Lesers stellen sich nicht dadurch her, dass sich beide auf normierte Rollen zurücknehmen, sondern sie ereignen sich aufgrund mehr oder weniger zufälliger Verwandtschaft der Resonanzkörper und Programme der Selbst- und Umwelterkenntnis.«<sup>29</sup> Die für Heine und Nietzsche anvisierten Typen von Schwellenerfahrungen sind als im engeren Sinne nicht-teleologische Programme anzusehen, die experimentelle Spielräume des literarischen Textes im Zeichen der Auseinandersetzung des Autors mit Momenten der Krise eröffnen. Dem von Giesecke erhobenen Einwand gegen rein psychologisierende und individualisierende Verfahrenweisen ist in diesem Zusammenhang entgegenzubringen, dass beide Autoren in hohem Maß zugleich auf den Text als soziales Kommunikationsmedium reflektieren.<sup>30</sup> Die Reflexion der medialen Bedingungen und Grenzen des literarischen Textes geht der Konzeption der Aufführung als Mitteilungsvorm voraus und wird in diese konzeptionell mit eingebracht. Der Ausgangspunkt der Analyse ist somit stets der literarische Text als ein intentional konzipiertes Inszenatorium. Heine und Nietzsche führen auf unterschiedliche Art und Weise das spezifische Potenzial des Text-Mediums bewusst vor, sodass sich bei ihnen die inhaltliche und die sprachliche Dimension der Körper-Inszenierungen miteinander verschränken.<sup>31</sup> Vor diesem Hintergrund stellt die Analyse der narrativen Strategien einen integrativen Bestandteil der Untersuchung der literarischen Körper-Inszenierungen dar.

28 Vgl. Michael Giesecke, Literatur als Produkt und Medium kultureller Informationsverarbeitung und Kommunikation, in: Martin Huber und Gerhard Lauer [Hg.], Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie, Tübingen 2000, 360 f.

29 Ebd. 372.

30 Vgl. Ebd. 375.

31 Methodisch stimme ich mit Lechtermann darin überein, dass die inhaltlichen Aspekte der Textinszenatorien mit den sprachlichen Aspekten in »Fokussierung auf das ›Wie‹ des Erzählens und Beschreibens« zusammenhängend beleuchtet werden sollen. Vgl. Christina Lechtermann, Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200, 109.

## 2 Grundlegende Aspekte der sprachlichen Regiearbeit Heines und Nietzsches

### 2.1 »das Wort will Fleisch werden«: Präsenzeffekte in Heines Schreibart

Gérard de Nerval, der Heines dichterisches Werk ins Französische übersetzt hat, richtet die Worte seiner »Notice du Traducteur« vom 15. Juli 1848 nicht ohne Grund direkt an den Leser, um die Sprache Heines angemessen zu charakterisieren:

Jeder Satz ein Mikrokosmos, Leben unterm Sonnenlicht. Seine Bilder blicken Sie an wie aus der Dunkelkammer. Seine Figuren lösen sich von ihrem Grund und stehen vor Ihnen so plötzlich – sind Sie erschrocken? – und so »natürlich«, als seien sie aus Portraits-Rahmen herausgetreten, um Ihnen die Hand zu reichen. Heine gebraucht die Wörter nicht so, als bezeichneten sie die Gegenstände. *Sie rufen sie hervor! Man hat da nicht mehr einfach ein Buch in der Hand und macht seine Lektüre, sondern ist in eine magische Szene geholt.* Fühlen Sie, wie der Dichter Sie in ihren Kreis zieht? Nun drängen sich um Sie in einem geräuschlosen Aufruhr phantastische Wesen, deren Wahrheit Sie schauerlich ergreift. Vor Ihren Augen spielen sich Bilder ab, die auf eine unmögliche Weise wirklich sind und Sie ergreift der Taumel.<sup>32</sup>

Ausgesprochen plastisch führt Nerval hier das von ihm angenommene Wirkungspotenzial der poetischen Sprache Heines vor Augen. Die Lebendigkeit seiner literarischen Figuren vermag den Leser nicht allein ästhetisch zu begeistern, sondern vielmehr wirklich zu erschrecken, wie Nerval durch seine erste Frage suggeriert. Denn diese Figuren treten für den Leser mit einer Plötzlichkeit in Erscheinung, als ob sie »aus Portraits-Rahmen herausgetreten« sind, und ihr eindringlicher Auftritt scheint distanzierend konsumierende Lektüregewohnheiten von vornherein dadurch scheitern zu lassen, dass dieser die intensive Aufmerksamkeit des Lesers auf sich lenken kann. Heines Texte leisten Unerhörtes, wenn sie weit über das bloße Bezeichnen von Gegenständen hinaus den Leser in eine »magische Szene« holen können und ihn darin mit Worten einzufangen zu wissen. Dergestalt wird der Lektüre zugesprochen, an dem Inszenatorium des Textes beteiligt zu sein, sofern sich der Leser für die künstlerischen Strategien dieses Textes sensibilisieren lässt. Die imaginativen Wirkungen, die durch die Lektüre evoziert werden, d.h. in diesem Falle das Phänomen, dass der Leser von einem Schauer und Taumel ergriffen wird, verdeutlichen, wie Heine darauf bedacht ist, seinen »Anspruch auf Lebendigkeit der Kunst«<sup>33</sup> konkret zu untermauern.

Die Aufmerksamkeit für die Effekte von Heines Sprache ist auch in der gegenwärtigen Diskussion der Heineforschung zu Heines Sprachverhältnis nach wie vor groß. So besteht Konsens angesichts des grundsätzlichen Befundes, dass seine Sprache vehement den Leser dazu herausfordert, in welcher Form auch immer, zu reagieren.<sup>34</sup> Diese allgemeine und unwidersprochene Auffassung büßt auch dadurch nichts von ihrer methodischen Relevanz ein, dass Heine sich an den facettenreichen sprachphilosophischen Diskussionen seiner Zeit nicht

32 Gérard de Nerval, *La Mer du nord – Ecrit en 1826/27 – Notice du Traducteur*, in: *Revue des deux mondes*, 15.7.1848, zitiert nach: Klaus Briegleb, *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, 417f. (H. v. m.)

33 Willfried Maier, *Leben, Tat und Reflexion. Untersuchungen zu Heinrich Heines Ästhetik*, 46.

34 Vgl. Holger A. Pausch u. a., *Verdacht und Unbehagen. Die Positionen der Sprache Heinrich Heines: Forschungsbericht*, in: *Heine-Jahrbuch*, Bd. 31, 1992, 10.

beteiligt.<sup>35</sup> Heine verfügt über ein sehr reflektiertes Sprachbewusstsein, das sich nicht nur konkret im Rahmen der unterschiedlichen Erzählverfahren seiner literarischen Texte manifestiert, sondern mit dem er sich auch programmatisch zur Wirksamkeit seiner Sprache äußert. Im Hinblick auf diese spezifische ästhetische Selbstverständigung des Autors kann nun Genaueres über die funktionale Medialität seiner Körper-Inszenierungen in Erfahrung gebracht werden. An den Funktionsweisen seiner eigenen Sprache zeigt Heine selber größtes Interesse, wenn es für ihn zunächst grundsätzlich darum geht, Einfluss zu üben auf eine Öffentlichkeit, in der das Wort seinem »Schlußwort« zu den »Reisebildern« zufolge eine eminente politische Sprengkraft offenbaren kann: »Jetzt ist das Wort eine That, deren Folgen sich nicht abmessen lassen; kann doch keiner genau wissen, ob er nicht gar am Ende als Blutzeuge auftreten muß für das Wort.« (DHA VII/I, 270) Heine orientiert sich in erster Linie an der »revolutionäre[n] Befreiungskapazität von Sprache«, sodass er sich als Sprachkünstler auf die »emanzipatorische Aktivierung des Wortes« ausrichtet.<sup>36</sup> In dieser Hinsicht kann die von Kurz aufgestellte Formel grundsätzlich gelten: »Das Heinesche Wort ist ein *verbum efficax*.«<sup>37</sup> Folglich sei Wolfgang Preisendanz zufolge das Neue und Revolutionäre in seinen Prosaschriften, das die Zeitgenossen durchweg betonten, die neue Schreibart Heines, »also die literarische Darbietungs- und Kommunikationsweise, und nicht vor allem seine Thematik.«<sup>38</sup> Für diese neue Schreibart ist die enge Verwandtschaft von politischen Vorstellungen und Vorstellungen bezüglich ästhetischer Sprachverwendung aus der gemeinsam geteilten Idee der Freiheit signifikant.<sup>39</sup> Poesie wird zum ästhetischen Zentrum einer »poetischen« Schreibart im Zeichen sozialen Engagements, die zwischen Vers und Prosa die Brücke schlägt.<sup>40</sup>

Die Art und Weise, wie Heine das Verhältnis zwischen Materie bzw. Körperlichkeit einerseits und Geist andererseits in seinem gesamten Werk konzipiert,<sup>41</sup> ist zentral für die Frage nach der Möglichkeit der narrativen Erzeugung von Präsenzeffekten bei Heine. Das Verhältnis von Körper und Geist wird von ihm vornehmlich nicht als eine anthropologische Konstante fokussiert, sondern historisch in Bezug auf den wirksamen Einfluss von »ideologischen Bezugsrahmen«<sup>42</sup>

35 »Heinrich Heines autobiographische Schriften zeugen von einem mangelnden Interesse an rein sprachphilosophischen Fragen. Zudem sind Sprachthematizierungen in seiner Lyrik und Erzählprosa selten anzutreffen. Wie kompetent Heine die Beziehung der Sprache zur Literatur im Rahmen seiner Kunstästhetik auch abhandelt, er steht dennoch prinzipiell außerhalb der Tradition eines mit der Lessingschen Schriftstellergeneration einsetzenden Engagements für sprachphilosophische Diskurse, ob es etwa um das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit, Sprache und Denken, oder um die seit 1769 in europäischen Kreisen so verschiedentlich geführte Sprachursprungsdebatte geht.« Alan Corkhill, Überlegungen zu Heines Sprachkritik, in: *Neophilologus*, Bd. 84, H. 1, 2000, 97.

36 Ebd.

37 Paul Konrad Kurz, *Künstler, Tribun, Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters*, 179.

38 Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, 22.

39 Vgl. Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 80. Angesichts dieses reziproken Verhältnisses von Poesie und Politik »gilt es festzuhalten, dass Heine praktisch schon immer, theoretisch erst aufgrund bestimmter äußerer wie innerer Prozesse die Autonomie der Kunst als die keineswegs paradoxe soziale Funktion der Kunst begriffen hat. Oder anders: dass sich ihm aus geschichtlichen Umständen das Postulat autonomer Kunst – wiederum keineswegs paradoxerweise – als Postulat seiner nicht-autonomen Ästhetik ergeben hat.« Wolfgang Preisendanz, Heine, Saint-Simonismus und Kunstautonomie, in: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauf und François Gaillard [Hg.], *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987, 169.

40 Vgl. Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 144.

41 Vgl. Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*, 1 f.

42 Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, 40.

kontextualisiert. In dieser Hinsicht will Heine mit der Opposition von Sensualismus und Spiritualismus

[...] jene zwei sociale Systeme, die sich in allen Manifestationen des Lebens geltend machen, bezeichnen. Den Namen Spiritualismus überlassen wir daher jener frevelhaften Anmaßung des Geistes, der nach alleiniger Verherrlichung strebend, die Materie zu zerretzen, wenigstens zu fletiren sucht; und den Namen Sensualismus überlassen wir jener Opposition, die, dagegen eifernd, ein Rehabilitiren der Materie bezweckt und den Sinnen ihre Rechte vindizirt, ohne die Rechte des Geistes, ja nicht einmal ohne die Supremazie des Geistes zu läugnen. (DHA VIII/I, 49)

Was unter den Begriffen Spiritualismus und Sensualismus hier in der »Philosophie-Schrift« skizziert wird, ist ein dynamisches, sich in historischen Prozessen entwickelndes Oppositionsverhältnis, das die »zwei socialen Systeme« Körper und Geist zueinander eingehen. Doch »jener uralte, ewige Conflict zwischen dem Geiste und der Materie« (DHA VIII/I, 165) manifestiert sich nicht allein in dem Aufeinandertreffen sozialer Organisationen und Bewegungen, wie Heine dies beispielsweise angesichts der historischen Gleichzeitigkeit von christlicher Kirche einerseits und der sozialemanzipatorischen Bewegung des Saint-Simonismus in Paris erlebt. Bereits vor Beginn des Pariser Exils setzt Heine sich intensiv mit dessen sensualistischen Ideen, den Ideen seines »neuen Evangeliums«<sup>43</sup>, auseinander.<sup>44</sup> Er gewinnt mit dem Sensualismus ein *ausdrückliches* Zentralprogramm für seine literarischen Vorhaben in den 30er- und beginnenden 40er-Jahren.<sup>45</sup> Seine Bedeutung reicht jedoch über diesen Zeitraum hinaus und kann vor allem in ästhetischer Hinsicht »als strukturbildende Leitvorstellung seines Werkes«<sup>46</sup> angesehen werden.

Über den uralten Conflict zwischen zwei sozialen Systemen hinaus sind es »auch die Typen zweyer verschiedener Menschennaturen, die sich, seit undenklicher Zeit, unter allen Costumen mehr oder minder feindseelig entgegenstehen« (DHA VIII/I, 53). Der Dualismus von Sensualismus und Spiritualismus begreift den Conflict konkret-sinnlicher Verkörperungen explizit mit ein, sodass er zu einer interindividuellen Erlebnissphäre hin geöffnet und dort ebenso ausgetragen wird. Für die Typologie der sozialen Systeme und der Verkörperungen der Natur des Menschen gilt gleichermaßen ein Machtkampf »zwischen dem Leben im Geiste und dem Geist im Leben« (DHA X, 11). Von dieser Formel ausgehend spricht Hildebrand von einem mehrfach besetzten Begriff des Sensualismus bei Heine, der nicht allein gegen die Alleinherrschaft des Geistes abziele, sondern auch ein übergreifendes Konzept der Synthese vorstelle.<sup>47</sup> Im oben

43 Brief an Hartwig Hesse vom 10. Februar 1831; HSA XX, 432.

44 Vgl. Dolf Sternberger, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde, 33 ff.

45 Vgl. Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 49.

46 Olaf Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, 4.

47 »Im Sinne dieser Formel kämpft Heine nicht gegen eine geistige Dimensionierung des Lebens, wohl aber gegen die spiritualistische Dämonisierung der Materie. Der Sensualismus-Begriff ist demnach mehrfach besetzt: Dient er einerseits als polarer Begriff, sofern er in reaktiver Übersteigerung des Sinnlichen gegen die Herrschaft des Geistes zielt, so soll er andererseits ein übergreifendes Synthese-Konzept bezeichnen.« Ebd. 3. – Irmingard Karger betont in diesem Kontext den eschatologischen Aspekt der »Philosophie-Schrift«: »Die enge Verbindung von Geschichtsphilosophie und Eschatologie prägt bei Heine zwei Seiten der Utopie aus. Er entwickelt nicht nur eine geschichtsphilosophische, sondern auch eine künstlerische Utopie, welche die Versöhnung von Geist und Natur erstrebt.« Irmingard Karger, Heinrich Heine. Literarische Aufklärung und wirkbetonte Textstruktur, Göttingen 1975, 165. – Wenn in der vorliegenden Arbeit die von Heine inszenierten Schwellenerfahrungen im Mittelpunkt stehen, erweist

bereits erwähnten Vorbericht »Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland« von 1833 pointiert er diese Synthese von Geist und Körper als seine eigene literarische Aufgabe: »Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern; ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie.« (DHA VIII/I, 493) Das von Heine intendierte Synthese-Konzept des Sensualismus, Körper und Geist in das *Verhältnis eines Sowohl-als-auch* zu bringen,<sup>48</sup> steht der bereits erwähnten Konzeption von Verkörperung durch die Ästhetik des Performativen auffallend nahe. Angesichts der »Zerrissenheit« (DHA VII/I, 95), die nach Heines Verständnis den Zustand von Ich und Welt charakterisiert, kann bei diesem Synthese-Konzept allerdings von einer ganzheitlichen und harmonistischen Identität des Dichter-Ichs keine Rede sein. Denn Heine ist zutiefst von dem Bewusstsein geprägt, einer Übergangszeit anzugehören:<sup>49</sup> »Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden.« (DHA VII/I, 95) Indem er die Symptome der Zeit, in der er lebt, schildert, stellt er zugleich auch seiner eigenen Existenz die Diagnose. Das Moderne in Heines kulturtheoretischem Konzept ist folglich mit Norbert Altenhofer in dessen »Symptomatologie« von individuellen und kollektiven Ambivalenzkonflikten zu sehen, sodass die Typologie eines bloß dualistischen Schemas konsequent überstiegen wird.<sup>50</sup> Und die Ausgangssituation seiner eigenen Gegenwart ist den Worten Heines nach von den Symptomen einer schon lang andauernden Krankheit geprägt:

Die nächste Aufgabe ist: gesund zu werden; denn wir fühlen uns noch sehr schwach in den Gliedern. Die heiligen Vampire des Mittelalters haben uns so viel Lebensblut ausgesaugt. Und dann müssen der Materie noch große Sühnopfer geschlachtet werden, damit sie die alten Beleidigungen verzeihe. Es wäre sogar ratsam, wenn wir Festspiele anordneten, und der Materie noch mehr außerordentliche Entschädigungs-Ehren erwiesen. Denn das Christentum, unfähig die Materie zu vernichten, hat sie überall fletrirt, es hat die edelsten Genüsse herabgewürdigt, und die Sinne mußten heucheln und es entstand Lüge und Sünde. Wir müssen unseren Weibern neue Hemde und neue Gedanken anziehen, und alle unsere Gefühle müssen wir durchräuchern, wie nach einer überstandenen Pest. Der nächste Zweck aller unseren neuen Institutionen ist solchermaßen die Rehabilitazion der Materie, die Wiedereinsetzung derselben in ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste. Purusa wird wieder vermählt mit Prakriti. Durch ihre gewaltsame Trennung, wie in der indischen Mythe so sinnreich dargestellt wird, entstand die große Weltzerrissenheit, das Uebel. (DHA VIII/I, 59 f.)

---

sich das von Karger thematisierte eschatologische Moment eines Versöhnungsgedankens allerdings als ausgesprochen problematisch. Diese Problematik wird bei unterschiedlichen Körper-Inszenierungen Heines konkret aufgezeigt.

48 In der methodischen Perspektive der vorliegenden Arbeit scheint der grundlegende Versuch Maximilian Kuschs nicht plausibel zu sein, das Verhältnis von Geist und Materie bei Heine als einen binären Strukturcode aufzufassen, mit dem die Wirklichkeit radikal auf die durch die binären Unterscheidungskriterien Materie und Geist gewonnenen Lesarten eingeschränkt werden könne. Vgl. Maximilian Kusch, Tageswahrheit. Heinrich Heines Bruch mit der dualistischen Denktradition der Moderne, Würzburg 2008, 157 ff.

49 Vgl. Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 74.

50 Vgl. Norbert Altenhofer, Die exilierte Natur. Kulturtheoretische Reflexionen im Werk Heines, in: ders., Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M., Leipzig 1993 [zuerst 1979], 186. Aufschlussreich spinnt Markus Winkler den roten Faden symptomatischer Ambivalenzkonflikte in Heines Texten weiter und spricht von der »Uneindeutigkeit einer Prosa, die sich der Alternative von Schönheit oder Wahrheit, Kunst oder Natur, Ästhetik oder Politik, Mythos oder Moderne entzieht, die vielmehr diese Alternative als *kulturelles Krankheits-symptom erfahrbar macht*«. Markus Winkler, Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines, Tübingen 1995, 191. (H. v. m.)

Unverkennbar bekennt Heine, sich denjenigen zugehörig zu fühlen, die unverschuldet die spiritualistische Übermacht des Christentums als Schwächung der eigenen Existenz noch immer leibhaftig zu spüren bekommen. Spricht er von »uns«, dann sind die Noch-Kranken gemeint, die gleichwohl sich verheißungsvoll an der »Schwelle«<sup>51</sup> zum gesunden Zustand ganzheitlicher Lebensbejahung befinden. Im Hinblick auf dieses Moment des Übergangs ist auch eine »wachsende Bedeutsamkeit der Kunst«<sup>52</sup> bei Heine auszumachen, insofern er auf die Macht der Kunst vertraut, für die Materie die »Versöhnung mit dem Geiste« mit anzustiften. In diesem Sinn kommt der Kunst innerhalb der Gruppe von unterschiedlichen Initiativen, die auf die »Rehabilitazion der Materie« abzielen, eine bedeutsame Rolle zu. Denn sie ist es, die als »große Sühnopfer« für die entwürdigte Körperlichkeit des Menschen »Festspiele« ins Leben rufen kann, um dessen Sinnlichkeit konkret anzusprechen. Wenn Peters in diesem Zusammenhang Nietzsches »Zarathustra« als ein sensualistisches Festspiel bezeichnet,<sup>53</sup> lässt dies auf einen produktiven Vergleich beider Autoren hoffen.

Heine lässt keinen Zweifel daran, dass er in der Kunst ein wichtiges Potenzial zur »Rehabilitazion des Fleisches« (DHA VIII/I, 160) erblickt. So bezieht er in der »Börne-Denkschrift« klar Stellung, indem er die Relevanz der Kunst für die große Aufgabe der Versöhnung hervorhebt: »Wann wird die Harmonie wieder eintreten, wann wird die Welt wieder gesunden von dem einseitigen Streben nach Vergeistigung, dem tollen Irrthume, wodurch sowohl Seele wie Körper erkrankten! Ein großes Heilmittel liegt in der politischen Bewegung und in der Kunst.« (DHA XI, 40) Die Kunst stellt neben der Politik eine Möglichkeit der Heilung dar, indem sie über die Mittel verfügt, therapeutisch auf das Verhältnis von Körper und Seele einzuwirken. Diese therapeutische Funktion der Kunst, um »dem einseitigen Streben nach Vergeistigung« entgegenzuwirken, verdeutlicht Heine, wenn er seine ambivalente Beziehung zu dem dichterischen Vorbild Goethes im Horizont seiner Theorie des Plastischen thematisiert.<sup>54</sup> Einerseits lobt Heine an Goethe dessen »Geist der Behandlung« (DHA VIII/I, 43), wodurch »er uns wieder für griechische Kunst empfänglich machte« (DHA XI, 40). Es ist die plastische Gestaltung des Stoffs, die Goethe als schöpferisches Genie exemplarisch aufzeige: »Der wahre Dichter ist [...] zur plastischen Gestaltung befähigt.«<sup>55</sup> Goethe habe in dieser Hinsicht bereits im Bereich der Kunst wie Napoleon im politischen Bereich »trefflich gewirkt« (DHA XI, 40) und der Kategorie des Plastischen im Horizont der »Kunstperiode« zu ihrem Recht verholfen, das Heine in der »Romantischen Schule« für die Kunst grundsätzlich einfordert: »Nemlich die Künstler sollen ihren Stoff immer plastisch bearbeiten, er mag christlich oder heidnisch seyn, sie sollen ihn in klaren Umrissen darstellen, kurz: plastische Gestaltung soll in der romantisch modernen Kunst, eben so wie in der antiken Kunst, die Hauptsache seyn.« (DHA VIII/I, 130)

51 Vgl. Sabine Bierwirth, Heines Dichterbilder. Stationen seines dichterischen Selbstverständnisses, 220.

52 Ebd. 190.

53 Vgl. Paul Peters, Leib und Seele: oder die Heinesche Transsubstantiation, 41.

54 Nach wie vor grundlegend ist Maiers Kapitel »Heines Theorie des Plastischen«, in dem er das Plastische als eine systematische Kategorie in Heines Ästhetik expliziert. Vgl. Willfried Maier, Leben, Tat und Reflexion. Untersuchungen zu Heinrich Heines Ästhetik, 47–69. Im Hinblick auf die Genese des Begriffs fasst Maier zusammen, »dass die seit Winckelmann in der deutschen Kunsttheorie verbreitete Vorliebe für die Plastik, deren theoretische Begründung Herder und Hegel lieferten, bei Heine eine Verwandlung und Anwendung auf die Literatur erfährt. Goethe war darin schon vorausgegangen, indem er das Gedicht als Gebilde feierte. Heine übernimmt den Begriff Plastik, funktionalisiert ihn zu dem des ›Plastischen‹ und gewinnt so eines der Leitworte seiner Ästhetik.« Ebd. 55.

55 Ebd. 199.

Andererseits grenzt Heine sich von Goethe deutlich ab, indem er den eigenen Kunstanspruch mit der politischen Idee der Freiheit vereint.<sup>56</sup> Wie Kurz betont, ist für die Herausbildung eines neuen Typs des Dichter-Schriftstellers die Abwendung von dem unfruchtbaren Wort Goethes wesentlich; fruchtbar ist die Sprache dieses Dichter-Schriftstellers, weil sie sich nicht mit Pygmalions Hervorbringung der schönen Statue und des schönen Scheins begnügt und eben nicht statisch oder gar statuarisch, sondern dynamisch auf das Leben gerichtet sein will, um dieses selbst im gewissen Sinn hervorzubringen.<sup>57</sup> Mit Heines Kategorie des Plastischen ist ein bestimmter Aspekt seines ästhetischen Sensualismus angesprochen, der der pathologischen Vergeistigung durch eine forcierte Sinnlichkeit entgegenzuwirken sucht.<sup>58</sup>

Programmatisch hebt er in seinem späten Gedicht »Das Hohelied« die sprachliche Dynamik hervor, durch die es gelingen soll, die Sinnlichkeit, von der inhaltlich die Rede ist, für den Leser zu erzeugen:

Das ist kein abstraktes Begriffspoem!  
Das Lied hat Fleisch und Rippen,  
Hat Hand und Fuß; es lacht und küßt  
Mit schöngereimten Lippen. (DHA III/I, 284)

Das Lied soll nicht ein Forum diskursiver Auseinandersetzung sein, sondern es hat selber das »Fleisch« in sich, um den Leser sinnlich anzusprechen. Insofern die evozierten poetischen Bilder ihren Zweck nicht in der Vermittlung einer Abstraktion haben, fungiert der poetische Text nicht als reiner Bedeutungsträger. Der Text schürt die Erwartung, dass er dasjenige wirklich vorführt bzw. vollzieht, wovon in ihm die Rede ist. Es ist die Gegenwärtigkeit der Bilder, wodurch die Aufmerksamkeit des Lesers erregt und aktiviert wird.<sup>59</sup> In ihrer Untersuchung zu Heines »Buch der Lieder« weist Karin Sousa angesichts der Sprache der Gedichte darauf hin, »welche produktive Kraft von ihr ausgeht und über welches manipulative Potenzial sie prinzipiell verfügt. Indem sie Bedeutungen vermitteln und diese zugleich unterminieren, verweisen diese Zeichen auf ihre eigene verführerische Körperlichkeit und Künstlichkeit.«<sup>60</sup> Auf die reine Verweisungsfunktion der Sprachzeichen und auf die eindeutige Bedeutungszuweisung kommt es gerade nicht an, wenn Heine dem Leser das *Verführungspotenzial* von Sprache vorführt. Dadurch beweist Heine eine Sensibilität für die inszenatorische Kraft von Sprache, die grundsätzlich für seine Texte angesetzt werden kann.<sup>61</sup> Über die Theorie des Plastischen hinaus, deren Erklärungspotenzial für die Frage

56 »Nicht bloß der ›Tribun‹, der ›Tambor‹, der politische Publizist Heine verzichtet auf Werke, in denen man die ›integrale Einheit der Kunstwelt‹ finden könnte; auch der Dichter Heine entscheidet sich dafür, sein Dichten und Trachten als ein in die ›erste wirkliche Welt‹ des Historischen, Politischen, Sozialen, Ideologischen verwickeltes und verwobenes zu manifestieren.« Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, 65.

57 Vgl. Paul Konrad Kurz, *Künstler, Tribun, Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters*, 180.

58 Vgl. Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*, 300. Damit ist aber keinesfalls gemeint, dass Heines sensualistische Ästhetik sich ausschließlich an der Kategorie des Plastischen orientiert. Vgl. ebd. 320.

59 Vgl. Willfried Maier, *Leben, Tat und Reflexion. Untersuchungen zu Heinrich Heines Ästhetik*, 66.

60 Karin Sousa, *Wahrheit und Widersprüche in Heinrich Heines »Buch der Lieder«*, in: *Heine-Jahrbuch*, Bd. 42, 2003, 82.

61 Wegweisend ist hier Sternbergers Hinweis, nicht nur das Metaphorische in Heines Texten zu analysieren, »weil der beste Teil und die originale Kunst dieses Dichters in Vers und Prosa gerade im Wörtlich-Nehmen

nach den Präsenzeffekten von Heines Sprache begrenzt ist, gilt es bei Heine noch andere Hinweise wahrzunehmen, die seine sprachliche Regiearbeit im Rahmen der Körper-Inszenierungen aufschlussreich beleuchten können.

Heine fokussiert in der »Philosophie-Schrift« zukunftsweisende historische Aktionsspielräume für den effektvollen Impuls dichterischer Worte. Worum es in der geschichtsphilosophischen Perspektive dieses Buches unter anderem geht, ist das Erzeugen großer Effekte durch die Macht der Worte allein, die von ihm konkret in Beziehung zur Körperlichkeit gesetzt wird:

Der Gedanke will That, das Wort will Fleisch werden. Und wunderbar! der Mensch, wie der Gott der Bibel, braucht nur seinen Gedanken auszusprechen, und es gestaltet sich die Welt, es wird Licht oder es wird Finsterniß, die Wasser sondern sich von dem Festland, oder gar wilde Bestien kommen zum Vorschein. Die Welt ist die Signatur des Wortes. (DHA VIII/I, 79 f.)

Das Wort, das Fleisch werden will, birgt in sich die Fähigkeit, Wirklichkeit neu zu gestalten. Vor dem Hintergrund der heilsgeschichtlichen Konnotation des Wortes, das Fleisch wird, ist in diesem Kontext die voluntative Spannung zwischen Körperlichkeit und Sprache interessant. Entscheidend ist die Absicht eines Willens, in Anlehnung an das schöpferische Gleichnis der Bibel das Ereignis einer ›Wandlung‹ herbeizuführen.<sup>62</sup> Dichtung tritt dadurch in ein rivalisierendes Verhältnis zur Religion, indem der Dichter kraft seiner besonderen Sprache *Verwandlungen bewirken* kann und die *Realität zu transfigurieren* vermag, wie Céline Trautmann-Waller programmatisch von Heines »Romanzero« ausgehend konstatiert.<sup>63</sup> Die Pointe im Kontext der »Philosophie-Schrift« besteht darin, dass durch das Auftreten des Willens die Medialität des Transformationsprozesses mit einbegriffen wird. Denn die Welt als »die Signatur des Wortes« ist das Resultat einer medialen Inszenierung nur durch die Sprache.

Heine exponiert funktional die Sprache als eine *Erzeugungsstrategie*, die kraft der eigenen Schreibart ganz konkret den Willen zu bewahrheiten sucht, Fleisch zu werden.<sup>64</sup> Der Stil der Sprache ist aufgrund seiner konsequenten inszenatorischen Dimension selber schon im Horizont der Verkörperung zu denken, wie Nils Björn Schulz in seiner wichtigen Arbeit zur »Pädagogik des Stils« bei Heine hervorhebt: »Der Stil drängt zur sinnlichen Verkörperung, der man das Artifizielle nicht anmerkt.«<sup>65</sup> Die suggestive Kraft des Wortes, das Fleisch werden will, imaginiert in dieser Hinsicht effektiv den Prozess der eigenen Verkörperung. Die Macht der Kunst, den Körpern ihren Geist zurückzugeben, ist Reed zufolge bei Heine ganz konkret auszumachen, wenn er dessen

---

der Worte, in der Buchstäblichkeit der Gleichnisse, im Aufdecken der unmittelbar sinnlichen Bedeutung der Sprachbilder beruht.« Dolf Sternberger, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde, 25.

62 »To language is attributed an almost magical power of transmutation.« Richard T. Gray, Free-lancing: Heine's »Ideen. Das Buch Le Grand« and literature between service and servitude, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 27, 1988, 38.

63 Vgl. Céline Trautmann-Waller, Bilder jüdischer Verwandlungen in den »Hebräischen Melodien«: Metamorphose, Sublimierung und Verklärung, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 43, 2004, 9.

64 Diesen programmatischen Akzent bezüglich Heines eigenem Schreiben macht Deiters in diesem Kontext plausibel: »Heines Schriften kommt damit auf der Bühne seines eigenen Geschichtskonzepts die Rolle zu, die Verheißungen der Reformation einzulösen, indem er durch seine Schreibart Geist und Sinnlichkeit in Einklang bringt und sich so in die durch Kants Kritik des Deismus vakant gewordene Autorposition einträgt.« Franz-Josef Deiters, Zwischen Identitätsbegehren und Identitätsaufschub. Heines Verortung des Dichters im Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung, 557.

65 Nils Björn Schulz, Eine Pädagogik des Stils. Überlegungen zu Heines Philosophieschrift, Würzburg 2005, 56.

»Effekt sprachlich-körperlicher Präsenz«<sup>66</sup> in seinen Texten betont. Demnach ist ein bestimmter stilistischer Modus dazu in der Lage, durch seine imaginativ wirkenden Strategien einen sinnlichen Respons des geschriebenen Wortes im lesenden Rezipienten zu erzeugen. Die »Produktion von Unmittelbarkeitseffekten«<sup>67</sup>, mit der Deiters die Schreibart Heines einleuchtend kennzeichnet, ist dabei strategisch ausgerichtet auf ein sprechendes Ich im Text, das den Körper inszeniert. Entscheidend für die Suche nach den Erzeugungsstrategien unterschiedlicher Präsenzeffekte ist die ästhetische Sensibilisierung des Lesers für Heines »Stimme einer leibhaftigen Skepsis«<sup>68</sup>. Die Imagination einer lebendigen Stimme im Text macht die Konzeption einer »verkörperten Sprache«<sup>69</sup> plausibel, die der Text inszenatorisch vorführt. Wie ist nun die imaginative Dimension der Stimme im Text als eine grundlegende Erzeugungsstrategie von Heines Stil genauer zu verstehen?

In dieser Hinsicht ist die genannte Untersuchung von Schulz grundlegend, die Vorarbeiten dazu leistet, um die affektiven Funktionen seines Stils angemessen zu analysieren.<sup>70</sup> Aufschlussreich ist zunächst die ästhetische Konstellation, in der Heine verortet wird, um die Frage nach dem Effekt im Zusammenhang der »Philosophie-Schrift« deutlicher stellen zu können: »Es sind im 19. Jahrhundert vor allem Heine, Kierkegaard und Nietzsche, die ihre Texte dialogisch und leserorientiert komponieren [...]. Alle drei Autoren sind große Dramatiker, denen es gelingt, den Leser auf berausende Weise existentiell zu stellen.«<sup>71</sup> Entscheidend ist die suggestive Kraft des Stils, durch die konsequente Arbeit an der berausenden Lebendigkeit des Textes in der Imagination des Lesers eine kommunikative Dialogsituation zu erzeugen. Heine »suggeriert – trotz aller Ironismen und Doppelbödigkeit, und gerade auch mit ihnen – die Möglichkeit einer direkten und ›symmetrischen‹ Kommunikation.«<sup>72</sup> Die strukturelle Anwesenheit des Publikums

66 Terence J. Reed, Heines Körperteile: Zur Anatomie des Dichters, 185.

67 Franz-Josef Deiters, Zwischen Identitätsbegehren und Identitätsaufschub. Heines Verortung des Dichters im Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung, 559.

68 Terence J. Reed, Heines Appetit, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 22, 1983, 28.

69 Die von Sybille Krämer vorgeschlagene Konzeption der »verkörperten Sprache« vermag die Intention der sprachlichen Regiearbeit bei Heines und Nietzsches ein Stück weit zu plausibilisieren. Mit dieser Konzeption soll grundsätzlich Performativität als Medialität einsichtig gemacht werden: »Verkörperte Sprache« meint zuerst einmal: Es gibt keine Sprache jenseits des raum-zeitlich situierten Vollzugs ihrer stimmlichen, schriftlichen oder gestischen Artikulation. [...] In den stummen Prozeduren, der ›lautlosen‹ Materialität der Medien, in denen unsere Sprachlichkeit sich vollzieht, ist eine Eigensinnigkeit am Werk, die nicht nach dem Modell vereinbarter Zeichenbedeutungen, sondern nach dem Vorbild der unbeabsichtigten Spur zu denken ist; [...]. Es ist die Medialität der Sprache, die alle Vorstellungen, das Sprechen sei ein intentionales, intersubjektiv kontrollierbares Zeichenhandeln, zu kurz greifen lässt. ›Verkörperte Sprache‹ wird so zu einem Suchbegriff nach den materialen, den vorprädikativen Formgebungen unserer Sprachlichkeit.« Sybille Krämer, Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Uwe Wirth [Hg.], Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaft, a. a. O., 332 f.

70 Schulz legt seiner hauptsächlich auf die »Philosophie-Schrift« eingehenden Untersuchung als Befund das »Affiziert-Werden« (6) des Lesers zu Grunde und spricht von einer philosophischen Heine-Lektüre, die durch seine auf die »Philosophie-Schrift« begrenzte Analyse der Vertextungsstrategien auch entsprechende Stilanalysen bezüglich weiterer Heine-Texte anregen will. Vgl. Nils Björn Schulz, Eine Pädagogik des Stils. Überlegungen zu Heines Philosophieschrift, 7.

71 Ebd. 46.

72 Walter Gebhard, Heine und Nietzsche – Historische und literarische Formen der Aufklärungsarbeit, 287. – Was Georges-Arthur Goldschmidt in Bezug auf die »Philosophie-Schrift« bemerkt, lässt sich auch auf andere Texte Heines beziehen: »Seine Sätze, in diesem Text, kann man laut vorlesen, sie haben eine körperliche Konsistenz, man kann sie sich anhören. Ihre Leiblichkeit ist das Zeichen – wie fast überall

für den Text, die im ersten Hauptteil dieser Arbeit hinsichtlich eines textinternen (Hörer) und textexternen (Leser) Publikums für Nietzsches »Zarathustra« konstatiert wurde, ist auch für Heines Stil konstitutiv.

Um die Art und Weise zu beleuchten, wie es Heine gelingt, durch einen dialogischen Stil den »Leser zu aktivieren«<sup>73</sup>, rückt Schulz nun Heine systematisch in die Nähe Nietzsches. Angesichts von Überlegungen zur Stilanalyse gehe es ihm zufolge darum, die Orientierung an Hegel zu relativieren und verstärkt den Blick auf Nietzsche hin zu verschieben.<sup>74</sup> Vor dem Hintergrund von Nietzsches »Stil-Aufzeichnungen« exponiert Schulz, wie Heine und Nietzsche den Text für den Leser als ein Medium sinnlicher Effekte konzipieren:

Nun gehören Heine und Nietzsche zu den Autoren, deren Prosa sich gerade an der gesprochenen Sprache orientiert. Ihre Texte kennzeichnet das, was ich eine *elaborierte Mündlichkeit* nenne. Dieser gelingt es, mündliche Phrasen so in das Schriftliche einzumontieren, dass die Montage die Syntax nicht brüchig werden lässt, überhaupt das Schriftliche selbst mündlich zu konzeptualisieren, ihm ein neues Tempo zu verleihen. Nietzsches Aufforderung, *alles Sprachliche als Gebärde zu empfinden, es geradezu körperlich spüren zu lernen*, meint sowohl das von fremder als auch von eigener Hand Geschriebene.<sup>75</sup>

Aus der Reflexion auf die medialen Bedingungen des Textes geht die grundlegende Strategie beider Autoren hervor, bestimmte Effekte einer elaborierten Mündlichkeit schriftsprachlich zu erzeugen. Die Körperlichkeit des Lesers ist dabei integrativer Bestandteil der stilistischen Konzeption des Textes. Denn das Stilideal der durch das Text-Medium inszenierten Mündlichkeit schöpft radikal aus dem suggestiven Potenzial von Sprache, den Leser affektiv zu bewegen. In methodischer Hinsicht kann die Position des »Sprechers« in bestimmten Werkkontexten Heines durch die vorwiegend implizit bleibenden rhetorischen Kompetenzen der Rolle des Rhetors plausibel gemacht werden. Wulf Wülfing verdeutlicht, dass Heines Kritik an der Rolle des Rhetors nicht nur vor dem Hintergrund seiner historisch-konkreten Instrumentalisierung als Propagandist tagespolitischer Tendenzen, sondern auch als Apologet bürgerlicher Interessen zu verstehen ist.<sup>76</sup> Über die Relevanz des rhetorischen Talents für seine Texte kann dies jedoch nicht hinwegtäuschen.<sup>77</sup> *Für Heines und Nietzsches Texte insgesamt grundlegend ist der verkörperte Sprachmodus der Stimme als inszenatorische Dimension des Textes.* Der Stil der Mündlichkeit, der es dem Leser zutraut, die Sprache des literarischen Textes »geradezu körperlich spüren zu lernen«, schafft insofern allererst das Fundament, um durch die konsequente Verwendung vieler unterschiedlicher narrativer Strategien das »Affizierungspotenzial«<sup>78</sup> des Textes freizusetzen. Im Hinblick auf die literarischen Körper-Inszenierungen bei Heine sind diese narrativen Strategien in ihrer zweckmäßigen Beziehung zu den unterschiedlichen Erfahrungen der Schwelle zu verstehen, die durch die subjektive Instanz des Augenzeugen inszeniert werden.

---

bei Heine –, dass immer jemand dahinter steht und der Leser als solcher gemeint ist.« Georges-Arthur Goldschmidt, Heinrich Heine und die deutsche Sprache, in: Uwe Pörksen u. a. [Hg.], *Die Deutschen und ihre Sprache. Reflexionen über ein unsicheres Verhältnis*, Bremen 2000, 79.

73 Nils Björn Schulz, *Eine Pädagogik des Stils. Überlegungen zu Heines Philosophieschrift*, 54.

74 Vgl. ebd. 49 f. u. 114 f.

75 Ebd. 55. (H. v. m.)

76 Vgl. Wulf Wülfing, *Skandalöser ›Witz‹. Untersuchungen zu Heines Rhetorik*, in: Wolfgang Kutteneuler [Hg.], *Heinrich Heine. Artistik und Engagement*, Stuttgart 1977, 47 f.

77 Heine »verfügt über ein metasprachliches Instrumentarium, eben über das der Rhetorik.« Ebd. 47.

78 Nils Björn Schulz, *Eine Pädagogik des Stils. Überlegungen zu Heines Philosophieschrift*, 65.

An dieser Stelle können vor dem Hintergrund der stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen Heine und Nietzsche die Überlegungen zur narrativen Erzeugung von Präsenzeffekten im Kontext Nietzsches weiter verfolgt werden. Heine vertraut auf die Kapazitäten von Sprache und ist weit davon entfernt, sich in einer Sprachkrise zu befinden,<sup>79</sup> die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Nietzsche fundamental werden wird. In Kontrast zu Heine werden bei Nietzsche die medialen Bedingungen und Grenzen des Textes im Zeichen der Krise expliziert und besonders intensiv reflektiert.

## 2.2 »der Stil soll leben«: Präsenzeffekte in Nietzsches Schreibart

Nietzsche wirft vehement die Frage nach dem Effekt seiner Schreibart auf, wenn er die Bedingungen angibt, unter denen eine angemessene Rezeption seines literarischen Hauptwerkes gelingen kann: »Zarathustra An diesem Werk muß Einem jedes Wort einmal wehgethan und verwundet, und wieder einmal tief entzückt haben: – was man nicht so verstanden hat, hat man gar nicht verstanden.« (KSA XII, 338) Den »Zarathustra« auf die Art und Weise zu lesen, wie sein Autor es sich wünscht, heißt, schon auf der Ebene des Wortes für dessen mehrdeutigen affektiven Effekt ästhetisch sensibilisiert zu sein. Die angemessene Rezeption des Textes wird im wesentlichen nicht nach der zuverlässigen Übermittlung etwaiger allgemeiner Bedeutungen und Botschaften durch die Zeichen des Textes bemessen, sondern an den Grad der Intensität geknüpft, mit der kraft der literarischen Sprache affektive Übertragungen auf den Leser ermöglicht werden.

In der Selbstbeobachtung des Autors in »Ecce homo« wird die physiologische Voraussetzung der eigenen Produktivität in Bezug auf den »Zarathustra« benannt, die auch den erhofften Lektürevorgang betrifft: »Der Leib ist begeistert: lassen wir die ›Seele‹ aus dem Spiele...« (KSA VI, 341) Der zu Beginn der 1880er Jahre persönlich mehr und mehr vereinsamende Nietzsche sucht in dem Leser ein leibhaftiges Gegenüber, mit dem er sich durch die ästhetische Sensibilisierung für die Effekte des literarischen Werkes verbunden weiß. Dadurch dass Nietzsche grundsätzlich zwischen der eigenen Person und seinen Schriften unterscheidet, sucht er nicht zuletzt auch den unvergleichlichen und nicht zu relativierenden Status ihrer Produktion zu markieren.<sup>80</sup> Wenn er von dem Unverständnis des an seiner Lektüre scheiternden Heinrich von Stein für den »Zarathustra« erzählt, geschieht dies nicht, um seinem Zweifel an der eigenen schriftstellerischen Leistung Raum zu geben. Die kritische Erwähnung des Beispielfalls für einen ausbleibenden Vermittlungserfolg des »Zarathustra« dient vielmehr dazu, die hohen Ansprüche an die angemessene Rezeption mit dem Versprechen ihrer großartigen Wirkung zu verbinden.<sup>81</sup> Nietzsche geht es um die Intensität und die Affektivität<sup>82</sup> des Effekts, der durch die Rezeption beim

79 Vgl. Alan Corkhill, Überlegungen zu Heines Sprachkritik, 101.

80 »Das Eine bin ich, das Andre sind meine Schriften.« (KSA VI, 298)

81 »Als sich einmal der Doktor Heinrich von Stein ehrlich darüber beklagte, kein Wort aus meinem Zarathustra zu verstehn, sagte ich ihm, das sei in Ordnung: sechs Sätze daraus verstanden, das heisst: erlebt haben, hebe auf eine höhere Stufe der Sterblichen hinauf als ›moderne‹ Menschen erreichen könnten.« (KSA VI, 298 f.)

82 Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Affekte Nietzsches Konzeption der Leibvernunft zufolge in den kreativen Vollzügen des Leibes gründen und d.h. stets als Verkörperungen des Individuums zu denken sind, wie Caysa exponiert: »Affekte und Gefühle sind nach Nietzsche begründet und vermittelt durch

Leser ausgelöst wird. Anhand seiner eigenen Person führt er im Kontext von Überlegungen zum Stil in dem Kapitel »Warum ich so klug bin« die Affektivität des Textes lebhaft vor Augen: »Der grosse Dichter schöpft n u r aus seiner Realität – bis zu dem Grade, dass er hinterdrein sein Werk nicht mehr aushält... Wenn ich einen Blick in meinen Zarathustra geworfen habe, gehe ich eine halbe Stunde im Zimmer auf und ab, unfähig, über einen unerträglichen Krampf von Schluchzen Herr zu werden.« (KSA VI, 287) Was Nietzsche bewegt, ist die Grenzerfahrung der imaginativ erzeugten Realität des Dichters, die in den von ihm geschriebenen Text eingegangen ist. Er wird nicht müde, die poetische Einzigartigkeit des »Zarathustra« herauszustellen: »Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie g e l i t t e n worden [...]« (KSA VI, 348) Die Sorge um die Mittelbarkeit der extremen Gefühlszustände, von denen in »Zarathustra« die Rede ist, geht mit der Souveränität des Autors einher, der um die ästhetische Qualität seiner literarischen Mitteilung weiß. Dieser Text ist seinem Autor zufolge weit mehr als jedes überlieferte Produkt der literarischen Texttradition, wenn von ihm verlangt wird, eine Tat mit historischer Durchschlagskraft zu sein.<sup>83</sup>

Indem der Autor durch seine Worte Taten intendiert, treten Wort und Tat in der künstlerischen Erwartung spannungsreich zueinander in Beziehung, ohne jedoch zur Deckung gebracht werden zu können.<sup>84</sup> Parallel zu Heine sollen Wort und Tat eine enge Beziehung eingehen, die Geschichte machen kann. Insofern sein weltbewegender Impuls sich auf nichts anderes gründet als auf der Kapazität der geschriebenen Sprache, neue Erfahrungen durch konventionelle Zeichen dem Leser zu vermitteln, liegt es auch an der geforderten Rezeption des Werkes, den Text als beispiellose Tat mit zu vollziehen. Der »aktive« Sprachgebrauch Nietzsches, mit dem Benjamin Biebuyck dessen kommunikationstheoretische Dimension terminologisch begreift,<sup>85</sup> soll den Leser aktivieren. Auf die artistische Lektüre des Lesers kommt es an, wenn die ästhetische Kommunikation gelingen soll. Die Besonderheit dieser Kommunikation lebt bei Nietzsche Biebuyck zufolge von der Dynamik eines polaren Spannungsverhältnisses: »Die Orientierung der Kommunikation an Erregung und Dynamisierung verleiht ihr [...] ästhetischen Wert. Die so entstandene Spannung zwischen den kommunikativen Polen ist durchaus künstlerischer Art, und das Verhältnis zwischen aktiven Kommunikanten expliziert sich als ästhetische Opposition.«<sup>86</sup> Autor und Leser treffen sich in dem gemeinsam geteilten sprachlichen Imaginationsraum, der von Taten bewohnt wird.<sup>87</sup>

Nietzsches Angabe »einer solchen Gefühls – Explosion und – Expansion«<sup>88</sup>, die bereits die Konzeption und die Niederschrift des zweiten Teils des »Zarathustras« charakterisiere, steigert die Anforderungen an den zeitgenössischen Leser ins Maßlose. Denn das »Verständnis« des Textes

---

Bewegungen und Erregungen des Leibes [...]. Die Macht des Leibes besteht darin, Stimmungen zu entwerfen, wie der Leib andererseits durch die Macht der Affekte und Gefühle geworfen wird.« Volker Caysa, Ein Versuch, Nietzsches Affektlehre systematisch zu verstehen, in: Nietzscheforschung, Bd. 15, 2008, 196f.

83 Vgl. dazu das Kapitel I.2.1 der vorliegenden Arbeit.

84 »Mit solcher Inbrunst wünschte Nietzsche seinem Wort heroische Größe, dass er die Äußerung des Wunsches nach einer Tat bereits für die Tat selbst nahm.« Heinz Schlaffer, Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, München 2007, 154.

85 Benjamin Biebuyck, »Eine Gleichnis- und Zeichensprache, mit der sich vieles verschweigen lässt.« Figurations- und Metapherntheorie des späten Nietzsche, in: Roland Duhamel und Erik Oger [Hg.], Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst, Würzburg 1994, 134ff.

86 Ebd. 135.

87 Vgl. Gunter Gebauer, Der Leib des Menschen nach dem Tode Gottes, in: Nietzscheforschung, Bd. 10, 2003, 39 u. 40.

88 Brief an Heinrich Köselitz vom 13. Juli 1883; KSB VI, 397.

wird abhängig gemacht von dem Prozess einer Verwandlung, die beim Leser durch dessen Lektüre allein bewirkt werden soll. Dem Leser tue sich Nietzsche zufolge der »Abgrund der Zukunft« auf, wenn dieser gewillt sei, aktiv in den Erlebnishorizont des Buchs hineinzugeraten: »wer einmal darin gelebt hat, der kommt mit einem andern Gesichte wider zur Welt zurück.«<sup>89</sup> Wen das Buch mit einem anderen Gesicht zur Welt zurückkommen lässt, muss durch die Imaginationen im Akt des Lesens mit seinem Leben daran teilgenommen haben. Es ist die Qualität des eigenen Erlebens, nach der sich in der Vorstellung des Autors die von ihm anvisierte transformatorische Interaktivität zwischen Text und Leser bemisst.

Der Vorgang der Lektüre wird zu einem selektiven Proberstein, insofern der Leser sich beim Lesen als wert und würdig genug für die unerhörte Schreibart des Textes erweisen muss: »Man muss dessen werth sein, ihn zu hören... Und bis dahin wird es Niemanden geben, der die Kunst, die hier verschwendet worden ist, begreift: es hat nie Jemand mehr von neuen, von unerhörten, von wirklich dazu geschaffenen Kunstmitteln zu verschwenden gehabt.« (KSA VI, 304) Einerseits glaubt Nietzsche an wesentliche Innovationen im Bereich der Kunst, für die er durch den »Zarathustra« gesorgt hat. Durch den Modus der von ihm innovativ erprobten Kunstmittel glaubt er den Effekt zu erzielen, den er mit seinem literarischen Vorhaben verbindet. Denn »[a]uf diese Art können in der Sprache nun auch »überdurchschnittliche« Zustände und Empfindungen zum Ausdruck gebracht werden [...].«<sup>90</sup> Andererseits zweifelt er an den Fähigkeiten des Lesers, sich beim Lesen des Textes angesichts von dessen Schreibart kongenial zu behaupten. »Nietzsches Ziel, bei seinen intendierten Lesern den höchsten Effekt zu erlangen«<sup>91</sup>, wird durch die Vehemenz seiner Leserkritik eigentümlich gebrochen. Das »Buch für Alle und Keinen« scheint die Bedingungen und die Grenzen des Text-Mediums neu zu taxieren, wenn es sich selbst als ein vom Scheitern bedrohter Versuch erkennen will, den Leser durch unerhörte Worte zu erreichen.

Im Kapitel »Vom Lesen und Schreiben« spricht Zarathustra mit Verachtung von demjenigen, den der Autor Nietzsche erreichen will, vom Leser: »Wer den Leser kennt, der thut Nichts mehr für den Leser. Noch ein Jahrhundert Leser – und der Geist selber wird stinken. [...] Wer in Blut und Sprüchen schreibt, der will nicht gelesen, sondern auswendig gelernt werden.« (KSA IV, 48) Zarathustra, der Redner, vertraut auf den Spruch, der dem Hörer gleichsam eingehämmert werden kann, und den dieser sich beim Hören buchstäblich einverleiben kann. Der Verkünder neuer Weisheiten wendet sich entschieden gegen den Leser, auf den der Autor Nietzsche notwendig angewiesen ist. Dem reichlichen Eigenlob für die scheinbar unüberbietbare Produktion des »Zarathustra« steht hier eine Skepsis entgegen, die das Fundament der literarischen Mitteilung empfindlich berührt. Der künstlerische Anspruch dieser Mitteilung ist vor dem Hintergrund des radikalen ästhetischen Experiments zu verstehen, das der Autor konsequent durchführen will: »Nietzsches *Zarathustra* zieht die äußerste poetische Konsequenz eines ästhetischen und

89 Brief an Erwin Rohde vom 22. Februar 1884; KSB VI, 479.

90 Daniela Langer, *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München 2005, 76.

91 László V. Szabó, »Die Worte liegen uns im Wege« – Zum Kunstsprachstil Nietzsches in »Also sprach Zarathustra«, in: *Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis*, Bd. 6, H. 1, 2002, 43.

sprachphilosophischen Wissens aus dem 19. Jahrhundert [...].«<sup>92</sup> Ausgehend von der scharfen Leserkritik Zarathustras ist an dieser Stelle nach dem Status von Nietzsches grundsätzlicher Sprachkritik in »Zarathustra« zu fragen.

Nietzsches sprachkritische Überlegungen durchziehen sein gesamtes Denken und erreichen bereits mit »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« die gedankliche Pointierung einer Sprachkrise.<sup>93</sup> Indem er sich insbesondere mit Gustav Gerbers »Die Sprache als Kunst« auseinandersetzt, gerät die urteilsgrammatische Wissenschaftsprosa unter sprachphilosophischen Generalverdacht.<sup>94</sup> Die altehrwürdige Korrespondenztheorie der Wahrheit ist vor diesem Hintergrund dann zu verabschieden, wenn die schöpferische Eigendynamik von Sprache nicht nur die wissenschaftliche Begriffssprache überhaupt erst fundiert, sondern auch das konkret-sinnliche Phänomen begriffener *Gegenstände* einsehbar macht. Die Metapher spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle »as an explanatory model that can compromise the complexity of nervous process, mental representation, and language [...].«<sup>95</sup> Insofern dient der frühe Text »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« als Ausgangspunkt vornehmlich metaphorologisch orientierter Untersuchungen des »Zarathustra«. <sup>96</sup> In der »Götzen-Dämmerung« zielt nun die Sprachkritik ab auf die Normierung der Sprache, die bloß das Allgemeine ausdrücken, jedoch nicht das Einzigartige und Individuelle erfassen könne:

Wir schätzen uns nicht genug mehr, wenn wir uns mittheilen. Unsrer eigentlichen Erlebnisse sind ganz und gar nicht geschwätzig. Sie könnten sich selbst nicht mittheilen, wenn sie wollten. Das macht, es fehlt ihnen das Wort. [...] Die Sprache, scheint es, ist nur für Durchschnittliches, Mittleres, Mittheilsames erfunden. (KSA VI, 128)

Mit der von Nietzsche behaupteten und auch in sprachkünstlerischer Hinsicht einzigartigen Stellung des »Zarathustra« will diese Aussage zunächst nicht zusammen passen. Indessen wird in der oben erwähnten Leserkritik das Problem der Verständigung schon impliziert, um das es auch in diesem Zitat geht. Das Aufbieten großartiger und innovativer Kunstmittel ist vereinbar mit den problematischen Versuchen des Protagonisten Zarathustra, mit seinesgleichen, den Gefährten also,

92 Georg Bayerle, Metapher und Gelächter. Mediale Bewusstwerdung und ästhetische Mobilisierung in Nietzsches Philosophie, in: Weimarer Beiträge, Bd. 46, H. 1, 2000, 17.

93 »Friedrich Nietzsche gilt gemeinhin als der erste, der eine umfassende Sprachkritik formulierte, nach der Begriffe keineswegs in der Lage seien, die ›Wahrheit‹ über den bezeichneten Gegenstand auszusagen, da sie aus subjektiven Übertragungen von Nervenreizen entstünden, denen keine objektive Eigenschaft des Gegenstandes in der Wirklichkeit zugesprochen werden könne.« Daniela Langer, Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes, 25.

94 Vgl. Christof Kalb, Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie, 135 ff. – Vgl. zu diesem Aspekt allgemein: Michael Thalken, Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus, Frankfurt a. M. 1999./Vgl. zur Bedeutung von Nietzsches Lichtenberg-Rezeption in diesem Zusammenhang: Martin Stingelin, »Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs«. Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie), München 1996.

95 Christian J. Emden, Nietzsche on Language, Consciousness, and the body, Urbana and Chicago 2005, 106.

96 Neben der bereits erwähnten Dissertation Peter Gassers sei an dieser Stelle als ein Beispiel lediglich die folgende Arbeit genannt: Barbara Naumann, Nietzsches Sprache »aus der Natur«. Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in »Also sprach Zarathustra«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 14, 1985, 126–164.

zu kommunizieren.<sup>97</sup> Der kommunikative Aspekt ist für den »Zarathustra« zentral, gerade weil die sprachkritische Spitze für den Autor des Textes nicht verloren geht. Nietzsches ambivalentes Verhältnis zur Kapazität von Sprache manifestiert sich in diesem Text in einer vehementen Medienskepsis, die gleichwohl auf dem Versuch, das Unsagbare mitzuteilen, beharrt.<sup>98</sup> Diese Medienskepsis erhellt auch aus der Einsicht, die zahlreichen Wahrnehmungsereignisse der Leibvernunft nicht nur sprachlich, sondern darüber hinaus zwangsläufig über das geschriebene Wort des Text-Mediums vermitteln zu müssen. In »Zarathustra« sind Georg Bayerle zufolge die mediale Bewusstwerdung des Autors und die von ihm betriebene ästhetische Mobilisierung stets aufeinander zu beziehen.<sup>99</sup> Beides sind konstitutive Aspekte des von Nietzsche in diesem Text durchgeführten literarischen Experiments, die interindividuelle Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft zu inszenieren. Insofern ist die Kehrseite von Nietzsches Skepsis gegenüber dem Text-Medium sein paradoxes schriftstellerisches Programm, innerhalb des Mediums über das Medium hinauszukommen, indem ein verändertes Schreiben und Lesen erprobt werden soll.<sup>100</sup> *Durch die Kategorie »Körper-Inszenierungen« soll ein dem Autor bewusstes Spannungsverhältnis zum Ausdruck gebracht werden, das hinsichtlich des geschriebenen Wortes die Medialität des Performativen im Zeichen der Krise kennzeichnet.* Diese interne Spannung der Kategorie der Körper-Inszenierungen manifestiert sich mit programmatischer Weisung in der Gleichnisrede Zarathustras. In seiner Rede »Von der schenkenden Tugend« ist es Zarathustra zufolge diese Form der Rede, die den Leib wirkungsvoll in Stellung bringt:

Achtet mir, meine Brüder, auf jede Stunde, wo euer Geist in Gleichnissen reden *will*: da ist der Ursprung eurer Tugend. *Erhöht ist da euer Leib und auferstanden*; mit seiner Wonne entzückt er den Geist, dass er Schöpfer wird und Schätzer und Liebender und aller Dinge Wohlthäter. (KSA IV, 99; H. v. m.)

In Anlehnung an Heine kann gesagt werden, dass Zarathustra hier kraft des Wortes den Körpern ihren Geist zurückgeben will. Indem die Gleichnisrede den Leib erhöhen und auferstehen lassen will, verdeutlicht sie einen von ihr intendierten Transformationsprozess, womit die Macht der Sprache im Sinne einer bestimmten Erzeugungsstrategie exponiert wird.<sup>101</sup> Die *mediale* Spannung zwischen Leiblichkeit und Sprache wird nun dadurch indiziert, dass es von der Modalität der Gleichnisrede abhängt, ob der Geist der Gefährten sich selbst zum aktiven Fürsprecher des Leibes

---

97 Biebuyck plädiert in diesem Zusammenhang dafür, Nietzsches Konzeption des Sprachgebrauchs als eine Immunitätstheorie einzustufen, die Nietzsches Angst vor gesundheitlicher Ansteckung geschuldet sei. Dies begreift m. E. jedoch nicht die sprachliche Dimension einer Inszenierungsstrategie des Autors Nietzsche mit ein, der auch in den Selbstgesprächen Zarathustras sein Wort an den Leser verheißungsvoll richten will. Vgl. Benjamin Biebuyck, »Eine Gleichnis- und Zeichensprache, mit der sich vieles verschweigen lässt.« *Figurations- und Metapherntheorie des späten Nietzsche*, 141 f.

98 Vgl. Albrecht Dammeyer, *Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler*, 149 ff.

99 Vgl. Georg Bayerle, *Metapher und Gelächter. Mediale Bewusstwerdung und ästhetische Mobilisierung in Nietzsches Philosophie*, 27 ff.

100 Vgl. Rudolf Fietz, *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1992, 374.

101 Christof Windgätter hält in seiner medientheoretischen Arbeit fest, »dass [...] noch bevor Zarathustras Vorrede 1883 dazu auffordert, Sprache insgesamt als Macht beschrieben und auf Körper bezogen wird. Eine Macht freilich, die erst durch den Gebrauch der Worte entsteht, sowie Körper, die stets das Fleisch und Blut der Sprechenden bzw. Hörenden sind.« Christof Windgätter, *Medienwechsel. Vom Nutzen und Nachteil der Sprache für die Schrift*, Berlin 2008, 271.

bestimmen will und kann.<sup>102</sup> Wenn diese Abhängigkeit des Fürsprechers von dem rhetorischen Impuls des Willens, auf bestimmte Art und Weise in Gleichnissen zureden, evident ist, wird die prekäre Vermittler-Rolle des Sprach-Mediums bewusst gemacht: Die Rede, die den Leib zu erhöhen sucht, verrät und bekundet stets ein bestimmtes Verhältnis zu ihm, insofern sie notwendig auf den fundamentalen Vorgängen der Leibvernunft gründet, wie insbesondere durch die Rede »Von den Hinterweltlern« deutlich wird.<sup>103</sup> Das »Projekt einer substantiellen Umschreibung des Körperlichen im Verhältnis zum Text«<sup>104</sup>, das Nietzsche durch die ästhetische Praxis des »Zarathustra« in Angriff nimmt, wird vor diesem Hintergrund aufgrund der durch den Redner Zarathustra anvisierten Erzeugungsstrategie der Sprache spezifiziert, die Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft zu inszenieren. Dieser Effekt der Gleichnisrede wird bestimmten Gefährten in Aussicht gestellt, in denen Zarathustra seinesgleichen finden will, jedoch vergeblich nach ihnen auf der Suche ist.<sup>105</sup> Für den Autor des »Zarathustra« ist seiner eigenen Auffassung nach die Mitteilungssituation nicht weniger kritisch. Es scheint plausibel, diesen Text als Höhepunkt und Bruch von Nietzsches Leser-Zuwendung anzusehen: »Immer strenger fragen: für wen noch schreiben? – Für Vieles von mir Gedachte fand ich keinen reif; und Zarathustra ist ein Beweis daß Einer mit der größten Deutlichkeit reden kann, aber von Niemandem gehört wird.« (KSA XI, 212)

Wie kann eingedenk der eigentümlichen Sonderstellung, die der »Zarathustra« für seinen Autor einnimmt, die affektive Funktion des Textes unter seinen medialen Bedingungen bei Nietzsche genauer spezifiziert werden? Um diese Frage zu beantworten, ist in Bezug auf den besonderen sprachtheoretischen Hintergrund des Autors Nietzsche stets im Blick zu behalten, »daß die Grundlagen der Sprachkritik die Grundlagen des Sprachvertrauens mitdefinieren.«<sup>106</sup>

Nietzsche erblickt die Kunstfertigkeit seines Stils grundsätzlich in der Möglichkeit, durch den Text ein bestimmtes Pathos zu erzeugen, das sich mittels der nuancierten Variation der gesetzten Zeichen auf den Leser übertragen kann. Es kommt ihm zufolge darauf an, dass die außergewöhnliche Differenzierung des »eigenen« affektiven Zustandes mit dem stilistischen Reichtum und der mitteilbaren Möglichkeitsfülle des Sprachkünstlers korrespondiert:

Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine Kunst des Stils. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, mit zu teilen – das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils – die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. (KSA VI, 304)

102 So bemerkt Braun aufschlussreich, dass »die Art des Gleichnisses verrät, ob der Leib sich noch selber will oder sich bereits verneint.« Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, 60.

103 Vgl. das Kapitel I.2.2 der vorliegenden Arbeit.

104 Georg Bayerle, Metapher und Gelächter. Mediale Bewusstwerdung und ästhetische Mobilisierung in Nietzsches Philosophie, 17.

105 »Die Suche nach dem Hörer ist mitbestimmend für die Abfolge der Teile des Werkes und für ihren jeweiligen Aufbau. Sie schließt Zarathustras Wunsch nach Freunden, nach verständigen Teilnehmern für seine schweren Lehren ein. In diesem Sinne findet er sie im Verlaufe des ganzen Werkes nicht; er erwartet sie am Ende.« Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 97.

106 Dietz Bering, Paralinguistische Mimesis. Sprachskepsis und Sprachvertrauen bei Friedrich Nietzsche, in: Jürgen Schiewe [Hg.], Welche Wirklichkeit wollen wir? Beiträge zur Kritik herrschender Denkformen, Schliengen 2000, 38.

Entscheidend ist demzufolge, dass der Stil nicht allein den Zustand des Schreibenden getreu wiedergeben soll, sondern Hans-Martin Gauger zufolge eine »Umsetzung dieses Zustands sein [soll], insofern dieser sich kommunikativ auf einen *anderen* bezieht.«<sup>107</sup> Im Hinblick auf diese strategische Ausrichtung des Stils, den »eigenen« Zustand *umzusetzen* und d.h. auf den Leser zu übertragen, ist nach dem grundlegenden Bezugspunkt der unterschiedlichen narrativen Strategien zu fragen, die beim Leser bestimmte Präsenzeffekte erzeugen sollen.<sup>108</sup> Einen wichtigen Hinweis liefert zunächst Dietz Bering, wenn er in diesem Zusammenhang die Funktion von paralinguistischen bzw. suprasegmentalen Elementen des Schreibens hervorhebt.<sup>109</sup> Bering zufolge sind es analoge Sprachkodierungen, die es Nietzsche durch den sprachlichen Effekt ermöglichen, die diskreten Sprachkodierungen zu umgehen und eine differenzierte innere Spannung auf den Leser zu übertragen. Die »vielfachste Kunst des Stils« bringt vor allem durch diese variationsreichen analogen Zeichen die suggestive Kraft des Textes hervor, jemand anderen, den beim Akt des Lesens leiblich anwesenden Leser, wirkungsvoll zu erreichen.

In Bezug auf diesen imaginativen Effekt, der die Distanz zwischen Autor und Leser aufzuheben scheint, hebt Thomas Müller Nietzsches »Programm einer Vermündlichung des Schreibens«<sup>110</sup> hervor, das an das Stilideal der Mündlichkeit bei Heine denken lässt. Analog zu Heine erprobt Nietzsche grundlegend in seinen Texten einen sprechenden Stil, der auf den Effekt einer im Text imaginierten Stimme des Autors abzielt. Der *verkörperte Sprachmodus der Stimme* verdeutlicht die imaginative Wirksamkeit literarischer Präsenzeffekte beim Leser, wie Heinz Schlaffer in seiner Stilanalyse<sup>111</sup> zu Nietzsche nahelegt:

Ist die Stimme des Autors in einem Text anwesend (geisterhaft zwar, aber in der Stimme gehen Körper und Geist ineinander über), so steigert sich dadurch auch die Präsenz des Lesers: Sein Ohr ist angesprochen;

107 Hans-Martin Gauger, Nietzsches Stil am Beispiel von »Ecce homo«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 13, 1984, 342.

108 Auf die sprachliche Erzeugung von Präsenzeffekten als eine grundlegende stilistische Möglichkeit Nietzsches weist Doren Wohlleben ausdrücklich in Bezug auf den »Zarathustra« hin, wobei von ihr nur ganz allgemein die sprachliche Rhythmik erwähnt wird, ohne die narrativen Strategien des Textes konkret zu analysieren.

Vgl. Doren Wohlleben, Friedrich Nietzsches Zarathustra im poetologischen Spannungsfeld von Schatten und Erscheinung, in: Mathias Mayer [Hg.], Also wie sprach Zarathustra? West-östliche Spiegelungen im kulturgeschichtlichen Vergleich, Würzburg 2006, 135 f. – Auf die Kategorie des sprachlichen Rhythmus' soll weiter unten näher eingegangen werden.

109 »Der Welt dauernden Wandels, der »außerordentlichen« Vielfalt der inneren Zustände« Nietzsches kann bei Kommunikationsversuchen noch am ehesten die analoge Kodierung mit ihren gleitenden Skalen beikommen. Sprache ist nun [...] auf ihren zentralen Ebenen – Phoneme, Wörter/Begriffe, Syntax – stufig, also diskret kodiert, und hier wurzelt denn auch folgerichtig Nietzsches Sprachskepsis. Analoge, gleitende Kodierung [...] findet sich nur in den Randbezirken der paralinguistischen, suprasegmentalen Ebenen. Konsequenterweise müßte er auf diese sein Vertrauen setzen, und tatsächlich: Alle von ihm positiv eingeschätzten Kommunikationsmittel liegen auf diesen gleitenden Skalen.« Dietz Bering, Paralinguistische Mimesis. Sprachskepsis und Sprachvertrauen bei Friedrich Nietzsche, 46.

110 Thomas Müller, Die Poetik der Philosophie. Das Prinzip des Perspektivismus bei Nietzsche, Frankfurt a. M./New York 1995, 242.

111 Ungeachtet der längst vergangenen Forschungsdebatten angehörigen Hauptthese seines Buchs, dass die vermeintliche Entfesselung des Wortes durch Nietzsche den Aufstieg eines politischen Diktators in Deutschland ermöglicht habe, büßt ein großer Teil der stilkundlichen Bemerkungen Schlaffers nichts von ihrem Wert ein. Vgl. Nikolas Zok, Rez. zu Heinz Schlaffer, Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, in: Nietzscheforschung, Bd. 15, 2008, 341 ff.

ein Teil seines Körpers macht ihm bewusst, dass er mit seinem ganzen Körper als reale Person gegenwärtig ist.<sup>112</sup>

Die Unterscheidung von mündlicher Rede und Schrift prägt Nietzsches Überlegungen zum Stil maßgeblich. Indem er die unhintergehbare Differenz zwischen beiden Medien erkennt, gewinnt er darin einen systematischen Ausgangspunkt seiner eigenen Stiltheorie.<sup>113</sup> Den deutlichen Vorrang erhält hierbei das gesprochene Wort gegenüber der schriftlichen Mitteilung.<sup>114</sup> Diese Präferenz wird durch die Schreibart des »Zarathustra« bestätigt, in dem Nietzsche daran gelegen ist, einen sprechenden Zarathustra vorzuführen.<sup>115</sup> In Zarathustras Reden werden mündliche Redesituationen *inszeniert*, die die Gleichnisrede durchgängig bestimmen.<sup>116</sup> An das Stilideal der inszenierten Mündlichkeit ist die Aufgabe geknüpft, sich beim Schreiben an der direkten Kommunikation unter Anwesenden zu orientieren. Der sprachliche Effekt zielt ab auf eine sinnlich-konkrete Präsenzerfahrung des Lesers, die durch den lebendigen Stil evoziert wird. Auf die Lebendigkeit des Stils kommt Nietzsche in seinen zentralen Gedanken »Zur Lehre vom Stil«, den so genannten Tautenburger Aufzeichnungen, zu sprechen:

1.  
Das Erste, was noth thut, ist Leben: der Stil soll l e b e n .
2.  
Der Stil soll dir angemessen sein in Hinsicht auf eine ganz bestimmte Person, der du dich mittheilen willst. (Gesetz der d o p p e l t e n R e l a t i o n .)
3.  
Man muß erst genau wissen: »so und so würde ich dies sprechen und v o r t r a g e n « – bevor man schreiben darf. Schreiben muß eine Nachahmung sein.  
[...]
5.  
Der Reichthum an Leben verräth sich durch R e i c h t h u m a n G e b ä r d e n . Man muß Alles, Länge und Kürze der Sätze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge der Argumente – als Gebärden empfinden l e r n e n .  
[...]

112 Heinz Schlaffer, Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, 84f. – »Die Lebendigkeit von Nietzsches Stil liegt in der außerordentlichen Sprechnähe: es ist ein Parlandostil. Sogleich jedoch muß hinzugefügt werden, dass das Parlando, das Nietzsches Schreibweise ist, sich durch große Lebhaftigkeit auszeichnet. [...] Nietzsches Parlando ist vielmehr gekennzeichnet durch unausgesetztes, unregelmäßigstoßartig drängendes Tempo. Dieses ist nicht künstlich erzeugt, sondern entspringt ganz natürlich der Bewegtheit des Zustands, aus dem heraus er redet.« Hans-Martin Gauger, Nietzsches Stil am Beispiel von »Ecce homo«, 339. In Kontrast zu Gauger wird jedoch Nietzsches Stil in »Zarathustra« als inszenatorische Erzeugungsstrategie analysiert, deren Künstlichkeit integrativer Bestandteil der narrativen Strategien ist.

113 Vgl. Linda Simonis, Der Stil als Verführer. Nietzsche und die Sprache des Performativen, in: Nietzsche-Studien, Bd. 31, 2002, 61.

114 Vgl. Hans-Martin Gauger, Nietzsches Auffassung vom Stil, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer [Hg.], Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt a. M. 1986, 205. – Joachim Goth zufolge »erscheint es als das auffälligste Charakteristikum von Nietzsches Stil, daß er deutliches Abbild eines Autors ist, der nicht nur zu lesen und zu schreiben, sondern viel eher: zu hören und zu sprechen versteht.« Joachim Goth, Nietzsche und die Rhetorik, Tübingen 1970, 89.

115 Siegfried Vitens benennt einen wesentlichen Aspekt der stilistischen Leistung in Nietzsches »Zarathustra« folgendermaßen: »Die großartige Einseitigkeit, mit der er die Hörbarkeit der deutschen Sprache herausstellte, war seine geschichtliche Leistung.« Siegfried Vitens, Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in »Also sprach Zarathustra«, Bremen-Horn 1951.

116 Vgl. Lukas Labhart, pro ommáton poiein. Nietzsches Teilübersetzung von Aristoteles' »Rhetorik, Zur Lehre vom Stil« und »Also sprach Zarathustra«, in: Nietzscheforschung, Bd. 7, 2000, 156.

8.

Je abstrakter die Wahrheit ist, die man lehren will, um so mehr muß man erst die *S i n n e* zu ihr verführen. [...] (KSA X, 38f.)

Der rhetorisch versierte Sprecher, der die erlebte Individualität seiner eigenen aktiven Präsenz auf seinesgleichen übertragen kann, wird zum Vorbild des Autors, der sich lebendig im Text mitzuteilen versucht. Die Unterstellung eines leibhaftigen Gegenübers leitet den Versuch des Autors ein, sich selbst als lebendig im Text in Szene zu setzen. Wie bei einem Schauspieler gilt es den »Reichthum an Gebärden« in eigener Gestalt zu verkörpern, ihn empfinden zu lernen und wortreich an das Publikum, das der Text im Leser finden will, abzugeben. Diesen Reichtum des sprechenden Stils weist auch der »Zarathustra« auf: »Kein deutsches Sprachwerk ist mit solcher Entschiedenheit als Rede gebaut, vom Rhetorischen her konzipiert, das die Gebärde einschließt.«<sup>117</sup> Auf den zeitlichen Zusammenhang von Nietzsches Gedanken »Zur Lehre vom Stil« zu »Zarathustra« weist Lukas Labhart hin und bezieht diese konkret auf den inszenierten Auftritt des Protagonisten.<sup>118</sup> Insbesondere ist der konzeptionell grundlegende Wiederkunftsgedanke die Wahrheit Zarathustras, die abstrakter nicht sein könnte: »um so mehr muß man erst die *S i n n e* zu ihr verführen.« Der Typus des Schauspielers gewinnt in diesem Zusammenhang buchstäblich an Kontur und rückt mit seiner Verführungskunst in den Mittelpunkt von Nietzsches Überlegungen zum Stil.

In dieser Hinsicht unterstreicht Linda Simonis Nietzsches »Plädoyer für einen sinnlich-ästhetischen, darstellenden Stil, der sich zugleich als ein ästhetisches Verhalten, als eine Kunst der schauspielhaften Vorführung und Inszenierung reflektiert.«<sup>119</sup> Zwar liegt in dieser Arbeit der methodische Schwerpunkt nicht auf Nietzsche als »Verfechter und Theoretiker des Performativen *avant-la-lettre*«<sup>120</sup>, weil es Simonis dabei um die Performativität von Sprache geht. Doch teilt die Analyse der sprachlichen Präsenzeffekte grundsätzlich die bereits angedeutete methodische Aufmerksamkeit für die Frage nach dem Effekt, »nämlich jene (nicht allein auf Tropologie reduzierbare) Dimension von sprachlicher Rhetorizität, die sich als persuasive und sinnlich-ästhetische Wirkungskraft der Rede beschreiben ließe.«<sup>121</sup> Die Analyse der narrativen Strategien von Körper-Inszenierungen orientiert sich an den affektiven Funktionen von Sprache und berücksichtigt in Bezug auf die ästhetische Praxis des »Zarathustra« sowohl Fragen zu Nietzsches Verhältnis zur Rhetorik als auch solche zur Textualität seines Werkes. Beide Frageaspekte repräsentieren zentrale Linien der neueren Nietzscheforschung, denen die vorliegende Arbeit insbesondere durch den Bindestrich in der Kategorie Körper-Inszenierungen, der die sprachliche Medialität des Performativen indiziert, signifikant verbunden bleibt.<sup>122</sup>

Grundsätzlich erhellt Nietzsches sprachtheoretische Sensibilisierung für das Erzeugen von Präsenzeffekten bereits aus der Weise, wie er den Begriff der Rhetorik im Rahmen seiner Basler

117 Fritz Martini, Friedrich Nietzsche »Also sprach Zarathustra«, in: ders., Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Bennis, Stuttgart 1954, 13.

118 Vgl. Lukas Labhart, *pro ommáton poiein*. Nietzsches Teilübersetzung von Aristoteles' »Rhetorik, Zur Lehre vom Stil« und »Also sprach Zarathustra«, 144 u. 152 ff.

119 Linda Simonis, *Der Stil als Verführer. Nietzsche und die Sprache des Performativen*, 60.

120 Ebd.

121 Ebd.

122 Vgl. dazu den systematischen Überblick von Daniela Langer über die zahlreichen Untersuchungen zu den beiden von ihr ausgemachten Hauptlinien: Daniela Langer, *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, 39 ff.

Rhetorik-Vorlesung im Wintersemester 1872/73 bestimmt. Darin bezieht er sich besonders auf die aristotelische Rhetorik, um dadurch einen eigenen entscheidenden Akzent zu setzen, dass er den griechischen Begriff »dynamis« nicht mit »Vermögen«, sondern mit »Kraft« übersetzt:<sup>123</sup>

[...] die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten die Kraft, welche Arist. Rhetorik nennt, an jedem Dinge das heraus zu finden u. geltend zu machen was wirkt u. Eindruck macht, ist zugl. Das Wesen der Sprache: diese bezieht sich, ebenso wenig wie die Rhetorik, auf das Wahre, auf das Wesen der Dinge, sie will nicht belehren, sondern eine subjektive Erregung u. Annahme auf andere übertragen. (<Darstellung der antiken Rhetorik>, KGW II/4, 425 f.)

Wenn das »Wesen der Sprache« darin gesehen wird, »eine subjektive Erregung u. Annahme auf andere übertragen«, kann diese Auffassung auch auf Nietzsches eigene Rhetorik bezogen werden.<sup>124</sup> Die Rhetorik des »Zarathustra« wird von Joachim Goth nicht als der große Stil verstanden, den Nietzsche darin erblicken will.<sup>125</sup> Dieser setze in seiner ästhetischen Praxis eher auf die rhetorische Wirkungsfunktion des »Movere«;<sup>126</sup> verwirklicht werde dadurch ein Stil, den er gerade an Wagner und der Moderne als dekadent kritisiere.<sup>127</sup> Die bereits erwähnte Rhetorik der Krise in »Zarathustra« manifestiert sich in den affektiven Effekten eines sinnlichen Stils: »[H]ier scheint sich in der Tat die Sprache oft mehr an Nerven und Ohr als an den Verstand zu richten, hier scheinen bisweilen Klang und Rhythmus wichtiger als der Inhalt zu sein.«<sup>128</sup> Stilistisch begibt sich Nietzsche auf den Weg, affektive Präsenzeffekte dadurch zu erzielen, dass er die Sprache konsequent dynamisiert: »Es ist eine *energetische Sprache*, die auf Veränderung drängt; zugleich ist sie die höchste Form der Zeitkomprimierung.«<sup>129</sup> Insbesondere zeichnet sich der »Zarathustra« durch den Versuch aus, Präsenzeffekte durch das rhetorische Potenzial der Poesie zu erzeugen, sodass »die suggestive Wirkung der poetischen Form für den prosaischen Inhalt«<sup>130</sup> genutzt werden kann.

Nietzsches Gedanken »Zur Lehre vom Stil« akzentuieren vor diesem Hintergrund den interaktiven Wirkungsaspekt der Sprache, indem sie die medialen Bedingungen des Textes reflektieren. Der Stil des Autors wird dazu bestimmt zu leben, gerade weil der Text bestimmter Strategien bedarf, um vom Leser erlebt zu werden. Für den »Zarathustra« und die in dieser Arbeit anvisierten literarischen Körper-Inszenierungen wird dadurch die Relevanz des Schauspielertypus als die entscheidende Bezugsgröße unterstrichen, in deren Gesichtskreis der

123 Vgl. Martin Stingelin, Nietzsches Rhetorik: Figuration und Performanz, in: Jürgen Fohrmann [Hg.], Rhetorik. Figuration und Performanz, Stuttgart/Weimar 2004, 300.

124 »Indem man sich seine Schriften buchstäblich merken sollte, wollte Nietzsche den Gesellschaftskörper interpretieren. Letztlich ist auch Nietzsches pathetische Poesie/Rhetorik davon getragen, »eine subjektive Erregung u. Annahme auf andere« zu »übertragen«, sei es als Interpretation, sei es als Moment spielerischer Freiheit.« Martin Stingelin, Nietzsches Rhetorik: Figuration und Performanz, 311.

125 »Die Kunst des grossen Rhythmus, der grosse Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher, Leidenschaft ist erst von mir entdeckt; mit einem Dithyrambus wie dem letzten des dritten Zarathustra, »die sieben Siegel« überschrieben, flog ich tausend Meilen über das hinaus, was bisher Poesie hiess.« (KSA IV, 304f.)

126 Vgl. Joachim Goth, Nietzsche und die Rhetorik, 98.

127 »Im »Zarathustra« allerdings scheint der »große Stil« nicht, wie Nietzsche meinte, in diesem Sinne einer im höchsten Maße stilisierten Haltung konstituierend zu sein, sondern viel eher in dem gerade von Nietzsche pejorativ auf Wagner und die Moderne angewandten einer »corrupta eloquentia.« Ebd. 99.

128 Ebd. 105.

129 Gunter Gebauer, Der Leib des Menschen nach dem Tode Gottes, 38. (H. v. m.)

130 Heinz Schlaffer, Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, 58.

Autor auf die medialen Bedingungen des Textes reflektiert. Nach dem oben erwähnten »Gesetz der doppelten Relation« sollen die schriftsprachlichen Mittel als Gebärden des Redners wie bei einem Schauspieler empfunden werden,<sup>131</sup> nämlich die »Länge und Kürze der Sätze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen«. Dabei soll der Text die Möglichkeit realisieren, auf einen hörenden Leser einzuwirken: »Gute Prosa muß aber vor allem die Qualität haben, vor dem hörenden Leser wirklich erklingen zu können, d. h. sie muß ›musikalisch‹ sein.«<sup>132</sup> Neben der Gebärde spielen aus diesem Grund weitere Kategorien für Nietzsche eine große Rolle, an denen sich seine ästhetische Praxis orientiert, nämlich Musik, Rhythmus, Tanz, Ton und Tempo.<sup>133</sup> Im Hinblick auf den »Zarathustra« werden narrative Strategien virulent, die maßgeblich auf die »Prävalenz des Sinnlich-Klanglichen«<sup>134</sup> in der Sprache ausgerichtet sind. Wie Michael Thalken betont, ist der »Zarathustra« als der Versuch Nietzsches anzusehen, der Musik ihr sinnlich-klangliches Moment zu entwinden.<sup>135</sup>

Mit stilistischen Aspekten wie Rhythmus, Ton und Tempo rekurriert Nietzsche auf die Musikalität der Sprache, sodass die imaginative Wirksamkeit eines musikalischen Stils beim Lesen den Effekt einer imaginierten Präsenzerfahrung erzeugen soll.<sup>136</sup> Insbesondere ist das Potenzial des Rhythmus' in der Intensität der Wirkung zu sehen, die er angesichts des Rezipienten ermöglicht, wie Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz grundsätzlich hervorheben: »Rhythmus ist eher als eine Spannung zwischen Wiederholung und Abweichung zu beschreiben, die die Wahrnehmung irritiert. Die besondere Intensität rhythmischer Wahrnehmung hat gewiss damit zu tun, dass sie ein Stück weit unterhalb oder diesseits sprachlich vermittelter Bedeutung wirkt.«<sup>137</sup> Der Aspekt der Affektivität des rhythmischen Wirkpotenzials wird von Nietzsche selbst reflektiert, sodass seine Überlegungen bei der Analyse der narrativen Strategien im jeweiligen Kontext der Körper-Inszenierungen miteinbezogen werden sollen. Vor dem Hintergrund der exemplifikatorischen Dimension der Mitteilungsaufgabe, die sich der exemplarische Verkünder Zarathustra zu eigen macht, ist nun nicht allein der perzeptorische Aspekt des Rhythmus' beachtenswert, wonach die relationale Organisation bestimmter Gegensätze zu einer Energie- und Spannungserfahrung des wahrnehmenden Subjektes führen.<sup>138</sup> Darüber hinaus ist der Rhythmus

131 Den Bezügen zur rhetorischen Tradition vor allem Ciceros und Quintilians geht Braun ausführlich nach. Vgl. Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, 35 ff.

132 Joachim Goth, Nietzsche und die Rhetorik, 14.

133 Vgl. Dietz Bering, Paralinguistische Mimesis. Sprachskepsis und Sprachvertrauen bei Friedrich Nietzsche, 44.

134 Michael Thalken, Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus, 109 ff.

135 Vgl. ebd. 122 f.

136 »Klang, Rhythmus, Tempo, Intervalle, staccato, rubato und vieles mehr. Er wollte für das Ohr schreiben, damit das Ohr (genauer: das Klangbild, das die vom Auge aufgenommenen Buchstaben im Innern erzeugen, als ob man sie hörte) so auf den ganzen Körper wirke, bis zu den Füßen, in denen sich wieder die alte Lust zum Tanzen regen könnte.« Heinz Schläffer, Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, 60.

137 Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz, Einleitung, in: dies. [Hg.], Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, Schliengen 2005, 15. – Zum Begriff des Rhythmus allgemein vgl.: Isabel Zollna, Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 24: Rhythmus, H. 96, 1994, 13–52.

138 Vgl. Simone Mahrenholz, Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurabilem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität, in: Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz [Hg.], Geteilte Zeit. Zur Kritik

»klarerweise ein exemplifikatives Element«<sup>139</sup>. Der sprachliche Rhythmus eröffnet dergestalt die Möglichkeit, im Gesichtskreis der literarischen Figuration Zarathustras den zentralen Konflikt in Bezug auf die Selbstinszenierung des Protagonisten *zu zeigen*, ohne dazu eines expliziten begriffssprachlichen Kommentars seitens des Autors zu bedürfen.

Nietzsche geht in »*Ecce homo*« so weit, seinen Text jedwedes künstlerisches Potenzial der Musik zuzuerkennen: »Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; – sicherlich war eine Wiedergeburt in der Kunst zu *h ö r e n*, eine Vorausbedingung dazu.« (KSA VI, 335) Vor diesem Hintergrund soll auf die Musikalität des Stils, insbesondere den sprachlichen Rhythmus genau geachtet werden, wenn es darum geht zu analysieren, wie das Moment der Schwelle sprachlich inszeniert wird.<sup>140</sup> Nietzsche will den Leser *verwandeln* und reflektiert, wie er seinen Leser durch einen musikalischen Stil wirklich verwandeln kann:

Ein Autor hat immer seinen Worten Bewegung mitzuteilen.

Hier ist ein Leser; er merkt nicht, daß ich ihn beobachte. Er ist mir von ehemals her bekannt – ein gescheuter Kopf: es schadet nicht, von ihm gelesen zu werden. – Aber er ist ja ganz verwandelt: bin ich es, der ihn verwandelt hat?

Kommata, Frage- und Ausrufezeichen, und der Leser sollte seinen Körper dazu geben und zeigen, daß das Bewegende auch bewegt.

Da ist er. Er ist ganz verwandelt. (KSA VIII, 618f.)

Die Möglichkeiten zur Verwandlung sucht Nietzsche in einer musikalisierten Schrift, die in ihrer eigenen Medialität präsentiert werden soll.<sup>141</sup> Im Mittelpunkt stehen die Grapheme der Schrift, die für den Leseprozess aktiviert werden: »die Interpunktionszeichen vor allem, aber auch die vielfältigen (druck)graphischen Auszeichnungsformen wie Absätze, Zeilenabstände, Typographie (Schriftgrade, Schriftarten), Fett- und Sperrdruck, Unterstreichungen, Klammern, Minuskel-Majuskel-Differenzierungen, Trennungen, Spatien und anderes mehr.«<sup>142</sup> Indem er diese graphischen Mittel verwendet, gibt der Autor seine Intention zu verstehen, die Körperlichkeit des Lesers zu aktivieren. Die Möglichkeit des Lesers, in dieser Hinsicht bewegt zu werden, kann der Leser nur durch die eigene Aktivierung realisieren, d. h. er muss aus Nietzsches Sicht im Akt des Lesens »seinen Körper dazu geben«. Auf diesen Modus der lesenden Selbstbewegung werden die ganzen Hoffnungen eines Stilideals der Mündlichkeit gesetzt, das Lesen als »körperliche Aktion und sinnliches Erlebnis«<sup>143</sup> versteht. Dieses Stilideal wird von Heine geteilt, wenn auch bei ihm von einer grundsätzlichen Sprachkritik und tief greifenden Medienskepsis im Sinne Nietzsches nicht die Rede sein kann. Worauf es Nietzsche und Heine ankommt, ist ein leiblich engagiertes Lesen, das dem Text die gleitenden Abstufungen der eigenen verkörperten Stimme verleiht.

---

des Rhythmus in den Künsten, a. a. O., 155.

139 Ebd. 162.

140 In diesem Zusammenhang exponiert Claudia Crawford »that the inward state in each instance enacts, performs, communicates the signs, rhythm, tempo and gestures of its moment of being. Nietzsche's style is, above all else, an unconscious musical style.« Claudia Crawford, *Nietzsches Great Style: Educator of the Ears and of the Heart*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 20, 1991, 211.

141 »Schrift soll nicht einfach durch Musik ersetzt, sondern selbst musikalisiert werden.« Rudolf Fietz, *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, 374.

142 Rudolf Fietz, *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, 378. Die Aufgabe des Autors kennzeichnet Rudolf Fietz folgendermaßen: »Er muß Zeichendichte unter den Bedingungen der Optik anstreben, muß die räumlich-statischen Schriftzeichen zu temporalisieren, gewissermaßen zu »musikalisieren« versuchen.« Ebd. 377.

143 Ebd. 392.

Die Musikalität des Stils ist insofern nicht nur hinsichtlich des »Zarathustra«, sondern auch ein bei Heine zu erprobender Rahmen, um die unterschiedlichen narrativen Strategien der Körper-Inszenierungen zu analysieren. Ausgehend von diesen Überlegungen sollen in dem jeweiligen Kontext bei Heine und Nietzsche die imaginativen Strategien des Textes konkret aufgezeigt und in ihrer spezifischen Funktionsweise untersucht werden, in Bezug auf den Leser bestimmte Präsenzeffekte als Momente der Schwelle zu erzeugen.

# III Die Analyse der literarischen Körper- Inszenierungen

## 1 Zwischen Maskieren und Entlarven

### 1.1 Der Leib als Agent der Emanzipation bei Heine

#### 1.1.1 Die Macht der Ansteckung in »Die Stadt Lukka«

Unbestritten nimmt das Reisebild »Die Stadt Lukka« von 1831 im Hinblick auf den Sensualismus Heines eine zentrale Sonderstellung ein. Hildebrand bezeichnet dieses Reisebild, das den Zyklus der Texte zu Italien beschließt und seiner Entstehung nach den Schlusspunkt unter den gesamten Komplex der Reisebilder setzt, als das Werk aus der deutschen Periode Heines, »das am stärksten auf die sensualistischen Vorstellungen seiner Exilprosa vorausweist.«<sup>1</sup> Insofern Heine seine sensualistischen Vorstellungen in der französischen Periode zuvorderst in theoretischen Essays weiter entwickelt, fällt ein besonderes Licht auf die schriftstellerische Leistung der »Stadt Lukka«, durch die ästhetische Praxis die sensualistische Programmatik insbesondere der »Philosophie-Schrift« vorwegnehmen zu können.<sup>2</sup>

Der Autor baut in dem Buch, mit dem er sich an das rückständige Deutschland wenden will, auf seine ästhetische Verfahrensweise, um die aufklärerische Intention zu verfolgen, »die Gefühle in Religionsmaterien zu emanzipieren«<sup>3</sup>. Die »Stadt Lukka« enthält eine umfassende Religionskritik, die Höhn zufolge die Aktualität ihres Aufklärungsanspruchs behauptet, indem sie schlechthin die Voraussetzung für »ein ganzes, großes, freyes Deutschland«<sup>4</sup> darstelle.<sup>5</sup> Indessen sieht Heine von einer prinzipiellen Verurteilung religiösen Lebens ab, um in seinem Glauben an »die innere Heiligkeit jeder Religion« (DHA VII/I, 193) die emanzipierte Glaubenseinstellung als einen utopischen Aspekt seines sensualistischen Programms zu begreifen.<sup>6</sup> Die Relevanz, die er seiner Auseinandersetzung mit der Religion für ein freies Deutschland zumisst, erwächst aus der religionskritischen Spitze gegen ihren politischen Status als staatliche Institution:

Eben weil ich ein Freund des Staats und der Religion bin, hasse ich jene Mißgeburten, die man Staatsreligion nennt, jenes Spottgeschöpf, das aus der Buhlschaft der weltlichen und der geistlichen Macht entstanden, jenes Maulthier, das der Schimmel des Antichrists mit der Eselin Christi gezeugt hat. Gäbe es keine

---

1 Olaf Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, 173.

2 Vgl. ebd. 174.

3 Brief an Karl August Varnhagen von Ense vom 19. November 1830; HSA XX, 422.

4 Brief an Carl Herloßsohn vom 16. November 1830; HSA XX, 421.

5 Vgl. Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 254f.

6 Hildebrand versteht die »Stadt Lukka« »als Heines umfassendste Religionsschrift« und führt als gemeinsame Merkmale der von ihm thematisierten literarischen Entwürfe an, »daß sie eine romantisch-religiöse mit einer aufklärerisch-politischen Haltung verbinden, genauer: daß sie aus den gegensätzlichen Welthaltungen eine ganzheitliche Synthese schöpfen [...]«. Olaf Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, 176 u. 210.

solche Staatsreligion, keine Bevorrechtung eines Dogmas und eines Cultus, so wäre Deutschland einig und stark und seine Söhne wären herrlich und frey. (DHA VII/I, 194)

Worauf Heine im Besonderen sein Augenmerk richtet, ist »jener uralte, ewige Conflict zwischen dem Geiste und der Materie« (DHA VIII/I, 165), den in Heines genealogischer Perspektive die Kirche ins Leben gerufen hat, um ihre eigene Macht zu behaupten. Heine fragt nach dem Aufstieg und der Selbsterhaltung der christlichen Kirche als einer historischen Machtgröße in der Weise, dass sein diagnostischer Blick sozusagen hinter die offizielle christliche Ursprungsgeschichte schweift und das religiöse Urphänomen der Sünde als machstrategischen Schachzug plausibel macht.<sup>7</sup> Gegen das christliche Argument des Sündenfalls setzt Heine »das Argument der wirklichen sinnlichen Erfahrung, das Argument des ›Fleisches‹«<sup>8</sup> mit der besonderen Pointe, zu diesem Zweck nach Italien zu gehen, wo die Brisanz dieses Konfliktes zwischen Geist und Materie eine bestechende Anschaulichkeit gewinnt. Das aktuelle Aufklärungspotenzial besteht in der theatralischen Art und Weise, wie dieser Konflikt in Italien durch den Klerus konkret-sinnlich ausgetragen wird; diese fundamentale agonale Auseinandersetzung gewinnt für den Zuschauer allererst eine sichtbare und spürbare Prägnanz durch den »Contrast, den die idealen Pflichten und Ansprüche des geistlichen Standes und die unabweislichen Bedürfnisse der sinnlichen Natur bilden müssen« (Ebd.). Deutlich wird die öffentlich wirksame Ambivalenz eines erzwungenen Rollenspiels, bei dem die repräsentative Figurendarstellung und die sinnliche Natur des Leibes signifikant auseinandertreten können.

Im Kern zielt Heines Kritik ab auf die »Schlangenlist unserer Pfäfflein« (DHA VII/I, 204) und deren »bestes Gift« (Ebd.), das seine Wirkung entfaltet in einem »Possenspiel, das dem Volke vorgegaukelt wird!« (DHA VII/I, 196) Im Kontrast zum theatralischen Modus des uralten Konfliktes, den das Entsagungsethos der kirchlichen Religion zwischen Geist und Materie hervorbringen hilft, ist hier das intendierte Schauspiel der Herrschenden metaphorisch in Bezug auf das Prinzip der Verstellung des Schauspielers gemeint. Die Wirksamkeit der Täuschungslust angesichts eines Publikums, das arglos in die schillernden Fänge des Klerus gerät, lässt nun den Ich-Erzähler mit Bedacht einen Ausgangspunkt wählen, der seinen aufklärerischen Impetus vornehmlich nicht durch allgemeine Reflexionen unterstützt: »Doch was helfen solche allgemeine Reflexionen! Sie können dir wenig nutzen, lieber Leser, wenn du etwa Lust hättest gegen das katholische Pfaffenthum zu schreiben. Zu diesem Zwecke muß man [...] mit eignen Augen die Gesichter sehen, die dazu gehören.« (DHA VII/I, 166) Es ist die Rolle des Augenzeugen, die Heine mit der Aussicht auf einen beachtlichen Erkenntnisgewinn in den Text einbringt. Denn die Instanz des Augenzeugen führt die notwendige Sensibilisierung mit sich, die »Unausführbarkeit der christlichen Idee« (DHA VIII, 30) in Bezug auf den Ausführungs- und Aufführungsaspekt der kirchlichen Repräsentationen durch die unterschiedlichen geistlichen Würdenträger zu erleben.

7 »Da das christliche Entsagungsethos den Menschen überfordert [...], treibt sie ihn in einen pathologischen Konflikt mit seiner leiblichen Natur und zwingt ihn erst zu jener ›Sünde‹, von der sie ihn erlösen will. Diese kreisläufige Selbstlegitimation entlarvend, setzt Heine ganz am Ursprung der christlichen Idee, nämlich an dem von ihr selbst geschaffenen Konflikt zwischen dem Geist und der Materie an.« Olaf Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, 185.

8 Dolf Sternberger, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde, 286.

Aufschlussreich sind die »Originalgesichter« (DHA VII/I, 165) der katholischen Priester in Italien, die der Ich-Erzähler selbst anzuschauen will.

In Deutschland ist das anders, der katholische Priester will da [...] sein Amt durch seine Person repräsentieren; und weil er es vielleicht Anfangs mit seinem Berufe wirklich ganz ernsthaft gemeint hat, und er nachher, wenn seine Keuschheits- und Demuthsgelübde etwas mit dem alten Adam kollidieren, sie dennoch nicht öffentlich verletzen will, [...] so sucht er wenigstens den Schein eines heiligen Wandels zu bewahren. Daher Scheinheiligkeit, Heuchelei und gleißendes Frömmeln bey deutschen Pfaffen; bey den italienischen hingegen *viel mehr Durchsichtigkeit der Maske*, und eine gewisse feiste Ironie und behagliche Weltverdauung. (DHA VII/I, 166; H. v. m.)

Wenn der Ich-Erzähler das Verhältnis von Person und Amt bei den deutschen und den italienischen Priestern vergleicht, fokussiert er dieses Verhältnis als dasjenige von Figur und Schauspieler im Horizont einer theatralischen Darstellungspraxis.<sup>9</sup> Ausschlaggebend ist der für den Augenzeugen offenkundige Gebrauch der Maske in Bezug auf das körperliche Erscheinen ihres Trägers, sodass die Maske mit Richard Weihe »geradezu als Paradigma für die schauspielerische Leistung verstanden werden [kann].«<sup>10</sup> Insofern das Phänomen der Maske für das theatralisch geprägte Dasein des deutschen als auch des italienischen Priesters diagnostiziert wird, kommt es dem Ich-Erzähler nicht darauf an, die in beiden Fällen notwendige Darstellungspraxis des Priesters diametral entgegensetzen, um entweder die authentische Natur des Gesichtes oder den Schein der Maske typologisch vorherrschen zu lassen. Vielmehr steht das Sowohl-als-auch von Gesicht bzw. Körperlichkeit und Maske im Mittelpunkt, um einen *bestimmten Grad an Durchsichtigkeit* der Maskerade zu konstatieren, die durch den jeweils unterschiedlichen Gebrauch der Maske indiziert wird und im Vollzug der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer gesteigert oder geschwächt werden kann. Die Kompetenz des Zuschauers, den Auftritt des Schauspielers zu entlarven, steht und fällt mit der Fähigkeit, die Präsenz der Maske wahrzunehmen: »Die Maske sehen lernen heißt sie durchschauen können.«<sup>11</sup> Im Hinblick auf die durch den Ich-Erzähler getroffene Unterscheidung zwischen der italienischen Originalität des Gesichtes einerseits und andererseits der Maskerade des Kirchenamtes, das es zu verkörpern gilt, ist die Maske als »die Zurschaustellung einer Differenz und damit auch ein Sinnbild für das Erkennen als Differenzieren [...]«<sup>12</sup> zu verstehen. Denn die Maske wird zum Gegenstand des Erkennens, indem sie dem Rollenspiel des Schauspielers ihre Form verleiht und sich potenziell *als* Maske im Vollzug der Darstellung mitteilt.

Ausgehend von der Auffassung der Maske als Erkenntnishilfe, ist der Einsatz des ganzen Körpers mit einzubegreifen, indem beim Vollzug der Maskerade »der Leib selbst zum Kunstmittel«<sup>13</sup> wird. »Die Maske ist die Hypothese der Existenzform eines Anderen; sie impliziert auch die Accessoires dieses anderen ›Gesichts‹, das Kostüm, eine andere Haltung, ein anderes Gehabe bis

9 Die Orientierung des Klerus' an der theatralischen Darstellungspraxis des Schauspielers bei Heine hebt Hildebrand vor der Folie der für dessen Religionskritik zentralen Bedeutung der Maske hervor. Vgl. Olaf Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, 186. »Der Begriff der Maske ist für Heines Religionskritik von zentraler Bedeutung, da er impliziert, daß die christliche Entsagungsmoral nicht authentisch gelebt werden, sondern nur *theatralisch* vorgetäuscht werden kann [...].« Ebd. (H. v. m.)

10 Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004, 24.

11 Ebd. 361.

12 Ebd. 46.

13 Helmuth Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers, 407.

hin zur Annahme der Identität einer fremden Figur.«<sup>14</sup> Was sich im Prozess der Verkörperung mitteilt, ist allerdings kein verborgener Text, der gleichsam hinter der Maske bereitliegen würde, sondern die »für die Maske charakteristische Dialektik des Zeigens und Verhüllens.«<sup>15</sup> Wenn die Körper-Inszenierungen im Hinblick auf das Spannungsverhältnis von Maskieren und Entlarven, beginnend mit der »Stadt Lukka« in diesem Kapitel, untersucht werden sollen, ist dabei die Definition der Maske im Sinne Weihe's maßgeblich, der die Paradoxie zu einem konstitutiven Merkmal der Maske erklärt: »Die Maske ist die Form (oder der bildliche Ausdruck) für die Paradoxie einer Einheit des Unterschiedenen.«<sup>16</sup> Was sich dem Augenzeugen Heines in dieser paradoxen Form zeigt, ist der *Prozess der Verkörperung* selbst, dessen Eigendynamik den Körper als Ganzes mit einbezieht.

Der Ich-Erzähler erstaunt zu Beginn des fünften Kapitels anlässlich seiner Wiederkehr nach Lukka bei Nacht, wo er sich acht Tage zuvor bereits aufgehalten hat, »über den veränderten Anblick dieser Stadt« (DHA VIII, 169) bei nächtlicher Kulisse. Denn die Stadt, die beim vormaligen Besuch tagsüber mehr tot als lebendig in Grabesstille ruhte, erleuchtet zum jetzigen Zeitpunkt hell ihre heruntergekommenen Hausfassaden, die für ein Festereignis des katholischen Kalenders geschmückt sind. Dieses Ereignis wird zum vorübergehenden Lebensimpuls nicht nur der herandrängenden Menschenmenge allgemein, sondern auch von »Schönheit und Jugend« (Ebd.) im Besonderen, um als begeistertes Publikum für die Dauer der Prozession eines toten Heiligen präsent zu sein. Dabei lässt der besondere kalendarische Anlass den Glanz der Festbeleuchtung und die Klänge einer hochzeitlichen Musik fragwürdig erscheinen, weil sie dazu bestimmt werden, das künstliche Inventar für ein »lebendes Todtenfest« (Ebd.) eines gestorbenen Märtyrers abzugeben. Wenn auch der Augenzeuge in dieser zweigesichtigen Kulisse von der zweckmäßig organisierten Festbeleuchtung geblendet wird, entgeht ihm nicht der Widerspruch, der augenscheinlich eine Inszenierung kennzeichnet, die darauf aus ist, »im tollsten Mummenschanz das Leben nachzuäffen«. (Ebd.) Das Zuschauer-Ich registriert zunächst allgemein den Effekt, der von der festlichen Inszenierung für das Publikum ausgeht: »Es war eine schöne Prozession.« (Ebd.) Indem das Ich die Prozession *als* Inszenierung erkennt, muss es zugleich anerkennen, wie vollkommen hier die Ästhetisierung eines religiösen Rituals gelungen ist.

Daraufhin nimmt das Zuschauer-Ich die einzelnen Prozessionsteilnehmer in der Perspektive einer theatralischen Inszenierung wahr, in der es »all jene Klosterkostüme [wiedererkennt], womit wir durch die Bemühungen unseres Generalintendanten längst bekannt sind« (Ebd.). Geht es vor diesem Hintergrund darum, mit eigenen Augen die Gesichter zu sehen, die zum »katholische[n] Pfaffenthum« (DHA VIII, 166) gehören, muss das paradoxe theatralische Vermögen der Priester mit einbegriffen werden, bei der Prozession die für sie vorgesehene Rolle, die doch als ihre eigene mit ihrer Person identisch zu sein scheint, authentisch spielen zu können.

14 Friedemann Kreuder, Art. »Maske/Maskerade«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 193.

15 Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, 13. – »Sie zeigt, indem sie verbirgt.« Ebd. 14.

16 Ebd. 356. Weihe legt seiner terminologischen Bestimmung der Paradoxie der Maske u. a. das griechische Wort *prósopon* zu Grunde: »Damit lässt sich auch *prósopon* (aus heutiger Sicht) als paradoxe Einheit des Unterschiedenen verstehen: *Prósopon* ist zugleich Maske und Gesicht. In der ›prosopischen Einheit‹ lässt sich die Maske als Gesicht denken oder, im übertragenen Sinn, das Künstliche als das Natürliche [...]. *Prósopon* enthält die Formel Zwei-in-eins. Innerhalb dieser Paradoxie lässt sich das Paradoxon formulieren: Die Maske (*prósopon*) ist das Gesicht (*prósopon*).« Ebd. 36.

Dieses Potenzial bestätigt der Ich-Erzähler exemplarisch für protestantische Geistliche aus Sicht eines Generalintendanten am Berliner Opernhaus, der in ihnen die besten Schauspieler für die Figur des katholischen Priesters finden könne: »[...] die Familienähnlichkeit in den Gesichtern katholischer und protestantischer Pfaffen bleibt doch in ihren Hauptzügen unverändert, und wenn der Generalintendant die obenerwähnten Herren gut bezahlt, so werden sie ihre Rolle, wie immer, recht täuschend spielen.« (DHA VII/I, 168) Die nächtliche Hauptveranstaltung der Prozession nimmt das Zuschauer-Ich in größtmöglicher Nähe in Augenschein, wobei ihm die von einigen Nebenakteuren getragenen Kerzen als »gute Einrichtung« nützen, um den Auftritt der Geistlichen besser wahrnehmen zu können:

[...] ich konnte dadurch um so heller die Gesichter besehen, die zum Katholizismus gehören. Und ich habe sie jetzt gesehen, und zwar in bester Beleuchtung. Und was sah ich denn? Nun ja, der klerikale Stempel fehlte nirgends. Aber dieses abgerechnet, waren die Gesichter unter einander so verschieden, wie andre Gesichter. Das eine war blaß, das andre roth, diese Nase erhob sich stolz, jene war niedergeschlagen, hier ein funkelnd schwarzes dort ein schimmernd graues Auge – aber in allen diesen Gesichtern lagen die Spuren derselben Krankheit, einer schrecklichen, unheilbaren Krankheit [...]. Ich fürchte, *ich bin selbst angesteckt von dieser Krankheit*, und eine Folge derselben ist jene Weichheit, die mich wunderbar beschleicht, wenn ich so ein sieches Mönchsgesicht betrachte und darauf die Symptome jener Leiden sehe, die sich unter der groben Kutte verstecken: - gekränkte Liebe, Podagra, getäuschter Ehrgeitz, Rückendarrre, Reue, Hämorrhoiden [...]. O! es ist keine Uebertreibung, wenn der Poet in seinem Schmerze ausruft: das Leben ist eine Krankheit, die ganze Welt ein Lazareth! (DHA VII/I, 171; H. v. m.)

Das Ich bekundet die Gunst eines verräterischen Moments, der durch den besonderen Modus und das eigentümliche Inventar der Festinszenierung bei Nacht von selbst hervorgerufen wird.

Die Akteure des »Vermählungsfest[es] mit dem Tode« (DHA VII/I, 169) zeigen, wie die eigene Maskierung und Kostümierung scheitert, die notwendig dafür ist, um den repräsentativen Schein des kirchlichen Würdenträgers aufrechtzuerhalten. Indem der Augenzeuge die Prozession als einen Mummenschanz erkennt und die individuelle Erscheinung der Geistlichen von ihrer Existenz als Maskenträger unterscheidend abhebt, wird die Maske in einem bestimmten Grad auf die gemeinsamen pathologischen Spuren hin durchsichtig, die durch sie verborgen werden sollen.<sup>17</sup>

Auf diese Weise treten die Symptome unterschiedlicher Leiden hervor, deren gemeinsame Wurzel auf den Zuschauer übergreift und auch ihn im Moment der Wahrnehmung »wunderbar beschleicht«. Im Verlauf der Prozession wird durch das Ich der makabere Mummenschanz, die Hochzeit mit dem Tod in Szene zu setzen, kraft der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und

17 In dem Reisebild »Reise von München nach Genua« pointiert Heine angesichts der Trienterinnen das Verhältnis zwischen Kostüm und Körper unter umgekehrten Vorzeichen. In diesem Falle erscheint der Körper als gesund und wird von Kleidern im Zeichen des Verfalls bedeckt: »Da giebt es nun gar rührende Contraste zwischen Leib und Kleid; der feingeschnittene Mund scheint fürstlich gebieten zu dürfen, und wird höhnisch überschattet von einem armseligen Basthut mit zerknitterten Papierblumen, der stolzeste Busen wogt in einer Krause von plump falschen Garnspitzen, und die geistreichsten Hüften umschließt der dümmste Kattun. Wehmuth, dein Name ist Kattun, und zwar braungestreifter Kattun! Denn ach! nie hat mich etwas wehmüthiger gestimmt, als der Anblick einer Trienterinn, die an Gestalt und Gesichtsfarbe einer marmornen Göttinn glich, und auf diesem antik edlen Leib ein Kleid von braungestreiftem Kattun trug, so daß es aussah, als sey die steinerne Niobe plötzlich lustig geworden, und habe sich maskirt in unsere moderne Kleintracht, und schreite bettelstolz und grandios unbeholfen durch die Straßen Trients.« (DHA VII/I, 45f.)

Zuschauer als eine Atmosphäre der Ansteckung<sup>18</sup> erspürt; indem das Ich die kranken Körper als integrativen Bestandteil der Prozession entlarvt, wird es durch die Todesbegeisterung dieses inszenierten Spektakels selbst angesteckt.<sup>19</sup> Seine Sinne bezeugen unter der Voraussetzung, als Zuschauer selbst involviert zu sein, das Phänomen einer wunderbaren Ansteckung, die sich als Ereignis eines wirkungsmächtigen Auftritts vollzieht. Dieser eigentümlichen Wirkung geht der Ich-Erzähler im darauf folgenden Kapitel VI nach, das auch unter dem Aspekt der Körper-Inszenierung als Herzstück des ganzen Reisebildes angesehen werden kann.<sup>20</sup>

Die Frage nach der Art und Weise, wie die Welt zu einem Lazarett geworden ist, wird von Heine nicht in der Form eines Berichtes zu beantworten versucht. Bereits Preisendanz pointiert den Darstellungsmodus als eine »imaginäre szenische Erinnerung dieser Weltwende«<sup>21</sup>, die Hildebrand zufolge den Status einer »symbolische[n] Ur-Szene«<sup>22</sup> innehat. Heine konzipiert den religionsgeschichtlichen Sieg des Christentums über das Heidentum als eine mythologische Inszenierung der Götterdämmerung und verleiht diesem Übergang das mythische Profil einer epochalen Verdrängung:<sup>23</sup>

18 ›Ansteckung‹ bezeichnet ein für die Konzeption der ästhetischen Erfahrung in der Perspektive der Ästhetik des Performativen zentrales Phänomen: »Der Begriff der Ansteckung scheint [...] in besonderer Weise geeignet, das Spezifische ästhetischer Erfahrung [...] zu erfassen und zu beschreiben, denn er zielt auf ästhetische Erfahrung einerseits als einen somatischen Vorgang und andererseits als eine Schwellenerfahrung. Der Zuschauer wird in ihr/durch sie in einen Zustand des ›Zwischen‹ versetzt. Während der Begriff der Katharsis [...] auf Reinigung, Heilung, Wiederherstellung [...] zielt, meint der Begriff der Ansteckung einen Zwischenzustand, der zwar auch zur Heilung führen kann, aber ebenso zu Verfall, Auflösung, Tod. Er intendiert die Destabilisierung, die Krise.« Erika Fischer-Lichte, *Zuschauen als Ansteckung*, in: Mirjam Schaub, Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte [Hg.], *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005, 49. – Die in diesem Kontext der ›Stadt Lukka‹ als somatisch ausgewiesene Übertragung einer Krankheit, die sich allein durch das Zuschauen des wahrnehmenden Ichs vollzieht und sich dem autonomen Willen dieses Ichs entzieht, wird durch den von Fischer-Lichte exponierten terminologischen Hintergrund von ›Ansteckung‹ plausibel gemacht: »Der Begriff der Ansteckung, wie er in den theatertheoretischen Debatten des 17. und 18. Jahrhunderts sowie den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts verwendet wird, mag zwar in seiner Valenz differieren, d.h. als ein negativer, positiver oder ambivalenter Begriff gebraucht werden. Gleichwohl zielt er übereinstimmend vor allem auf zweierlei. Zum einen weist er ästhetische Erfahrung im Theater als einen somatischen Vorgang aus. Damit gerät er in Gegensatz zu einer hermeneutischen Ästhetik, die reflektierendes Verstehen postuliert. Denn hier geht es offenbar um das Einwirken von Kräften, die von einem Körper ausgehen, auf andere Körper, das sich dem bewußten und willentlichen Zugriff der beteiligten Subjekte entzieht. Insofern stellt sich der Begriff auch der Vorstellung vom autonomen Subjekt entgegen. Denn es handelt sich um Kräfte, die das Subjekt, auf das sie einwirken, nicht zu kontrollieren, denen es sich nicht zu entziehen vermag. Ansteckung stößt ihm zu, es ist ihr ausgeliefert. Sich ihr willentlich zu widersetzen, ist es nicht imstande.« Ebd. 44.

19 »Die Todesbegeisterung der Bewohner der nächtlichen Stadt erweist sich als ansteckend.« Ralph Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des ›Hellenismus‹-Gedankens bei Heinrich Heine*, Sigmaringen 1999, 56.

20 »Das sechste Kapitel stellt insofern das Herzstück des Textes dar, als es zu den Ursachen der beschriebenen Leiden vordringt und nach den manifesten Symptomen gleichsam die kulturhistorische Pathogenese liefert.« Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der ›Reisebilder‹*, 190f./Vgl. auch Robert Steegers, *Eucharestie und Eros. Zu Heinrich Heines Reisebild ›Die Stadt Lukka‹ (1831)*, in: *Forum Vormärz Forschung*, Bd. 5: ›Emancipation des Fleisches‹. *Erotik und Sexualität im Vormärz*, 1999, 376.

21 Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, 49.

22 Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der ›Reisebilder‹*, 191.

23 Markus Winkler betont, dass von Heine ein »mythisches Profil gegen eben jene Denkform geltend gemacht [werde], die auf seine Nivellierung angelegt ist. Mit dieser subversiven Strategie artikuliert

Jener schenkte nunmehr auch der übrigen Göttersammlung,  
 Rechtshin, lieblichen Necktar dem Mischkrug emsig entschöpfend.  
 Doch unermeßliches Lachen erscholl den seeligen Göttern,  
 Als sie sahn, wie Hefästos im Saal so gewandt umherging.  
 Also den ganzen Tag bis spät zur sinkenden Sonne  
 Schmausten sie; und nicht mangelt ihr Herz des gemeinsamen Mahles,  
 Nicht des Saitengetöns von der lieblichen Leyer Apollons,  
 Noch des Gesangs der Musen mit holdantwortender Stimme.

—————(Vulgata)

Da plötzlich keuchte heran ein bleicher, blutriefender Jude, mit einer Dornenkrone auf dem Haupte, und mit einem großen Holzkreuz auf der Schulter; und er warf das Kreuz auf den hohen Göttertisch, daß die goldnen Pokale zitterten, und die Götter verstummten und erblichen, und immer bleicher wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerrannen.

Nun gabs eine traurige Zeit, und die Welt wurde grau und dunkel. Es gab keine glücklichen Götter mehr, der Olymp wurde ein Lazareth wo geschundene, gebratene und gespießte Götter langweilig umherschlichen, und ihre Wunden verbanden und triste Lieder sangen. Die Religion gewährte keine Freude mehr, sondern Trost; es war eine trübselige, blutrünstige Delinquentenreligion. (DHA VIII/I, 172 f.)

Heine führt mit dem anfänglichen Zitat aus dem ersten Buch der »Ilias« zunächst ein in die olympische Heiterkeit und Festfreude der griechischen Götter.<sup>24</sup> Die dargestellte Verwandlung des hellenistischen Olymps, des zentralen Ortes der klassischen Mythologie, in ein Lazarett pointiert die mythische Virulenz des Hellenismus als einer längst nicht ausgestorbenen Denk- und Lebensform.<sup>25</sup> Denn die im sensualistischen Überschwang des Festes durch die alten Götter behauptete Lebendigkeit muss durch das Christentum allererst verdrängt werden, um die neue Lehre als wirksame Lebensauffassung durchsetzen zu können. Der fundamentale Wandel der Welt, der mit dem Wechsel der Religionen einhergeht, wird durch Heine als eine Inszenierung konzipiert, die den Mythos als Form des Erzählens re-inszeniert.<sup>26</sup> Dies evoziert nun auch die Maske in ihrer Dialektik des Zeigens und Verhüllens als konkretes Phänomen in der Szene. In der mythischen Redeform wird der namentlich nicht genannte Sohn Gottes als eine Figur der mythischen Handlung *maskiert*, die den anderen, heiteren Göttern an ihrem Ort des Olymps in dieser Maskierung konkret-sinnlich gegenüber tritt. Die Maske kann dabei aus der christlichen Perspektive als Trug, als Verhüllung der »wahren« Geschichte und personalen Identität konstatiert werden, insofern der christlichen Überlieferung nach die religionsgeschichtliche Wende als ein zentrales Ereignis der Heilsgeschichte vorgestellt wird. Denn die Passion Christi wird in diesem Fall zum Element einer subversiven Aufführungssituation, über die Heines mythische Rede Regie führt.

---

Heine Kritik am Selbstverständnis der »Delinquentenreligion«; und er signalisiert zugleich, daß der Mythos als Einstellung zur Wirklichkeit nicht, wie es das Christentum und Aufklärung postulieren, erledigt ist.« Markus Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, 85.

24 Die Quellenangabe »Vulgata« unterstreicht den hohen Rang, der diese Verse der klassischen Mythologie auszeichnet, indem Homer als die Bibel des Hellenismus hingestellt wird. Vgl. DHA VII/II, 1591.

25 Die Bedeutung von Mythos und Mythologie für die Darstellung kultureller Konflikte durch Heine betont Winkler, insofern sich die Darstellungen des Mythos bei Heine »als lebendige Zeugnisse einer verdrängten, aber virulenten Denk- und Lebensform erweisen.« Markus Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, 90 f.

26 Vgl. ebd. 91.

Die Passion wird »in ihrer physischen Erscheinung, als blutiges Geschehen«<sup>27</sup> re-inszeniert, das überhaupt erst Leid und Krankheit in die Welt bringt. Indem der christliche Erlöser der Menschheit die ihm fremde Maske eines gewaltsamen Aggressors und Störenfriedes der Götterversammlung trägt, der das Kreuz wie eine Waffe auf den Tisch der Götter wirft,<sup>28</sup> wird dessen welthistorisches Auftreten als performativer Akt einer gewaltsamen Verdrängung *entlarvt*. Denn der Vollzug dieses »groben Akt[es]«<sup>29</sup> bedeutet durch die Art und Weise, wie er sich zwischen den leiblich präsenten Ko-Subjekten ereignet, bereits den Eintritt in das neue christliche Zeitalter.

Der bleiche Kreuzträger, der unter der Last seiner Leiden fast zusammenbricht, tritt als *embodied mind* einer pathologischen Ansteckung in Erscheinung, insofern er durch das energetische Wirkpotenzial seiner Verkörperung eine ansteckende Präsenz der Leiden erzeugt, die die Götter verstummen, erbleichen und im Nebel verschwinden lässt.<sup>30</sup> Durch diesen Vollzug eines performativen Aktes ereignet sich die Bedeutung einer Weltwende, insofern der Protagonist kraft seiner leiblichen Eigendynamik eine neuartige Wirklichkeit konstituiert, die sich »als Metamorphose des Raums der Verdrängten«<sup>31</sup> äußert: An dem ehemaligen Ort lustvoller Lebenssteigerung im Zeichen eines polytheistischen Daseins greift die trostlose Düsterei des spiritualistischen Lebens um sich. Der Übergang zwischen den Religionen vollzieht sich als Erfahrung der Schwelle, an der sich ein neues Zeitalter machtvoll behauptet, und stellt die inszenierte Imagination eines sowohl indirekten als auch direkten Augenzeugen dar.

Denn die narrative Strategie dieser Körper-Inszenierung ist auf eine bestimmte Sprech- und Erzählsituation des Ichs zu beziehen, das seine produktive Tätigkeit als Regisseur auf seine leibliche Präsenz als Augenzeuge bzw. Ohrenzeuge zurückführt:

Dem Menschengewühl entfliehend, habe ich mich in eine einsame Kirche verloren, und was du, lieber Leser, eben gelesen hast, sind nicht so sehr meine eignen Gedanken, als vielmehr einige unwillkürliche Worte, die in mir laut geworden, während ich, dahingestreckt auf einer der alten Betbänke, die Töne einer Orgel durch meine Brust ziehen ließ. Da liege ich, mit phantasierender Seele, der seltsamen Musik noch seltsamere Texte unterdichtend; [...]. (DHA VII/I, 173)

In der Atmosphäre einer einsamen Kirche inszeniert der Ich-Erzähler die religiöse Weltwende, woran sich Meditationen anschließen, in denen über den religions-psychologischen Zweck und den Nutzen der neuen christlichen Religion, Trost spenden zu können, reflektiert wird. Im Hinblick

27 Ralph Martin, Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, 51.

28 Vgl. Olaf Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, 194f.

29 Ralph Martin, Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, 50.

30 Die Körperlichkeit als Voraussetzung der Ansteckung kann auf der Folie der Darbietungskünste von Darstellern im Rahmen von Theateraufführungen verdeutlicht werden: »Diese Körperlichkeit ist die Voraussetzung dafür, daß ihre Kunst die Zuschauer »anzustecken« vermag, daß sie sie mit ambivalenten körperlichen Reaktionen infiziert. In den Zuschauern werden die unterschiedlichsten physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Zustände hervorgerufen.« Erika Fischer-Lichte, Zuschauen als Ansteckung, 47.

31 Markus Winkler, Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines, 85.

auf den Augenzeugen, der unwillkürlich über die Körper-Inszenierung Regie führte, stellt sich die Frage, wie er den Übergang zwischen den herrschenden Religionen sprachlich inszeniert.

Die narrative Strategie der Inszenierung konzipiert das Moment des religionsgeschichtlichen Übergangs als einen signifikanten Bruch in der sprachlichen Darstellung. Die autarke Welt der griechischen Götter ist in der zirkulären Zeitvorstellung eines übergeschichtlichen und homogenen Schicksalshorizonts angesiedelt, dem der Rhythmus der homerischen Hexameter entspricht: prinzipiell ist die rhythmische Struktur darauf angelegt, immer wiederzukehren, indem ein Vers den nächsten aufruft. Dass Heine mit dieser Bankettszene nur einen bestimmten Ausschnitt aus dem klassischen Epos auswählt, verstärkt noch den Eindruck der formalen Geschlossenheit des Versmaßes, dessen harmonische Symmetrie mit der abrupt einsetzenden, stockenden Prosa des folgenden Abschnitts kollidiert. Entscheidend ist für diese Arbeit zu fragen, wie ausgehend von diesem Bruch innerhalb der mythosartigen Rede beim Auftritt des leidenden Kreuzträgers vor der Götterversammlung, die Erfahrung der Schwelle auf den Leser übertragen werden kann, indem die sprachliche Inszenierung bestimmte Präsenzeffekte erzeugt.

Im Hinblick auf das Spannungsverhältnis zwischen Maskieren und Entlarven soll die wirkungsvolle Anschaulichkeit dieser, aber auch anderer Körper-Inszenierungen insbesondere durch das interaktive Kommunikationspotenzial bestimmter sprachlicher Prozeduren verdeutlicht werden, die Ursula Renate Riedner im Rahmen einer leserorientierten Literaturwissenschaft exemplarisch analysiert.<sup>32</sup> Ausgehend von der so genannten »Deixis am Phantasma«<sup>33</sup>, mit der Bühler die sprachliche Leistung bezeichnet, ein Vorstellungsbild von etwas Abwesendem zu erzeugen, können nun die imaginativen Strategien, die für die Körper-Inszenierungen der »Stadt Lukka« konstitutiv sind, als Verfahren der literarischen Textdeixis analysiert werden. Bei Heines Inszenierung der Götterdämmerung gerät so der Übergang zwischen den beiden, durch einen Strich voneinander abgehobenen Abschnitte in den Fokus. Die lokale Deixis »da« zu Beginn des zweiten Abschnitts nimmt die Aufmerksamkeit des Lesers unvermittelt gefangen und ist das Medium der Präsentation, indem durch diese Prozedur der Text den Leser dazu auffordert, den Gegenstand des Zeigens in seiner Vorstellung sinnlich zu konkretisieren, als ob dieser tatsächlich in seiner

32 Zentral für den methodischen Zugang dieser funktional-pragmatischen Sprachanalyse ist, »die Dimension perspektivierter Anschaulichkeit über die konkrete Sprachlichkeit literarischer Texte und die darin angelegten Möglichkeiten der Vorstellungsbildung zu erschließen. [...] Wie die Prozesse der Vorstellungsbildung im einzelnen gelenkt werden, kann vor allem über die Analyse von Sprachmitteln des deiktischen, aber auch expeditiven und operativen Feldes der Sprache offengelegt werden.« Ursula Renate Riedner, *Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«*, München 1996, 10. – Ausgehend von der funktionalen Zuordnung sprachlicher Ausdrucksmittel zu verschiedenen sprachlichen Feldern in Karl Bühlers Sprachtheorie und deren handlungstheoretischen Weiterentwicklung durch Konrad Ehlich, der die verschiedenen sprachlichen Ausdrucksmittel jeweils einer bestimmten, den Leser interaktiv orientierenden Prozedur zuordnet, untersucht Riedner exemplarisch insbesondere die deiktische, die operative und die expeditiv Prozedur an einem literarischen Textbeispiel. (Vgl. ebd. 22 ff.) Dieses Analyseinstrument wird von mir terminologisch in dem jeweiligen Kontext der narrativen Strategie eingeführt und konkretisiert. Die Analyse der Textdeixis wird nicht grundsätzlich auf die Körper-Inszenierungen von Heine und Nietzsche im Spannungsverhältnis von Maskieren und Entlarven eingeschränkt, wenn auch in diesem Kontext der systematische Schwerpunkt liegt. Der unterschiedlichen Akzentuierung der in dieser Arbeit durchgeführten Sprachanalysen soll auch durch die zweckmäßig-kontextuelle terminologische Applikation Rechnung getragen werden.

33 Vgl. Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart/New York 1982 [zuerst erschienen 1934], 121–140.

sinnlichen Gestalt wahrnehmbar sei.<sup>34</sup> Die Initialstellung der Deixis ›da‹ erzielt beim Leser eine »schlagartige, zugespitzte Aufmerksamkeitsorientierung auf einen fokussalen Brennpunkt«<sup>35</sup> hin, noch bevor der Wirklichkeitsausschnitt benannt wird, auf den die Aufmerksamkeit des Lesers fokussiert wird. Sprachlich wird dadurch beim Leser sowohl ein »Effekt der Unmittelbarkeit«<sup>36</sup> als auch der *Irritation* erzeugt, insofern er dazu aufgefordert wird, die ostentative *Fremdheit* der mythosartigen *Rede* auf die konkret-sinnliche Vorstellung der Szene zu beziehen.

Der sprachliche Auftakt des ›da plötzlich‹ eintretenden Ereignisses leitet einen ausgesprochen parataktischen Sprachgestus Heines ein, der »die stereotype Wortstellung [durchbricht], um Emphase zu gewinnen.«<sup>37</sup> Die Verwendung der Konjunktion ›und‹ in der parataktischen Reihung ist als eine operative Prozedur zu verstehen, die für die Interaktion zwischen Text und Leser eine wichtige Funktion übernimmt.<sup>38</sup> Operative Prozeduren können den irritierenden Effekt der narrativen Strategie erhellen, das mythologische Profil der Körper-Inszenierung als etwas sprachlich Befremdliches zu vermitteln, insofern diese »beim Leser komplexe Prozesse des Deutens und Interpretierens, In-Bezug-Setzens und Gegeneinander-Abwägens aus[ ]lösen.«<sup>39</sup> Wenn den operativen Sprachmitteln nun die Steuerungsfunktion zukommt, den Leser dazu anzuweisen, verschiedene Elemente des Vorstellungsraumes in ein spezifisches Verhältnis zu setzen,<sup>40</sup> werden in diesem Fall durch die Konjunktion ›und‹ die je für sich desparaten Momente eines einzigen unerhörten Augenblicks in der Struktur eines einzigen Satzes äußerst wirkungsvoll miteinander verbunden. Die Verwendung des Polysyndetons steigert und intensiviert die Lese-Spannung zwischen den Satzteilen, indem der Leser *ostentativ* dazu aufgefordert wird, die Vorstellungsangebote der christlichen Überlieferung (Passion Christi) mit der heterogenen und provokanten Vorstellung von der pathologischen Ansteckung des Olymp imaginativ in Beziehung zu setzen. Mittels des parataktischen Stils wird bei dieser Operation der Lektüreprozess verlangsamt, um den Leser auf den performativen Charakter der göttlichen Verdrängung hin zu konzentrieren und ihn gleichsam dabei aufzuhalten, den Zwischenraum der Ansteckung imaginativ zu durchlaufen. Vermittelt durch die narrative Strategie, stellt die Körper-Inszenierung der Götterdämmerung eine pathologische Verwandlung in den Mittelpunkt, wobei sich die Macht der Ansteckung bei Heine auch angesichts einer sexuellen Verwandlung behaupten kann.

Die Verwandlung des Augenzeugen erreicht in der »Stadt Lukka« aus Sicht der Ästhetik des Performativen in der Franscheska-Episode einen Höhepunkt, indem der Ich-Erzähler durch seine in dem früheren Reisebild »Die Bäder der Stadt Lukka« erwachten und nun neu belebten Liebe zur Tänzerin Franscheska selbst als aktiver Zuschauer einer Performance in Erscheinung tritt. Durch den Auftritt Franscheskas wird die »Delinquentenreligion« zu einem Problem für den Ich-

34 Vgl. Ursula Renate Riedner, Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«, 44 f.

35 Angelika Redder, Grammatiktheorie und sprachliches Handeln: »denn« und »da«, Tübingen 1990, 177.

36 Ursula Renate Riedner, Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«, 44.

37 Slobodan Grubačić, Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse, 76.

38 Ursula Renate Riedner, Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«, 28.

39 Ebd. 29.

40 Ebd. 28 f.

Erzähler selbst,<sup>41</sup> dem er sich kraft seiner leiblichen Ko-Präsenz mit der Tänzerin zu stellen hat; denn diese vertritt ihre eigentümliche Position in dem religionskritischen Kontext des Reisebildes allein durch ihre Körperlichkeit:<sup>42</sup>

[...] dann und wann schweifen meine Blicke durch die dämmernden Bogengänge, und suchen die dunkeln Klangfiguren, die zu jenen Orgelmelodien gehören. Wer ist die Verschleyerte, die dort kniet vor dem Bilde einer Madonna? Die Ampel, die davor hängt, beleuchtet grauenhaft süß die schöne Schmerzensmutter einer gekreuzigten Liebe, die Venus dolorosa; doch kupplerisch geheimnißvolle Lichter fallen zuweilen, wie verstolen, auf die schönen Formen der verschleyerten Beterinn. Diese liegt zwar regungslos auf den steinernen Altarstufen, doch in der wechselnden Beleuchtung bewegt sich ihr Schatten, läuft manchmal zu mir heran, zieht sich wieder hastig zurück, wie ein stummer Mohr, der ängstliche Liebesbote in einem Harem - und ich verstehe ihn. - Er verkündet mir die Gegenwart seiner Herrinn, der Sultaninn meines Herzens. (DHA VIII/I, 173 f.)

In dem Kirchenraum, in dem der Ich-Erzähler zurückgezogen die Ansteckung seines modernen Zeitalters imaginiert, wird zugleich ein direktes Wahrnehmungsereignis des Augenzeugen initiiert. Dessen zu untersuchende ästhetische Performativität widerspricht grundsätzlich nicht der Lesart Preisendanz' im Sinne einer bestimmten Signatur, für die er minutiös die Funktionsweise einer ideologischen Hermeneutik nachweist, ergänzt diese jedoch durch einen alternativen methodischen Ansatz.<sup>43</sup> Akzentuiert wird nicht die Lesbarkeit der Signaturen, sondern vielmehr das zum Teil *als* Signatur *inszenierte Ereignis* der leiblichen Ko-Präsenz zwischen Akteur und Zuschauer, bei dem die Bedeutung als Emergenz fokussiert wird. Für die religionskritische Auseinandersetzung in der »Stadt Lukka« gewinnt dadurch die Maske im Prozess der ästhetischen Erfahrung eine weitere komplexe Facette als Erkenntnismittel des Augenzeugen.

Das Ich gerät in den sinnlichen Bann »der verschleyerten Beterinn«, indem es die Atmosphäre des Kirchenraums erspürt, in den es selbst leiblich situiert ist. Die erotisch gestimmte Atmosphäre hat ihre Quelle in der Phänomenalität der paradoxen Synthese »Venus dolorosa«, wodurch die christliche Marienverehrung als ein durch die Kirche hervorgebrachtes, erotisches Faszinosum erhellt wird: In dem ästhetisierten Kultus der religiösen Andacht tritt die heidnische Sinnenfreude zu Tage, die es spirituell zu sublimieren gilt.<sup>44</sup> Die Formel der »Schmerzensmutter einer gekreuzigten Liebe« bezieht sich einerseits auf das christliche Kunstwerk des Marienbildes und andererseits auf die energetische leibliche Präsenz der Franscheska, die durch den Prozess ihrer Verkörperung das sexuelle Begehren als Objekt der Verdrängung zeigt. Denn Franscheska trauert hingebungsvoll um die Liebe zu ihrem ehemaligen Geliebten Cecco, der sich für ein geistliches Leben in der Liebe zu Gott entschieden hat. Das performative Moment dieser Aufführungssituation beruht nun auf der Art und Weise, wie der Zuschauer durch die Inszenierung des weiblichen Körpers in

41 Vgl. Olaf Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, 202.

42 Vgl. Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 183.

43 »Der Gegenstand der Meditation und Reflexion – die Ablösung einer Religion der Lebensheiterkeit durch eine Delinquentenreligion – wird Signatur der Phänomene im Kircheninnern, jedoch diese Phänomene erweisen sich reziprok als Signatur des Meditationsgegenstandes: einer Mentalität, die ihre religiöse Projektion in dem am Anfang des Kapitels imaginativ vergegenwärtigten »Mythos« hat.« Wolfgang Preisendanz, Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik, 53.

44 »Heine macht fortwährend auf das erotische, ja sexuelle Substrat der katholischen Andacht aufmerksam, um die sublimierende Funktion des Christentums zu verdeutlichen.« Olaf Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, 201.

dem atmosphärischen Raum der Kirche verführt wird. In der synästhetisch erfahrenen Szene der Andacht vollzieht sich ganz im Sinne von Liebesschmerzen, die von der antiken Liebesgöttin Venus bewältigt werden, eine »Verschiebung der erotischen Energien«<sup>45</sup>, insofern Francheska für das Ich eine verführerische leibliche Präsenz erzeugt, das ihre unverwechselbare sinnliche Natur für den Augenzeuge bezeugt.

Wie Steegers feststellt, »ist es letztlich der Kirchenraum selbst, der die atmosphärischen Reize der ungewohnten frommen Umgebung und die erotischen Reize der betenden Frauen zusammenzwingt, Kupplerdienst leistet und gewissermaßen selbst erotisiert ist.«<sup>46</sup> Dem Kirchenraum kommt der Ereignischarakter zu, zwischen den leiblich präsenten Ko-Subjekten als performative Atmosphäre hervorgebracht zu werden, die dem Zuschauer auf den Leib rückt und in ihn eindringt.<sup>47</sup> Insbesondere sensibilisiert das literarisch inszenierte Lichtspiel des Raumes den Zuschauer für atmosphärische Sensationen, kraft derer das Zuschauer-Ich einen leiblichen Austausch mit dieser spezifischen Umwelt unterhält. Angesichts dieser leiblichen Teilnahme der Wahrnehmung gewinnt der Ort der Kirche für das Zuschauer-Ich den Status eines liminalen Raumes,<sup>48</sup> dessen Atmosphäre es als die intensive Sphäre einer erotischen Verwandlung erspürt. Wenn Atmosphären von Gernot Böhme als etwas bestimmt werden, das sich zwischen den Dingen und dem wahrnehmenden Subjekt räumlich ergießt,<sup>49</sup> dann inszeniert Heine den Kirchenraum als eine Sphäre der Anwesenheit, in der die Subjekte wechselseitig von dem erotischen Begehren des anderen affektiv berührt werden. Kündigt bereits der Schatten als Liebesbote für das Ich die intime Bekanntschaft der »Gegenwart seiner Herrinn, der Sultaninn meines Herzens« in diesem erotisierten Spielraum leiblicher Ko-Subjekte an, dann wird insbesondere auf dem Heimweg Francheskas, bei dem das Ich sie begleitet, durch den Modus der Inszenierung ihre Körperlichkeit bei dem verräterischen Versuch gezeigt, etwas durch die eigene Maskierung zu verbergen:

[...] Vergebens bat ich Francheska nur ein einziges Mahl hinauf zu sehen zu unserem alten, lieben Vertrauten; sie hielt aber das Köpfchen träumend gesenkt. Ihr Gang, der sonst so heiter dahinschwebend, war jetzt wie kirchlich gemessen, ihr Schritt war düster katholisch, sie bewegte sich wie nach dem Takte einer feyerlichen Orgel, und wie in früheren Nächten die Sünde, so war ihr jetzt die Religion in die Beine gefahren. Unterwegs vor jedem Heiligenbilde bekreuzte sie sich Haupt und Busen; vergebens versuchte ich ihr dabey zu helfen. Als wir aber auf dem Markte, der Kirche Sant Mitschiele vorbeikamen, wo die marmorne Schmerzensmutter mit den vergoldeten Schwertern im Herzen und mit der Lämpchenkrone auf dem Haupte, aus der dunkeln Nische hervorleuchtete, da schlang Francheska ihren Arm um meinen Hals, küsste mich, und flüsterte: *Cecco, Cecco, caro Cecco!* Ich nahm diese Küsse ruhig in Empfang, obgleich ich wohl wußte, daß sie im Grunde einem bolognesischen Abbate, einem Diener der römisch katholischen Kirche, zugebracht waren. (DHA VII/1, 175)

45 Ralph Martin, Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, 62.

46 Robert Steegers, Eucharistie und Eros. Zu Heinrich Heines Reisebild »Die Stadt Lukka« (1831), 380.

47 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 203.

48 Vgl. ebd. 208.

49 »Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjektiv, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und durch dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist.« Gernot Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a. M. 1995, 33 f.

Das Ich nimmt aufgrund seines erotischen Interesses als aktiver Augenzeuge an der schauspielerischen Leistung Francheskas teil, die darin besteht, die fiktive Figur einer frommen Christin zu verkörpern. Jede einzelne ihrer Bewegungen, neben der Gestik besonders ihre Art zu gehen, wirkt durch die Weise, wie sie jeweils ausgeführt wird, theatralisch und macht die Maskerade ihrer Existenz durchsichtig. Wenn die Religion der Tänzerin nicht in die Seele, sondern in die Beine gefahren ist, und sie sich »wie nach dem Takte einer feyerlichen Orgel« bewegt, ist das ästhetisch-sinnliche Moment als Angelpunkt ihres Schauspiels evident. Insofern kann Francheskas Glaube als »bloße Maskierung des erotischen Begehrens«<sup>50</sup> angesehen werden, die offenkundig aus der Rolle fällt, als sie sich auf dem Markt erneut mit einem Produkt des Marienkultes, einer »marmorne[n] Schmerzensmutter mit den vergoldeten Schwertern im Herzen«, identifizieren kann. Ausgehend von der Maske als Paradigma der schauspielerischen Leistung, wirkt das Scheitern ihrer Darbietung auf das Zuschauer-Ich in dem Augenblick entlarvend, in dem es selbst nicht nur das Subjekt seiner erotischen Faszination ist, sondern zugleich zum Objekt des erotischen Begehrens gemacht wird. Für das Ich wird auf diese Weise auch äußerlich das Moment der Schwelle indiziert, indem es an diesem entlarvenden Moment ihres Maskenspiels als leibhaftiger Ersatz des katholisch gewordenen Liebhabers Cecco aktiv teilnimmt.

Die theatralische Eigendynamik der Verführung, die durch das Ich als Schwelle erfahren wird, geht mit der sinnlichen Wirkung des Maskenspiels als ein erotisierender Zustand des Zwischen auf den Zuschauer einher. Sowohl in der erotisierten Kirchenatmosphäre während der katholischen Andacht als auch bei den eigenen Verführungsversuchen des Ichs während des Heimweges mit der Tänzerin wird der Prozess der Verführung als ein liminaler Zustand zwischen maskieren und entlarven inszeniert. Denn die Verführung entfaltet gerade durch das subtile Maskenspiel im Gesichtskreis der katholischen Bedürftigkeit der Maskerade ihre energetische Wirkung auf den Zuschauer, der seine Erregung selbst im Hinblick auf das Herzstück der katholischen Messe, der Eucharistie, verstehen will. Nachdem Francheska dem verführten Augenzeugen die Tür ihres Zimmers vor der Nase verschlossen hat, setzt das Ich mit vehementer rhetorischer Kraft zu einer finalen Werbung an, »bringt das Zentrum der katholischen Meßfeier mit dem Liebesakt in Verbindung und versieht so die sinnliche Liebe mit der Aura des Heiligen.«<sup>51</sup> Das Ich erbietet sich, für eine Nacht katholisch zu werden, und agiert als Schauspieler dieses Versprechens, indem es »fromme Thränen« heuchelt und »die heiligsten Eide« schwört; » - versteht sich, mit geistlichem Vorbehalte«:

Francheska! rief ich, Stern meiner Gedanken! Gedanke meiner Seele! *Vita della mia vita!* meine schöne, oftgeküßte, schlanke, katholische Francheska! für diese einzige Nacht, die du mir noch gewährst, will ich selbst katholisch werden - aber auch nur für diese einzige Nacht! O, die schöne, seelige, katholische Nacht! Ich liege in deinen Armen, strengkatholisch glaube ich an den Himmel deiner Liebe, von den Lippen küssen wir uns das holde Bekenntniß, das Wort wird Fleisch, der Glaube wird versinnlicht, in Form und Gestalt, welche Religion! Ihr Pfaffen! jubelt unterdessen Eur Kyrie Eleison, klingelt, räuchert, läutet die Glocken, laßt die Orgel brausen, laßt die Messe von Palestrina erklingen - das ist der Leib! - ich glaube, ich bin seelig, ich schlafe ein - aber sobald ich des anderen Morgens erwache, reibe ich mir den Schlaf

50 Ralph Martin, Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, 62.

51 Robert Steegers, Eucharistie und Eros. Zu Heinrich Heines Reisebild »Die Stadt Lukka« (1831), 386.

und den Katholizismus aus den Augen, und sehe wieder klar in die Sonne und in die Bibel, und bin wieder protestantisch vernünftig und nüchtern, nach wie vor. (DHA VII/1, 175 f.)

Das Ich steigert sich in seiner Imagination in die ekstatische Begeisterung für den sinnlichen Leib Francheskas hinein und verfolgt zugleich sprachlich im Sinne dieser Begeisterung die imaginativ wirksame Strategie, seine Geliebte für eine Nacht zu erobern. Heine fokussiert für dieses Finale seiner literarischen Körper-Inszenierung in der Francheska-Episode einen besonders sensiblen Aspekt der katholischen Religion: das ansteckende Potenzial der Sinnlichkeit, mit dem er das religiöse Leben grundsätzlich in der »Stadt Lukka« konfrontiert, wird gerade im Rahmen ihrer höchsten Sublimierung, des religiösen Kultes der Eucharestie, entfesselt.<sup>52</sup> In dieser Hinsicht setzt das Ich seinen eigenen ekstatischen Zustand sprachlich mit einer bestimmten emanzipatorischen Strategie in Szene: Dieses Ich inszeniert in der Rolle des Augenzeugen die phänomenale Wirkung seiner konkret begehrten Geliebten auf ihn selbst und bezeugt den Akt einer heiligen (Ver-)Wandlung, bei der ihre Körperlichkeit als etwas eminent Geistiges hervorgebracht wird. Indem im Rahmen der Inszenierung ihr Leib für den Augenzeugen heilig *ist*, tritt er als verkörperter Geist in einem hochgradig religiös besetzten Moment als *embodied mind* in Erscheinung.<sup>53</sup> Im Moment der sinnlichen Berührung mit dem heiligen Geist zeigt nicht der Leib Christi, sondern der Leib der Geliebten Präsenz. Das Spannungsverhältnis zwischen Eucharestie und Erotik wird durch das Ich als ein Übergang im Medium der Sprache inszeniert, der die Gleichsetzung von liturgischer Handlung und Liebesakt vollzieht.<sup>54</sup> Diese Strategie trifft zugleich genau das Moment, in dem das paradoxe Maskenspiel Francheska als »venus dolorosa« oszilliert. Denn das Scheitern ihres Versuchs, den Lebenswandel zur frommen Christin repräsentativ zu verkörpern, zeigt den religiösen Kult als das Einfallstor der sinnlichen Natur auf. Indem die katholische Glaubenspraxis Francheskas Macht zu verführen in Szene setzt, statt sie zu sublimieren, wird ihre Maske durchsichtig.

Vor diesem Hintergrund ist das Ich darauf aus, das Moment der Schwelle im Rahmen seiner imaginierten Liebesnacht auf den Hörer durch eine Sprache übertragen, die selbst verführen soll: »das Wort wird Fleisch« im Rahmen der sprachlichen Inszenierung, die darauf aus ist, bei diesem Hörer bestimmte Effekte der Präsenz zu erzeugen.

Wenn die zeitgenössische literarische Öffentlichkeit von dem Text keineswegs kalt gelassen wurde, der dem Verbotsbeschluss des Oberzensurkollegiums vom 7. März 1831 nach »das Heiligste herabwürdigt und empörende Blasphemien enthält, durch schlüpfrige Darstellungen die guten Sitten beleidigt«<sup>55</sup>, bezieht Steegers diese Wirkung, die der Text bei einem Teil des Lese-

52 Diesen Aspekt exponiert Steegers u. a. mit Bezug auf Herbert Marcuses Beiträge zur kritischen Theorie und dessen Entwurf einer bestimmten Sozialutopie. Vgl. Robert Steegers, Eucharestie und Eros. Zu Heinrich Heines Reisebild »Die Stadt Lukka« (1831), 372 f.

53 Den programmatischen Status dieser Strategie hebt auch Martin hervor: »Für einen Moment entsteht das Bild einer sinnlichen Religion, in der allem Körperlichen eine neue spirituelle Würde erwächst. Indem Heine den Ruf ›– das ist der Leib! –‹ ganz konkret auf den Körper der Geliebten und nicht auf den Leib Christi bezieht, konstituiert er eine wahrhaft sensualistische Version einer Liebes- und Mittlerreligion, in der nicht nur [...] die Überwindung des bloß Materiellen angestrebt wird [...], sondern auch das Fleisch, die Materie geheiligt wird.« Ralph Martin, Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, 69.

54 Vgl. Robert Steegers, Eucharestie und Eros. Zu Heinrich Heines Reisebild »Die Stadt Lukka« (1831), 383.

55 DHA VII/2, 1461.

Publikums erzielte, besonders auf die imaginierte Liebesnacht des Ich-Erzählers.<sup>56</sup> Dabei zielt die narrative Strategie darauf ab, die sexuelle Erregung als einen affektiven Effekt von Sprache zu erzeugen.<sup>57</sup> So führt Martin mit Blick auf die Sprache Anhaltspunkte dafür an, dass es sich »um einen mimetischen Liebesakt [handelt]: der Rhythmus der kurzen, staccatoartigen Sätze, das Feuerwerk sinnlicher Eindrücke, die enthusiastischen Exklamationen [...]«. <sup>58</sup> Der Rhythmus bietet sich in ausgezeichneter Weise für die narrative Strategie des Ich-Erzählers an, seine Schwellenerfahrung als Zuschauer zu vermitteln, wie der Spieltheoretiker Karl Groos erklärt, dem zufolge auch in Bezug auf Literatur die »starke Gefühlswirkung des Rhythmus« für ein »Aufwühlen sexueller Regungen« Sorge.<sup>59</sup> Noch grundsätzlicher exponiert Simone Mahrenholz die Relevanz des Rhythmus' für die sprachliche Analyse der Körper-Inszenierungen, wenn sie das liminale Potenzial rhythmischer Strukturen folgendermaßen betont:

Rhythmus oszilliert also, bewegt sich zwischen solchen Gegensatzkategorien wie Körper und Geist, Materie und Idee, Identität und Differenz, Zeit und Raum. In rhythmischen Phänomenen ist je beides präsent, und zwar so, dass diese Kategorien als Dichotomien außer Kraft gesetzt werden, in eine neue Relation rücken. Ferner gilt: Rhythmus ist als Organisation von Energien zu gleich die Leistung eines Betrachters.<sup>60</sup>

Das Augenzeugen-Ich vermag somit die erotisierte Verwandlung des geliebten Leibes als *embodied mind* durch ein rhythmisches Sprechen zu inszenieren, das die vermeintliche Dichotomie von Körper und Geist unterläuft. Der Rhythmus der Sprache wird sowohl durch die parataktische Verknüpfung der Sätze als auch durch die dominierenden, nahezu durchgehenden Exklamationen in jedem einzelnen Satz erzeugt. Dem Prinzip der Steigerung gehorchend, erreicht diese Sequenz ihren zentralen dramaturgischen Höhepunkt mit der unerhörten Exklamation » – das ist der Leib! – «. Die beiden Gedankenstriche signalisieren einen Bruch innerhalb der rhythmischen Satzfolge, der die rhythmische Eigendynamik der gesamten Anrufung der Franskeska durch das Ich stark forciert. Zugleich fungieren die Gedankenstriche als suprasegmentale graphische Mittel, um bei der sprachlich imaginierten Erscheinung des Körpers innezuhalten und den Körper in Erscheinung zu halten, da wo die Sprache zu versagen scheint. Die vorherrschende Form der direkten Anrede, die sich auch an die Pfaffen als unterstützendes Festpersonal für die Zeremonie der sexuellen Vereinigung wendet, kennzeichnet einen mündlichen Stil, durch den das Sprecher-Ich seine Zuhörerinnen beeinflussen und affektiv lenken will. Somit können die Exklamationen als expeditiv-prozedurale Verfahren verstanden werden, die eine rein interaktionale-kommunikative Funktion haben und der Lenkung des Hörers durch den Sprecher dienen.<sup>61</sup> Werden expeditiv-prozedurale Verfahren primär in der gesprochenen Sprache eingesetzt, dann können sie in dieser narrativen Sequenz dabei helfen,

56 Vgl. Robert Steegers, *Eucharestie und Eros. Zu Heinrich Heines Reisebild »Die Stadt Lukka«* (1831), 372.

57 »Wie das Lachen oder das Weinen können die Ausdrucksformen sexueller Erregung eine ansteckende Wirkung entfalten.« Thomas Anz, *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, 226.

58 Ralph Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine*, 68.

59 Karl Groos, *Die Spiele der Menschen*, Hildesheim/New York 1973 [zuerst erschienen Jena 1899], 28.

60 Simone Mahrenholz, *Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurabilem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität*, 155.

61 Vgl. Ursula Renate Riedner, *Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«*, 27.

die »zerdehnte Sprechsituation« zwischen Text und Leser zu überbrücken.<sup>62</sup> Durch die suggestive Kraft der Sprache imaginiert das Erzähler-Ich den Vollzug des Liebesaktes als die Zeremonie der heiligen Wandlung, bei der »das holde Bekentniß« einer utopischen Religion durch die Küsse der Liebenden abgegeben wird und der Glaube durch den körperlichen Kontakt versinnlicht wird. Die ironische Wendung am Schluss, die das Ich aus dem Rausch seiner Begeisterung »protestantisch vernünftig und nüchtern« erwachen lässt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, wie dieses Ich im Zustand seiner Begeisterung den Sensualismus programmatisch »als eine (religiöse) Idealisierung des Sinnlichen«<sup>63</sup> sprachlich inszeniert.

In dem bekennnishaften Schlussteil des Reisebildes gibt das Erzähler-Ich zu verstehen, »dass es doch in der ganzen Schöpfung nichts Schöneres und Besseres gibt als das Herz der Menschen. Diese Liebe ist die Begeisterung, die immer göttlicher Art, gleichviel ob sie thörigte oder weise Handlungen verübt [...]« (DHA VII/I, 200f.) Die Liebe erscheint als die ideale Begeisterung des Herzens, was auch in dem religionskritischen Kontext der »Stadt Lukka« in der politischen Absicht des Dichters manifest wird, für die Emanzipation des Fleisches einzutreten und zu kämpfen.<sup>64</sup> Im Hinblick auf die eigene Begeisterung des Dichters wird die Position des Regisseurs der Körper-Inszenierungen durch den Text selbst impliziert. Denn Heine lässt den Leser über die emanzipatorische Stellung der »Stadt Lukka« nicht im Unklaren, wenn er sich in den letzten Kapiteln dieses Textes mit der Begeisterung der Figur des Don Quijote identifiziert. Seine sensualistische Religionsauffassung sieht er in dem »Typus des begeisterten Don Quixote«<sup>65</sup> verkörpert, den der Dichter *in der Rolle* des Regisseurs selbst darstellen will. So wendet sich der Ich-Erzähler mit folgendem Hinweis an den Leser: »So, z. B. du, lieber Leser, bist unwillkürlich der Sancho Pansa des verrückten Poeten, dem du, durch die Irrfahrten dieses Buches, zwar mit Kopfschütteln folgst, aber dennoch folgst.« Der Regisseur der Körper-Inszenierungen bekennt sich demnach zu seiner »selbstbewußten Donquixoterie« (DHA VII/I, 198) und teilt auf diese Weise die Begeisterung des Augenzeugen, der vor der Tür Franscheskas sprachlich die Idealisierung des Sinnlichen imaginierte.

Wenn Heines Motivation darin besteht, »daß diese Donquixoterie die ganze Welt, mit allem was darauf philosophirt, musiziert, ackert und gähnt, zu kühnerem Schwunge beflügelt!«, so ist

---

62 »Der direkte interaktional-kommunikative Charakter expeditiver Prozeduren, der darauf angelegt ist, unmittelbar ins diskursive Handeln des Interaktionspartners einzugreifen, legt ihren primären Einsatz in der gesprochenen Sprache nahe, also in solchen Kommunikationssituationen, die durch die Anwesenheit beider Interaktionspartner gekennzeichnet sind. Bei ihrem Einsatz in literarischen Texten kommt ihnen – so steht zu vermuten – die Funktion zu, die dem Text zugrundeliegende zerdehnte Sprechsituation zu überbrücken. Aufgrund ihrer Funktion, den Leser unmittelbar ins kommunikative Textgeschehen einzubinden, können sie für die Frage nach dem Wirkungspotential eines literarischen Textes aufschlußreich sein.« Ursula Renate Riederer, *Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«*, 28.

63 Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*, 213.

64 »Die Macht der Begeisterung wird [...] zur Grundlage der gesellschaftlichen und politischen Veränderung und zur notwendigen Bedingung für Fortschritt und den Willen zur Revolution bestimmt; ja sie wird offenbar gar als Lebenskeim des Menschen, der Gesellschaft überhaupt begriffen [...]« Julia Aparicio Vogl, Heine – Ein Spötter von der traurigen Gestalt. Die Präsenz des Don Quijote und seines Autors Cervantes im Werk Heinrich Heines: Deutungsanalysen und Stilvergleiche, Frankfurt a. M. u. a. 2005, 295.

65 Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*, 211.

dies auch für die Strategie der literarischen Körper-Inszenierungen aufschlussreich. Denn die narrativen Strategien zielen auf die affektiven Effekte von Sprache ab, die einen poetischen Beitrag dazu leisten können, einen bestimmten Agenten der Zeitgeschichte, nämlich den Leser, durch seine affektive Beteiligung bei der Lektüre für das emanzipatorische Vorhaben des Autors zu beflügeln. Im konkreten Bezug auf das Affizierungspotenzial des Textes findet Heine in dem nahezu aussichtslos kämpfenden Ritter Don Quijote eine identifikatorische Maske für die Person des Dichters, der, wie Julia Aparicio Vogl bemerkt, nicht ohne eine gewisse ironische Skepsis für die Masse den Funken der Begeisterung schlagen und den Kampf für die Freiheit vorbereiten will.<sup>66</sup> Heine macht durch das Tragen der Maske Don Quijotes die inszenatorische Dimension der Aufführung transparent. Durch diese Form der demonstrierten Selbstdarstellung teilt der Regisseur die nur bedingt aussichtsreiche Strategie seiner Inszenierung mit, in der von ihm zugleich symbiotisch als Augenzeuge die Körperlichkeit als die Macht zu sowohl pathologischen als auch sexuellen Verwandlungen erfahren wird.

### 1.1.2 Die Maske als Medium der Krise in den »Französischen Zuständen«

In der »Späteren Nachschrift« zu der »Stadt Lukka«, die auf den November 1830 datiert ist, erhält der Leser mittels der ironischen Selbstinszenierung Heines Einblick in die Symbiose von Regisseur und Augenzeuge in dem Schreib- und Lebensraum Paris. Der Ort für die kontemplative Tätigkeit des Schreibens, dort wo der Dichter über die Geschichte der Gegenwart schreiben will, entpuppt sich als lebendige Schreibszene, in der dem Leser das Wahrnehmungsereignis des Augen- und Ohrenzeugen als Emphase des Dichters selbst vor Augen geführt wird. Ausgelöst durch die Klänge, die von der Straße an seinen Schreibtisch dringen, beginnt die Rolle des Erzähler-Ichs als Regisseur und Augenzeuge zu oszillieren:

Eine gewaltige Lust ergreift mich! Während ich sitze, und schreibe, erklingt Musik unter meinem Fenster, und an dem elegischen Grimm der langgezogenen Melodie, erkenne ich jene marseiller Hymne, womit der schöne Barbaroux und seine Gefährten die Stadt Paris begrüßten, jener Kuhreigen der Freyheit, bey dessen Tönen die Schweitzer in den Tuilerien das Heimweh bekamen, jener triumphirende Todesgesang der Gironde, das alte, süße Wiegenlied - Welch ein Lied! Es durchschauert mich mit Feuer und Freude, und entzündet in mir die glühenden Sterne der Begeisterung und die Raketen des Spottes. (DHA VII/I, 205)

Das Ich antizipiert die Wahrnehmung seiner eigenen Natur als brennender Phosphor, von der Heine dem Freund Varnhagen gegenüber am 27. Juni 1831 sprechen wird,<sup>67</sup> wenn es durch die auf der Straße erklingende Marseillaise im inszenierten Augenblick des Schreibens berührt wird und dabei unwillkürlich bestimmte Bilder der Revolution assoziiert. Das Licht der Begeisterung brennt und glüht aber nicht allein in diesen Bildern, sondern geht mit dem körperlichen Schauder einher, den das Ich in Erwartung des nächsten politischen Ereignisses empfindet. Die Distanz zur öffentlichen Sphäre der Straße verliert sich in dem Rausch des Ich-Erzählers, der schließlich mit dem zitierten Appell der direkten Rede abrechnen muss, weil er nicht weiter schreiben kann: »Ich kann nicht weiter schreiben, denn die Musik unter meinem Fenster berauscht mir den Kopf, und immer gewaltiger greift herauf der Refrain: *Aux armes citoyens!*« (Ebd.) Die Begeisterung

66 Vgl. Julia Aparicio Vogl, Heine – Ein Spötter von der traurigen Gestalt. Die Präsenz des Don Quijote und seines Autors Cervantes im Werk Heinrich Heines: Deutungsanalysen und Stilvergleiche, 296.

67 Vgl. Kap. I.1.1 der vorliegenden Arbeit.

für die Juli-Revolution wird von dem Ich in der Gegenwärtigkeit eines historischen Augenblicks kraft seiner leiblichen Präsenz erlebt und ist zugleich ein Zustand der in Enthusiasmus versetzten Stadt Paris selbst.<sup>68</sup> Wenn dieses Ich »als Vorbild für andere am eigenen Beispiel vor[führt], wie revolutionäre Begeisterung in Handlungsbereitschaft umschlägt«<sup>69</sup>, dann konkretisiert es den Zustand des Enthusiasmus leibhaftig an der eigenen Person.

In dieser Hinsicht pointiert der Titel »Französische Zustände« auch die Aufmerksamkeit des Augenzeugen für den Ereignischarakter des historischen Augenblicks, in den er selbst aktiv involviert ist, als eine wichtige Voraussetzung für Heines journalistisches Schreiben in Paris.<sup>70</sup> Die fokussierten Zustände in den »Französischen Zuständen« sind vor dem Hintergrund der Rolle des Augenzeugen nicht als objektiv geschilderte Momente auf der teleologischen Skala der »Weltgeschichte« in geschichtsphilosophischer Perspektive anzusehen. Wie Lämke verdeutlicht, übergeht Heine im Gegensatz zur Geschichtsphilosophie Hegels nicht die Frage, wie das Individuum diese »Weltgeschichte« konkret erfährt, sondern zeigt auch die affektiven Zustände desjenigen auf, der in der direkten Konfrontation mit der allgemeinen Geschichte als menschliches Opfer auf der Strecke bleibt.<sup>71</sup> *Die Kategorie der Krise stellt in Bezug auf die Individualität der Opfer den Wende- und Höhepunkt einer konkreten menschlichen Erfahrung von historischer Gegenwart dar.* Wie der Text über die »Französischen Zustände« zu Stande gekommen ist, wird in der »Vorrede« kurz erläutert: »Ich gebe hier eine Reihe Artikel und Tagesberichte, die ich, nach dem Begehrt des Augenblicks, in stürmischen Verhältnissen aller Art, zu leicht errathbaren Zwecken, unter noch leichter errathbaren Beschränkungen, für die Augsburger Allgemeine Zeitung geschrieben habe.« (DHA XIII/I, 65) Ausschlaggebend ist für den Schreiber die Dynamik, die in dem Augenblick selbst liegt. Der Augenblick kann eine Eigenmacht entwickeln,<sup>72</sup> die in der konzeptionellen Sicht des Regisseurs mit der Unverfügbarkeit der Aufführung Hand in Hand geht. Die »Zustände« in Paris sind durch einen diachronen Wechsel, mithin durch eine

68 Auch in den »Französischen Malern« fällt es dem Ich schwer, seinen Kunstbericht zu Ende zu bringen, indem es zu einem Augen- und Ohrenzeugen des historischen Augenblicks wird: »Ach! wohl thut es Noth, daß die liebe, unverwüstliche, melodische Geschichte der Menschheit unsere Seele tröste in dem mißtönenden Lärm der Weltgeschichte. Ich höre *in diesem Augenblick* da draußen, dröhnender, betäubender als jemals, diesen mißtönenden Lärm, dieses sinnverwirrende Getöse; es zürnen die Trommeln, es klirren die Waffen, ein empörtes Menschenmeer, mit wahnsinnigen Schmerzen und Flüchen, wälzt sich durch die Gassen das Volk von Paris und heult: »Warschau ist gefallen! Unsere Avantgarde ist gefallen! Nieder mit den Ministern! Krieg den Russen! Tod den Preußen!« – Es wird mir schwer, ruhig am Schreibtische sitzen zu bleiben und meinen armen Kunstbericht, meine friedliche Gemäldebeurtheilung, zu Ende zu schreiben.« (DHA XIII/I, 44; H. v. m.)

69 Ralph Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine*, 79.

70 Dass es Heine in erster Linie nicht um Frankreich, sondern um Paris geht, macht er unmissverständlich im III. Artikel der »Französischen Zustände« klar: »Aber Paris ist eigentlich Frankreich; dieses ist nur die umliegende Gegend von Paris.« (DHA XII/I, 103)

71 »Diese moderne Radikalität des Heineschen Blicks, die direkte Konfrontation des einzelnen Menschen mit der »Weltgeschichte«, macht sofort eine bestimmte Realitätsblindheit der teleologischen Geschichtsphilosophie Hegels deutlich. Blinde Flecken wären: die Abstraktion des Philosophen von seiner eigenen Subjektivität [...], die Abstraktion vom »Partikularen« an sich, von individuellem wie kollektivem Leid und Tod [...] sowie die dem System immanente Negation eines anderen denkbaren Geschichtsverlaufs, wie sie etwa ein zirkulares Modell abzubilden vermöchte.« Ortwin Lämke, *Heines Begriff der Geschichte*, 143.

72 Vgl. Slobodan Grubačić, *Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse*, 73.

enorme Instabilität gekennzeichnet,<sup>73</sup> sodass sie sich vor den Augen des wahrnehmenden Ichs zu Zuständen der Krise verschärfen können.

Vor diesem Hintergrund lassen folgende Worte Heines aufhorchen, mit denen er den VI. Artikel vom 19. April 1832, den »unbestrittenen Höhepunkt der ›Französischen Zustände‹«<sup>74</sup>, unter anderem einleitet: »Die folgende Mittheilung hat vielleicht das Verdienst, daß sie gleichsam ein Bülletin ist, welches auf dem Schlachtfelde selbst, und zwar während der Schlacht, geschrieben worden, und daher unverfälscht die Farbe des Augenblicks trägt.« (DHA XII/I, 132 f.) In dem VI. Artikel will Heine die Cholera-Epidemie, die im März 1832 in Paris ausgebrochen ist, zum Gegenstand einer Mitteilung machen, die als ein Ereignis »auf dem Schlachtfeld« der Geschichte »unverfälscht die Farbe des Augenblicks« tragen soll. Diese Auffassung ist in ausgezeichneter Weise mit dem Potenzial der literarischen Inszenierung zu vereinbaren, im Spannungsfeld zwischen »Empirie und Fiktion«<sup>75</sup> die Aufführung *als* Ereignis zu inszenieren. Denn in dem Fall, in dem der Augenzeuge im Horizont seiner eigenen Erfahrung über die Cholera berichtet, ist er immer schon das Element einer bestimmten Inszenierungsstrategie des Regisseurs, die überhaupt erst den Modus der Darstellung als authentisch oder unauthentisch erscheinen lässt.<sup>76</sup>

Die Konzentration der Darstellung auf die »Gegenwart« der Cholera, die »in diesem Augenblicke das Wichtigere« (DHA XII/I, 131) sei, scheint dem zu Beginn des Artikels erhobenen Anspruch Heines zu widersprechen, sich bewusst der historischen Vergangenheit zuzuwenden. Dieser Vergangenheit gilt es den geschichtsphilosophischen Reflexionen Heines nach, mit denen er nicht umsonst den Artikel einleitet, durch einen eigenen methodischen Ansatz Rechnung zu tragen: »ich will so viel als möglich partheylos das Verständniß der Gegenwart befördern, und den Schlüssel der lärmenden Tagesrätselfel zunächst in der Vergangenheit suchen. Die Salons lügen, die Gräber sind wahr.« (DHA XII/I, 129) Der entscheidende Wendepunkt ist nun durch die Ergänzung Heines motiviert, dass der Schlüssel zu den Tagesrätselfeln auch die Vergangenheit aufzuhellen vermag,<sup>77</sup> die ihr »eigentlichstes Verständnis« erst durch die Gegenwart findet, insofern »jeder neue Tag ein neues Licht auf sie wirft, wovon unsere bisherigen Handbuchsreiber keine Ahnung hatten« (DHA XII/I, 131). Die sich für den Berichterstatter nun inmitten seiner Darstellung förmlich aufdrängende Schilderung der Cholera-Epidemie, die den Geschichtsschreiber von seinen Betrachtungen abzulenken scheint, stellt Lämke zufolge gerade ein paradigmatisches Beispiel für Heines »Geschichtsschreibung der Gegenwart« dar.<sup>78</sup> Denn die Gefahr des Umsturzes und die massenhafte Todesbedrohung, die durch die Cholera verursacht werden, stehen mit der Revolution

73 Vgl. Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, 307.

74 DHA XII/II, 840.

75 Rutger Booß, *Empirie und Fiktion. Die Juli-Revolution und die Anfänge von Heines Pariser Berichterstattung*, in: Wolfgang Kutenkeuler [Hg.], *Heine. Artistik und Engagement*, a. a. O., 66–86.

76 Im Vergleich mit zeitgenössischen Zeitungsberichten der Cholera in Paris exponiert Lämke bei Heine eine intensive Arbeit der Inszenierung: »Tatsächlich werden die wahrgenommenen Bruchstücke der Realität durcheinandergeschüttelt, in eine neue Ordnung gebracht, mit fiktionalen Elementen aufgeladen, werden Inszenierungen, Dramatisierungen, ›Manipulationen‹ an den Fakten vor allem dort vorgenommen, wo eine historische Entwicklung im Tagesgeschehen lesbar gemacht werden soll.« Ortwin Lämke, *Heines Begriff der Geschichte*, 10.

77 Vgl. Ortwin Lämke, *Heines »Geschichtsschreibung der Gegenwart«*. Zu Artikel VI der »Französischen Zustände«, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], *Aufklärung und Skepsis*, a. a. O., 618.

78 Vgl. ebd., 616.

in reziproker Beziehung, die zugleich diese Gegenwart und jene Vergangenheit ist: »Die Cholera erscheint als jüngste Leidensperiode des französischen Volkes in der Revolutionsgeschichte. Umgekehrt werden die vorangegangenen historischen Phasen mit der Cholera verglichen, d.h. Geschichte wieder mit Krankheit gleichgesetzt.«<sup>79</sup> In Analogie zur Revolution ist die Cholera die Macht, die seit ihrem Ausbruch in Paris »hier herrscht, und zwar unumschränkt, und die, ohne Rücksicht auf Stand und Gesinnung, tausendweise ihre Opfer niederwirft.« (DHA XII/I, 133) Wenn die Revolution, die über die Jahrzehnte hinweg »eine und dieselbe« (DHA XII/I, 130) ist, den umfassenden und allgemeinen Bedeutungshorizont des Textes über die Cholera abgibt, so besticht die besondere Erfahrung des historischen Augenzeugen während des Ausbruchs der Seuche durch dessen bewusste Konzentration auf die konkreten Opfer und Täter.

Wie die Cholera zu ihrem ersten Opfer kommt, wird als eine tödliche Heimsuchung während des Karnevals dargestellt. Wenn die Cholera zur Karnevalszeit das beherrschende Thema der Öffentlichkeit ist, ohne bislang massenhaft ausgebrochen zu sein, wird durch die ungewisse Situation der Stadt das Maskenspiel an den öffentlichen Orten nur umso stärker angestachelt und herausgefordert:

Ihre Ankunft war den 29. März offiziell bekannt gemacht worden, und da dieses der Tag des *Mi-Carême* und das Wetter sonnig und lieblich war, so tummelten sich die Pariser um so lustiger auf den Boulevards, wo man sogar Masken erblickte, die, in karikierter Mißfarbigkeit und Ungestalt, die Furcht vor der Cholera und die Krankheit selbst verspotteten. Desselben Abends waren die Redouten besucher als jemals; übermüthiges Gelächter überjauchzte fast die lauteste Musik, man erhitze sich beim *Chahut*, einem nicht sehr zweydeutigen Tanze, man schluckte dabey allerley Eis und sonstig kaltes Getrinke: als plötzlich der lustigste der Arlequine eine allzu große Kühle in den Beinen verspürte, und die Maske abnahm, und zu aller Welt Verwunderung ein veilchenblaues Gesicht zum Vorscheine kam. Man merkte bald, daß solches kein Spaß sey, und das Gelächter verstummte, und mehrere Wagen voll Menschen fuhr man von der Redoute gleich nach dem Hotel-Dieu, dem Centralhospitale, wo sie, in ihren abentheuerlichen Maskenkleidern anlangend, gleich verschieden. (DHA XII/I, 133 f.)

Die seismografische Empfindlichkeit des Berichterstatters für die affektive Stimmungslage der Pariser an den öffentlichen Festlokalitäten ermöglicht es, das symptomatische Spiel der Karnevalsmasken genau wahrzunehmen. Die Maske als Objekt tritt hier als ein Medium hervor, um sich mit der akuten Drohung der Krankheit darstellerisch auseinanderzusetzen. Die karikierenden Karnevalsmasken, die »die Furcht vor der Cholera und die Krankheit selbst verspotteten«, unterstützen die verkleideten Besucher des Maskenfestes bei ihrer *ostentativen* Darstellungspraxis, aus Übermut tanzend und lachend den jetzigen Lebensmoment gegen die vermeintlich auf Distanz gebrachte Todesgefahr zu behaupten. Doch der Auftritt der Maskenträger kann diese gegen die Wirkung der Seuche nicht immunisieren. Es gelingt der Cholera sogar, die größte Aufmerksamkeit aller gleichsam für die erste Kostprobe ihrer Macht zu erregen, indem sie sich plötzlich in einem Augen-Blick an dem befallenen Körper eines Festteilnehmers zeigt: »Die Cholera hat sich als närrischer Interrex hinter der Maskenfreiheit verborgen und geht aus ihr hervor.«<sup>80</sup> Indem »plötzlich der lustigste der Arlequine« aus seiner komischen Darstellungspraxis

79 Ortwin Lämke, Heines »Geschichtsschreibung der Gegenwart«. Zu Artikel VI der »Französischen Zustände«, 621. Folglich scheint in diesem Zusammenhang auch die grundsätzliche These Brieglebs plausibel zu sein: »Heine re-inszeniert die Französische Revolution und begreift sich unter dieser Perspektive als ihr Schriftsteller in ihrer Permanenz.« Klaus Briegleb, Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution, 174.

80 Frank Schwaborn, Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine, 125.

gerissen wird und die Maske abnehmend das Symptom des Krankheitsbefalls zeigt, ist die Cholera erkannt und das Gelächter verstummt: der Zustand der Krise beruht in dem Moment der Wahrnehmung des entlarvten Gesichtes selbst. Der Körper des Darstellers und die Figur als Harlekin treten hier allein aufgrund des leiblichen In-der-Welt-Seins des Darstellers, das sich im Akt des bloßen Erscheinens verkörpert, auseinander.<sup>81</sup> Von der Maske als Objekt ungeschützt zeigt der phänomenale Leib des Darstellers »die Hinfälligkeit, das Vergängliche und zugleich das Exzessive leiblicher Existenz«<sup>82</sup>, die der schauspielerischen Leistung hinsichtlich der fiktiven Figur des Harlekins diametral gegenüber tritt. Entscheidend ist, dass der Augenblick, in dem die Seuche direkt erkannt wird, zugleich von den Zuschauern als ein körperlicher »Schock des Erkennens«<sup>83</sup> erfahren wird. Der damit einhergehende »Effekt des Grauens« in dieser Darstellung des Körpers wird durch die Spannung erzielt, die zwischen der Maske als Objekt und der Körperlichkeit des Maskenträgers besteht. In der späteren Körper-Inszenierung des Artikels integriert Heine den Augenzeugen explizit in die Szene und greift die Maske als ein ambivalentes Medium auf, in dem der Krisenzustand inszenatorisch ausgetragen wird.

Die dargestellte Ankunft der Cholera während des Maskenfestes kann als die Exposition des VI. Artikels zu der Aufgabe des Regisseurs angesehen werden, die kollektiven Reaktionen der ärmeren Bevölkerungsschichten auf den wirkungsvollen Ausbruch der Seuche als die überaus relevante »Gegenwart« »in diesem Augenblicke« (DHA XIII/I, 131) zu inszenieren; denn für Heine gewinnt das Volk den Status als Protagonist der neuen Zeit:

Ueberhaupt scheint die Weltperiode vorbei zu seyn, wo die Thaten der Einzelnen hervorragten; die Völker, die Partheyen, die Massen selber sind die Helden der neuern Zeit; die moderne Tragödie unterscheidet sich von der antiken dadurch, daß jetzt die Chöre agiren und die eigentlichen Hauptrollen spielen [...]. (DHA XIII/I, 185)<sup>84</sup>

Wenn das Volk »als Träger der revolutionären Energie und eigentliche Verkörperung der Zeit«<sup>85</sup> erscheint, ist folglich die Konzeption von Ereignissen maßgeblich, die den historischen Augenzeugen in seiner unmittelbaren Nähe inszenieren. Schon in der Zwischennotiz des Artikels wird die Lebenssituation dieses Augenzeugen durch den Zustand der Angst charakterisiert: »Ein mehr körperliches als geistiges Unbehagen, dessen man sich doch nicht erwehren konnte, [...]« (DHA XIII/I, 132) lässt das Ich nicht los und hält es in einer »Schreckenszeit« gefangen, in der die Cholera als »verlarvter Henker« durch die Pariser Straßen zieht. Die Angst um die eigene körperliche Unversehrtheit verdeutlicht die affektive Teilnahme des Berichterstatters angesichts der Ungewissheit des Augenblicks, in dem der personifizierte Vollstrecker des Todes erneut zuschlägt.<sup>86</sup> Vor diesem Hintergrund ist die Frage bedeutsam, wie das Volk sich zu der

81 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 148.

82 Ebd. 146.

83 Stephan Braese, *Heines Masken*, in: Stephan Braese und Werner Irro [Hg.], *Konterbande und Camouflage. Szenen aus der Vor- und Nachgeschichte von Heinrich Heines marranischer Schreibweise*, Berlin 2002, 61.

84 Diese Erkenntnis des IX. Artikels besitzt Höhn zufolge auch für den VI. Artikel besondere Relevanz. Vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 288.

85 Bernd Kortländer, *Heinrich Heine*, 247.

86 Die Kategorie der Körperlichkeit wird von Lämke im Hinblick auf das Unbehagen des Berichterstatters als Einwand verstanden gegen die geschichtsphilosophische Perspektive Hegels: »Hier meldet sich bereits der Protest gegen den Geist der Revolutionsschwärmer, den Geist eines kalt abstrakten philosophischen Idealismus. Was wäre besser geeignet als die Körperlichkeit, um bildhaft diesen Einspruch im Namen

Ungewissheit, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen Umständen es durch den gewaltsamen Tod ereilt werden kann, verhält.

In dieser prekären Ausgangssituation entfacht ein Gerücht, wonach für die bislang noch geringe Anzahl von Todesopfern nicht die Epidemie, sondern Gift verantwortlich sei, die revolutionäre Vorstellungskraft der großen Menge.<sup>87</sup> Suggestiv wird durch den Berichterstatter die Entstehung des Gerüchtes auf die politischen Interessen »gewisser[r] Leute« bezogen, »die bey jeder Volksnoth und Volksaufregung, wenn auch nicht den Sieg ihrer eigenen Sache, doch wenigstens den Untergang der jetzigen Regierung erhoffen« (DHA XII/I, 135). Die entscheidende politische Maßnahme, die schließlich dem Gerücht zum Durchbruch verhilft, ist eine offizielle Bekanntmachung seitens der Polizei: »[G]enug, durch ihre unglückselige Bekanntmachung, worin sie ausdrücklich sagte, daß sie den Giftmischern auf der Spur sey, ward das böse Gerücht offiziell bestätigt, und ganz Paris gerieth in die grauenhafteste Todesbestürzung.« (Ebd.) Es ist genau diese irrationale Ausnahmesituation der ganzen Stadt und die auf diese Weise ermöglichte Eskalation des Aufruhrs, die das Interesse des Augenzeugen für das öffentliche Auftreten des Volkes prägen. »[D]ie grauenhafteste Todesbestürzung«, in die Paris von einem Augenblick zum nächsten gerät, impliziert die Macht des Volkes,<sup>88</sup> in dem liminalen Zustand der Erregung nicht allein das unbeachtete Opfer der Geschichte zu sein, sondern auch zum wirkungsvollen Täter zu werden. Kraft seiner leiblichen Präsenz erlebt das Zuschauer-Ich, wie sich *im Rahmen der literarischen Inszenierung* das Volk in bestimmten Prozessen als geschichtlicher Akteur konkret verkörpert. Der Augenzeuge fungiert hierbei als der Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung, indem es seine Erfahrung der Schwelle ist, die inszeniert wird.<sup>89</sup> Wenn sich in Bezug auf das Wahrnehmungsereignis des Augenzeugen die »Selbstdarstellung eines Kollektivs in berauschter Form«<sup>90</sup> vollzieht, ist es demnach entscheidend, die fokussierte Darstellungspraxis des Volkes als Resultat der Inszenierung zu verstehen, die die Eigenaktivität des Augenzeugen fundamental mit einbegreift und voraussetzt. *Ausgehend von dem symbiotischen Verhältnis zwischen dem Augenzeugen und dem Regisseur der Körper-Inszenierung, steht die Frage im Mittelpunkt, wie nun für den historischen Augenzeugen die Maske zum Medium der Auseinandersetzung mit der Cholera wird.*

Unmissverständlich wird durch die Imagination des Augenzeugen eine apokalyptische Bildlichkeit evoziert, die für die gesamte Körper-Inszenierung bestimmend bleibt. So heißt es: »Es war als ob die Welt unterginge.« (DHA XII/I, 136) Als integrativer Bestandteil der

---

des ›zunächst zu verfechtenden Menschenrechts, das Recht zu leben‹, auszudrücken?« Ortwin Lämke, Heines Begriff der Geschichte, 30.

87 »Vergiftungsphantasien waren das Ergebnis eines Aufbrechens sozialer Gegensätze in Schreckenszeiten, wie sie die Cholerajahre darstellten.« Brigitta Schader, Die Cholera in der deutschen Literatur, München 1985, 81.

88 »Nach 1830 hatte für Heine der Begriff ›Volk‹, ob positiv oder negativ, immer die Konnotation der Macht.« Michael Perraudin, Heine und das revolutionäre Volk. Eine Frage der Identität, in: Martina Lauster und Günter Oesterle [Hg.], Vormärzliteratur in europäischer Perspektive II. Politische Revolution – Industrielle Revolution – Ästhetische Revolution, Bielefeld 1998, 44.

89 Im Hinblick auf den Artikel VI scheint folgende These Karlheinz Stierles durch den Hinweis auf die leibliche Präsenz als Disposition des modernen Schreibens ergänzungsfähig zu sein: »Hier, wenn irgendwo, erweist sich, was Geistesgegenwart als Disposition des modernen Schreibens im Zentrum der Moderne bedeutet.« Karlheinz Stierle, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, 315.

90 Burghard Dedner, Politisches Theater und karnevalistische Revolution, 135.

Inszenierung konstituiert dieses sprachliche Bildverfahren bestimmte Bedeutungen einer fiktiven Welt und »verdichtet die ganze Szene zu einer politischen Ursituation.«<sup>91</sup> Dessen suggestive Kraft wird durch das Bild des Bacchanals angereichert und durch die auf diese Weise ausgelösten mythischen Resonanzen potenziert,<sup>92</sup> sodass der Blick für die »Repräsentationsweisen«<sup>93</sup> von bestimmten fiktiven Figuren oder eines fiktiven Figuren-Kollektivs geschärft wird. Leitend ist dabei das Interesse für die Opfer, d. h. konkret in diesem Fall verdächtig aussehende Menschen, denen beim leisesten, stets unbegründeten Verdacht seitens ihrer zumal berauschten Verfolger akute Gefahr droht: »und wehe ihnen, wenn man irgend etwas verdächtiges in ihren Taschen fand! Wie wilde Thiere, wie Rasende, fiel dann das Volk über sie her.« (DHA XII/I, 136) Kommt Heine schließlich auf die grausame Realität von Verstümmelungen und Morden zu sprechen, mit denen der Gipfel der eskalierenden Gewalt erreicht wird, dann geht der inszenierte Augenzeuge zu dieser Realität auf eine bestimmte Art und Weise eine Beziehung ein:

Es giebt *keinen gräßlichern Anblick*, als solchen Volkszorn, wenn er nach Blut lechzt und seine wehrlosen Opfer hinwürgt. Dann wälzt sich durch die Straßen ein dunkles Menschenmeer, worin hie und da die Ouvriers in Hemdärmeln, wie weiße Sturzwellen, hervorschäumen, und das heult und braust, gnadenlos, heidnisch, dämonisch. An der Straße St. Denis *hörte ich* den alt berühmten Ruf »à la lanterne!« und mit Wuth *erzählten mir einige Stimmen*, man hänge einen Giftmischer. Die Einen sagten, er sey ein Karlist, man habe ein brevet du lis in seiner Tasche gefunden; die Andern sagten, es sey ein Priester, ein solcher sey Alles fähig. Auf der Straße Vaugirard, wo man zwey Menschen, die ein weißes Pulver bey sich gehabt, ermordete, *sah ich* einen dieser Unglücklichen, als er noch etwas röchelte, und eben die alten Weiber ihre Holzschuhe von den Füßen zogen und ihn damit so lange auf den Kopf schlugen, bis er todt war. Er war ganz nackt, und blutrünstig zerschlagen und zerquetscht; nicht bloß die Kleider, sondern auch die Haare, die Scham, die Lippen und die Nase waren ihm abgerissen, und ein wüster Mensch band dem Leichname einen Strick um die Füße, und schleifte ihn damit durch die Straße, während er beständig schrie: *voilà le Cholera-morbus!* Ein wunderschönes, wuthblasses Weibsbild mit entblößten Brüsten und blutbedeckten Händen stand dabey, und gab dem Leichname, als er ihr nahe kam, noch einen Tritt mit dem Fuße. Sie lachte, und bat mich, ihrem zärtlichen Handwerke einige Franks zu zollen, damit sie sich dafür ein schwarzes Trauerkleid kaufe; denn ihre Mutter sey vor einigen Stunden gestorben, an Gift. (Ebd.; H. v. m.)

Indem es für den Augenzeugen »*keinen gräßlichern Anblick*« gibt als den exzessiv in Aktion tretenden »Volkszorn«, bekundet die wahrnehmende Instanz von vornherein seine körperliche Sensibilisierung für das gewaltsame Ereignis, bei dem der wahrnehmende Blick keine unaufhebbare Distanz gewähren kann.<sup>94</sup> Das inszenierte Wahrnehmungsereignis ist durch die intensive affektive Teilnahme des Zuschauer-Ichs, die Gewalt des Volkszornes angesichts seiner Opfer wahrnehmend, gekennzeichnet, sodass die inszenatorische Aufgabe vor allem auch darin besteht zu zeigen, wie sich die Schwellenerfahrung des Augenzeugen in dem Modus der Darstellung niederschlägt. So besticht der Beginn der Inszenierung durch den Versuch, die Cholera und ihre Folgen als

91 Ortwin Lämke, Heines Begriff der Geschichte, 14.

92 »Es [das Volk; S.W.] wird mythisch vorgestellt, manchmal durch seine (angeblich) eigenen Mythen [...], meist aber durch Heines immer wiederkehrende bacchantische Bildlichkeit. Vor allem ist in den eigentlich nichtpoetischen Kontexten seines Pariser Journalismus auffällig, wie gewohnheitsmäßig und unweigerlich sich die mythischen Identifizierungen aufdrängen – wie rasch z. B. sogar seine Beschreibung der Choleraepidemie, der gewaltigsten Wirklichkeit des Volkslebens, die ihm je begegnete, solche mythischen Resonanzen annimmt [...].« Michael Perraudin, Heine und das revolutionäre Volk. Eine Frage der Identität, 52 f.

93 Ebd. 53. (H. v. m.)

94 Dieser Gedanke wird noch durch den grundsätzlichen Umstand verstärkt, dass Heine »sich selbst als potentiell Opfer des Volkes stets [mit] einbezieht.« Ortwin Lämke, Heines »Geschichtsschreibung der Gegenwart«. Zu Artikel VI der »Französischen Zustände«, 623.

»die leibhaftige Heimsuchung einer dämonischen Macht«<sup>95</sup> *sprachlich* zu beglaubigen und die Gefahr, die von der homogenen Masse des dämonischen Kollektivs ausgeht, als die plötzliche Verkörperung einer Übermacht darzustellen. Daraufhin vollführt der Augenzeuge eine sukzessive Annäherung an das tatsächliche Geschehen der Lynchmorde, die mit der Steigerung seiner sinnlichen Wahrnehmungsweisen korrespondiert. Die erste Lynchszenen nimmt er nur lediglich akustisch wahr, jedoch schon an dieser Stelle wird das Zuschauer-Ich kraft der eminent affektiven Weise, wie sein Gespür für den Volkszorn durch den »alt berühmten Ruf ›à la lanterne!« der Revolution und die wütenden Stimmen angesprochen wird, zur perzeptiven Teilnahme an dem Geschehen aktiviert. Doch erst die visuelle Wahrnehmung befähigt den Augenzeugen demonstrativ, seine sensorische Unmittelbarkeit im historischen Augenblick in Szene zu setzen.

Die konzeptionelle Dimension dieser *inszenierten* sensorischen Unmittelbarkeit wird von Rutger Booß durch den Hinweis auf ein berühmtes Vorbild aus der bildenden Kunst beleuchtet. Denn das bei dem Lynchmord in der Rue Vaugirard auftretende »Weibsbild mit den entblößten Brüsten« und die männliche Leiche zu ihren Füßen wiesen wesentliche Merkmale von Delacroix' Gemälde »La Liberté guidant le peuple« von 1830 auf,<sup>96</sup> mit dem Heine sich intensiv beschäftigte. In dieser Hinsicht geben die »Französische Maler« beredete Auskunft, insofern er in diesem Text mitteilt, dass die zentrale Frauengestalt des Gemäldes auf ihn »beynahe [!] wie eine allegorische Figur« wirke: »Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde und Freyheitsgöttinn.« (DHA XII/I, 20) Diese Rezeptionsweise<sup>97</sup> ist für die literarische Inszenierung des Lynchmordes aufschlussreich, wenn auch in deren Horizont die durch das Erscheinungsbild der Frauengestalt evozierte Spannung zwischen Figuration und Körperlichkeit wesentlich stärker akzentuiert wird. Schon bei der Betrachtung des Gemäldes schenkt Heine der Körperlichkeit der Frauengestalt große Beachtung, um deren Eigendynamik explizit zu einer eindeutigen allegorischen Deutung spannungsvoll in Beziehung zu setzen.

In Bezug auf die Lynchmordszene wird die Figuration der Freiheit durch den literarisch in Szene gesetzten Prozess der Verkörperung als eine Maske durchsichtig. Die Frauengestalt, die von dem Zuschauer-Ich bewusst als *Weibsbild* wahrgenommen wird,<sup>98</sup> ist kraft ihrer leiblichen Ko-Präsenz mit dem Augenzeugen nicht lediglich wie ein Bild auf eine Leinwand fixiert oder ein passiv verbleibendes Modell, dem dieser Augenzeuge als teilnahmsloser Zuschauer gegenüber stehen würde.<sup>99</sup> Der Körper der Frauengestalt lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauer-Ichs auf ihre blutigen Hände, sodass sie als Akteurin ihre Körperlichkeit in Bezug auf die Allegorie der Freiheit als von Blut befleckt hervorbringt. Die Akteurin verrät sich durch die »blutbedeckten Händen« als eine Mittäterin an der Emeute, d.h. auch sie hat sich vom Volkszorn hinreißen

95 Rutger Booß, *Empirie und Fiktion. Die Juli-Revolution und die Anfänge von Heines Pariser Berichterstattung*, 78.

96 Vgl. ebd. 80.

97 Heine stimmt im Hinblick auf die fragwürdige künstlerische Umsetzung der Allegorie der Freiheit in dem Gemälde mit zeitgenössischen Ansichten überein, auf die er in den »Französischen Malern« produktiv reagiert. Vgl. DHA XII/II, 559 f.

98 Vgl. Thomas Stähli, *Probleme authentischer Vermittlung in Heinrich Heines Schriften über Deutschland und Frankreich*, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 46, 2007, 180.

99 Vgl. ebd.

lassen, der dem Zuschauer ja ausdrücklich den grässlichsten Anblick liefert. Als »wunderschönes, wuthblasses Weibsbild« entfaltet die Akteurin ihre Wirkung zwischen erotischer Anziehung und grauenhafter Abstoßung auf das Zuschauer-Ich, das diese Wahrnehmung selbst als einen liminalen Zustand erfährt. Dadurch dass das Zuschauer-Ich es als sadistische Geste erlebt, wie sie den ihr nahe kommenden Leichnam »noch einen Tritt mit dem Fuße« (DHA XIII/I, 136; H. v. m.) gibt und ihr Lachen zur Schau trägt, tritt in ihrer Verkörperung gerade die Differenz zu der fiktiven Figur der »Freiheit« zu Tage: die Freiheit erweist sich als bloße Maske, die an der inszenierten Probe ihrer realen Verkörperung scheitern muss. Insofern die Akteurin durch die Art der Bewegung die Aufmerksamkeit des Zuschauer-Ichs auf ihr individuelles leibliches In-der-Welt-Sein lenkt, wird das Wirkpotenzial ausgestellt, das in dem Vollzug der Verkörperung selbst liegt.<sup>100</sup> Indem sich für den Augenzeugen dieses Wirkpotenzial realisiert und die leibliche Erfahrung von Präsenz ermöglicht, wird die Freiheit als fiktive Bild-Inszenierung entlarvt. Das Moment der Entlarvung emergiert aus dem spezifischen Wahrnehmungsereignis, das die Maske als Paradigma der schauspielerischen Leistung fokussiert, um die fiktive Figuration der »Freiheit« zu *destabilisieren*.<sup>101</sup> Dieses entlarvende Moment wird um ein Weiteres dadurch verstärkt, dass die Akteurin um das Zuschauer-Ich offensiv wirbt und es direkt bittet, »ihrem zärtlichen Handwerke einige Franks zu zollen«, weil ihre Mutter kurz zuvor an Gift gestorben sei. Auch wenn eine mögliche Erwidern durch das Ich nicht Teil der Inszenierung ist, wird es inszeniert, wie es als Teilnehmer der Aufführungssituation durch eine »jene[r] Schnellläuferinnen der Liebe oder Schnellliebende« (DHA XIII/I, 20) interaktiv wahrgenommen wird; ihr und nicht dem Ich überlässt der Regisseur dieser Körper-Inszenierung das letzte Wort.

Die Maske als Medium der Krise und der Darstellungsmodus, wie ein Augenzeuge den historischen Augenblick erfährt, werden in der literarischen Regie der Körper-Inszenierung wirkungsvoll miteinander verschränkt. Die Strategie der Inszenierung zielt in diesem Falle darauf ab, den in der Perspektive des Augenzeugen dargestellten Augenblick *mittels der Sichtbarkeit einer Maske in der Regiearbeit des Textes als eine Inszenierung anzudeuten*. Die literarische Aufgabe, das Rollenspiel des Augenzeugen auf diese Weise bewusst zu inszenieren, wird auch durch die Einsicht Heines in die Abwesenheit des Körpers in der Sprache, d. h. auch durch seine Skepsis gegenüber einer Schreibart erhellt, die das Performative eines historischen Augenblicks mitteilen zu können glaubt, ohne die Medialität der eigenen Darstellung zu bedenken. Geht es einerseits für Heine als Regisseur darum, den spezifischen Ereignischarakter des historischen Augenblicks begreif- und nachvollziehbar zu machen und den Körper mittels der Sprache in Erscheinung treten

100 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142 f.

101 Der Befund performativer Momente im Rahmen dieser Körper-Inszenierung steht dabei dem »esoterischen« Sinn, der in dem VI. Artikel der »Französischen Zustände« und insbesondere der Lynchmordszene zu finden ist, nicht entgegen. Vielmehr kann ausgehend von Heines Sensibilisierung für die Eigendynamik der Körperlichkeit auch ein neues Licht auf die ästhetische Präsentation dieses Sinns geworfen werden. Zum »esoterischen« Sinn vgl. Lämke: »Heine zerstört in seinem Bild die Vorstellung von der glorreichen Geschichte, von der kühn und schön über die Leichen hinwegschreitenden Freiheitsgöttin, die das Volk anführt. Auch hier deutet er sozusagen auf die Leichen zu ihren Füßen und warnt diejenigen, die sich mit ihr einlassen wollen, vor dem Blut, das an ihren Händen klebt. [...] Was wirklich ist, ist noch lange nicht vernünftig.« Ortwin Lämke, Heines »Geschichtsschreibung der Gegenwart«. Zu Artikel VI der »Französischen Zustände«, 623.

zu lassen, so intendiert andererseits Heine als Autor, die Vermittler-Rolle des literarischen Text-Mediums anzudeuten und dessen Grenze in der Rezeption des Textes zur Disposition zu stellen.

Zunächst kann vor dieser Folie die *narrative Strategie* die thematisierte Körper-Inszenierung mit Walter Höllerer durch den Begriff des »Augenblicksstils« charakterisiert werden. Was ihm zufolge in Bezug auf den grässlichen Anblick des Volkszorns zu Beginn der Szene den Stil Heines ausmache, sei »ein künstlerisches Sehen, ein Erwecken des Augenblicks durch ›Sturzwellen‹ kürzester Prosa, ein impressionistisches Erfassen von Bewegung und Farben [...]«. <sup>102</sup> Worauf es weiterhin bei der auf den Augenblick abzielenden narrativen Strategie ankomme, sei die »Intensität der Sprachgeste« <sup>103</sup>, die dem Leser suggeriere, selbst an der Plötzlichkeit des Augenblicks teilzuhaben. Dieser Ansatz der Sprachanalyse ist in der methodischen Perspektive der vorliegenden Arbeit durch die Kategorie der Schwellerenerfahrung zu spezifizieren, die aus Sicht des Augenzeugen zu dem Zweck sprachlich inszeniert wird, um sie auf das textexterne Publikum zu übertragen. Wie bereits angesprochen, vereint sich das apokalyptische mit dem bacchantischen Bildverfahren, sodass der Augenzeuge das eigene Wahrnehmungsereignis mit Hilfe mythologischer Metaphern <sup>104</sup> darstellt: »Dann wälzt sich durch die Straßen ein dunkles *Menschenmeer*, worin *hie* und *da* die Ouvriers in Hemdärmeln, wie weiße Sturzwellen, hervorschäumen, und das heult und braust, *gnadenlos, heidnisch, dämonisch*.« (DHA XII/I, 136; H. v. m.) Das Bild der dämonischen Naturgewalt des dunklen Menschenmeeres wird sprachlich als der Versuch des leiblich präsenten Augenzeugen inszeniert, die konkret-sinnliche Gegenwärtigkeit in Bezug auf die Eigendynamik der ohrenbetäubend vorpreschenden menschlichen Körper in der revolutionären Situation zu artikulieren. Sein assoziatives Vermögen ist für die Metaphorisierung in dieser Erzählsequenz zentral, insofern sprachlich vorgeführt wird, wie der prozessurale Charakter des Naturbildes, das sich auf das gewaltsame Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer bezieht, direkt durch die subjektive Assoziation des Zuschauer-Ichs evoziert wird. Helmut Koopmann exponiert hinsichtlich der politischen Metaphorik Heines für diesen Kontext einleuchtend das Verfahren, »die kontemporären, schwer überschaubaren Vorgänge auf etwas Grundsätzliche, sofort Einsichtiges, Elementares oder menschlich Frühes [zu reduzieren]«. <sup>105</sup> In der assoziativen Wahrnehmung des Zuschauer-Ichs entsteht das mythische Bild eines sich aus unzähligen Einzelkörpern zusammensetzenden revolutionären Gesamtkörpers, in dem die distinkten Individuen zugunsten der revolutionären, unberechenbar ausbrechenden Energie der Volksmasse verschwinden. Insofern der sich artikulierende Augenzeuge von diesem Wahrnehmungsereignis nachhaltig beeindruckt ist, »steht nicht eine zu vermittelnde Botschaft [am Anfang], die durch ein Bild verdeutlicht wird, sondern ein Bild, das mit der Gewalt einer Elementarassoziation in Heines Bewußtsein einbricht und erst allmählich in seiner Bedeutungsfülle sichtbar wird.« <sup>106</sup> Insbesondere wird durch die lokale Deixis die Aufmerksamkeit auf die ungebändigte Erscheinung der Körper fokussiert, deren Wirkung sprachlich durch das ansteigende Tempo von schlaglichtartig gesetzten

102 Walter Höllerer, Heinrich Heine, in: ders., *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in einer Übergangszeit*, durchgesehene Neuauflage, Köln 2005 [zuerst erschienen 1958], 70.

103 Ebd. 72.

104 »[D]ie Revolution selbst wird von Heine vorzugsweise als mythisches Ereignis beschrieben.« Helmut Koopmann, *Heines politische Metaphorik*, in: Raymond Immerwahr und Hanna Spencer [Hg.], *Heinrich Heine. Dimensionen seines Wirkens*, Bonn 1979, 75.

105 Ebd. 76.

106 Ebd. 71.

Adjektiven und die damit verbundene offensiv wertende Steigerung indiziert wird. Allerdings bedient sich diese Metaphorik auch des zeitgenössischen journalistischen Diskurses,<sup>107</sup> um auf den körperlichen Rausch eines mythischen Kultes anzuspielden, der in dem von Autor und Leser geteilten Imaginationsraum als ein tradiertes Bildrepertoire vorliegt. Heine ist in seiner Wahl eines mythologischen Bildes nicht unbedingt originell, wobei er dessen Potenzial nutzen kann, in allgemeinen Wahrnehmungsstrukturen ausgesprochen beharrlich verankert zu sein.<sup>108</sup> Entscheidend für die sprachliche Analyse der Körper-Inszenierung ist jedoch die innovative narrative Strategie, die das mythologische Sprachbild zum integrativen Bestandteil hat.

In der folgenden Sequenz setzt Heine neu an, um das Ich im öffentlichen Raum der Straße in ein diffusen Gewirr von Stimmen zu versetzen, in dem jedes noch so abstrus erscheinende Gerücht allein dadurch, dass es in den Straßen lauthals verkündet wird, in der Momentaufnahme der eskalierenden Wut seinen Teil dazu beiträgt, die allgemeine Unruhe weiter zu stimulieren. Der Autor führt dabei die fatale Macht der Gerüchte vor, indem er in Form der indirekten Rede und in rascher Folge die anonymen und verkürzten Aussagen aneinander reiht, die aufgrund der Eigendynamik ungesicherten Hörensagens ihre Wirkung entfalten. Die Zitat-Montage der direkten Rede, die den von *irgendwem* ausgestoßenen »altberühmten Ruf »à la lanterne!« in den Text integriert, erzeugt außerdem einen erschütternden Signaleffekt: der gegenwärtige revolutionäre Prozess schöpft nicht zuletzt seine unberechenbare Energie aus seiner Anonymität, wobei die einzelnen Agenten der Emeute nicht unbedingt ihr individuelles Gesicht zu erkennen geben, wenn sie leibliche Präsenz zeigen.

Erst in dem Moment, in dem der Augenzeuge ein einzelnes *Opfer* zu Gesicht bekommt, besticht der inszenierte Augenblick durch die sprachliche Darstellung eines konkreten und individuellen Körpers. Dieses Opfer tritt allerdings gerade im Hinblick auf seine Verstümmelungen und Entstellungen, die es als identifizierbare Person unkenntlich zu machen drohen, als Körper sprachlich in Erscheinung und wird solange in Erscheinung gehalten, bis es zum Objekt degradiert aus dem Blickfeld des Zuschauer-Ichs fortgezogen wird. Dabei hält die Sprachbewegung inne und dokumentiert gleichsam durch die Genauigkeit der narrativen Großaufnahme die Aufmerksamkeit des Augenzeugen für die körperlichen Spuren, die die Täter des Volkszorns hinterlassen haben. Der parataktische Sprachgestus verleiht dessen Aufgabe Nachdruck, kraft dieses den Körper abtastenden Augen-Blicks ein seismografisches Wahrnehmungsereignis zu erleben und ein unmittelbares sensorisches Zeugnis von dem Leichnam des Opfers zu liefern, sodass die dokumentarische Direktheit der Schilderung gerade das Unsagbare dieses Moments indiziert. Die Exklamation » *voilà le Cholera-morbus!*« hat den Effekt, die bedrohliche Gegenwärtigkeit des Täters durch die in direkter Redeform wiedergegebene deiktische Sprachgeste zu evozieren. Anschließend wird sprachlich die ambivalente Verkörperung der Protagonistin zur Erscheinung gebracht, indem die sprachlichen Signale in Bezug auf die repräsentative Funktion, sie als Figur lesbar zu machen, scharf kontrastieren mit der genauen Schilderung der Art und Weise, wie sie

107 »Die Zuschreibung des Barbarischen, Animalischen, bei Heine mit der Doppelfunktion eingesetzt, die Grausamkeiten »realistisch« zu schildern, sie nicht zu verharmlosen, sowie gleichzeitig die entfesselte Masse als eigene, unbezwingbare Macht darzustellen, entstammt der Propaganda des Justemilieu, nicht der legitimistischen!« Ortwin Lämke, Heines Begriff der Geschichte, 14 f.

108 Vgl. Gerhart von Graevenitz, *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987, 207.

unterschiedliche Handlungen vor dem Zuschauer-Ich vollzieht. Den Effekt der Irritation für den Leser erzeugt insbesondere die dialogartige Schlussequenz, bei der offen gelassen wird, ob das Ich eine Antwort schuldig bleibt oder nicht. Diese Irritation ist darüber hinaus ein signifikantes Merkmal der ganzen Körper-Inszenierung, die den Leser darüber im Unklaren lässt, was im Sinne der Strategie für ihn als authentisch und was als inauthentisch behauptet wird.

Die spezifische Strategie der Inszenierung ist weder darauf aus, einen illusionistischen Effekt noch ihre durchgängige und vollständige Transparenz zu erzeugen. Vielmehr gibt sie der Rezeption die inszenatorische Regiearbeit des Textes als ein *Rätsel* auf, bei dem die mediale Vermittlung der Wahrnehmungsereignisse sowohl verhüllt als auch gezeigt wird. In der gesamten Körper-Inszenierung bedingt die Schwellenerfahrung des Augenzeugen zwischen Maskieren und Entlarven somit auch die narrative Strategie, insofern die sprachliche Inszenierung ein theatrales Ereignis suggeriert, das bis zu einem ungewissen Grad seine künstlerische Machart preis gibt, ohne das Rätsel seines Entwurfs ganz zu lüften. Im Hinblick auf die plötzliche Offenheit einerseits, mit der die Lynchmord-Szene beginnt und endet, und die diskontinuierliche Sichtbarkeit der Maske im Text andererseits forciert Heine dadurch die Unsicherheit in der Rezeption der Inszenierung, dass er mit der Rolle des Augenzeugen und des Regisseurs spielt und ihre Positionen oszillieren lässt. Aus diesem Grunde macht Heine ein grundlegendes Merkmal von Inszenierungen sichtbar, um die Instabilität der Augenzeugenrolle aufzuzeigen: »Weder die, die inszenieren, noch die, für die inszeniert wird, können sich jemals ganz sicher sein, wann eine Inszenierung anfängt und wann sie zuende [sic] ist.«<sup>109</sup> In diesem Zusammenhang wird ein wichtiger Unterschied zu der strategischen Konzeption der Maske in der »Stadt Lukka« angesprochen. Wird dort die Maske als distinkt auszumachende Erkenntnishilfe in religionskritischer Intention konzeptionalisiert, so taucht in dem Artikel über die »Französischen Zustände«, der »auf dem Schlachtfelde selbst« geschrieben ist und »daher unverfälscht die Farbe des Augenblicks« tragen soll, die Maske als internes Instrument der Regiearbeit selbst auf und belässt die *Grenze der Inszenierung im Ungewissen*.

Heine realisiert auf diese Weise literarisch das Potenzial der Maske, »ein Produzent von Ungewissheit«<sup>110</sup> zu sein. Im Spannungsfeld der Ungewissheit produzierenden Maske kann Heines Versuch verortet werden, die Reflexion auf die Grenze der Inszenierung<sup>111</sup> in den inszenierten Typus des Schauspielers münden zu lassen.

Die Feststellung von Booß, »daß Heine hier keineswegs authentisches Erleben wiedergibt, sondern den Augenzeugen nur spielt«<sup>112</sup>, kann vor diesem Hintergrund als ein Hinweis dienen, um die wahrnehmende Instanz des Ichs auf die Inszenierung als Erzähl- und Textverfahren Heines zu beziehen. Denn in dem Maße, in dem der Rollencharakter und der Schauspielertypus des Augenzeugen erkennbar werden, tritt Heines Skepsis gegenüber den Mitteilungsweisen des Augenzeugen zu Tage. Der als authentisch behauptete Augenzeugenbericht wirft mittels des dialektischen Spiels zwischen Zeigen und Verhüllen die Frage auf, wie weit die kommunikative

109 Martin Seel, *Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs*, 62.

110 Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, 47.

111 »Der Begriff der Inszenierung schließt insofern immer schon die Reflexion auf die Grenzen von Inszenierung ein.« Erika Fischer-Lichte, Art. »Inszenierung«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 149.

112 Rutger Booß, *Empirie und Fiktion. Die Juli-Revolution und die Anfänge von Heines Pariser Berichtserstattung*, 80.

Kompetenzen des Augenzeugen in dem historischen Augenblick der Krise reichen können. *Der Text, der unverfälscht die Farbe des Augenblicks tragen soll, trägt unverfälscht die Farbe der Inszenierung des Augenblicks, indem er das Schauspiel des Augenzeugen andeutet und den Entwurf des Ereignisses aus dessen Perspektive als ein Rätsel für die Rezeption aufgibt.* Heines Skepsis gegenüber den Mitteilungen des Augenzeugen im Zeichen der Krise geht mit der Realisierung des Schauspielertypus in der Körper-Inszenierung Hand in Hand. Im Vergleich zur »Stadt Lukka« betrifft hier die Frage nach der Transparenz der Inszenierung die Mitteilungsmöglichkeiten des Autors selbst, wenn der Leser auf die Ungewissheit über deren Grenze aufmerksam gemacht wird. Indem der Augenzeuge in den »Französischen Zuständen« den Typus des Schauspielers realisiert, wird die Mitteilungsskepsis des Dichters dahingehend bekundet, als der Auftritt der unerhörten, Geschichte bewegenden Mächte in ihren konkreten Verkörperungen nicht ohne den künstlerischen Gebrauch der Maske mitgeteilt werden kann.

## 1.2 Verkündigung und Maskerade

### 1.2.1 Wahrsagen im Zeichen der Maske

Nietzsche lässt Zarathustra zu Beginn des ersten Teils des »Zarathustra«, in der Seiltänzer-Episode der Vorrede, über die Selbstinszenierung als die Versuchsanordnung für den Redner reflektieren, die der eigenen Aufgabe des wirksamen Verkündens gerecht werden kann. Im Übergang des ersten zum zweiten Teil des »Zarathustra«, nachdem Zarathustra bereits zum Verkünder einer vorgetragenen »Spruch- und Weisheitssammlung«<sup>113</sup> geworden ist, gewinnt der Darstellungsmodus der Inszenierung im Sinne der Aufführung erneut und in verstärktem Maße an Relevanz. Nicht nur, dass in dem Anfangskapitel des zweiten Teils die Ausgangslage der Vorrede rekapituliert und reflektiert wird,<sup>114</sup> vielmehr verständigt sich Zarathustra nun im Horizont seines neu hinzugewonnenen Lehrer-Schüler-Verhältnisses über die Wirkungsdimension seiner Verkündigungen in Bezug auf seine Hörer, nachdem er im Schlusskapitel des ersten Teils begonnen hat, den eigenen Status, den er als Lehrer innehat, in spezifischer Weise zu problematisieren. Problematisch ist für Zarathustra sein eigenes Bild, das die Jünger von ihm als ein *Vorbild* ihres eigenen Weges haben: »Ihr verehrt mich; aber wie, wenn eure Verehrung eines Tages umfällt? Hütet euch, dass euch nicht eine *Bildsäule* erschlage!« (KSA IV, 101; H. v. m.) Zarathustra bezweifelt, dass er in seiner jetzigen Verbindung mit gläubigen Schülern davor gefeit ist, den übermächtigen Schein einer doktrinären Lehrfigur zu erzeugen. Nachdem er ihnen nahe gelegt hat, in der Abwendung von ihm selbständig zu werden,<sup>115</sup> sucht er erneut die Einsamkeit auf, um schließlich zu Beginn des zweiten Teils in den Kreis seiner Anhänger zurückzukehren.

Entscheidend dafür, wie sich Zarathustra zur Wiederkehr motiviert, ist seine Art, sich mit dem Traum auseinanderzusetzen, der der Kapitelüberschrift entsprechend »Das Kind mit dem

113 Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, 34.

114 Vgl. Peter Gasser, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 88.

115 »Ihr hattet euch noch nicht gesucht: da fandet ihr mich. So thun alle Gläubigen; darum ist es so wenig mit allem Glauben. Nun heiße ich euch, mich verlieren und euch finden; und erst, wenn ihr mich Alle verleugnet habt, will ich euch wiederkehren.« (KSA IV, 101)

Spiegel« zum Thema hat. Im Rahmen eines Selbstgesprächs versucht er sich der Bedeutung des Traumes zu vergewissern:

›Was erschrak ich doch so in meinem Träume, dass ich aufwachte? Trat nicht ein Kind zu mir, das einen Spiegel trug?

›Oh Zarathustra – sprach das Kind zu mir – schau Dich an im Spiegel!‹

Aber als ich in den Spiegel schaute, da schrie ich auf, und mein Herz war erschüttert: denn nicht mich sahe ich darin, sondern eines Teufels Fratze und Hohnlachen.

Wahrlich, allzu gut verstehe ich des Traumes Zeichen und Mahnung: meine Lehre ist in Gefahr, Unkraut will Weizen heissen! (KSA IV, 105)

Der Ausgangspunkt ist die Frage des Protagonisten nach der eigenen affektiven Bewegung in der Traumhandlung. Zwar scheint der Traum von ihm »allzu gut« als ein Zeichen verstanden zu werden, das ihn mahnt, für seine Lehre einzutreten; doch ist er darauf angewiesen, sich den genauen Hergang des Traums erst in eigenen Worten zu vergegenwärtigen, um sich dessen Bedeutung daraufhin im Sinne einer Zeichen-Deutung anzueignen. Wie stark auf der einen Seite der Eindruck eines »Traum[es] wie zur Einführung, der vom Träumer schnell und leicht gedeutet wird«<sup>116</sup>, vorherrscht, ist es auf der anderen Seite bezeichnend, dass Zarathustra von dem selbstbezüglichen Moment seines Erkennens im Spiegel abstrahiert und in Bezug auf den Schreckensmoment, der doch ihn selbst auf eigentümliche Weise als aktiven Auslöser zum Mittelpunkt hat, nur von seiner Lehre spricht. Denn der Träumende ist erschüttert und schreit in dem Moment auf, in dem er wider die eigene Erwartung, sein eigenes Bild wiederzuerkennen, nicht sich selbst sieht, sondern »eines Teufels Fratze und Hohnlachen« zu sehen bekommt. Diese Traumsituation deutend, gelangt in dem Verständnis Zarathustras nicht das selbstbezügliche Wahrnehmungsereignis des Lehrenden, sondern »meiner Lehre Bildnis« (KSA IV, 106) in den Blick, das von den Feinden entstellt worden sei.

Im Hinblick auf die Aufmerksamkeit, die Zarathustra dem negativ bewerteten Bildnischarakter im Kontext seiner Mitteilungsaufgabe als Lehrender schenkt, ist das in der Traumsituation vorgeführte ästhetische Selbstverhältnis des Protagonisten bemerkenswert: »Das Paradoxe der Traumsituation besteht in dem Faktum, dass der Spiegel nicht zurückwirft, was ihm vorgesetzt wird.«<sup>117</sup> Doch gibt der Traum nicht nur den kognitiv relevanten Störfall wieder, der in dem imaginierten Bruch des Spiegelbildes mit dem Reflexionsgesetz des Spiegels besteht.<sup>118</sup> Vielmehr gelingt es Nietzsche mit Hilfe des Spiegels, der durch die intendierte Präsentation des Kindes ausdrücklich als Mittel der Selbsterkenntnis vorgestellt wird, für seinen Protagonisten die Sichtbarkeit einer Maske seiner selbst herzustellen. Im Vollzug der Wahrnehmung *erlebt* dieser einen »Maske-Gesicht-Kontrast«<sup>119</sup> und wird damit konfrontiert, sich selbst als Fratze

116 Gerold Ungeheuer, Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum, in: Nietzsche-Studien, Bd. 12, 1983, 160.

117 Peter Gasser, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 89.

118 Ebd.

119 Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, 355. »Das Vorstellungsbild Maske ist die Vorstellung einer Maskierung, das heißt eines maskierten Gesichts. [...] Die Maske zeigt sich als Maske, aber sie zeigt nicht das Gesicht; ebenso zeigt sich die Täuschung als Täuschung, aber sie zeigt nicht die Wahrheit, und die Verstellung zeigt sich als Verstellung, aber sie zeigt nicht das Unverstellte.« Ebd.

zu erscheinen.<sup>120</sup> Indem Zarathustra im Angesicht des Spiegels durch das Erscheinen der Fratze zutiefst erschüttert und abgestoßen wird, wird die Maske als ein paradoxes Prinzip der Unterscheidung, mithin als das Unterscheidende selbst inszeniert:<sup>121</sup> »Die Maske (als Form) ist die Paradoxie (das Modell für eine Paradoxie) einer Einheit des Unterschiedenen.«<sup>122</sup> Im Hinblick auf das Phänomen einer getäuschten oder verstellten Selbsterkenntnis im Traum lässt sich auf diese Weise die Paradoxie des Wahrnehmungsereignisses konzeptionell durch die Kategorie der Maske spezifizieren.<sup>123</sup> *Denn im Sinne einer erlebten Ur-Szene der Maske wird in der Traumhandlung die Paradoxie der Maske als ein grundsätzliches Problem für Zarathustra vorgeführt.* Dem Lehrenden wird durch die literarische Imagination des Traumes seine Person im Zeichen der Maske als etwas vorgespiegelt, das in Bezug auf die repräsentative Funktion der Lehrfigur unhintergebar zur Disposition steht.

Genau unter diesem bestimmten Aspekt lassen sich Nietzsches Überlegungen zur Maske in »Jenseits von Gut und Böse« als ein Kommentar zu dem besonderen *Status der Maske und des Maskenspiels* verstehen, den er als ein spezifisches Problem innerhalb der Figuration des Protagonisten konzipiert:

Alles, was tief ist, liebt die Maske; die allertiefsten Dinge haben sogar einen Hass auf Bild und Gleichnis. Sollte nicht erst der Gegensatz die rechte Verkleidung sein, in der die Scham eines Gottes einherginge? Eine fragwürdige Frage: es wäre wunderlich, wenn nicht irgend ein Mystiker schon dergleichen bei sich gewagt hätte. (KSA V, 57)

Nietzsche lässt den Verkünder Zarathustra eintreten in ein dialektisches Spiel zwischen Zeigen und Verhüllen, in dem dieser sich auf das Wagnis einlassen muss, auch an der Oberfläche der Maske zu agieren. Die Maske bzw. die Erfahrung der Maske an der eigenen Person steht dabei im Spannungsverhältnis zu den Mitteilungsförmungen von Bild und Gleichnis, auf die Zarathustra als Lehrender angewiesen ist. In erster Linie ist es nicht Zarathustra, der im Rahmen seiner Selbstinszenierung über die Maske souverän verfügen könnte, sondern es ist der Inszenator Nietzsche, der für seinen Protagonisten und dessen Mitteilungsaufgabe die Maske als ein Problem insbesondere auch der sinnlich-konkreten Wahrnehmung konzipiert: »Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, Dank der beständig

120 Doren Wohlleben interpretiert in diesem Zusammenhang den Spiegel als Schauplatz einer negativen Epiphanie: »Anstelle eines Identifikationsprozesses findet ein Entfremdungsvorgang statt: Geschaut wird nicht das Abbild des vertrauten Ich, sondern das Zerrbild eines befremdlichen Dämons.« Doren Wohlleben, Friedrich Nietzsches Zarathustra im poetologischen Spannungsfeld von Schatten und Erscheinung, 131.

121 Vgl. Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, 355.

122 Ebd. 35.

123 Im Folgenden soll analog zu Heine die formale Bestimmung der Maske als Paradoxie einer Form dabei helfen, ihre literarische Konzeption im Rahmen der Körper-Inszenierungen zu konkretisieren. Dieses Verfahren unterscheidet sich darin von Positionen der Zarathustra-Forschung, denen zufolge die Maske metaphorisch aufgefasst und vorwiegend allgemein im sprachkritischen Sinne Nietzsches auf das Medium der Rede bezogen wird: »Sprache verheimlicht und verhüllt, nicht weil sie etwas auch begrifflich und enthüllt wiedergeben könnte, sondern weil sie von Grund auf wie eine Maske strukturiert ist. Das von ihr Ausgesagte ist das schon immer Maskierte, Unbestimmte und Unbestimmbare, das sich einem logischen Zugriff entzieht.« Peter Gasser, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 160./»Das Gedachte und Gesagte wäre als Ausdruck Maske von (nicht) Auszdrückendem, als Text Sub-Text, kurz, Wegweiser ins Labyrinth des Selbst.« Albrecht Dammeyer, Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler, 145.

falschen, nämlich f l a c h e n Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, *jedes Lebens-Zeichens, das er giebt.*« (KSA V, 58; H. v. m.) Die permanente Produktion einer stetig wachsenden Maske um den tiefen Geist herum konterkariert dessen Bedürfnis nach einer Maske als »Ausflucht vor Mittheilung« (Ebd.), wenn es doch das *inadäquate* Auslegen, d. h. das aneignende Deuten »jedes Lebens-Zeichens« des Weisen seitens eines Publikums ist, das die Maske mit hervorbringen hilft. Ist demnach in diesem Kontext von einem Bedürfnis nach der Maske die Rede, das jeder tiefe Geist habe, so konzipiert Nietzsche in »Zarathustra« durch die Körper-Inszenierungen des Textes ein Spannungsverhältnis zwischen Maskieren und Entlarven als Versuchsordnung seines Protagonisten, für den die Erkenntnis der Maske nicht allein »gut so ist« (KSA V, 58), insofern sein Autor den Prozess seines Scheiterns mit Hilfe der Maske vor Augen führt.

Ausgehend von der eigenen Auslegung seines Traumes, sieht sich Zarathustra in dem Kapitel »Das Kind mit dem Spiegel« dazu herausgefordert, die Mitteilungsaufgabe des Verkünders erneut in Angriff zu nehmen. Dieser neue Impuls für den eigenen Auftritt als Redner löst eine sichtbare Verwandlung an ihm aus; Zarathustra gebärdet sich »wie ein Seher und Sänger, welchen der Geist anfällt.« (KSA IV, 106) Mit dem Schreckenserlebnis innerhalb des Traumes scharf kontrastierend, scheint er im Bewusstsein seiner Verwandlung von dem Glücksgefühl überwältigt zu sein, redend zukünftig Freunden als auch Feinden seine Liebe, die ungeduldig überfließe, zu schenken. In diesem Zusammenhang will Zarathustra die bisherige Art und Weise der Verkündigung bewusst hinter sich lassen, um sich als der Initiator einer gesteigerten Sprachdynamik ganz in den Dienst der kommunikativen Aufgabe zu stellen: »Mund bin ich worden ganz und gar, und Brausen eines Bachs aus hohen Felsen: hinab will ich meine Rede stürzen in die Thäler. [...] Neue Wege gehe ich, eine neue Rede kommt mir; müde wurde ich, gleich allen Schaffenden, der alten Zungen.« (Ebd.) Zarathustra wagt zum zweiten Mal seinen Untergang, der wie beim ersten Mal vom Scheitern bedroht ist. Was hinzutritt, ist der Versuch, den Handlungsspielraum des Redners dadurch auszugrenzen, dass die Sprachgewalt das Sprachmedium in der Hoffnung auf durchschlagende Wirkung transzendieren möge: »Zu langsam läuft mir alles Reden: – in deinen Wagen springe ich, Sturm! Und auch dich will ich noch peitschen mit meiner Bosheit!« (KSA IV, 107) Offenkundig werden diese sich überbietenden, exzessiven Sprachbilder von der Intention getragen, nicht nur, aber auch seinen Feinden zu Leibe zu rücken.<sup>124</sup> Zarathustra bekundet hiermit seinen Willen zur agonalen Konfrontation unter den Bedingungen der Sprache.<sup>125</sup> *Der exemplarische Status, den Zarathustra in Bezug auf seine Verkündigungen grundsätzlich innehat, ist angesichts dieser forcierten sprachlichen Selbstinszenierung folgenreich: im Falle eines Scheiterns, wie dies bereits in der Vorrede der Fall gewesen ist, gerät Zarathustra als inszeniertes Beispiel der Leibvernunft selbst in den Zustand der Krise.* Tritt dies in Kraft, böten auch sein Rückzug von dem textinternen Publikum in die Einsamkeit des Weisen und der Versuch, dialogische Situationen zu verweigern, keineswegs die Möglichkeit, von der Prophetenrolle erlöst zu werden. Denn bestehen bleibt der Anspruch, wahrhaftig den Eintritt in ein neues Zeitalter zu vollziehen, d. h. wahrhaftig der zukunftsweisende Protagonist zu sein, der »die verflogene Tugend« (KSA IV, 100) selbsttätig

124 Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 90.

125 Nietzsche evoziert zudem das obskure Bild eines nahezu apokalyptischen rhetorischen Atems, das für die rhetorische Intention Zarathustras gleichwohl bezeichnend ist: »Gewaltig wird sich da meine Brust heben, gewaltig wird sie ihren Sturm über die Berge hinblasen: so kommt ihr Erleichterung.« (KSA IV, 107)

zurückführt zu »Leib und Leben« und als den er sich in seinen sprachlichen Inszenierungen präsentiert. Die Möglichkeit der Krise als Zustand des Protagonisten wird in dem Kapitel »Das Kind mit dem Spiegel« impliziert, insofern er durch das Schreckenserlebnis im Traum selbst in Frage gestellt wird; es ist erst die nachträgliche Deutung des Traumes, die diesen zum Anlass einer Verwandlung macht und Zarathustra initiiert, auf das krisenhafte Traumerlebnis mit einer verstärkt agonalen Strategie der sprachlichen Selbstinszenierung zu reagieren.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wenn im II. Teil des »Zarathustra« die Optionen der »wilden Weisheit« (KSA IV, 107) Zarathustras ausgelotet werden, um die »Feinde«, die seiner Aufgabe zu lehren entgegenstehen, vernichtend zu treffen. Zunehmend greift er die unterschiedlichen *Repräsentanten* einer Zeit, die sich aus seiner Sicht selbst überlebt hat, an, indem er deren *Repräsentationsweisen* in der eigenen seismografischen Perspektive vorführt.<sup>126</sup> Die Frage, wie die repräsentative Funktion zeittypischer Verkörperungen in Erscheinung tritt, ist konstitutiv für den Versuch Zarathustras, in der Rede den Übergang zu dem Zukunftsideal, das auch als Lebenszeit des Übermenschen anvisiert wird, radikal und umfassend zu vollziehen: »Nichts gibt es, was vor den Angriffen des Vernichters sicher wäre.«<sup>127</sup> In dieser Hinsicht verstärkt die neue Art der Verkündigung nicht nur die Tendenz Zarathustras, den Nihilismus seiner Zeit voranzutreiben, sondern eröffnet für dessen Auswirkungen Erfahrungsspielräume, die auf die prophetische Redeweise bezogen sind. Was im Vergleich mit der Selbstverständigung des Redners in der Seiltänzer-Episode auffällt, ist der in dem wichtigen Kapitel »Von den Dichtern« aufkommende, mit den maßlosen Erwartungen an den eigenen Auftritt eng zusammenhängende Selbstzweifel:

Wahrlich, immer zieht es *uns* hinan – nämlich zum Reich der Wolken: auf diese setzen wir *unsre* bunten Bälge und heissen sie dann Götter und Übermenschen: – Sind sie doch gerade leicht genug für diese Stühle! – alle diese Götter und Übermenschen. Ach, wie bin ich all des Unzulänglichen müde, das durchaus Ereigniss sein soll! Ach, wie bin ich der Dichter müde! (KSA IV, 164f.; H. v. m.)

Ausdrücklich zählt sich Zarathustra, der noch in der Vorrede den Übermenschen gelehrt haben wollte, im Gespräch mit einem Jünger selbst zu den Dichtern: »Doch was sagte dir einst Zarathustra? Dass die Dichter zuviel lügen? – Aber auch Zarathustra ist ein Dichter.« (KSA IV, 163) So ist er von der Gefahr bedroht, selbst das Unzulängliche zu verkörpern, an dem er müde wird. Zarathustra versucht den eigenen Typus wahrhaftig zu verkörpern, wenn er auch die Problematik erkennt, die der »Fröhlichen Wissenschaft« zufolge darin besteht, immer schon als Dichter auch einen »Lehrer vom Zweck des Daseins« (KSA III, 371) darzustellen. Diese Art der Selbstbespiegelung sorgt für eine widerspruchsvolle Erfahrung der Lehrerrolle, die sich in der gestörten Kommunikation zwischen dem Verkünder und einem seiner Jünger manifestiert und in einem beiderseitigen, voneinander abkehrenden Schweigen äußert.<sup>128</sup>

126 »Diese Feinde sollen in den Augen der Schüler als Vertreter menschlicher Werte erscheinen, die Zarathustra als überholt entlarvt.« Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 109.

127 Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, 87.

128 »Als Zarathustra so sprach, zürnte ihm sein Jünger, aber er schwieg. Und auch Zarathustra schwieg; und sein Auge hatte sich nach innen gekehrt, gleich als ob es in weite Fernen sähe. Endlich seufzte er und holte Athem.« (KSA IV, 165)

Sogar seine Rede verliert Zarathustra schließlich vorübergehend, wenn er in dem »Wahrsager« auf seinesgleichen trifft, um den Effekt des prophetischen Sprechens am eigenen Leib zu spüren. Zunächst stellt der Wahrsager der Gegenwart eine nihilistische Diagnose, indem er charakterisiert, wie es unter dem Einfluss einer mächtigen Lehre für die »Besten« (KSA IV, 172) dazu gekommen sei, »ihrer Werke müde« zu sein: »Eine Lehre ergieng, ein Glauben lief neben ihr: ›Alles ist leer, Alles ist gleich, Alles war!‹« (Ebd.) In seinen letzten Worten geht der Wahrsager auf die krisenhafte Jetzt-Situation ein und bezieht auch sich in das »Wir« der am Leben Ermüdeten mit ein: »Wahrlich, zum Sterben wurden wir schon zu müde; nun wachen wir noch und leben fort – in Grabkammern!« – « (Ebd.) Indem Zarathustra seine Aufmerksamkeit auf die Worte des Wahrsagers lenkt, stürzt er in eine schwere Krise. Denn diese »Weissagung« geht ihm so »zu Herzen«, dass sie ihn verwandelt: »Traurig gieng er umher und müde; und er wurde Denen gleich, von welchen der Wahrsager geredet hatte.« (KSA IV, 172f.) Der Zustand des Redeverlustes geht daraufhin über in ein intensives Traumerlebnis des Schlafenden, der seinen Jüngern schließlich nach tiefem Schlaf mit veränderter Stimme von seinem Traum erzählt. Denn das ausgesprochen komplexe Wahrnehmungsereignis des Traumes ist Zarathustra ein »Rätsel«: »sein Sinn ist verborgen in ihm und eingefangen und fliegt noch nicht über ihn hin mit freien Flügeln.« (KSA IV, 173) Dass derjenige, für den der Traum Rätsel aufgegeben hat, nachträglich und im Medium der Rede seinen verborgenen Sinn erfahren will, wird durch die zentrale methodische Kategorie der Körper-*Inszenierung* ausdrücklich mit einbegriffen.

Allem Leben hatte ich abgesagt, so träumte mir. Zum Nacht- und Grabwächter war ich worden, dort auf der einsamen Bergburg des Todes.

Droben hütete ich seine Särge: voll standen die dumpfen Gewölbe von solchen Siegeszeichen. Aus gläsernen Särgen *blickte mich* überwundenes Leben an.

Den *Geruch verstaubter Ewigkeiten athmete ich*: schwül und verstaubt lag meine Seele. Und wer hätte dort auch seine Seele lüften können!

Helle der Mitternacht war immer um mich, Einsamkeit kauerte neben ihr; und, zudritt, röchelnde Todesstille, die schlimmste meiner Freundinnen.

Schlüssel führte ich, die rostigsten aller Schlüssel; und ich verstand es, damit das knarrendste aller Thore zu öffnen.

*Einem bitterbösen Gekrächze gleich* lief der Ton durch die langen Gänge, wenn sich des Thores Flügel hoben: unhold schrie dieser Vogel, ungern wollte er geweckt sein.

Aber *furchtbarer noch und herzerschnürender* war es, wenn es wieder *schwieg und rings stille ward*, und ich allein sass in diesem tückischen Schweigen.

So gieng mir und schlich die Zeit, wenn Zeit es noch gab: *was weiss ich davon!* Aber endlich geschah das, was mich weckte.

Dreimal schlugen Schläge an's Thor, gleich Donnern, es hallten und heulten die Gewölbe dreimal wieder: da gieng ich zum Thore.

Alpa! Rief ich, wer trägt seine Asche zu Berge? Alpa! Alpa! Wer trägt seine Asche zu Berge?

Und ich drückte den Schlüssel und hob am Thore und mühte mich. Aber noch keinen Fingerbreit stand es offen:

*Da* riss ein brausender Wind seine Flügel auseinander: pfeifend, schrillend und schneidend warf er mir einen schwarzen Sarg zu:

*Und* im Brausen und Pfeifen und Schrillen zerbarst der Sarg und spie tausendfältiges Gelächter aus.

*Und* aus tausend *Fratzen* von Kindern, Engeln, Eulen, Narren und kindergrossen Schmetterlingen lachte und höhnte und brauste es wider mich.

Grässlich erschrak ich darob: es warf mich nieder. *Und* ich schrie vor Grausen, wie nie ich schrie.

Aber der eigne Schrei weckte mich auf: – *und* ich kam zu mir. – (KSA IV, 173f.; H. v. m.)

In der einleitenden Sequenz der Traum-Erzählung wird die Aufführungssituation exponiert, in der sich das eigene Ich Zarathustras in der Imagination des Traumes befindet. Ist ein entscheidender Auslöser für den Traum in der zeitdiagnostischen Losung des Wahrsagers zu erblicken, wonach

»wir« gegenwärtig ein Leben »in Grabkammern« fristen würden, dann fokussiert der Traum die *Art und Weise, wie* an dem imaginierten Ort der »Bergburg des Todes« sich für das Ich spezifische Erfahrungen von leiblicher Präsenz an der Schwelle zwischen Leben und Tod ereignen. In dem inszenierten Medium des Traumes wird ein spezifisches räumliches Arrangement erschaffen, das die im performativen Raum zirkulierende Energie hinsichtlich des zentralen Wahrnehmungsereignisses kanalisiert und die Aufmerksamkeit auf das spezifische Wirkpotenzial des Raumes lenkt.<sup>129</sup> Das wahrnehmende Ich erspürt die spezifische liminale Atmosphäre des Ortes, der für das todgeweihte Leben bestimmt ist, indem ihm der atmosphärische Raum und die Dinge in der »Bergburg des Todes« intensiv auf den Leib rücken und in ihn einzudringen vermögen.<sup>130</sup> Mittels seiner sinnlichen Sensationen, insbesondere der visuellen Entdeckung des auf sich gerichteten Blicks durch »überwundenes Leben«, der olfaktorischen Einverleibung des eingeatmeten »Geruch[s] verstaubter Ewigkeiten« und der auditiven Schreckenserlebnisse, die zwischen dem »bitterbösen Gekrächze« des sich öffnenden Tores und der ungleich furchtbareren, Herz zerschnürenden Tücke des Schweigens angesiedelt sind, nimmt es an dem Ereignischarakter des Raumes leiblich teil, den es selbst als einen Ort der Verwandlung erfährt. Was Zarathustra schon zu Beginn der Traum-Erzählung konstatiert, ist die Verwandlung seines leiblichen In-der-Welt-Seins, bei der er zum »Nacht- und Grabwächter« *geworden ist*, sodass die Distanz ermöglichende Spannung zur Darstellung einer bestimmten repräsentativen Figur fehlt.

Zarathustra kennzeichnet seine Metamorphose als einen Zustand der Krise, aus dem er den eigenen Worten nach durch sein Erwachen aus dem Traum erlöst wird. In dem zentralen Wahrnehmungsereignis, das den Übergang zu dem Wachzustand vollzieht, spielt die Eigendynamik der autopoietischen *feedback*-Schleife eine entscheidende Rolle: Indem das Ich auf die donnernden Schläge der sich ankündigenden Akteure hin agiert und das Tor öffnet, provoziert es selbst als Handelnder die wirkungsvolle Heimsuchung durch das Gelächter der *sich zeigenden Fratzen* und ermöglicht kraft seiner Interaktion mit den lachenden Fratzen die transformatorische Performanz des Erwachens. Für diese Präsenzerfahrung ist die Analogie zu dem Spiegel-Traum signifikant, die darin besteht, dass das Schreckenserlebnis nicht auf die bloße Gegenwärtigkeit von Kindern, Engeln usw. zurückzuführen ist, sondern es die »Fratzen von Kindern, Engeln, Eulen, Narren und kindergrossen Schmetterlingen« sind, die das ganze Ereignis des Schreckens ausmachen.<sup>131</sup> Kraft des direkten Zeichen-Vollzugs nimmt das Ich die Gestalten seines Traumes *als* Fratzen wahr und erfährt seine leibliche Ko-Präsenz *in diesem Verstehen* der Fratzen als einen Zustand der Krise. Was sich für das Ich zeigt, ist der paradoxe Schein von sichtbaren und hörbaren Masken, die der Erwartung an ein wahrzunehmendes Gesicht entgegenstehen und den leibhaftigen Zusammenbruch des erlebenden Ichs provozieren. In dieser Hinsicht liegt mit diesem Traum erneut ein konkret-sinnliches Erlebnis des Phänomens der Maske vor, dessen krisenhafte Dimension in Bezug auf das exemplarische Verstehen der Vollzüge der Leibvernunft durch Zarathustra in diesem Falle ausgesprochen potenziert wird. Denn Zarathustra setzt auf die nachträgliche Deutung des Traumes, die er aber selbst nicht leisten kann, und gibt den Traum als

129 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 194 u. 199.

130 Vgl. ebd. 203.

131 Vgl. Gerold Ungeheuer, *Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum*, 165.

derjenige, der diesen bis zum plötzlichen Wechsel in den Wachzustand erlebt hat, seinen Jüngern als ein Rätsel mit verschiedenartig zu besetzenden Rollen auf.

Es stellt sich zunächst die Frage, wie der Autor Nietzsche Zarathustra als Redner dieses Traum-Rätsels sprachlich inszenieren lässt. Die narrative Strategie zielt auf die Liminalität des zentralen Wahrnehmungsereignisses ab, auf das die gesamte sprachliche Inszenierung der »Bergburg des Todes« ausgerichtet ist und zuläuft. Es ist nicht die bloße Illustrierung der Aufführungssituation des Traumes, sondern die Schwellenerfahrung des Protagonisten im Traum, die in Bezug auf das Erzeugen von sprachlichen Präsenzeffekten im Mittelpunkt steht:

Sogar die Wörter zur Bezeichnung der verhältnismäßig wenigen konkreten Einzeldinge tragen mehr als Assoziations- und Stimmungsträger zur Verdichtung der Atmosphäre bei, als daß sie rein Gegenständliches anschaulich machen. Mit anderen Worten: nicht der Bedeutungsgehalt der Wörter an sich tut in diesem Stil die wesentliche Wirkung, sondern vor allen Dingen ihr Gefühlswert.<sup>132</sup>

In der ersten narrativen Sequenz des Traumes bis zur Interaktion des wahrnehmenden Ichs am Tor ist der hyperbolische Sprachstil Zarathustras auffallend.<sup>133</sup> Um eine affektive Intensivierung für die Zuhörer zu erreichen, wird die Hyperbel zur unmöglichen Darstellung des Außerordentlichen verwendet.<sup>134</sup> Insbesondere ist hier die Personifizierung der »Todesstille« als »schlimmste meiner Freundinnen« sowie das groteske Sprachbild des Tores als schreiender Vogel hervorzuheben. In dieser Passage ist außerdem die Mündlichkeit des Redestils zu betonen, die in der zweiten narrativen Sequenz deutlich gesteigert wird. Dafür sind besonders die verwendeten Interpunktionszeichen als paralinguistische Grapheme, die zahlreichen Ausrufungszeichen und Doppelpunkte, kennzeichnend.<sup>135</sup> Kraft der suggestiven Mündlichkeit des Textes vollzieht Zarathustra nun einen Bruch in der Traum-Erzählung, um zu dem Schreckenserlebnis der zweiten Traumsequenz überzugehen. Die Exklamation »was weiss ich davon!« und der anschließende Hinweis auf das Ereignis, »was mich weckte«, stellen deutlich den Rätselcharakter des Traums in der Selbstbespiegelung des Träumenden heraus, indem die expeditiv-prozedurale<sup>136</sup> eine interaktive Kommunikationssituation sprachlich inszeniert und die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die affektive Beteiligung des Ich-Erzählers an diesem rätselhaften Traum lenkt.

Die wiederholte Interjektion »Alpa!« dient wie auch die Frage des Nacht- und Grabwächters Zarathustra in der Form der direkten Rede dem Spannungsaufbau in Bezug auf das Ereignis, das auf das Öffnen des Tores hin nun sprachlich in Erscheinung tritt. In Affinität zu der sprachlichen Körper-Inszenierung der Götterdämmerung in der »Stadt Lukka« Heines erzielt die Initialstellung der Deixis »da« beim Zuhörer bzw. Leser eine »schlagartige, zugespitzte Aufmerksamkeitsorientierung auf einen fokussalen Brennpunkt [...]«<sup>137</sup> Die schlagartig

132 Siegfried Vitens, Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in »Also sprach Zarathustra«, 111.

133 Hierin äußert sich Nehamas zufolge ein wesentliches Stilmerkmal Nietzsches: »Nietzsches Schreiben ist irreduzibel hyperbolisch.« Alexander Nehamas, Nietzsche. Leben als Literatur, 43.

134 Vgl. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, 2., überarbeitete Auflage, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1990, 214.

135 So bemerkt Ludwig Reiners in Bezug auf den Doppelpunkt: »[K]urz, er bringt in die Schriftsprache hinein, was wir im Gespräch durch Tonfall und Gebärde zum Ausdruck bringen, wenn wir einen wichtigen Satz einleiten wollen.« Ludwig Reiners, Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa, völlig überarbeitete Ausgabe, München 1991 [zuerst erschienen 1943], 106.

136 Vgl. dazu Kap. III.1.1. 16f.

137 Angelika Redder, Grammatiktheorie und sprachliches Handeln: »denn« und »da«, 177.

zugespitzte Aufmerksamkeit richtet sich in der Form einer temporalen Deixis auf die Plötzlichkeit eines ausgesprochen dichten prozessuralen Wahrnehmungsereignisses aus. Durch die gesetzten Doppelpunkte und die Konjunktion ›und‹ werden die unterschiedlichen Wahrnehmungsmomente als integrative Bestandteile eines Vollzuges genannt, in dem sie ineinander übergehen und ihren Effekt gegenseitig intensivieren. Der viermalige Einsatz von Partizipien, der auf die Initialstellung der temporalen Deixis folgt, und die anschließende Häufung substantivierter Infinitive, wenn »im Brausen und Pfeifen und Schrillen« der Sarg das Gelächter ausspeit, werden durch ein solch groteskes Sprachbild, wie es hinsichtlich von »kindergrossen Schmetterlingen« vorliegt, darin verstärkt, spezifische *Präsenzeffekte einer aggressiven Irritation* bezüglich des Zuhörers und Lesers zu erzeugen.<sup>138</sup> Dieser Effekt wird nicht zuletzt durch den syntaktischen Parallelismus und die Verwendung des Polysyndetons in dieser narrativen Sequenz erwirkt. Der parataktische Sprachgestus bringt ein energetisch wirkendes, rhythmisches Spannungsverhältnis hervor und evoziert mittels der rhythmisch geordneten Simultanität der aggressiven Phänomene die unfassbaren Eindrücke des Schocks, die den Träumenden in dem plötzlichen Augenblick seiner imaginierten Heimsuchung bestürzt haben.

Das Ich erwacht endlich aus dem Traum in dem Moment größten Entsetzens. Auf sein Verlachtwerden antwortet es mit einem als einzigartig pointierten Schrei des Schreckens, der die Macht hat, es aus dem Traum zu erlösen: »Aber der eigne Schrei weckte mich auf: – und ich kam zu mir. –« Wie sehr Zarathustra noch in dem Bann des Traumes als Rätsel steht, verdeutlicht sein anschließendes Schweigen, aus dem er durch die Reaktion seiner Zuhörer erst noch erlöst werden muss. Der Verkünder setzt ganz auf die »Deutung seines Traumes« (KSA IV, 174) durch die Jünger, deren nachträglicher Interpretation paradoxerweise gerade der Lehrer bedarf. Es ist Zarathustras Lieblingsjünger, der ihm aus diesem Grunde einen Vortrag über seinen Traum hält und sich an folgende Maxime halten will: »»Dein Leben selber deutet uns diesen Traum, oh Zarathustra! [...].«« (Ebd.) Von vornherein verdeutlicht der Jünger mit seinen Worten den eigenen Anspruch, dem exemplarischen Status seines Lehrers gerecht werden zu wollen. In dieser deutenden Perspektive verkörpert Zarathustra als »Fürsprecher des Lebens« (KSA IV, 175) genau die von der Außenseite des Tores kommenden Erscheinungen, auf die der träumende Zarathustra kraft seiner Verwandlung in den Nacht- und Grabwächter trifft. Wird so die Person Zarathustras allein in dem Ensemble von Wirkungen, insbesondere der Macht des Gelächters, das auf der Torschwelle den Grab- und Nachtwächter erreicht, erkannt, dann exponiert diese Deutung den Verkörperungsprozess Zarathustras, wonach er im Traum die Verwandlung in seine Feinde an dem Ort des überwundenen Lebens erfahren hat, als die bestätigende Probe für die Lehre des Verkünders: »Nun wird immer Kindes-Lachen aus Särgen quellen; nun wird immer siegreich ein starker Wind kommen aller Todesmüdigkeit: dessen bist du uns selber Bürge und Wahrsager! Wahrlich, sie selber träumtest du, deine Feinde: das war dein schwerster Traum!« (KSA IV, 175) Demnach soll Zarathustra seinen Jüngern als Wahrsager auftreten können, weil er exemplarisch und am eigenen Leib eine Probe liefert für den zukunftsweisenden Erfolg der Lehre.

138 Siegfried Vitens verwendet die Kategorie der Unruhe, um die spezifische Eigendynamik der Sprache des »Zarathustra« zu kennzeichnen: »Anstelle von ›Bewegt‹ setze ich den Begriff ›Unruhe‹, weil mir dieser negative Fachausdruck den besonderen Ausdruckswert der ›Bewegtheit‹, wie er gerade dem Zarathustra-Stil eignet, treffender zu charakterisieren scheint als die positive Bezeichnung.« Siegfried Vitens, *Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in »Also sprach Zarathustra«*, 123.

Jedoch übergeht diese aneignende Deutung, *wie* das wahrnehmende Ich innerhalb des Traumes eine Schwellenerfahrung angesichts von leiblichen Akteuren durchläuft, die als Masken in Erscheinung treten: der *Zeichen-Vollzug, der in dem Schrecken über die Maske besteht*, bleibt unentdeckt. Zentral ist sowohl für das erlebende Ich im Traum als auch für den erwachten Ich-Erzähler des Traumes nicht das erfolgreiche Verlachen des Ichs,<sup>139</sup> sondern die durch die autopoietische *feedback*-Schleife ermöglichte Krisenerfahrung als ein exemplarisches Wahrnehmungsereignis der Leibvernunft. Indem Zarathustra imaginativ das leibliche In-der-Welt-Sein seines Feindes annimmt, wird er in einen Aufführungsprozess versetzt, in dem er in bestimmter Weise auf sich selbst als sein eigenes Gegenüber treffen kann. Diese ambivalente Ko-Präsenz der einen Person Zarathustra, die der Traum ermöglicht, manifestiert sich in verschiedenen Rollen, d. h. in den lachenden Gestalten einerseits und dem Nacht- und Grabwächter andererseits, die das Ich im Spannungsverhältnis zwischen Maskieren und Entlarven erlebt. Die Paradoxie einer Einheit zweier Rollen konstituiert vor diesem Hintergrund die konkret-sinnliche Erlebnissphäre des Ichs: es nimmt leibhaftig an dem *entlarvenden* Potenzial der Maske als Ereignis Teil. Denn das Ich versteht kraft seines Wahrnehmungsvollzugs die Fratzen als *Zeichen der Verstellung*, d. h. »als Veränderung eines Äußeren zu einem anderen Äußeren«<sup>140</sup>. In dem Schreckenserlebnis dieser spezifischen Wahrnehmung ist das Ich in einen Zustand des »betwixt and between«<sup>141</sup> versetzt, der es selbst *zwischen* den ambivalenten Rollen des Traumes festhält und seinen *Status als Verkünder* unhintergebar *destabilisiert*. Aus diesem Grunde kommt es bei dieser Rollenambivalenz nicht darauf an, dass im Traum sich Zarathustra in der Rolle als Spötter gegen Zarathustra in der Rolle als Vernichter wendet, *um* letzteren zu überwinden.<sup>142</sup> Auch bekommt Zarathustra in dem Traum nicht zwei bestimmte, mit seiner Lehrtätigkeit verbundene Alternativen vorgestellt, deren Problematik er allein durch die Aufgabe der *Reflexion* lösen müsste.<sup>143</sup> Vielmehr will der Verkünder grundsätzlich kraft des exemplarischen Status seiner leiblichen Präsenz den eigenen Wahrnehmungsvollzug als ein Ereignis verstehen, angesichts dessen beim Versuch der nachträglichen Deutung allerdings ein *Störfall* auftritt.

Ein deterministisches Schema der Sinngebung, wie es der Jünger in seiner Deutung verwendet, muss scheitern, denn der Traum ist nicht auf einen Sinn reduzierbar.<sup>144</sup> Zarathustra gibt dies zu verstehen, wenn er am Schluss des Kapitels den »Traumdeuter« (KSA IV, 176) lange ins Gesicht schaut und den Kopf schüttelt. Noch nach den Worten des Jüngers ist die Traurigkeit, die durch die Worte des Wahrsagers Zarathustra erreicht hat, nicht verschwunden und er steht

139 »Die Deutung des Traumes durch den Schüler [...], dass nämlich mit dem Sarginhalt Zarathustra selbst als Lehrer bestätigt werde, beruht auf der hohen Bewertung des Lachens, das diesem entgegenschallt; sie unterschlägt aber den Hohn, der diesem Lachen hier ausdrücklich anhaftet, und die grässliche Wirkung, die es auf den Träumer hat, der deshalb am Ende nach dieser Deutung den Kopf schüttelt.« Anke Bennholdt-Thomsen, *Träume und Visionen als Erkenntnis- und Darstellungsmittel* in »Also sprach Zarathustra«, in: Peter Villwock [Hg.], *Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, a. a. O., 64 f.

140 Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, 189.

141 Vgl. Victor Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, London 1969, 95.

142 »Im Traum wendet sich der Spötter gegen den Vernichter und überwindet jenen schließlich.« Rüdiger Braun, *Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede* in »Also sprach Zarathustra«, 89.

143 Vgl. zu dieser Interpretation: Anke Bennholdt-Thomsen, *Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen*, 80.

144 Vgl. Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 35 f.

noch, wie in einem Zustand der Entrückung, in dem Bann des Traumes, bis er von den Gefährten auf die Füße gestellt wird.<sup>145</sup> Erst in diesem Moment wird von einer Verwandlung gesprochen, die mit einem Verstehen einhergeht. Was er begreift, betrifft aber nicht das Rätsel des Traumes, sondern ist auf das ganze Phänomen bezogen, wie er mit seiner »Trübsal« (KSA IV, 173) und dem anschließenden Traum auf die anfängliche Rede des Wahrsagers reagiert hat.<sup>146</sup> Die Inszenierung der Leibvernunft in der Imagination des Traumes wird in diesem Zusammenhang als ein Problem des Verstehens und der Mitteilung für ein textinternes und textexternes Publikum akut. Denn der Versuch Zarathustras, die Aufführungssituation des Traumes zu verstehen, führt nur zu dem Störfall, der auf der Ebene der aneignenden Deutung auftritt, und nicht zu einem Verstehen, das zur Botschaft des Verkünders werden könnte. *Zwischen diesem Deutungsversuch einerseits und der Schwellerfahrung im Zeichen-Vollzug des Traumes andererseits tut sich eine Kluft auf, die durch den Lehrer buchstäblich nur überspielt, nicht aber beseitigt werden kann. Zarathustra gewinnt durch die Erfahrung der Krise im Zeichen der Maske Abstand zu sich selbst in der Rolle des Verkünders.*

Inwiefern die Figuration des Verkünders destabilisiert ist, wird in dem folgenden Kapitel »Von der Erlösung« deutlich, in dem Zarathustra den Modus seiner Selbstinszenierung forciert. Vor einem als »Krüppel und Bettler« (KSA IV, 177) bezeichneten Publikum, auf das er auf einer großen Brücke trifft, gibt er nach dem Erlebnis des Traumes auch über sich Auskunft:

Ein Seher, ein Wollender, ein Schaffender, eine Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft – und *ach, auch noch gleichsam ein Krüppel an dieser Brücke: das Alles ist Zarathustra*. Und auch ihr fragt euch oft: »wer ist uns Zarathustra? Wie soll er uns heissen?« Und *gleich mir selber gabt ihr euch Fragen zur Antwort*. Ist er ein Versprechender? Oder ein Erfüller? Ein Erobernder? Oder ein Erbender? Ein Herbst? Oder eine Pflugschar? Ein Arzt? Oder ein Genesener? *Ist er ein Dichter? Oder ein Wahrhaftiger?* Ein Befreier? Oder ein Bändiger? Ein Guter? Oder ein Böser? Ich wandle unter Menschen als den Bruchstücken der Zukunft: jener Zukunft, die ich schaue. (KSA IV, 179; H. v. m.)

Für Zarathustra taucht das Problem auf, ein Schauspieler wider Willen sein. Das Phänomen der Maske konkretisiert sich für denjenigen, der diese Vielfalt an Zwischenpositionen verkörpern kann, in der Möglichkeit zur Verstellung, d. h. in dem verändernden Zeigen<sup>147</sup> im Rahmen der Selbstinszenierung. Diese Möglichkeit ist bereits in dem zarathustrischen Traum des Kindes mit dem Spiegel angedeutet, in dem Traum nach dem Auftritt des Wahrsagers allerdings erst für den Protagonisten bewusst entfaltet worden. Was den Anspruch des Weisen auf Wahrhaftigkeit entgegentritt, indem es dessen Status durch die lediglich »gewöhnliche Wahrhaftigkeit« (KSA X, 13) profaniert, »ist eine Maske ohne Bewußtsein der Maske.« (KSA X, 14) In dieser Hinsicht ist der Rätselcharakter des Traumes als die Bedingung dafür bedeutend, dass die Maske überhaupt in das Bewusstsein des Protagonisten treten kann. Denn dieses Rätsel ist

145 »Zarathustra aber sass aufgerichtet auf seinem Lager, und mit fremdem Blicke. Gleichwie Einer, der aus langer Fremde heimkehrt, sah er auf seine Jünger und prüfte ihre Gesichter; und noch erkannte er sie nicht. Als sie aber ihn hoben und auf die Füße stellten, siehe, da verwandelte sich mit Einem Male sein Auge; er begriff Alles, was geschehen war [...].« (KSA IV, 175)

146 Vgl. Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 80.

147 Weihe expliziert diesen Begriff folgendermaßen: »Die Person reagiert auf das Gegenüber, oder sie will beim Gegenüber bestimmte Reaktionen auslösen. Zur Beschreibung dieser Ausdruckstechniken können wir allein vom Begriff des Zeigens ausgehen.« (74) »Für die [...] Form des Zeigens des Äußeren in Bezug auf das Innere, das verändernde Zeigen, benutze ich den Oberbegriff Verstellung.« Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, 75.

nicht auszudeuten und wird von Zarathustra nun mitgeführt als die Schwellenerfahrung der Krise, die er erneut durchlaufen kann, wenn er die Vollzüge der Leibvernunft verstehen lernen will. Aus diesem Grunde gehört Zarathustra auch zu den »Bruchstücken der Zukunft« und auch er muss somit die Frage offen lassen, wie er seinesgleichen in den durch den Redner inszenierten Verkörperungsprozessen erscheint. Kennzeichnend ist zum einen für »all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Räthsel und grauser Zufall« (KSA IV, 179), um zum anderen die Strategie seiner Selbstinszenierung dahingehend zu exponieren, auch als »Räthselrath« und »Erlöser des Zufalls« aufzutreten. Indessen resultiert das Problem der Verstellung gerade aus der Divergenz beider Aspekte der Körper-Inszenierungen: das Rätsel der Aufführung als Modell für die Vollzüge der Leibvernunft kann nur um den Preis »gelöst« werden, etwas in der Rede verändert zu zeigen, d.h. sich im Medium der Sprache zu verstellen. Es ist bemerkenswert, dass nun einer der Zuhörer Zarathustras ihn in ein kurzes Gespräch verwickelt und in diesem Kapitel das letzte Wort hat. Bewusst auf den eigenen Status als Publikum eingehend, lässt der »Bucklichte« sich nicht von der Antwort Zarathustras blenden, der Redner habe nur in Bezug auf dieses spezifische Publikum seine Worte gewählt. Denn die Frage, die er stellt, berührt darüber hinaus das Verhältnis des Lehrers zu seinen Schülern: »[...] Aber warum redet Zarathustra anders zu seinen Schülern – als zu sich selber?« (KSA IV, 182) Nietzsche lässt seinen Verkünder neuer Wahrheiten hier nichts entgegnen. Das textexterne Publikum des »Zarathustra« erhält auf diese Weise gegen Ende des zweiten Teils den Hinweis, das Scheitern des Protagonisten an der Mitteilungsaufgabe als ein spezifisches Schauspieler-Problem zu verfolgen. Denn das Wahrsagen wird Zarathustra nur im Zeichen der Maske ermöglicht.

### 1.2.2 *Das Zerbrechen des Zauberers*

Die Destabilisierung der Zarathustra-Figur durch die Auseinandersetzung mit dem Wahrsager wird in dem Kapitel »Von der Menschen-Klugheit« durch einen Monolog verdeutlicht, den Zarathustra für unbestimmt bleibende Freunde zu halten scheint. Auf die dialogische Situation des Traum-Rätsels, die zwischen dem Lehrer und seinen Jüngern interaktive Impulse freigesetzt hat, folgt die monologische Selbstbespiegelung des Lehrers, der schwer an der Bürde seiner Aufgabe trägt: »Nicht die Höhe: der Abhang ist das Furchtbare! [...] Das, Das ist m e i n Abhang und meine Gefahr, dass mein Blick in die Höhe stürzt, und dass meine Hand sich halten und stützen möchte – an der Tiefe!« (KSA IV, 183) In der bewusst konstruierten Paradoxie des Sprachbildes vergegenwärtigt Zarathustra prägnant die Liminalität des Krisenzustandes, der nachhaltig zu einem integrativen Bestandteil seiner Person geworden ist. Denn dieser Zustand des Zwischen bezieht sich auf »meines Herzens doppelten Willen« (Ebd.), sodass der grundsätzliche Impetus des Verkünders mit für seinen eigenen schweren Stand verantwortlich ist. Genauer besehen ist angesichts des sich darin behaupten müssenden Zarathustra die Ungewissheit des Redners in Bezug auf die für ihn fragwürdige Resonanz kennzeichnend, die er durch das gegenwärtige Publikum seiner Zeit finden kann. Insbesondere erweist sich die Lehre vom Übermenschen als nicht länger tragfähig, wenn Zarathustra auch die möglichen Wirkungen anvisiert, die der Versuch, den Übermenschen zu lehren, zeitigen könnte. Der Übermensch wird in dem Kontext dieser Rede nicht gelehrt, sondern ist nichts anderes mehr als ein anachronistisches Selbstzitat, das »den höchsten Menschen, denen mein Auge begegnete« (KSA IV, 185), mit größter Skepsis

entgegengehalten wird. Der Zweck des Übermenschen würde dem anvisierten Menschentypus nach »Teufel heissen« (KSA IV, 186), weil die adäquate Vermittlung des Übermenschen, die ein Verstehen ermöglicht, eine andere, eine immer schon zukünftige Disposition des Publikums voraussetzen würde.

Zentral ist die Intention Zarathustras, seine gegenwärtige Mitwelt als Zeit des Übergangs zu evaluieren, in der sich der zukunftsweisende Redner strategisch verortet:

Ein Grausen überfiel mich, als ich diese Besten nackend sah: da wuchsen mir die Flügel, fortzuschweben in ferne Zukünfte. In fernere Zukünfte, in südlichere Süden, als je ein Bildner träumte: dorthin, wo die Götter sich aller Kleider schämen! Aber verkleidet will ich e u c h sehn, ihr Nächsten und Mitmenschen, und gut geputzt, und eitel, und würdig, als ›die Guten und Gerechten,‹ – Und verkleidet will ich selber unter euch sitzen, – *das ich euch und mich verkenne*: das ist nämlich meine letzte Menschen-Klugheit. (Ebd.; H. v. m.)

Der Zeitsprung in »ferne Zukünfte« wird hier nur impliziert, ohne in der Imagination für die in Anschlag gebrachte Instanz des Augenzeugen wirklich stattzufinden. Was von dem Ich fokussiert wird, ist die von ihm selbst und den »Besten« gemeinsam geteilte Darstellungspraxis, den anderen über sich selbst durch die spielerische Leistung der Illusion zu täuschen. Durch den wiederholten und scheinbar beliebig wiederholbaren Wechsel der Anrede deutet Zarathustra die repräsentative Darstellungspraxis unter der Zielvorstellung sich gegenseitig zu verkennen, selbst an, und vollzieht eine »Distanzierung von den Hörern«<sup>148</sup> gemäß seiner bekundeten menschlichen Klugheit. Den Abschied von seinen Freunden begeht Zarathustra schließlich in dem folgenden Kapitel »Die stillste Stunde«, das die neue Einsamkeit des Wanderers zu Beginn des dritten Teils vorbereitet.

Doch bekundet Zarathustra den eigenen Unwillen fortzugehen im Gesichtskreis eines Traumes, der ihn zutiefst verstört hat: »Was geschah mir, meine Freunde? Ihr seht mich verstört, fortgetrieben, unwillig-folgsam, bereit zu gehen – ach, von e u c h fortzugehen! Ja, noch Ein Mal muss Zarathustra in seine Einsamkeit: aber unlustig geht diessmal der Bär zurück in seine Höhle! Was geschah mir? Wer gebeut diess? –« (KSA IV, 187) Dem Ereignis innerhalb des Traumes wird die Macht zugesprochen, das Ich in einen schweren Zustand der Krise zu versetzen, in dem unwillkürlich über seine Entscheidungsgewalt verfügt werden kann. Dementsprechend hat Zarathustra bereits die praktische Konsequenz aus seinem Traum-Erlebnis gezogen, noch bevor der Kreis der Jünger sich zu der Traum-Erzählung hätte äußern können.

Die Erlebnissphäre des Traumes besteht in einem Zwiegespräch, das die »stillste Stunde« Zarathustras mit dem erlebenden Ich des Traumes führt, über die einzulösende Bestimmung Zarathustras. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang die Art und Weise, wie die problematische Stellung Zarathustras hinsichtlich der Aufgabe des Verkündens konkretisiert wird: »Da sprach es wieder ohne Stimme zu mir: ›Was liegt an dir, Zarathustra! Sprich dein Wort und zerbrich!‹ – Und ich antwortete: ›Ach, ist es m e i n Wort? Wer bin ich? Ich warte des Würdigeren; ich bin nicht werth, an ihm auch nur zu zerbrechen.‹« (KSA IV, 188) Indem das Ich Zarathustras sich selbst in Bezug auf die Mitteilungsaufgabe in Frage stellt, gewinnt es Distanz zur Verkörperung des Verkünders als einer repräsentativen Rolle, in der es als etwas erscheinen kann, was es nicht ist.<sup>149</sup> Den Zweifel darüber, ob es wirklich das eigene Wort ist, an dem das Ich zerbrechen soll,

148 Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 110.

149 Der Aspekt des Selbstverhältnisses Zarathustras wird auch von Bennholdt-Thomsen in Bezug auf die Problematik des Lehrenden betont: »Die Auseinandersetzung mit dem Feind und dem abgründlichen

untermauert die Vorstellung von der Ankunft eines »Würdigeren«, der Zarathustra in den Schatten stellen könnte.<sup>150</sup> Um diese Einschätzung seines *interimistischen Stellenwerts* zu bestätigen, wird nun die Souveränität der wahrnehmenden Ich-Instanz zugunsten der Eigendynamik seiner *sprachlichen* Inszenierung durch die wiederholte rhetorische Gegenfrage der personifizierten »furchtbaren Herrin« (KSA IV, 187) relativiert: »Was liegt an dir? [...]« (KSA IV, 188) Es kommt für den Verkünder nicht darauf an, idealtypisch ein Vorbild zu verkörpern, wenn es für diesen unumgänglich ist, an dem eigenen Wort zu zerbrechen.

Zwar behauptet Zarathustra, seinen Freunden nichts zu verschweigen und eine Begründung dafür geliefert zu haben, »warum ich in meine Einsamkeit zurück muss.« (KSA IV, 190) Es handele sich darum, in der Einsamkeit »mürbe [zu] werden«, um reif zu werden für die Früchte des Lehrenden. Doch kann das Traum-Erlebnis die ungewisse Lage, in der sich der Verkünder befindet, nicht aufklären. Schließlich schränkt Zarathustra die Bedeutung seiner Worte erheblich ein, wenn er hinzusetzt: »Aber auch diess hörtet ihr von mir, w e r immer noch aller Menschen Verschwiegenster ist – und es sein will« (Ebd.) Das Bekenntnis des Verschwiegenen lässt damit offen, an welcher Stelle er das verschweigt, was nicht mitzuteilen ist. Weit davon entfernt, dass »konkrete Vorkommnisse [...] nur als Seelenzustände des Träumenden auf[treten]«<sup>151</sup>, inszeniert Zarathustra in seiner Traum-Erzählung einen leiblichen Zustand der Krise in dem Moment, in dem das erlebende Ich des Traumes die initiatorische Wandlung, die seine Gegenstimme ihm nahe legt, mit seinen letzten Worten in diesem Traum deutlich ablehnt:

»[...] Der Stolz der Jugend ist noch auf dir, spät bist du jung geworden: aber wer zum Kinde werden will, muss auch noch seine Jugend überwinden.« – Und ich besann mich lange und zitterte. Endlich aber sagte ich, was ich zuerst sagte: »Ich will nicht.« Da geschah ein Lachen um mich. Wehe, wie diess Lachen mir die Eingeweide zerriss und das Herz aufschlitzte! (KSA IV, 189)

Die Intensität der leiblichen Präsenzerfahrung des Lachens evoziert im Rahmen des als Zwiesgespräch angelegten Traumes das entscheidende Verstummen des Ichs und ist auf die einleitende Frage Zarathustras nach dem Ereignis zu beziehen, das ihn gegen seinen Willen wieder in die Einsamkeit gehen heißt. Die Drohgebärde eines Sprechens, das in der paradoxen Imagination des Traumes ohne Stimme sprechen soll, versetzt das erlebende Ich kraft des leiblichen Wirkpotenzials, das nicht nur, aber vorwiegend durch das Lachen entfaltet wird, in seinen finalen Angstzustand des Traumes: »Ich aber lag am Boden, und der Schweiß floss mir von den Gliedern.« (KSA IV, 190) Die Erfahrung der Schwelle besteht für den Ich-Zuhörer darin, in der Weise von der leiblichen Sensation des Lachens überwältigt zu werden, dass sein sprechend erhobener Protest gegen den Abschied von seinen Freunden zerbrochen wird. Diese gewaltsame Präsenzerfahrung, die das Ich innerhalb des Traumes in Bezug auf die im Lachen freigesetzte Aggression<sup>152</sup> durchläuft, macht Zarathustra nun buchstäblich *wahr* als die tatsächliche Entscheidung zur Rückkehr in die Einsamkeit. Dadurch verdeutlicht Zarathustra seinen Verlust von *agency* im Rahmen der

---

Gedanken führt zu einer Distanzierung von den Jüngern, weil Zarathustra sich von sich selbst distanziert.« Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 115.

150 »[...] Oh Zarathustra, du sollst gehen als ein Schatten dessen, was kommen muss: so wirst du befehlen und befehlend vorangehen.« (KSA IV, 189)

151 Gerold Ungeheuer, Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum, 166.

152 Vgl. Ulrich Klingmann, Ein Dämon, welcher lacht. Lachen und Legitimation im Werk Nietzsches, in: Acta Germanica. German Studies in Africa, Bd. 25, 1997, 47.

Aufführung, innerhalb der er die Vollzüge der Leibvernunft exemplarisch verstehen will. Seine Schwelenerfahrung hebt sich somit grundsätzlich ab von dem, was er als zukunftsweisender Verkünder scheinen will. Damit geht einher, dass der Verkünder nicht nur die Frage offen lässt, was es mit dem Traum-Erlebnis eigentlich auf sich hat, sondern neben dieser auch der möglichen nachträglichen Deutungsarbeit im Kreis seiner Jünger von vornherein aus dem Wege geht. Indem Zarathustra seinen Willen zu bedenken gibt, unter den medialen Bedingungen der Rede der Verschwiegenste zu sein, gesteht er seinen Freunden, dass er ihnen lediglich *vorgeben* kann, nichts zu verschweigen. Der Zweifel daran, die anvisierte exemplarische Rolle wirklich zu verkörpern, geht damit einher, an der offenen Frage zu verzweifeln, *wie* bestimmte Lehren für die Zuhörer zu kommunizieren sind.<sup>153</sup> Vor diesem Hintergrund verschärft sich das Problem Zarathustras, die Erfahrung der Schwelle im Prozess der Aufführung verstehen zu wollen, zu dem Problem seiner möglichen *Verstellung* im Hinblick auf die Mitteilungsaufgabe.<sup>154</sup>

Die erste folgenschwere Auseinandersetzung Zarathustras mit dem Wahrsager, eingedenk der konkreten Auswirkungen des Traum-Rätsels auf den Lehrenden, zeigte Zarathustra die Möglichkeit der Verstellung, indem für ihn die Maske im Modus der Krisenerfahrung sichtbar geworden ist. Der Wahrsager erscheint als eine strategische Schlüsselfigur geradezu den Ausbruch von Krisen zu garantieren, die das Selbstverständnis des Protagonisten nachhaltig erschüttern können. Insbesondere fungiert dieser Wahrsager als ein Seismograf in Bezug auf den Riss, der innerhalb der Figuration Zarathustras verläuft, wenn er ihn im vierten Teil dazu motiviert, sich auf die Suche nach den »höheren Menschen« zu begeben, die er namentlich im zweiten Teil in seinen Reden fokussiert hat.<sup>155</sup> Aus diesem Grunde wird im Folgenden die Begegnung Zarathustras mit dem Zauberer, der ein wichtiges Exemplar dieser »höheren Menschen« darstellt, im vierten Teil des »Zarathustra« untersucht, um Zarathustras Verhältnis zu dem Phänomen der Maske in seinem Bezug zu dem Schauspieler-Problem methodisch weiterhin zu fundieren.

Indessen stehen die Vorzeichen für die Begegnungen, bei denen der Redner auf diejenigen treffen kann, von denen bislang bei ihm die Rede gewesen ist, zu Beginn des vierten Teils denkbar ungünstig. Denn es ist fraglich, ob Zarathustra von sich aus diese Art der Begegnung sucht, wenn für seinen Werdegang im Verlauf des ganzen Textes sein Rückzug von dem Publikum kennzeichnend ist: »Zarathustra retreats, his claims become less general and self-assured, less directed toward others and more toward himself.«<sup>156</sup> Ist gegen Ende des zweiten Teils gerade der

153 »Zarathustra appears to begin to doubt the role he has assigned himself as well as the lesson he has been so desperate to communicate to the world.« Alexander Nehamas, *For whom the Sun shines. A reading of »Also sprach Zarathustra«*, 170.

154 Entscheidend bei dem Abschied von den Freunden ist in erster Linie nicht, »dass er selber an die Grenzen des formulierenden Mitteilens stösst [sic], was er nur in der Stille der Kontemplation aushalten kann, im Warten auf Einsicht und Sprachmächtigkeit.« Vielmehr kommt es darauf an, wie Zarathustra sich zu diesem Mitteilungsproblem verhält, sodass das Schauspieler-Problem für ihn als Verkünder virulent wird. Peter André Bloch, *Die Rätselstruktur des »Zarathustra«*. Über Nietzsches Begriff-Sinnlichkeit, in: Peter Villwock [Hg.], *Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, a. a. O., 114.

155 Dass die »höheren Menschen« bereits in dem zweiten Teil thematisiert werden, wird auch von Bennholdt-Thomsen exponiert: Vgl. Anke Bennholdt-Thomsen, *Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen*, 132.

156 Alexander Nehamas, *For whom the Sun shines. A reading of »Also sprach Zarathustra«*, 180. »Zarathustra's trajectory throughout the course of the book has been a continually more radical retreat from an audience.« Ebd. 187.

Umstand problematisch gewesen, dass Zarathustra vor den Freunden verschwiegen ist, so scheint er in dem Kapitel »Das Honig-Opfer« dieses Problem für sich ganz bewusst auszuklammern:

Ich aber und mein Schicksal – wir reden nicht zum Heute, wir reden auch nicht zum Niemals: wir haben zum Reden schon Geduld und Zeit und Überzeit. Denn einst muss er doch kommen und darf nicht vorübergehn. Wer muss einst kommen und darf nicht vorübergehn? Unser grosser Hazar, das ist unser grosses fernes Menschen-Reich, das Zarathustra-Reich von tausend Jahren – – (KSA IV, 298)

Die Frage nach seiner Bestimmung und die Frage danach, wie er seiner divinatorischen Aufgabe gerecht zu werden vermag, scheinen für ihn in diesem Augenblick seiner einsamen Abgeschiedenheit ihre Dringlichkeit verloren zu haben. In dieser Situation enthebt sich der Redner Zarathustra seiner Mitteilungsaufgabe selbst, wenn er seine eigene Disposition zur Rede nicht als die zeitlich definite rhetorische Selbsttätigkeit versteht, um sich einem konkreten Publikum zuzuwenden. Der Verkünder verharrt rein passiv und wartet »der Zeichen, dass es Zeit sei zu meinem Niedergange, noch gehe ich selber nicht unter, wie ich muss, unter Menschen.« (KSA IV, 297) In den Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit rückt hier das auslösende Moment eines Zeichens, das erst dadurch, dass es verstanden wird, die Wirkung entfalten kann, Zarathustra zu seinem Untergang zu bewegen. Auf diese Weise begibt sich der in der Abgeschiedenheit Verharrende darüber hinaus in die Abhängigkeit von anderen, die sein weiteres Schicksal mitentscheiden.<sup>157</sup> Tritt in bestimmter Weise die Grenze seiner Souveränität zu Tage, muss dieses Faktum mit dem Vorhaben der wirkungsvollen Selbstinszenierung empfindlich kollidieren.

Zarathustra verdeutlicht nun seine spezifische Abhängigkeit von dem Wahrsager, wenn in dessen Gegenwart der »Nothschrei« der »höheren Menschen« zu ihm heraufdringt und ihn, je näher er kommt, in großen Schrecken versetzt. Das Gespräch zwischen beiden ist durch die Art und Weise geprägt, wie Zarathustra einerseits diesen Schrei vernimmt und wie der Wahrsager andererseits dessen körperliche Reaktionen wahrnimmt:

[...] da erscholl der Schrei abermals, und länger und ängstlicher als vorher, auch schon viel näher. »Hörst du? Hörst du, oh Zarathustra? Rief der Wahrsager, dir gilt der Schrei, dich ruft er: komm, komm, komm, es ist Zeit, es ist höchste Zeit!« – Zarathustra schwieg hierauf, verwirrt und erschüttert; endlich fragte er, wie Einer, der bei sich selber zögert: »Und wer ist das, der dort mich ruft?« »Aber du weißt es ja, antwortete der Wahrsager heftig, was verbirgst du dich? Der höhere Mensch ist es, der nach dir schreit!« »Der höhere Mensch? Schrie Zarathustra von Grausen erfasst: was will der? Was will der? Der höhere Mensch! Was will der hier?« – und seine Haut bedeckte sich mit Schweiß. Der Wahrsager aber antwortete nicht auf die Angst Zarathustra's, sondern horchte und horchte nach der Tiefe zu. Als es jedoch lange Zeit dort stille blieb, wandte er seinen Blick zurück und sahe Zarathustra stehn und zittern. »Oh Zarathustra, hob er mit trauriger Stimme an, du stehst nicht da wie Einer, den sein Glück drehend macht: du wirst tanzen müssen, dass du mir nicht umfällt! Aber wenn du vor mir tanzen wolltest und alle deine Seitensprünge springen: Niemand soll mir doch sagen dürfen: »Siehe, hier tanzt der letzte frohe Mensch!«

157 »Es ergibt sich [...] ein Stufengang parallel gelagerter Abhängigkeiten, in welchem sich Zarathustra zur Sonne verhält, wie sich die Hörer zu Zarathustra verhalten, - und in dieser Abhängigkeit ist das weitere Schicksal Zarathustras, seine vergeblichen Lehrversuche bis hin zum Treiben der »höheren Menschen«, vorgezeichnet. Wenn er wie die Sonne strahlt, teilt er deren Bedürftigkeit. Gemeinsam hat er mit ihr auch, daß er wie sie untergehen muß [...].« Claus Zittel, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 153 f.

Umsonst käme Einer auf diese Höhe, der d e n hier suchte: Höhlen fände er wohl und Hinter-Höhlen, *Verstecke für Versteckte*, aber nicht Glücks-Schachte und Schatzkammern und neue Glücks-Goldadern. [...].« (KSA IV, 301 f.; H. v. m.)

An der narrativen Struktur dieser Sequenz ist zunächst bemerkenswert, dass das vorwiegend szenische Erzählen<sup>158</sup> Zarathustra als die Figur einer externen Fokalisierung, d. h. im Sinne einer Außensicht, der zufolge der Erzähler weniger sagt, als die Figur weiß,<sup>159</sup> präsentiert, und er nicht als der Redner hervortritt, der selbst diejenigen dialogischen Situationen, an denen er beteiligt ist, retrospektiv und in eigener Regie präsentiert. Die Sonderstellung Zarathustras im vierten Teil wird grundsätzlich nicht durch den Modus der Selbstinszenierung des Redners evoziert, sondern ist durch die Dramaturgie eines vorherrschenden szenischen Erzählens bedingt, das Zarathustra als eine – wenn auch zentrale – Figur einer von mehreren Figuren entwickelten Handlung vorführt. In diesem Kontext ist die von Zarathustra bislang erfüllte Rolle eines *inszenierenden* Zuschauer-Ichs vakant, die die wahrnehmende Instanz im Horizont des Text-Mediums bis zu diesem Punkt dazu privilegiert hat, ausgehend von der eigenen leiblichen Präsenzerfahrung den wahrgenommenen Leib sprachlich erscheinen zu lassen. In dieser Sequenz prägt das bereits stellenweise erprobte Verfahren nun signifikant die Darstellung, körperlich artikulierte Wirkungen wie den Schweiß und das Zittern neben die zitierte direkte Rede zu stellen und gleichsam in die Regieanweisungen des Erzählers zu verlegen.

Der Wahrsager, in der Rolle des Zuschauers in Erscheinung tretend, behauptet zu erkennen, wie Zarathustra bei dem Versuch scheitert, sich wissentlich zu verbergen. In dieser Hinsicht fungiert er als ein ›Agent provocateur‹ der Entlarvung, indem von ihm an Zarathustra eine bestimmte Darstellungspraxis konstatiert wird, zu der er ihn selber provoziert hat. Wichtig ist nicht so sehr die Frage, ob der Wahrsager ein akutes Verstellungsspiel Zarathustras durchschaut und er hinter dem erzeugten Schein des Darstellers das zu erkennen glaubt, was dieser in Wahrheit ist. Vielmehr ist der Umstand bedeutend, *dass* die leibliche Präsenz Zarathustras in dieser Szene hinsichtlich einer Darstellungspraxis des Schauspielers fokussiert wird und dieser Blick bewusst durch die Erscheinung des Weisen selbst motiviert wird. Aus der Überlegenheit des Wahrsagers heraus, die sich in diesem Blick kundtut und auch nicht durch die Replik seines Gegenübers aufgehoben wird, selbst einen Wahrsager vorzustellen,<sup>160</sup> wird Zarathustra die Diagnose gestellt, er nähre kraft seiner Verkörperung die Erwartung, »Hinter-Höhlen, Verstecke für Versteckte« bei ihm finden zu können, d. h. dass ein Schauspieler in der Anwesenheit Zarathustras auf seinesgleichen treffen kann.

Entscheidend ist, dass der Wahrsager nicht an den Modus der Verwandlung in Bezug auf das leibliche In-der-Welt-Sein Zarathustras glaubt. Indem der Wahrsager den Schein konstatieren will, den die Darstellungspraxis Zarathustras erzeuge, wird dessen Schauspieler-Problem als das Phänomen einer direkten Verkörperung im Vollzug der Aufführung transparent gemacht, die durch einen Regisseur zweiter Ordnung durch den Text inszeniert wird. Wenn der Verkünder nun auf den Zauberer trifft, nimmt er an einer Aufführung teil, die den »Nothschrei« aus dem

158 Vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, 3. Aufl., München 2002, 40f.

159 Vgl. ebd. 64.

160 »[...] Und du selber sollst zu meinen Liedern als mein Tanzbär tanzen. Du glaubst nicht daran? Du schüttelst den Kopf? Wohlan! Wohlauf! Alter Bär! Aber auch ich – bin ein Wahrsager.« (KSA IV, 303)

leiblichen In-der-Welt-Sein des Schauspielers heraus begreift. Der Zustand der Krise prägt eine Darstellungspraxis, die einerseits durch den Zuschauer zu entlarven ist und andererseits auch den Zuschauer selbst als das aktive Element eines Ereignisses entlarvt, in das er nachhaltig und unnachgiebig involviert wird.

Als aber Zarathustra um einen Felsen herumbog, da sahe er, nicht weit unter sich, auf dem gleichen Wege, einen Menschen, der die Glieder warf wie ein Tobsüchtiger und endlich bäuchlings zur Erde niederstürzte. ›Halt! Sprach da Zarathustra zu seinem Herzen, Der dort muss wohl der höhere Mensch sein, von ihm kam jener schlimme Nothschrei, – ich will sehn, ob da zu helfen ist.‹ Als er aber hinzulief, an die Stelle, wo der Mensch auf dem Boden lag, fand er einen zitternden alten Mann mit stieren Augen; und wie sehr sich Zarathustra mühte, dass er ihn aufrichte und wieder auf seine Beine stelle, es war umsonst. Auch schien der Unglückliche nicht zu merken, dass Jemand um ihn sei; vielmehr sah er sich immer mit rührenden Gebärden um, wie ein von aller Welt Verlassener und Vereinsamter. Zuletzt aber, nach vielem Zittern, Zucken und Sich-zusammen-Krümmen, begann er also zu jammern:

Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?  
 Gebt heisse Hände!  
 Gebt Herzens-Kohlenbecken!  
 Hingestreckt, schauernd,  
 Halbtodtem gleich, dem man die Füße wärmt –  
 Geschüttelt, ach! von unbekanntem Fiebern,  
 Zitternd vor spitzen eisigen Frost-Pfeilen,  
 Von dir gejagt, Gedanke!  
 Unnennbarer! Verhüllter! Entsetzlicher!  
 Du Jäger hinter Wolken! Darniedergeblitzt von dir,  
 Du höhnisch Auge, das mich aus Dunklem anblickt:  
 – so liege ich,  
 Biege mich, winde mich, gequält  
 Von allen ewigen Martern,  
 Getroffen  
 Von Dir, grausamster Jäger,  
 Du unbekannter – Gott!  
 Triff tiefer,  
 Triff Ein Mal noch!  
 Zerstich, zerbrich diess Herz!  
 [...]  
 Mich – willst du? Mich?  
 Mich – ganz?  
 [...]  
 Gieb, ja ergieb,  
 Grausamster Feind,  
 Mir – dich! – –  
 [...]  
 Und meine letzte Herzens-Flamme –  
 Dir glüht sie auf!  
 Oh komm zurück,  
 Mein unbekannter Gott! Mein Schmerz! Mein letztes –  
 Glück! (KSA IV, 313 ff.)

In dem ersten Teil der Szene reagiert Zarathustra direkt durch sein Handeln auf den vernommenen Notschrei und nimmt sich mit fürsorglicher Geste des scheinbar in Not geratenen Menschen an. Der Erzähler beschreibt die konvulsivischen Gebärden desjenigen, der den Hinzueilenden nicht zu bemerken scheint, nicht allein, sondern gibt durch das Vergleichswort ›wie‹ zu verstehen, welchen Anschein sie hinsichtlich des individuellen Gefühlszustandes dieser Person für den Zuschauer erwecken. Nach der erschütternden Wirkung der Worte des Wahrsagers kommt hier erneut eine alternative Gestalt zu Zarathustra zu dem wirkmächtigen Auftritt des Redners, dem

sich Zarathustra nicht entziehen kann. Insofern er bei seiner Suche nach den »höheren Menschen« die Nähe dessen gesucht hat, der »wie ein von aller Welt Verlassener und Vereinsamer« sich gebärdet, muss er die Rolle des Zuhörers und Zuschauers annehmen und unbedingt verkörpern. In dieser Hinsicht treffen der Zauberer und Zarathustra zu einem »virtuosen Rededuell«<sup>161</sup> aufeinander, das insofern von vornherein asymmetrisch konzipiert ist, als der Zauberer zu Beginn seines Vortrags bereits Zarathustra als Zuhörer kraft dessen affektiver Anteilnahme an der scheinbaren Not des anderen als Zuschauer seiner Performance *aktiviert* und in den Vortrag als Element einer komplexen Aufführung intensiv *involviert* hat. Was der Zauberer vorträgt, ist ein Gedicht, das Nietzsche später nur leicht verändert unter dem Titel »Klage der Ariadne« im Rahmen der »Dionysos-Dithyramben« veröffentlicht wird. Zwar wird in Bezug auf die Gestalt des Dionysos der von Stegmaier exponierte Versuch Nietzsches aktuell, bestimmte Gestalten zu erfinden, um sich an ihnen aufzurichten und produktiv mit ihnen auseinanderzusetzen.<sup>162</sup> Doch das ästhetische Potenzial des »[...] Dionysische[n] reißt mittels der Dionysos-Dithyramben auch im ›Zarathustra‹ selber auf.«<sup>163</sup> Die sprachliche Spannung zu der Gestalt des gestaltlosen Dionysos, die durch die literarische Integration der »Dionysos-Dithyramben« in den Text herbeigeführt wird, eröffnet ein exquisites Experimentierfeld für die *ästhetische Praxis* des »Zarathustra«, der ein Text der vorgeführten Selbstinszenierung Zarathustras ist. Der Grund dafür besteht darin, dass der Autor des »Zarathustra« in diesem Kontext seinen Protagonisten den sprachlichen Effekt einer inszenatorischen Strategie erleben lässt, die ihm selber zu eigen ist, d. h. er erfüllt selbst die Rolle des leiblich präsenten Zuhörers und Zuschauers, auf den die transformatorische Performanz der Verwandlung mit den Mitteln der Sprache übertragen werden soll.

Ausgehend von der spezifisch ästhetischen Qualität des Dionysischen als transformatorische Performanz, ist die grundlegende Beziehung zu vergegenwärtigen, die Nietzsches »Dionysos-Ideal« und das phänomenale Leib-Sein des Schauspielers zueinander eingehen.<sup>164</sup> Das energetische Wirkpotenzial des Schauspielers ist bei Nietzsche stets auf den idealtypisch gefassten dionysischen Zustand zu beziehen, der sich in der interindividuellen Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft ereignet. Wenn Nietzsche in der »Götzen-Dämmerung« das Dionysische als den »Wille[n] zum Leben, im Opfer seiner höchsten Typen der eigenen Unerschöpflichkeit frohwerdend« auffasst und im Hinblick auf das eigene leibliche In-der-Welt-Sein »jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst« (KSA VI, 160), mit einbegreift, ist dies für die Performance des Zauberers aufschlussreich. Denn der Zauberer *erprobt*, indem er sich rhetorisch dem unbekanntem Gott zuwenden will, kraft der eigenen Verkörperung das Dionysos-Ideal *darstellerisch* und bezweckt als »eine Verkörperung [...] des wirkungsmächtigen Rhetors«<sup>165</sup>, durch seine Rede Zarathustra affektiv zutiefst zu bewegen und nachhaltig zu erschüttern.

Der hymnisch-ekstatische Ton dieses Gedichtes ist ganz auf den emotiven Effekt ausgerichtet, der durch das suggestive Potenzial von Sprache erzielt werden kann. Im Mittelpunkt steht nicht

161 Theo Meyer, Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, 521.

162 Vgl. Werner Stegmaier, Nietzsches »Genealogie der Moral«, Darmstadt 1994, 61.

163 Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, 344.

164 Vgl. Kap. I.2.3

165 Theo Meyer, Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, 521.

die poetische Wirkung des Gedichtes als einer möglichen »Klage«,<sup>166</sup> sondern dasjenige, was sich in dem Vollzug seines Vortrags in dieser simulierten »Opernszene«<sup>167</sup> für den Vortragenden und den Zuhörer kraft der Sprache ereignen kann. Daher ist festzuhalten, dass der gegenwärtige Zarathustra den Zauberer über insgesamt neun Strophen hinweg in seinem Vortrag gewähren lässt und sich bis zum Ende zurückhält, um sich geduldig auf die Folter der bis an die Grenze der Atemlosigkeit hervorgestoßenen Verse spannen zu lassen. Die hyperbolische Metaphorik der Diktion, wie sie beispielhaft in den »Herzens-Kohlenbecken« oder den »spitzen eisigen Frost-Pfeilen« zum Ausdruck kommt, die zwischen »Gott«, dem Schmerz und dem entsetzlichen »Gedanken« oszillierenden, im ganzen Gedicht inflationär gesetzten Invokationen und der für das Gedicht insgesamt symptomatische Superlativ »grausamster Jäger« verschaffen dem Zuhörer keine plastische Anschauung, sondern involvieren ihn in den enthusiastischen Akt der Äußerung selbst.

In freien Rhythmen organisiert dieses Gedicht ein ganzes Ensemble narrativer Strategien, um durch die sprachliche Eigendynamik seines Rhythmus' destabilisierende Präsenzeffekte zu erzeugen. Die Verse durchbrechen konsequent die harmonische Balance einer geschlossenen Formensprache<sup>168</sup> und vermitteln durch den unregelmäßigen signifikanten Wechsel von Imperativ und Frage den Eindruck einer dem ganzen Gesang immanenten Resonanz, die sich nicht in einer finalen Eskalation entlädt, sondern in sich selber kreisend der aufgewandten Sprachdynamik unterliegt und sich in dieser erschöpft. Durch die unzähligen Wiederholungen und die unregelmäßigen Brüche, die durch die gesetzten Gedankenstriche evoziert werden, wird die rhythmische Sprachbewegung nahezu gewaltsam gestaut, wobei der »potenzierte Affektausdruck«<sup>169</sup> eines autonomen Ich-Bewusstseins untergraben wird. Zentral sind nicht die durch ein artikuliertes Ich sprachlich konstituierten Bedeutungen, sondern die subjektive dionysische Erregung, die sich im Medium der Sprache verselbständigt.<sup>170</sup>

Ein Schlüsselphänomen dieses Gedichtes beruht in dem spezifischen Rhythmus, der dafür sorgt, dass sich die Individualität des artikulierten Ichs in der Sprachdynamik verliert: »Das ›Ich‹, das hier zu Wort kommt, besitzt keine individuellen Züge, es existiert nur als regulatives Element einer Sprachbewegung, deren Ziel in der Aufhebung der koordinierenden Zentralperspektive besteht.«<sup>171</sup> Erich Meuthen bezieht sich mit dieser Beobachtung auf die »Dionysos-Dithyramben« insgesamt, von denen drei Gesänge im vierten Teil des »Zarathustra« ausschließlich den »höheren

166 Vgl. Wolfram Groddeck, Friedrich Nietzsche – »Dionysos-Dithyramben«, Bd. 2: Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, Berlin/New York 1991, 206.

167 Ebd. 179.

168 Wolfram Groddeck bemerkt zur Komposition dieses Dithyrambus: »[...] das Gedicht läßt weder eine kompositorisch verbindliche Mitte noch einen ›Goldenen Schnitt‹ erkennen, es enthält keine den ganzen Text gliedernden Zäsuren, sämtliche möglichen Symmetrien scheinen ›übersprungen‹. Die ›Klage der Ariadne‹ läßt sich daher nicht als architektonisch statischer Text beschreiben, seine Proportionen sind vielmehr in ständiger Bewegung.« Wolfram Groddeck, Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, 181.

169 Theo Meyer, Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, 521.

170 »Dionysisches Sprechen konstituiert sich durch den Bruch des Formgesetzten, in ihm kommt das Subjekt der dionysischen Erregung selbst zur Erscheinung.« Roger Willemsen, Dionysisches Sprechen. Zur Theorie einer Sprache der Erregung bei Musil und Nietzsche, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 60, 1986, 111.

171 Erich Meuthen, Vom Zerreißen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der »Höheren Menschen« und die »Dionysos-Dithyramben«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 20, 1991, 158.

Menschen« in den Mund gelegt werden. Neben dem wiederholten Vortrag des Zauberers tritt der »Wanderer und Schatten« als der Repräsentant eines Chores im Zeichen der Krise hervor, den Zarathustra als ein einheitliches »Vorzeichen« (KSA IV, 351) perspektiviert, indem sich dieser Chor als eine symptomatische Ganzheit aus »Menschen der grossen Sehnsucht, des grossen Ekels, des grossen Überdusses« zusammensetzt. Für ihn verkörpert der Chor der »höheren Menschen« insgesamt eine Einheit bestimmter »**Versuchungen** zur Rückkehr vor der **Zeit** – durch Erregung von **Mitleid**.« (KSA XI, 342) Insofern offenkundig die Transformation Zarathustras intendiert wird, ist die strategische Zielvorstellung, beim Zuschauer Mitleid zu erregen, auf den Zustand der Schwelle ausgerichtet.

Angesichts dieser strategischen Gemeinsamkeit des ekstatisch-hymnischen Sprachgestus' der »höheren Menschen« ist in diesem Zusammenhang die Versuchung Zarathustras mit dem Nietzscheaner Einar Schleef als ein Übergang zu kennzeichnen, der sich in der Sprache der Figuren zu einem »Sprachleib« bzw. Sprachkörper vollzieht:

Schleefs ›Sprachleib‹ fokussiert auf die Sprachlichkeit der Stücktexte, ihre Musikalität, die Rhythmik und den Klang der Sprache. Der Dramentext sei in der Inszenierung als ein die Figuren verbindendes Element und in diesem Sinne als ›Körper‹ zu behandeln, der einem gemeinsamen Rhythmus, einer gemeinsamen Struktur folge.<sup>172</sup>

Durch die hier metaphorische Verwendung des Körper-Begriffs wird »der Zusammenhang von Sprachkraft und einer Figurenkonstellation zentral, die auch jenseits der theatralen Figur des Chores als chorisch aufgefaßt wird.«<sup>173</sup> Der Konzeption des Sprachkörpers zufolge wird durch die Kraft des »zusammenhängenden Sprechkörpers«<sup>174</sup>, der mit dem Text vorliegt, die fiktive Identität der einzelnen Figuren aufgebrochen. Auch wenn in dem Moment des Gesangs des Zauberers die anderen »höheren Menschen« nicht direkt in dieser Szene auftauchen, hat die Quelle des Notschreis längst das Reich Zarathustras erreicht. So bemerkt dieser schon in der initialen Gesprächssituation mit dem Wahrsager zu Beginn des vierten Teils: »Aber hier ist m e i n Hof. [...] Er ist in m e i n e m Bereiche [...]«. (KSA IV, 303) Die »höheren Menschen« sind zu einem integrativen Bestandteil des eigenen Auftritts des Weisen geworden, da sie seine Sphäre auch zu der ihren gemacht und den gemeinsamen Schauplatz als ein Kollektiv bereits betreten haben.

Vor allem durch die ekstatische Eigendynamik der freien Rhythmen und die sich selbst erschöpfende immanente Resonanz des Gesanges wird die narrative Strategie verfolgt, den Präsenzeffekt eines Sprachkörpers zu erzeugen. Der Schmerz wird in den Versen nicht nur als das Bezeichnete selbst thematisch und als die eigentliche Bedeutung des Gesanges fassbar,<sup>175</sup> sondern es ist darüber hinaus die imaginativ wirksame Strategie suggestiver Sprachgesten, die in den Worten dieses Zauberer-Gesanges die leibliche Präsenzerfahrung des Schmerzes austrägt

172 Anna Opel, Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Bielefeld 2002, 13.

173 Ebd.

174 Einar Schleef, Droge Faust Parsifal, Frankfurt a.M. 1997, 101.

175 »›Schmerz‹ ist gerade keine Umschreibung, sondern – unmetaphorisch – das Bezeichnete selbst, unübertragbarer Grund und ›eigentliche‹ Bedeutung der wort- und bilderreichen ›Klage der Ariadne‹. Nur im ›Schmerz‹ spricht ›Ariadne‹ ›eigentlich‹ – und im ganzen Zyklus der ›Dionysos-Dithyramben‹ kommt das Wort ›Schmerz‹ auch nur einmal vor: an dieser Stelle.« Wolfram Groddeck, Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, 204.

und den Zuhörer und Zuschauer Zarathustra versucht *anzustecken*. Angesichts des zuhörenden Zuschauers ist es plausibel, »[d]aß das Rätsel das der Wahrnehmung ist«<sup>176</sup>, denn Nietzsche kennzeichnet dieses Gedicht durch ein umfassendes Potenzial konkret-sinnlicher Verkörperung:

›Wer liebt mich noch‹ – ein erfrierender Geist  
 Ein Epileptischer  
 Ein Dichter  
 Ein König (KSA XI, 342; H. v. m.)

Diese Bestimmung des auftretenden Zauberers durch die Präsenz des »Epileptische[n]« in dieser Szene verdeutlicht, wie der sprechende Zauberer Zarathustra durch seine Performance buchstäblich anfällt. Doch zeigen die Wendungen der autopoietischen *feedback*-Schleife in dem weiteren Prozess der Aufführung, dass der sprachgewaltige Anfall in bestimmter Weise von beiden erlitten wird. Der Effekt dieser Versuchung durch den Zauberer, Mitleid zu erregen, löst bei Zarathustra die heftigste Reaktion aus. Indem er Hand an den Zauberer legt, wird von ihm ein vollständiger Rollenwechsel von dem zuhörenden Zuschauer zu dem – im weiteren Verlauf im Medium der Rede dominierenden – Hauptakteur vollzogen: »– Hier aber konnte sich Zarathustra nicht länger halten, nahm seinen Stock und schlug mit allen Kräften auf den Jammernden los. ›Halt ein! Schrie er ihm zu, mit ingrimmigem Lachen, halt ein, du Schauspieler! Du Falschmünzer! Du Lügner aus dem Grunde! Ich erkenne dich wohl! [...]‹« (KSA IV, 317) Aufgrund der Sichtbarkeit der Maske in der Darstellungspraxis des Zauberers glaubt Zarathustra den Schauspieler zu erkennen, der sich in der Kunst seines Spiels vorsätzlich verstellt. Ist für die Maske die »Idee der Transformation« bestimmend, als sie die »Hypothese der Existenzform eines Anderen«<sup>177</sup> ist, so wird durch den Zauberer die Entlarvung dieses Anderen bestätigt, insofern er sich zu der bewussten Darstellungspraxis, zu seiner Kunst bekennt: »Solcherlei gehört zu meiner Kunst; dich selber wollte ich auf die Probe stellen, als ich dir diese Probe gab! Und, wahrlich, du hast mich gut durchschaut!« (Ebd.) Jedoch steht das offensichtliche Vorhaben des Dialogs zwischen den beiden, zu erhellen, wie sich die Aufführung zwischen Akteur und Zuschauer ereignet hat, noch am Beginn. Der »Schauspieler« will, durch die Frage Zarathustras aufgefordert, an wen er hinsichtlich seines Spiels glauben sollte, und aufgrund seines Eindrucks, durch die erste Diagnose Zarathustras getroffen worden zu sein, beredt Auskunft geben. Er nennt den »B ü s s e r d e s G e i s t e s « (KSA IV, 318), der als »Dichter« und »Zauberer« den »Verwandelten, der an seinem bösen Wissen und Gewissen erfriert« (Ebd.; H. v. m.), darstellt, und bezieht sich damit auch auf die von Zarathustra erfundene Formel in dem Kapitel »Von den Erhabenen« des zweiten Teils.<sup>178</sup> Sucht der Zauberer sich auf diese Weise demjenigen, der ihn über sein Spiel zur Rede stellt, zu offenbaren, so kommt er insbesondere durch die Angabe des Dichters als einer gespielten Rolle der ambivalenten Skepsis, die Zarathustra in seiner Kritik an dem Dichter auch bezüglich der eigenen Mitteilungsaufgabe hegt, bedenklich nahe.

In einer neuen Wendung will Zarathustra die Entlarvung des »Verwandelten« pointieren, indem er die Sichtbarkeit von dessen »zwei- drei- vier und fünfdeutig[en]« (Ebd.) Maske auf die Wirkung

176 Bianca Theisen, Die Gewalt des Notwendigen. Überlegungen zu Nietzsches Dionysos-Dithyrambus »Klage der Ariadne«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 20, 1991, 208.

177 Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, 16.

178 »Einen Erhabenen sah ich heute, einen Feierlichen, einen Büsser des Geistes: oh wie lachte meine Seele ob seiner Hässlichkeit!« (KSA IV, 150)

bezieht, den der Prozess der Verkörperung beim Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz zwischen Akteur und Zuschauer entfalten konnte. Diese Wirkung beruht vor allem in der inszenatorisch radikal konzipierten Präsenz des »Dichters« in seinem Schmerz, der in der Verwandlung als *embodied mind* gegen sich selbst rebelliert und dabei dem Zwang erliegen muss weiter zu dichten. Paradoxiertweise geht bei der Bezauberung durch den Zauberer das Maskenhafte der Verstellung mit dem spezifisch ekstatischen »Ernst« (KSA IV, 318) eines Schauspielers wider Willen einher, wobei der Ernst *kraft dieses Schmerzes* von dem Gesicht *gezeigt wird*, das zugleich die Maske ist: »Diese Maske operiert als Maske, und sie operiert als Gesicht.«<sup>179</sup> Der Zauberer ist als jemand, der »Etwas von einem Büsser des Geistes« (KSA IV, 318) ist, entlarvt, insofern die Transformation innerhalb seines energetischen Verkörperungsprozesses als *embodied mind* den Ekel für Zarathustra erfahrbar macht: »Du erntetest den Ekel ein, als deine Eine Wahrheit. Kein Wort ist mehr an dir ächt, aber dein Mund: nämlich der Ekel, der an deinem Munde klebt.« (Ebd.) Ausgehend von dem Begriff der Verstellung als veränderndes Zeigen treten auf der Grundlage der geschilderten Wahrnehmung Zarathustras sowohl der simulierende,<sup>180</sup> d.h. der den Gefühlsausdruck vortäuschende Aspekt als auch der modulierende,<sup>181</sup> d.h. der den eigenen Zustand verstärkende oder abschwächende Aspekt der Verstellung in Spannung zueinander auf.

Was sich bei der Performance des Zauberers vor den Augen des Zuschauers ereignet hat, ist die Krisenerfahrung des Schauspielers, der in dem Vollzug seiner Darstellungspraxis an der Ausschließlichkeit seiner Existenz als Darsteller zerbricht. Die eigentliche Probe des Zauberers besteht – nicht gemäß seiner Intention, sondern im Sinne der phänomenal emergierenden Paradoxie der Maske als Gesicht während der Aufführung – in dessen Zustand des Zerbrechens als einem unwillkürlichen Ereignis, in das Zarathustra als Zuschauer intensiv involviert ist: »Oh Zarathustra, Alles ist Lüge an mir; aber dass ich zerbreche – diess mein Zerbrecen ist ächt!« (KSA IV, 319) In diesem Kontext sind die imperativischen Sätze der »stillsten Stunde« zu Beginn des zweiten Teils zu vergegenwärtigen, die den Verkünder auf zukünftige Proben einzustellen suchen: »Was liegt an dir, Zarathustra! Sprich dein Wort und zerbrich!« (KSA IV, 188) Das Ereignis des Zerbrechens geht mit der krisenhaften Schwellenerfahrung einher, die von dem bekennenden Dichter Zarathustra mit dem Zauberer geteilt wird.<sup>182</sup> Durch seine Darstellung des einsamen Dichters imitiert der Zauberer nicht nur den im Verlauf des Buchs vereinsamten dichtenden Verkünder als eine bestimmte Figur, die ihm entspricht.<sup>183</sup> Vielmehr führt die Begegnung mit dem Zauberer Zarathustra an die Grenze seiner Selbstinszenierung heran, die für das ganze Buch »Zarathustra« bestimmend ist. Für diese Grenze ist die Maske als Produzent von Ungewissheit entscheidend,<sup>184</sup> die es im Hinblick auf den exemplarischen Status des Protagonisten prinzipiell

179 Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, 364.

180 »Simulierend meint das bekannte ›als ob‹, einen Gefühlsausdruck ohne Gefühl. Etwas wird gezeigt, was nicht da ist, eine ungefühlte Emotion wird vorgetäuscht.« Ebd. 75.

181 »Modulierend meint, dass die Haut-Maske einen inneren Zustand verstärkt oder abgeschwächt zum Ausdruck bringt [...]« Ebd.

182 In dem folgenden Entwurf aus dem Nachlass zu dem Kapitel »Der Nothschrei« hält Nietzsche diese Affinität zwischen Zarathustra und den »höheren Menschen« fest: »in summa: der Nothschrei des höheren Menschen an Zarathustra. Zarathustra ermahnt sie zur Geduld, schaudert selber über sich: ›es ist Nichts, was ich nicht selber erlebt habe!‹ [...]« (KSA XI, 361)

183 Vgl. Claus Zittel, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 225.

184 Vgl. Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, 47.

offen hält, wo die Inszenierung der eigenen Person anfängt und wo sie aufhört. So lässt Nietzsche im Nachlass seinen Protagonisten sich dem Zauberer aufschlussreich mitteilen: »Sprachst du von dir oder von mir? Aber ob du nun mich oder dich verriestest, du gehörst zu den Verräthern, du, der Dichter!« (KSA XI, 360) Der zuhörende Zuschauer ist sich im Unklaren darüber, wen die gesungene Bezauberung des Zauberers nun genau betrifft. Wenn durch den von Zarathustra diagnostizierten ungewissen Verrat des »Dichters« die Rolle von Zuschauer und Akteur ununterscheidbar wird, widersteht der Verkörperungsmodus des Maskenträgers im Vollzug des Vortrags dem Versuch eindeutiger Entlarvung. Die Wahrnehmung der sichtbaren Maske erzeugt das Rätsel eines Zwischenraumes, das Zarathustra auch durch nachträgliche Deutungsversuche nicht lösen kann und das ihn intensiv und nachhaltig involviert.<sup>185</sup> Folglich kann auch seine Frage gegen Ende des Gesprächs mit dem Zauberer, das in den Augen Zarathustras gerade der Entlarvung des Zauberers dienen sollte, nicht verwundern: »Und wenn du m i r dich in den Weg legtest, welche Probe wolltest du von mir? – – wess versuchtest du m i c h ? « (KSA IV, 319) Denn die Rede von der Versuchung kann auf die Möglichkeit bezogen werden, die Zarathustra durch die Performance des Zauberers eröffnet wird, um den Schauspieler in Bezug auf die eigene Rolle des Verkünders als seinesgleichen zu durchschauen. Wenn durch die Antwort des Zauberers, er habe ihn nicht versuchen wollen, sondern er suche ihn bloß – nach wie vor –, »ein langes Stillschweigen zwischen Beiden« (KSA IV, 320) entsteht, bei dem Zarathustra tief in sich selber versinkt, so indiziert dieses Schweigen die Distanz Zarathustras zu der Rolle des Schauspielers wider Willen. Diese Rolle kann Zarathustra nur um den Preis verkörpern, dass die »höheren Menschen« bei Zarathustra das durch den Zauberer suggerierte Vorbild des »Ächten, Rechten, Einfachen, Eindeutigen« (KSA IV, 319) vergeblich suchen.

Der Regisseur zweiter Stufe Nietzsche führt in der komplexen Körper-Inszenierung des Kapitels »Der Zauberer« im Gesamtkontext der Versuchsanordnung »Also sprach Zarathustra« vor, wie die Divergenz zwischen Zarathustras Verkörperung einer immanenten Rolle der Aufführung und der Position des Regisseurs ihrer Inszenierung durch die Paradoxie der Maske die Grenze der Selbstinszenierung Zarathustras bezeugt. In dieser Perspektive auf die Präsenz der Maske in »Zarathustra« teilt Nietzsche mit Heine den Standpunkt, dass der Text als Inszenatorium in erster Linie gerade nicht die Aufgabe versieht, die vermeintliche Authentizität der dargestellten Erfahrungen sprachlich mitzuteilen.<sup>186</sup> Vielmehr gewinnt für Nietzsche wie auch für Heine die ästhetische Praxis hinsichtlich ihrer Körper-Inszenierungen im Spannungsverhältnis zwischen Maskieren und Entlarven dadurch an Relevanz, dass die Ungewissheit produzierende Maske die inszenatorische Dimension des theatralen Ereignisses sowohl dem Zuschauer als auch dem Leser als ein Rätsel aufgibt. In diesem Fall konfrontiert die literarische Figur des Zauberers Zarathustra mit der Grenze seiner Selbstinszenierung, die ihm selber ein ungelöstes Rätsel bis zum Schluss

185 Im Hinblick auf die Intensität der Involvierung Zarathustras in das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz mit dem Zauberer ist der Gedanke Erich Meuthens plausibel, »daß es unmöglich ist, die Gestalt Zarathustras von der seiner Versucher zu trennen; er hat ›Gesicht‹ nur durch sie.« Erich Meuthen, Vom Zerreißen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der »Höheren Menschen« und die »Dionysos-Dithyramben«, 155.

186 So verweist Dammeyer zufolge die Problematik des Zauberers bei Nietzsche »auf die paradoxe Existenz des Autors, des ›Dichters‹ selbst, der darauf angewiesen ist, authentische Erfahrungen im prinzipiell unauthentischen Medium der Sprache mitzuteilen und zu erzeugen.« Albrecht Dammeyer, Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler, 183.

des Buchs bleibt. Indem der Verkünder die Paradoxie der Maske als einen krisenhaften und destabilisierenden Erfahrungsprozess durchläuft, offenbart sich der Riss, der durch die Figuration des Zarathustra verläuft. Die Reflexionen Nietzsches zu der Grenze der sprachlichen Inszenierung von Körperlichkeit manifestieren sich in diesem Kontext in dem konkret-sinnlichen Phänomen der Maske, das den Rätselcharakter der Aufführungen bestimmt und es prinzipiell für den Augenzeugen im Text offen lässt, wo die eigene Selbstinszenierung beginnt und wo sie endet.

## 2 Zwischen Ernst und Lachen

### 2.1 Heines unheilvolles Lachen

#### 2.1.1 *Das Lachen in der Szene der Verführung*

Mit welcher Konsequenz Heine noch 1853 das emanzipatorische und ästhetische Potenzial des Sensualismus für den eigenen künstlerischen Entwurf zu nutzen weiß, wird schon durch den programmatischen Titel des in der »Matratzengruft« geschriebenen Textes »Die Götter im Exil« angekündigt. Unter dem Exil ist in diesem Kontext die spezifische Existenzbedingung der antiken Götter zu begreifen, ihre eigene Lebendigkeit im Krisenmodus leibhaftig wirksamer Verbannung zu behaupten. Mit dem in der »Stadt Lukka« dargestellten Phänomen einer Metamorphose der griechischen Götter am Ort des Olymps hat sich Heine einen Ausgangspunkt geschaffen für eine umfassende und die ganze Schaffenszeit durchgehende Spurensuche<sup>187</sup> nach der Art und Weise, wie die lebendigen Götter im Exil in Erscheinung treten. Kennzeichnend für diese Suche ist das reziproke Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Überlebensstrategien der Götter einerseits und andererseits der dem historischen Wandel unterworfenen Wahrnehmungsweise göttlicher Erscheinungen nach Maßgabe der im Hier und Jetzt herrschenden religiösen Macht, die dieser Wahrnehmungsweise zur Durchsetzung verhilft. Ausgehend von der Frage nach der Konfrontation beider Aspekte im Rahmen einer Körper-Inszenierung soll im Folgenden nach dem Spannungsverhältnis zwischen Ernst und Lachen in der ästhetisch-literarischen Regiearbeit des Textes gefragt werden.

Ein zentraler, doch nicht alleiniger Faktor für das signifikante Verhältnis zwischen göttlicher Überlebensstrategie und dominanter Wahrnehmungsweise besteht in dem Sieg des Christentums über den griechisch-römischen Polytheismus. Die Relevanz dieses bereits in der »Philosophie-Schrift« zusammenhängend erläuterten religionsgeschichtlichen Sieges<sup>188</sup> ist insbesondere in dem Einfluss zu sehen, der hierdurch auf den Volksglauben ausgeübt werden kann:

Ich rede nemlich hier wieder von der Umwandlung in Dämonen, welche die griechisch-römischen Gottheiten erlitten haben, als das Christenthum zur Oberherrschaft in der Welt gelangte. Der Volksglaube schrieb jenen Göttern jetzt eine zwar wirkliche, aber vermaledeite Existenz zu, in dieser Ansicht ganz übereinstimmend mit der Lehre der Kirche. Letztere erklärte die alten Götter keineswegs [...] für Chimären, für Ausgeburten des Lugs und des Irrthums, sondern sie hielt sie vielmehr für böse Geister,

187 Vgl. Eun-Kyoung Park, »...meine liebe Freude an dem Göttergesindel!« Die antike Mythologie im Werk Heinrich Heines, Stuttgart/Weimar 2005, 162.

188 Vgl. DHA VIII/I, 19f.

welche durch den Sieg Christi vom Lichtgipfel ihrer Macht gestürzt, jetzt auf Erden, im Dunkel alter Tempeltrümmer oder Zaubervälder, ihr Wesen trieben und die schwachen Christenmenschen, die sich hierhin verirrt, durch ihre verführerischen Teufelskünste, durch Wollust und Schönheit, besonders durch Tänze und Gesang, zum Abfall verlockten. (DHA IX, 125)

Der durchschlagende Erfolg der katholischen Kirche hinsichtlich des Versuches, die alte Religion »vom Lichtgipfel ihrer Macht« zu stürzen, wird darin deutlich, dass der »Volks Glaube« ganz mit der »Lehre der Kirche« darin übereinstimmt, »jenen Göttern jetzt eine zwar wirkliche, aber vermaledaite Existenz zu[zuschreiben]«. Die Existenz der heidnischen Götter wird weder durch die offizielle Kirchenlehre geleugnet, noch stellt der Volks Glaube ihre Existenz als leeren Schein und bloße Ausgeburt der Phantasie vor. Der historische Sieg des Christentums ist vielmehr verantwortlich für die Schwierigkeiten, mit denen die alten Götter zu kämpfen haben, um sich in einem gemeinsamen Lebensraum<sup>189</sup> wirksam zu behaupten zu können, in dem diese Götter als Dämonen wahrgenommen werden. Wichtig ist die prinzipielle Möglichkeit, dass die Götter als ein exzeptionelles, aber wirkliches Erlebnis »antinomische[r] Denk- und Lebensformen«<sup>190</sup> ins Leben frommer Menschen treten können. Durch die anvisierte Möglichkeit der konkreten Erfahrung des Gegensatzes unterschiedlicher Denk- und Lebensformen sieht Heine in »Die Götter im Exil« seine ästhetische Praxis herausgefordert.

Das Verhältnis der mythologischen Agenten zu den Menschen ist grundsätzlich durch eine »Transformazion« (DHA IX, 52) zu charakterisieren, die die heidnischen Götter bereits durchlaufen haben, sofern sie in demselben Lebensraum mit den mehr oder weniger frommen Vertretern des Volks existieren. Die Verwandlung des leiblichen In-der-Welt-Seins der Götter setzt Heine als ein konkret-sinnliches Phänomen auf der Darstellungsebene des Textes voraus, wenn er das Erfahrungspotenzial von gläubigen Individuen, die auf die Götter in ihren Verstecken treffen, durch leibhaftige Transformationen näher bestimmt. Treffen »die schwachen Christenmenschen« auf die leibhaftigen Erscheinungen der Götter, werden sie »durch ihre verführerischen Teufelskünste, durch Wollust und Schönheit, besonders durch Tänze und Gesang, zum Abfall verlockt«, d. h. Heine fokussiert christliche Menschen als umfassend sensorische Augenzeugen einer Kunst der Verführung, die an die sinnlich-erotischen Verkörperungen der Götter, insbesondere an Tanz und Gesang gebunden ist. Wie grundlegend diese Kunst der Verführung in Bezug auf die Verwandlung des Betrachters ist, wird durch die These Höhns hervorgehoben, der zufolge »der Beschreibung des Verhältnisses von siegreicher und besiegter Religion ein dynamisches Modell zugrunde liegt, dessen Triebkraft auf der originellen Verbindung von Heidentum bzw. hellenischer Schönheit mit Erotik beruht.«<sup>191</sup> Vor dem Hintergrund des in der »Stadt Lukka« bereits zentralen Gedankens von der verdrängten sinnlichen Natur des Menschen nach dem Sieg des Christentums wird in der »Philosophie-Schrift« exemplarisch konkretisiert, mit welchem immensen Potenzial leiblicher Transformationen ein Repräsentant der christlichen Lebensform zu rechnen hat, sollte dieser dem magischen Kitzel erliegen, der buchstäblich von der »Stimme« der »Natur« ausgeht:

Die Natur selber schien sich damals phantastisch zu vermmunnen; indessen, obgleich der Mensch, befangen in abstrakten Grübeleyen, sich verdrießlich von ihr abwendete, so weckte sie ihn doch manchmal

189 Vgl. Markus Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, 267.

190 Ebd.

191 Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 365.

mit einer Stimme, die so schauerlich süß, so entsetzlich liebevoll, so zaubergewaltig war, daß der Mensch unwillkürlich aufhorchte, und lächelte, und erschrak, und gar zu Tode erkrankte. (DHA VIII/I, 18)

Wenn sich vom tiefenpsychologischen Standpunkt aus betrachtet auf diese Weise die unterdrückte Natur des Menschen mit doppelter Brisanz zur Geltung bringt,<sup>192</sup> dann führt dies auch die inszenatorisch relevante Einsicht mit sich, dass die Stimmlichkeit der gegenwärtigen sinnlichen Natur umso effektvoller in die dem Jenseits zugewandte menschliche Befangenheit eindringt, als diese Natur sich in phantastischen Vermummungen verbirgt. »[D]er Mensch« wird erweckt für die ästhetischen Begeisterungen seines Leibes und zugleich durch das *emergente Wahrnehmungsereignis*, das seine souveräne rationale Kontrolle als autonomes Subjekt unterläuft,<sup>193</sup> von Krankheit und Tod bedroht. Die Krise wird somit durch Heine auch in diesem Kontext als ein spezifischer Modus der ästhetischen Erfahrung exponiert. Wie »zaubergewaltig« hat man sich unter diesen Vorzeichen nicht erst die Verführungskünste dämonischer Gottheiten vorzustellen, auf die Heine hinsichtlich ihres spezifisch modernen Überlebens im Exil zu sprechen kommt?

Die sich durch »allerley Vermummungen in abgelegenen Verstecken« (DHA IX, 126) aufhaltenden Götter können zwar aufgrund ihrer Körperlichkeit nur schwer verbergen, »daß sie älter, blasser und greisenhafter geworden sind [...]«. <sup>194</sup> So fristet »der ehemalige König der Götter« (DHA IX, 144) Jupiter auf der nahe dem Nordpol gelegenen so genannten »Kaninchen-Insel« (DHA IX, 141) besonders deutlich ein vom tiefen Sturz geprägtes Dasein, indem er sich von der Jagd nach Kaninchenfellen ernährt. Den Betrachter »erschüttert der Anblick gefallener Größe« (DHA IX, 145), wenn er unter diesen Bedingungen auf das alte Oberhaupt der Götter trifft. Doch steht der Verfall ehemaliger Größe nicht grundsätzlich dem großen Wirkungspotenzial der Götter entgegen, das sie kraft ihrer leiblichen Präsenz in einer Aufführungssituation freisetzen können.<sup>195</sup> Denn die Götter, deren Körperlichkeit schwer an den Folgen ihrer Verdrängung trägt, können durch ihre Vermummungen desto wirkungsvoller einen Auftritt bestreiten, dessen Erfahrungsprozess durch den *Zustand der sowohl stabilisierenden als auch destabilisierenden Transformation* bei der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer bestimmt ist.<sup>196</sup> In dieser Perspektive kommt es nicht darauf an, ob die olympischen Götter die sensualistischen

192 Vgl. Eun-Kyoung Park, »...meine liebe Freude an dem Göttergesindel!« Die antike Mythologie im Werk Heinrich Heines, 165.

193 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Art. »Emergenz«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 87.

194 Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 464f.

195 Im Vergleich der »Götter im Exil« mit den früheren »Elementargeistern« hebt folglich Lia Secci angesichts der heidnischen Götter die reale Grundlage ihrer Existenzweise hervor: »In dem späteren Aufsatz werden die alten Götter nicht so sehr dämonisiert als eher vermenschlicht; sie verlieren ihren göttlichen Glanz, gewinnen aber dafür eine neue, wirkliche Dimension. Sie erscheinen nicht mehr als nebelhafte Schatten, geheimnisvolle Statuen, unheimliche Gespenster; sie führen eine reale Existenz [...]«. Lia Secci, Die Götter im Exil – Heine und der europäische Symbolismus, Heine-Jahrbuch, Bd. 19, 1976, 99f.

196 Vor dem Hintergrund der für die Aufführung grundlegenden Schwellerfahrung als Modus von ästhetischer Erfahrung ist der folgenden Überlegung Volkmar Hansens nur in Bezug auf die repräsentative Funktion des göttlichen Status, nicht jedoch in Bezug auf den Wirkungsaspekt der Götter kraft ihrer leiblichen Präsenz zuzustimmen: »Die Götter sind [...] an eine konkrete Machtgrundlage für ihre volle Präsenz gebunden [...]«. Volkmar Hansen, Heines sterbender Gott, in: Alida Fliri Piccioni [Hg.], Heinrich Heine, cittadino d'Europa, Mailand 1999, 27.

Ideale wirklich verkörpern.<sup>197</sup> Vielmehr ist die Frage entscheidend, wie sensualistische Motive die Konzeption eines Ereignisses mit konstituieren, bei dem der Augenzeuge kraft seiner leiblichen Präsenz intensiv involviert ist, indem die Götter *sich* verkörpern. Inwiefern die heidnischen Götter in Bezug auf ihre »Umwandlung in Dämonen« im Volksglauben im Rahmen einer Performance eine ausgesprochen intensive magische Präsenz erzeugen können, zeigt Heine insbesondere in der Bacchus-Episode.

Der Erzähler berichtet, dass der Legende zufolge in Tirol ein junger Fischer, der an einem großen See wohnte, »zur Zeit der herbstlichen Tagesgleiche, gegen Mitternacht« (DHA IX, 127) drei Mönche an sein Haus klopfen hörte. Diese Mönche, »die ihre Köpfe in den Kutten tief ver mummt hielten und sehr eilig zu seyn schienen«, baten den Fischer, ihnen für die eine Nacht sein Boot zu leihen. Der Fischer leistete ihrer Bitte folge und erhielt, als die Mönche im frühen Morgen mit dem Boot wiederkehrten, ein Silberstück als Fahrgeld. Als er nach seinem Kahn schaute

schüttelte er sich, doch nicht wegen der Nachtluft. Es war ihm nemlich sonderbar fröstelnd durch die Glieder gefahren und es hatte ihm fast das Herz erkältet, als der Mönch, der ihm das Fährgeld gereicht, seine Hand berührte; die Finger des Mönches waren eiskalt. Diesen Umstand konnte der Fischer einige Tage lang gar nicht vergessen. (DHA IX, 128)

In dem Augenblick der Berührung erschauert der Fischer aufgrund des hergestellten Körperkontakts bei der Entlohnung, bei der sich energetisch die eiskalte Körpertemperatur des einen Mönchs auf ihn bis in den affektiven Lebensnerv des Herzens hinein überträgt. Wenn auch der Fischer dieses »Unheimliche« der Begegnung sich zunächst aus dem Sinn schlägt, wird dennoch seine »große Begier [geweckt], das Geheimniß, das sich unter jenen drey Kutten verbarg, um jeden Preis zu erfahren« (Ebd.), als sich diese wunderliche »Ereigniß« zum siebenten Mal in Folge zu demselben jährlichen Termin wiederholt. Der Fischer, »overcome by curiosity«<sup>198</sup>, gelangt als blinder Passagier an Bord des Kahns, wo er sich unter Fischernetzen vor den Blicken der drei ver mummt Mönchen verbirgt, um schließlich nach der Überfahrt an einer ihm völlig fremd vorkommenden Waldlichtung ungesehen zum Zuschauer eines nächtlichen Spektakels zu werden. Fremd erscheint ihm zudem die große Versammlung wartender, zumeist junger und bildschöner Frauen und Männer, die nicht nur aufgrund ihrer »weißen, sehr weit aufgeschürzten Tuniken«, sondern vor allem wegen der marmorweißen Gesichtsfarbe »das Aussehn von wandelnden Statuen« (DHA IX, 129) haben.

Die drei Ankömmlinge werden mit großem Jubel begrüßt und entledigen sich in dieser Kulisse und inmitten dieser verabredeten Festgemeinschaft selbst ihrer »Vermummungen«, um für das erwartete Fest trefflich vorbereitet zu sein:

Einer derselben warf jetzt seine Kutte von sich, und zum Vorschein kam ein impertinenter Geselle von gewöhnlichem Mannesalter, der ein widerwärtig lüsternes, ja unzüchtiges Gesicht hatte, mit spitzen Bocksohren begabt war, und eine lächerlich übertriebene Geschlechtlichkeit, eine höchst anstößige Hyperbel, zur Schau trug. Der andre Mönch warf ebenfalls seine Kutte von sich, und man sah einen nicht minder nackten Dickwanst, auf dessen kahlen Glatzkopf die muthwilligen Weiber einen Rosenkranz

197 »Was an dieser Schilderung der olympischen Götter ins Auge sticht, ist die Tatsache, daß sie nicht mehr fähig sind, die einstigen sensualistischen Ideale zu verkörpern.« Robert C. Holub, Heine als Mythologe, in: Gerhard Höhn [Hg.], Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile, a. a. O., 323.

198 Andrés I. Sandor, *The Exil of Gods*, The Hague 1967, 31.

pflanzen. Beider Mönche Antlitz war schneeweiß, wie das der übrigen Versammlung. Schneeweiß war auch das Gesicht des dritten Mönchs, der schier lachend die Kapuze vom Haupte streifte. Als er den Gürtelstrick seiner Kutte losband, und das fromme schmutzige Gewand nebst Kreuz und Rosenkranz mit Ekel von sich warf, erblickte man in einer von Diamanten glänzenden Tunika eine wunderschöne Jünglingsgestalt vom edelsten Ebenmaß, nur daß die runden Hüften und die schmächtige Taille etwas Weibisches hatten. (DHA IX, 129)

Den Augenblick, in dem die drei Mönche ihre Vermummungen preisgeben, erlebt der Fischer als die ausgesprochen frappierende Enthüllung ihrer außergewöhnlichen und drastischen Körperlichkeit. In der Rolle des Augenzeugen nimmt der Fischer in seinem Versteck das jeweils individuell hervorstechende leibliche In-der-Welt-Sein der drei Hauptakteure wahr, die auf die versammelte Menschenmenge stoßend am gemeinsamen Schauplatz ihrer Aufführung angelangt sind. Was sich in der Wahrnehmung des Augenzeugen exemplarisch zeigt, sind keineswegs heidnische Götter als bloße reproduzierbare Masken.<sup>199</sup> Schon das detailliert geschilderte Moment des Entkleidens wird durch leibliche Gesten der Befreiung eindringlich inszeniert, sodass die marmorweißen Erscheinungen sogleich die Aufmerksamkeit des leiblich präsenten Augenzeugen auf die Art und Weise lenken, wie sie ihren in Mitleidenschaft gezogenen göttlichen Leib als Agent der Aufführung hervorbringen. Alle drei enttarnten »Mönche« lassen ihre Kutte nicht einfach nur fallen, sondern sie werfen sie mit triumphierender Geste vor den Augen der anderen Akteure von sich, wobei der Entkleidungsakt des dritten »Mönchs« besonders akzentuiert wird: »[S]chier lachend« streift er sich die Kapuze vom Haupt, um daraufhin »das fromme schmutzige Gewand nebst Kreuz und Rosenkranz mit Ekel« ostentativ als die ihm geradezu physisch unerträgliche Last der Kostümierung von sich zu werfen.

Dieses Lachen zeigt in Anlehnung an Joachim Ritter die »Positivität des Lebensgefühls«<sup>200</sup> eines *ausgegrenzten* Lebensbereichs angesichts einer wirkmächtigen normativen Ordnung, der dieses Lachen entgegensteht und das sich darin kraft seines Vollzugs behaupten kann.<sup>201</sup> In Auseinandersetzung mit der philosophisch-ästhetischen Komiktheorie Ritters kann im Folgenden das für die »Götter im Exil« wichtige Potenzial des Komischen bewusst gemacht werden, durch das Lachen einer herrschenden Norm mitzuspielen, indem es das ausgegrenzte Phänomen, mit dem jene Norm nicht fertig wird, als etwas zum Lebensganzen dazu gehörig erweist.<sup>202</sup> Es ist die sich im bacchantischen Ritual manifestierende Feier des Erotischen und Sexuellen, die einerseits zwar durch die spiritualistische Entsagungsmoral der katholischen Lebensordnung ausgegrenzt wird, jedoch andererseits in Bezug auf den Ernst, der aus dem Willen zur Durchsetzung einer

199 »Die inszenierte Epiphanie des Theatergottes macht deutlich, daß die alten Heidengötter nur mehr als Masken und Maskerade reproduzierbar sind. Denn wer sich dort des Nachts im Walde trifft, [...] sind in Wahrheit entmumnte Franziskanermonche, und was sich da nächtlich und ersatzweise entläßt, tut dies mit der Vehemenz unterdrückter Triebe.« Frank Schwamborn, Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine, 107.

200 Joachim Ritter, Über das Lachen, in: ders., Subjektivität, Frankfurt a.M. 1989, 84.

201 Dasjenige, was von der normativen Ordnung ausgegrenzt wird und was ihr entgegensteht, bezeichnet Joachim Ritter auch als das Nichtige, das allerdings in veränderter Weise in der bestehenden Ordnung fortbesteht und ihr zugehörig ist: »Was das Nichtige zum Nichtigen macht, das Entgegenstehende zum Entgegenstehenden und sie ausgrenzt als Ausfallendes, Unwesentliches, Unsinniges, Unverständiges usw., ist je die positive Ordnung selbst, die das Dasein sich gibt. In dieser Ausgrenzung aber verschwindet es nicht überhaupt, es löscht nicht aus, sondern erhält in ihr die Weise zugesprochen, in der es nun als das Nichtige gleichsam hintergründig, aber nichtsdestoweniger wirklich in der Lebenswelt fortbesteht.« Ebd. 75.

202 Vgl. Friedemann Kreuder, Art. »Komisches«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 173.

allein geltenden sittlichen Ordnung resultiert, durch das Phänomen des Lachens artikuliert, wie es aufgrund der Zugehörigkeit zu der gemeinsamen Lebenswelt wirksam fortexistiert.<sup>203</sup> Dieses anfängliche Lachen des Akteurs, der sich als die Erscheinung von Bacchus selbst herausstellen wird, stellt den Auftakt dar zu einer literarischen Körper-Inszenierung, die Heine mit dem Dreh- und Angelpunkt des Fischers als Augenzeugen im Spannungsverhältnis von Ernst und Lachen konzipiert. Im Hinblick auf den von Ritter unter anderem für das Lachen exponierten exemplarischen Darstellungsmodus, dass »[i]n der verbürgerlichten Welt der Neuzeit [...] der Teufel und die olympischen Götter gezwungen [werden], selbst im bürgerlichen Gewand fortzuexistieren«<sup>204</sup>, ist in dem Kontext der »Götter im Exil« auch die Frage zentral, wie ausgehend von der inszenierten Aufführung im Text dieser Text einen »Lachanlaß«<sup>205</sup> für den Leser abgeben kann.

Zunächst ist mit Blick auf die Aufführung des Bacchusrituals die leibliche Präsenz eines Zuschauers zu konstatieren, der in der Regiearbeit des Textes als die sinnliche wahrnehmende Instanz fungiert, um das erotisch-sexuelle Begehren »in der es ausgrenzenden Ordnung selbst gleichsam als zu ihr gehörig sichtbar und lautbar«<sup>206</sup> zu machen. Denn die Art und Weise, wie der Fischer an dem aufgeführten Bacchusritual Anteil nimmt, ist stark beeinflusst von dem oben erwähnten Volksglauben, der in den Göttern, übereinstimmend mit der dominanten Auffassung der katholischen Lehre, lediglich spukende Dämonen wahrzunehmen fähig ist. In der Rolle des Fischers als Augenzeuge wird somit die Erfahrung der geheimen Zugehörigkeit des Sinnlichen zu der menschlichen Natur, die den komischen Grund ausmacht, im Vollzug des Wahrnehmungsereignisses selbst, insbesondere als Konflikt ausgetragen.<sup>207</sup> Dadurch wird durch die Regiearbeit des Textes erprobt, *welchen Effekt für den Leser die literarische Darstellung erzeugen kann*, wenn die ausgrenzende sittliche Norm von einem Zuschauer zwar verinnerlicht

203 Vgl. Joachim Ritter, Über das Lachen, 75. Wenn auch die folgende Differenzierung A. Hüglis im Hinblick auf das Subjekt des Lachens bei Joachim Ritter plausibel scheint, wird die von mir verfolgte Interpretation in diesem Kontext von jener nicht berührt: »Entscheidend für das Mitlachenkönnen ist wohl nicht, ob der Lachende sich selbst, sondern [...] ob er das lächerliche Objekt seinem Sein und Bestreben nach als dieser Ordnung zugehörig empfindet.« A. Hüglis, Art. »Lächerliche (das)«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5: L-Mn, a. a. O., Sp. 6.

204 Joachim Ritter, Über das Lachen, 91. Das literarische Potenzial, das in der Komiktheorie Ritters auch in Bezug auf Heine begründet ist, wird bereits von Jürgen Brummack wahrgenommen: »Damit ist eine Erfahrungsstruktur entworfen und ein Prinzip möglicher literarischer Gestaltung angegeben.« Jürgen Brummack, Heines Lachen, in: Jahrbuch für internationale Germanistik, Bd. 2, 1988, 12.

205 Hans-Jürgen Bachorski u. a., Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit, in: Paragrana, Bd. 10, H. 1: Theorien des Performativen, hg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf, 2001, 158.

206 Joachim Ritter, Über das Lachen, 76. Wenn Ritter das Lachen als ein Spiel, genauer als ein Zusammenspiel zwischen zwei Partnern exponiert, wobei ein Partner die ausgrenzende Lebensordnung und der andere das Ausgegrenzte ist, liegt es in der Perspektive der Ästhetik des Performativen nahe, dieses Modell auf das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer zu übertragen: »Geht man von diesem grundsätzlichen Zusammenhang von Ernst und Unernst, vom Sittlichen und dem im Sittlichen Ausgegrenzten, von Sein und Nichtsein aus, so dürfte sich das Lachen als ein Spiel verstehen lassen, dessen einer Partner das Ausgegrenzte, dessen anderer Partner die ausgrenzende Lebensordnung selbst ist.« Ebd.

207 Übereinstimmend hält Kortländer fest, dass es in der Bacchus-Episode »um die direkte Konfrontation von heidnischem Kult des Lebens und der Freude und christlicher Entsagungsmentalität geht.« Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 317. (H. v. m.)

ist, dieser sich aber dennoch nicht den sinnlichen Sensationen verschließen kann, mit denen er im Rahmen seiner bei der Aufführung durchlaufenen Erfahrung konfrontiert wird.

Für die damit verknüpfte *narrative Strategie* ist die von Markus Winkler bemerkte changierende Erzählsituation aufschlussreich, die sowohl auktoriale als auch personale Züge aufweist.<sup>208</sup> Worauf es in Bezug auf die literarische Inszenierung des theatralen Ereignisses ankommt, ist das für die Regiearbeit des Textes kennzeichnende doppelsinnige Spiel mit der Rolle des Augenzeugen. In diesem Kontext liegt nicht die signifikante Symbiose von Regisseur und Augenzeuge in Bezug auf die Person Heines vor. Der Erzähler der Bacchus-Episode vermittelt die Aufführung anhand des leiblich präsenten Augenzeugen, indem die Wahrnehmungsweise des Fischers *sprachlich* in ihrer Differenz zu der Position des Regie führenden Erzählers zutage tritt, von der sie aus perspektiviert wird. Diese inszenatorisch konzipierte Einheit einer Differenz erfüllt nun eine strukturelle Besonderheit der Ironie: »In der Ironie sind immer ein Selbst und ein Anderes am Werk, aber so, daß sie sich als Einheit präsentieren.«<sup>209</sup> Der Erzähler inszeniert die Schwellenerfahrung des Fischers bei der Aufführung mit einer sprachlichen Prägnanz, die dem in dem Fischer verkörperten Volksglauben eindringlich und demonstrativ auf die Sprünge hilft, sich zu artikulieren. Dieser transparent gemachte Versuch, dem Fischer mit einer ausgestellten rhetorischen Eloquenz beiseite zu stehen, um Worte für einen ihn berückenden Zustand unerhörter Wahrnehmungen zu finden, ist somit durch eine »ironische Differenz«<sup>210</sup> gekennzeichnet. Diese ironische Differenz resultiert nicht zuletzt aus der sich widerstreitenden Grundhaltung in Bezug auf den Fischer einerseits, der die Dämonisierung der griechisch-römischen Götter verinnerlicht hat, und den Erzähler andererseits, der bei seiner Spurensuche nach den griechisch-römischen Göttern nichts unversucht lässt, um ihnen buchstäblich auf den Versen zu sein, und ein großes emotionales Interesse an der leibhaftigen Befindlichkeit der Götter in ihrem Exil hegt.<sup>211</sup>

Charakteristisch für das sprachlich zu vermittelnde Wahrnehmungsereignis der Enthüllung der drei Mönche ist eine Sprache der Entrüstung, die ganz auf den Akt einer als abstoßend empfundenen körperlichen Entblößung abhebt. In dieser Erzählsequenz manifestiert sich die Ironie in dem spezifischen entlarvenden Verfahren, den Zuschauer in seinem Versteck aufzusuchen und rhetorisch-souverän dessen ambivalente Faszination, die ihn in die Szene bannt und in der Rolle des Augenzeugen festhält, mit der moralistischen Sprachgeste der herrschenden Norm zu verschmelzen, die ein solches sinnliches Fasziniertsein gerade ausgrenzt. Der Versuch, sich mit sprachlichen Mitteln gegen die Art und Weise aufzulehnen, wie die massiv übersteigerte Körperlichkeit der göttlichen Erscheinungen für den Augenzeugen konkret-sinnlich in Erscheinung tritt, verrät in vordergründig formelhaften Verdikten und Superlativen, mit denen »ein widerwärtig lüsternes, ja unzüchtiges Gesicht« oder »eine höchst anstößige Hyperbel« angeprangert werden, das Problem, sich der von den drastischen körperlichen Details ausgehenden Sensation wirkungsvoll zu widersetzen.

208 Vgl. Markus Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, 271.

209 Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt a. M. 1983, 29.

210 Ebd.

211 So werde dem Kommentar zufolge Bacchus für Heine sogar »phasenweise zu einer Signatur des eigenen Seins.« (DHA IX, 1070)

Zum einen wird in der Disposition des Zuschauers eine Abwehrstrategie verortet, die gegen die von ihm geschaute Nacktheit des menschlichen Körpers und seiner »Geschlechtlichkeit« gerichtet ist, jedoch durch die hyperbolische Rhetorik und das durchweg pejorative Vokabular als Redeweise der herrschenden und ausgrenzenden Lebensordnung bewusst vorgeführt wird. Zum anderen geht der sprachlich inszenierte Übertritt einer bestimmten, stark in Mitleidenschaft gezogenen Schamgrenze mit der narrativen Strategie des Regisseurs einher, den *grotesken Effekt* des Körpers<sup>212</sup> für den Leser als Resultat einer spezifischen Wahrnehmungssituation aufzeigen. Die Rede davon, dass die zuerst fokussierte Erscheinung des Priapus »mit spitzen Bocksohren begabt war« und den Anstoß erregenden Phallus »zur Schau trug«, stellt nicht einfach einen statischen Körper, der ein groteskes Schema erfüllt, fest. Sondern diese Redeweise zeugt von einer Sensibilisierung für die Selbst-Darstellungspraxis der Akteure, die ihre Körperlichkeit in dem Prozess der Aufführung in spezifischer Weise hervorbringen, sodass sie für einen ganz bestimmten Zuschauer eine groteske Wirkung entfalten.

Vor diesem Hintergrund wirkt die Enthüllungsszene auf den Leser komisch, weil Bacchus und seine Gefährten einen leibhaftigen Zuschauer haben, dessen verinnerlichter Volksglaube an dämonische Götter in Bezug auf seine Verkörperung der Rolle des Augenzeugen dafür verantwortlich ist, ihn in jeder Hinsicht geistig und körperlich zu überfordern. Diese Überforderung des Fischers in der Zuschauerrolle soll den lesenden Rezipienten durch die sprachliche Dimension der Inszenierung zu einem Lachen verführen, von dem dieser selbst nur bedingt verschont bleibt, wie weiter unten verdeutlicht wird.

Sobald die zweite Erscheinung, der »Dickwanst« des Silen, von den Frauen mutwillig mit einem Rosenkranz geschmückt worden ist, und in der dritten Erscheinung sich schließlich Bacchus zu erkennen gegeben hat, steht dem Beginn des Festzuges nichts mehr im Wege. Worauf die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt wird ist die Art und Weise, wie einer der »entkutteten Gefährten« (DHA IX, 130) durch »geile Geberden und oben erwähnte unanständige Uebertriebenheit das Publikum ergötzte«. Dieses Publikum, zumal angesichts der »lustigen Frauen« (Ebd.), gerät durch die leibliche Präsenz der drei Hauptakteure in ekstatische Zustände, sodass in der erregten Masse aktivierter Festteilnehmer eine geradezu magische Energie zu zirkulieren beginnt.<sup>213</sup> Die hinter dem Festwagen wirbelnde »tanzende Ausgelassenheit« (Ebd.) muss dem Fischer in den Zustand einer existenziellen Erprobung seiner ganzen Person versetzen, werden doch durch die tanzende Begeisterung »der weinlaubgekrönten Männer und Weiber« (Ebd.)

212 Die Überlegungen Bachtins in Bezug auf den grotesken Leib sind an dieser Stelle aufschlussreich, wobei die exponierte Funktion des Phallus' sich auch in der thematisierten Heine-Passage wiederfinden lässt: »Die wesentliche Rolle im grotesken Leib spielen [...] jene Teile, jene Stellen, wo der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenzen überschreitet, wo er einen neuen (zweiten) Leib zeugt: der Unterleib und der Phallus. Ihnen gehört die führende Rolle in der grotesken Gestalt des Leibes. Sie vor allem werden einer (zumeist positiven) Übertreibung, einer Hyperbolisierung ausgesetzt.« Michail Bachtin, *Die groteske Gestalt des Leibes*, in: ders., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a. M. 1985, 16f. Im Sinne der Literaturtheorie Bachtins werden von Tanja Rudtke systematisch die Personenbeschreibungen im Gesamtwerk Heines analysiert, die ein spezifisch groteskes Körperkonzept aufweisen. Vgl. Tanja Rudtke, »Die lachende Träne im Wappen«. *Karnevalistische Ambivalenz und dialogische Strukturen bei Heinrich Heine*, Würzburg 2003, 153 ff.

213 In diesem Zusammenhang spricht Andrés I. Sandor nachvollziehbar Bacchus eine Führungsrolle zu: »Throwing off their cassocks, they joined the gathering, and ohne of them, a handsome young man, rapidly led the hole company into an orgy.« Andrés I. Sandor, *The Exil of Gods*, 31.

die von dem Volksglauben an den dämonisierten heidnischen Göttern besonders angemahnten Verführungskünste von Tanz und Gesang trefflich erfüllt. Es folgt die detaillierte und sachkundige Beschreibung der Musikanten des Festzuges, die der Erzähler mitten im Satz abbricht, um eine für den Leser überraschende Wendung in Bezug auf den Erzählmodus zu vollziehen. Die bereits bei der Beschreibung ein überlegenes Wissen demonstrierende Erzählinstanz wird nun vollends dadurch kenntlich gemacht, dass sie sich von der Instanz des Fischers als Augenzeugen löst und sich plötzlich und unvorhersehbar an den zeitgenössischen Leser wendet:

Doch, lieber Leser, ich vergesse, daß du ein sehr gebildeter und wohlunterrichteter Leser bist, der schon lange gemerkt hat, daß hier von einem Bacchanale die Rede ist, von einem Feste des Dionysus. Du hast oft genug auf alten Basreliefen oder Kupferstichen archäologischer Werke die Triumphzüge gesehen, die jenen Gott verherrlichen, und wahrlich bey deinem klassisch gebildeten Sinn würdest du nimmermehr erschrecken, wenn dir einmal plötzlich in der mitternächtlichen Abgeschiedenheit eines Waldes der schöne Spuk eines solchen Bacchuszuges nebst dem dazu gehörigen betrunkenen Personale leiblich vor Augen träte – (DHA IX, 130)

Der Erzähler richtet sich an den gebildeten Leser, dessen kunsthistorisches Wissen ihn dazu befähigen soll, das nächtliche Ereignis angemessen, nämlich als einen Gegenstand der Kunst einzuordnen. Jedoch sind die musealen Artefakte, auf hier verwiesen wird, symbolische Repräsentationen des Bacchanals im Bereich der Kunst, der von demjenigen des Lebens strikt getrennt bleibt. Was im Hier und Jetzt dem Fischer aufgrund seiner leiblichen Präsenz angesichts des wirklichen Vollzugs eines Bacchanals widerfährt, ist gerade der *Ereignischarakter* eines heidnischen Rituals, der den musealen Konservierungen entgeht und an geheimer Stätte durch die leibhaftigen Agenten dieses Rituals erneut auflebt.<sup>214</sup> Wenn der Erzähler den Leser als einen möglichen Augenzeugen anstelle des Fischers einsetzen will, konfrontiert er den Leser mit einer Zuschauerrolle, in der er den Übergang zwischen Kunst und Leben kraft der eigenen leiblichen Präsenz angesichts der bacchantischen Performance als einen Zustand der Schwelle erleben kann. Denn es ist besonders der Umstand, dass dem Leser als konkret-sinnliche Person »der schöne Spuk eines solchen Bacchuszuges nebst dem dazu gehörigen betrunkenen Personale *leiblich* vor Augen träte« (Ebd.; H. v. m.), der den »klassisch gebildeten Sinn« hinsichtlich einer möglichen, bildungsmäßig abgeklärten Souveränität als Augenzeuge völlig bedeutungslos erscheinen lässt. Der Fischer und der Leser geraten somit durch die Leserzuwendung des Erzählers in Bezug auf die Rolle des Zuschauers in eine bemerkenswerte Vergleichssituation: *Ausgehend von diesem Vergleich verfolgt Heine die inszenatorische Strategie, für den Leser einen komischen Effekt zu erzeugen, der in Spannung steht zu einem Ernst, in den potenziell der Effekt der narrativen Strategie umschlagen kann.* Die Frage danach, wie der Leser reagierte, wenn er in der Haut des Fischers steckte, bezieht sich grundsätzlich auch auf die Frage nach dessen Reaktion auf die immense Kraft der Verführung, die für ihn von dem nächtlichen Bacchanal ausgehen kann. Mit ironischem Unterton versichert der Erzähler dem angesprochenen Leser, als ein gebildeter Leser gegen das Gefühl des Schreckens in solch einem Augenblick weitestgehend immun zu sein, um daraufhin die von Schrecken bestimmte Schwellenerfahrung des Fischers zu inszenieren:

214 »[W]as der Fischer sieht und was der Leser sähe, wenn er anstelle des Fischers sich in dem Wald befände, sind nicht Kunstwerke, sondern lebendige Figuren, die eigentlich nicht lebendig sein dürften.« Markus Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, 272.

Höchstens würdest du einen leisen lüsternen Schauer, ein ästhetisches Gruseln empfinden beim Anblick dieser bleichen Versammlung, dieser anmuthigen Phantome, die den Sarkophagen ihrer Grabmäler oder den Verstecken ihrer Tempelruinen entstiegen sind, um den alten fröhlichen Gottesdienst noch einmal zu begehnen, um noch einmal mit Spiel und Reigen die Siegesfahrt des göttlichen Befreyers, des Heilandes der Sinnenlust, zu feyern, um noch einmal den Freudentanz des Heidenthums, den Cancan der antiken Welt, zu tanzen, ganz ohne hypokritische Verhüllung, ganz ohne Dazwischenkunft der Sergents-deville einer spiritualistischen Moral, ganz mit dem ungebundenen Wahnsinn der alten Tage, jauchzend, tobend, jubelnd: Evoe Bacche! Aber ach! Lieber Leser, der arme Fischer, von welchem wir berichten, war keineswegs wie du in der Mythologie bewandert, er hatte gar keine archäologischen Studien gemacht, und er war von Schrecken und Angst ergriffen bey dem Anblick jenes schönen Triumphators mit seinen zwey wunderlichen Akoluthen, als sie ihrer Mönchstracht entsprungen; er schauderte ob der unzünftigen Geberden und Sprünge der Bacchanten, der Faunen, der Satyre, die ihm durch ihre Bocksfüße und Hörner ganz besonders diabolisch erschienen, und die gesammte Societät hielt er für einen Congreß von Gespenstern und Dämonen, welche durch ihre Malefizien allen Christenmenschen Verderben zu bereiten suche. Das Haar sträubte sich auf seinem Haupte, als er die halsbrechend unmögliche Positur einer Menade sah, die mit flatterndem Haar das Haupt zurückwarf und sich nur durch den Thyrsus im Gleichgewicht erhielt. Ihm selber, dem armen Schiffer, ward es wirr im Hirn, als er hier Coribanten erblickte, die mit den kurzen Schwertern ihrem eigenen Leibe Wunden beybrachten, tobsüchtig die Wollust suchend in dem Schmerze selbst. Die weichen, zärtlichen und doch zugleich grausamen Töne der Musik, die er vernahm, drangen in sein Gemüth wie Flammen, lodernd, verzehrend, grauenhaft. Aber als der arme Mensch jenes egyptische verurtheilte Symbol erblickte, das in übertriebener Größe und bekränzt mit Blumen von einem schamlosen Weibe auf einer hohen Stange herumgetragen wurde: da verging ihm Hören und Sehen – und er stürzte nach seinem Kahn zurück und verkroch sich unter die Netze, zähneklappernd und zitternd, als hielte ihn Satan bereits an einem Fuße fest. (DHA IX, 130 f.)

Der Erzähler ist eingangs darauf aus, hypothetisch einen Eindruck davon zu vermitteln, wie dem Leser in der Zuschauerrolle ein verhalten lasziver Kunstgenuss bereitet würde, wobei er aus der Distanz zum Wahrgenommenen heraus die Probe der Verführung bestehen würde. Bewusst ausgestellt wird die behauptete Einfühlung des Erzählers in die Empfindungsweise des Lesers, um einen »leisen lüsternen Schauer, ein ästhetisches Gruseln« als integrativen Bestandteil seines Bedeutungssystems als Kunstrezipient nachvollziehbar zu machen. Dieser gespielten Annäherung an den leibhaftigen Leser, dessen Souveränität angesichts eines wirklichen Bacchanals ausgerechnet in »archäologischen Studien« über nicht lebendige Kunstartefakte gründen soll, steht allerdings die Strategie der literarischen Inszenierung offenkundig entgegen. Denn während des noch einmal vollzogenen »alten fröhlichen Gottesdienst[es]« erleben die Akteure dadurch, dass sie die sexuelle konnotierten rituellen Handlungen ausführen, sich selbst und ihresgleichen als *embodied mind*, d.h. sie stehen kraft ihrer energetischen leiblichen Präsenz ostensiv für den Lebensbereich ein, den es nach Auffassung der »spiritualistischen Moral« auszugrenzen gilt. Angesichts der performativen Momente des durch gemeinsame Handlungen vollzogenen Bacchuskultes wirkt sich der ekstatische Rauschzustand, der den Teilnehmern dieses Rituals in ihren unterschiedlichen Verkörperungen als Bacchanten, Faunen und Satyren widerfährt, auf die unterschiedlichen Akteure dieser Aufführung in besonderer Weise stabilisierend aus. Denn die rituelle und symbolische Gemeinschaft, die durch die gemeinsam vollzogenen Handlungen entsteht, ist »nicht als eine ›Fiktion‹ zu begreifen, sondern ent[steht] als eine soziale Wirklichkeit – eine soziale Wirklichkeit allerdings, die, anders als andere soziale Gemeinschaften, nur für kurze Zeit Existenz hat [...]«. <sup>215</sup> In dem Augenblick, in dem sich den exilierten göttlichen Gestalten die Möglichkeit eröffnet, »den Freudentanz des Heidenthums, den Cancan der antiken Welt, zu tanzen«, stellen sie die intakte Einheit einer lebendigen sozialen Festgemeinschaft dar,

215 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 90.

die sich in dem mit den Menschen geteilten Lebensraum, wenn auch im Verborgenen, *als* eine sensualistische Gemeinschaft des heidnischen Gottes Bacchus erfolgreich behaupten kann.

Auf den Zuschauer hingegen wirkt die gefeierte »Siegessfahrt des göttlichen Befreyers, des Heilandes der Sinnenlust« ausgesprochen destabilisierend. Die kultische »Societät« wird von ihm als ein »Congreß von Gespenstern und Dämonen« wahrgenommen, dessen zweckmäßige Zusammenkunft darauf gerichtet sei, den christlichen Zeitgenossen Verderben zu bringen. So wird in dem Augenblick der bacchantische »Protest gegen die herrschende Moral [...] szenisch eindringlich präsent, wenn der Fischer in Panik davonstürzt«<sup>216</sup>, und durch die Aufgabe seiner Zuschauerrolle die große Wirksamkeit der Performance bezeugt. In der endgültigen Flucht des Zuschauers vor dieser Performance kulminiert eine Krisenerfahrung, die umso gravierender von »Schrecken und Angst« geprägt ist, desto stärker ihn die energetische leibliche Präsenz in ihren erotisierenden Bann zieht. Auf den Leser hingegen wirken die sich sukzessive steigenden Reaktionen des Fischers nun ausgesprochen komisch.

Das sich sträubende Haar, das angedeutete Aussetzen seines Verstandes, die wie Flammen in sein Gemüt vordringenden Töne der Musik, dann der Umstand, dass dem Fischer Hören und Sehen vergeht als auf einer Stange »jenes egyptische verrufene Symbol« präsentiert wird, und schließlich die Flucht in das aus seiner Sicht (noch) sicherere Boot, wo er »zähneklappernd und zitternd« ausharrt: all diese physiologischen, affektiven, motorischen und energetischen Reaktionen des Augenzeugen auf die leibliche Präsenz der bacchantischen Akteure bestätigen – ganz im Sinne der Komiktheorie Ritters – im Grunde die Zugehörigkeit der griechisch-römischen Götter, zumindest die des Bacchus, zu einem als gemeinsamer erlebten Lebensraum aufgrund einer intensiven Schwellenerfahrung des Augenzeugen, dessen erlebte transformatorische Performanz nicht ohne das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer zu denken ist.<sup>217</sup> Der Umstand, dass der Fischer die ihm zugewiesene Zuschauerrolle angesichts der konkret-sinnlichen Gegenwärtigkeit des Gottes des Rausches Dionysos verkörpern muss, und die Art und Weise, wie er diese Konfrontation vor dem Hintergrund der kirchlichen Dämonisierungen heidnischer Götter als einen eklatanten Zustand der Krise erfährt, erzeugt einen komischen Effekt und provoziert das Lachen des Lesers. Zugleich wird diese Position des Lesers durch die spezifische Strategie des Erzählers destabilisiert, die Souveränität des Lesers als Kunstrezipient zu unterminieren, indem er ihn damit konfrontiert, die Rolle des Augenzeugen angesichts der vitalen alten Götter selbst zu spielen. Auf diese Weise verdeutlicht der Erzähler dem Leser in Bezug auf die Erfahrung des Bacchusrituals ein eminentes Krisenpotenzial, wenn der lesende Rezipient durch den Text dazu aufgefordert wird, sich vorzustellen, wie es als leiblich präsenter Rezipient der bacchantischen Performance ist, sozusagen in der Haut des Fischers zu stecken.<sup>218</sup>

216 Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 464.

217 Das interpretatorische Potenzial der Degradationstheorie Henri Bergsons stößt m. E. hier an ihre Grenzen, wenn die geistige Unbeweglichkeit des Fischers und dessen Unfähigkeit, das Erlebte kulturhistorisch einzuordnen, Winkler zufolge den vorherrschenden Grund dafür abgeben soll, warum diese Szene auf den Leser komisch wirkt. Vgl. Markus Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, 272.

218 Über »das Gefühl des Unheimlichen«, das von Winkler hier betont wird, hinaus teilt dieser Interpretation zufolge der Leser potenziell auch die Krisenerfahrung eines existenziellen Angstzustandes mit dem Fischer, der dem theatralen Ereignis nicht gewachsen ist. Vgl. Markus Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, 272.

Die Flucht des Fischers betrifft auch den Leser, wenn dieser sich die Frage nach der eigenen Verkörperung in der Zuschauerrolle in Bezug auf eine Aufführung zu stellen hat, in der die Gegensätze zwischen Kunst und Leben, Ästhetik und sozialer Wirklichkeit zu oszillieren beginnen. Eine besondere Pointe der Bacchus-Episode besteht darin, dass der Fischer in seiner Zuschauerrolle durch seine spezifische Wahrnehmungsweise des Bacchuskultes, der die herrschende spiritualistische Moral zur Durchsetzung verholfen hat, selbst und am eigenen Leib einen *ausgrenzenden* Zustand der Krise erlebt. Seine Flucht ist eine Unterlegenheit indizierende Handlung, die ansonsten den verdrängten heidnischen Göttern aus Sicht des Volksglaubens wesentlich zukommt. Insofern die Möglichkeit der Flucht aus der Rolle des Augenzeugen angesichts der energetischen Präsenz des Bacchus und seiner Gefährten auch für den Leser nicht allein offen steht, sondern auch ernsthaft zu erwägen ist, offenbart sich der Lachanlass des Textes vor diesem Hintergrund als doppelbödig und ambivalent. Wenn es Brummack zufolge für den Autor Heine maßgeblich ist, dass »das Lachen der Unabhängigkeit [...] sich zeigen und einen Partner erreichen [will]«<sup>219</sup>, kann Heine als Regisseur der Körper-Inszenierung in dem Leser möglicherweise einen Partner finden, der auch über sich selbst lacht, weil er mit der Grenze der eigenen Wahrnehmungsmuster im Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Leben konfrontiert wird. Vor diesem Hintergrund verdeutlicht der ambivalente Lachanlass des Textes das emanzipatorische Potenzial des Sensualismus. Der Regisseur verfährt als ein Fürsprecher des Körpers, der in der Bacchus-Episode die Wirklichkeit sinnlicher Verführung vorführt und mit dem Angebot des Textes an den Leser verbindet, darüber auf verschiedener Ebene und in einem unterschiedlichen Selbstbezug zu lachen. Ein emanzipatorischer Impuls des Sinnlichen zeigt sich in einem Lachen in der Szene der Verführung, die den Leser als potenzielles und leiblich präsenten Subjekt einer komischen Aufführung grundsätzlich mit einbezieht.

### 2.1.2 Die Narren der Kunst

Das emanzipatorische Potenzial eines Textes, der zum Lachen Anlass gibt, macht sich Heine bereits in der »Romantischen Schule« als auch in der »Börne-Denkschrift« mit einer im Vergleich zu den »Göttern im Exil« jeweils unterschiedlichen Akzentuierung zu Nutze. Indem sich die Kunst in Heines Verständnis nicht von den gegenwärtigen Zeitverhältnissen der Realität isolieren darf, wird dadurch zugleich die besondere kunstkritische Perspektive impliziert, der Kunst die Veränderungen und Herausforderungen des sozialen und politischen Lebens entgegenzuhalten.<sup>220</sup> In dieser vergleichenden Situation kommt der Kunst eine mehr oder weniger machtvolle Position zu, die den Status der Vertreter der Kunst insgesamt beeinflusst und sich im Besonderen auf die Person des Künstlers überträgt. Auch die Künstler des Wortes stehen innerhalb eines bestimmten

219 Jürgen Brummack, Heines Lachen, 11.

220 Mit Blick auf »Die Romantische Schule« hebt Kortländer hervor, wie Heine die Verbindung von Literatur und Politik zu einem entscheidenden Kriterium der literarischen Kritik erhebt: »Ganz offenbar soll Literatur sich eben nicht fern halten von den Fragen der Politik: und ebenso offensichtlich soll sie dergestalt Einfluss nehmen auf die Entwicklungen in Staat und Gesellschaft, dass Unfreiheit und Unterdrückung abgebaut und das Glück jedes einzelnen Menschen als oberstes Ziel angestrebt werden.« Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 217f.

gegenwärtigen Zeitbezuges<sup>221</sup> und können sich aus diesem Grunde der theatralen Perspektive Heines nicht erwehren, in Bezug auf ihre Personalität als Dichter in dem seismografischen Blick des historischen Augenzeugen eine komödiantische oder tragikomische Rolle zu spielen. Ausgehend von der notwendig dem Wandel der politisch-sozialen und ästhetisch-kulturellen Zeitverhältnisse unterworfenen Dichterexistenz, gibt die literarisch inszenierte Situation der Aufführung Heine die Möglichkeit an die Hand, die Person des Dichters sowohl als Subjekt als auch als Objekt einer Erfahrung zwischen Lachen und Ernst zu entwerfen.

Vor diesem Hintergrund fokussiert Heine zum Schluss des 9. Artikels zu der »Romantischen Schule« unerbittlich den 66jährigen A.W. Schlegel als einen »Häuptling«<sup>222</sup> der Romantiker, den er stellvertretend für die künstlerische Ohnmacht und Impotenz der Schule angreift:<sup>223</sup> »Ja, Ohnmacht war der Charakter der Schule und ihr würdiger Chef war Herr A.W. Schlegel [...].« (DHA VIII/I, 481 f.) Heine lässt keinen Zweifel daran zu, wie ernst es ihm mit dem beabsichtigten Totschlag dieses romantischen Häuptlings in der literarischen Öffentlichkeit ist, den er Anfang der 1820er Jahre in dem Aufsatz »Die Romantik« noch ehrerbietig als einen Meister gefeiert hat.<sup>224</sup> Ein pikantes Detail aus dem Privatleben A.W. Schlegels enthüllend, soll durch das angebliche Scheitern der Ehe Schlegels mit Sophie Caroline Paulus in Heidelberg aufgrund von dessen Impotenz die poetische Impotenz des Romantikers veranschaulicht werden. Doch lässt Heine es bei dieser Enthüllung im Bereich des Privatlebens nicht bewenden. Der als »mystischer Scandal« (DHA VIII/I, 175) bezeichnete zeitgenössische Gerüchteherd, der bereits vor dem Erscheinen der »Romantischen Schule« rund um das Scheitern der Ehe entstanden war, scheint dafür verantwortlich zu sein, dass man A.W. Schlegel »seitdem ganz außer Augen [verlor]« (Ebd.). Heine verfolgt nun die Lebensgeschichte A.W. Schlegels anhand der Momente weiter, in denen sich dieser in der Öffentlichkeit zeigt, bis er Heine schließlich selbst persönlich vor Augen tritt. Zunächst berichtet Heine von der Rückkehr des Romantikers »nach langjähriger Abwesenheit« (Ebd.) nach Berlin. A.W. Schlegel ist darauf aus, in der »ehemaligen Hauptstadt seines literarischen Glanzes« (Ebd.) die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erneut und in positiver Hinsicht wiederzugewinnen, um erfolgreich an den Ruhm vergangener Tage anzuknüpfen. Durchkreuzt wird dieses ehrgeizige Vorhaben des romantischen Dichters durch den Umstand, dass seine eigenen, nicht fortentwickelten Studien zur Ästhetik zu einer Zeit, in der neuerdings Hegels wissenschaftliche Ästhetik in der literarischen Diskussion tonangebend ist, ausgesprochen anachronistisch wirken müssen. Die Berliner Öffentlichkeit lässt dementsprechend ihren sich unvermutet einstellenden Besuch gnadenlos auflaufen; denn das großstädtische Publikum bekommt zu sehen, dass aus Schlegel ein »alter eitler Geck« geworden ist:

Man spottete und zuckte die Achsel. Es ging ihm wie einer alten Comödiantinn, die nach zwanzigjähriger Abwesenheit den Schauplatz ihres ehemaligen Succes wieder betritt, und nicht begreift warum die Leute

221 »An die erste Stelle rückt Heine die unumgängliche Verwurzelung des Schriftstellers in der Wirklichkeit, in den Realitäten des Lebens und den objektiven Gegebenheiten der Zeit mit ihren spezifischen Anforderungen an ein politisches und soziales Verständnis.« Fritz Mende, Die »Wahrheit des Gefühls«. Bemerkungen zu Heines Selbstverständnis als ein Dichter der Moderne, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], Aufklärung und Skepsis, a. a. O., 775.

222 Vgl. Bernd Kortländer, Heinrich Heine, 223.

223 Vgl. Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 316.

224 »Denn in der Literatur, wie in den Wäldern der nordamerikanischen Wilden, werden die Väter von den Söhnen todtgeschlagen, sobald sie alt und schwach geworden.« (DHA VIII/I, 165)

lachen statt zu applaudieren. Der Mann hatte sich entsetzlich verändert und er ergötzte Berlin vier Wochen lang durch die Etalage seiner Lächerlichkeiten. Er war ein alter eitler Geck geworden, der sich überall zum Narren halten ließ. Man erzählt darüber die unglaublichsten Dinge. (DHA VIII/I, 175 f.)

Der eklatante Glückswechsel lässt den vormalig so erfolgreichen Romantiker A.W. Schlegel einen Narren verkörpern, der, kopflos den öffentlichen Auftritt suchend, nicht um sein komisches Potenzial weiß und sich, unverbesserlich an die Beständigkeit der eigenen Reputation glaubend, nach dem Grund des allgemeinen Gelächters fragt. Heine stellt Schlegel die Diagnose, ein Narr ohne Bewusstsein der Narrenrolle zu sein bzw. wider Willen die allzumenschliche Quelle für die allgemeine Belustigung darzustellen. Was in dieser Passage angedeutet wird, ist der Umstand einer entsetzlichen Veränderung Schlegels, über die der Verfasser der »Romantischen Schule« seinen Leser genau unterrichten will.

Erneut wird von Heine in diesem Zusammenhang die Rolle des Zuschauers eingenommen, indem dessen sensorische Sensibilität, mit besonderer Gewichtung der visuellen Wahrnehmung, als Kompetenz des Augenzeugen bestätigt wird. Die unerhörte Veränderung Schlegels wird mit unnachahmlicher Prägnanz erst in seinem phänomenalen Erscheinungsbild deutlich, sodass sich das Ich von dem öffentlichen Absturz des romantischen Dichters solange keine Vorstellung machen kann, bis es sich »mit eigenen Augen davon überzeugte.« (DHA VIII/I, 176) Der Ort der fiktiven und allein einseitig wahrgenommenen Begegnung ist Paris, wo das Ich auf seinem Weg zu dem ehemaligen Wohnhaus Molières, anscheinend selbst von dem anderen unbemerkt, auf die ihm gänzlich unvertraut vorkommende Gestalt Schlegels stößt:

Auf meinem Wege, unfern von jenem geheiligten Hause, erblickte ich ein Wesen, in dessen verwebten Zügen sich eine Aehnlichkeit mit dem ehemaligen A. W. Schlegel kund gab. Ich glaubte seinen Geist zu sehen. Aber es war nur sein Leib. Der Geist ist todt und der Leib spukt noch auf der Erde, und er ist unterdessen ziemlich fett geworden; an den dünnen spiritualistischen Beinen hatte sich wieder Fleisch angesetzt; es war sogar ein Bauch zu sehen, und oben drüber hingen eine Menge Ordensbänder. Das sonst so feine greise Köpfchen trug eine goldgelbe Perücke. Er war gekleidet nach der neusten Mode jenes Jahrs, in welchem Frau v. Staël gestorben. Dabey lächelte er so veraltet süß wie eine bejahrte Dame, die ein Stück Zucker im Mund hat, und bewegte sich so jugendlich wie ein kokettes Kind. Es war wirklich eine sonderbare Verjüngung mit ihm vorgegangen; er hatte gleichsam eine spaßhafte zweite Auflage seiner Jugend erlebt; er schien ganz wieder in die Blüthe gekommen zu seyn, und die Röthe seiner Wangen habe ich sogar in Verdacht, daß sie keine Schminke war, sondern eine gesunde Ironie der Natur. Mir war in diesem Augenblick als sähe ich den seeligen Molière am Fenster stehen und als lächelte er zu mir herab, hindeutend auf jene melancholisch heitere Erscheinung. Alle Lächerlichkeit derselben ward mir auf einmal so ganz einleuchtend; ich begriff die ganze Tiefe und Fülle des Späßes, der darin enthalten war, ich begriff ganz den Lustspielcharakter jener fabelhaft ridikülen Personage, die leider keinen großen Comiker gefunden hat um sie gehörig für die Bühne zu benutzen. Molière allein wäre der Mann gewesen, der eine solche Figur für das Theater Français bearbeiten konnte, er allein hatte das dazu nöthige Talent; [...] Herr August Wilhelm Schlegel sagte von Molière daß er gar kein Dichter, sondern nur ein Possenreißer gewesen sey. (DHA VIII/I, 176 f.)

Die sich langsam anbahnende, für das Ich schließlich glaubhafte Wiedererkennung Schlegels steht in direktem Zusammenhang mit dem hier literarisch gegeneinander ausgespielten Verhältnis zwischen Leib und Geist; denn dieses Verhältnis wird literarisch im Text als ein schillernder Gegensatz präsentiert, der durch die sinnliche Anschauung bei der unverhofften Begegnung der beiden alten Bekannten selbst evoziert wird. Der verblüffende Umstand, dass das Ich glaubt, nur den auf der Erde spukenden Leib, nicht aber Schlegels Geist zu sehen, ist für die komische Wirkung des auftretenden Schlegels konstitutiv. Denn alle bereits in der Rede von einem »Wesen« implizierten Schwächen, die in der literarischen Darstellung an der Körperlichkeit minutiös

nachgewiesen werden, der gesamte lächerlich wirkende Aufwand seiner äußerlichen Aufmachung zeigen sich dem Zuschauer mittels der direkten Präsenz eines scheinbar durch die Laune der Natur teilweise verjüngten Leibes. Dieser vermag in keinerlei Hinsicht eine energetische, d. h. begeisternde Wirkung zu entfalten, vielmehr stellt er nur die aufgewandten, uneingeschränkt den eitlen Geck verratenden Kostümierungen wie eine historische Puppe aus. So fokussiert das wahrnehmende Ich primär den physiologischen Körper als Objekt, indem es zunächst die auffällige Gewichtszunahme dieses Dichters feststellt. Im Vergleich zu dem überwiegenden Teil der Körper-Inszenierungen Heines ist angesichts der dominierenden anachronistischen Verkleidung des Akteurs die ironische Distanz des Zuschauers auffällig, der aufgrund der enormen Schwäche der leiblichen Präsenz des Akteurs gerade nicht in dessen sinnlichen Bann gerät und souverän seine Rolle als Zuschauer behauptet. Für das Zuschauer-Ich tritt Schlegel aufgrund seines Willens zum repräsentativen Schein als eine schauspielerhafte Existenz in Erscheinung.

Bevor das Ich den ihm zulächelnden Molière als einen zweiten Zuschauer dieser Szene imaginiert, stellt es komische Kontraste in der Mimik und Gestik Schlegels heraus: Das »veraltet süß« wirkende Lächeln und die kindischen Bewegungen lassen die Gleichzeitigkeit einander ausschließender Lebensalter assoziieren, wobei der Eindruck einer »Verjüngung« überwiegt. So bemerkt der Augenzeuge an der Erscheinung dieses Akteurs die »spaßhafte zweite Auflage seiner Jugend«, die dessen körperlicher Konstitution als ein passiv erlittenes Phänomen zukomme, und lässt auf diese Weise den (Buch-)Gelehrten Schlegel metaphorisch die Karikatur seiner selbst verkörpern. Ferner wird von dem Augenzeugen angesichts des künstlich wirkenden Wangenrots der humorvolle Zug einer »gesunde[n] Ironie der Natur« assoziiert, die Schlegel mit der zweifelhaften Expertise versieht, als Vorbild für eine gewisse Rolle innerhalb einer Komödie geradezu wie geschaffen zu sein. Durch die Imagination Molières in dieser Szene wird eine zweite zuschauende Instanz erschaffen, die nicht nur diesen Einfall der ironisch waltenden Natur unterstützt, sondern sowohl mit ihrer künstlerischen Autorität als auch durch das souveräne Rollenspiel des Zuschauers der Wirkung des Auftritts, den Schlegel zu meistern hat, zum Durchbruch verhilft. Denn in Molière findet das Ich einen anderen Dichter, mit dem es sich *im Vollzug des Zuschauens interaktiv solidarisieren* kann.

Entscheidend ist, wie beide Dichter durch den gegenseitigen Austausch ihrer Blicke die ästhetische und soziale Allianz einer Lachgemeinschaft<sup>225</sup> konstituieren und der verbindende, Überlegenheit demonstrierende Akt des Lachens sich in dem gemeinsam geteilten Augenblick einer Aufführungssituation ereignet. In diesem solidarischen Augenblick der konstituierten Lachgemeinschaft, in dem die ganze »Lächerlichkeit« des Akteurs unmittelbar einleuchtet, steht Molière mittels seiner imaginierten leiblichen Ko-Präsenz als ein Agent provocateur in Bezug auf einen anderen Dichter für das literarische Potenzial des Komischen Pate, das daraufhin von dem wahrnehmenden Ich erspürt wird. Die beiden zuschauenden Dichter treten gerade aufgrund ihrer

225 »Die Teilnehmer am Lachvorgang können auch als ›Lachgemeinschaft‹ bezeichnet werden. Die Lachgemeinschaft (Bergson spricht ähnlich von einem ›rire d'un groupe‹) ist ihrerseits notwendig sozial und historisch gebunden, da die Teilnehmer erstens anwesend sein müssen, und zweitens nur über etwas lachen können, wenn sie von ihrem konkreten sozialen und kulturellen Hintergrund her ähnliche Voraussetzungen (›Erwartungsschemata‹) mitbringen. Diese vergleichbaren Erwartungsschemata sind zusammen mit einer psychischen Disposition auch für das Glücken des Lachvorgangs als kommunikativer Handlung verantwortlich.« Hans-Jürgen Bachorski u. a., Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit, 158.

keines Wortes bedürftigen Verständigung über den »Lustspielcharakter jener fabelhaft ridikülen Personage« als überlegene richtende Größen der Kunst hervor, die sich unmittelbar einig sind über den literarhistorischen Platz, der Schlegel als einer Figur *innerhalb* der Literatur zukommt. Somit wird durch die Strategie der Inszenierung der ausgewiesene Kunstrichter Schlegel in eine literarische Figur ausgerechnet desjenigen Bühnendichters verwandelt, den Schlegel bloß als einen »Possenreißer« gering schätzt und dem er auffallend rigoros jeden künstlerischen Wert abspricht. Die komische Pointe dieser psychologischen Entlarvung, die das kunstkritische Urteil Schlegels durch das ichbezogene Motiv einer Abwehr erklärt<sup>226</sup> und zumindest in Bezug auf Molière sich als fragwürdig erweist, wird erhellet durch den konkreten Lachanlass innerhalb der inszenierten Aufführungssituation angesichts der allzu deutlich wahrnehmbaren Brüche bei der Verkörperung eines durchschaubaren Willens zum repräsentativen Schein. Schlegel wird durch die literarische Inszenierungsstrategie Heines in einen Narren der Kunst verwandelt, der ganz im Sinne der Kunst als Vorbild für die Komödie fungiert, indem seine konkret-sinnliche Präsenz auf die souveränen zuschauenden Dichter buchstäblich bühnenreif wirkt.

Wie steht es vor diesem Hintergrund um Heine selbst als einen Dichter im französischen Exil, an dem die eruptiven Veränderungen in einer Zeit des Übergangs alles andere als spurlos vorübergehen? Heine sieht den Dichter allgemein und sich selbst im Besonderen in einer permanenten Auseinandersetzung mit der Rolle des Narren,<sup>227</sup> insofern der Dichter als Künstler für den schönen Schein der Kunst eintritt, der mit der gegenwärtigen Wirklichkeit nur um den Preis eines unhintergehbaren und fundamentalen Konfliktes zu vermitteln ist. Unmissverständlich hält er in einem Brief vom 30. April 1849 an Julius Campe fest: »Ein Poet ist und bleibt doch ein Narr!«<sup>228</sup> Der folgende Gedanke Brummacks zur Narrenrolle bei Heine im Rahmen der Reisebilder kann plausibel und noch in stärkerem Maße auch auf spätere Texte bezogen werden: »Der Narrheit der Epoche steht [...] ein Sprecher gegenüber, der seinerseits nur in einer Narrenrolle zu Wort kommen kann. Er übernimmt sie zwar nicht freiwillig, [...] aber er spielt sie, ist also mit Bewußtsein ein Narr.«<sup>229</sup> In dem fünften Buch der »Börne-Denkschrift« lässt Heine das Dichter-Ich eine Narrheit mit Bewusstsein verkörpern, indem dieses Ich *als Künstler* symptomatisch und existenziell von der allgemeinen Zeitkrise betroffen ist.<sup>230</sup> Damit verschärft sich die exemplarisch erlebte Zerrissenheit, mit der Heine die maßgebliche Grunderfahrung seines Daseins in der Übergangszeit formelhaft bezeichnet.<sup>231</sup> Der Riss, der den Verlust einer harmonischen Einheit

226 So heißt es in Bezug auf die komödiantische Relevanz Schlegels: »Molière allein wäre der Mann gewesen, der eine solche Figur für das Theater Français bearbeiten konnte, er allein hatte das dazu nöthige Talent; – und das ahnte Herr A. W. Schlegel schon frühzeitig, und er haßte den Molière aus demselben Grunde weßhalb Napoleon den Tacitus gehaßt hat.« (DHA VIII/I, 176)

227 »Im Bild des Narren gestaltet Heinrich Heine seine Sehweise der Welt und seine individuelle Auffassung vom Schriftsteller. Wenn viele Ereignisse und Verhaltensweisen närrisch sind, kann der Schriftsteller nicht als einziger vernünftiger bleiben. Er hat teil am allgemeinen Kampf zwischen Vernunft und Unvernunft, von denen auch er beherrscht wird.« Horst Grobe, Traum und Narr als zentrale Motive im Werk Heinrich Heines, Bochum 1994, 131.

228 HSA XXII, 314.

229 Jürgen Brummack, Das Narrenmotiv im Werk Heinrich Heines, in: Markus Winkler [Hg.], Heinrich Heine und die Romantik, Tübingen 1997, 75.

230 Vgl. Markus Winkler, Weltschmerz, europäisch. Zur Ästhetik der Zerrissenheit bei Heine und Byron, in: Markus Winkler [Hg.], Heinrich Heine und die Romantik, a. a. O., 183.

231 Vgl. Wolfgang Preisendanz, Heinrich Heines Dichtertum, in: ders., Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge, a. a. O., 12.

der konkreten Erfahrungswirklichkeit wie auch den Verlust einer abstrakten, ganzheitlichen Sinnstiftung gleichermaßen bedeutet, geht durch die Welt und durch das Individuum zugleich. Nach Heine ist es allein die Person des Dichters, die an sich seismografisch die Zerrissenheit der Welt erfährt und in der Binnenperspektive seines Ichs ein Spiegelbild des großen Weltrisses verspüren kann, wie er in dem Reisebild »Die Bäder von Lukka« exponiert:

Ach, theurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwey gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sey ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deßwegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen Anderen hochbegnadigt und des Dichtermärtyrthums würdig geachtet haben. (DHA VII/I, 95)

Heines Dichtertum bedeutet Auszeichnung und Verhängnis zugleich. Die Rede vom Dichtermartyrium verweist auf die verhängnisvolle Würde des Künstlers, das eigene Herz aufgrund seiner Zerrissenheit als einen poetischen Mikrokosmos der Welt in sich zu tragen. Der Poet erfährt zudem in seinem Bewusstsein den Verlust des Weltganzen par excellence, als er in seiner Künstler-Existenz »sich immer stärker in einem unversöhnlichen Gegensatz zu der als kunst- und poesiefreudlich aufgefaßten modernen Zeit gedrängt sieht [...]«. <sup>232</sup> Paradoxerweise erfasst er zum einen als Dichter seismografisch die Momente der Zeit-Erschütterung, die er zum anderen nur versprachlichen kann, wenn er dem Phänomen einer veränderten Wirklichkeitserfahrung durch eine neuartige Darstellungsweise gerecht zu werden sucht. Daraus geht hervor, dass mit dem Phänomen der Zerrissenheit nicht nur ein moderner Weltzustand und der Zustand des einzelnen Individuums beschrieben wird, sondern auch das Problem der Mitteilungsform von Dichtung, insbesondere einer poetischer Dichtung angesprochen ist, die sich mit diesen neuartigen Realitäten in Auseinandersetzung befindet. Insofern sich Heine zu der Aufgabe bekennt, eine poetische Sensibilität für die Dissonanz revolutionärer Umbrüche zu entwickeln, erscheint der Narr als die bewusst gewählte Rolle des Dichters. <sup>233</sup>

In der »Börne-Denkschrift« artikuliert Heine die affektive Disposition des Dichter-Ichs vor dem Hintergrund der zentralen Chiffre des Herzens <sup>234</sup> unter der Bedingung eines grundlegenden Exils, das ihn auch als Künstler betrifft:

Ja, glücklich sind diejenigen, welche in den Kerkern der Heimath, glücklich die, welche in den Dachstuben des körperlichen Elends, glücklich die Verrückten im Tollhaus, am glücklichsten die Todten! Was mich betrifft, den Schreiber dieser Blätter, ich glaube mich am Ende gar nicht so sehr beklagen zu dürfen, da ich des Glückes aller dieser Leute gewissermaßen theilhaft werde, durch jene wunderliche Empfänglichkeit, jene unwillkürliche Mitempfindung, jene Gemüthskrankheit, die wir bey den Poeten finden und mit keinem rechten Namen zu bezeichnen wissen. (DHA XI, 116)

232 Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 14.

233 »Der Einbruch der neuen Zeit und ihrer Revolutionsideen geschah überwältigend. Jeder revolutionäre Einbruch ist wesentlich dissonant. Die ›Idee‹ verdrängte zeitweise den poetischen Genius, die Verbindung mit der tieferen menschlichen ›Natur‹. [...] Die politisch-soziale Wirklichkeit selbst, welche beiden als dritte Kraft entgegentrat, trug ihrerseits widersprüchliche Züge. Der Dichter Heine nimmt sie wahr. Aber wer kann sie einen? Antwort: Der Dichter als Narr.« Paul Konrad Kurz, Künstler, Tribun, Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters, 224 f.

234 »Mit der Herz-Chiffre hat Heine immer die unendliche Raumvorstellung zu bezeichnen versucht, die er in sich fühlte, wenn ›Welt‹ und ›Menschheit‹ aufeinandertrafen. Sagen wir noch einmal im strukturalisierten Heine-Jargon, das Herz des Dichters sei die Spalte der Welt und ihr Schmerz, aber auch ihre Schwelle.« Klaus Briegleb, Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution, 412.

Das Ich benennt das Elend der anderen, das ihm in seinem gegenwärtigen Lebenshorizont als Glück erscheint, ohne es in seiner jeweiligen Besonderheit ignorieren zu wollen. Ganz im Gegenteil glaubt es an »jene wunderliche Empfänglichkeit, jene unwillkürliche Mitempfindung«, um an jeder einzelnen der erwähnten Elendssituationen teilzunehmen mit Hilfe des ihm zukommenden individuellen Vermögens der poetischen Einbildungskraft;<sup>235</sup> der Schmerz des Dichters geht dabei aus dem gestifteten Realitätsbezug hervor und erhebt das erkrankte Herz des Dichters wie in »Die Bäder von Lukka« zum Mittelpunkt der Welt. Wenn persönliches Elend und allgemeine Zeitmisere überhaupt erst durch den Dichter vom autonomen Standpunkt der Kunst symptomatisch reflektiert und mit künstlerischen Mitteln in einer um Wahrheit bemühten Sprache artikuliert werden,<sup>236</sup> dann kann in dieser Perspektive die eigene erlebte Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Kultur als zentral und repräsentativ für die Gesellschaft angesehen werden.

Was in diesem Zusammenhang die große Herausforderung des Dichter-Ichs darstellt, ist die von ihm diagnostizierte Herrschaft des Geldes in der Gegenwartskultur. Die folgende, für Heines politische Hauptschrift »Lutezia« zentrale These<sup>237</sup> kündigt sich bereits im Rahmen der zu besprechenden Körper-Inszenierung Heines innerhalb der »Börne-Denkschrift« an: »Geld ist der Gott unserer Zeit« (DHA XIII/I, 123). Der auch in Paris durchschlagende Erfolg des modernen Geldadels setzt die Vorzeichen für die Strategie des Dichter-Ichs, die Markus Winkler zufolge darin besteht, »die eigene Krise als Symptom einer objektiven, von der Herrschaft des Geldes bedingten Krise der Kultur durch seine Kunst erfahrbar zu machen.«<sup>238</sup> Die eigene Krise wird von dem Ich durch den als existenziell empfundenen Zwiespalt seiner Person verdeutlicht, der aus der drastischen Erfahrung einer Gegenwelt resultiert: Zwischen seinem Wachzustand und seiner Befindlichkeit während des Träumens entsteht eine unüberbrückbare Kluft, die ihren Grund vor allem in der Intensität der Krisenerfahrung innerhalb des erzählten Traumes hat:

Wenn ich auch am Tage wohlbeleibt und lachend dahinwandle durch die funkelnden Gassen Babylons, glaubt mir! sobald der Abend herabsinkt, erklingen die melancholischen Harfen in meinem Herzen, und gar des Nachts erschmettern darin alle Pauken und Zimbeln des Schmerzes, die ganze Janitscharenmusik der Weltqual, und es steigt empor der entsetzlich gellende Mummenschanz ...

O welche Träume! Träume des Kerkers, des Elends, des Wahnsinns, des Todes! Ein schrillendes Gemisch von Unsinn und Weisheit, eine bunte vergiftete Suppe, die nach Sauerkraut schmeckt und nach Orangenblüthen riecht! Welch ein grauenhaftes Gefühl, wenn die nächtlichen Träume das Treiben des Tages verhöhnen, und aus den flammenden Mohnblumen die ironischen Larven hervorgucken und Rübchen schaben, und die stolzen Lorbeerbäume sich in graue Disteln verwandeln, und die Nachtigallen ein Spottgelächter erheben ... (DHA XI, 116)

Was das Ich dem Leser gegenüber glaubhaft versichern will, ist mehr als die Ahnung einer trüben Schattenseite, die in ihrem imaginierten Entwurf dem glücklichen Leben des Dichters am Tage zwar diametral gegenübersteht, jedoch aufgrund der differierenden Erlebnissphäre zwischen Tag

235 »Im Herzen des Menschen vollzieht sich die närrische und sprunghafte Dissonanz, die der gesamten Weltragödie eigen ist und die dem aufmerksamen Betrachter Trauer und Wehmut aberlangen [...]. Der Dichter verfügt über die *Fähigkeit*, diesen dissonanten Zustand von Welt und Ich darzustellen [...].« Horst Grobe, Traum und Narr als zentrale Motive im Werk Heinrich Heines, 119. (H. v. m.)

236 »Dort, wo Heine die Wahrheit als eine poetisch-ästhetische Kategorie qualifiziert, ist er bemüht, eine der treibenden Kräfte des literarischen Schöpfungsprozesses zu benennen. Und er zieht daraus Schlüsse, die seine literaturkritischen Urteile bestimmen, auch sein Selbstverständnis.« Fritz Mende, Die »Wahrheit des Gefühls«. Bemerkungen zu Heines Selbstverständnis als ein Dichter der Moderne, 775.

237 Vgl. Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 481.

238 Markus Winkler, Weltschmerz, europäisch. Zur Ästhetik der Zerrissenheit bei Heine und Byron, 183.

und Traum dem täglich geführten selbstsicheren Dichterleben nichts anhaben könnte und demnach für das Ich bloß marginal wäre. Denn das Ich versucht in dieser Sequenz eine auf die Traumwelt bezogene Erfahrung zu artikulieren, die es als Resultat einer forcierten Auseinandersetzung mit der eigenen Tageswirklichkeit versteht und die vehement auf seine schreibende Tätigkeit als Dichter übergreift: »Hohn, Spott und Schadenfreude hat der Träumer *und* Erzähler zu erdulden.«<sup>239</sup> Mit dem Beginn des Traumzustandes evoziert »die ganze Janitscharenmusik der Weltqual« die Erfahrung einer Verwandlung des Dichter-Ichs in ein Objekt des Lachens. Es ist dazu verdammt, die Erfahrung einer Krise zu durchlaufen, die zentral auf seine Produktivität und Kreativität als Künstler ausgerichtet ist. Mit Briegleb ist daher anzunehmen, dass Heines Textsprache »über Traum und Erwachen, Leid und Unleidlichkeit gewölbt [ist], gespeist aus den Quellen der Nacht und des Tags, sie gibt dem Echo der ›bösen Nachtgesichte‹ Raum [...]«<sup>240</sup> Dabei ist zu bemerken, dass die literarische Vergegenwärtigung des Traumzustandes bereits übergeht in die *narrative Strategie* des Ich-Erzählers, die imaginierte Präsenzerfahrung des träumenden Ichs als einen Präsenzeffekt auf den Leser zu übertragen.

Die ersten Auslassungszeichen akzentuieren genau den Moment des Entsetzens, in dem der »gellende Mummenschanz« emporsteigt, und markieren, eingedenk der graphischen Absetzung der Passage, bis zu dem erneuten Einsatz der Auslassungszeichen in der Rede von den Nachtigallen, die ein »Spottgelächter erheben...«, eine rhetorisch aufwendige Erzählsequenz der sukzessiv gesteigerten Artikulation einer für die Existenz des Dichters relevanten, im Traum imaginierten Präsenzerfahrung des Ichs.<sup>241</sup> Zentral ist die Strategie, durch die ausgesprochen variationsreiche Verwendung lebendiger Metaphern das träumende Ich in einem mehrdimensionalen und vielstimmigen Klangraum<sup>242</sup> zu präsentieren. Hierbei wird für das hörende Ich, das den einzelnen Klangereignissen nicht entrinnen kann, die *erlebte* Szene als ein Hör-Raum aufgeladen, dessen enormer Druck durch die schmetternden, gellenden, schrillenden und höhrenden Momente stets anschwillt und sich sukzessive bis zur finalen Entladung in dem rauschenden Spottgelächter der Nachtigallen verstärkt. Mit Hilfe der häufigen Exklamationen inszeniert das Ich sprachlich, dass seine imaginierte sensorische Präsenz in diesem Klang- und Sehraum verantwortlich ist für den Schmerz, sich in ein Objekt des Lachens zu verwandeln. Die visuellen Naturmetaphern schließlich halten durch ihre plötzliche Verkehrungsdynamik, besonders der Verwandlung der Lorbeerbäume in graue Disteln, die leibliche Präsenzerfahrung des Schmerzes in genuin poetischer Weise in Erscheinung: Diese Metaphorisierungen sind als innovative Sprachschöpfungen, die gleichwohl auf ein bekanntes Symbolrepertoire der Poesie anspielen, durch den Leser bis zur Sprechpause des Dichters als das nachzuvollziehen, was sie sind: mit den Mitteln der Sprache hervorgebrachte *Traum-Bilder* eines *realen* Schmerzes. So ist diese komplexe Bildsprache in Anlehnung an

239 Horst Grobe, Traum und Narr als zentrale Motive im Werk Heinrich Heines, 117. (H. v. m.)

240 Klaus Briegleb, Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution, 290.

241 Der Befund über den bewussten rhetorischen Einsatz von Auslassungszeichen ist für die »Börne-Denkschrift« keineswegs nebensächlich. Unter diesem Aspekt stellt nämlich dieser Text Olaf Briese zufolge mit über 100 Einsätzen einen grandiosen Höhepunkt in der Zeitspanne von 1837 bis 1840 dar, in der sich ohnehin schon die Frequenz von Auslassungen bei Heine maßgeblich intensiviert hat. Vgl. Olaf Briese, Auslassungszeichen. Interpunktionsregime bei Heinrich Heine, in: Natascha Adamowsky und Peter Matussek [Hg.], [Auslassungen]. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft, Würzburg 2004, 214 u. 217.

242 Vgl. Doris Kolesch, Art. ›Stimmlichkeit‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 319.

Sabine Gross, deren These über den Bereich der synästhetischen Metaphorik hinaus gelten kann, eine aktivierende »Einladung an LeserInnen, der Form der Äußerung Aufmerksamkeit zu schenken über das Gemeinte und Benannte hinaus – als Aufforderung zu erhöhter Sensibilität dem sprachlichen Charakter des Gesagten gegenüber.«<sup>243</sup> Heine steht hier gerade nicht vor dem Problem, an die Grenze seiner sprachlichen Mitteilung zu stoßen, sondern er führt dem Leser demonstrativ seinen sprachlich-imaginativen Einfallsreichtum vor.

In dieser Hinsicht geben die Auslassungszeichen für die Analyse der narrativen Strategie insbesondere auch der Körper-Inszenierung, die in dem folgenden Traum des Dichter-Ichs eine Rolle spielt, Aufschluss über die den Leser aktivierende Rezeptionsanweisung des Textes:

[S]ie schlagen [...] aber auch rhetorische Brücken, schmieden einen rhetorischen Pakt mit dem Leser. Der Leser wird nicht nur zum impliziten Leser, sondern zum implizierten. Er besetzt im Universum des Leeren die Stellen und Plätze, die Heine ihm ausdrücklich eröffnet. Er verschränkt sich mit dem Text und wird zu seinem Komplizen. Das scheint vor allem das Börne-Buch auszuzeichnen.<sup>244</sup>

Der Leser kann bezüglich der thematisierten Erzählsequenz das Angebot wahrnehmen, zu dem Komplizen des Textes zu werden, insofern ihn die strategische Textarbeit als den affektiven Partner eines ästhetischen Bündnisses aktiviert, das keiner allgemein-programmatischen Aussprache bedarf. Im Hinblick auf diesen möglichen rhetorischen Pakt zwischen Text und Leser dienen die oben von dem Erzähler angeführten unterschiedlichen Arten der Krise, eingedenk der Gefangenschaft in der Heimat, des körperlichen Elends, des Zustandes des Wahnsinns und des Todes, dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die alles umfassende »Gemüthskrankheit«, die das Dichtermartyrium Heines im Exil auszeichnet, zu lenken.

Der literarisch inszenierte Traum des Dichters, der ihm seine Krisensituation im Exil vor Augen führt, befördert seine eigene *poetische Produktivität* im Zeichen der Krise. Unverkennbar wird vor diesem Hintergrund die produktive Instanz des Dichters in seinem Traum damit konfrontiert, die Rolle des Narren zu verkörpern:

Gewöhnlich, in meinen Träumen, sitze ich auf einem Eckstein der Rue-Laffitte, an einem feuchten Herbstabend, wenn der Mond auf das schmutzige Boulevardpflaster herabstrahlt mit langen Streiflichtern, so daß der Koth vergoldet scheint, wo nicht gar mit blitzenden Diamanten übersät ... Die vorübergehenden Menschen sind ebenfalls nur glänzender Koth: Stockjobbers, Spieler, wohlfeile Skribenten, Falschmünzer des Gedankens, noch wohlfeilere Dirnen, die freylich nur mit dem Leibe zu lügen brauchen, satte Faulbäuche, die im Café-de-Paris gefüttert worden und jetzt nach der Academie-de-Müsicque hinstürzen, nach der Kathedrale des Lasters, wo Fanny Elßler tanzt und lächelt ... Dazwischen rasseln auch die Karossen und springen die Lakayen, die bunt wie Tulpen und gemein wie ihre gnädige Herrschaft ... Und wenn ich nicht irre, in einer jener frechen goldnen Kutschen sitzt der ehemalige Zigarrenhändler Aguado, und seine stampfenden Rosse bespritzen von oben bis unten meine rosarothnen Trikotkleider ... Ja, zu meiner eigenen Verwunderung, bin ich ganz in rosarothnen Trikot gekleidet, in ein sogenanntes fleischfarbiges Gewand, da die vorgerückte Jahrzeit und auch das Clima keine völlige Nacktheit erlaubt wie in Griechenland, bey den Thermopylen, wo der König Leonidas mit seinen dreyhundert Spartanern, am Vorabend der Schlacht, ganz nackt tanzte, ganz nackt, das Haupt mit Blumen bekränzt ... Eben wie Leonidas auf dem Gemälde von David bin ich kostumirt, wenn ich in meinen Träumen auf dem Eckstein sitze, an der Rue-Laffitte, wo der verdammte Kutscher von Augado mir meine Trikotosen bespritzt ... Der Lump, er bespritzt mir sogar den Blumenkranz, den schönen Blumenkranz den ich auf meinem Haupte trage, der aber, unter uns gesagt, schon ziemlich trocken und nicht mehr duftet ... Ach! es waren frische

243 Vgl. Sabine Gross, *Literatur und Synästhesie: Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität*, in: Hans Adler und Ulrike Zeuch [Hg.], *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002, 81.

244 Olaf Briese, *Auslassungszeichen. Interpunktionsregime bei Heinrich Heine*, 217.

freudige Blumen, als ich mich einst damit schmückte, in der Meinung den anderen Morgen ginge es zur Schlacht, zum heiligen Todessieg für das Vaterland – – – Das ist nun lange her, mürrisch und müßig sitze ich an der Rue-Laffitte und harre des Kampfes, und unterdessen welken die Blumen auf meinem Haupte, und auch meine Haare färben sich weiß, und mein Herz erkrankt mir in der Brust ... Heiliger Gott! was wird einem die Zeit so lange bey solchem thatlosen Harren, und am Ende stirbt mir noch der Muth ... Ich sehe wie die Leute vorbegehen, mich mitleidig anschauen und einander zuflüstern: der arme Narr! (DHA XI, 116f.)

In seinem Traum wird dem Ich die Diagnose gestellt, einen Narren darzustellen. Die Narrheit ist mehr als das willkürliche Diktum einer beliebigen Menge vorübergehender Leute. Sie manifestiert sich in der durch das Ich gespürten Sichtbarkeit seiner leiblichen Präsenz, die mit der Art und Weise einhergeht, wie das Ich sich in dem ganzen Arrangement der Straßenszene dem neugierigen Blick der Öffentlichkeit darbietet und von den leiblich präsenten Zuschauern mitleidig in den Blick genommen wird. Es muss die ausgesandten Blicke in seiner verletzbaren Natur ertragen und ihre Worte als treffend erspüren.<sup>245</sup> Diese buchstäblich treffende Rede vom bedauernswerten Narren, die den vorübergehenden Leuten in den Mund gelegt wird, geht aus einer konkreten Aufführungssituation hervor, in der für den Dichter die »Verkörperung der Differenz«<sup>246</sup> zum Volk an einen intensiven Schmerz gebunden ist.

Zu Beginn dieses von dem Erzähler-Ich als typisch eingestuften Traumes findet sich das träumende Ich in der Rolle des Zuschauers wieder, der auf einem Eckstein in der Rue-Laffitte sitzt und in den unterschiedlichen Passanten bestimmte Repräsentanten der materialistischen Geldherrschaft erkennt. Insofern jeder Einzelne käuflich ist und ein Nutznießer dieser Eigenschaft sein will, wird ausgehend von dem Phänomen des wie Gold glänzenden Straßenkotes die homogene Orientierung der geschäftigen Menschenmenge am materiellen Gewinn bei ihrer gleichzeitigen sozialen Ungleichheit pointiert. Der Augenzeuge lässt an diesem öffentlichen Ort seinen Assoziationen freien Lauf. Die vom Mond herabstrahlenden Streiflichter beeinflussen eine Wahrnehmungsweise, der das schmutzige Straßenpflaster des Boulevards als vergoldet und mit Diamanten übersät erscheint und in der sich daraufhin unvermittelt die Bedeutung der Passanten als »glänzender Koth«, die ihnen von dem Ich zugeschrieben wird, *ereignet*, wie durch den spezifischen Gebrauch der Interpunktionszeichen indiziert wird.<sup>247</sup> In diesem sprachlich als Leerstelle vermittelten Augenblick verdeutlicht das assoziative Vermögen des Ichs sowohl seine emotionale Haltung gegenüber den agierenden Passanten als auch deren intellektuelle Bewertung als Repräsentanten der Geldherrschaft und exponiert das kreative Engagement des zuschauenden Dichters.

Die für die gesamte Erzählsequenz zentralen Auslassungszeichen sind dazu da, sprachliche Präsenzeffekte zu erzeugen, die die Erfahrung des Augenzeugen mit seinen Wahrnehmungsweisen

245 »Es ist die Erfahrung, die die Figur des Narren zeugt.« Paul Konrad Kurz, Künstler, Tribun, Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters, 225.

246 Klaus Briegleb, Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution, 285.

247 Analog zu der politischen Metaphorik der Lynchmord-Szene der »Französischen Zustände« (vgl. Kap. III.1.2 dieser Arbeit) ist das für Heine typische Verfahren zu beobachten, wonach das zuerst durch die subjektive Assoziation des wahrnehmenden Ichs evozierte Bild sukzessive mit einer spezifischen Bedeutung verbunden wird: »Er bedient sich nicht [...] der Bedeutung, um sie in ein Bild zu verwandeln, sondern dreht diesen poetologisch traditionellen metaphorischen Entstehungsprozeß um: das Bild, als das normale Ende eines normalen Übertragungsvorganges, steht am Anfang. Die Exegese, also die Bedeutung, wird erst dadurch freigesetzt.« Helmut Koopmann, Heines politische Metaphorik, 77.

inszenieren. Der liminale Ereignischarakter seiner perzeptiven Entdeckungen, die wiederum unterschiedliche Assoziationen und Reflexionen auslösen, kann durch das sprachliche Potenzial der Auslassungszeichen unter den Bedingungen des literarischen Textes als medialer Effekt hervorgebracht werden, der sich in Bezug auf den Leser als imaginativ wirksam erweist: »Sie [die Auslassungszeichen; S.W.] sind Scharniere, mit denen der Text sich interaktiv öffnet, sind Gravitationszentren, deren Sog man nur bedingt entgeht. Leere impliziert Fülle.«<sup>248</sup> Zugleich werden durch ihren Einsatz bestimmte Leerstellen im Text markiert, die den Leser dazu stimulieren, auf die spezifische Spannung des Textes zwischen Ernst und Lachen zu reagieren. Denn das träumende Ich beginnt genau in dem Augenblick sein tragisches Dichtermartyrium zu reflektieren, als es seiner selbst in einem rosaroten Trikot gewahr wird und darin das Kostüm eines Narren entdeckt. Der Augenzeuge richtet seine Aufmerksamkeit auf sich selbst als ein Akteur, dessen grundsätzlicher Verlust von *agency* ihn dem Handeln der anderen Akteure ausliefert: der plötzliche Moment der Beschmutzung durch die vorbeifahrenden Parvenus wie der »ehemalige Zigarrenhändler Aguado« hebt die imaginierte Distanz des träumenden Ichs zu der geträumten Straßenszene schlagartig auf. Der kunstgeschichtlich vermittelte Versuch des Dichter-Ichs, sich mit dem sich auf die entscheidende Schlacht »zum heiligen Todessieg für das Vaterland« vorbereitenden Spartanerkönig Leonidas zu identifizieren, wirkt in seinem offensichtlichen Scheitern komisch. Denn der Dichtermartyrer fristet auf seinem Eckstein zur Zeit des Juste Milieu eine marginalisierte Existenz, für die das Leben zu einer schmerzhaften Bürde ohne Aussicht auf einen erlösenden Opfertod geworden ist.<sup>249</sup> Im Vordergrund steht die Vergänglichkeit seines künstlerischen Ruhmes, der durch den ausgestellten Alterungsprozess der Person konkret in Erscheinung tritt. Der Dichter gelangt nicht zu einem historischen Auftritt als handelnder Akteur auf der Gegenwartsbühne und steckt lediglich in dem Kostüm eines Darstellers, in dem er, zum Untätigsein verdammt und »mürrisch und müßig« das Leben betrachtend, alt geworden ist.<sup>250</sup> Diese die Spuren des Alters zeigende Verkörperung des Dichters in dem Kostüm des Darstellers lässt die offensichtliche Differenz zu dem Gemälde des griechischen Königs, der vor einer wirklich stattfindenden Schlacht dargestellt wird, als eine unüberbrückbare, durch drei Gedankenstriche indizierte Kluft erscheinen, die das Dichter-Ich zur tragikomischen Gestalt werden lässt.

Allerdings darf dabei nicht die Aufführung als Mitteilungsform übersehen werden, in deren Horizont die Zerrissenheit in dem erkrankten Herzen des Dichters als die Krisenerfahrung des leiblich präsenten Augenzeugen durch die Regiearbeit des Textes *bewusst inszeniert* wird. Mit dem

248 Olaf Briese, Auslassungszeichen. Interpunktionsregime bei Heinrich Heine, 217.

249 Im Hinblick auf das den wartenden König Leonidas und seine Mitkämpfer vor der Schlacht abbildende Gemälde Jacques-Louis Davids, auf das Heine sich hier bezieht, konstatiert Altenhofer »einen fatalen symbolischen Hintersinn: Es gibt keinen Opfertod mehr, es finden keine Entscheidungsschlachten mehr statt; die Welt des juste milieu läßt die Helden lieber leben als sterben und hat ihnen sogar eine auskömmliche Existenz anzubieten – die des ewig wartenden Narren mit dem welken Kranz auf dem Haupt.« Norbert Altenhofer, Die Bilder der Revolution. Literarische Totenbeschwörung 1789 – 1848, 99.

250 »Doch indem er Leonidas aus dem Museum, in dem Davids Gemälde hängt, auf die Straße der Parvenus und Prostituierten holt, in der er selbst auf dem Eckstein sitzt, erweist sich die kunstgeschichtlich vermittelte Identifikation mit dem griechischen König als realitätsfremd, ja komisch; das Bild des tapferen Königs und seiner Spartaner, die sich mit rituellen Handlungen auf das ruhmreiche Opfer für ihr Volk vorbereiten, kann nicht Urbild des marginalisierten Dichter-Märtyrers werden, zumal dieser von seiner Nation getrennt ist und gar kein Volk hat.« Markus Winkler, Weltschmerz, europäisch. Zur Ästhetik der Zerrissenheit bei Heine und Byron, 188.

Beispiel A. W. Schlegels deutlich kontrastierend, übernimmt in diesem Falle der Dichter in einer bewussten Realisierung die Narrenrolle,<sup>251</sup> um sich mit Hilfe des konstitutiven Rollenaspktes der Ironie<sup>252</sup> strategisch zu inszenieren. Denn das Dichter-Ich scheint nicht allein mit Blick auf die Differenz zwischen Wach- und Traumzustand als ein Doppelgänger zu existieren. Sondern dieses Ich erscheint darüber hinaus im Rahmen der Traum-Erzählung in einem Vordergrund inszeniert und zugleich von einem Hintergrund aus perspektiviert, sodass die Differenz zwischen der Verkörperung des Narren einerseits und seiner narrativen Präsentation eine ironische Duplizität ergibt, die mit der Distanz des Dichter-Ichs gegenüber der eigenen Rolle einhergeht. Der Zustand der Zerrissenheit wird als die von dem träumenden Ich durchlaufene Schwellenerfahrung des Augenzeugen vorgeführt, der aufgrund seiner von ihm selbst erspürten leiblichen Sichtbarkeit *innerhalb der Traum-Inszenierung* als ein Narr erscheint. Der poetischen Identität Heines gewährt die Regiearbeit des Textes durch die inszenatorische Dimension der Krisenerfahrung eine künstlerische Souveränität, die die eigene Destabilisierung als Dichter exemplarisch vorführt und als eine Quelle für die eigene Produktivität erweist.

Die Spannung zwischen Ernst und Lachen bleibt dabei ebenso erhalten wie die Melancholie des Ichs bei den geflüsterten Worten »der arme Narr!«, die widerspiegeln, wie einig sich die vorübergehenden Zuschauer über die Fähigkeit des Dichters sind, einen tragikomischen Narren zu verkörpern. Das träumende Dichter-Ich, das dieser Wahrnehmungsweise in der Rolle des Narren ausgesetzt ist, macht als ein Akteur innerhalb des Traumes die schmerzvolle Erfahrung, sich von seiner tragikomischen Verkörperung nicht bezüglich einer bloß gespielten fiktiven Figur distanzieren zu können: Sein leibliches In-der-Welt-Sein gibt ihm den Mitleidsbekundungen der vorübereilenden Zuschauer Preis. Im Medium der Kunst führt Heine die Selbsterfahrung des Dichters als Narr literarisch vor, um den Schauspielertypus dergestalt zu realisieren, dass er in uneindeutiger Weise zum Lachen Anlass gibt.

Heine behauptet als Regisseur eine ironische Duplizität seines Dichter-Ichs, das diese Krisenerfahrung souverän vorführt, ohne die tatsächliche dissonante Stellung des Künstlers in der Gegenwartskultur zu verleugnen. So wird in Bezug auf diese literarische Körper-Inszenierung aus der »Börne-Denkschrift« die folgende Überlegung von Preisendanz zur Ironie bestätigt: »erstens vermittelt Ironie bei Heine Subjektivität als Ambivalenzerfahrung; zweitens reflektiert sie auf vielfältige Weise das Prekäre der Vermittlung zwischen einander fremden Bereichen des Poetischen und des Realen.«<sup>253</sup> In diesem Fall ist das Ich des Augenzeugen die subjektive Instanz der Ambivalenzerfahrung, die im Rahmen der Aufführung die liminale Erfahrung durchläuft, vor dem zeitgenössischen Publikum, das die Herrschaft des Geldes mit trägt, die Rolle des Dichternarren zu verkörpern. Das imaginierte Erlebnis innerhalb des Traums ist als

251 Brummack zufolge übernimmt Heine als Dichter »die Rolle des Außenseiters, der, der am Rand stehend, auf die Anderen weist, indem er sich selbst zur Schau stellt, als der Narr und Harlekin in seinem bunten Gewand. Ineins [sic] damit macht er sich zum Repräsentanten. Beides zusammen aber bedeutet die Teilhabe an Rolle und Idee des modernen Dichtertums, wie man es in Deutschland seit der Zeit des ›Werther‹ kennt.« Jürgen Brummack, Heines Lachen, 13.

252 »Der Rollencharakter, die Selbstverstellung liegen bei der Ironie auf der Hand; dies steckt schon in der ursprünglichen schlichten Bedeutung der *simulatio*.« Wolfgang Preisendanz, Der Ironiker Heine. Ambivalenzerfahrung und kommunikative Ambiguität, in: Gerhard Höhn [Hg.], Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile, a. a. O., 108.

253 Ebd. 102.

Versuchsanordnung zu verstehen, um die leibhaftige Person des Künstlers das problematische Verhältnis zwischen Kunst und Realität bzw. Leben schmerzvoll austragen zu lassen: Es wird in einen orientierungslosen Zustand des Zwischen versetzt, den die zitierten Vorbilder aus dem Bereich der Kunst nicht auflösen können. In Kontrast zu dem Beispiel A. W. Schlegels bedient sich Heine der Narrenrolle bewusst als einem Mittel der ironischen Selbstdarstellung seiner individuellen Person als Dichter. Das Potenzial dieser ironischen Perspektive auf sich ist nicht zuletzt in einem Schreiben begründet, das in seinem gegenwärtigen Zeitbezug um Wahrheit bemüht ist und versucht, die fragile Wirklichkeitserfahrung des Dichters in die literarische Darstellung konzeptionell mit einzubeziehen.<sup>254</sup>

## 2.2 Lachen als die Sehnsucht des Weisen

### 2.2.1 *Das Lachen in der Szene des Wahrlachers und Tänzers*

Unbestritten kommt dem Phänomen des Lachens innerhalb des »Zarathustra« ein hoher Stellenwert zu.<sup>255</sup> Der Rede des Protagonisten zufolge ist Zarathustra nicht nur ein »Wahrsager«, sondern auch ein »Wahrlacher« (KSA IV, 366), der an den Akt des Lachens die Erwartung hegt, als Schaffender eine neue Lebensform zu bejahen und den Schein »alle[r] Hinterwelten« (KSA IV, 36) zu vertreiben.<sup>256</sup> Die unerhörte Relevanz des Lachens für den Autor Nietzsche, die Christiaan L. Hart Nibbrig konstatiert, ist auch mit Blick auf den Lehrenden Zarathustra aufschlussreich: »Vom Lachen, seinem eigenen zumal, soweit es sich auf dem Papier manifestiert, erwartete Nietzsche Letztes. Als ob davon die Rettung der Menschheit abhinge.«<sup>257</sup> In dem Kapitel »Von alten und neuen Tafeln« aus dem dritten Teil des »Zarathustra« rekapituliert der Protagonist, der sich darauf eingestellt hat, in seiner Einsamkeit zu warten, bis seine Stunde kommen werde, die eigene lehrende Tätigkeit als Redner. Dieser wird in Bezug auf seine Fähigkeit vorgestellt, seine Zuhörer so zum Lachen zu provozieren, dass gleichsam das Leben selbst von den einschnürenden Fesseln einer dominanten Vergangenhheitszuwendung befreit werde:

Und ich hiess sie ihre alten Lehr-Stühle umwerfen, und wo nur jener alte Dünkel gesessen hatte; ich hiess sie lachen über ihre grossen Tugend-Meister und Heiligen und Dichter und Welt-Erlöser.

Über ihre düsteren Weisen hiess ich sie lachen, und wer je als schwarze Vogelscheuche warnend auf dem Baume des Lebens gesessen hatte.

An ihre grosse Gräberstrasse setzte ich mich und selber zu Aas und Geiern – und ich lachte über all ihr Einst und seine mürbe verfallende Herrlichkeit.

254 Die folgende These Brummacks zu Heines Ironie leuchtet vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ein: »[S]ein Ernst und seine Wahrheit liegen nicht jenseits der Ironie, sondern in ihr.« Jürgen Brummack [Hg.], Heinrich Heine. Epoche – Werk – Wirkung, München 1980, 292.

255 Einen kompakten Überblick über den Lach-Diskurs der Nietzscheforschung verschafft Tina-Karen Pusse: Vgl. Tina-Karen Pusse, Zwischen fallenden Steinen, Feigen und Hochseilartisten: »Also sprach Zarathustra«, in: dies., Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen. Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka & Strauß, Freiburg i.B. 2004, 78 f.

256 »Im »Zarathustra« thematisiert Nietzsche den Begriff des schaffenden Lebens, von dem er die überlieferten Konstruktionen des Bewußtseins als Schein und Lüge abgrenzt. [...] Zarathustra definiert das Positive am Leben als das Schaffende.« Ulrich Klingmann, Ein Dämon, welcher lacht. Lachen und Legitimation im Werk Nietzsches, in: Acta Germanica. German Studies in Africa, Bd. 25, 1997, 39.

257 Christiaan L. Hart Nibbrig, Die Auferstehung des Körpers im Text, 70.

Währlich, gleich Busspredigern und Narrn schrie ich Zorn und Zeter über all ihr Grosses und Kleines –, dass ihr Bestes so gar klein ist! Dass ihr Bösestes so gar klein ist! – also lachte ich.  
Meine weise Sehnsucht schrie und lachte also aus mir, die auf Bergen geboren ist, eine wilde Weisheit währlich! [...] (KSA IV, 247)

Zarathustra charakterisiert in diesem Abschnitt retrospektiv die Art und Weise, wie er auf seinem bisherigen Weg die Mitteilungsaufgabe als eine Möglichkeit realisiert hat, sich konfrontativ mit ganz unterschiedlichen Repräsentanten transzendenter Wertsetzungen auseinanderzusetzen. Im Rahmen dieser Reflexion ist analog zu Heine die Frage nach einer möglichen Lachgemeinschaft aufschlussreich, die sich in dieser spezifischen Konstellation zwischen Zarathustra, dem Verkünder und seinen Zuhörern, insbesondere seinen Jüngern herausbilden könnte. Denn von einer solchen Lachgemeinschaft kann in diesem Zusammenhang keine Rede sein. Zarathustra erscheint nicht nur bezüglich seines eigenen Lachens, das er sich selber zuspricht, sondern auch angesichts seiner Aufforderung an die »Menschen« (KSA IV, 246) zu lachen auffallend isoliert. Offenkundig bleibt er die Auskunft darüber schuldig, ob er jemals mit seinen Versuchen, ein befreiendes Lachen bei den Zuhörern auszulösen, erfolgreich gewesen ist. Gänzlich ausgespart wird in dieser Selbstbespiegelung des Protagonisten das Phänomen eines konkreten *Lachvorganges*, bei dem sich in einem interaktiven Zusammenhang zeigt, wie der Redende im Text einen leiblich präsenten Zuhörer zum Lachen veranlasst.<sup>258</sup>

Vor diesem Hintergrund ist danach zu fragen, was Zarathustra mit dem Phänomen des Lachens als einer zentralen Artikulationsform der Leibvernunft verbindet. Die deutlich zu beobachtende Angriffsstellung des Redners, die in diesem Kontext vornehmlich auf die der Vergangenheit verfallenden Lehrmeister der Tugend, die Dichter und die dem Jenseits zugewandten Welterlöser ausgerichtet ist, lässt an seinen in dem Kapitel »Das Kind mit dem Spiegel« bekundeten Willen denken, seine Feinde vernichtend zu schlagen. Denn an das Lachen ist auch die Absicht des Redners geknüpft, in die Wirklichkeit verändernd einzugreifen und die »düsteren Weisen« wirklich zu verdrängen. Zarathustra intendiert ein normatives Wirkpotenzial des Lachens, das sich im konkreten Vollzug des Lachens durchsetzen soll, wie Ulrich Klingmann exponiert: »Lachen hat an vielen Stellen des *Zarathustra* den Sinn der entschiedenen und aggressiven Wertung, die auf Tat und Verwirklichung drängt.«<sup>259</sup> Zarathustra spricht dem Lachen eine transformatorische Wirkung zu, indem sich die Geste des Verlachens, die dem Weisen seinen eigenen Worten gemäß eigentümlich ist, konstitutiv in der Wirklichkeit behaupten soll. Darüber hinaus ist das Lachen als ein grundlegendes Phänomen in »Zarathustra« auch für das Verhältnis des Redners Zarathustra zur Tat aufschlussreich, insofern er vor dem Hintergrund seines prinzipiellen Anspruchs, als zukunftsweisender und exemplarischer Lehrender zu gelten, Gefahr läuft, »gleich Busspredigern

258 »Lachanlaß und Lachen gehören in einen interaktiven Zusammenhang, der die Kommunikationssituation von Witz und Komik konstituiert. Diese Situation ist somit charakterisiert durch eine Abfolge, einen Vorgang, eine Prozeßhaftigkeit, worin Lachen auf Lachanlaß folgt, mithin also ein Anfang und ein Ende voraussetzen sind. Dieser Vorgang, den wir auch ›Lachvorgang‹ (als den Vorgang einer spezifischen, komischen Kommunikationssituation) nennen können, kann als Teil einer sozialen Interaktion im Sinne Luhmanns aufgefaßt werden, bei der zwei oder mehrere Kommunikationspartner beteiligt sind. Solche Interaktionen funktionieren audiovisuell; die an der Kommunikation beteiligten Körper treten als Medien auf. Zu ihren Prinzipien gehören demnach Visibilität und Formen der Partizipation, der Teilhabe, der sinnlichen Unmittelbarkeit, des Involviertseins der Teilnehmer.« Hans-Jürgen Bachorski u. a., *Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit*, 158.

259 Ulrich Klingmann, *Ein Dämon, welcher lacht. Lachen und Legitimation im Werk Nietzsches*, 47.

und Narr« ins Schreien zu verfallen und gleich ihnen eine komische Figur zu verkörpern, die zum Lachen reizt. Indem Zarathustra sich als denjenigen begreift, der »als Dichter, Räthselrath und Erlöser des Zufalls lehrte« (KSA IV, 248), steht er lediglich ein für den *Willen* zur Erlösung, der jedoch seinen eigenen Worten zufolge nichts anderes als eine Narrheit darstellt: »Wollen befreit: was ersinnt sich das Wollen selber, dass es los seiner Trübsal werde und seines Kerkers spotte? Ach, ein Narr wird jeder Gefangene! Närrisch erlöst sich auch der gefangene Wille.« (KSA IV, 180) Die Rolle des Narren, die bereits für den ersten öffentlichen Auftritt Zarathustras vor einem Publikum in dem Kontext der »Vorrede« konstitutiv gewesen ist, wird hier erneut in einer Retrospektive als ein Konflikt impliziert, der sich aus der Einsicht in die Grenze ergibt, die der Tätigkeit des Redners gezogen ist.

Der Anspruch Zarathustras, ein Lachender zu sein, forciert die Problematik, die für den Redner aus seiner Mitteilungsaufgabe erwachsen kann. Dass er »Zorn und Zeter« schreiend dennoch gelacht haben will, widerspricht der klaren Unterscheidung zwischen Zorn und Lachen in der eigens von ihm in der Rede »Vom Lesen und Schreiben« aufgestellten, den Effekt der Rede reflektierenden Formel: »Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tödtet man. Auf, lasst uns den Geist der Schwere tödten!« (KSA IV, 49) Aus diesem Grunde ist nach der Art und Weise zu fragen, *wie* Zarathustra nun ein Lachen inszeniert, das sich an ihm selber, dem Propagator des Lachens, als fragwürdig erweist. Das imaginierte Lachen des Weisen erscheint als ein Phänomen, nach dem sich Zarathustra in der Einsamkeit sehnt, wobei die Sehnsucht für ihn in der eigenen Imagination zugleich eine Quelle des Lachens darstellt. Durch diese Sehnsucht als ein Impetus des Lachens verläuft ein signifikanter Riss, denn sie umfasst auch das Gefühl eines fundamentalen Ungenügens, das Zarathustra empfindet, wenn er über seinen eigenen Status des Dichters reflektiert:

Und oft riss sie [die Sehnsucht; S.W.] mich fort und hinauf und hinweg und mitten im Lachen: da flog ich wohl schauernd, ein Pfeil, durch sonnentrunkenes Entzücken:  
 – hinaus in ferne Zukünfte, die kein Traum noch sah, in heissere Süden, als je sich Bildner träumten: dorthin, wo Götter tanzend sich aller Kleider schämen: –  
 – *dass ich nämlich in Gleichnissen rede und gleich Dichtern hinke und stammle*: und wahrlich, ich schäme mich, dass ich noch Dichter sein muss! – (KSA IV, 247; H. v. m.)

Den Worten des Weisen zufolge emergiert aus dem Vollzug des Lachens die Möglichkeit, in die ferne Zukunft versetzt zu werden und mit den eigenen Augen den Ort zu sehen, wo die Götter tanzen. Doch in demselben Atemzug wird von Zarathustra bedauert, noch als ein Dichter, der er notwendigerweise sein muss, auf die Rede in Gleichnissen angewiesen zu sein. Das transformatorische Wirkpotenzial des Lachens konkretisiert sich hier in Bezug auf ein Lachen als *Medium des Überganges* in die utopisch vorgestellte Zukunft, das dem hinkenden und stammelnden Dichter seine Grenzen aufzeigt.

Dem Lachen ist als eine weitere in »Zarathustra« zentrale Artikulationsform der Leibvernunft das Tanzen an die Seite zu stellen.<sup>260</sup> Die großen Erwartungen, die Zarathustra gegenüber dem

260 »Zum Tanzen gehört das Lachen; es ist für Zarathustra das dem Tänzerischen komplementäre Element des Weltbezuges.« Renate Reschke, Eine andere Perspektive: Ein Gott, der zu tanzen verstünde. Eine Skizze zur Ästhetik des Dionysischen im »Zarathustra«, in: Volker Gerhardt [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 276.

Wirkpotenzial des Lachens und Tanzens hegt, manifestieren sich auch in dessen Willen zur Rede, die selber schon ein Lachen und Tanzen sein will.<sup>261</sup>

Einerseits fokussiert der Redner seine eigene Tätigkeit hinsichtlich der utopisch vorgestellten Zukunft als ein Medium des Übergangs und in moralkritischer Funktion als ein Medium der Umwertung,<sup>262</sup> sodass die sprachliche Darstellung dadurch vor dem Problem steht, ihre eigene Zweckmäßigkeit über dasjenige zu definieren, was ihr entzogen ist: »Die Ausdrucksformen des Tanzens, Fliegens und Lachens verweisen über die Ränder der Sprache hinaus in einen unbegrenzten Artikulationsmodus körperlichen Verhaltens und nähren damit die Illusion, dass Sprechen auch Handeln ist.«<sup>263</sup> Andererseits wird jedoch der dilemmatische Redewille Zarathustras in der spezifischen Regiearbeit des Textes, die Körperlichkeit inszeniert, stets mit reflektiert. Der Autor Nietzsche hält seinen Protagonisten Zarathustra, den er sich ausdrücklich dazu bekennen lässt, ein Dichter zu sein, in einem medialen Spannungsverhältnis zu der Präsentation von Tanz und Lachen als sprachlichen Körper-Inszenierungen innerhalb des Textes.<sup>264</sup> Ausgehend von diesem Spannungsverhältnis, in dessen Horizont Zarathustra seine unterschiedlichen Selbstinszenierungen im Rahmen von bestimmten Krisenerfahrungen durchläuft, gelingt es Nietzsche mit Hilfe des im Text vorgeführten Schauspielertypus seines Protagonisten, die jeweilige Strategie und die Grenze der Inszenierung für den Leser zu einem gewissen Grad transparent zu machen. Die Frage nach der Inszenierungsweise in dem spezifischen Medium des Textes wird demnach durch das Ensemble der Textverfahren selber provoziert und liegt bei einer Lektüre des »Zarathustra«, die hinter den Selbstinszenierungen Zarathustras stets den Autor Nietzsche als einen Regisseur zweiter Stufe annimmt, von vornherein auf der Hand. Um im Folgenden dieser Frage in Bezug auf das spezifische Spannungsverhältnis zwischen Ernst und Lachen nachzugehen, ist auch das Phänomen des Tanzens, insbesondere seine komplexe Inszenierung in dem Kontext des Kapitels »Das andere Tanzlied« aus dem dritten Kapitel des Buches mit einzubeziehen. Zunächst geht es jedoch darum zu klären, wie Zarathustra das Lachen in dem Kontext des zweiten Teils inszeniert, in dem er sich mit den Repräsentanten der überkommenen transzendenten Wertsetzungen, mithin den Feinden seiner eigenen Mitteilungsaufgabe, auseinandersetzt.

Der neue Redewille, den Zarathustra zu Beginn des zweiten Teils bekundet, artikuliert sich in dem Kapitel »Vom Lande der Bildung« in einem inszenatorischen Spielraum, in dem die Sehnsucht des Weisen eng auf das Phänomen des Lachens bezogen ist:

261 Vgl. Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 169 f.

262 Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Die Auferstehung des Körpers im Text*, 71 f.

263 Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 186.

264 In metaphorologischer Perspektive legt Bayerle dem Text »Zarathustra« die Reflexionen Nietzsches auf die Sprache als Erzeugungsmedium zugrunde, indem u. a. Tanz und Lachen im Kontext eines experimentellen medialen Ereignisses zu verstehen seien: »Weil Nietzsche die Sprache nicht nur als Träger kultureller Entwicklung, [...] sondern auch als gesellschaftliches ›Verbindungsnetz‹, das heißt im eigentlichen Sinne medial, vermittelnd und darin interdependent verbindend, auffasst, probiert er mit der Ausdrucksmetaphorik im »Zarathustra« strukturelle Vernetzungen intermedialer Wahrnehmungsformen. Spiel, Tanz, Lachen und Lied befinden sich in der Produktions- und Rezeptionsumgebung des Erzeugungsmediums Sprache.« Georg Bayerle, *Metapher und Gelächter. Mediale Bewusstwerdung und ästhetische Mobilisierung in Nietzsches Philosophie*, 30.

Zu weit flog ich in die Zukunft: ein Grauen überfiel mich.  
 Und als ich um mich sah, siehe! da war die Zeit mein einziger Zeitgenosse.  
 Da flog ich rückwärts, heimwärts – und immer eilender: so kam ich zu euch, ihr Gegenwärtigen, und in's Land der Bildung.  
 Zum ersten Male brachte ich ein Auge mit für euch, und gute Begierde: wahrlich, *mit Sehnsucht im Herzen* kam ich.  
*Aber wie geschah mir? So angst mir auch war, – ich musste lachen!* Nie sah mein Auge etwas so Buntgesprenkeltes! *Ich lachte und lachte, während der Fuss mir noch zitterte und das Herz dazu:* ›hier ist ja die Heimat aller Farbentöpfe!‹ – sagte ich. (KSA IV, 153; H. v. m.)

Dadurch dass das Ich von dem Wagnis erzählt, wie es zu weit in die Zukunft geflogen ist, bahnt es dramaturgisch seine Begegnung mit den »Gegenwärtigen« an. Im Mittelpunkt steht für das Ich der besondere *Lachvorgang*, der das Wahrnehmungsereignis dieser Begegnung bestimmt. Das »Land der Bildung« ist ein Ort, nach dem es sich sehnt und auf den es seine gesteigerte Aufmerksamkeit lenkt, nachdem es zuvor von dem Affekt des Grauens überfallen worden ist. Indem das Ich nach dem Ereignischarakter seines Lachens fragt, stellt es die Ambivalenz seines affektiven, physiologischen und motorischen Zustandes heraus: Es lacht trotz der Angst, die es aus der Zukunft kommend noch im Herzen trägt, und reagiert lachend auf die konfliktive Situation, in der die Erscheinung der Akteure im »Land der Bildung« unwillkürlich das Gelächter des Zuschauers provozieren. In Anlehnung an die Theorie des Lachens von Plessner kann das Lachen in diesem Zusammenhang treffend durch die Momente der »Geöffnetheit, Unvermitteltheit, Eruptivität«<sup>265</sup> charakterisiert werden, insofern das Lachen »eine elementare Reaktion des Menschen gegen das Bedrängende des komischen Konflikts [ist].«<sup>266</sup> Ausgehend von dem für die Körperlichkeit des Menschen grundlegenden Unterschied zwischen Leib-Sein und Körper-Haben,<sup>267</sup> antwortet Plessner zufolge das Lachen im Medium dieses Doppelaspektes der menschlichen Körperlichkeit auf eine prinzipiell unbeantwortbare Situation:

Die Desorganisation des Verhältnisses zwischen dem Menschen und seiner physischen Existenz wird zwar nicht gewollt, aber – indem sie sich überwältigend einstellt – doch nicht bloß hingenommen und erlitten, sondern als Gebärde und sinnvolle Reaktion verstanden. [...] Durch das Hineingleiten und Verfallen in einen körperlichen Vorgang, der zwanghaft abläuft und für sich selbst undurchsichtig ist, durch die Zerstörung der inneren Balance wird das Verhältnis des Menschen zum Körper in eins preisgegeben und wiederhergestellt. Die effektive Unmöglichkeit, einen entsprechenden Ausdruck und eine passende Antwort zu finden, ist zugleich der einzig entsprechende Ausdruck, die einzig passende Antwort.<sup>268</sup>

Plessner kennzeichnet das Lachen als eine spezifische Schwellenerfahrung des Individuums, das in das Ereignis eines Lachvorganges involviert ist. Die von ihm exponierte »sinnvolle Reaktion« des Individuums kraft seines Lachens weist den Zustand der Schwelle auf, sodass die performativen Momente des Lachens die leibliche Präsenz eines Zuschauers angesichts eines theatralen Ereignisses implizieren. In »Vom Lande der Bildung« inszeniert Zarathustra vor diesem Hintergrund das eigene Lachen als eine von ihm durchlaufene Schwellenerfahrung, die er als sinnvolle Antwort auf die rätselhafte Begegnung mit den »Gegenwärtigen« versteht.<sup>269</sup> Wie

265 Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen*, 157.

266 Ebd. 96 f.

267 Vgl. die Einleitung dieser Arbeit.

268 Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen*, 74.

269 Nietzsches genealogische Überlegungen zum Phänomen des Lachens in »Menschliches, Allzumenschliches I« stimmen in Bezug auf den eruptiven und unvermittelten Antwortcharakter mit der Theorie Plessners überein: »Wenn man erwägt, dass der Mensch manche hunderttausend Jahre

Zarathustra ins Lachen verfällt, um dadurch das Bedrängende eines Konfliktes zu bewältigen, verdeutlicht er auch als physiologischen Vorgang in Bezug auf seine Gedärme: »Diess, ja diess ist Bitternis meinen Gedärmen, dass ich euch weder nackt, noch bekleidet aushalte, ihr Gegenwärtigen! Alles Unheimliche der Zukunft, und was je verfliegenen Vögeln Schauer machte, ist wahrlich heimlicher noch und traulicher als eure ›Wirklichkeit‹.« (KSA IV, 154) Dass Zarathustra die »Gegenwärtigen« nicht aushält, indiziert die wahrgenommene *Ambivalenz* ihrer »›Wirklichkeit‹«, die den komischen Konflikt des Lachenden ausmacht.<sup>270</sup> Das von ihm erfahrene Wahrnehmungseignis angesichts der »Gegenwärtigen« setzt in weit höherem Maß als der erwähnte Erlebnishorizont der Zukunft das Gefühl des Unheimlichen voraus und wird als eine Krise dargestellt, in der er zum Lachen provoziert wird.

Der Lachvorgang des Weisen steht jedoch nicht allein in Bezug auf die inszenatorisch von ihm als Zuschauer durchlaufene Schwellenerfahrung im Zeichen der Krise. Denn im Rahmen der hier untersuchten Körper-Inszenierung erscheint der anvisierte zentrale Lachvorgang drastisch verkürzt, wobei die inszenierte Erfahrung des Lachenden nicht als das Ereignis der interaktiven Kommunikationssituation zwischen Akteur und Zuschauer aufgezeigt wird. Die »Gegenwärtigen« zeigen in der Inszenierung Zarathustras keine leibliche Präsenz,<sup>271</sup> insofern sie für ihn als die spezifischen Akteure einer bestimmten Wirklichkeit erscheinen, in der sie überhaupt nicht dazu fähig sind, eine leibliche Präsenz, schon gar nicht im Sinne des radikalen Konzeptes von Präsenz, zu erzeugen.<sup>272</sup> In der Perspektive Zarathustras kommt eine *Ironie der Inszenierung*<sup>273</sup>

---

lang ein im höchsten Grade der Furcht zugängliches Thier war und dass alles Plötzliche, Unerwartete ihn kampfbereit, vielleicht todesbereit sein hiess, ja dass selbst später, in socialen Verhältnissen, alle Sicherheit auf dem Erwarteten, auf dem Herkommen in Meinung und Thätigkeit beruhte, so darf man sich nicht wundern, dass bei allem Plötzlichen, Unerwarteten in Wort und That, wenn es ohne Gefahr und Schaden hereinbricht [sic!], der Mensch ausgelassen wird, in's Gegentheil der Furcht übergeht: das vor Angst zitternde, zusammengekrümmte Wesen schnell empor, entfaltet sich weit, - der Mensch lacht. Diesen Uebergang aus momentaner Angst in kurz dauernden Uebermuth nennt man das *K o m i s c h e*. [...].« (KSA II, 157 f.)

- 270 »Komische Phänomene, Szenen, Handlungen, Personen sind in sich als Erscheinungen ambivalent und gegensinnig für unsere Auffassung. So lassen sie uns nicht in Ruhe und bieten doch nie die Aussicht, daß wir mit ihnen ›zu Rande kommen‹.« Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen*, 97. – In der Interpretation von Tarmo Kunnas wird diese Ambivalenz des komischen Konfliktes in seiner Relevanz für das durch die Zarathustra-Figur inszenierte Lachen ganz übersehen: »Zarathustra ist Verwirklicher einer neuen Lebensweisheit und Vertreter eines schon nahezu etablierten Lebensgefühls. Darum ist sein Lachen nicht mehr bitter. Um sich selbst von der trostlosen Wirklichkeit zu distanzieren, hat Nietzsche die Gestalt Zarathustra geschaffen.« Tarmo Kunnas, *Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche*, München 1982, 61.
- 271 In Bezug auf die performativen Momente des Lachvorganges gilt der Körpereinsatz als ausgesprochen bedeutsam. Vgl. Hans-Jürgen Bachorski u. a., *Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit*, 160.
- 272 Dementsprechend hält Zarathustra den von ihm Angeredeten vor, im Vergleich mit allen möglichen Zeiten einen geringeren Grad an Wirklichkeit aufzuweisen: »[U]nd aller Zeiten Träume und Geschwätz waren wirklicher noch als euer Wachsein ist!« (KSA IV, 154)
- 273 Die im Folgenden einzuführende Kategorie der Ironie soll in Bezug zum Text als Inszenatorium gesetzt werden, um in inszenatorischer Perspektive der grundsätzlichen Differenz zwischen dem Protagonisten Zarathustra und dem Autor Nietzsche gerecht zu werden. Ausgehend von dem inszenierten Scheitern des Redners Zarathustra, steht diese Interpretation einem Verständnis des »Zarathustra« entgegen, das die Identität von Nietzsche-Zarathustra konstatiert und das Scheitern der Figur direkt auf ihren Autor bezieht: »Zarathustra, die Figur des komischen Propheten, der seine Lehre immer wieder ankündigt und am Ende nichts zu sagen weiß, steht für einen Redemodus, der den eigenen Wahrheitsanspruch hintertreibt und das eigene Pathos als hohl entlarvt – für ein verunglücktes Sprechen, das mehr will als kann. Nietzsche-

zum Ausdruck, insofern gerade die »Gegenwärtigen« als statische »Gemälde« (KSA IV, 154) und passive Medien fungieren und all dasjenige aus der Vergangenheit *repräsentieren*, »was je geglaubt wurde«. Ausgehend von den Überlegungen Ernst Behlers kann die Ironie bei Nietzsche als ein sprachliches Spezifikum der Maske bzw. der Verstellung aufgefasst werden.<sup>274</sup> In diesem Zusammenhang kommt es darauf an, für die entlarvende Regiearbeit des Textes den Autor als die Instanz im Hintergrund auszumachen, von dem aus der im »Lande der Bildung« befindliche Protagonist im Vordergrund ästhetisch perspektiviert wird.<sup>275</sup> Zarathustra nimmt Teil an der ironischen Inszenierung, die spannungsvoll auf den Ernst des scheiternden Weisen bezogen ist, indem er mittels seiner Verkörperung einer tragikomischen Figur in der Perspektive des ihm übergeordneten Regisseurs für die Grenze des inszenierten Lachens eintreten muss. Schon das unter die Rede »Vom Lande der Bildung« gesetzte »Also sprach Zarathustra« genügt, um die Regieinstanz des Autors als Dreh- und Angelpunkt für die doppelbödige Inszenierung zwischen Ernst und Lachen zu indizieren. Die bereits bei Heine konstatierte strukturelle Besonderheit der Ironie, die Differenz zwischen einem Selbst und einem Anderen als Einheit zu präsentieren, kann auch in diesem Kontext bestätigt werden.

Verantwortlich für die auf diese Weise konzipierte Ironie der Maske ist der Regisseur zweiter Stufe Nietzsche, der den widerspruchsvollen Riss in der Inszenierung des Lachens im Text anhand seines Protagonisten vorführt. In dieser Hinsicht ist die folgende Annahme Karl Heinz Bohrsers zur ästhetischen Praxis der Ironie bei Nietzsche aufschlussreich: »Der Erfinder der ›Maske‹ weiß vielleicht mehr von ihr als der, der sie trägt.«<sup>276</sup> Strategisch wird der Versuch Zarathustras, das eigene Lachen als befreiende und triumphierende Schwellenerfahrung exemplarisch zu inszenieren, als ein Versuch der Selbstinszenierung entlarvt, sodass Zarathustra in seiner Funktion als Regisseur erster Stufe auf exponierte Art und Weise den Typus des Schauspielers wider Willen realisiert. *Als Schauspieler ist er die Instanz, die das Ereignis eines interaktiven Lachvorganges suggestiv auf eine rein selbstbezügliche und zutiefst paradoxe Initiation des Lachens reduziert.* Indem durch die Regiearbeit des Textes die Aufführungssituation, an der Zarathustra teilhat, auf widerspruchsvolle Art und Weise *virtualisiert* wird, wird Zarathustra von den Vollzügen der Leibvernunft, um die es ihm auch und vor allem in Bezug auf das Lachen geht, grundlegend distanziert und inszenatorisch abgeschnitten. In dieser Isolation verkörpert der Weise einen Narren.

---

Zarathustra scheitert an demselben Mangel an dichterischer ›Naivität‹ und ›Originalität‹, die er dem als ›versetzten Redner‹ verhöhten Schiller vorwirft.« Erich Meuthen, *Pathos der Distanz*. Zur Struktur der ironischen Rede bei Nietzsche, in: Josef Kopperschmidt und Helmut Schanze [Hg.], *Nietzsche oder »Die Sprache ist Rhetorik«*, München 1994, 128.

274 Vgl. Ernst Behler, *Nietzsches Auffassung der Ironie*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 4, 1975, 4f. u. 17./»Behandelt Nietzsche das Phänomen Ironie als solches und bewertet er die Ironie positiv, wird sie mit dem Begriff der ›Maske‹ angesprochen, der die klassische *dissimulatio* oder Verstellung wiedergibt und für die hintergründige Ironie Nietzsches bezeichnend ist.« Jenny Gehrs, *Komische Philosophie – Philosophische Komik. Philosophische Komödien und satirische Kritik der Philosophie im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1996, 125.

275 »Insofern könnten wir sagen, der Ironiker sei immer auch ein Ästhetiker, der die Welt als ein Drama – eine Komödie oder eine Tragödie oder *beides zusammen* – ansieht.« Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, 58. (H. v. m.)

276 Karl Heinz Bohrer, *Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie*, in: *Sinn und Form*, H. 4, 1994, 730.

Sein Versuch, sich die Aufführung deutend anzueignen und ihren Sinn zu verstehen, verdeutlicht diese närrische Isolation des Verkünders, der doch eigentlich der Fürsprecher der Leibvernunft in ihrer kreativen Eigendynamik sein will. Worauf sich Zarathustras Aufmerksamkeit in erster Linie richtet, ist der repräsentative Zeichencharakter der »Gegenwärtigen«:

Mit fünfzig Klexen bemalt an Gesicht und Gliedern: so sasset ihr da zu meinem Staunen, ihr Gegenwärtigen! Und mit fünfzig Spiegeln um euch, die eurem Farbenspiele schmeichelten und nachredeten! Wahrlich, ihr könntet gar keine bessere Maske tragen, ihr Gegenwärtigen, als euer eignes Gesicht ist! Wer könnte euch – erkennen! Vollgeschrieben mit den Zeichen der Vergangenheit, und auch diese Zeichen überpinselt mit neuen Zeichen: also habt ihr euch gut versteckt vor allen Zeichendeutern! (KSA IV, 153)

Die Rede davon, dass die mit den »Zeichen der Vergangenheit« voll geschriebenen »Gegenwärtigen« »vor allen Zeichendeutern« gut versteckt seien, ist für Zarathustra selber entlarvend. Denn als imaginierter Zuschauer ist er unhintergebar auf die spezifische Repräsentationsweise dieser der Vergangenheit in jeder Beziehung verfallenen Akteure bezogen. Die Körperlichkeit der »Gegenwärtigen« wird sozusagen durch die Zeichen zum Verschwinden gebracht bzw. unrealisiert, die durch ihre verweisende Funktion die reale Möglichkeit eines Lachens als leibliche Präsenzerfahrung zunichte machen.<sup>277</sup> Im Hinblick auf diese dominierende Zeichenhaftigkeit der virtualisierten Aufführungssituation zwischen den Akteuren und dem Zuschauer ist es abwegig, innerhalb des Textes die sprachliche Inszenierung eines in vollem Sinne geltenden Lachvorganges anzunehmen, der mit den Mitteln des Textes auf den Leser übertragen werden soll. Zarathustras Lachen führt ihn als einen Schauspieler wider Willen vor, ohne sich an dieser Stelle des Problems des Schauspielers bewusst zu werden. Dies ist erst im Umfeld seiner oben im Zusammenhang von »Maskieren und Entlarven« untersuchten Begegnung mit dem Wahrsager der Fall.

Wenn auch Tina-Karen Pusse plausibel dem Text »Zarathustra« ausdrücklich die Aufgabe abspricht, das Lachen, nach dem sich Zarathustra sehnt, im Text selber zu enthalten, so ist wiederum fraglich, ob dieses Lachen rein und ungebrochen auf den Lektüreprozess zu verschieben sei.<sup>278</sup> Vielmehr spricht in Analogie zu Heine der ironische Modus der Körper-Inszenierung dafür, das Lachen inhaltlich und sprachlich stets in einem Spannungsverhältnis zum Ernst zu sehen, wie dies grundsätzlich Wolfgang Lange bei Nietzsche konstatiert: »Ernst und Ironie werden bei Nietzsche keineswegs gegeneinander ausgespielt. [...] Vielmehr kommunizieren beide miteinander [...].«<sup>279</sup> Die Inszenierung des Lachens, an dem Zarathustra scheitert, realisiert die »Möglichkeit einer paradoxen Gleichzeitigkeit von komischem und ernstem bzw. tragischem

277 »Alle Zeiten und Völker blicken bunt aus euren Schleiern; alle Sitten und Glauben reden bunt aus euren Gebärden. Wer von euch Schleier und Überwürfe und Farben und Gebärden abzöge: gerade genug würde er übrig behalten, um die Vögel damit zu erschrecken. Wahrlich, ich selber bin der erschreckte Vogel, der euch einmal nackt sah und ohne Farbe; und ich flog davon, als das Gerippe mir Liebe zuwinkte.« (KSA IV, 154)

278 Von der methodischen Perspektive dieser Arbeit differierend, bezeichnet bei Pusse der Begriff der Performativität die Kapazität des Textes, in dem Lektüreprozess ein Lachen beim Leser hervorzubringen: »Die Aufgabe des Textes, der im Dienste eines Lachens steht, ist es demzufolge nicht, selber diesem Lachen anheim zu fallen, sondern es wieder hervorzubringen. Diese performative Funktion aber kann nicht zu dem gehören, was im Text selbst erzählt ist, dennoch gehört sie zum Text, doch eben als Lektürephänomen.« Tina-Karen Pusse, *Zwischen fallenden Steinen, Feigen und Hocheilartisten*: »Also sprach Zarathustra«, 119.

279 Wolfgang Lange, *An der Grenze aufklärerischer Ironie: Nietzsches Konzept des »großen Ernstes«*, in: Karl Heinz Bohrer [Hg.], *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*, Frankfurt a. M. 2000, 348. »Ironie ist für Nietzsche ohne Ernst nicht zu haben [...].« Ebd. 359.

Element in der Ironie [...].«<sup>280</sup> In Kontrast zu dem spezifischen Spannungsverhältnis zwischen Ernst und Lachen, das bei Heine inszenatorisch eine Rolle spielt und als affektiver Effekt der narrativen Strategie auf den Leser übertragen werden kann, sodass dieser die oszillatorische Ergänzungsbedürftigkeit beider Phänomene bei Heine erfährt, verläuft in diesem Kontext des »Zarathustra« bereits durch die Sehnsucht des Weisen nach dem Lachen ein signifikanter Riss, der nicht nur für die gesamte Inszenierung des Lachens als Schwellenerfahrung, sondern auch für die Möglichkeit des Textes virulent ist, einen komischen Effekt auf den Rezipienten zu übertragen. Über die Mitteilungsskepsis bei Heine hinaus pointiert Nietzsche sowohl durch die Inszenierung des Lachens als auch – wie im Folgenden zu zeigen ist – des Tanzens seine eigene Sprachskepsis, eine neue Rede für die ästhetische Erfahrungen der Leibvernunft finden zu können. In spezifischem Bezug auf den Text als Inszenatorium, in dessen Regiearbeit die Reflexionen über die Grenze einer sprachlich zu artikulierenden und textuell zu vermittelnden Leibvernunft einfließen, verschafft die inszenatorische Rede der Ironie dem Leser Einblick in das begrenzte Darstellungsvermögen des Textes.<sup>281</sup> Dass in dem direkt vorangehenden Kapitel »Von den Erhabenen« Zarathustra davon spricht, »scherzhafte Ungeheuer« (KSA IV, 150) in sich zu bergen, impliziert einen tragikomischen Prozess seines Scheiterns und Untergehens, den er als Redner durchläuft, um dabei als ein Narr hervorzutreten. Vor diesem Hintergrund soll weiter unten die narrative Strategie im Rahmen der Tanz-Inszenierung in dem Kapitel »Das andere Tanzlied« in Bezug auf ein semiotisches Verfahren<sup>282</sup> der literarischen Körper-Inszenierung analysiert werden.

In der Perspektive der Ästhetik des Performativen ist das von Nietzsche und Heine gemeinsam geteilte große Interesse für den Tanz ein vielversprechender Anhaltspunkt, um herauszufinden, inwiefern sich die Reflexionen beider Autoren über die Grenze der Inszenierung in deren literarischen Konzeptionen manifestieren.<sup>283</sup> In Kontrast zu dem überwiegend von der Forschung gewählten metaphorologischen Ansatz, den Tanz ohne seinen Bezug auf den Prozess der Verkörperung als Metaphorik hinsichtlich figurativer Strategien zu untersuchen,<sup>284</sup> wird

---

280 Jenny Gehrs, *Komische Philosophie – Philosophische Komik. Philosophische Komödien und satirische Kritik der Philosophie im 19. Jahrhundert*, 113.

281 »Der ganze Text hat die Form einer Redeweise, welche die Unmöglichkeit ihrer Darstellbarkeit enthält und dem Leser auch offenbart. Darin liegt das Maskenhafte der ironischen Rede: sie verbirgt ihr eigenes Darstellungsvermögen nicht, sondern eröffnet Grund und Grundlosigkeit ihres repräsentativen Potentials.« Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 158.

282 Mit der Rede von einem semiotischen Verfahren wird in konzeptioneller Hinsicht eine bestimmte Körper-Inszenierung gekennzeichnet, die in Bezug auf die Wahrnehmung des Zuschauers im Text durch die Ordnung der Repräsentation dominiert wird und bei der der Zeichencharakter der Aufführung strategisch im Mittelpunkt steht. Vgl. dazu auch das Kapitel I.2.2 dieser Arbeit.

283 Angesichts der zwei »Dionysos-Jünger« Heine und Nietzsche hebt Höhn die Leistung des ersteren hervor, das Dionysische im Rahmen seiner ästhetischen Praxis wieder entdeckt zu haben: »Werke wie »Florentinische Nächte«, »Elementargeister«, »Ludwig Börne« und »Die Götter im Exil« (1853) haben den Dionysos-Bacchus-Kult in den Formen von Tänzen, Feiern und Orgien wieder entdeckt, in denen Rausch und Entfesselung, Frenesie und Extase, Erotismus und Obszönität vorherrschen.« Gerhard Höhn, »Farceur« und »Fanatiker des Ausdrucks«. Nietzsche, ein verkappter Heineaner?, 137./Vgl. Linda Duncan, Heine and Nietzsche. Das Dionysische: Cultural Directive and Aesthetic Principle, in: Nietzsche-Studien, Bd. 19, 1990, 336–345.

284 Vgl. Nicolas S. Humphrey, *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and rhetorical Imagery*, Baltimore, Maryland 1987./Vgl. Roger W. Farguell, *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller – Kleist – Heine – Nietzsche*, München 1995.

in dieser Arbeit der Tanz als literarische Körper-Inszenierung in der Weise fokussiert, dass die narrative Strategie des Text-Mediums im Spannungsverhältnis zu dem inhaltlich präsentierten Erfahrungspotenzial des Tanzes analysiert werden kann. Bei Nietzsche ist der Tanz Inbegriff von »Leichtigkeit, Freiheit, Überlegensein und Selbstverständlichkeit des Lebens«<sup>285</sup>; maßgeblich für seine herausragende Stellung in der Rhetorik des »Zarathustra«-Textes ist die ihm gleichermaßen zukommende ästhetische und philosophische Relevanz.<sup>286</sup> Von Renate Reschke wird der Tanz dementsprechend hinsichtlich seiner Möglichkeit zur leiblichen Selbsterfahrung eines souveränen Individuums beleuchtet.<sup>287</sup> Die innovative Eigendynamik der Tanzbewegung gewinnt für Zarathustra sogar den Status eines Maßstabes angesichts eines Gottes, dessen Glaubwürdigkeit sich allererst durch die Fähigkeit zu tanzen erweisen würde: »Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde.« (KSA IV, 49) Insofern diese Anspielung auf Dionysos, den tanzenden Gott,<sup>288</sup> in der frühen Rede des ersten Teils unter dem Titel »Vom Lesen und Schreiben« zu finden ist, verdeutlicht sie die unüberbrückbare Kluft zwischen der medialen Vermittler-Rolle des Textes und der sich in der sinnlichen Unmittelbarkeit der Tanz-Performance offenbarenden Steigerung des Lebens, die Zarathustra zufolge einen Gott glaubhaft werden ließe.

In »Ecce homo« scheint Nietzsche die Souveränität des Tanzenden als Antwort auf ein bestimmtes Bewusstsein des Geistes von der Schwere vor Augen zu haben. Das »psychologische Problem im Typus des Zarathustra« will er unter anderem durch das Unterfangen des Protagonisten erläutern, »wie der das Schwerste von Schicksal, ein Verhängnis von Aufgabe tragende Geist trotzdem der leichteste und jenseitigste sein kann – Zarathustra ist ein Tänzer [...]« (KSA VI, 345) Der diesen Worten nach für den Tanz privilegierte Zarathustra wird dennoch der Aufgabe, die schließlich sein Verhängnis ist, nicht enthoben, wenn auch der späte Selbstkommentar des Autors für den Typus des Tänzers, der mit der verhängnisvollen Aufgabe konfrontiert wird, eine den Geist transzendierende bejahende Steigerungsfähigkeit postuliert. Vor dem Hintergrund der Selbstinszenierungen Zarathustras im Zeichen der Krise wird durch diese Disposition des Verkünders als Tänzer nicht so sehr ein durchschlagender Lehrerfolg dokumentiert, vielmehr

285 Christian Schüle, Art. »Tanz/Tänzer«, in: Henning Ottmann [Hg.], Nietzsche-Handbuch, a. a. O., 335.

286 Thorgeirsdottir zufolge »macht Nietzsche in Za die Metapher des Tanzes zum zentralen Begriff in der Beschreibung des zarathustrischen Philosophierens. Tanz wird somit zur Metapher des Denkens des freien Geistes.« Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, 124 f.

287 »Im Tanz wird der Tänzer sich selbst Gesetz, erfährt und realisiert er seine Herrschaft über die physis am eigenen Leib. Tanz bedeutet den Entwurf einer ordnungszentrierten Weltsicht, die den Tänzer selbst als ihren Demiurgen weiß; sein lustvolles Spiel mit der Bewegungspotenz des eigenen Körpers ist die Antwort auf das Bewußtsein der Schwere mittels seiner Infragestellung und Aufhebung durch seine äußerste provozierte Anerkennung.« Renate Reschke, *Eine andere Perspektive: Ein Gott, der zu tanzen verstünde. Eine Skizze zur Ästhetik des Dionysischen im »Zarathustra«*, in: Volker Gerhardt [Hg.], *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., 266 f.

288 Zwar ist die These Reschkes in Bezug auf die »Trinität Dionysos-Zarathustra-Nietzsche nicht ohne eine gewisse Spekulation« (Ebd. 264) und steht auch der grundlegenden inszenatorischen Differenzierung zwischen Zarathustra einerseits und dem Autor Nietzsche andererseits entgegen, doch ist es auch vor dem Hintergrund der zarathustrischen These vom Tod Gottes (KSA IV, 14) plausibel, dass Zarathustra sich auf Dionysos als integrativen Bestandteil seines argumentativen und rhetorischen Bildrepertoires bezieht: »Zarathustras Glaube an einen Gott, der zu tanzen versteht, ist [...] eine radikale Absage an den Gott der Christen, der ohnehin die Götter zum Lachen gereizt habe mit seinem Anspruch auf Einzigartigkeit und Alleinexistenz [...]. Die Vorstellung vom tanzenden Gott opponiert gegen den Christengott, gegen Christus, gegen das Kreuz, gegen das gewaltsam festgehaltene, gemaßregelte Leben.« Ebd. 268.

verschärft die Rede Zarathustras davon, dass er ein Tänzer sei, symptomatisch die Problematik seiner Mitteilungsaufgabe.

Als Zarathustra in der »Vorrede« einem Heiligen begegnet, findet er in ihm seinen ersten Betrachter, dem er, wie gleich zu Beginn der Begegnung gestanden wird, als ein Tänzer erscheint: »Ja, ich erkenne Zarathustra. Rein ist sein Auge, und an seinem Munde birgt sich kein Ekel. Geht er nicht daher wie ein Tänzer?« (KSA IV, 12) Mit dieser Frage des Heiligen zu Beginn des Buches für Zarathustra wird ein »Bild- und Aktionsraum«<sup>289</sup> geprägt, dessen häufige, sich durch die Reden des Weisen ziehende rhetorische Integration in den Text stets die Frage des Lesers impliziert, in welcher Weise nun Zarathustra überhaupt als ein Tänzer gelten kann. Der Verkünder beansprucht für den Namen Zarathustra die herausragenden Eigenschaften des Tänzers: »Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger [...]« (KSA IV, 366) Dass Zarathustra hier von sich in der dritten Person spricht, ist vor dem Hintergrund der oben untersuchten Maskerade des Verkünders, insbesondere seines Schauspieler-Problems verräterisch. Denn der Name Zarathustra bezeichnet eine sich verselbständigende exemplifikatorische Figur im Text, die das Ich als Verkünder nur verkörpern kann, indem er der Verstellung seiner Darstellungspraxis nach der Maßgabe der Regiearbeit des Textes anheim fällt. Insofern signalisiert die Rede des Weisen von sich als von einer Figur, die er spielt, einen wirkungsvollen Doppelaspekt seiner Person; wenn er der Protagonist des ›Neuen‹ Zarathustra zugleich ist und nicht ist, ist es für ihn konsequenterweise möglich, sich als einen imaginativen Doppelgänger zu erleben.

Im Hinblick auf den als Tänzer vorgestellten Zarathustra ist der Umstand bemerkenswert, wie er in dem Kapitel »Das Tanzlied« des zweiten Teils derjenige ist, der selber nicht tanzt und zudem das Tanzen zunächst zu verhindern droht.<sup>290</sup> Er stößt in südlicher Idylle auf eine Gruppe tanzender Mädchen, deren Tanz er erst unterbricht, um ihnen dann in beredsamer Selbstbespiegelung als ein passiv verbleibender Betrachter ein »Tanz- und Spottlied auf den Geist der Schwere« (KSA IV, 140) zu singen. Dieses Tanz- und Spottlied besteht aus einem Dialog des Weisen mit dem Leben. Kaum lassen ihn die Mädchen nach dem Tanz allein zurück, wird er traurig und versinkt in Schwermut: »Ein Unbekanntes ist um mich und blickt nachdenklich. Was! Du lebst noch, Zarathustra? Warum? Wodurch? Wohin? Wo? Wie? Ist es nicht Thorheit, noch zu leben?« (KSA IV, 141) Ausgerechnet im Umfeld des »Tanzliedes« gesteht Zarathustra seine eigene Verhinderung zu tanzen, wobei sich der melancholische Tiefsinn des *Redners* als eine dominierende Gestimmtheit des Fürsprechers des Leibes auswirkt. Im anschließenden »Grablied« hält er seinen Feinden vor, seinen »liebsten Sänger« (KSA IV, 144) überredet zu haben, die falsche Weise zum Tanz angestimmt zu haben: »Mörderischer Sänger, Werkzeug der Bosheit, Unschuldigster! Schon stand ich bereit zum besten Tanze: da mordetest du mit deinen Tönen meine Verzückung! Nur im Tanze weiss ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden: – und nun blieb mir mein höchstes Gleichnis ungeredet in

289 Renate Reschke, Eine andere Perspektive: Ein Gott, der zu tanzen verstünde. Eine Skizze zur Ästhetik des Dionysischen im »Zarathustra«, 264.

290 »Er will mittanzen. Der ›Geist der Schwere‹ (Za III) verhindert dies jedoch. Obgleich doch auch Zarathustra tanzen möchte, sinniert er in seiner Selbstbezüglichkeit nur über das Tanzen nach, so daß es vorerst bei der teilnahmslosen Beobachtung bleibt. Schlimmer noch: Er spricht mit einem der tanzenden Mädchen, die er damit sogar noch vom Tanzen abhält und die er doch gleichzeitig als Sinnbild des tanzenden Lebens verklärt.« Udo Tietz, Musik und Tanz als Symbolische Formen: Nietzsches ästhetische Intersubjektivität des Performativen, 80f.

meinen Gliedern!« (KSA IV, 144) Indem Zarathustra den Einfluss seiner Feinde auf den eigenen Sänger beklagt, verdeutlicht er, wie nötig für ihn ein Gott ist, der zu tanzen weiß, um überhaupt in Form der Rede zum Tanzen ermutigen zu können.<sup>291</sup> Das bislang ungeredete Gleichnis der höchsten Dinge steht noch aus, das erst im Vollzug des Tanzes seine adäquate Redeform erlangt. In den Fokus gerät eine »doppelte Erscheinung des Tanzes, der sowohl poetisches Motiv als auch Vergleichsbild dichterischer Rede ist [...]«. <sup>292</sup> Die Reflexionen über Zarathustras eigenen *Status als Dichter* sind somit stets mit einzubegreifen, wenn er der Befreiungsgeste des Tanzes das Wort reden will. Die sprachliche Inszenierung des Tanzes durch den Verkünder ermöglicht zugleich eine literarische Versuchsanordnung, in der dieser in der Rolle als Dichter vorgeführt wird.

Schon der Titel des Kapitels »Das andere Tanzlied« lässt aufhorchen, weil daran die Strategie des Regisseurs Nietzsche abzulesen ist, die beiden Tanzlieder hinsichtlich ihres reziproken Verhältnisses, das sie zueinander eingehen, transparent zu machen, um über die Gemeinsamkeiten hinaus ihre eigentümliche Differenz nur umso schärfer hervortreten zu lassen. Für beide Tanzlieder gilt, dass Zarathustra jeweils der direkten Anredeformel nach zu urteilen im Dialog mit dem Leben begriffen ist.<sup>293</sup> Darüber hinaus erscheint jeweils das Leben als Frau personifiziert, zu der der Weise sowohl im übertragenen Sinne als abstraktes Motiv als auch konkret im Sinne eines inszenierten Affektes in ein komplexes Spiel der Verführung tritt. In dem zweiten, dem »anderen« Tanzlied wird Zarathustra aus seiner Teilnahmslosigkeit, die noch im ersten Tanzlied für ihn kennzeichnend gewesen ist, befreit, wofür einzig der verführende Blick des als Frau imaginierten Lebens den Auslöser darstellt:

Nach meinem Fusse, dem tanzwüthigen, warfst du einen Blick, einen lachenden fragenden schmelzenden Schaukel-Blick: Zwei Mal nur regtest du deine Klapper mit kleinen Händen – *da* schaukelte schon mein Fuss vor Tanz-Wuth. –

Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen: trägt doch der Tänzer sein Ohr – in seinen Zehen!

Zu dir hin sprang ich: *da* flohst du zurück vor meinem Sprunge; und gegen mich züngelte deines fliehenden fliegenden Haars Zunge!

Von dir weg sprang ich von deinen Schlangen: *da* standst du schon, halbgewandt, das Auge voll Verlangen. Mit krummen Blicken – lehrst du mich krumme Bahnen; auf krummen Bahnen lernt mein Fuss – Tücken! Ich fürchte dich Nahe, ich liebe dich Ferne; deine Flucht lockt mich, dein Suchen stockt mich: – ich leide, aber was litt ich um dich nicht gerne!

Deren Kälte zündet, deren Hass verführt, deren Flucht bindet, deren Spott – rührt:

– wer hasste dich nicht, dich grosse Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windseilige, kindsäugige Sünderin!

Wohin ziehst du mich *jetzt*, du Ausbund und Unband? Und *jetzt* fliehst du mich wieder, du süsser Wildfang und Undank! Ich tanze dir nach, ich folge dir auch auf geringer Spur. Wo bist du? Gib mir die Hand! Oder einen Finger nur!

Hier sind Höhlen und Dickichte: wir werden uns verirren! – Halt! Steh still! Siehst du nicht Eulen und Fledermäuse schwirren?

Du Eule! Du Fledermaus! Du willst mich öffnen? Wo sind wir? Von den Hunden lerntest du diess Heulen und Klaffen. Du fletschst mich lieblich an mit weissen Zähnlein, deine bösen Augen springen gegen mich aus lockichtem Mählein!

291 Vgl. Werner Stegmaier, *Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 213.

292 Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 170.

293 »Das Tanzlied«: »In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben! Und in's Unergründliche schien ich mir dazu sinken.« (KSA IV, 140) »Das andere Tanzlied«: »In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben: Gold sah ich in deinem Nacht-Auge blinken, – mein Herz stand still vor dieser Wollust [...]«. (KSA IV, 282)

Das ist ein Tanz über Stock und Stein: ich bin der Jäger, – willst du mein Hund oder meine Gemse sein?  
*Jetzt* neben mir! Und geschwind, du boshafte Springerin! *Jetzt* hinaus! Und hinüber! – Wehe! Da fiel ich  
 selber im Springen hin!  
 Oh sieh mich liegen, du Übermuth, und um Gnade flehn! Gerne möchte ich mit dir – lieblichere Pfade  
 gehen!  
 – der Liebe Pfade durch stille bunte Büsche! Oder dort den See entlang: *da* schwimmen und tanzen  
 Goldfische!  
 Du bist *jetzt* müde? *Da* drüben sind Schafe und Abendröthen: ist es nicht schön, zu schlafen, wenn Schäfer  
 flöten? (KSA IV, 282f.; H. v. m.)

Offenkundig betreibt der Text durch seine literarischen Verfahren einen hohen Aufwand, um den Tanz mit sprachlichen Mitteln zu inszenieren. In der Nietzscheforschung wird das Verhältnis zwischen dem realen Vollzug der Tanzbewegung und der durch das Text-Medium vermittelten Redeweise Zarathustras sehr unterschiedlich interpretiert. Gasser unterstreicht den Unterschied dieses zweiten Tanzliedes zu dem ersten aus dem Grunde, dass nun das Motiv des Tanzes in die metaphorische Rede Zarathustras einfließe und das reale Tanzen in die Bewegung des Textes verwandelt werde.<sup>294</sup> Der seiner Meinung nach schreibend initiierte Tanz zwischen Wort und Welt, der durch den »dichtenden Tänzer und tanzenden Dichter«<sup>295</sup> bei Nietzsche ermöglicht werde, solle sich als tanzender Sprachreigen effektiv auf den Leser übertragen: »Diesem Sprachreigen kann sich auch der Leser nicht entziehen. [...] Lesen heißt hier nicht verweilendes Entziffern, sondern versuchendes Mittanzen und Spurenlesen.«<sup>296</sup> Dieser impliziten Annahme sprachlicher Präsenzeffekte des Textes steht die Position Reschkes entgegen, der zufolge in beiden Tanzliedern die *Reflexion* über das Leben den eigentlichen künstlerischen Akt des Tanzes verdränge und insbesondere in der Montage aus Monolog und Dialog im zweiten Tanzlied sich die ausschließliche Rede *über* den Tanz als selbstreflexive künstlerische Darstellung offenbare.<sup>297</sup> Mit Hilfe der Kategorie der Inszenierung können bestimmte Hinweise beider Positionen, der signifikante rhetorische Aufwand des *tanzenden Dichters* einerseits wie auch der Lektüreindruck einer *selbstbezüglichen* Tanz-Darstellung andererseits, aufgegriffen werden, indem sie jeweils einen bestimmten Aspekt der spezifischen *narrativen Strategie* der Inszenierung beleuchten.

Die angeführte Passage aus dem »anderen Tanzlied« ist auffallend szenisch konzipiert.<sup>298</sup> Das Zuschauer-Ich wird von dem Leben als anfänglichen Akteur der Szene durch den »lachenden fragenden schmelzenden Schaukel-Blick« und die »Klapper« zum Tanzen bewegt; sein erotisches

294 Vgl. Peter Gasser, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 175.

295 Ebd. 174.

296 Ebd. 175.

297 »Das Moment der Reflexion trennt [beim ersten Tanzlied; S.W.] dramatisch. Zarathustra denkt über sich als Tanzenden, über den Tanz und das Tanzen nach. Es ist nicht mehr der eigentliche künstlerische Akt, der das Geschehen dominiert, sondern es ist die permanente Reflexion über diesen Akt. [...] Auch das ›Andere Tanzlied‹ ist seiner Struktur nach eine Montage aus Monolog und Dialog, in jedem Falle ein Gespräch, eine Reflexion über das Leben und den Lebensanz. Gespräch und Reflexion dominieren; sie sprechen über das, was sie tun. Man ist unwillkürlich paradox an Hegels Bestimmung der modernen Ästhetikssituation erinnert: dass die Kunst nur noch zur denkenden Betrachtung einlade, nicht mehr zu dem Zweck, sie wieder hervorzubringen, sondern, was sie sei, zu erkennen.« Renate Reschke, Zarathustra und die alten Männer oder Dionysos trifft den Papst. Tanz als Kritik des Christentums und der Moderne, in: Peter Villwock [Hg.], Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, a. a. O., 187.

298 Vgl. Marie Hedwig Kaulhausen, Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis, München/Wien 1977, 130.

Begehren nach dem Leben verführt ihn dazu, in einen Tanz mit einzustimmen, dessen inszenierte Bewegung in einem spannungsvollen Zusammenspiel aus Distanz und Nähe zwischen dem Zuschauer-Ich und der Akteurin des Lebens besteht. Der Tempuswechsel nach der ersten Sequenz der inszenierten Tanzbewegung, die in der gesamten Inszenierung durchgehaltene direkte Anrede der sich stets entziehenden Tanzpartnerin und die Spannungserzeugung durch die gehäufte Verwendung der lokal und temporal fungierenden Deixis ›da‹ und ›jetzt‹ erzeugen sprachliche Präsenzeffekte, die die Gegenwärtigkeit des Augenblickes auf den Leser zu übertragen suchen. Jedoch ist die sprachlich in Erscheinung tretende leibliche Präsenz zwischen den beiden Tanzenden dem sinnstiftenden Gleichnis immanent, das die grundsätzliche allegorische Bedeutung der Aufführungssituation bestimmt und die repräsentativen Figurationen der tanzenden Agenten behauptet: Der Tanz des Lebens mit dem Weisen Zarathustra, der schließlich im zweiten Teil des »anderen Tanzliedes« das sinnlich erlebte Leben seiner Weisheit vorzieht.<sup>299</sup> Die inflationär auftretenden Ausrufungs- und Fragezeichen<sup>300</sup> forcieren die Tendenz einer Gesprächssituation, in der ein Ich innerhalb des Gleichnisses mittels seines exaltierten Einsatzes sprachlicher Regieanweisungen *als ein Rhetor präsentiert* wird, der ein Tänzer sein *will*.

Um die Frage nach der narrativen Strategie der Körper-Inszenierung zu beantworten, ist es wichtig darauf zu achten, wie bewusst in dem zweiten Tanzlied ein spezifischer poetischer Rhythmus als genuine Sprechweise des Dichters vorgeführt wird. In diesem Tanzlied vollzieht sich ein Übergang in freie Rhythmen, die miteinander reimen,<sup>301</sup> wobei die einzelnen Sätze sich zu einer Art Sprechgesang verbinden und die »rhythmisch-melodische Klanggestalt«<sup>302</sup> des Liedes hervorrufen. Darüber hinaus konstatiert Vitens in Bezug auf das »andere Tanzlied« einen spielerischen Stil, der primär auf spielerische Klangeindrücke und Reimeffekte als solche abziele.<sup>303</sup> Dieser Befund liefert einen entscheidenden Hinweis für die Analyse, indem dadurch die problematische Tätigkeit der schaffenden Dichter-Instanz in den Mittelpunkt gerückt wird, zu der Zarathustra ein zutiefst ambivalentes Verhältnis eingeht, wie er in dem bereits erwähnten Kapitel »Von den Dichtern« einem seiner Jünger sagt: »Doch was sagte dir einst Zarathustra? Dass die Dichter zuviel lügen? – Aber auch Zarathustra ist ein Dichter.« (KSA IV, 164) Die sprachliche Tanz-Inszenierung ist nicht nur durch die hauptsächlich rein reimenden Paarreime wie »verstehen«/»Zehen«, »Sprunge«/»Zunge« und »Spur«/»nur« gekennzeichnet, sondern außerdem durch frappierende Assonanzen wie beispielsweise »Blicken«/»Tücken«, »Unband«/»Undank«, »Springerin«/»Springen hin« und »Büsche«/»Goldfische« [!] als auch durch ausgesprochen konventionelle Alliterationen wie zum Beispiel »über Stock und Stein«. Es wird deutlich, dass das Zuschauer-Ich ostentativ alle Register einer poetischen Redeweise erfüllt, die nicht zuletzt durch den abrupten Wechsel grotesker Sprachbilder einen *komischen Effekt* für den Leser erzeugt.

299 »Damals aber war mir das Leben lieber, als je alle meine Weisheit.« (KSA IV, 285)

300 »Das ›andere Tanzlied‹ enthält beispielsweise in 11 kurzen Zeilen 16 Ausrufungszeichen, womit es die ungeheure Bedeutung der ausgesprochenen Gedanken betonen will.« Siegfried Vitens, *Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches* in »Also sprach Zarathustra«, 69.

301 Vgl. Friedrich von der Leyen, *Friedrich Nietzsche: Die Sprache des »Zarathustra«*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 3. Bd., 1962, 220.

302 Marie Hedwig Kaulhausen, *Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis*, 131.

303 Vgl. Siegfried Vitens, *Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches* in »Also sprach Zarathustra«, 134f.

Ausschlaggebend für diesen komischen Effekt der Tanz-Inszenierung ist vor allem der durch den Autor bewusst ausgestellte Reimzwang, dem der dichtende Redner im Text unterworfen ist, weil er in seiner Rolle als Dichter der rhythmischen Struktur der Rede folgen muss. Diesen ambivalenten Rollencharakter hält Nietzsche äußerst prägnant in dem Gedicht »Dichters Berufung« aus den »Liedern des Prinzen Vogelfrei« fest, das ironisch mit der Erkenntnis des Philosophen und Künstlers Nietzsche spielt, ein Dichter zu sein:

[...]

Wie mir so im Verse-Machen  
 Silb' um Silb' ihr Hopsa sprang,  
 Musst' ich plötzlich lachen, lachen  
 Eine Viertelstunde lang.  
 Du ein Dichter? Du ein Dichter?  
 Steht's mit deinem Kopf so schlecht?  
 »Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter«  
 Achselzuckt der Vogel Specht.

[...]

Wessen harr' ich hier im Busche?  
 Wem doch laur' ich Räuber auf?  
 Ist's ein Spruch? Ein Bild? Im Husche  
 Sitzt mein Reim ihm hintendrauf.  
 Was nur schlüpft und hüpf, gleich sticht der  
 Dichter sich's zum Vers zurecht.  
 »Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter«  
 Achselzuckt der Vogel Specht.

[...]

Schiefe Sprüchlein voller Eile,  
 Trunkne Wörtlein, wie sich's drängt!  
 Bis ihr Alle, Zeil' an Zeile,  
 An der Tiktak-Kette hängt.  
 Und es giebt grausam Gelichter,  
 Das dies – freut? Sind Dichter – schlecht?  
 »Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter«  
 Achselzuckt der Vogel Specht.

[...]

(KSA III, 640)

Die versifizierte Selbsterkenntnis des artikulierten Ichs geschieht in diesem Gedicht mit einer Selbstironie, die sich in Bezug auf den »Zarathustra« und die zentrale Berufung des Protagonisten zum Dichter programmatisch liest. Die eigene Dichterexistenz wird in »Dichters Berufung« als eine Rolle verstanden, die zu sprechen ist und sich in Versen umsetzen lässt. Nietzsche inszeniert gleichsam aus dem *narrenfreien* Hintergrund der »Lieder des Prinzen Vogelfrei« heraus seine Reflexion über den Dichter in der dichtenden Rolle selbst. Die Zarathustra-Figur wird zwar in dem Gedicht nicht unmittelbar angesprochen, aber sie wird dennoch von der Reflexion der Dichter-Rolle treffsicher mit erfasst. Das Gedicht ironisiert und parodiert die *künstlerische Form* der Rede, die den poetischen Schein erzeugt und die Identität des Dichters im Spannungsverhältnis zwischen Ernst und Lachen inszenieren kann. In dem Aphorismus »Vom Ursprunge der Poesie« aus der »Fröhlichen Wissenschaft« reflektiert Nietzsche über die inszenatorische Kraft des poetischen Rhythmus':

Mit ihm [dem Rhythmus; S.W.] konnte man Alles: eine Arbeit magisch fördern; einen Gott nöthigen, zu erscheinen, nahe zu sein, zuzuhören; die Zukunft sich nach seinem Willen zurecht machen; [...] - *ohne den Vers war man Nichts, durch den Vers wurde man beinahe ein Gott*. Ein solches Grundgefühl lässt sich nicht mehr völlig ausrotten, - und *noch jetzt* [...] *wird auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus* [...]. Ist es nicht eine sehr lustige Sache, dass immer noch die ernstesten Philosophen, so streng sie es sonst mit aller Gewissheit nehmen, sich auf *Dichtersprüche* berufen, um ihren Gedanken Kraft und Glaubwürdigkeit zu geben? (KSA III, 442; H. v. m.)

Einen »Narren des Rhythmus« inszeniert Nietzsche auf ironische Weise in dem zweiten Tanzlied. Der poetische Rhythmus evoziert einen Schein, in dem die Inszenierung göttlicher Größe und Schaffenskraft möglich scheint. Indem Zarathustras Aufgabe der Verkündigung in direkte Beziehung gesetzt wird zu der Rolle des Dichters, verkörpert er die tragikomische Figur des Narren, der bei dem Versuch scheitert, den tanzenden Gott Dionysos mit seinen Worten zu beschwören. Seine »Sehnsucht nach der Nähe des Gottes Dionysos«<sup>304</sup> erfüllt sich nicht, genauso wie angesichts des oben untersuchten Lachens das umwertende Zielvorhaben einer befreienden Lachgemeinschaft unerreicht bleibt.

Vor diesem Hintergrund können die sprachlichen Präsenzeffekte, die in dem zweiten Tanzlied auszumachen sind, auf die narrative Strategie der Regiearbeit des Textes hin funktionalisiert werden, Zarathustra in der Rolle als Dichter ironisch zu inszenieren. Der Gedanke, dass in »Zarathustra« das Tragische und das Komische untrennbar miteinander verbunden sind,<sup>305</sup> bestätigt sich durch den tragikomischen Versuch des Protagonisten, im Rahmen einer *semiotisch* verfahrenen Inszenierung den Tanz *als* eine leibliche Präsenzerfahrung zwischen Akteur und Zuschauer zu präsentieren. Der dergestalt inszenierende, d. h. »Zeichen-erfindende« (KSA III, 592) Verkünder Zarathustra ist ein literarisch inthronisierter *Schauspieler*, der durch seine Darstellungspraxis die ästhetische Mobilisierung des Textes »Zarathustra« als mediales Ereignis austrägt.<sup>306</sup> Das »andere Tanzlied« verdeutlicht dementsprechend wie keine andere sprachliche Inszenierung des »Zarathustra« den Befund Friedrich von der Leyens: »bei der Ordnung der Worte, der Sätze, der Klänge, des Rhythmus, ja auch der Bilder empfindet man: das ist Spiel und das soll Spiel sein, allzu bewußte Kunst, Rhetorik, Virtuosität, sagen wir getrost, Schauspielerei.«<sup>307</sup> Indem Nietzsche »keine andre Art [kennt], mit grossen Aufgaben zu verkehren als das Spiel« (KSA VI, 297), führt er spielerisch-künstlerisch durch den Modus, wie Zarathustra in der Perspektive des Regisseurs ein theatrales Ereignis sprachlich konzipiert, seine sprachkritische These in Bezug auf den interpretativen Charakter jeden möglichen Ereignisses vor Augen.<sup>308</sup> Dem dritten Teil, der mit dem »anderen Tanzlied« ausklingt, ist als Motto ein Spruchzitat Zarathustras vorangestellt,

304 Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 184.

305 »Tragisches und Komisches werden im Hinblick auf den Zarathustra untrennbar miteinander verbunden. Nietzsches heiterer Buch ist nicht zu trauen. Scheint der Text heiter zu sein, hat man diese Heiterkeit als Problem zu erkennen, und darf sie nicht mißverstehen.« Claus Zittel, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 142.

306 »In der Partitur der Zeichenformierungen ist die ›Zeichen-erfindende‹ ästhetische Mobilisierung dergestalt primär als mediales Ereignis zu begreifen, das in der Konfrontation von ästhetischer Steigerung und kultureller Sinngeschichte, das heißt von Vorstellungstrieb und Sprachstruktur, erzeugt wird.« Georg Bayerle, Metapher und Gelächter. Mediale Bewusstwerdung und ästhetische Mobilisierung in Nietzsches Philosophie, 28.

307 Friedrich von der Leyen, Friedrich Nietzsche: Die Sprache des »Zarathustra«, 229.

308 »Der interpretative Charakter alles Geschehens. Es giebt kein Ereigniß an sich. Was geschieht, ist eine Gruppe von Erscheinungen *a u s g e l e s e n* und zusammengefaßt von einem interpretirenden Wesen.« (KSA XII, 38)

dass dadurch eine ironische Pointe erhält, indem es auch als die Botschaft des Autors und Regisseurs (zweiter Stufe) Nietzsche an den Leser zu verstehen ist angesichts der scheiternden Selbstinszenierung des Weisen in der »Rolle eines neuen Weltenschöpfers«<sup>309</sup>: »Wer von euch kann zugleich lachen und erhoben sein? Wer auf den höchsten Bergen steigt, der lacht über alle Trauer-Spiele und Trauer-Ernte.« (KSA IV, 192) Worauf es demzufolge bei der Lektüre der in diesem Kapitel analysierten Körper-Inszenierungen ankommt, ist ein grundsätzliches »Sowohl-als-Auch«<sup>310</sup> von Ernst und Lachen, das die affektive Teilnahme des Lesers an dem Scheitern Zarathustras durch dessen bewusste Irritation intensiviert.

Wenn die sprachliche Regiearbeit des dichtenden Rhetors Zarathustra durch seinen Autor entlarvend vorgeführt wird, begreift dies auch Nietzsches Sprachskepsis mit ein, die grundsätzlich die Grenze des Text-Mediums bei den sprachlichen Inszenierungen der Leibvernunft reflektiert und kraft der narrativen Strategie mit präsentiert. Im Hinblick auf den Tanz und das Lachen als literarische Körper-Inszenierungen im Text betreibt Nietzsche in Kontrast zu Heine eine grundlegende Destabilisierung der Figuration Zarathustras, die für die poetische Identität des Autors keinen Gewinn an künstlerischer Souveränität gewährt. Die Krisenerfahrung der Dichterexistenz vollzieht sich als ein Riss, der durch die Figuration des Verkünders Zarathustra im Text verläuft, ohne eine stabilisierende Position und künstlerische Zukunftsoption für den Denk-Künstler aufzuweisen. Heines Vertrauen in die Kapazitäten der Sprache, das noch in seinem selbstironischen Spiel mit der eigenen Krisenerfahrung als Dichter auszumachen ist, wird von Nietzsche nicht mehr geteilt, sodass im Rahmen des Text-Mediums der Verkünder als literarisch präsentierter Schauspieler zugleich die sprachlichen und die künstlerischen Grenzen der literarischen Körper-Inszenierungen aufzeigt.

### 2.2.2 *Wie der Augenschein lehrt: Zarathustras parodistisches Beispiel des Narren*

In einem Brief an Franz Overbeck vom 6.2.1884 fokussiert Nietzsche das Finale des »Zarathustra« und prognostiziert, gemeinsam mit dem Freund über sich selber als Künstler dieser energetisch-explosiven Symphonie im höchsten Maße irritiert zu sein. Der Autor, der mit seinen erwählten Lesern über sich aus heillosem Grund lachen will, lässt durchblicken, wie sehr er sich darin zurückhält, die eigene Regiearbeit mit Hilfe des Textes zu signalisieren, sodass er als Autor Gefahr läuft, hinter den Selbstinszenierungen seines Protagonisten zu verschwinden und mit Zarathustra verwechselt zu werden:

Übrigens ist der g a n z e Zarathustra eine Explosion von Kräften, die Jahrzehnte lang sich aufgehäuft haben: bei solchen Explosionen kann der Urheber leicht selbst mit in die Luft gehen. Mir ist öfter **so** zu Muthe: – das will ich Dir nicht verbergen. Und ich weiß im Voraus: wenn du aus dem Finale ersehen wirst, w a s mit der ganzen Symphonie eigentlich gesagt werden soll (– sehr artistisch und schrittweise, wie man einen Turm baut), – so wirst auch Du, mein alter treuer Freund, einen heillosen Schrecken und Schauer nicht überwinden können. Du hast einen **äußerst gefährlichen** Freund; und das Schlimmste an ihm ist, wie sehr er **zurückhalten** kann. Wie gerne möchte ich mit Dir und Deiner lieben verehrungswürdigen Frau zusammen lachen (mich über mich selber **t o d t l a c h e n** !!!) [...].<sup>311</sup>

309 Werner Ross, *Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben*, München 1984, 667.

310 Stefan Sonderegger, *Friedrich Nietzsche und die Sprache. Eine sprachwissenschaftliche Skizze*, 17.

311 KSB VI, 475.

Nietzsche deutet hiermit für sein Buch eine sich erst mit dem vierten Teil erfüllende, alle bisherigen Teile mit bedingende Inszenierungsstrategie im Zeichen der Krise an<sup>312</sup> und hebt in dieser Hinsicht die Wirkung eines Lachens hervor, das seinen ernstesten Hintergrund keineswegs verleugnet. Es ist vor allem diese umfassende tragikomische Dimension des Lachens, die den vierten Teil als einen wichtigen integrativen Bestandteil des Gesamttextes erweist, und der stichhaltigen Argumentation Zittels zufolge dem häufigen Versuch in der Nietzscheforschung entgegen steht, den »Zarathustra« auf die ersten drei Teile zu verkürzen.<sup>313</sup> Der vierte Teil, »the very last part of this complicated work«<sup>314</sup>, stellt weder ein im Text isoliertes »Fratzenkabinett«<sup>315</sup> dar, noch ist er ausschließlich ein »böses, boshaftes Satyrspiel«<sup>316</sup>, das unvermittelt der scheinbar im Text geleisteten Innovation eines tragischen Lebensgefühls anhängen würde. Vielmehr eröffnet der spezifische Modus der Körper-Inszenierungen in diesem Finale des Buches die Möglichkeit, die Krise Zarathustras als exemplarischem Verkünder für den Leser dadurch in Bezug auf den tragikomischen Effekt kulminieren zu lassen, dass in der Perspektive einer vermittelnden Erzählerinstanz Zarathustra zu einem privilegierten Kreis von Zuhörern innerhalb von bestimmten Aufführungsprozessen sprechend und handelnd in Beziehung gesetzt wird, die er selber nicht inszeniert. Indem Zarathustra grundsätzlich die Position des Regisseurs durch seine ausschließlich immanente Präsenz innerhalb der Aufführungssituation verliert, kann die Regiearbeit zweiter Stufe den Protagonisten in dramaturgischer Direktheit vorführen, wie er im Prozess des Scheiterns an seiner Mitteilungsaufgabe in spezifischer Weise den Schauspielertypus realisiert.

Die »höheren Menschen« bilden den privilegierten Zuhörerkreis, der sich zu Beginn des vierten Teils zu Zarathustra auf den Weg gemacht hat. Es sind paradoxerweise herausragende Repräsentanten des Verfalls, die selber eine große Skepsis gegenüber ihrer dekadenten repräsentativen Funktionsweise hegen.<sup>317</sup> Aus diesem Grunde geht bezüglich der Regiearbeit des Textes die Tatsache, dass sie überhaupt zu dem Weisen unterwegs sind und von sich aus dessen erhöhte Lebenssphäre im Gebirge aufsuchen, mit der komplexen Strategie einher zu inszenieren, wie sie in bestimmten Verkörperungsprozessen eine symptomatische Spannung zwischen ihrem leiblichen In-der-Welt-Sein und ihrer instabilen Repräsentationsfunktion aufzeigen. Für den Lehrenden erwächst Nietzsche zufolge aus der sich anbahnenden Begegnung mit diesem erwartungsvollen Publikum, das aus den Hinterwelten des Flachlandes zu ihm kommt, die Aufgabe, die symptomatische Modalität ihrer Verkörperungsprozesse zu verstehen: Es handle

312 So spricht Nietzsche sich ebenfalls Overbeck gegenüber in einem Brief vom 9. November 1883 über den systematischen Wert des vierten Teils aus, als er dem Freund den zweiten Teil des »Zarathustra« zu lesen gibt: »[...] lies ihn als einen zweiten Theil von vieren d.h. verstehe, daß Mancherlei darin erst im Sinne des Ganzen seine Nothwendigkeit bekommen wird. Im Übrigen wirst du wissen, wie fern ich mit diesem Zarathustra von allem Literarischen bin. Es handelt sich um eine ungeheure Synthesis, von der ich glaube, daß sie noch in keines Menschen Kopf und Seele gekommen ist.« (KSB VI, 455)

313 Vgl. Claus Zittel, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 136 ff.

314 Alexander Nehamas, For whom the Sun shines. A reading of »Also sprach Zarathustra«, 180.

315 Peter Pütz, Nietzsche, Stuttgart 1967, 40.

316 Eugen Fink, Nietzsches Philosophie, 5. Auflage, Stuttgart 1986, 114.

317 Als dekadent bezeichne ich in diesem Kontext einen gebrochenen Willen zum Leben, der gegenüber dem eigenen Leib Verachtung hegt: »Wenn man den Ernst von der Selbsterhaltung, Kraftsteigerung des Leibes, das heißt des Lebens ablenkt, wenn man aus der Bleichsucht ein Ideal, aus der Verachtung des Leibes »das Heil der Seele« konstruiert, was ist das Anderes, als ein Recept zur decadence?« (KSA VI, 331)

sich im vierten Teil um eine »Zeitschilderung« durch die Besuche gegeben, aber interpretiert von Zarathustra.« (KSA XI, 359) Somit lassen die »höheren Menschen« die zeitgeschichtlichen Krisensymptome der Gegenwart nicht hinter sich zurück, sondern führen sie sinnlich prägnant mit sich und in das Reich Zarathustras ein, um damit zunächst unbewusst den Weisen in seiner erhabenen Einsamkeit herauszufordern.

Wie durch den oben bereits erwähnten »Nothschrei« der »höheren Menschen« deutlich wird, hegen sie ein dringendes Bedürfnis, von ihrem Leiden durch Zarathustra erlöst zu werden. Für diese Existenzen scheint die Erfahrung eines Zwischenraumes konstitutiv zu sein, ohne selbst das Stadium des Überganges überschreiten zu können: »Aus dieser Zwischenstellung, die durch ein Nicht-mehr und Noch-nicht zu charakterisieren ist, resultiert einerseits ihre Bedeutung, andererseits aber auch ihre Gefahr für Zarathustra.«<sup>318</sup> Denn in Zarathustras Perspektive dokumentiert sein nach wie vor akutes Problem, *als ein Schauspieler* die Rolle des exemplarischen Verkünders zu verkörpern, dass er den Übergang in die utopisch vorgestellte Zukunft selbst nicht vollziehen kann. Insbesondere bergen die performativen Momente der Aufführungen im Text in sich das Potenzial, durch die gemeinschaftsbildende Kraft der Schwellenerfahrungen die grundsätzliche Verwandtschaft von Akteur und Zuschauer zu exponieren und d. h. zu zeigen, dass Zarathustra in bestimmter Weise über den Krisenstatus der »höheren Menschen« nicht erhaben ist.<sup>319</sup>

Zarathustra wird bei seinem Gespräch mit dem Wahrsager durch die akustische Gewalt des Notschreis auf die herannahenden »höheren Menschen« aufmerksam. Als der Wahrsager ihn fragt, ob er denn noch nicht vernehme, wie aus der Tiefe die »Wellen grosser Noth und Trübsal« (KSA IV, 301) zu ihm heraufbrausen würden, schweigt Zarathustra und horcht auf. Unter dem Eindruck des plötzlich erschallenden Schreis stellt er dem Wahrsager die Frage, was die zu ihm heraufdringende Not des Menschen für ihn selber zu bedeuten habe:

›Du schlimmer Verkünder, sprach endlich Zarathustra, das ist ein Nothschrei und der Schrei eines Menschen, der mag wohl aus einem schwarzen Meere kommen. Aber was geht mich Menschen-Noth an! Meine letzte Sünde, die mir aufgespart blieb, – weißt du wohl, wie sie heisst?‹ – ›Mitleiden! antwortete der Wahrsager aus einem überströmenden Herzen und hob beide Hände empor – oh Zarathustra, ich komme, dass ich dich zu deiner letzten Sünde verführe!‹ – (Ebd.)

In dieser Situation liefert der Wahrsager als »schlimmer Verkünder« die Deutung des Notschreis, die Zarathustra nachhaltig zu handeln veranlasst. Indem er den Wahrsager als den Souverän einer Deutung anerkennt, die seinen eigenen individuellen Weg betrifft, handelt er dem Anspruch zuwider, im Hinblick auf seinen individuellen Lebensvollzug ein exemplarischer Verkünder zu sein. Im Mitleiden besteht nun die Sünde, zu der der Wahrsager seinen Worten zufolge Zarathustra *verführen* will. Diejenigen, die das Mitleid des Weisen erregen sollen, sind die »höheren Menschen«, namentlich: die »zwei Könige«, der »Gewissenhafte des Geistes«, der »Zauberer«, der »letzte Papst«, der »hässlichste Mensch«, der »freiwillige Bettler« und der »Wanderer und Schatten Zarathustras«. Wie nahe Zarathustra ihnen grundsätzlich steht, verdeutlicht der folgende Entwurf zum »Nothschrei«-Kapitel aus dem Nietzsche-Nachlass: »in summa: der N o t s c h r e i

318 Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 131.

319 Gary Shapiro hält übereinstimmend mit Blick auf das Potenzial des Lachens im vierten Teil des »Zarathustra« grundsätzlich fest: »[...] the distinction between audience and spectator lapses.« Gary Shapiro, *Festival, Carnival and Parody in »Zarathustra« IV*, in: David Goicoechea [Ed.], *The great year of Zarathustra*, Lanham/New York 1983, 53.

des höheren Menschen an Zarathustra. Zarathustra ermahnt sie zur Geduld, schaudert selber über sich: »es ist Nichts, was ich nicht selber erlebt habe!«, vertröstet sich »auf« seine Glückseligen und begreift: »es ist höchste Zeit.« (KSA XI, 361) In der von Nietzsche skizzierten Selbstbetrachtung seines Protagonisten erschauert dieser in dem Moment über sich selber, in dem er einsieht, dass er die Erlebnisse der »höheren Menschen« mit ihnen gemeinsam teilt. Hinsichtlich dieser frappierenden Entdeckung rücken die Erlebnisse in den Mittelpunkt, die Zarathustra erfährt, wenn er sich mit den unterschiedlichen Erscheinungen seines Zuhörerkreises auseinandersetzt. Bei seinen Begegnungen mit ihnen ist auf dieser Folie stets darauf zu achten, wie Zarathustra sowohl kraft seiner Wahrnehmungsweise als auch im Rahmen der inszenierten Aufführungssituation mit seiner Rolle als lehrender Verkünder konfrontiert wird.

Als Zarathustra den beiden Königen, »mit Kronen und Purpurgürteln geschmückt und bunt wie Flamingo-Vögel« (KSA IV, 304), begegnet, verbirgt er sich zunächst als Zuschauer in einem Versteck und belauscht das Gespräch, das sie führen. Auf diese Weise ist er der Zeuge eines Geständnisses: »Wir sind nicht die Ersten – und müssen es doch bedeuten: dieser Betrugerei sind wir endlich satt und ekel geworden.« (KSA IV, 305) Indem sie durch betrügerische Verstellung den repräsentativen Schein eines Status wahren müssen, der ihnen eigentlich nicht zukommt, erklären sich die Könige zu Schauspieler-Existenzen. Im Verlauf des Gesprächs geben sie sich als begeisterte Anhänger zarathustrischer Sprüche zu erkennen, die trotz des zunächst erfolgreichen Versuches der Feinde, Zarathustra als einen Teufel erscheinen zu lassen, zu demjenigen aufgebrochen sind, dessen *Worte* auf sie so bestechend *gewirkt* haben:

Deine Feinde nämlich zeigten uns dein Bild in ihrem Spiegel: da blicktest du mit der Fratze eines Teufels und hohnlachend: also dass wir uns vor dir fürchteten. Aber was half's! Immer wieder stachst du uns in Ohr und Herz mit deinen Sprüchen. Da sprachen wir endlich: was liegt daran, wie er aussieht! Wir müssen ihn hören [...]. (KSA IV, 307)

Wenn Zarathustra in den Königen ein Publikum findet, das sich durch seine Worte für das längst vergangene Glück der Väter ereifern kann,<sup>320</sup> spricht das nicht für den Erfolg des Lehrenden, einen möglichen Schülerkreis durch seine Reden überzeugt zu haben. Dahingegen treten die beiden Könige sogar als Zeugen auf für die imaginative Wirksamkeit einer teuflischen Maske Zarathustras, deren Möglichkeit sie auch nach der direkten Begegnung mit dem Weisen nicht ausdrücklich verneinen, weil sie glauben, ihn *hören* zu müssen. Das von den Feinden vorgespiegelte Hohngelächter der Teufelsfratze verleugnet nicht den von Zarathustra selbst für seine rhetorische Leistung in »Von alten neuen Tafeln« *beanspruchten* Effekt eines transformierenden und aggressiven Verlachens.

Die sich direkt daran anschließende Begegnung vergegenwärtigt Zarathustra nun in einer frappierenden anschaulichen Direktheit den Effekt seines Lehrens. Er tritt als Akteur in dieser Szene hervor, indem er in Gedanken versunken auf einen am Boden liegenden Menschen tritt, auf dessen Flüche und Schimpfworte hin »er in seinem Schrecken den Stock erhob und auch auf den Getretenen noch zuschlug. Gleich darauf aber kam ihm die Besinnung; und sein Herz lachte über die Thorheit, die er eben gethan hatte.« (KSA IV, 309) Doch den Zorn desjenigen, der auf dem

---

320 »Als die Könige dergestalt mit Eifer von dem Glück ihrer Väter redeten und schwätzten, überkam Zarathustra keine kleine Lust, ihres Eifers zu spotten: denn ersichtlich waren es sehr friedfertige Könige, welche er vor sich sah, solche mit alten und feinen Gesichtern.« (KSA IV, 308)

Boden kauern Blutegel in seinen Arm beißen lässt und von Zarathustra dabei getreten worden ist, vermag auch ein gut gemeintes Gleichnis nicht zu beschwichtigen. Der »Blutende« (KSA IV, 310) nennt den Weisen einen »Töpel« (Ebd.), dem er erst dann Auskunft darüber geben will, was er tut, als dieser seinen Namen nennt:

›[...] Des Blutegels halber lag ich hier an diesem Sumpfe wie ein Fischer, und schon war mein ausgehängter Arm zehn Mal angebissen, da beisst noch ein schönerer Igel nach meinem Blute, Zarathustra selber! Oh Glück! Oh Wunder! Gelobt sei dieser Tag, der mich in diesen Sumpf lockte! Gelobt sei der beste lebendigste Schröpfkopf, der heut lebt, gelobt sei der grosse Gewissens-Blutegel Zarathustra!« – Also sprach der Getretene; und Zarathustra freute sich über seine Worte und ihre feine und ehrfürchtige Art. ›Wer bist du?« fragte er [...]. ›Ich bin der Gewissenhafte des Geistes, antwortete der Gefragte, und in Dingen des Geistes nimmt es nicht leicht Einer strenger, enger und härter als ich, ausgenommen der, von dem ich's lernte, Zarathustra selber. [...].« (KSA IV, 310f.)

Aufschlussreich ist die in dieser Erzählsequenz eingelassene Formel »Also sprach der Getretene«, die offenkundig die für den ganzen »Zarathustra« prägende Formel »Also sprach Zarathustra« parodiert. Derjenige, der sich als der »Gewissenhafte des Geistes« vorstellt, bezeichnet sich als einen Schüler Zarathustras und vergegenwärtigt seinem Lehrer kraft seiner leiblichen Präsenz den Effekt seines Lehrens. Durch den eigenen Verkörperungsprozess in dieser Aufführungssituation, durch die seinen Körper verletzenden und ihn aussaugenden Blutegel stellt er selber gewissermaßen das rhetorische Gleichnis dar, von dem er in Bezug auf die Gewissenhaftigkeit des Geistes spricht. Diese Inszenierung des Körpers im Rahmen einer Gleichnisrede, die sich bewusst auf Zarathustra als Lehrer bezieht, verdeutlicht seitens des Erzählers eine selbstironische narrative Strategie der Parodie, d. h. die »Parodie als Selbstverhältnis«<sup>321</sup>. Im Hinblick auf die inszenierte mündliche Redesituation dieser Sequenz ist das parodistische Selbstverhältnis im Rahmen der Körper-Inszenierung durch den Hinweis von Lukas Labhart zu präzisieren, dass Nietzsche sein Stilideal von der Lebendigkeit des schriftlichen Ausdruckes<sup>322</sup> unter anderem vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit der aristotelischen »Rhetorik« in »Zarathustra« durch das Stilmittel des Vor-Augen-Stellens, das aristotelische »pro ommáton poiein«,<sup>323</sup> zu realisieren suche.<sup>324</sup> Das Verfahren des Vor-Augen-Stellens zielt ab auf die von Aristoteles exponierte Leistung der sprachlichen Darstellung, »Wirksamkeit« zum Ausdruck zu bringen.<sup>325</sup> Nietzsche konkretisiert in diesem Kontext dieses Verfahren mit Hilfe der inszenierten mündlichen Redesituation zwischen Zarathustra und dem »Gewissenhaften des Geistes«, indem dieser im Rahmen einer gleichnishaften Rede das dargestellte Phänomen in einer gegenwärtigen Direktheit präsentiert, die es konkret-sinnlich vor Augen führt.

Die groteske gleichnishafte Vorstellung der intellektuellen Gewissenhaftigkeit als Aussaugen des lebenserhaltenden Blutes führt der »Gewissenhaften des Geistes« als gegenwärtiger Akteur der Szene vor, indem er performativ die Verletzlichkeit seines leiblichen In-der-Welt-Seins vor den Augen des leiblich präsenten Zarathustra zeigt. Grundlegend ist mit Blick auf die literarischen

321 Claus Zittel, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 133.

322 Vgl. Kapitel II.2.2 dieser Arbeit.

323 Vgl. Rüdiger Campe, Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann [Hg.], Poststrukturalismus als Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1997, 208–226.

324 Vgl. Lukas Labhart, pro ommáton poiein. Nietzsches Teilübersetzung von Aristoteles' »Rhetorik, Zur Lehre vom Stil« und »Also sprach Zarathustra«, 152 ff.

325 Vgl. ebd. 154.

Strategien der Körper-Inszenierungen des vierten Teils an dieser Stelle die »Verstörung« als ein Peter Fuß zufolge zentraler Aspekt des Grotesken hervorzuheben, die dazu

tendiert [...], in Lachen überzugehen, jedoch ohne dabei zu verschwinden. Sie bleibt vielmehr im Lachen erhalten, das daher ein vom Kopfschütteln begleitetes, ein verstörtes und irritiertes Lachen wird [...]. Dieses Lachen ist kein befreites und befreiendes Auflachen, keine ungehemmte Entladung und keine Entspannung. Darin unterscheidet es sich vom Lachen über das Komische.<sup>326</sup>

Ausgehend von dem allgemeinen Befund, dass Nietzsche in dem Finale des »Zarathustra« ein groteskes Lachen evoziert,<sup>327</sup> gilt es, den *liminalen Effekt des Grotesken* bezüglich der jeweiligen Aufführungssituation zu konkretisieren. In diesem Falle parodiert der »Gewissenhafte des Geistes« in der Rolle des Akteurs durch seine Verkörperung des Schülers den Anspruch des Verkünders Zarathustra, ein leibhaftiges Beispiel seiner Lehren zu sein. Die repräsentative Funktion dieser Darstellungspraxis, die von dem Akteur ausgeübt wird, ist dadurch als ausgesprochen instabil und verstörend zu kennzeichnen, dass die Verletzlichkeit der leiblichen Existenz des Akteurs zur Schau gestellt wird und die Wahrnehmungsweise des Zuschauers bestimmt.

In dem Augenblick, in dem Zarathustra das fließende Blut bemerkt, ist er »erschreckt« (KSA IV, 310) und spricht daraufhin »mitleidig« (Ebd.) zu dem von ihm festgehaltenen Verletzten. Dadurch dass dieses Wahrnehmungsereignis ihn affektiv involviert und Mitleid empfinden lässt, wird er mit der Verführungskraft seines Lehrens selber konfrontiert. In dieser Hinsicht belehrt der »Gewissenhafte des Geistes« seinen Lehrer Zarathustra:

Dass du einst sprachst, oh Zarathustra: »Geist ist das Leben, das selber in's Leben schneidet,« das führte und verführte mich zu deiner Lehre. Und wahrlich, mit einem Blute mehrte ich mir das eigne Wissen!« »Wie der Augenschein lehrt,« fiel Zarathustra ein; denn immer noch floss das Blut an dem nackten Arme des Gewissenhaften herab. Es hatten nämlich zehn Blutegel sich in denselben eingebissen. »Oh du wunderlicher Gesell, wie Viel lehrt mich dieser Augenschein da, nämlich du selber! [...].« (KSA IV, 312)

Wenn Zarathustra aus Sicht des Akteurs die zweifelhafte Ehre zukommt, »der grosse Gewissens-Blutegel Zarathustra« (KSA IV, 311) zu sein, dann aufgrund seines Vermögens, ihn zu der eigenen Lehre verführt zu haben. Genauso wie der »Gewissenhafte des Geistes« einst durch die Worte Zarathustras verführt worden ist, wird der Weise nun durch die leibliche Präsenz seines Schülers dazu verführt, Mitleid zu empfinden. Die parodistische Inszenierungsstrategie erhellt dadurch, dass der scheinbar belehrende »Augenschein« dieser Aufführung mit der von Zarathustra durchlaufenen Schwellenerfahrung einhergeht, als lehrender Verkünder die Erfahrung der Krise mit dem Akteur zu teilen. Übereinstimmend konstatiert Harold Alderman, dass die »höheren Menschen« »some incomplete aspect of Zarathustra's experience«<sup>328</sup> exemplifizieren.

Neben der oben bereits untersuchten Begegnung mit dem Zauberer konfrontiert die Verkörperung des »hässlichsten Menschen« Zarathustra mit einem Rätsel, das ihn als aktiven Teilnehmer einer Aufführung intensiv involviert. Der Weise begibt sich erneut auf die Suche nach denjenigen, die den Notschrei ausgestoßen haben. Sein Weg führt ihn alsbald in ein restlos verödetes Tal namens »Schlangen-Tod« (KSA IV, 327), das so heißt, weil es von hässlichen, grünen Schlangen aufgesucht wird, um dort zu verenden. Die Atmosphäre des Todes, die diesen

326 Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar/Wien, 2001, 100f.

327 Vgl. Renate Reschke, *Eine andere Perspektive: Ein Gott, der zu tanzen verstünde. Eine Skizze zur Ästhetik des Dionysischen im »Zarathustra«*, 277.

328 Harold Alderman, *Nietzsche's Gift*, Athens/Ohio 1977, 117.

Ort beherrscht, erspürt Zarathustra, der sogleich in eine »schwarze Erinnerung« (KSA IV, 327) versinkt; stark beeindruckt verlangsamt er die Schritte, um schließlich unter der atmosphärischen Gewalt der Landschaft und der durch sie evozierten Assoziationen zum Stillstehen gezwungen zu werden, denn »viele Schwere legte sich ihm über den Sinn [...]« (Ebd.) In dieser prekären Stimmungslage kommt es dazu, dass er den Zuschauer des »hässlichsten Menschen« verkörpern muss:

Da aber sahe er, als er die Augen aufthat, Etwas, das am Wege sass, wie ein Mensch und kaum wie ein Mensch, etwas Unaussprechliches. Und mit einem Schläge überfiel Zarathustra die grosse Scham darob, dass er so Etwas mit den Augen angesehen habe: erröthend bis hinauf an sein weisses Haar, wandte er den Blick ab und hob den Fuss, dass er diese schlimme Stelle verlasse. Da aber wurde die todte Öde laut: vom Boden auf nämlich quoll es gurgelnd und röchelnd, wie Wasser Nachts durch verstopfte Wasser-Röhren gurgelt und röchelt; und zuletzt wurde daraus eine Menschen-Stimme und Menschen-Rede: – die lautete also.

›Zarathustra! Zarathustra! Rathe mein Räthsel! Sprich, sprich! Was ist die Rache am Zeugen? Ich locke dich zurück, hier ist glattes Eis! Sieh zu, sieh zu, ob dein Stolz sich hier nicht die Beine bricht! Du dünkst dich weise, du stolzer Zarathustra! So rathe doch das Räthsel, du harter Nüsseknacker, – das Räthsel, das ich bin! So sprich doch: wer bin i c h ! ‹

– Als aber Zarathustra diese Worte gehört hatte, – was glaubt ihr wohl, dass sich da mit seiner Seele zutrug? Das Mitleiden fiel ihn an; und er sank mit Einem Male nieder, wie ein Eichbaum, der lange vielen Holzschlägern widerstanden hat, – schwer, plötzlich, zum Schrecken selber für Die, welche ihn fällen wollten. Aber schon stand er wieder vom Boden auf, und sein Antlitz wurde hart. (KSA IV, 328)

Die in Szene gesetzte Schwellenerfahrung Zarathustras beruht in seiner Selbsterfahrung als leiblich präsenter und wiederum selbst wahrgenommener Zeuge des »hässlichsten Menschen«. Das aufkommende Schamgefühl Zarathustras wie auch der Umstand, dass ihn das Mitleid als Affekt plötzlich anfällt und für einen Augenblick zusammenbrechen lässt, ist in dieser Erzählsequenz nicht von der komplexen Dynamik der autopoietischen *feedback*-Schleife zu trennen, die das visuelle und auditive Wahrnehmungsereignis zwischen Akteur und Zuschauer steuert. Indem der »hässlichste Mensch« Zarathustra direkt anspricht und ostentativ als seinen Zeugen aufruft, zwingt er ihn dazu, sich seinem Rätsel, das er selber verkörpert, zu stellen. Indem die Stimme des Akteurs erklingt, bringt sie seinen Leib im wörtlichen Sinne für die Wahrnehmung des Zuschauers ins Spiel.<sup>329</sup> Der »hässlichste« Mensch setzt sich sozusagen durch die *ausgestellte Physis seiner Stimme*<sup>330</sup> selbst als ein ereignishaftes Rätsel der Wahrnehmung in Szene. Dieses Rätsel konkretisiert sich für den Zuschauer in der Aufgabe, interaktiv in ein Wahrnehmungsereignis involviert zu sein, um für einen Augenblick am eigenen Leib vom Mitleiden überwältigt zu werden. Aus dieser vorübergehenden und zeitlich begrenzten Krisenerfahrung heraus ereignet sich in der Wahrnehmung des aktivierten Zuschauers die Bedeutung des »hässlichsten Menschen« als der »Mörder Gottes« (KSA IV, 328), der Gott nicht als seinen Zeugen ertragen konnte. Denn gerade die Scham Zarathustras in der Zuschauer-Rolle gegenüber seinem Mitleiden versetzt ihn in die Position des Täters, der Gott ermordet hat, um ihn als den Zeugen seiner Hässlichkeit zu beseitigen.<sup>331</sup> So spricht Zarathustra davon, den »hässlichsten Menschen« zu erkennen, und ist

329 Vgl. Doris Kolesch, Art. »Stimmlichkeit«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 318.

330 Vgl. ebd. 319.

331 »Jedweder Andere hätte mir sein Almosen zugeworfen, sein Mitleiden, mit Blick und Rede. Aber dazu – bin ich nicht Bettler genug, das erriethest du –  
– dazu bin ich zu r e i c h, reich an Grossem, an Furchtbarem, am Hässlichsten, am Unaussprechlichen! Deine Scham, oh Zarathustra, e h r t e mich!« (KSA IV, 329)

doch von diesem selbst schon zu Beginn der Aufführung erkannt worden. Wenn auch der Weise über diese Erkenntnis verfügt, sieht er sich dem Akteur als einem Zeugen bezüglich der eigenen Krisenerfahrung des Mitleidens gegenüber: »oh Zarathustra, wie gut dünkst du mich eingelernt auf Wetter-Zeichen! Du selber aber – warne dich selber auch vor d e i n e m Mitleiden! [...] Ich warne dich auch vor mir. Du erriethest mein bestes, schlimmstes Räthsel, mich selber und was ich that. Ich kenne die Axt, die dich fällt.« (KSA IV, 331) Aus diesen Worten des »hässlichsten Menschen« geht hervor, dass die Versuchungen Zarathustras, Mitleid mit den »höheren Menschen« zu empfinden, diese zu Zeugen der Verwandlungen Zarathustras im Zeichen der Krise machen können.

In diesem Zusammenhang tritt der Erzähler als parodierender Zeuge der sprachlichen Selbstinszenierungen Zarathustras hervor. Die narrative Strategie parodiert den insbesondere für den zweiten, dritten und vierten Teil des »Zarathustra« geltenden, groß angelegten Versuch des Verkünders, sprachliche Präsenzeffekte zu erzeugen, um die eigenen liminalen Präsenzerfahrungen auf die Zuhörer zu übertragen. Ausschlaggebend sind dafür vor allem die rhetorischen Vergleiche des Erzählers, die eine groteske Wirkung für den *Leser* des Textes erzeugen, wie in Anlehnung an Fuß erläutert werden kann: »Das Erleben des Grotesken hebt an mit einem Stutzen. Der Eindruck, man habe etwas nicht richtig wahrgenommen oder verstanden, lässt stocken [...], eine Verstörung ergreift von uns Besitz. Man fühlt sich genötigt, noch einmal hinzuschauen [...].«<sup>332</sup> Zunächst sieht sich der Leser mit einem Vergleich aus der modernen Alltagswelt konfrontiert, wenn die Stimme des Akteurs folgendermaßen beschrieben wird: »vom Boden auf nämlich quoll es gurgelnd und röchelnd, wie Wasser Nachts durch verstopfte Wasser-Röhren gurgelt und röchelt«. Im Hinblick auf die aller konkreten historischen Wirklichkeit enthobene Lebenssphäre des Weisen in der Einsamkeit stellt dieses groteske Sprachbild einen eklatanten Bruch<sup>333</sup> mit dessen selbstbezoglicher Inszenierungsstrategie dar und erzielt für den Leser einen *verstörenden* Effekt.

Darüber hinaus spricht der Erzähler den Leser direkt in einem Märchentone an,<sup>334</sup> der einerseits zwar die Spannung beim Leser zu erhöhen versucht, doch andererseits dessen Aufmerksamkeit auf die geradezu provozierende Künstlichkeit der Darstellung richtet. Sowohl die für das Märchen formelhafte Wendung des »Da aber« bzw. des »Als aber« als auch die für Märchen typische, sich unvermittelt einstellende Prüfungssituation des Protagonisten durch »Etwas, das am Wege sass«, verdeutlichen das beliebig wiederholbare, tradierte Sprechen einer konventionell festgelegten Erzählinstanz. Fällt Zarathustra nun »wie ein Eichbaum, der lange vielen Holzschlägern widerstanden hat«, nieder, wird das Groteske des auf diese Weise inszenierten Geschehens noch dadurch wirkungsvoll unterstützt, dass er trotz des pathetisch überhöhten Sturzes abrupt wieder aufsteht und auf diese Weise eine disparate Situationskomik evoziert. Indem er sogleich sein erhärtetes Antlitz zeigt, scheint er außerdem pantomimisch eine »Bildsäule« (KSA IV, 101) darzustellen, als die er zu Beginn des zweiten Teils gefürchtet hat, von den Jüngern verehrt zu

332 Peter Fuß, Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels, 100.

333 »Dies ist [...] eine der wenigen Stellen, wo die erzählerische Illusion, welche das Geschehen in einem ganz und gar historisch und örtlich unbestimmten Phantasieraum ansiedelt, durch einen Vergleich aus der Alltagswelt gebrochen wird, was die frappierende Wirkung des durch seine Geschmacklosigkeit bereits desavouierten Vergleichs noch unterstützt.« Claus Zittel, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 197 f.

334 Vgl. Claus Zittel, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 239, F 452.

werden. Im Hinblick auf die Krisenerfahrungen, die Zarathustra während seiner Begegnungen mit den »höheren Menschen« durchläuft, ist das darstellerische Wirkpotenzial, mit dem der Weise zum Mitleiden verführt wird, auffallend hoch.

Zu seiner Höhle zurückkehrend, vernimmt er überraschenderweise von dort den Notschrei, der ihn den ganzen Tag über bei seiner Suche geleitet hat. Aus dem Hör-Raum wird nun angesichts der versammelte Menge der »höheren Menschen« ein Schauspiel: »und siehe! welches Schauspiel erwartete ihn erst nach diesem Hörspiele!« (KSA IV, 346) In seiner »Begrüßung« verkörpert Zarathustra, indem er das Wort ergreift und an seine Gäste richtet, die Rolle eines Akteurs, sodass sich in der Kulisse der Höhle in diesem Augenblick ein ganzes Ensemble möglicher Akteure wiederfindet, deren Verhältnis zueinander von dem Verlauf der Aufführung definiert wird. Er charakterisiert die problematische Anwesenheit der »höheren Menschen« als eine fragile Gemeinschaft, in der die einzelnen Ko-Akteure einen schlechten Einfluss aufeinander ausüben:

Doch dünkt mir, ihr taugt euch schlecht zur Gesellschaft, ihr macht einander das Herz unwirsch, ihr Nothschreienden, wenn ihr hier beisammen sitzt? Es muss erst Einer kommen, – Einer, der euch wieder lachen macht, ein guter fröhlicher Hanswurst, ein Tänzer und Wind und Wildfang, irgend ein alter Narr: – was dünkt euch? (KSA IV, 347)

In diesen Worten antizipiert er visionär den vermeintlichen Erlöser einer Gemeinschaft, die sich selbst nicht den Weg aus der eigenen Krisensituation bahnen kann. Jedoch spielt der Hinweis auf die Sehnsucht nach demjenigen, der die »höheren Menschen« zu lachen befähigen soll, auch auf Zarathustras eigenes Selbstverständnis als Verkünder an, der das Lachen lehrt und ein Tänzer ist. Dies wirft nun die Frage danach auf, welche Rolle er für diese Gemeinschaft innerhalb des *emergenten Prozesses* der Aufführung spielen wird, der durch seine ursprüngliche Reaktion auf den Notschrei, seine ersten, ihn wirkungsvoll hinterfragenden Interaktionen mit den »höheren Menschen« und schließlich durch die Begrüßung seiner Gäste in Gang gesetzt worden ist. Angesichts der unvorhersehbaren Dynamik der autopoietischen *feedback*-Schleife und deren plötzlich auftretenden Wendungen, die niemals vollständig kontrolliert werden können, wird der Verlust von *agency* seitens des Akteurs Zarathustra innerhalb der Aufführung bereits aus der Art und Weise erhellt, wie der plötzliche Abbruch seiner Begrüßungsrede inszeniert wird: Zarathustra »überfiel seine Sehnsucht, und er schloss Augen und Mund vor der Bewegung seines Herzens. Und auch alle seine Gäste schwiegen und standen still und bestürzt: nur dass der alte Wahrsager mit Händen und Gebärden Zeichen gab.« (KSA IV, 352) Insofern der Wahrsager bei Zarathustra nach ihrer ersten Begegnung eine große Krise ausgelöst hat und darüber hinaus in dem frühen Kontext des vierten Teils als der Verführer aufgetreten ist, der Zarathustra zum Mitleiden versuchen will, bedeutet bereits der Umstand, dass er sich an dieser Stelle von dem Weisen unbemerkt durch Zeichen mitteilen will, für Zarathustra innerhalb der Aufführung die Gefahr, sich nicht kraft des eigenen souveränen Willens unabhängig von externen Handlungsanweisungen frei als derjenige entwerfen zu können, als der er vor den anderen erscheinen will.<sup>335</sup> Wenn der Wahrsager, wie oben

---

335 »Aufgrund der in ihr auftretenden Emergenzen negiert die Aufführung zum einen die Vorstellung vom autonomen Subjekt. Sie setzt die Künstler ebenso wie alle anderen Beteiligten vielmehr als Subjekte voraus, die immer sowohl andere(s) bestimmen als auch sich von anderen bestimmen lassen; sie widerspricht der Vorstellung von einem Subjekt, das kraft eigenen Willens souverän entscheidet, was es tun und was es lassen will, das sich unabhängig von externen Handlungsanweisungen frei entwerfen kann als die/derjenige, die/der es sein will. Ebenso klar steht sie allerdings auch der Vorstellung vom

erwähnt, als strategische Schlüsselfigur bei Zarathustra den Ausbruch von Krisen zu garantieren scheint, destabilisiert allein schon die Option des Wahrsagers, kraft seiner leiblichen Präsenz auf die »höheren Menschen« Einfluss zu nehmen, die Souveränität des Verkünders.

In offensichtlicher Anspielung auf das letzte Abendmahl Jesu ist daraufhin im parodistischen Erzählgestus »von jener langen Mahlzeit, welche ›das Abendmahl‹ in den Historien-Büchern genannt wird« (KSA IV, 355), die Rede. Zarathustra rekapituliert in der langen Rede »Vom höheren Menschen« seinen Werdegang und versucht als Redner, den eindringlich markierten Unterschied zwischen sich und den »höheren Menschen« rhetorisch zu behaupten. Es gilt im beschwörenden Tonfall des zukunftsweisenden Weisen eine unüberbrückbare Distanz zu einer Schar unzulänglicher Schüler aufzubauen,<sup>336</sup> wobei die von Zarathustra in der Rolle des Zuschauers und Akteurs durchlaufenen Erfahrungen bei ihren ersten Begegnungen dieser Distanznahme des Redners diametral entgegenstehen. Denn zumindest im Falle des »Gewissenhaften des Geistes« und des »hässlichsten Menschen« hat die Liminalität dieser Erfahrungen die Rollen von Zuschauer und Akteur ununterscheidbar werden lassen und vorübergehend durch die affektive Teilnahme zweier Ko-Subjekte an dem Ereignis der Aufführung eine Gemeinschaft in dem Moment der Krise ermöglicht. Mit den letzten Worten dieser Rede vollzieht Zarathustra dementsprechend die schmale Gratwanderung, sich von den Schülern bezüglich seiner Lobpreisungen des Lachens und Tanzens zu distanzieren und sie im gleichen Zuge dazu zu ermahnen, es ihm gleich zu tun:

Ihr höheren Menschen, euer Schlimmstes ist: ihr lerntet alle nicht tanzen, wie man tanzen muss – über euch hinweg tanzen! Was liegt daran, dass ihr missriethet! Wie Vieles ist noch möglich! So l e r n t doch über euch hinweg lachen! Erhebt eure Herzen, ihr guten Tänzer, hoch! Höher! Und vergesst mir auch das gute Lachen nicht! Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, l e r n t mir – lachen! (KSA IV, 367f.)

Indem Zarathustra sich in seiner Rolle des Verkünders präsentiert, spiegelt er rhetorisch seinen Zuhörern das Lachen paradoxerweise sowohl als Modus der befreienden Selbstrelativierung als auch der machtvollen Selbstbejahung vor. In dieser Hinsicht *fordert* er sie dazu *auf, den tragischen Ernst ihres Schicksals, dass sie missraten sind, zu transformieren in ein triumphierendes, heiliges Lachen*, indem sie lernen, über sich zu lachen. Doch scheint Zarathustra das heilige Lachen zuvorderst in Bezug auf die eigene Verkünderrolle zu konzipieren. Seine Worte werden dominiert von einem dissoziativen Selbstbezug des Lachenden, der sich durch die abwehrende Geste des Verlachens gegenüber den »Halb-Zerbrochenen« (KSA IV, 364) mehr oder weniger verhüllt distanziert. Indem das Lachen Zarathustras sowohl bloßstellen als auch die Zwischen-Stellung der anvisierten Lachobjekte überwinden soll, realisiert es sich notwendig durch den eigenen Bezug auf den tragischen Ernst des Scheiternden, dem dieses Lachen letztendlich verwehrt bleibt: »Als Ausdruck von Herrschaft, als Macht-Habitus vermag es der Lachende einzusetzen

---

total fremdbestimmten Menschen entgegen, dem wegen dieser Fremdbestimmung keine Verantwortung für seine Handlungen aufzubürden ist.« Erika Fischer-Lichte, Art. ›Emergenz‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 87.

336 »Zarathustra spricht zu ihnen, lädt sie zum Mahle, aber er nimmt sie nicht auf als die Seinen; er ehrt im höheren Menschen die Brücke zum Übermenschen. Aber was Stufe ist und vorläufiger Beginn, ist noch nicht das Eigentliche.« Eugen Fink, Nietzsche Philosophie, 117.

zur Demaskierung des Verächtlichen und zum eigenen Schutz zugleich.«<sup>337</sup> Angesichts der schützenden Funktion des Lachens als Macht-Habitus des Weisen erscheint die Rede davon, die Zuhörer sollten als seine Brüder über sich zu lachen lernen, vordergründig und buchstäblich scheinheilig, denn Zarathustra fokussiert im Grunde ein Lachen, das ihn demonstrativ über seinen gegenwärtigen Zuhörerkreis stellt.

Der weitere Verlauf der Aufführung wird nun entscheidend dadurch strukturiert, dass Zarathustra in regelmäßigen Abständen die Höhle verlässt, um sich von den »höheren Menschen« zurückzuziehen, und unter bestimmten Vorzeichen, die er von der Gemeinschaft im Inneren der Höhle vernimmt, wieder eintritt.<sup>338</sup> Worin vor diesem Hintergrund die gesamte Begegnung Zarathustras mit den »höheren Menschen« kulminiert, ist das Eselsfest.<sup>339</sup> Dieses Eselsfest ereignet sich allein auf Initiative der »höheren Menschen« hin und nimmt unter der Abwesenheit des Gastgebers seinen Lauf. Zuvor überlässt der Redner Zarathustra zwei anderen Rednern, dem »Zauberer« und dem »Wanderer und Schatten«, die Bühne, die durch ihre Gesänge einen starken Einfluss auf ihr Publikum ausüben.<sup>340</sup> Als nach dem Gesang des »Wanderers und Schatten« in der Gegenwart Zarathustras ein lautes Lachen den Raum der Höhle erfüllt, ist er unwillkürlich widerwillig und spöttisch gegenüber seinen Gästen gestimmt, »ob er sich gleich ihrer Fröhlichkeit erfreute. Denn sie dünkte ihm ein Zeichen der Genesung.« (KSA IV, 386) Indem er das Lachen der »höheren Menschen« für ein Zeichen ihrer Genesung nimmt, will er ihrer Anwesenheit in seiner Lebenssphäre, nämlich derjenigen des Verkünders Zarathustra, einen spezifischen Sinn beilegen, den er glaubt, *verstehen* zu können. Auf diese Weise konterkariert er zum einen den Versuch seiner Rede, sich mittels des heilig gesprochenen Lachens von den »höheren Menschen« abzugrenzen, und setzt sich zum anderen über den unvorhersehbaren Ereignischarakter der Aufführung, in die er selber als Akteur involviert ist, hinweg, um sich als Lehrender bestätigt zu sehen. Damit übereinstimmend, stellt er ihnen eine Diagnose, die seinen Anspruch darauf, die Verwandlung zum Besseren hin zu bewirken, untermauert: »bei mir verlernten sie, wie mich dünkt, das Nothschrein!« (Ebd.) Dies spricht Zarathustra zu seinen Tieren, nachdem er die Höhle wieder verlassen hat, d. h. gerade in dem Augenblick, indem er an ein Zeichen der Genesung bei seinem Besuch glaubt, setzt er die für ihn typische Art der Selbstbespiegelung fort, sich *im fiktiven Rahmen seiner Imagination* als ein lehrendes Beispiel für die eigene Zukunftsvision zu entwerfen.<sup>341</sup>

Die Plötzlichkeit der Totenstille reißt ihn aus seinen Gedanken und lenkt seine Aufmerksamkeit auf das Hier und Jetzt eines skurrilen Schauspiels. Über diese akustische Wahrnehmung und den

337 Renate Reschke, Eine andere Perspektive: Ein Gott, der zu tanzen verstünde. Eine Skizze zur Ästhetik des Dionysischen im »Zarathustra«, 276.

338 »Das Verlassen der Höhle ist jetzt und im folgenden die von Zarathustra gewählte Form des Rückzugs vor den Menschen. Umgekehrt ist der Wiedereintritt Zeichen seiner erneuten Zuwendung zu ihnen. Zarathustras Wege sind kurz geworden.« Beatrix Himmelmann, Zarathustras Weg, in: Volker Gerhardt [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 44.

339 Vgl. Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 185.

340 Dieses Phänomen wird in dem Kontext der Frage nach der Genesung als mögliche Überwindung der Krise eingehend in dem Kapitel III.3.2.2 thematisiert.

341 »Meine Manns-Kost wirkt, *mein Saft- und Kraft-Spruch*: und wahrlich, ich nährte sie nicht mit Bläh-Gemüsen! Sondern mit Krieger-Kost, mit Eroberer-Kost: neue Begierde weckte ich. [...] Der Ekel weicht diesen höheren Menschen: wohlan! das ist mein Sieg. In meinem Reiche werden sie sicher, alle dumme Scham läuft davon, sie schütten sich aus.« (KSA IV, 387; H. v. m.)

Weihrauchduft, den er aus dem Inneren der Höhle vernimmt, erschrickt Zarathustra, der sich anschickt, dem Treiben der »höheren Menschen« von diesen unbemerkt zuzuschauen: »Aber, Wunder über Wunder! was musste er da mit seinen eignen Augen sehn!« (KSA IV, 388) Der Weise ist unvermittelt zum Augenzeugen des Eselsfestes geworden, bei dem die Gemeinschaft der »höheren Menschen« vor dem Esel, auf dem die zwei Könige zuvor geritten sind, auf den Knien liegt und ihn mit einer Litanei anbetet. Der »hässlichste Mensch« stimmt die »fromme seltsame Litanei« (Ebd.) an, die der Esel mit seinem geschrieenen I-A begleitet. Zarathustra interveniert bei dieser absurden Anbetungsszene entschieden, indem er den Chor mit einem lauten I-A-Schrei unterbricht und mitten unter seine Gäste springt. Er stellt jeden einzelnen der »höheren Menschen« zur Rede, warum sie darauf verfallen sind, wieder einen Gott anzubeten. Zentral ist angesichts des theatralen Ereignisses des Eselsfestes im Text, in welchem Verhältnis die »höheren Menschen« zu dem Status Zarathustras als Verkünder stehen und in welcher Weise dieser wiederum sich in seiner Rolle des Verkünders eine bestimmte Bedeutung des Eselsfestes durch eine *nachträgliche Deutung* anzudeuten versucht. Keineswegs beweist die Performance der »höheren Menschen« den Willen des Schaffenden, der von dem Weisen gelehrt wird, noch bestätigt sie den Erfolg des Lehrenden, wie Bennholdt-Thomsen meint.<sup>342</sup> *Vielmehr gewinnt das Eselsfest durch das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz der »höheren Menschen« und Zarathustras den performativen Charakter einer treffsicheren Parodie, die den Verkünder in seiner Rolle äußerst effektiv vorführt und massiv destabilisiert.* Denn im Hinblick auf den Ereignischarakter des Eselsfestes »erweisen sich [die »höheren Menschen«; S.W.] als gelehrige Zöglinge, die Zarathustra mit seinen eigenen Mitteln schlagen. Sie berufen sich auf die krönende Transformation von Ernst in Lachen [...].«<sup>343</sup> Die »höheren Menschen« bejahen kraft ihrer Anbetung des Esels ihre tragische Existenz als die Missratenen, als die sie Zarathustra erscheinen, und befolgen den ihnen in der letzten großen Rede Zarathustras erteilten Rat, den Ernst ihrer Lage in ein »heiliges Lachen« zu verwandeln. Nietzsche inszeniert in Anlehnung an die mittelalterlichen Narrenfeste, insbesondere durch das Esels- oder Narrenfest von Sens<sup>344</sup> die Selbstdarstellung der anbetenden Gemeinschaft im Rahmen dieses grotesken Zeremoniells als freiwillige Narrheit, die »komisch und schrecklich zugleich«<sup>345</sup> ist. Der entlarvende Modus einer unfreiwilligen Narrheit wird Zarathustra bezeichnenderweise von dem »Gewissenhaften des Geistes« entgegengehalten, als dieser ihm die Frage beantworten soll, warum sein Gewissen nicht ein solches Eselsfest verbiete:

»[...] Und wer des Geistes zu viel hat, der möchte sich wohl in die Dumm- und Narrheit selber vernarren. Denke über dich selber nach, oh Zarathustra! Du selber – wahrlich! auch du könntest wohl aus Überfluss und Weisheit zu einem Esel werden. Geht nicht ein vollkommener Weiser gern auf den krümmsten Wegen? Der Augenschein lehrt es, oh Zarathustra, – d e i n Augenschein!« (KSA IV, 392)

342 »Die spielerische Wiederkehr der ›Frömmigkeit‹ der höheren Menschen, die von Zarathustra gelernt haben, ist Anzeichen ihrer Genesung und Fröhlichkeit und in ihrem Charakter der Travestie der alten Frömmigkeit zugleich ein Beweis jenes schaffenden Willens, der dem ›Noch einmal‹ die Chance des ›einmal‹ verleiht, indem er die Vergangenheit spielend einholt.« Anke Bennholdt-Thomsen, Nietzsche »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, 210.

343 Winfried Menninghaus, Das »Nein« des Ekels und Nietzsches »Tragödie« der Erkenntnis, in: ders., Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 1999, 265.

344 Vgl. Jörg Salaquarda, Zarathustra und der Esel, in: Theologia Viatorum, Bd. 11, 1966/1972, 197 f.

345 Peter Fuß, Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels, 104.

Indem der »Gewissenhafte des Geistes« Zarathustra vorhält, dass doch dessen eigener Augenschein ihn lehre, einen Narren darstellen zu können, hält er ihn selber zum Narren. Er begreift Zarathustra hinsichtlich der von ihm verkörperten *Rolle* als einen exemplarischen Verkünder, dessen *inszenierter* Augenschein paradoxerweise stets lehren soll, was sich den Worten des Redners notwendig entzieht. Der I-A-Schrei des Esels parodiert in dieser Hinsicht den Ja sagenden Fürsprecher des Leibes und der ewigen Wiederkunft des Gleichen:<sup>346</sup> »der Angebetete ist in der Tat eine Chiffre Zarathustras selber.«<sup>347</sup> Die durch die freiwilligen Darsteller der Narren während des Eselsfestes erzielte Pointe für ihr Verhältnis zu dem Weisen besteht demnach darin, das Scheitern dieses lehrenden Weisen an seiner Mitteilungsaufgabe auf die Art und Weise vor Augen zu führen, dass die Selbstinszenierung eines Schauspielers entlarvt wird.<sup>348</sup> Zarathustra verschärft durch den eigenen Auftritt die parodistische Wirkung der Aufführung, wenn er den Augenzeugen spielt, der die Aufführung der »höheren Menschen« im Horizont einer heilenden Verwandlung verstehen will und in seinem Sinne deutet. Angesichts der Erscheinungsweise seiner Gäste sieht er sich als Lehrender bestätigt: »Vergesst diese Nacht und diess Eselsfest nicht, ihr höheren Menschen! Das erfandet ihr bei mir, Das nehme ich als ein gutes Wahrzeichen, – Solcherlei erfinden nur Genesende!« (KSA IV, 394) Dadurch dass er das theatrale Ereignis des Eselsfestes als ein »gutes Wahrzeichen« nimmt, d.h. sich deutend aneignet, setzt er sich über den performativen Zeichen-Vollzug der Leibvernunft hinweg und disqualifiziert sich in seiner Funktion als exemplarischer Fürsprecher des Leibes.

Nietzsche legt in »Jenseits von Gut und Böse« nahe, dass die »Erfindung« der »höheren Menschen« die Möglichkeit realisiert, wenn nicht als Fürsprecher neuer Lehren, dann wenigstens im Falles des parodistischen Lachens original zu sein: »Vielleicht, dass wir hier gerade das Reich unsrer Erfindung noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes, - vielleicht dass, wenn auch Nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat!« (KSA V, 157) In Vergleich zu Heine, insbesondere zu dessen Körper-Inszenierung in dem Kapitel »Das Lachen in der Szene der Verführung«, versucht Nietzsches Regiearbeit des Textes ebenfalls für den Leser einen Lachanlass zu erzeugen, der in diesem Falle allerdings über die Parodie desjenigen lachen kann, der selber das Lachen lehrt. *Ausgehend von der im Spannungsverhältnis von Ernst und Lachen inszenierten Verführung des Fischers als Augenzeuge bei Heine, inszeniert Nietzsches Text im Kontrast dazu ein parodistisches Selbstverhältnis des Augenzeugen Zarathustra, dessen tragikomische Rolle als der im Medium der Rede verführende Verkünder im Rahmen der Aufführung entlarvt wird.* So entgegnet der »hässlichste Mensch« Zarathustra folgendermaßen, als

346 Vgl. das Kapitel III.3.2.1 dieser Arbeit.

347 Winfried Menninghaus, *Das »Nein« des Ekels und Nietzsches »Tragödie« der Erkenntnis*, 265.

348 Salaquarda erblickt ebenfalls den komischen Grund für die Lustigkeit der »höheren Menschen« zuerst in der tatsächlichen Präsenz des Esels: »Dem Wortlaut ihres Hymnus nach zu schließen, machen sich die »höheren Menschen« über den Esel lustig und persiflieren zugleich eine Vielzahl von Bibelzitaten. Das ändert aber nichts daran, daß sie offensichtlich das durch nichts zu beseitigende Bedürfnis in sich tragen, überhaupt anzubeten, sei es, was es wolle, sei es auch ein – Esel. Es ist nicht zu übersehen, daß in dieser Szene der Esel zunächst tatsächlich für einen »Esel« steht, um durch die Lächerlichkeit des Objekts der Anbetung die hemmungslose Stärke des Bedürfnisses nach Anbetung um so plakativer hervortreten zu lassen.« Jörg Salaquarda, *Zarathustra und der Esel*, 204.

dieser an ihm bereits die Anzeichen einer heilenden Verwandlung erkennen will:<sup>349</sup> »Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tödtet man« – so sprachst du einst. Oh Zarathustra, du Verborgener, du Vernichter ohne Zorn, du gefährlicher Heiliger, – du bist ein Schelm!« (KSA IV, 392) Diese Redeweise hält Zarathustra vor, ein »gefährlicher Heiliger« allein im Medium seiner Reden zu sein, in denen er sich sprachlich als ein Lachender maskiert. Vor dem Hintergrund dieser Reden erschaffen die inszenierten Aufführungen des Regisseurs zweiter Stufe prekäre Engpässe für den Protagonisten, sodass sein Versuch, die Bedeutung des theatralen Ereignisses im Sinne seines Selbstanspruchs als Lehrender zu verstehen, ihn in der Rolle des Narren zeigt. Zarathustra wird durch die bewusste Strategie des Regisseurs Nietzsche, ihn die Rolle des Verkünders innerhalb der Aufführung verkörpern zu lassen, ohne an der Regiearbeit beteiligt zu sein, der eigenen Narrheit überführt, die er durch die Strategie seiner Selbstinszenierungen selber evoziert.

### 3 Zwischen Überwinden und Überwältigen

#### 3.1 Heines Tanz-Inszenierungen als Wiederverzauberungen der Welt

##### 3.1.1 *Die Kunst verführt das Leben: Der Tanz der Laurence*<sup>350</sup>

Unbestritten kommt dem Phänomen des Tanzes in Heines Texten ein ausgesprochen prominenter Stellenwert zu. Benno von Wiese weist ausdrücklich darauf hin, dass die Bedeutung des Tanzes für Heine nicht nur aus seinem spezifischen poetischen Bildqualität erwächst, sondern der Tanz auch eine bestimmte Dimension der menschlichen Existenz überhaupt veranschaulicht: »Tanz ist für ihn nicht nur ein bevorzugtes dichterisches Bild, sondern eine Signatur für die menschliche Existenz überhaupt, ja darüber hinaus für das Universum.«<sup>351</sup> Mit Nietzsche stimmt Heine darin überein, als ein Fürsprecher des Körpers grundsätzlich das ästhetische Erfahrungspotenzial des Tanzes im Horizont des Dionysischen hoch zu veranschlagen. Schon im Hinblick auf die Inszenierung des Bacchusfestes im Rahmen der »Götter im Exil« ist deutlich geworden, dass das Tanzmotiv »sinnliche Unmittelbarkeit«<sup>352</sup> signalisiert.

Erhellend ist die Konzeption des Tanzes innerhalb der beiden späten Ballette Heines, in denen er die Faszination, die von den Tanzenden bei der Performance des Tanzes ausgeht, in Beziehung zur sensualistischen Bejahung des Lebens setzt.<sup>353</sup> So verwundert es nicht, wenn Nicolas S.

349 »Du dünkst mich verwandelt, dein Auge glüht, der Mantel des Erhabenen liegt um deine Hässlichkeit: was thatest du?« (KSA IV, 392)

350 In dieses Unterkapitel sind Teile eines bereits erschienenen Aufsatzes von mir eingegangen: Verf., »ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück«. Die Tanz-Inszenierung in Heines »Florentinischen Nächten« und die Ästhetik des Performativen, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 47, 2008, 29–44.

351 Benno von Wiese, Das tanzende Universum, in: ders., Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk, Berlin 1976, 67.

352 Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 466.

353 »The significance of the mythic Dionysian element as indicative of life-affirmation, the sexually oriented life-giving force per se, is obvious in Heine's balletsujet. The fact that the Dionysian is relevant as well to Heine's aesthetics is reflected in the dual aspect of dance and music in this literary sketch.« Linda Duncan, Heine and Nietzsche. Das Dionysische: Cultural Directive and Aesthetic Principle, 345.

Humphrey neben dem Ballett »Der Doktor Faust« insbesondere auch das Ballett »Die Göttin Diana« folgendermaßen einschätzt: »as the culmination of Heine's faith in the body to express its own cause in an overly-spiritualized culture.«<sup>354</sup> Demzufolge veranschaulicht der Fürsprecher des Körpers Heine durch dieses Ballett auf nahezu idealtypische Weise sein Anliegen, die menschliche Selbsterfahrung der Sinnlichkeit von ihren spiritualistischen Zwängen zu emanzipieren.

Ausgehend von der These, dass Heine in der »Göttin Diana« wie in keinem anderen Text zeigt, dass er auf das sinnlich-emanzipatorische Wirkpotenzial des Tanzes gemäß der eigenen sensualistischen Programmatik vertraut, gerät in diesem Kontext insbesondere der Auftritt des tanzenden Gottes Bacchus in den Fokus. In dem vierten und letzten Tableau des Balletts tanzt der junge deutsche Ritter im Venusberg mit Bacchus, um schließlich mit der Göttin Diana wieder glücklich vereint zu sein:

Aufs neue wechselt die Musik; bemerkbar wird ihr Uebergang in jauchzende Lebensfreude, und zur rechten Seite der Scene erscheint Bacchus nebst seinem bacchantischen Gefolge. [...] Jetzt ergreift Bacchus eine Handpauke, und im Gefolge seiner rasendsten Bacchanten umtanzt er den Ritter. Es erfährt eine allmächtige Begeisterung den Gott der Lebenslust, er zerschlägt fast das Tamburin. Diese Melodien wecken den Ritter wieder aus dem Todesschlaf, und er erhebt sich halben Leibes, langsam, mit lechzend geöffnetem Munde. Bacchus läßt sich von Silen einen Becher mit Wein füllen und gießt ihn in den Mund des Ritters. Kaum hat dieser den Trank genossen, als er wie neugeboren vom Boden emporspringt, seine Glieder rüttelt und die verwegensten und berauschtesten Tänze zu tanzen beginnt. Auch die Göttin ist wieder heiter und glücklich, sie reißt den Thyrsus aus den Händen einer Bacchantin und stimmt ein in den Jubel und Taumel des Ritters. Die ganze Versammlung nimmt Theil an dem Glücke der Liebenden, und feyert in wieder fortgesetzten Quadrillen das Fest der Auferstehung. (DHA XI, 75 f.)

Bemerkenswert ist der »Uebergang in jauchzende Lebensfreude«, der bereits durch die bacchantische Musik und das bloße Erscheinen des Gottes ausgelöst wird. Den todgeweihten Ritter ergreift daraufhin kraft der leiblichen Präsenz des Bacchus' und seiner spezifischen Gabe des berausenden Weines eine das Leben steigernde Tanzlust, die ihn heilt und im heiteren Glück der Göttin Diana zuführt: »Es ist der Triumph des Lebensgottes, der hier in seiner ganzen ursprünglichen Macht – mächtiger als die Liebe und als die Poesie – evoziert wird. Die dionysische Verklärung der »Göttin Diana« ist ein Beweis für das Vertrauen auf die Menschheit der Zukunft, gegen den Pessimismus der Gegenwart.«<sup>355</sup> Der Tanz wird in diesem Kontext als eine »allmächtige Begeisterung« für das Leben, als ein in diesem Sinne ansteckender Rausch der Sinne inszeniert. Die Tänzer nehmen auf diese Weise Teil an einem Ereignis, das über christliche Jenseitsvorstellungen hinweg das »Fest der Auferstehung« durch den dionysischen Kultus im Diesseits neu zu beleben vermag.<sup>356</sup> Dabei führt Heine, wie Ariane Neuhaus-Koch bemerkt, »drei wichtige Elemente des Dionysos-Kults« zusammen: den »Wiedergeburtstheos, die Funktion des Gottes als Befreier und das orgiastische Moment«<sup>357</sup>. Es ist die wirkungsvolle Verbindung dieser drei Elemente im Tanz, die in der »Göttin Diana« den »Todesschlaf« des Ritters als existenzielle

354 Nicolas S. Humphrey, Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and rhetorical Imagery, iii.

355 Lia Secchi, Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heinrich Heines, in: Luciano Zagari und Paolo Chiarini [Hg.], Zu Heinrich Heine, Stuttgart 1981, 92.

356 »Die Überlagerung des antiken Wiedergeburtstheos und der christlichen Auferstehungssymbolik geschieht zugunsten der Verherrlichung des wundertätigen, diesseitsbezogenen, ekstatisch-sensualistischen Heidengottes als Lebensmacht.« Eun-Kyoung Park, »...meine liebe Freude an dem Göttergesindel!« Die antike Mythologie im Werk Heinrich Heines, 346.

357 DHA IX, 679.

Krise *überwinden* hilft. Entscheidend ist in Bezug auf die Strategie dieser Tanz-Inszenierung, dass wie in keiner der bislang besprochenen Körper-Inszenierungen Heines die programmatische Emanzipation der Sinnlichkeit »von spiritualistischer Leibabtötung«<sup>358</sup> durch die *Verwandlung* der Akteure gezeigt wird.

Auf diese Weise realisiert der Regisseur Heine aus Sicht der Ästhetik des Performativen das Potenzial der Inszenierung, die sich »als ein Verfahren bestimmen und beschreiben [läßt], das auf die Wiederverzauberung der Welt – und die Verwandlung der an der Aufführung Beteiligten abzielt.«<sup>359</sup> Allerdings stellt der Autor sich in diesem Text nicht die Aufgabe, die narrative Strategie einer Körper-Inszenierung zu entwerfen. Die Position des Augenzeugen, der seine Erfahrung der Schwelle vermittelt, bleibt dementsprechend unbesetzt. Im Folgenden soll ausgehend von der Vermittler-Rolle dieses Augenzeugen danach gefragt werden, inwiefern Heine die Verwandlung der an der spezifischen Aufführung des Tanzes beteiligten Ko-Subjekte in Bezug auf den Gedanken von der Wiederverzauberung der Welt in programmatischer Weise literarisch inszeniert. Fischer-Lichte exponiert angesichts ihrer Wiederverzauberungsthese die grundlegende Strategie, im Rahmen der Aufführung die Grenzen der Aufklärung dadurch zu markieren, dass der Mensch zu sich selbst und zur Welt bzw. zur Natur in das Verhältnis eines Sowohl-als-auch eintritt und den Gegensatz zwischen Kunst und Leben in einen Übergang verwandelt. Das für sämtliche Körper-Inszenierungen, die in der vorliegenden Arbeit untersucht worden sind, konstitutive Spannungsverhältnis von Kunst und Leben erhält durch die Wiederverzauberungsthese der Ästhetik des Performativen einen besonderen kulturtheoretischen Akzent:

Indem sie [die Ästhetik des Performativen; S.W.] die Grenzen der Aufklärung markiert, die zur Beschreibung und Beherrschung der Welt dichotomischer Begriffspaare bedarf, indem sie den Menschen als *embodied mind* in Erscheinung treten lässt, erweist sie sich als Wirken einer ›neuen‹ Aufklärung: Sie ruft den Menschen nicht zur Beherrschung der Natur – weder seiner eigenen noch der ihn umgebenden – auf oder treibt ihn dazu an, sie ermutigt ihn vielmehr zu dem Versuch, zu sich selbst und der Welt in ein neues, nicht vom Entweder-oder, sondern vom Sowohl-als-auch bestimmtes Verhältnis zu treten – sich im Leben aufzuführen wie in den Aufführungen der Kunst.<sup>360</sup>

In diesem Zusammenhang kommt es darauf an, anhand einer zentralen Tanz-Inszenierung des Autors Heine herauszufinden, wie dieser durch eine bestimmte Strategie seiner Regiearbeit *explizit* die »Wiederverzauberung der Welt, die sich in dieser Verknüpfung von Kunst und Leben vollzieht«<sup>361</sup>, vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit der spiritualistischen Krise der Sinnlichkeit problematisiert. Ist Heine darauf aus, eine Aufführung zu inszenieren, die die Beherrschung der eigenen sinnlichen Natur des Menschen überwindet und somit unter dem Aspekt der gegenseitigen wirkungsvollen Einflussnahme die Sphären von Kunst und Leben miteinander versöhnt? Oder intendiert er vielmehr, durch das literarische Medium des Textes das Spannungsverhältnis von Kunst und Leben als einen konkret-sinnlichen Konflikt der Überwältigung im Zeichen der Krise aufzuzeigen, indem er angesichts der leiblichen Präsenz des Menschen seine *gewaltsame Verführbarkeit* durch die Macht der Inszenierung bewusst macht? In letzterer Hinsicht beleuchtet das Moment der Überwältigung im Rahmen der literarischen Körper-

358 DHA IX, 679.

359 Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 330.

360 Ebd. 362.

361 Ebd. 360.

Inszenierung, wie die Subjekte, die auf unterschiedliche Weise an der inszenierten Aufführung teilnehmen, durch die gewaltsame Verführung ihrer sinnlichen Natur den Übergang zwischen Kunst und Leben als eine existenzielle Krise erleben.

Zwar hat bei Heine das Tanzmotiv Eun-Kyoung Park zufolge ganz allgemein die »Funktion, alle heuchlerisch-lebensfeindlich empfundene einseitige Geistigkeit zu zersprengen und die zu Unrecht unterdrückte, verachtete, stumm gehaltene Körperlichkeit zur Sprache kommen zu lassen.«<sup>362</sup> Doch verfügt zweifellos das Novellen-Fragment »Florentinische Nächte« über die wichtigste und komplexeste Tanz-Inszenierung Heines, bei der die Tänzerin Laurence durch ihren rätselhaften Tanz besonders einen ganz bestimmten ihrer Zuschauer begeistert.<sup>363</sup>

In den 1837 erschienenen »Florentinischen Nächten« lässt Heine Geschichten am Schwellenort eines Krankenzimmers entstehen. Die Hauptfigur Maximilian wird beim Besuch seiner Freundin Maria nicht ohne den therapeutischen Rat des stets in Eile befindlichen Arztes ins Zimmer der Todkranken eingelassen, seine Patientin durch das Erzählen »allerley närrische[r] Geschichten« (DHA V, 199) ruhig zu stellen, sie zu unterhalten, aber »bey Leibe nicht reden« zu lassen.<sup>364</sup> »Sie muß ruhig liegen, darf sich nicht rühren, nicht im mindesten regen, darf nicht reden, und nur geistige Bewegung ist ihr heilsam.« Für die prekäre leibliche Erregbarkeit seiner künftigen ZuhörerIn sensibilisiert, beobachtet Maximilian die schlafende Maria auf ihrem Krankenlager; er erinnert sich, eine verwandte Erscheinung in seiner Kindheit betrachtet zu haben. Von der erwachten Maria nach dieser Erinnerung befragt, schildert er, wie er während einer Reise als zwölfjähriger Junge bei der Ankunft auf dem alten Gut seiner Mutter von einer im Gras liegenden Göttinnenstatue aus Marmor so fasziniert gewesen sei, dass er nachts in den Garten geschlichen sei, um sie zu küssen:

Ich hielt den Athem zurück als ich mich über sie hinbeugte, um die schönen Gesichtszüge zu betrachten; eine schauerliche Beängstigung stieß mich von ihr ab, eine knabenhafte Lüsterheit zog mich wieder zu ihr hin, mein Herz pochte, als wollte ich eine *Mordthat* begehen, und endlich küßte ich die schöne Göttinn mit einer Inbrunst, mit einer Zärtlichkeit, mit einer Verzweiflung, wie ich *nie mehr geküßt* habe in diesem Leben. Auch *nie* habe ich diese grauenhaft süße Empfindung vergessen können, die meine Seele durchflutete, als die beseligende Kälte jener Marmorlippen meinen Mund berührte .... (DHA V, 202 f.; H. v. m.)

Die eigene Wahrnehmung erlebt Maximilian als einen Zustand der Krise, die seinen Status als Betrachter selbst grundsätzlich betrifft. Von der Marmorstatue zugleich angezogen und abgestoßen, befindet sich Maximilian in einem Zustand des Übergangs, indem er die Schwelle zur Handlung erlebt, mit der er die Grenze zwischen Betrachter und Betrachtetem übertreten würde. Wenn er einerseits den Moment *vor* dem Kuss in der Weise erlebt, als ob er eine »Mordthat« in seinem Herzen trüge, wird andererseits der Kuss des Marmors selbst nicht als Lösung der Krise empfunden, insofern der Kuss eine »grauenhaft süße Empfindung« auslöst.

362 Eun-Kyoung Park, »...meine liebe Freude an dem Göttergesindel!« Die antike Mythologie im Werk Heinrich Heines, 384.

363 »Das vielleicht kleinste von Heines Orchestern ist auch das wichtigste, denn es ist das Orchester, zu dessen Klängen Mademoiselle Laurence tanzt.« Barker Fairley, Heinrich Heine. Eine Interpretation, 36.

364 Martin hat auf die Mehrdeutigkeit dieser ärztlichen Unterweisung hingewiesen. Für den Erzähler ist die sensible Körperlichkeit seiner todkranken ZuhörerIn ein entscheidendes Kriterium der Erzählsituation. Vgl. Ralph Martin, Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, 210.

Der Zustand der Krise, den der Betrachter der Marmorstatue erfährt, geht mit dessen nach seinem nächtlichen Kuss einsetzender »wunderbare[r] Leidenschaft für marmorne Statuen« (DHA V, 203) Hand in Hand. Diese Krise ist grundsätzlich dadurch gekennzeichnet, dass in der individuellen Perspektive der Hauptfigur der *Gegensatz von Kunst und Leben* zu oszillieren beginnt und als ein Übergang erfahren wird.<sup>365</sup> *Es ist gerade dieser Übergang, der Maximilian erzählerisch produktiv werden lässt.* Die für die gesamten »Florentinischen Nächte« leitmotivische Leidenschaft des Ich-Erzählers für Marmorstatuen lässt die nächtliche Begegnung mit der antiken Göttin zur Initiation werden, die für seine Rolle nicht unerheblich ist. Denn dieses Initiationserlebnis des Kusses bedeutet zugleich die Verwandlung des Protagonisten in einen Künstler<sup>366</sup>, der aus der sinnlichen Erfahrung erotischer Marmorbilder die Kunst zu erzählen schöpft.

Auf Maximilian wirkt die Todesnähe sämtlicher Frauen, die in seinem Leben einschließlich der sterbenskranken Maria eine Rolle gespielt haben bzw. spielen, erotisch anziehend.<sup>367</sup> So ist die Initiation des Protagonisten zum Künstler nicht ohne die ihn der Wirklichkeit entfremdende Verwandlung zu denken. Eine solche Verwandlung prägt insbesondere sein Leben, als er in das imaginierte *Bild* der »kleinen Very« verliebt gewesen ist, nachdem die reale Person bereits vor sieben Jahren gestorben war: »Von nun an wollte mich dieses holde Bild nimmermehr verlassen, es füllte meine ganze Seele, [...] Ich aber wurde täglich mehr und mehr bezaubert von diesem Bilde, das täglich mehr und mehr Realität für mich gewann.« (DHA V, 205) Wie stark Maximilian von dem inneren Bild seiner Geliebten, die er ausdrücklich nur *als* dieses Bildnis geliebt hat, ergriffen worden ist, verdeutlichen seine Empfindungen in dieser Phase. Er scheut die reale Lebenswelt und identifiziert sich mit Geistern und Toten:

Ich hütete mich noch sorgfältiger als vorher vor jeder Berührung mit der Außenwelt, und wenn irgend jemand auf der Straße etwas nahe an mir vorbeystreifte, empfand ich die mißbehaglichste Beklemmung. Ich hegte vor allen Begegnissen eine tiefe Scheu, wie solche vielleicht die nachwandlenden Geister der Toten empfinden; denn diese, wie man sagt, wenn sie einem lebenden Menschen begegnen, erschrecken sie eben so sehr wie der Lebende erschrickt, wenn er einem Gespenste begegnet. (Ebd.)

Indem er die Priorität seines wirklich geführten Lebens zugunsten der erträumten Liebesbeziehung kraft seiner Imagination aufgibt, behauptet sich eine »Dynamik des Nekrophilen«<sup>368</sup> als dauerhafte Krise auch in der eigenen Lebenswelt. Die krisenhafte Qualität seiner Wahrnehmung wird durch die »hinreißende Gewalt« (DHA V, 203) verdeutlicht, die nicht nur durch Marmorstatuen und

365 Grundsätzlich betont auch Gio Batta Buccioli den Übergang zwischen Kunst und Leben in Bezug auf die literarisch inszenierten antiken Marmorstatuen Heines: »Il poeta non si colloca in una meccanica equidistanza tra due estremi, ma raggiunge il momento liberatorio sottraendosi da un lato alla stagnante realtà della palude e, dall'altro, alla violenta erosione di un mare in continua tempesta. Su questo spazio riconquistato si muovono Gestalten che assommano in sé arte e vita: antiche statue cui sia stata infusa la vita.« Gio Batta Buccioli, *Il linguaggio corporeo in Heine e il suo »juste milieu«*, in: Claudia Monti [Hg.], *Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur*, Innsbruck/Wien 1996, 99.

366 »Die Begegnung mit der Venus »Libitina« hat aus Maximilian einen romantischen Schwärmer gemacht. Mehr noch: sie verwandelte ihn in einen romantischen Künstler [...].« Ralph Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine*, 150.

367 »Was erotisch anziehend wirkt, ist der Tod, nicht das Leben.« Bettina Rabelhofer, »...ich habe auch todt Frauen geliebt«. Zur erotischen Produktivkraft des Todes in Heinrich Heines »Florentinischen Nächten«, Heine-Jahrbuch, 2007, Bd. 46, 27.

368 Bettina Rabelhofer, »...ich habe auch todt Frauen geliebt«. Zur erotischen Produktivkraft des Todes in Heinrich Heines »Florentinischen Nächten«, 27.

tote Frauen, sondern auch durch das Violinspiel Paganinis auf den Augen- und Ohrenzeugen der Kunst ausgeübt wird.<sup>369</sup> Die Kunst scheint Maximilian aus dem Leben zu drängen und ihn mit aller Gewalt auf ihre Seite ziehen zu wollen. Es ist dabei das Verführungspotenzial der Kunst, das den werdenden Rede-Künstler Maximilian prinzipiell zu überwältigen droht.

Der Erzähler Maximilian unterhält Maria mit Geschichten, die in seiner Perspektive des Augenzeugen ihren Dreh- und Angelpunkt haben. Für die Erzählsituation in der Rahmenhandlung ist Maximilians Selbstdarstellung als Betrachter innerhalb der Binnenerzählung von Beginn an bedeutsam. Ist es doch der Anblick der künftigen Zuhörerin Maria im Schlaf, der ihn den Anfang des Erzählens machen lässt und ein intimes Verhältnis zwischen Erzähler und Publikum entspinnt:

Und sehen Sie, Maria, als ich eben vor Ihnen stand und ich Sie, in Ihrem weißen Musselinkleide auf dem grünen Sopha liegen sah, da mahnte mich Ihr Anblick an das weiße Marmorbild im grünen Grase. Hätten Sie länger geschlafen, meine Lippen würden nicht widerstanden haben ... Max! Max! – schrie das Weib aus der Tiefe ihrer Seele – Entsetzlich! Sie wissen, daß ein Kuß von Ihrem Munde ... (DHA V, 203)

Maximilian und Maria sind voneinander hingerissen und ziehen sich wechselseitig in ihren Bann. Das erotische Spannungsverhältnis zwischen dem todkranken Mädchen und ihrem Unterhalter, der »das Todtenhafte und das Marmorne lieb[t]« (DHA V, 212), verknüpft die Rahmen- und die Binnenerzählungen der Novelle miteinander, indem *im Medium des mündlichen Erzählens* die erotisch inspirierte Wandlung des Zuschauers in einen Küssenden die Zuhörerin in der Rahmenhandlung zum Handeln aktiviert. Maria unterbricht den Erzähler und eröffnet mit ihrem plötzlichen Aufschrei einen Dialog, der sie umso stärker bedroht, je mehr sie durch ihre intensive emotionale Beteiligung leiblich erregt wird. Mit der an der Schwelle des Todes stehenden Maria gewinnt Maximilian ein ihm auf den Leib geschneidertes Publikum, um seine Erzählkunst zu erproben, die er selbst aus der Erfahrung der Krise schöpft.<sup>370</sup> Dieses Interesse für die Schwelle vermittelt der experimentierende Erzähl-Künstler nun nirgendwo deutlicher und drastischer als in der zweiten Nacht, wenn er von dem Tanz der Laurence erzählt.

Bereits in der ersten Nacht spricht Maximilian das rätselhafte Phänomen an, das für die zweite und letzte Zusammenkunft im Krankenzimmer bestimmend sein wird. Zunächst erzählt Maximilian von vergangenen Liebesgeschichten in synoptischer Weise. Auf die Frage Marias hin führt er schließlich die Gestalt der Laurence so ein, dass in der Erfahrung mit der Tänzerin alle

369 Den Augenzeugen begreife ich hier in seiner vollen sinnlichen Präsenz, die somit auch auf die sinnliche Transfiguration bei Paganinis Violinspiel bezogen werden kann: »Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabniß, bey jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir in tönender Bilderschrift allerley grelle Geschichten erzählte [...]« (DHA V, 217) Wie gewaltsam auch hier der sinnliche Eindruck ist, erfährt Maximilian als er sich im Medium der Bilderschrift die diabolische Beschwörung von Monstern vorstellt. »Diese Erscheinung war so sinneverwirrend, daß ich, um nicht wahnsinnig zu werden, die Ohren mir zuhielt und die Augen schloß.« (DHA V, 221)

370 Das reziproke Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählung pointiert ebenfalls Christine Mielke im Hinblick auf das erotische Spannungsverhältnis zwischen Maria und Maximilian: »Alle Frauen in Maximilians Erzählungen sind als Variation auf die Marmorstatue – starr, kalt, stumm, rätselhaft oder schön – zu lesen. Die letzte Variation wird Maria sein, tot und schön. Maximilian zeigt ihr durch seine Erzählungen, dass sein Interesse an ihr aus diesem Grunde besteht, und spiegelt damit ihren drohenden Tod. [...] Die beiden Motive Tod und Sexualität werden gekoppelt und ergeben einen für Maximilian attraktiven Schrecken.« Christine Mielke, Der Tod und das novellistische Erzählen. Heinrich Heines »Florentinische Nächte«, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 41, 2002, 74.

bisherigen Liebesverhältnisse eigenartig zusammengefasst werden und zu kulminieren scheinen: »Aber sagen Sie mir, war Mademoiselle Laurence eine Marmorstatue oder ein Gemälde? eine Tode oder ein Traum? Vielleicht alles dieses zusammen, antwortete Maximilian sehr ernsthaft.« (DHA V, 207) Es ist bemerkenswert, wie der Protagonist den in der Frage implizierten Übergang zwischen der Materialität und der Medialität von Laurence durch seine unerhörte Antwort bestätigt. Er *kann* Marias Fragen nicht eindeutig beantworten, weil seine Wahrnehmung von Laurence untrennbar mit der Unerklärlichkeit seines Zustandes beim Akt der Wahrnehmung verknüpft ist. Für den Protagonisten verkörpert Laurence die Erfahrung eines Zwischenraumes, die für ihn in der Rolle als Zuschauer durch die Erfahrung ihrer Körperlichkeit eröffnet worden ist. So trifft Maria trotz der ironischen Wirkung ihrer Worte mit ihrer Vermutung ins Schwarze: »Ich könnte mir vorstellen, theurer Freund, daß diese Geliebte von sehr zweifelhaftem Fleische seyn mußte.« (Ebd.)

Angesichts der oben erwähnten Erfahrung des Übergangs zwischen Kunst und Leben stellt die Tänzerin Laurence den Inbegriff der Möglichkeit dar, diesen Gegensatz oszillieren zu lassen: In den Augen des Protagonisten verkörpert sie explizit die Erfahrung der Schwelle *par excellence*. Was Maximilian seiner Zuhörerinnen vermitteln will, wenn er die Episode mit Laurence erzählt, ist die von ihm durchlaufene Schwellenerfahrung und der damit verbundene Zustand der Krise. Angesichts des Versprechens, das er seiner Zuhörerinnen gibt, wird der Tanz der »Geliebte[n] von sehr zweifelhaftem Fleische« zur großen Herausforderung für den Erzähler: »[...] ich will Ihnen alles sagen, alles was ich denke, was ich empfinde, ja was ich nicht einmal selber weiß!« (DHA V, 200) Die ironische Pointe dieser Erzählsequenz beruht darin, dass Heine sich mit Hilfe der Erzählabitionen seines Protagonisten innerhalb der spezifischen Erzählsituation der Novelle einen *Modellfall für die eigene Regiearbeit* schafft: In der Perspektive des Augenzeugen im Rahmen seiner literarischen Körper-Inszenierungen die Erfahrung der Schwelle mit einer spezifischen narrativen Strategie zu inszenieren. Dass der Erzähler ursprünglich Signor »Enriko« oder »Henriko« heißen sollte,<sup>371</sup> gewinnt durch die Aussicht des Autors auf einen inszenatorischen Modellfall an Plausibilität. Wenn der Protagonist zu erzählen versucht, was er nicht einmal selber weiß, impliziert dies auch auf ironische Weise die narrative Leistung des Regisseurs zweiter Stufe Heine, der sich selbst in Analogie zur Anwesenheit des Regisseurs Nietzsche in »Zarathustra« dadurch in der Erzählung ausgesprochen verborgen hält.

Maximilian kann sich während verschiedener Aufführungen in der Oper und im Konzert der leiblichen Ko-Präsenz von Zuschauern und Akteuren nicht entziehen. Auf Laurence trifft er auf offener Straße in London. Ihr Tanz ist ein theatrales Ereignis, das den Ich-Erzähler in der Rolle des Augenzeugen beispiellos herausfordert. Denn der gegenwärtige Zuschauer erlebt kraft seiner direkten Wahrnehmung eine großartige Faszination für die tänzerischen Bewegungen des Körpers, die im Medium des Textes ihre sinnliche Unmittelbarkeit verlieren. Lucia Ruprecht formuliert das Problem, den Tanz mit den Möglichkeiten des Textes darzustellen, folgendermaßen: »language shows dance as much as hiding it.«<sup>372</sup> Trotz des viel beachteten prominenten Stellenwertes des Tanzes bei Heine ist dieses Darstellungsproblem, das repräsentativ ist für das grundlegende

371 Vgl. DHA V, 868.

372 Lucia Ruprecht, *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*, Aldershot u. a. 2006, 138.

Spannungsverhältnis zwischen der Performativität der Aufführung und der Medialität des Textes, in der Forschung bisher kaum beachtet worden.<sup>373</sup> Im Folgenden sollen sich die Rolle des Zuschauers und die Rolle des Erzählers wechselseitig erhellen, um insbesondere auch die literarische Inszenierungsstrategie nachzuvollziehen.<sup>374</sup>

Zunächst setzt sich der Erzähler dadurch in Beziehung zum Ereignis des Tanzes, dass er die Erregung und Lenkung seiner Aufmerksamkeit als Zuschauer beim Wahrnehmen des Tanzes aufzeigt. In London, wo ihm die »Menschen wie Maschinen« (DHA V, 227) vorkommen, trifft er auf eine vierköpfige französische Gauklertruppe. Der Tanz der Laurence hält Maximilian vom ersten Moment an gefangen: »Tanz und Tänzerinn nahmen fast gewaltsam meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch.« (DHA V, 230) Was sich in der Wahrnehmung Maximilians zeigt, wird von ihm als außergewöhnlich und unbeschreiblich zugleich wahrgenommen. Tanz und Tänzerin provozieren sogleich auf unerhörte Weise seine intensive Anteilnahme. Seine Aufmerksamkeit wird vor allem auf die Art und Weise konzentriert, *wie* Laurence tanzt:

[...] sie tanzte wie die Natur den Menschen zu tanzen gebiethet: ihr ganzes Wesen war im Einklang mit ihren Pas, nicht bloß ihre Füße, sondern *ihr ganzer Leib tanzte, ihr Gesicht tanzte*... sie wurde manchmal blaß, fast todenblaß, ihre Augen öffneten sich gespenstisch weit, um ihre Lippen zuckten Begier und Schmerz, und ihre schwarzen Haare, die in glatten Ovalen ihre Schläfen umschlossen, bewegten sich wie zwey flatternde Rabenflügel. (DHA V, 231; H. v. m.)

Zu tanzen, »wie die Natur den Menschen zu tanzen gebiethet«, bedeutet im Sinne der Ästhetik des Performativen, dass die Tänzerin in der Wahrnehmung des Zuschauers ihren Leib als den eigentlichen Agent der Aufführung hervorbringt. Indem Maximilian genau spürt, wie der ganze

373 Im Hinblick auf das Verhältnis von Sprache und Tanz stellt Benno von Wiese Heines Tanzdarstellungen nicht antizipatorisch in den Horizont der um 1900 aufkommenden Sprachskepsis, sondern integriert die Ausdrucksform des Tanzes mittels des »Signatur«-Begriffs innerhalb von sprachlichen Kapazitäten. Die besondere Zeichensprache des Tanzes sei demzufolge eine Signatur, die sprachlich enträtselt werden könne. Vgl. Benno von Wiese, *Das tanzende Universum*, 129 ff.; Roger W. Müller-Farguell geht in der Richtung von Wieses weiter und untersucht die Lesbarkeit des Tanzes in einer tropologischen Perspektive: »Das Rätsel der bewegten Signatur liegt in seiner figurativen Vermittlungsfunktion.« Roger W. Müller-Farguell, Heine, in: ders., *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller – Kleist – Heine – Nietzsche*, 257. Ruprecht kritisiert die überwiegende Nichtbeachtung von Heines Sensibilität für die Körperlichkeit der Tanzbewegungen und greift den roten Faden des problematischen Verhältnisses von Sprache und Tanz unter umgekehrten Vorzeichen auf. Die besondere Zeichensprache des Tanzes ist bei ihr eine Körpersprache eigenen Rechts, die noch vor der verbalen Sprache dazu privilegiert sei, das Phänomen einer traumatischen Identität auszudrücken. Vgl. Lucia Ruprecht, *Heinrich Heine and the New Language of the Body*, in: dies., *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*, 97–137, hier 127 ff.

374 In der Konzentration auf die performative Dimension des Tanzes berührt die folgende Analyse einige Aspekte, die Ruprecht in der oben erwähnten Untersuchung zu »Dances of the Self« in Auseinandersetzung mit der Gender-Theorie Judith Butlers hervorhebt. Die methodische Differenz besteht grundsätzlich darin, hier in der theaterwissenschaftlichen Perspektive der Ästhetik des Performativen von der Inszenierung in der Rahmenhandlung auszugehen, um den Tanz als *inszeniertes Ereignis einer Aufführung* zu untersuchen. Der Ausgangspunkt der Schwellenerfahrung, die der Erzähler durch narrative Strategien auf sein Publikum übertragen will, wird dabei als eine kreative Lösung des Problems aufgefasst, sprachlich die Tanz-Performance nicht direkt darstellen zu können. Ruprechts These einer »New Language of the Body« bei Heine erhellt aus den von ihr in den »Florentinischen Nächten« untersuchten Aspekten: »physical and psychic vulnerability versus physical perfection, forms of discipline that range from destabilising compulsive repetition to stabilising recurrent ritual, and *the performance of identity*, and not least gender, in dance.« Lucia Ruprecht, *Heinrich Heine and the New Language of the Body*, 99. (H. v. m.)

Leib und sogar das Gesicht des ideal-schönen und zugleich totenblassen Mädchens Laurence tanzt, gerät er in den gewaltsamen Bann ihrer unmittelbaren Sinnlichkeit. Was sie darstellt, ist für den Betrachter nicht oder noch nicht zu begreifen, weil sie für ihn keine bestimmte Figur verkörpert. Sobald der Zuschauer für die Eigendynamik dieses performativen Aktes sensibilisiert ist, gerät der Prozess der Verkörperung selber damit ganz ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit.

Ihre Tanz-Kunst enthält ein Anstiftungspotenzial, das in die narrative Strategie des Erzählers übergeht. Sprache kann hier als Sprache des Augenzeugen ihre suggestive Kraft entfalten, indem sich die »Mündlichkeit des Erzählens«<sup>375</sup> für die Zeit des Ereignismoments öffnet. Die parataktische Reihung der Sätze bewirkt einen Rhythmus der sprachlichen Darstellung, der die Prozessualität einer einmalig erfahrenen Gegenwart suggeriert. Was in der Dynamik eines mündlichen Sprachflusses parataktisch sich äußert, kann einen unerwarteten Augenblick suggestiv vermitteln, der gewaltsam den Zuschauer involviert. Narrativ wird durch den sprachlichen Rhythmus ein Präsenzeffekt mittels der Musikalität der Sprache erzeugt. Dem Spracherweiterungskonzept Adornos entsprechend kann Sprache durch den parataktischen Stil ihr musikalisches Potenzial freisetzen, denn »das ›Gemeinte‹ scheint in den Zwischenräumen auf, folgt eher dem rhythmisch-musikalischen als dem buchstäblich-bedeutungshaften Verlauf. Seine Formgebung weigert sich, Einheit herzustellen.«<sup>376</sup> Rhythmus wird zu einer Schlüsselkategorie der Tanz-Inszenierung der »Florentinischen Nächte«, indem er das, was der Zuschauer des Tanzes wahrnimmt, mit der Art und Weise zusammenschließen kann, wie es der Erzähler narrativ inszeniert.

Dem inhaltlichen Aspekt folgend, weist zum einen der Tanz der Laurence die rhythmische Wiederholung ähnlicher Körperbewegungen auf. Indem die Musik für sie nahezu in den Hintergrund tritt, folgt sie ihrem eigenen Rhythmus. Zum anderen zielt die narrative Strategie Maximilians auf einen sprachlichen Rhythmus der Tanz-Darstellung ab, die wiederum in rhythmisch organisierten Einheiten wiederholt wird.

Die immer wieder unternommenen Anläufe Maximilians, seine Erfahrung des Tanzes zu inszenieren, markieren einen Rhythmus des Erzählens, der stets von eigenen Reflexionen, biographischen Berichten und unzähligen Assoziationen unterbrochen wird. Rhythmus ist somit ein dynamisches Ordnungsprinzip des Erzählens, das »unterwegs ist und bleibt: immer mit Herstellung und Darstellung bestimmter Verhältnisse beschäftigt und immer auch in der Lage, diese Verhältnisse wieder neu zu entwerfen.«<sup>377</sup> So setzt Maximilian narrativ in dem Moment erneut an, die Aufführung des Tanzes zu vergegenwärtigen, nachdem der Auftritt der Gauklertruppe gerade beendet ist:

Manchmal beugte sich das Mädchen zur Erde, wie mit lauerndem Ohre, als hörte sie eine Stimme, die zu ihr heraufspräche ... sie zitterte dann wie Espenlaub, bog rasch nach einer anderen Seite, entlud sich dort ihrer tollsten, ausgelassensten Sprünge, beugte dann wieder das Ohr zur Erde, horchte noch ängstlicher

375 Christine Mielke, Der Tod und das novellistische Erzählen. Heinrich Heines »Florentinische Nächte«, 72.

376 Sabine Bayerl: Die Sprache der Musik (Theodor W. Adorno), in: dies., Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes, Würzburg 2002, 110. – Zu Adornos Konzeptualisierung von Spracherweiterung vgl. Theodor W. Adorno, Parataxis, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, Bd. 2: Noten zur Literatur, 447–495.

377 Hanno Helbing, Rhythmus. Ein Versuch, Frankfurt a. M. 1999, 18.

als zuvor, nickte mit dem Kopfe, ward roth, ward blaß, schauderte, blieb eine Weile kerzengrade stehen, wie erstarrt, und machte endlich eine Bewegung wie jemand der sich die Hände wäscht. (DHA V, 232)

In dieser Sequenz erzeugt die asyndetische Reihung einen Rhythmus, der durch kürzer werdende Elemente und die daraus resultierende Beschleunigung der sprachlichen Darstellung geprägt ist. In deutlicher Steigerung zur ersten Darstellung des Tanzes, bei der vor allem die leibliche Erscheinung der Tänzerin detailliert hervortritt, scheinen hier die zahlreich gehäuften Prädikate Kürze und Länge der vielen Satzteile vorzugeben, um die Wahrnehmung der Aktivität beim Tanz durch die Dynamisierung des Sprachtempos zu zeigen. Obschon der Erzähler die narrative Strategie *variiert*, mit der die Musikalität der Sprache evoziert wird, fallen in beiden Erzählsequenzen die eingesetzten Auslassungszeichen auf. Heines Auslassungszeichen sind nach Olaf Briese »[...] Scharniere, mit denen der Text sich interaktiv öffnet, Gravitationszentren, deren Sog man nur bedingt entgeht.«<sup>378</sup> Die damit gesetzte Pause intensiviert als Unterbrechung des Sprachflusses den rhythmischen Effekt. Denn zum Rhythmus als »einer Kategorie des Performativen par excellence«<sup>379</sup> gehört gerade auch der Bruch: »Der Begriff [Rhythmus] impliziert also nicht nur Regelmäßigkeit, sondern auch Störung, Bruch, Pause, Differenz und Diskontinuität, und zwar im Wechselspiel, in der gegenseitigen Bezugnahme.«<sup>380</sup> Die *Irritation des Zuschauers* wird in diesem Sinne durch einen Sprachrhythmus gezeigt, der als narrative Strategie selbst irritierend wirkt. Der Erzähler vermittelt auf diese Weise die Irritation einer Wahrnehmung, die sich auf die Sehgewohnheiten im Horizont des klassischen Balletts nicht länger stützen kann.

Die Eigendynamik der leiblichen Präsenz erfährt der Zuschauer gleich zu Beginn der Tanz-Performance als signifikanten Kontrast zu konventionellen Tanzchoreographien, nämlich dem Ballett der großen Oper:

Das war nicht das klassische Tanzen, das wir noch in unseren großen Balleten finden, wo, eben so wie in der klassischen Tragödie, nur gespreizte Einheiten und Künstlichkeiten herrschen; das waren nicht jene getanzten Alexandriner, jene deklamatorischen Sprünge, jene antithetischen Entrechats, jene edle Leidenschaft, die so wirbelnd auf einem Fuße herumpirouettirt, daß man nichts sieht als Himmel und Trikot, nichts als Idealität und Lüge! (DHA V, 230)

Dass sich dieser komplex gebaute Satz direkt an die Worte anschließt, die den Zuschauer »fast gewaltsam« gebannt der Tänzerin gegenüberstehen lassen, ist hinsichtlich seiner Rhetorizität aufschlussreich. Nicht nur liegt hiermit eine komplexe Variante vor, durch den sprachlichen Rhythmus einen Präsenzeffekt zu erzeugen. Der syntaktische Parallelismus der Sätze realisiert in einem bestimmten Grad die Figur des Isokolons und weist insbesondere durch den häufigen Einsatz der Anapher eine signifikante Steigerung bis schließlich zum Ausrufungszeichen auf. Darüber hinaus scheint die Hauptfigur in dieser mündlichen Gesprächssituation der Novelle einen persuasiven Zweck zu verfolgen. Maximilian sucht seine Zuhörerinnen dazu zu überreden, die Erwartungshaltung klassischer Sehgewohnheiten aufzugeben zugunsten eines unerhörten

378 Olaf Briese, Auslassungszeichen. Interpunktionsregime bei Heinrich Heine, 217.

379 Christa Brüstle u. a., Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess, in: dies. [Hg.], Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur, Bielefeld 2005, 22.

380 Ebd. 15. »So wäre zu folgern, dass der Rhythmus der Sinne mit einem solchen Potenzial an Unregelmäßigkeit auch sein eigenes Aussetzen umfasst, als ein belebendes Moment, das die produktive Offenheit ästhetischer Erfahrung überhaupt erst ermöglicht.« Patrick Primavesi, Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater, in: Christa Brüstle u. a. [Hg.], Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur, a. a. O., 252 f.

Modus' der Wahrnehmung, um das »getanzte Räthsel« (DHA V, 231) der Laurence zu empfangen. Rhetorisch schürt er Marias Aufmerksamkeit für die leibliche Erscheinung der Laurence und bahnt sich auf diese Weise den Weg, seine Erfahrung der Schwelle nun auch konkret anzusprechen.

Das traditionelle Ballett ist für Maximilian ein Tanzen im Zustand der Herrschaft rhetorischer Regeln.<sup>381</sup> Beim Ballett sollen Tanzbewegungen als getanzte Alexandriner einen Text durchbuchstabieren, um »Idealität und Lüge« einer fiktiven Welt darzustellen. Dagegen wird der Tanz bei Laurence nicht von »Himmel und Trikot« vereinnahmt, weil ihre Leiblichkeit nicht bloß als Zeichenträger im Dienst von »Idealität und Lüge« steht. Was auch immer Laurence für Maximilian als Figur verkörpern mag, er nimmt ihren Tanz nicht nur als Repräsentation eines abwesenden Textes wahr, sondern er erlebt ihre leibliche Präsenz als unaussprechliches Ereignis. Was Maximilian in seinen ästhetischen Bann zieht, ist der begeisterte Körper: die Präsentation des Leibes. Diese Begeisterung ist es, die auf ihn als Betrachter übergreift und auf ihn *wirkt* als auf jemanden, der selber leibliche Präsenz zeigt.

Über das Wirkpotenzial des Tanzes reflektierend, gemahnt ihn »der Ungestüm« an einen südfranzösischen oder spanischen Nationaltanz,

womit die Tänzerin ihr Leibchen hin und her schleuderte, und die Wildheit womit sie manchmal ihr Haupt rückwärts warf, in der frevelhaft kühnen Weise jener Bachantinnen, die wir auf den Reliefs der antiken Vasen mit Erstaunen betrachten. Ihr Tanz hatte dann etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalistisches, sie tanzte dann wie das Schicksal. (Ebd.)

Einerseits scheint der Tanz der Laurence mit der ihm eigentümlichen frevelhaften Kühnheit am individuellen Beispiel vorzuführen, dass sich der Mensch von der spiritualistischen Unterdrückung der Sinnlichkeit emanzipieren kann. Dies ist insbesondere aufgrund des ekstatischen Zustandes der bacchantischen Verkörperung plausibel, der jegliche Distanz einer kunsthistorischen Reminiszenz aufhebt, indem die Tänzerin unmittelbar und ungebündigt die leibliche Eigendynamik eines heidnischen Rituals ins Leben ruft. Andererseits zeigt ihr Tanz einen vehementen Verlust von *agency*, indem sie »wie das Schicksal« tanzt.<sup>382</sup> Diese unabwendbare Gewalt, mit der zwanghaft die Tanzbewegungen ausgeführt werden, ist mit den dämonischen Aspekten des Tanzes eng verknüpft, die Heine Michael Hofmann zufolge exemplarisch in einer Schlüsselpassage der »Elementargeister«, die zur gleichen Zeit mit den »Florentinischen Nächten« entstanden sind, anhand der »Willis« verdeutlicht:<sup>383</sup>

Die Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heerstraßen, und Wehe! dem jungen Menschen, der ihnen begegnet. Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er todt niederfällt. (DHA IX, 19)

381 Den Kontrast zur offiziellen Praxis des klassischen Balletts stellt Lucia Ruprecht in historische und kulturtheoretische Kontexte. Vgl. Lucia Ruprecht, Heinrich Heine and the New Language of the Body, 114f.

382 »Zu dem utopischen Bild sinnlicher Emanzipation [...] paßt allerdings nicht, daß Laurence fatalistisch »wie das Schicksal« tanzt.« Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 373.

383 Vgl. Michael Hofmann, Veranschaulichung von Ambivalenz in Bildern des Tanzes. Dichotomien der Aufklärung und ihre poetische Bearbeitung bei Heine und Wieland, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], Aufklärung und Skepsis, a. a. O., 104.

In den Blick gerät auch hier der unwiderstehliche Zwang, mit dem die Willis durch ihren Tanz ihren Betrachter buchstäblich auf ihre Seite zu ziehen vermögen. Was Heines Texte zeigen, ist die Dämonie ihrer leiblichen Präsenz, die »diese toten Bacchantinnen [...] unwiderstehlich [macht].« »[D]em jungen Menschen« bleibt wiederum nichts übrig, als die Rolle des Zuschauers mit einer leiblichen Präsenz zu erfüllen, die ekstatisch mit den Tänzerinnen zusammenstimmt, um sich selber als Grenzgänger zwischen Leben und Tod in Szene zu setzen. Im Hinblick auf die tanzenden »Willis« erweist sich die Erfahrung der Schwelle als hochambivalent; die Schwelle lädt durch die ihr eigentümliche Magie dazu ein, auch eine gefährliche Grenze zu überschreiten.<sup>384</sup> Inwiefern ist diese Schwellenerfahrung auch für Maximilian in der Rolle des Augenzeugen und des Ich-Erzählers konstitutiv?

Während des Tanzes erlebt Maximilian die Darstellerin Laurence und sich selbst auf besonders intensive Weise als gegenwärtig. Laurence beherrscht den Spielraum ihrer Aufführung; sie erregt die uneingeschränkte Aufmerksamkeit und nimmt den Betrachter für das sinnliche »Abenteuer« ihres Tanzes gefangen. Was ihn aber buchstäblich *ansteckt*, ist ihr Blick am Ende der Performance:

Sie warf dabey seitwärts einen Blick, der so bittend, so flehend, so seelenschmelzend ... und dieser Blick fiel zufällig auf mich. Die ganze folgende Nacht dachte ich an diesen Blick, an diesen Tanz, an das abentheuerliche Accompagnement [...]. Ich hatte endlich in London etwas gefunden, wofür ich mich interessirte, und ich wanderte nicht mehr zwecklos einher in seinen gähnenden Straßen. (DHA V, 232)

Maximilians Begeisterung ist sichtbar geworden. Durch den ansteckenden Blickwechsel werden Tänzerin und Betrachter zu Komplizen der Aufführung. Die außergewöhnliche Erfahrung des Tanzes wird zum Sinn stiftenden Lebensinhalt des Londoner Aufenthalts und beansprucht täglich aufs Neue das ungeteilte Interesse Maximilians. Bald ist er von Laurence »wie verzaubert« (DHA V, 233), der Zuschauer glaubt an die eigene Verzauberung durch ihren Tanz. *Die Hauptfigur erlebt existenziell am eigenen Leib, wie der Gegensatz zwischen Kunst und Leben oszilliert.* Aus diesem Grunde ist er tief enttäuscht, als er sich mit dem Verschwinden der vierköpfigen Gauklertruppe abfinden muss: »Die lange Weile nahm mich wieder in ihre bleyerne Arme und preßte mir wieder das Herz zusammen.« (Ebd.) Indem »der so Irritierte und Sehnsüchtige in eine veritable Depression [verfällt]«<sup>385</sup>, wie Bettina Rabelhofer betont, manifestiert sich die Macht der Kunst wirkungsvoll darin, dass Maximilian sich bedingungslos mit seiner Zuschauerrolle identifiziert und aufgrund seiner geradezu pathologischen Sehnsucht London als eine soziale Fremde erlebt. Weil er der ästhetischen Erfahrung dieser Performance, die für seine Existenz essenziell ist, verlustig gegangen ist, wird er buchstäblich auf einen schmerzvollen Entzug gesetzt.

Verantwortlich für die ausgesprochen große Wirkung, die der Tanz auf den Zuschauer hinterlässt, ist insbesondere der *Rätselcharakter* seines Ereignisses. Denn der Zuschauer verfügt über die besondere Begabung, bestimmte sinnliche Phänomene hinsichtlich einer so genannten Signatur transfigurieren und d. h. auch in gewisser Weise verstehen zu können.<sup>386</sup> Im Hinblick auf

384 »Die Schwelle ist hochambivalent. Während die Grenze eher auf das Gesetz bezogen ist, verweist die Schwelle eher auf Magie. [...] Während die Grenze eine klare Trennung vornimmt, stellt die Schwelle einen Ort der Ermöglichung, Ermächtigung, Verwandlung dar.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 358.

385 Bettina Rabelhofer, »...ich habe auch todtte Frauen geliebt«. Zur erotischen Produktivkraft des Todes in Heinrich Heines »Florentinischen Nächten«, 40.

386 Vgl. Anm. 396.

diese Begabung, Signaturen lesen zu können, setzt sich der Protagonist das Rätsel der Aufführung als die Aufgabe, die er unbedingt bewältigen will. Die Frage ist, ob der Zuschauer von seiner Aufgabe, das Rätsel der Aufführung zu lösen, überhaupt erlöst werden kann:

Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen, so leidenschaftlich auch diese Sprache sich gebärdete. Ich ahnte nur manchmal, dass von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen [...]. (DHA V, 231)

Laurence versetzt den Zuschauer in den subjektiven Zustand eines Noch-nicht-Verstehens; für ihn verkörpert sie ein »getanzte[s] Rätsel«, er erwartet eine Mitteilung. Seine Ansteckung durch die Tänzerin geht mit der fundamentalen Krise des Signaturenlesers Hand in Hand. Der Bericht der Tänzerin Jahre nach ihrer Performance kann dieses Problem einer Krise des Lesens verdeutlichen. Nach ihrer Wiederbegegnung in einem Pariser Salon berichtet Laurence ihrem einstmaligen Zuschauer, dass man sie früher Totenkind nannte, weil ihre nur scheinotote Mutter sie in einem Grab geboren habe. Diebe hätten sie mitgenommen und einem Bauchredner übergeben; dieser Bauchredner hätte, um sie in Furcht zu versetzen, die Stimme der Mutter aus dem Grab *simuliert* und die ihm bekannten schrecklichen Geschichten von der Mutter erzählt. Daraus wird deutlich, dass Laurence zur Akteurin einer künstlerischen Aufführung nur um den Preis einer gewaltsamen Manipulation geworden ist.<sup>387</sup> So geht aus dem Bericht der Tänzerin hervor, wie der gesamte Ablauf des Tanzes durch die manipulative Strategie motiviert ist, Laurence einen wirkungsvollen Auftritt als Tänzerin absolvieren zu lassen. Das Verführungspotenzial der Kunst erweist sich vor diesem Hintergrund im Kern als äußerst gewaltsam. Weil Laurence die Stimme ihrer Mutter aus dem Boden zu hören meint, neigt sie sich während ihres Tanzes zum Boden und lauscht. Daraufhin vollzieht sie tänzerische Gesten, mit denen sie auf die simulierten Lebensgeschichten ihrer Mutter reagiert. Worin besteht jedoch die Mitteilung des Tanzes? Ob nach der biographischen Lösung des Rätsels der Tanz als entschlüsselter Text vorliegt, kann Laurence beantworten:

[...] Ja, *wenn ich tanzte*, ergriff mich immer eine sonderbare Erinnerung, ich vergaß meiner selbst und kam mir vor als sey ich eine ganz andere Person, und als quälten mich alle Qualen und Geheimnisse dieser Person ... und sobald ich aufhörte zu tanzen, erlosch wieder alles in meinem Gedächtniß. (DHA V, 247; H. v. m.)

Die Tänzerin erinnert sich nur im Vollzug des Tanzes an die Geheimnisse, die ihren Tanz so entscheidend beeinflussen.<sup>388</sup> Der Tanz bedeutet vor diesem Hintergrund genau das Ereignis, das sich in den Augen des Betrachters vollzieht: Er stellt eine existenzielle Bewältigung durch die Tänzerin dar. In diesem Befreiungsprozess ohne Lösung ist der Leib der begeisterte Agent: Indem der Tanz als Ereignis somit die Mitteilung selbst ist, bestätigt das Scheitern des Signaturenlesers den Befund der Ästhetik des Performativen, Aufführungen letztendlich nicht verstehen zu können.

Durch die Konzeption des Tanz-Ereignisses wird für den besonderen Augenzeugen dieser Aufführung ein Verzicht auf Verstehensleistungen erzwungen, der unterstreicht, wie grundsätzlich

387 Vgl. Barbara Thums, »Ende der Kunstperiode?« Heinrich Heines »Florentinische Nächte«, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 46, 2007, 60.

388 Dass der nachträgliche Bericht der Laurence das Rätsel ihres Tanzes nicht löst, betont auch Sigrid Weigel. Vgl. Sigrid Weigel, Zum Phantasma der Lesbarkeit. Heines Florentinische Nächte als literarische Urszene eines kulturwissenschaftlichen Theorems, in: Gerhard Neumann und Sigrid Weigel [Hg.], Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München 2000, 256.

Laurence und Maximilian als Komplizen der Aufführung kraft ihrer Selbsterfahrung als *embodied mind* aufeinander bezogen sind. Gemeinsam erfahren sie das gewaltsame Verführungspotenzial der Kunst, die Grenze zwischen Tod und Leben in einen liminalen Zwischenraum zu verwandeln. Vor dem Hintergrund des Gedankens einer Wiederverzauberung der Welt im Prozess der Aufführung scheinen in diesem Falle diejenigen, die darin involviert sind, in dem Maße durch die Teilnahme an dem Ereignis der Kunst *überwältigt* zu werden, in dem die Grenze zwischen Tod und Leben virtualisiert wird. Indessen lässt erst diese Erfahrung der Krise die beiden Protagonisten der inszenierten Aufführung in der Weise produktiv werden, dass sie die Aufmerksamkeit sowohl eines sehenden als auch zuhörenden Publikums intensiv auf sich lenken können. Nichts kann diese einflussreiche Ansteckung durch die Kunst deutlicher aufzeigen als der Auftritt Maximilians in der Rolle des Erzählers, um mittels der eigenen Kunst zu erzählen die beim Tanz durchlaufene Schwellenerfahrung ins Leben seiner todkranken ZuhörerIn zu tragen.<sup>389</sup>

Im Sinne dieser Strategie erzeugt der sprachliche Rhythmus einzelner Erzählsequenzen in unterschiedlicher Variation sinnliche Präsenzeffekte, die gerade aufgrund von Unterbrechungen und unregelmäßigen Wiederholungen gesteigert werden. Im Spannungsverhältnis von Erwartung und Überraschung intensiviert wiederum die rhythmische Ordnung des Erzählens die Erfahrung eines Zwischenraums, den Laurence wie keine andere verkörpert. In Anlehnung an Gumbrecht scheint auch der Leser dadurch von der narrativen Strategie des Erzählers nicht verschont zu werden, »daß es stets – mindestens im Alltagssprachlichen Sinn – etwas Gewaltiges hat, wenn uns Prosa-Texte [...] aufgrund ihrer rhythmischen Struktur verpflichten, den normalerweise unterbewußt verlaufenden, körperbasierten Prozeß der Subvokalisierung im Akt des Lesens wahrzunehmen.«<sup>390</sup> So spannt Maximilian seine ZuhörerIn regelrecht auf die Folter, wenn die Inszenierung, in einzelne Bruchstücke zerfallend, ein Rätsel bleiben muss:

Und das ist die ganze Geschichte? schrie auf einmal Maria, indem sie sich leidenschaftlich emporrichtete. Maximilian aber drückte sie wieder sanft nieder, legte bedeutungsvoll den Zeigefinger auf seinen Mund und flüsterte: Still! still! nur kein Wort gesprochen, liegen Sie wieder hübsch ruhig, und ich werde Ihnen den Schwanz der Geschichte erzählen. Nur bey Leibe unterbrechen Sie mich nicht. (DHA V, 234)

Indem sich Maria hier aktiv in Szene setzt, zeigt sie ihre eigene Ansteckung durch das »getanzte Rätsel«. Gerade durch den Entzug einer kohärenten Bedeutung des Tanzes können die rhythmisch organisierten Erzählversuche Maximilians ihre Verführungskraft entfalten.<sup>391</sup> Wenn schon nach der Sitzung der ersten Nacht Maria von ihm unbemerkt in einen Schlaf gefallen ist, der »ihrem Antlitz schon ganz den Charakter des Todes« (DHA V, 222) verleiht, können in diesem Fall die leidenschaftliche Anteilnahme und leibliche Erregung sie ihrem Tod ein Stück näher bringen. Ob Maria am Ende der Novelle tot ist, bleibt offen: »Als Maximilian diese Erzählung vollendet, erfaßte er rasch seinen Hut und schlüpfte aus dem Zimmer.« (DHA V, 250) Diese Flucht kommt einer Flucht vor dem Ende einer Verzauberung gleich, die den Übergang zwischen Kunst und Leben realisiert. Der Regisseur der Tanz-Inszenierung verlässt die Bühne des Erzählens, noch

389 »Die letzte Figur des Übergangs an der Grenze zwischen Leben und Tod wird die sterbende Maria sein.« Bettina Rabelhofer, »...ich habe auch todtte Frauen geliebt«. Zur erotischen Produktivkraft des Todes in Heinrich Heines »Florentinischen Nächten«, 32.

390 Hans Ulrich Gumbrecht, Céline und die Frage, ob Prosa gewaltig sein kann, in: Rolf Grimmering [Hg.], Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität, München 2000, 141.

391 Vgl. Patrick Primavesi, Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater, 255.

bevor sie endgültig ihre Eigenschaft verlieren kann ein Schwellenort zu sein. Auf diese Weise sorgt der Erzähler dafür, dass die Verführung des Lebens durch die Kunst neue Impulse erhält. Es ist der Regisseur zweiter Stufe Heine, der damit seinen künstlerischen Anspruch unterstreicht, unter den medialen Bedingungen des Textes die sinnliche Unmittelbarkeit des nicht zu enträtselnden Tanzes zu vermitteln.

### 3.1.2 Die Lebensgröße der Dämonen in »Lutezia«

Die Frage nach der Wiederverzauberung der Welt führt nicht nur in den »Florentinischen Nächten« zu Heines Inszenierungen des Tanzes. Ausgehend von dem künstlerischen Modellfall, den Heine in den »Florentinischen Nächten« mit ironischem Blick für die eigene Regiearbeit entwirft, nimmt mit dem großen Spätwerk »Lutezia« der inszenatorische Spielraum des Regisseurs erneut weltgeschichtliche Ausmaße an. Nachdem die »Französischen Zustände« auf die politischen Ereignisse zu Beginn der 1830er Jahre Bezug genommen haben, erscheint 1854 das zweite Buch aus der Feder des Zeitbeobachters Heine, das auf seinen zwischen 1840–43 verfassten Pariser Tagesberichten basiert. Die Frage, wer denn der hauptsächliche Held dieses Buches sei, weiß er in einem Brief an Campe vom 24. August 1852 zu beantworten: »Der Held meines Buches, der wahre Held desselben ist die sociale Bewegung [...]. Diesen Stoff behandelt mein Buch, er entfaltet sich am meisten in den Jahren 40–43; die Februarrevolution ist nur der Ausbruch der Revolution und ich könnte wohl mein Buch mit Recht eine Vorschule derselben nennen [...].«<sup>392</sup> Wenn auch der Autor die »sociale Bewegung« in seinem Buch durch die von ihm aufgezeigte Eigendynamik des modernen Kapitalismus beleuchtet, der »unaufhaltsam auf die Revolution von 1848 zutreibt«<sup>393</sup>, bleibt dennoch offen, durch welche Agenten der Geschichte diese Bewegung nachhaltig in Gang gesetzt wird und wie der Fürsprecher des Körpers als Regisseur auf ihren historischen Auftritt reagiert.

Eingedenk der zeitgeschichtlichen Erkenntnis Heines aus den »Französischen Zuständen«, »daß jetzt die Chöre agiren und die eigentlichen Hauptrollen spielen« (DHA XII/I, 185), sind in diesem Kontext auch und vor allem die unteren Bevölkerungsschichten, insbesondere die proletarischen Massen von Paris zu nennen.<sup>394</sup> Heine konzipiert das theatrale Universum von Paris als eine Versuchsanordnung, innerhalb der die Bedeutung der offiziellen historischen Persönlichkeiten der Politik massiv relativiert wird zugunsten der sich herauskristallisierenden revolutionären Macht der großen anonymen Masse.<sup>395</sup> Im »Zueignungsbrief« zur »Lutezia« hält Heine diesen seismografischen Wert seiner »Pariser Berichte« fest und beansprucht, aus der

392 HSA XXIII, 230.

393 Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 473.

394 Das Auftauchen neuer, historisch bedeutungsvoller Bevölkerungsschichten in Paris und der damit einhergehende Wandel der sozialen Wahrnehmung wird eingehend von Dolf Oehler untersucht. Vgl. Dolf Oehler, Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848, Frankfurt a. M. 1988, 27 ff.

395 Folgende Fragen, die von Berbig angesichts der im engeren Sinne historisch relevanten Personenwelt in den zweiten Pariser Berichten aufgeworfen werden, gilt es auch in diesem Zusammenhang an den Regisseur Heine zu stellen: »Was erzeugte er mit seinem Griff auf die Größen der Geschichte, die ihm ja noch in jedem Zuge Gegenwart war? Was war das überhaupt für ein ›Griff‹? Wie agierte er, um sich ein Personal zu verschaffen, das den Zeitdiskurs und den über die Zeiten hinweg erlaubte? Wie verleibte er seiner Sprache ein, was ihm die Zeitgeschichte an Persönlichkeiten servierte?« Roland Berbig, Le

Übergangszeit des Juste Milieu heraus bereits die Katastrophe der Februarrevolution von 1848 mit bestechender Prägnanz gezeigt zu haben:

Ich habe nicht das Gewitter, sondern die Wetterwolken beschrieben, die es in ihrem Schooße trugen und schauerlich düster heranzogen. Ich berichtete oft und bestimmt über die Dämonen, welche in den untern Schichten der Gesellschaft laurten, und aus ihrer Dunkelheit heraufbrechen würden, wenn der rechte Tag gekommen. Diese Ungethüme, denen die Zukunft gehört, betrachtete man damals nur durch ein Verkleinerungsglas, und da sahen sie wirklich aus wie wahnsinnige Flöhe – aber ich zeigte sie in ihrer wahren Lebensgröße, und da glichen sie vielmehr den furchtbarsten Crokodillen, welche jemals aus dem Schlamm gestiegen. – (DHA XIII/I, 18)

Revolutionärer Prozess und revolutionärer Agent sind in den Blick des Zeitbeobachters geraten, noch bevor die Revolution wirklich geschehen ist. Paris erscheint dabei als ein Ort, der seine Bewohner zu umstürzenden Taten geradezu zu provozieren scheint, wie Kortländer betont: »die Stadt erscheint bei Heine als Ort, der von der Energiequelle der Revolution aufgeladen wird, einer Revolution, die melancholisches Gestern und zugleich emphatisches Morgen ist.«<sup>396</sup> Heine hat in seinen Berichten die Dynamik der historischen Entwicklung selber ins Bild gesetzt, sodass Preisendanz zufolge »alles im Zeichen des Übergangs, der Schweben, der Spannung und Gärung erscheint [...]«. <sup>397</sup> Das Transitorische der Übergangszeit wird an den gleichsam auf der Lauer liegenden Dämonen offenbar. Heine zeigt diese Dämonen »in ihrer wahren Lebensgröße«, indem er den historischen Augenzeugen ihre leibliche Präsenz konkret-sinnlich erfahren lässt. Daraus ist ersichtlich, dass der Autor für die Selbstinszenierung des Augenzeugen-Ichs nicht die Option vorsieht, sich prinzipiell von der Plötzlichkeit der Ereignisse zu distanzieren.<sup>398</sup> Bedeutsam ist vielmehr das Wagnis des Zeitbeobachters, prinzipiell in jeden Akt der sich vor ihm direkt abspielenden Welttragödie leibhaftig involviert werden zu können.

Auffällig ist die von Heine ausgesprochen konsequent verwendete Theatermetaphorik, die das Buch »Lutezia« wie ein roter Faden durchzieht. Dieses Phänomen versucht Miller dadurch zu verstehen, dass ihm zufolge Heine es sich in »Lutezia« zur Aufgabe mache, die dramatische Gegenwärtigkeit der politischen Ereignisse und die konzeptionelle Distanz des »Autor-Herausgebers« miteinander zu vermitteln.<sup>399</sup> Damit gewinnt die vorliegende Arbeit in diesem Kontext einen systematischen Anhaltspunkt für die in ihr aufgestellte These der Symbiose von Augenzeuge und Regisseur, die für die Körper-Inszenierungen Heines als bestimmend angesehen wird. Übereinstimmend veranschlagt Berbig für das theatrale Universum der »Lutezia« »eine

---

personnage in »Lutezia«. *Figuration und Personarium in Heines Pariser Berichten über Politik, Kunst und Volksleben (1840–43/1854)*, 62.

396 Bernd Kortländer, »Neues Leben« und »neue Kunst«. Noch einmal zu Heines Frankreichbildern – mit einem Seitenblick auf Robert Schumann, in: Henriette Herwig u. a. [Hg.], *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen*, a. a. O., 494.

397 Vgl. Wolfgang Preisendanz, *Der Sinn der Schreibart in den Berichten aus Paris 1840 – 1843 »Lutezia«*, in: ders., *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, a. a. O., 79.

398 »[...] Heine ist nicht unbeteiligter Beobachter der vor seinen Augen sich abspielenden Welttragödie.« Karl-Josef Kuschel, *Gottes grausamer Spaß? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe*, 291.

399 »Die Gleichzeitigkeit von Bericht und berichtetem Geschehen legt denn auch den Vergleich mit dem Drama näher, besteht doch dessen Unmittelbarkeit in der Ort-Zeit-Koinzidenz von Schauspiel und gespielter Handlung. So erklärt sich auch, weshalb Heine nur in seiner Eigenschaft als Herausgeber die Artikelreihe der epischen Gattung zuordnet [...], als Korrespondent jedoch die dramatische Gegenwärtigkeit der berichteten Vorgänge reflektiert und seine Berichte durchgängig mit jener charakteristischen Theatermetaphorik ausstattet, [...]«. Nikolaus Miller, *Publizistische Prosa. Heinrich Heine: Lutetia*, 119.

Personenwelt, in der Zeitgenossen und Tote, Politiker und Künstler sich verhalten, als wären sie Bühnenfiguren. Jede freilich nach ihrem Maß und Maßgabe ihrer Arrangeurs.«<sup>400</sup> Die anvisierten Akteure der sozialen Bewegung scheinen jedoch durch die wirksame Steigerung ihres dämonischen Auftritts bis zu dem Moment, in dem der »rechte« Zeitpunkt kommen wird, jedes Maß einer Bühnenfigur zu sprengen. Es steht zu erwarten, dass diese Sprengkraft auch für den Arrangeur, der sich davon beeindruckt zeigt, nicht ohne Folgen bleibt und in dessen Regiearbeit ihre Spuren hinterlässt. Denn bei Heines Körper-Inszenierungen manifestiert sich die Erfahrung der Krise nicht zuletzt in der Art und Weise, wie die Symbiose von Augenzeuge und Regisseur literarisch konzipiert wird.<sup>401</sup>

Zentral ist vor diesem Hintergrund der *Augenblick*, in dem die lauernden, herandrängenden Dämonen *leiblich in Erscheinung treten*, denn in diesem ereignishaften Moment bezeugt das Ich in seiner Zuschauerrolle wahrhaftig die Eigenmacht des neuen Protagonisten auf der Bühne der Geschichte. Folglich ist für die Inszenierung des theatralen Ereignisses, an dem die subjektive Instanz des Augenzeugen teilhat, stets das dämonische Wirkpotenzial mit einzubeziehen, das Heine in den »Elementargeistern« anhand der tanzenden Willis grundlegend exemplifiziert. Der Anspruch des Autors, mit »Lutezia« ein »daguerrreotypisches Geschichtsbuch« geschrieben zu haben, »worin das Dargestellte seine Treue authentisch durch sich selbst dokumentiert« (DHA XIII/I, 19), vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, wie sehr Heine an der literarisch ausgesprochen produktiven Selbstinszenierung des Augenzeugen auch in diesem Text gelegen ist.<sup>402</sup> So exponiert Preisendanz treffend die begrenzte Reichweite des modischen Begriffs »Daguerrtyp«, mit dem Heine auf die nämliche zeitgenössische technische Innovation publikumswirksam zu reagieren scheint, indem er das Phänomen des Transitorischen und die Prozessualität der Vorgänge an der Berichterstattung Heines hervorhebt und dergestalt die ästhetische Nähe zum theatralen Ereignis einleuchtend impliziert.<sup>403</sup> Das Phänomen des Transitorischen bezieht sich dabei nicht allein auf den unvorhersehbaren Gang der Tagespolitik, die raschen Glückswechsel an den Börsen und die

400 Roland Berbig, *Le personnage in »Lutezia«*. *Figuration und Personarium in Heines Pariser Berichten über Politik, Kunst und Volksleben (1840–43/1854)*, 62.

401 Obschon das Ich des Textes im XXXVII. Artikel als »gewöhnlicher Flaneur« (DHA XIII/I, 139) bezeichnet wird, stimme ich mit Berbig darin überein, den inszenatorischen Spielraum des Ichs grundsätzlich nicht auf diese Zuschreibung zu verengen. Dreh- und Angelpunkt der anvisierten Körper-Inszenierungen ist die Selbstinszenierung des historischen Augenzeugen im Text im symbiotischen Verhältnis zur Regiearbeit Heines. Vgl. Roland Berbig, *Le personnage in »Lutezia«*. *Figuration und Personarium in Heines Pariser Berichten über Politik, Kunst und Volksleben (1840–43/1854)*, 74 ff.

402 Hohendahl exponiert dementsprechend zwei wichtige und in der Perspektive der vorliegenden Arbeit zusammengehörige Aspekte, die Heines Vergleich mit dem fotografischen Abbild relativieren: »Nicht allein die Selbstinszenierung des Autors, der sich schreibend bewusst in den Vordergrund stellt, sondern auch die fiktional-narrativen Elemente in Heines kritischen Texten bezeugen, dass der Vergleich mit dem fotografischen Abbild erhellend aber nicht völlig angemessen ist, weil er die produktive Leistung der Intervention unterschätzt.« Peter Uwe Hohendahl, *Zwischen Feuilleton und Geschichtsschreibung. Zur Medialität von Literatur- und Kunstkritik bei Heine*, in: Henriette Herwig u. a. [Hg.], *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen*, a. a. O., 469.

403 »Vor allem aber will zu der Metapher Daguerrtyp schlecht passen, daß es dem Autor in diesen Tagesmonographien zuerst und zuletzt darauf anzukommen scheint, die politische und soziale Situation der Metropole in ihrer Bewegung zu zeigen, als etwas durchaus Transitorisches. Man pflegt vom Stand der Dinge, von der Lage der Dinge zu sprechen; gerade eine diesen Redensarten verhaftete Vorstellung desavouiert Heine, indem [er] das je Gegebene in seiner Beweglichkeit und Labilität vergegenwärtigt, auf der Folie des Wandels, als Moment von Prozessen.« Wolfgang Preisendanz, *Der Sinn der Schreibart in den Berichten aus Paris 1840 – 1843 »Lutezia«*, 74.

abrupten Umwälzungen der sozialen Verhältnisse, sondern berührt überdies die Wahrnehmungs- und Lebensmodalitäten der Menschen fundamental, die Paris als Lebensraum gemeinsam teilen. Es geht auch um Veränderungen »in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden.« (DHA XIV/I, 58) Verantwortlich dafür ist der technische Fortschritt, insbesondere die durch ihn verursachte unumkehrbare Beschleunigung im Herzen der bürgerlichen Gesellschaft.<sup>404</sup> Wenn derartig sensibel der Lebensnerv der gesamten Stadtbevölkerung getroffen ist, kommt es zu Mitteilungen, von denen der Denker sich stärker und auf andere Weise berührt sieht im Vergleich mit anderen Menschen:

Die Eröffnung der beiden neuen Eisenbahnen, wovon die eine nach Orleans, die andere nach Rouen führt, verursacht hier eine Erschütterung, die jeder mitempfindet, wenn er nicht etwa auf einem socialen Isolirschemel steht. Die ganze Bevölkerung von Paris bildet in diesem Augenblick gleichsam eine Kette, wo einer dem andern den elektrischen Schlag mittheilt. Während aber die große Menge verduzt und betäubt die äußere Erscheinung der großen Bewegungsmächte anstarrt, erfährt den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind. (DHA XIV/I, 57)

Die durch die Eröffnung der neuen Eisenbahnen verursachte »Erschütterung« beruht in einer energetischen Entladung, die jedes Element des Ganzen, jedes Glied der Menschenkette nahezu unvermindert annimmt und an seinesgleichen weitergibt. So bildet die Bevölkerung von Paris einen einheitlichen Mitteilungskörper aus, der nur aufgrund des an ihm partizipierenden Denkers über eine subtil-distinkte Sensibilität und das adäquate Bewusstsein in Bezug auf die reale Präsenz »der großen Bewegungsmächte« verfügt. In dem Augenblick, in dem der Schlag den Denker trifft, da auch er auf keinem »socialen Isolirschemel« steht, erfasst ihn angesichts des Ereignisses derjenige Affekt, der »das Ungeheuerste, das Unerhörteste« bezeugt: ein »unheimliches Grauen«. In dieser gleichnishaften Szenerie exponiert Heine, wie in diesem Kontext Wulf Wülfing in Anlehnung an Foucaults Überlegungen zu Nietzsche zu denken gibt, die einzigartige Begabung des Augenzeugen, über den »Einbruch des Ereignisses« zu berichten.<sup>405</sup> Dieser Augenzeuge erfährt die Art und Weise, wie das Ereignis als eine radikale transformatorische Macht abrupt in die Wirklichkeit hereinbricht, als den *subjektiven Zustand einer Überwältigung*: Was sich ihm zeigt, versetzt ihn in einen liminalen Zustand der Krise, bei dem das Gespür für die Gewaltamkeit der Veränderung damit einhergeht, in den Zustand eines Zwischen inmitten einer »Uebergangsperiode« (DHA XIII/I, 115) versetzt zu sein. An dem Ereignis hochbewusst beteiligt zu sein heißt nicht, seine weitreichenden Folgen für die Zukunft bereits deutend antizipieren zu können; der einzigartige Augenzeuge scheint dazu verurteilt zu sein, eine ungewisse Stellung behaupten zu müssen.

Kann es das Ich des Augenzeugen nicht unterlassen, in jedem Winkel und jedem Milieu von Paris, das ihm nur irgend zugänglich ist, »den eigenen Sinnen zu folgen«<sup>406</sup>, so ist zu

404 Vgl. Peter Uwe Hohendahl, Kunsturteil und Tagesbericht. Zur ästhetischen Theorie des späten Heine, 213.

405 Vgl. Wulf Wülfing, Wider die »Wächter des großen geschichtlichen Welt-Harem«: Zu Nietzsches »vormärzlicher« Kritik am Umgang mit der »Historie«, in: Anita Bunyan und Helmut Koopmann [Hg.], Kulturkritik, Erinnerungskunst und Utopie nach 1848. Deutsche Literatur und Kultur vom Nachmärz bis zur Gründerzeit in europäischer Perspektive, Bd. 2, Bielefeld 2003, 74 f.

406 Klaus Briegleb, Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution, 334.

fragen, wie sich für ihn an einem bestimmten atmosphärischen Ort die Ankunft der Dämonen in ihrer Lebensgröße leibhaftig mitteilt. In dem Artikel IV vom 30. April 1840 besucht das Ich Metallwerkstätten, die es als die Kulisse ungeheurer Vorgänge erspürt. Dort entdeckt das Ich,

[...] welche Lektüre unter den Ouvriers, dem kräftigsten Theile der unteren Classe, verbreitet wird. Dort fand ich nemlich mehre neue Ausgaben von den Reden des alten Robespierre, auch von Marats Pamphleten, in Lieferungen zu zwey Sous, die Revolutionsgeschichte des Cabet, Cormenins giftige Libelle, Babeufs Lehre und Verschwörung von Buonarotti, Schriften, die wie nach Blut rochen; – und Lieder hört ich singen, die in der Hölle gedichtet zu seyn schienen, und deren Refrains *von der wildesten Aufregung zeugten*. Nein, von den dämonischen Tönen, die in jenen Liedern walten, kann man sich in unserer zahmen Sphäre *gar keinen Begriff machen; man muß dergleichen mit eignen Ohren angehört haben*, z. B. in jenen ungeheuren Werkstätten, wo Metalle verarbeitet werden, und die halbnackten trotzigen Gestalten während des Singens mit dem großen eisernen Hammer den Takt schlagen auf den dröhnenden Amboß. Solches Accompagnement ist vom *größten Effekt*, so wie auch die Beleuchtung, wenn die zornigen Funken aus der Esse hervorsprühen. Nichts als Leidenschaft und Flamme! (DHA XIII/I, 31; H. v. m.)

Die Lektüre von revolutionären Schriften, die »wie nach Blut« riechen, scheint den Arbeitern in den Metallwerkstätten buchstäblich selber in Fleisch und Blut übergegangen zu sein. Das Ich versichert dem Leser, dass dieser sich von den höllischen Gesängen der Arbeiter »gar keinen Begriff machen« könne, weil nur allein die zwischen leiblich präsenten Ko-Subjekten entstehende sensorische Präsenzerfahrung dazu befähige, auch die *Dämonie* der Töne wirklich zu hören. Damit beteuert es zugleich die wichtigen Bedeutungen, die sich in seiner eigenen unaussprechlichen Wahrnehmung ereignen. Denn es nimmt an dem Ereignischarakter dieses atmosphärischen Klangraums kraft seiner leiblichen Präsenz teil, sodass das Zusammenspiel seiner auditiven und visuellen Sensationen den »größten Effekt« auf ihn macht. Synergetisch bringen die gesungenen Refrains und die rhythmischen Hammerschläge einen vielstimmigen Klangraum hervor, der kraft seiner körperlich-sinnlichen Verfasstheit »von der wildesten Aufregung« zeugt.

Der Augenzeuge spricht von Höllengesängen und spürt der Wurzel dieser unheimlichen Laute nach, bis er schließlich selbst die halbnackten Arbeiter erblickt, die in physisch artikuliertem Zorn zu den simultan und kollektiv gesungenen Liedern den Takt auf den »dröhnenden Amboß« schlagen. Dieses »Accompagnement« der körperlich ausgeführten Arbeit wie auch die den Raum hell erleuchtenden, hervorsprühenden Funken lässt der Regisseur wirkungsvoll in Erscheinung treten. Die sprachliche Inszenierung kulminiert in der abschließenden Exklamation: »Nichts als Leidenschaft und Flamme!« Der dadurch erzeugte Präsenzeffekt zielt sowohl ab auf die atmosphärische Intensität der Dinge, deren Ekstase<sup>407</sup> – besonders mit Blick auf die Funken sprühende Esse – von dem Ich in den Metallwerkstätten als performativen Räumen erspürt wird, als auch auf die erfahrene energetische Präsenz der auf den Amboss dreinschlagenden Metallarbeiter. Genau diese reziproke atmosphärische Steigerung des spezifischen Ortes, an dem die industrielle Arbeit im Zorn verrichtet wird, wirkt ansteckend auf den Augenzeugen, der um die begrenzte Mitteilungsfähigkeit seiner Worte weiß. Der Eindruck des Ichs, dass die Lieder »in der Hölle gedichtet zu seyn *schienen*«, weist vor dem Hintergrund des VI. Artikels

407 In Anlehnung an Böhme versteht Fischer-Lichte unter der Ekstase der Dinge einen spezifischen Modus von Gegenwärtigkeit von Dingen. Diese Ekstase bezeichnet »die Art und Weise, auf die ein Ding dem Wahrnehmenden in besonderer Weise gegenwärtig erscheint. Dabei sind nicht nur die Farben, Gerüche oder, wie ein Ding tönt, als Ekstasen gedacht, also die sogenannten sekundären Qualitäten eines Dings, sondern auch seine primären Qualitäten wie die Form.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 202.

der »Französischen Zustände« auf eine ähnliche strategische Dimension der Inszenierung hin: die ausgestellte Subjektivität des wahrnehmenden Augenzeugen gibt dem Rezipienten des Textes Rätsel auf, ob er diese Aufführungssituation auf dieselbe Weise erfahren würde, wenn er sich in der Rolle des leiblich präsenten Zuschauers befinden würde. Überdies bekennt der Regisseur in Bezug auf die bewusst gemachten metaphorischen Assoziationen<sup>408</sup> des Dämonischen seitens des Ichs, die vergebliche Anstrengung, die sich auf es selber übertragene Gewalt der Szene in ein sprachliches Bild zu bannen. Erneut auf die einschlägige revolutionäre Lektüre der Arbeiter referierend, bemerkt das Ich: »Eine Frucht dieser Saat, droht aus Frankreichs Boden früh oder spät die Republik hervorzubrechen.« (DHA XIII/I, 31) Somit hat der Augenzeuge einen Blick geworfen in ein proletarisches Milieu, dem eine desto größere Bedeutung dafür zugemessen wird, der politischen Zukunft die Weichen zu stellen, je deutlicher es in den Arbeitsstätten unüberhör- und sehbar gärt.

An den gewaltigen Ausmaßen, die die soziale Bewegung in Paris annehmen kann, lässt das Ich keinen Zweifel, wenn es im XXI. Artikel vom 3. Oktober 1840 konstatiert: »In Paris können Auftritte stattfinden, wogegen alle Szenen der vorigen Revolution wie heitere Sommernachtsträume erscheinen möchten! Der v o r i g e n Revolution? Nein, die Revolution ist noch eine und dieselbe, wir haben erst den Anfang gesehen, und viele von uns werden die Mitte nicht überleben!« (DHA XIII/I, 91) Welche Auftritte, welche Szenen vermögen nun aus Sicht des Regisseurs Heine die revolutionäre Eigendynamik des Volkes im Zustand der Misere am eindringlichsten zu zeigen? Bei dieser Frage gerät Heines Bericht zum Pariser Karneval vom 7. Februar 1842 in den Fokus,<sup>409</sup> in dem sich der Zeitbeobachter ganz dem Tanz widmet. Der These Kuschels stimme ich zu, wenn er meint, Heines diagnostischer Blick auf die Doppelbödigkeit der Wirklichkeit sei nirgendwo sonst in seinen Texten präziser ins Bild gebracht als in diesem XLII. Artikel der »Lutezia«.<sup>410</sup>

Zu Beginn lässt Heine das Ich unmissverständlich das den ganzen Artikel prägende Interesse am Phänomen des Tanzes artikulieren: »Wir tanzen hier auf einem Vulkan – aber wir tanzen. Was in dem Vulkan gährt, kocht und brauset, wollen wir heute nicht untersuchen, und nur *wie* man darauf tanzt, sey der Gegenstand unserer Betrachtung.« (DHA XIII/I, 154; H. v. m.) Im Mittelpunkt des Interesses steht die Art und Weise, wie im Hier und Jetzt in Paris als der Hauptstadt der Revolution getanzt wird. Die unterschiedlichen Ausführungen der Tanzbewegungen sind verräterisch, denn sie zeigen dem aufmerksamen Betrachter, für welchen Tanz die Zeit gekommen scheint und wessen Tanz sich endgültig überlebt hat. Zunächst ergreift Heine die Gelegenheit, im Rahmen seiner Kritik des zeitgenössisch aufgeführten Balletts »die Willi« (Ebd.) dem Leser das Wirkpotenzial des Tanzes in Erinnerung zu rufen, das von ihm bereits in den »Elementargeistern« thematisiert worden ist. Die »geheimnißvolle, rasende, mitunter menschenverderbliche Tanzlust« (DHA XIII/I, 154) fasziniert in diesem Zusammenhang allerdings nicht nur das Ich, sondern

408 Diesen Aspekt der Szene pointiert bereits Briegleb folgendermaßen: »Das Begehren der alten Bilder nach ihresgleichen in der Wirklichkeit der Übergangszustände findet Befreiung im Entsetzen, daß der rohe Stoff der Wahrnehmungen signifikant werden kann in der diskreten Redundanz der Bilder, die ihn bannen sollen: Real überprüfbar und nicht überprüfbar Bilder verlieren ihre Differenz und finden im Diskurs ihren Ort als Metapher.« Klaus Briegleb, *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, 334.

409 Vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, 473.

410 Vgl. Karl-Josef Kuschel, *Gottes grausamer Spaß? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe*, 291.

offensichtlich auch einen größeren Teil der Bevölkerung, das diesem Ballett einen unerhörten Erfolg beschert.

Kommt der Kritiker sodann auf die zum genannten Ballett gehörende Musik zu sprechen, berichtet er von einer in dieser Form wahrscheinlich selbst erdachten norwegischen Volkssage. Von der so genannten »Strömkarlmelodie« (Ebd.) dürften lediglich zehn Variationen gespielt werden. Jedoch vertraut das Ich dem Leser an: »[E]s giebt [...] noch eine elfte Variazion [...]« (DHA XIII/I, 154f.) Der Sage nach vermag diese geheime Variation den Riss zwischen Natur und Kunst zu schließen und die Grenzen der gewohnten Vorstellungskraft zu überschreiten.<sup>411</sup> Dafür ist allein das Phänomen verantwortlich, dass Welt, Tier und Mensch bei dieser Melodie unvermeidbar zu tanzen anfangen: »[S]pielt man diese, so geräth die ganze Natur in Aufruhr, die Berge und Felsen fangen an zu tanzen, und die Häuser tanzen und drinnen tanzen Tisch und Stühle, der Großvater ergreift die Großmutter, der Hund ergreift die Katze zum Tanzen, selbst das Kind springt aus der Wiege und tanzt.« (DHA XIII/I, 155) Die These der Ästhetik des Performativen in Bezug auf die Möglichkeit einer *Wiederverzauberung der Welt* wird hier eindrucksvoll bestätigt. Denn Natur und Mensch können sich kraft ihrer Partizipation an der um sich greifenden Tanzwut, die durch die magische Kunstmelodie ausgelöst wird, für den Augenblick des Tanz-Ereignisses wirkungsvoll vereinigen. Die universelle Tanzdynamik überwindet trotz der zivilisatorischen Stellung des Menschen als der Beherrscher der Natur die Grenze zwischen diesem selber und der Natur, indem die energetische Präsenz der Bezauberten belebte und unbelebte Naturelemente, beseelte und unbeseelte Lebewesen, Körper und Geist ununterscheidbar werden und ineinander übergehen lässt. Die Kunst der Musik *begeistert* die durch den Prozess der Weltgeschichte voneinander geschiedenen Sphären des Menschen und der Natur *unwiderstehlich* füreinander, sodass insbesondere die menschlichen Individuen durch die magische Wirkung der Musik sich selber sowohl als der eigenen Kultur- wie auch der vermeintlich entrückten Natursphäre zugehörig erfahren.

Daher scheint es zunächst plausibel, mit Lämke hier von einer geglückten Revolution durch die Musik zu sprechen, d.h. von einer »[...] Freiheitsutopie zu sich kommender Lebenskraft und -lust des ›Pan‹ (das Tanzen von allem und allen). Das wäre die geglückte Revolution, die Befreiung auch der menschlichen Natur, die keine individuelle sein könnte.«<sup>412</sup> Dass die Musik der Wiederverzauberung Heine zufolge ein »großes Unglück« anzurichten vermag und als »gewaltthätige Melodie[]« (DHA XIII/I, 155) bezeichnet wird, wird m. E. jedoch nicht lediglich durch den Text vorgegeben.<sup>413</sup> Vielmehr artikuliert der Autor damit sein *ambivalentes Verhältnis zur möglichen Wiederverzauberung der Welt*, die er nicht ohne den wesentlichen Aspekt der drohenden Gewalt in der revolutionären Eigendynamik denken will.

411 Vgl. Ortwin Lämke, Heines Begriff der Geschichte, 111.

412 Ebd.

413 Dazu bemerkt von Wiese aufschlussreich: »Das Glück der schrankenlosen Ekstase des Tanzes schlägt hier nahezu in sein Gegenteil, in radikale Vernichtung um. Denn mit dieser dem Tanz ausgelieferten Welt wird jede Ordnung, sei sie natürlicher oder sozialer Art zugunsten einer rauschhaften Bewegung außer Kraft gesetzt, aber diese gefährliche unbegrenzte Freiheit, die freilich nicht ohne den Zauber der Melodie möglich wäre, kann nur zum Unglück, ja zum Tode führen. Genau das jedoch ist die Doppelperspektive, von der aus der Tanz Heine unwiderstehlich in seinen Bann zieht.« Benno von Wiese, *Das tanzende Universum*, 70.

Ausgehend von diesem nahezu unermesslichen Wirkpotenzial des Tanzes verdeutlicht Heine die Dämonisierung der »römischen«, »germanischen« und »celtischen« Tanzkunst durch die »christliche Kirche«, weil sie mit der Tanzkunst, die »vielleicht allzusehr an den alten Tempeldienst der Heiden« (DHA XIII/I, 155) erinnerte, nicht anders umgehen konnte, als diese zu verdammen. Dieser große spiritualistische Einfluss der christlichen Kirche auf die reale Praxis des Tanzens entgeht der diagnostischen Perspektive des Zeitbeobachters keineswegs. Für die Beurteilung der Art und Weise, wie gegenwärtig in Paris getanzt wird, ist dementsprechend auch die Frage unerlässlich, inwieweit die Kirche ihren Einfluss konkret und für den Augenzeugen sichtbar geltend macht. In den Blick gerät die Aufführungspraxis des klassischen französischen Balletts, bei der Ruprecht in Anlehnung an Foucault auf die historische Bedeutung der Kontrolle und Disziplinierung des Körpers und seiner möglichen Tanzbewegungen hinweist.<sup>414</sup> Für Heine gilt das Ballett vor dem Hintergrund der möglichen Sinnlichkeit des Tanzes geradezu »als ein Versuch, diese erzheidnische Kunst gewissermaßen zu christianisieren [...]« (Ebd.) Seine Kritik ist prinzipiell auf ein Modell der Kultur als Text ausgerichtet, wie sein Vergleich unter anderem mit der klassischen französischen Literatur verdeutlicht: »Das französische Ballet ist in dieser Beziehung ein wahlverwandtes Seitenstück zu der Racineschen Tragödie und den Gärten von Le Nôtre. Es herrscht darin derselbe geregelte Zuschnitt, dasselbe Etikettenmaß, dieselbe höfische Kühle, dasselbe gezierte Sprödethun, dieselbe Keuschheit.« (Ebd.) Auf den Körper der Tänzer wird die Kontrolle ausgeübt, die charakteristisch ist für den repräsentativen Schein öffentlicher Auftritte in der adligen Welt des Hofes. Schon in den »Florentinischen Nächten« hat Heine die Herrschaft rhetorischer Regeln beim französischen Ballett anschaulich thematisiert. Auch in diesem Zusammenhang der »Lutezia« geht es ihm darum, die repressive Praxis dieser Form des Ballettes bewusst zu machen und dessen disziplinierende Ausrichtung auf öffentliche Repräsentationszwecke zu zeigen.

Doch erscheint das klassische Ballett unzeitgemäß, weil sein Einfluss, den Tanz zu disziplinieren, offensichtlich schwindet. Das Ballett wird in Bezug auf seine Kontrollfunktion in dem Moment entlarvt, in dem die Tänzerinnen den zwanghaft-künstlichen Schein ihres Tanzes nicht mehr erzeugen. Schließlich lässt Heine seinen Augenzeugen feststellen: »In der That, die Form und das Wesen des französischen Balletts ist keusch, aber die Augen der Tänzerinnen machen zu den sittsamsten Pas einen sehr lasterhaften Commentar, und ihr liederliches Lächeln ist in beständigem Widerspruch mit ihren Füßen.« (Ebd.) Die Tänzerinnen bringen den sinnlich-frivolen »Commentar« mittels ihrer leiblichen Präsenz hervor. Diese leibliche Präsenz dient nicht länger den Repräsentationszwecken einer adligen und kirchlichen Macht, indem die Akteurinnen aus der Rolle fallen und den fiktiven Schein ihrer Rolle aufheben, wenn sie die Blicke der Zuschauer auf ihre erotische Ausstrahlung konzentrieren. Der spezifische Modus ihrer Verkörperungen beim Tanz lässt den Augenzeugen daran zweifeln, ob das klassische Ballett sich auf der Höhe der Zeit befindet.

---

414 »Here, the technique of classical ballet can be considered the result of a particularly effective disciplinary regime applied to the living body that sought to match the sculpted models. This meant entering a fight against nature which demanded not only refined insights into the potential of bodily movement, but also drastic practices to implement this knowledge.« Lucia Ruprecht, *Dances of the Self in Heinrich von Kleist*, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine, 6.

Die Nationaltänze könnten aktueller nicht sein und sind ihrer eigenen Natur nach »oft allzu sinnlich, fast schlüpfrig in ihren Formen« (DHA XIII/I, 156), sodass sie auf den lebhaften, doch nicht ungebrochenen Beifall des Augenzeugen stoßen. Wenn diesem aufmerksamen Zuschauer bei den vornehmen Gesellschaftsbällen des Jahres 1842 »die dort herrschende Mode, dass man nur zum Schein tanzt« (Ebd.) auffällt, kommt er daraufhin auf den lebendigen und in diesem Falle *wirklich* getanzten Tanz, d. h. einen Nationaltanz, der unteren Klassen zu sprechen: »[I]hr Tanzen hat noch Realität, aber leider eine sehr bedauerwürdige.« (Ebd.) Die ambivalente Beurteilung dieser Art zu tanzen geht mit der Diagnose ihrer symptomatischen Zeitaktualität Hand in Hand. Der Tanz, dessen Zeit gekommen ist, ist der Cancan. Die Textdefinition des Cancan lässt über die gesellschaftliche Brisanz dieses Tanzes keinen Zweifel aufkommen:

[D]er Cancan ist ein Tanz, der nie in ordentlicher Gesellschaft getanzt wird, sondern nur auf gemeinen Tanzböden, wo derjenige, der ihn tanzt, oder diejenige, die ihn tanzt, unverzüglich von einem Polizeyagenten ergriffen und zur Thür hinausgeschleppt wird. (DHA XIII/I, 157)

Heine definiert den Cancan durch dessen Wirkung auf den zuschauenden »Polizeyagenten«. Die ausschweifende Sinnlichkeit des Cancan fällt unter die staatliche Zensuraufsicht und doch wird durch das Verbot die Ohnmacht des staatlichen Kontrollversuches offenbar, die revolutionäre Energie des Volkes kontrollieren zu können.<sup>415</sup> Zwar wird unter dem Druck der Zensur die Sinnlichkeit dieses Tanzes nicht befreit ausgelebt, doch treiben die Tänzer ein pantomimisches Spiel mit allem, »was als das Edelste und Heiligste im Leben gilt« (Ebd.), aber dem Volk unglaubwürdig geworden ist. Indem die »Pantomime als schöpferische Körperkraft«<sup>416</sup> die herrschende Moral verhöhnt, überwältigt sie performativ nicht allein die staatliche Aufsicht, sondern darüber hinaus die repräsentative Verstellungskunst in der vordergründigen Darstellungspraxis gesellschaftlich etablierter ethischer Handlungsmuster. Wenn auch das »strenge Polizeyauge« es verhindert, dass »der Cancan in seiner cynischen Bestimmtheit getanzt wird, so wissen doch die Tänzer durch allerley ironische Entrechats und übertreibende Anstandsgesten ihre verpönten Gedanken zu offenbaren, und die Verschleierung erscheint alsdann noch unzünftiger als die Nacktheit selbst.« (DHA XIII/I, 157) Der ruchlose Tanz bezieht aus der allzu durchschaubaren Spannung zwischen den sinnlichen Verkörperungsprozessen einerseits und der repräsentierten fiktiven Figur des sittlichen Anstandes andererseits sein buchstäblich treffendes, die Bedeutung der ausgeführten Gesten verkehrendes Wirkpotenzial.

Sowohl in der getanzten Pantomime als auch in der erfolglosen offiziellen Fahndungsgewalt artikuliert sich eine Form der Gewalt, die die Konzeption des Artikels grundsätzlich berührt.<sup>417</sup> Die dramatische Widersprüchlichkeit des Artikels artikuliert sich in einer »unsäglichen Trauer«, die den Augenzeugen angesichts seines Gespürs dafür überkommt, wie weit dieses Tanzen mit Realität seinen Spott in der Übergangszeit der Juli-Monarchie treibt. Was die gesteigerte Aufmerksamkeit des Augenzeugen erregt, sind

[...] jene unaussprechlichen Tänze, welche, eine getanzte Persiflage, nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen verspotten, sondern auch die bürgerlichen, sondern auch alles was gut und schön ist, sondern

415 Vgl. Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 476.

416 Klaus Briegleb, Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution, 351.

417 »Diese Doppelrede von Gewalt, die unparteilich vorgetragen wird, macht die dramatische Widersprüchlichkeit des Cancan-Artikels aus, der den I. Teil der ›Lutezia‹ abschließt.« Ebd. 350.

auch jede Art von Begeisterung, die Vaterlandsliebe, die Treue, den Glauben, die Familiengefühle, den Heroismus, die Gottheit. Ich wiederhole es, mit einer unsäglichen Trauer erfüllt mich immer der Anblick des tanzenden Volks an den öffentlichen Vergnügungsorten von Paris [...]. (DHA XIII/I, 158)

Die »unaussprechlichen Tänze« stellen die getanzte Persiflage nicht dar, sondern sie vollziehen sie durch die leibliche Präsenz ihrer Akteure. Zwar repräsentieren die Tänzerinnen und Tänzer die »geschlechtlichen Beziehungen« und »jede Art von Begeisterung«, wie Heine schreibt, indem sie bestimmte Figuren pantomimisch darstellen. Doch zerstören sie im Hier und Jetzt ihrer Verkörperung gerade die Repräsentationsfunktion dieser Figuren: kraft ihrer leiblichen Präsenz ereignet sich die Persiflage von Figuren, die Ideale repräsentieren.

Das Gefühl einer »unsäglichen Trauer« spricht deutlich für eine beim Tanz erzeugte Energie, die vom Zuschauer als bedeutsam gespürt wird. Dieses beim Tanz-Akt tatsächlich *erwirkte* Gefühl der Trauer zeugt eindringlich für die Schwellenerfahrung des Augenzeugen im Spannungsverhältnis zwischen Überwindung und Überwältigung, wobei dieser in der Zuschauerrolle affektiv an der revolutionären Dynamik der Volkstänze beteiligt ist.<sup>418</sup> Einerseits überwindet dieser Tanz vor den Augen des leiblich präsenten Zuschauers die staatliche Kontrolle, protestiert vor dem Hintergrund der eigenen Misere gegen die »Bewachung der Volkslust« (DHA XIII/I, 157) und setzt der herrschenden Moral den emanzipatorischen Drang nach Befreiung der eigenen Sinnlichkeit entgegen. Andererseits erfährt der Augenzeuge als *embodied mind* das verschränkte Verhältnis von Gewalt und Revolution, sodass auch er in der um sich greifenden Tanzwut die Rolle eines Opfers selbst verkörpern muss.<sup>419</sup> In »Lutezia« inszeniert Heine auf diese Weise die revolutionäre Gewalt als Moment der Überwältigung des historischen Augenzeugen. Heine zeigt das Wort und das Fleisch des Menschen als die zentralen Medien innerhalb des revolutionären Prozesses auf, in dem sich das Ideal der Freiheit bewahrheiten soll.

Sind die revolutionären Texte in Artikel IV den Arbeitern in den Metallwerkstätten in Fleisch und Blut übergegangen, so zeigt die ambivalente emanzipatorische Eigendynamik der Volkstänze zur Zeit des Karnevals in Paris, wie das *Wort* der Freiheit, die »Saat der liberalen Prinzipien« (DHA XIV/I, 68), sich unausweichlich in einem Prozess revolutionärer Verkörperungen behaupten muss, der das wahrnehmende Dichter-Subjekt zerreißt und in einen liminalen Zustand versetzt. Die »Volkwerdung der Freyheit, dieser geheimnißvolle Prozeß« (Ebd.) wird in dieser Hinsicht durch den Regisseur Heine als die schmerzvolle Verwandlung konzipiert, die Akteur und Zuschauer kraft ihres eigenen Fleisches miteinander teilen: »Das Wort wird Fleisch, und das Fleisch blutet.« (Ebd.) *Heines Körper-Inszenierungen im Zeichen der Krise erreichen vor diesem Hintergrund mit der Tanz-Inszenierung am Schluss des XLII. Artikels einen Gipfelpunkt.* Die von Heine im ersten Teil des Artikels in Aussicht gestellte höchst ambivalente Wiederverzauberung der Welt wird durch die Instanz des Augenzeugen inszeniert, der angesichts der dämonisch ausgelassenen Tänze des Karnevals in der »Opéra comique« neben der Trauer auch ein Grauen zu empfinden scheint:

418 »Der orgiastische Volkstanz ruft bei Heine eine ambivalente Reaktion hervor: Zustimmung wegen seiner vitalen Herausforderung gegenüber den falschen Werten der Bourgeoisie – aber auch Abneigung wegen seiner Gemeinheit und wegen der dämonisch-zerstörerischen Wut, die er erfesseln kann.« Lia Secci, *Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heinrich Heines*, 95.

419 Lämke betont in diesem Zusammenhang die Dialektik der Opfer- und Täterrolle, die dem revolutionären Subjekt zukomme. Vgl. Ortwin Lämke, *Heines Begriff der Geschichte*, 113 f.

Ich wiederhole es, mit einer unsäglichen Trauer erfüllt mich immer der Anblick des tanzenden Volks an den öffentlichen Vergnügungsorten von Paris; und gar besonders ist dies der Fall in den Carnevalstagen, wo der tolle Mummenschanz die dämonische Lust bis zum Ungeheuerlichen steigert. *Fast ein Grauen wandelte mich an, als ich* einem jener bunten Nachtfeste beywohnte, die jetzt in der Opéra comique gegeben werden, und wo, nebenbey gesagt, weit prächtiger als auf den Bällen der großen Oper der taumelnde Spuk sich geberdet.

*Hier musiziert Beelzebub* mit vollem Orchester, und das freche Höllenfeuer der Gasbeleuchtung zerreißt einem die Augen. *Hier* ist das verlorne Thal, wovon die Amme erzählt; *hier* tanzen die Unholde wie bey uns in der Walpurgisnacht, und manche ist darunter, die sehr hübsch, und bey aller Verworfenheit jene Grazie, die den verteufelten Französinnen angeboren ist, nicht ganz verläugnen kann.

*Wenn* aber die Galopp-Ronde erschmettert, *dann* erreicht der satanische Spektakel seine unsinnigste Höhe, und es ist *dann, als müsse* die Saaldecke platzen und die ganze Sippschaft sich plötzlich empor schwingen auf Besenstielen, Ofengabeln, Kochlöffel - >oben hinaus, nirgends an!< - ein gefährlicher Moment für viele unsere Landsleute, die leider keine Hexenmeister sind und nicht das Sprüchlein kennen, das man herbeten muß, um nicht von dem wüthenden Heer fortgerissen zu werden. (DHA XIII/I, 158; H.v.M.)

Das Grauen, das den Zuschauer überkommt, verdeutlicht, wie sich der »Triumph des höllischen Cancan«<sup>420</sup> als magische Verwandlung innerhalb eines performativen Raumes ereignet. In der inszenierten assoziativen Wahrnehmungsweise des Zuschauer-Ichs herrscht Walpurgisnacht. Wenn bereits die Karnevalszeit »die dämonische Lust bis zum Ungeheuerlichen steigert«, so erlebt dieses Ich insbesondere beim Besuch der »Opéra comique« im »freche[n] Höllenfeuer der Gasbeleuchtung«, das ihm die Augen zu zerreißen droht, wie die Schmerzgrenze seiner Sinneswahrnehmungen überschritten wird. Der getanzte Protest des Volkes wirkt hier als ein unheimlicher Spuk ansteckend auf den Augenzeugen. Je stärker die Sinne dieses Augenzeugen gefesselt sind, desto produktiver kann er in diesem liminalen Zustand die imaginative Kraft seiner Assoziationen freisetzen. Heine lässt die Dämonen vor den Sinnen dieses Augenzeugen in ihrer wahren Lebensgröße in Erscheinung treten. Dabei setzt er dessen *narrative Vermittler-Rolle* in dem Moment in Szene, in dem ihn die destabilisierende Erfahrung der Krise produktiv werden lässt. Die Vermittlung des Augenblicks, in dem »der satanische Spektakel seine unsinnigste Höhe« erreicht und die Unholde sich auf ihren diversen Fluggeräten zur Saaldecke hinaus begeben wollen, macht der Ich-Erzähler mittels eines konjunktivischen Vergleichs kenntlich. Der Ausbruch des gärenden Vulkans, auf dem laut des »Zueignungsbriefes« getanzt wird, wird durch die zu einem bestimmten Grad transparent gemachte Regiearbeit des Textes als der kollektive Aufbruch eines wütenden und scheinbar zu allem bereiten Hexenvolkes imaginiert.

Im Hinblick auf die sprachliche Dimension dieser Körper-Inszenierung werden unterschiedliche in dieser Arbeit bereits analysierte narrative Strategien variiert, die darauf abzielen, für den Leser Präsenzeffekte der literarischen Darstellung zu erzeugen. Heine akzentuiert dem mündlichen Stilideal folgend durch den gezielten Einsatz der Konjunktionen unterschiedliche Sprechpausen, die durch die sehr unterschiedliche Länge der einzelnen Haupt- und Nebensätze ein unregelmäßiges rhythmisches Ordnungsprinzip des Erzählens im Text etablieren. Insbesondere die häufig verwendete Anapher evoziert einen syntaktischen Parallelismus der Sätze, der das Sprechtempo der Erzählsequenz sukzessive ansteigen lässt. Der vorwärts preschende Sprachrhythmus erhält einen verstärkenden Schlsselimpuls durch die narrative Inszenierung des Augenblicks, in dem die »Galopp-Ronde« erschmettert, und kulminiert in der durch Gedankenstriche markierten Exklamation »>oben hinaus, nirgends an!<«. Dieses Zitat direkter Rede exponiert eine

420 Benno von Wiese, Das tanzende Universum, 111.

Zauberformel, die allein mündlich vorgetragen ihre magische Wirkung entfaltet. Bemerkenswert ist der Tempuswechsel nach der ersten Erzählsequenz, wodurch drastische Spannungseffekte erzeugt werden, die die zirkulierende magische Energie der »Walpurgisnacht« mittels einer *gewaltsamen* Facette des literarischen Stils präsentieren. Die Möglichkeit des Stils, »die Dinge selbst als überfallartig vor Augen zu führen«, bringt Bohrer in diesem Kontext einleuchtend mit dem »Präsenscharakter literarischer Phantasie«<sup>421</sup> in Verbindung. Die »Vorstellung vom Stoßeffect des Stils, dem Effect der Verwundung«<sup>422</sup> scheint nicht zuletzt mit Hilfe einer narrativen Strategie eingelöst zu werden, in der der Modus für den Gewaltaspekt literarischen Schreibens zentral ist. Der bis zum Schluss der Tanz-Inszenierung durchgehaltene Tempuswechsel fällt äußerst wirksam mit einer ganzen Fülle von lokalen und temporalen deiktischen Ausdrücken, wie aus dem dreimaligen Einsatz des Ausdrucks ›hier‹ in der zweiten und demjenigen des ›dann‹ in der dritten Erzählsequenz ersichtlich wird, zusammen.<sup>423</sup> Die imaginativ wirksame Direktheit dieser deiktischen Sprachprozeduren ist darauf aus, den Leser an den Schwellenort einer unerhörten magischen Verwandlung affektiv zu versetzen, an dem die Tänzer das Grauen des Zuschauer-Ichs erregen. Zugleich ist bei diesem Versuch das vorwiegend topische Bildrepertoire auffallend, das die kreative Zutat des assoziierenden Augenzeugen ausstellt.

Diese narrative Strategie ist integrativer Bestandteil einer bestimmten Regiearbeit des Textes, die wie bereits angedeutet die Vermittler-Rolle des Augenzeugen-Ichs bewusst kennzeichnet. Der grundsätzliche Eindruck, dass Alles an dem Ich im »Lutezia«-Text Kunstprodukt und literarische Konstruktion sei,<sup>424</sup> wird in Bezug auf die literarisch konzipierte Symbiose von Augenzeuge und Regisseur bei der satanischen Tanz-Inszenierung im XLII. Artikel eindringlich bestätigt. Denn der Inszenierung eines Hexensabbats während der Walpurgisnacht liegt eine *prophetische* Deutungsperspektive zugrunde,<sup>425</sup> der das Ich allein dadurch gerecht werden kann, dass es den Augenzeugen bei dem *Ereignis* der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer *spielt*. Besonders deutlich wird dies durch die apokalyptische Anspielung auf das »verlorne Thal« des Jüngsten Gerichts Josaphat und durch die Rede vom »wüthenden Heer« als einem Motiv der Johannisnacht.<sup>426</sup> Heine lässt seinen historischen Augenzeugen die apokalyptische Wiederverzauberung derjenigen Subjekte inszenieren, die als *embodied mind* an dem unerhörten Tanz auf dem Vulkan teilnehmen. Indem diese unwiderstehliche *Verkörperungsgewalt* sprachlich

421 Karl Heinz Bohrer, Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren, in: Rolf Grimminger [Hg.], Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität, a. a. O., 27.

422 Ebd.

423 Preisendanz weist früh auf die Relevanz der deiktischen Ausdrücke für die Schreibart der »Lutezia« hin: »Ein Unterschied dieser Berichte zu erzählenden, historiographischen oder abhandelnden Texten etwa der Philosophie oder der Wissenschaften besteht in der Fülle von deiktischen Ausdrücken, von Ausdrücken, in denen eine Zeige-Geste steckt. In diesem Punkt gleichen sie mündlicher Darlegung, bei der ja auch die deiktischen Ausdrücke eine große Rolle spielen, weil die Sprecher und Hörer gemeinsam umfassende Situation ein dauernd gegenwärtiges Zeigefeld abgibt.« Wolfgang Preisendanz, Der Sinn der Schreibart in den Berichten aus Paris 1840 – 1843 »Lutezia«, 82.

424 Vgl. Roland Berbig, Le personnage in »Lutezia«. Figuration und Personarium in Heines Pariser Berichten über Politik, Kunst und Volksleben (1840–43/1854), 77.

425 Peters hebt in seinem Aufsatz zur prophetischen Dimension der »Lutezia« den »sonderbar prophetischen Ton, der die Gesamtheit der Lutezia-Texte durchzieht«, hervor. Vgl. Paul Peters, Der europäische Bürgerkrieg – »Lutezia« als Pophetie, in: Arnold Pistiak und Julia Rintz [Hg.], Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«, a. a. O., 352.

426 Vgl. Kommentar DHA XIII/II, 1824f.

in Erscheinung gehalten wird, gelingt es dem *sich inszenierenden* Augenzeugen-Ich, einen prophetischen Blick auf die soziale Bewegung in Paris zu werfen. Nicht zuletzt ermöglicht dieses Rollenspiel die »höllische Reklame« (DHA XIII/I, 294) für die der »Préface« zur französischen Ausgabe der »Lutezia« zufolge entscheidenden Protagonisten der Zukunft, die »Communisten«. <sup>427</sup> Heine wirbt mit allen ihm als Dichter zur Verfügung stehenden Mitteln um die Aufmerksamkeit des Rezipienten für die leibhaftigen Dämonen, deren Körpern er einen revolutionären und aggressiven Geist verleiht. Die Regiearbeit des Textes variiert zu diesem Zweck die Volkssage von der »Strömkarlmelodie«, wenn der Autor die Schwellenerfahrung des leiblich präsenten Augenzeugen angesichts der getanzten revolutionären Begeisterung narrativ inszeniert. Indem der Regisseur Heine »*Beelzebub* mit vollem Orchester« musizieren lässt, versetzt er durch diesen evidenten Kunstgriff den »eigentliche[n] Schutzpatron des Tanzes« (DHA XIII/I, 155) in die mächtige Lage des verführenden Initiators der revolutionären Eigendynamik des Tanzes: wie bei der elften Variation der »Strömkarlmelodie« ist es der Klang der Musik, der den Gegensatz von Mensch und Natur, <sup>428</sup> von Kunst und Leben in eine magische Schwelle verwandelt und die Tanzenden zur hochambivalenten Wiederverzauberung der Welt ansteckt.

Mit Blick auf die grundlegend prophetische Deutungsperspektive dieser Körper-Inszenierung realisiert das inszenierte Ich des Augenzeugen in »Lutezia« ungleich stärker, als dies in den »Französischen Zuständen« der Fall ist, den Schauspielertypus unter dem Gesichtspunkt der historischen Zukunft, um als eine situationsimmanente literarische Figur einen auktorialen Anspruch <sup>429</sup> zu erheben. Pointiert formuliert verhilft insbesondere auch die literarisch konzipierte Selbstdarstellungspraxis des historischen Augenzeugen als Schauspieler der »Lutezia« zum Status eines Geschichtsbuches im Sinne Heines. Das Buch »Lutezia« wird vor diesem Hintergrund seiner im »Zueignungsbrief« als »Vorschule« hervorgehobenen Bedeutung nicht zuletzt durch die literarisch konzipierte Symbiose von Regisseur und Augenzeuge gerecht. Heine macht sich nicht allein den revolutionären Prozess schreibstrategisch zu eigen, <sup>430</sup> sondern er führt darüber hinaus innerhalb dieses Prozesses die Performativität unterschiedlicher Körper-Inszenierungen vor, die das Moment der Krise durch die Schwellenerfahrungen des leiblich präsenten Augenzeugen zeigen und konkretisieren. Analog zu den »Florentinischen Nächten« verdeutlicht das *inszenierte* dämonische Wirkpotenzial des Tanzes, dass die Akteure und das Zuschauer-Ich in dem Maße an der Überwindung der Krise scheitern, in dem die von ihnen leiblich erspürte Gewalt jeden Versuch durchbricht, sich von dem eigenen Zustand der Misere zu erlösen. Zugleich gibt in beiden Fällen der Text als Inszenatorium die Intention des *Künstlers* Preis, mit sprachlichen Mitteln die Faszination des Augenzeugen auf das Publikum zu übertragen. Der Dichter will sich einem

427 Zum Begriff des Kommunismus vgl. auch: Bodo Morawe, Höllische Reklame für die Republik. Zur Form-Inhalt-Dialektik der »Lutezia«, in: Arnold Pistiak und Julia Rintz [Hg.], Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«, a. a. O., 275–303, bes. 300.

428 In der französischen Fassung ist die Rede von Ziegenböcken mit menschlichen Gesichtern und Menschen mit Ziegenbocksgesichtern: »[...] toute l'assemblée infernale prendra son vol sur des manches à balai, des princettes de cheminée, des fourches, de grandes cuillères des bois, *ou bien sur des boucs à face humaine ou sur des homme à face de bouc* et sur d'autres montures des sabbat [...]« (DHA XIII/I, 286; H. v. m.)

429 Vgl. Nikolaus Miller, Publizistische Prosa. Heinrich Heine: Lutetia, 121.

430 Vgl. Gerhard Höhn, Heine-Handbuch, 474.

Publikum zuwenden, das sich dem *vermittelten* Wahrnehmungsereignis des Tanzes, mithin der Wirkung seiner Worte nicht entziehen kann.

Heine inszeniert die Art und Weise, wie es gewissermaßen ist, »von dem wütenden Heer fortgerissen zu werden«, zu dessen Anführerinnen der Überlieferung nach die femme fatale Herodias gehört,<sup>431</sup> in seinem dreiteiligen Gedicht »Pomare« aus dem »Romanzero«. Denn der Fluch des Tanzes<sup>432</sup> beruht bei Heine auch auf seiner unwiderstehlichen Gewalt, den Zuschauer zu Taten zu verführen, die die Grenze des Lebens zum Tod überschreiten. Auf die Tänzerin Pomare trifft das Zuschauer-Ich in dem zweiten Gedicht, das nach dem Aufstieg und vor dem Fall den Glanz der Tänzerin darstellt, im Pariser Jardin Mabille, wo von ihr auch der berühmte Cancan getanzt wird:

## II.

Sie tanzt. Wie sie das Leibchen wiegt!  
Wie jedes Glied sich zierlich biegt!  
Das ist ein Flattern und ein Schwingen,  
Um wahrlich aus der Haut zu springen.

Sie tanzt. Wenn sie sich wirbelnd dreht  
Auf einem Fuß, und stille steht  
Am End mit ausgestreckten Armen,  
Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen!

Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das,  
Den einst die Tochter Herodias  
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes.  
Ihr Auge sprüht wie Blitze des Todes.

Sie tanzt mich rasend -- ich werde toll --  
Sprich, Weib, was ich dir schenken soll?  
Du lächelst? Heda! Trabanten! Läufer!  
Man schlage ab das Haupt dem Täufer!  
(DHA III/I, 30)

Heine inszeniert die Erfahrung der Schwelle auch in diesem Gedicht. Die Verse lesen sich geradezu programmatisch mit Blick auf den groß angelegten Versuch des Dichters, die inhaltliche und die sprachliche Seite seiner unterschiedlichen Körper-Inszenierungen im Zeichen der Krise miteinander zu verschränken. Die wirkungsvolle Steigerung der rhetorischen Strategie des Gedichtes durch die Anapher zu Strophenbeginn, die häufigen Ausrufe des artikulierten Zuschauer-Ichs, der signifikante Einsatz der Gedankenstriche in der vierten Strophe und die dort inszenierte interaktive Kommunikation zwischen Tänzerin und Zuschauer verdeutlichen den poetischen Versuch, die leibliche Eigendynamik der Tanzbewegungen als auslösendes Moment der subjektiven Präsenzerfahrung des Ichs in Erscheinung zu halten. Die zu diesem Zweck erzeugten sprachlichen Präsenzeffekte artikulieren eine ästhetische Faszination, die nur durch den

431 Vgl. Kommentar DHA XIII/II, 1825.

432 »Der Tanz ist verflucht, sagt ein fromm bretonisches Volkslied, seit die Tochter der Herodias vor dem argen Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem tödten ließ. »Wenn du tanzen siehst, fügt der Sänger hinzu, so denke an das blutige Haupt des Täufers auf der Schüssel, und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können!« (DHA XIII/I, 155)

intendierten Akt, sie zu versprachlichen, ihren lebendigen Impuls erhält.<sup>433</sup> Der Zuschauer der Pomare scheint nicht nur durch die sinnliche Erfahrung des Tanzes verführt zu werden, sondern sich auch durch die eigenen Worte buchstäblich für den Tanz zu berauschen. Zeile für Zeile steigert sich das Ich in die Aufgabe hinein, noch einen Grad wirkungsvoller das getanzte Ereignis zu inszenieren. Schließlich vollzieht es selbst einen Rollenwechsel in die Figur des Herodes, indem es den Befehl hinausschreit, der Tänzerin ein Todesopfer zu bringen.<sup>434</sup> Der Zuschauer will über die Grenze zwischen Leben und Tod verfügen, weil er kraft seiner leiblichen Präsenz an dem Tanz-Ereignis der Pomare partizipiert.

Doch auch dieser Rollenwechsel bleibt eine sprachliche Inszenierung, ein literarischer Versuch. Der Fürsprecher des Körpers lässt seinen Augenzeugen sich für die sinnlich-dämonischen, entlarvenden, komischen und gewaltsamen Facetten von Körperlichkeit begeistern, ohne dass ihm selbst etwas anderes als die Sprache zur Verfügung stehen würde, um den Ereignischarakter des erfahrenen Körpers in seinen Texten zum Thema zu machen. Wenn es auch gewaltige Dämonen sind, die in ihrer wahren Lebensgröße mit prophetischer Gabe gezeigt werden, so kommt es doch stets noch auf die kleinste sprachliche Nuance an, damit der Leser die Begeisterung des Körpers mit Heine teilen kann. Das Wort, das Fleisch werden will, äußert dieser Autor in einem produktiven Spannungsverhältnis zwischen Körperlichkeit und Sprache, das er als eine wesentliche Aufgabe seiner Schreibart versteht.

## 3.2 Das unlösbare Rätsel der Selbstüberwindung

### 3.2.1 *Die ewige Wiederkunft der Aufführung*

Die Disposition Zarathustras zum Narren hängt eng mit seiner Rolle als Verkünder zusammen. Ausgehend von dessen Mitteilungsaufgabe führt Nietzsche als Regisseur zweiter Stufe seinen Protagonisten in Engpässe hinein, in denen dieser die Bedeutung des theatralen Ereignisses im Sinne seines Selbstanspruchs als exemplarischer Lehrender zu verstehen sucht. Da dieser Versuch zum Scheitern verurteilt ist und Zarathustra es nicht unterlässt, als Lehrer aufzutreten, führen ihn seine Wege stets erneut in die Krise, ohne dass deren Lösung absehbar wäre. Das Problem Zarathustras, einen Schauspieler zu verkörpern, bildet dabei den roten Faden bei den einzelnen Körper-Inszenierungen des Textes. Nietzsches »Grundconception des Werks« (KSA VI, 335), der Gedanke von der ewigen Wiederkunft des Gleichen, stellt dabei die herausragende Probe des Verkünders

433 »[W]ie der Dichter aus der Haut, so wollen die Verse aus ihrem Metrum springen. Immer wieder tanzen sie aus der Reihe ihres jambischen Maßes, wenn der Poet seine Vernunft zu verlieren droht. Es zuckt ihm in den Beinen, man spürt fast körperlich den Wirbel des exzentrischen Tanzes in diesen Strophen.« Dieter Borchmeyer, *Die Poesie tanzt*, in: Marcel Reich-Ranicki [Hg.], Heinrich Heine: Ich hab im Traum geweinet: 44 Gedichte mit Interpretationen, Frankfurt a. M. 1997, 139.

434 »Mit dem Aussetzen der Vernunft gerät [...] auch der Rhythmus ins Wanken und beginnt in einem daktylischen Versmaß zu hüpfen. Je mehr dieses Mithüpfen aber zur erotischen Raserei ausartet, je mehr die Verse nur noch mit kurzen Ausrufen in atemloser Jagd dahinstürzen, desto mehr identifiziert sich der Ich-Sprecher selbst mit Herodes, der einst sein halbes Königreich für den Tanz herzugeben bereit war.« Elsbeth Dangel-Pelloquin, *Kopflose Jagd. Zu Heines Inszenierung der Salome-Figur*, in: Martin Vöhler und Bernd Seidensticker [Hg.], *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxen Form der Mythenrezeption*, Berlin/New York 2005, 221 f.

Zarathustra dar. Im Hinblick auf die bislang untersuchten Körper-Inszenierungen verlieren die unterschiedlichen literarisch konzipierten Schwelenerfahrungen durch diesen Kulminationspunkt keineswegs ihre eigenständige und spezifische Inszenierungsstrategie. Vielmehr wird die Relevanz der jeweils spezifischen Erfahrung der Schwelle im Spannungsverhältnis oszillierender Gegensätze durch die Grundkonzeption des Wiederkunftsgedankens bestätigt, indem auch Zarathustras Auseinandersetzung mit diesem Gedanken die grundlegende Versuchsanordnung des Buchs besonders offen legt: den exemplarischen Verkünder sich selbst mittels der Regiearbeit des Textes als einen Schauspieler entlarven zu lassen.

Zu Beginn des dritten Teils verfügt Zarathustra über das Wissen, dass sein Weg ihn in die Krise führt, wenn er weiterhin seiner Aufgabe, die ihm Großes zu verheißen scheint, gerecht werden will:

Und noch Eins weiss ich: ich stehe jetzt vor meinem letzten Gipfel und vor dem, was mir am längsten aufgespart war. Ach, meinen härtesten Weg muss ich hinan! Ach, ich begann meine einsamste Wanderung! Wer aber meiner Art ist, der entgeht einer solchen Stunde nicht: der Stunde, die zu ihm redet: ›Jetztzo erst gehst du deinen Weg der Grösse! Gipfel und Abgrund – das ist jetzt in Eins beschlossen! [...].‹ (KSA IV, 193f.)

Paradoxerweise fasst Zarathustra sein entscheidendes zukünftiges Schicksal als einen Weg ins Auge, bei dem Gipfel und Abgrund unlösbar miteinander verknüpft sind. Nur er selbst kann die Gefahr dieser »einsamste[n] Wanderung« in Kauf nehmen, insofern auch die damit verbundene mögliche Auszeichnung einzig und allein der eigenen Person gelten würde.<sup>435</sup> Worauf es ankommt, ist der Versuch, sich den instabilen Zustand der anvisierten Prüfungssituation dadurch zu eigen zu machen, dass die Grenzen, die den eigenen Fähigkeiten gesetzt sind, in eine Schwelle umgewandelt werden, wie Beatrix Himmelmann verdeutlicht: »Dieser Weg wird von ihm die Fähigkeit erfordern, gleichsam über sich selbst hinauszusteigen, ohne im Zurückgelassenen noch Halt zu haben. Selbststeigerung und Selbstüberwindung in unvergleichlichem Maß scheint er abzuverlangen.«<sup>436</sup> Diese Worte akzentuieren aufschlussreich die existenzielle Möglichkeit Zarathustras, selber tätig zu werden, obschon es doch anscheinend »nur« ein Gedanke ist, der darauf wartet, von ihm erfasst zu werden. Nach dem wiederholten Abschied von seinen Gefährten am Schluss des zweiten Teils beginnt der Verkünder, sich auch hinsichtlich seiner nun anstehenden Auseinandersetzung mit dem Wiederkunftsgedanken von seinem Publikum zurückzuziehen, und hält vorausschauend die Folgen für seinen Erfahrungshorizont fest: »Und was mir nun auch noch als Schicksal und Erlebnis komme, – ein Wandern wird darin sein und ein Bergsteigen: man erlebt endlich nur noch sich selber.« (KSA IV, 193)

Die Rede von einer »Dramatisierung der Philosophie«<sup>437</sup> durch Nietzsche kann in diesem Kontext wörtlich genommen werden. Denn der Autor des »Zarathustra« ist darauf aus zu zeigen, wie Zarathustra in einem *ganz bestimmten Augenblick* der Wiederkunftsgedanke widerfährt

435 Den für den »Zarathustra« zentralen Aspekt der individuellen Selbsterfahrung bringt Salaquarda mit dem Problem in Verbindung, diesen Text und den Protagonisten kategorial einzuordnen: »Die kategoriale Einordnung von ›Also sprach Zarathustra‹ und von Zarathustra bereitet deswegen Schwierigkeiten, weil Selbstwerdung durch Selbstüberwindung ein Lebensprozeß ist, den ein jeder und eine jede selbst vollziehen muß und nur selbst vollziehen kann.« Jörg Salaquarda, Die Grundconception des »Zarathustra«, 73.

436 Beatrix Himmelmann, Zarathustras Weg, 33f.

437 Erik Oger, Nietzsches Inszenierungen der Philosophie, in: Roland Duhamel und Erik Oger [Hg.], Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst, a. a. O., 36.

bzw. wie er von diesem heimgesucht wird.<sup>438</sup> In der »Fröhlichen Wissenschaft« spricht er dementsprechend von einem »ungeheuren Augenblick« (KSA III, 570), in dem dieser Gedanke für den Adressaten ein ungeheures transformatorisches Wirkpotenzial entfaltet:

Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei Allem und Jedem ›wilst du diess noch einmal und noch unzählige Male?‹ würde als das grösste Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müsstest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach Nichts mehr zu verlangen, als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung? (KSA III, 570)

Aus diesen an den Leser gerichteten Fragen Nietzsches geht hervor, dass er »ausschließlich an der existenziellen Reaktion der Adressaten interessiert [ist].«<sup>439</sup> Für den Fall, dass der Gedanke Gewalt über den Adressaten bekommen würde, zeitigt er notwendigerweise existenzielle Folgen in einem unumkehrbaren Augenblick schwerer Krise: Der Gedanke würde ihn nachhaltig verwandeln und als das »grösste Schwergewicht« auf seinem Handeln liegen, wenn nicht die vollkommene Selbstbejahung des Individuums in dieser Version des ewigen Lebens erfolgen würde. Diese letztere Option wird von Marco Brusotti für Zarathustra erwogen, wobei er die Selbstüberwindung als dessen wesentliche Aufgabe voraussetzt: »Die letzte Selbstüberwindung Zarathustras ist die Vollendung der Erlösung im heiligen Jasagen zur ewigen Wiederkunft des Gleichen.«<sup>440</sup> Wenn es auch fraglich ist, ob für Zarathustra eine solche Erlösung überhaupt möglich ist, ist doch der von Brusotti akzentuierte Aspekt der Auseinandersetzung Zarathustras mit dem Wiederkunftsgedanken entscheidend. Zarathustra setzt sich individuell unter dem existenziellen Einsatz seiner Person mit diesem Gedanken auseinander, den er nur überwinden kann, wenn er ihn konkret auf das eigene Leben bezieht. Für die Art der Darstellung des »schwerste[n] Gedanken[s]« (KSA XI, 225) ist folglich der inszenierte Selbstvollzug des Weisen zentral, wie Josef Simon verdeutlicht:

Die *Performance* des ›schwersten Gedankens‹ kann logisch nicht gelingen; sie kann nicht allgemein ertragen werden. Es muß dargestellt werden, wie und von wem er *ertragen* wird, d.h. es ist davon auszugehen, daß in Darstellungen, die vom eigenen Standpunkt aus unverständlich erscheinen, dennoch ›Sinn und Verstand‹ liegen könnte.<sup>441</sup>

Die durch den Text inszenierte Aufführungssituation gibt die Möglichkeit an die Hand, das zentrale Ereignis darzustellen, wie der Gedanke von einem bestimmten Individuum ertragen wird, und diese Darstellung als einen Mitteilungsversuch Zarathustras zu präsentieren. Im Kapitel »Vom Gesicht und Räthsel« wird der Leser Zeuge dieses von ihm auf einem Schiff angegangenen Versuchs, sich gegenüber den anwesenden und als Zuhörer besonders erwünschten Seeleuten über das Ereignis mitzuteilen, das verheißungsvoll und erschütternd zugleich ist. So bricht Zarathustra sein zwei Tage währendes Schweigen auf dem Schiff, um von einem Rätsel zu erzählen, dessen Sinn ihm selbst verschlossen bleibt:

Euch, den kühnen Suchern, Versuchern, und wer je sich mit listigen Segeln auf fruchtbare Meere einschiffte, – euch, den Räthsel-Trunkenen, den Zwielight-Frohen, deren Seele mit Flöten zu jedem

438 Vgl. Art. ›Augenblick/Moment‹, in: Nietzsche-Wörterbuch, a. a. O., 208.

439 Jörg Salaquarda, Der ungeheure Augenblick, in: Nietzsche-Studien, Bd. 18, 1989, 333.

440 Marco Brusotti, Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von »Morgenröthe« bis »Also sprach Zarathustra«, Berlin/New York 1997, 597.

441 Josef Simon, Ein Text wie Nietzsches »Zarathustra«, 233.

Irr-Schlunde gelockt wird: – denn nicht wollt ihr mit feiger Hand einem Faden nachtasten; und wo ihr errathen könnt, da hasst ihr es, zu e r s c h l i e s s e n – euch allein erzähle ich das Räthsel, das ich s a h , – das Gesicht des Einsamsten. – (KSA IV, 197)

Der »programmatische Charakter der Adressierung«<sup>442</sup> des Rätsels an die Seeleute erhellet sich aus der Form des Rätsels, dessen Sinn den »Räthsel-Trunkenen« aus dem Grunde anzuvertrauen ist, weil es diese für den Fall, dass sie es können, auf den Versuch ankommen lassen, ein Rätsel zu erraten. Bei der Frage des adäquaten Umgangs mit dem Rätsel scheint der Weise voreilige Schlüsse abwehren zu wollen, die den rätselhaften Ereignischarakter der subjektiv durchlaufenen Erfahrung übergehen und deren liminalen Modus nicht gerecht werden würden. Im Hinblick auf den Titel dieses Kapitels exponiert Groddeck, dass der Wiederkunftsgedanke hier nicht verkündet wird, sondern als »Räthsel« gleichsam Gesicht zeigen soll, d. h. *sichtbar* gemacht wird.<sup>443</sup> Die Rätselhaftigkeit der Erfahrung Zarathustras wird noch dadurch potenziert, dass er das Rätsel, das er im Traum gesehen hat, als das »Gesicht des Einsamsten« bezeichnet. Der Weise will die eigene Vision, die gerade den Superlativ der Einsamkeit voraussetzt, mit seinen Zuhörern *gemeinsam* teilen. So kündigt Zarathustra seine Traum-Erzählung als eine schwierige Mitteilung an, die durch den Hinweis auf die erlebende Instanz des »Einsamsten« dazu provozieren soll, den visionären Traum nicht im Sinne eines zu *lösenden* Rätsels vorschnell zu interpretieren.

Die Erzählung des Traums ist im Text in zwei Abschnitte unterteilt. Im ersten Abschnitt erzählt Zarathustra davon, wie er durch Geröll einen unwegsamen Pfad hinaufsteigt und dabei vom »Geiste der Schwere« (KSA IV, 198) verhöhnt wird, der »halb Zwerg, halb Maulwurf« (Ebd.) auf ihm sitzt.<sup>444</sup> Zarathustra, der sich im Traum selber Mut zuspricht, verwickelt den Zwerg in ein in den zweiten Abschnitt übergehendes Gespräch über seinen »abgründlichen Gedanken« (KSA IV, 199). Dort führt er das »Thorweg«-Gleichnis<sup>445</sup> an, um den Wiederkunftsgedanken dem »Geist der Schwere« bezüglich der ewigen Wiederkunft des gegenwärtigen Augenblicks, den beide, Zarathustra und der Zwerg, am Ort des Torweges gemeinsam teilen, vor Augen zu

442 Wolfram Groddeck, »Vom Gesicht und Räthsel«: Zarathustras physiognomische Metamorphosen, in: ders. und Ulrich Stadler [Hg.], Physiognomie und Pathognomie: zur literarischen Darstellung von Individualität, Berlin/New York 1994, 311.

443 Vgl. ebd.

444 »Der Geist der Schwere, der Zwerg, repräsentiert die Kleinheit und Vergeblichkeit alles Wollens, ist somit die Inkarnation von Zarathustras Einwand gegen die Lehre der Wiederkunft, die als Wiederkehr des Gleichen notwendig auch eine Wiederkehr alles Kleinen ist.« Anke Bennholdt-Thomsen, Träume und Visionen als Erkenntnis- und Darstellungsmittel in »Also sprach Zarathustra«, 69.

445 »Der Zwerg springt Zarathustra von der Schulter und setzt sich neugierig aufmerkend hin. Das geschieht an einem Torweg. Zarathustra nimmt ihn als Gleichnis, um seinen abgründigsten Gedanken zu veranschaulichen: Zwei Wege treffen am Tor zusammen, die in zwei einander genau entgegengesetzte Richtungen unendlich weit verlaufen. Der Punkt ihres Aufeinandertreffens ist der *Augenblick*. Befragt, ob sich beide Wege ewig widersprechen, antwortet der Zwerg, die Zeit selbst sei ein Kreis. Diese Auskunft erscheint Zarathustra zu einfach. Vom Augenblick aus gedacht, müßten doch alle Dinge, die überhaupt geschehen könnten, durch die nach *rückwärts* in die Vergangenheit weisende Gasse schon einmal gegangen sein. Alles müsse schon einmal dagewesen sein. Dies gelte auch für den Augenblick selbst. Zudem müßten alle Dinge auch in die nach *vorwärts* zeigende Richtung verknüpft sein: Der Augenblick sei bestimmend für alle zukünftigen Geschehnisse, so daß die Dinge auch durch die Gasse Zukunft noch einmal laufen müßten. Und abermals gelte dies auch für den Augenblick selbst. Das ist der Gedanke der *ewigen Wiederkunft des Gleichen*, und von ihm spricht Zarathustra, weil er sich vor ihm fürchtet, immer leiser.« Beatrix Himmelmann, Zarathustras Weg, 34 f.

führen.<sup>446</sup> Jedoch wird innerhalb dieser Traum-Szene bei dem erlebenden Ich des Traums noch keine existenzielle Auseinandersetzung mit dem Wiederkunftsgedanken initiiert, obwohl sie das Interesse des Traum-Erzählers Zarathustra begründet, sich einem privilegierten Zuhörerkreis gegenüber mitzuteilen. *Wie* dieser Gedanke als der Abgrund des eigenen Lebens zu ertragen ist, wird nicht durch das evidente Torweg-Gleichnis erhellt, sodass darüber hinaus die Frage an dieser Stelle offen bleibt, wie der Text die von Zarathustra ersehnte Selbstüberwindung als ein theatrales Ereignis im Rahmen des Traums inszeniert.<sup>447</sup> Grundsätzlich ist ein wichtiges Merkmal der zu untersuchenden Körper-Inszenierung des zweiten Abschnitts von »Gesicht und Räthsel«, *dass die überaus komplexe mediale Vermittlungsarbeit des Regisseurs in der Erzählung des Traums selber als ein signifikantes Spannungsverhältnis zwischen der medialen und der performativen Dimension der Inszenierung bewusst gemacht wird.*

Im zweiten Abschnitt des Textes setzt mit einem abrupten Wechsel der Erzählebene eine neue Erzählsequenz ein, die auf die geträumte Gesprächssituation zwischen dem »Geist der Schwere« und dem erlebenden Ich folgt. Die zentrale Vision des Traums wird durch ein konkretes Wahrnehmungsereignis ausgelöst, das sich plötzlich für das Ich vollzieht und es sich an ein schreckliches Kindheitserlebnis erinnern lässt:

*Da, plötzlich, hörte ich einen Hund nahe heulen. Hörte ich jemals einen Hund so heulen? Mein Gedanke lief zurück. Ja! Als ich Kind war, in fernster Kindheit: – da hörte ich einen Hund so heulen. Und sah ihn auch, gestäubt, den Kopf nach Oben zitternd, in stillster Mitternacht, wo auch Hunde an Gespenster glauben: – also dass es mich erbarmte. [...] Und als ich wieder so heulen hörte, da erbarmte es mich abermals. Wohin war jetzt Zwerg? Und Thorweg? Und Spinne? Und alles Flüstern? Träumte ich denn? Wachte ich auf? Zwischen wilden Klippen stand ich mit Einem Male, allein, öde, im ödesten Mondscheine. Aber da lag ein Mensch! Und da! Der Hund, springend, gestäubt, winselnd, – jetzt sah er mich kommen – da heulte er wieder, da schrie er: – hörte ich je einen Hund so Hülfe schrein? Und, wahrlich, was ich sah, desgleichen sah ich nie. Einen jungen Hirten sah ich, sich windend, würgend, zuckend, verzerrten Antlitzes, dem eine schwarze schwere Schlange aus dem Munde hieng. Sah ich je so viel Ekel und bleiches Grauen auf Einem Antlitze? Er hatte wohl geschlafen? Da kroch ihm die Schlange in den Schlund – da biss sie sich fest. Meine Hand riss die Schlange und riss: – umsonst! sie riss die Schlange nicht aus dem Schlunde. Da schrie es aus mir: ›Beiss zu! Beiss zu! Den Kopf ab! Beiss zu!‹ – so schrie es aus mir, mein Grauen, mein Hass, mein Ekel, mein Erbarmen, all mein Gutes und Schlimmes schrie mit Einem Schrei aus mir. –*

*Ihr Kühnen um mich! Ihr Sucher, Versucher, und wer von euch mit listigen Segeln sich in unerforschte Meere einschiffte! Ihr Räthsel-Frohen! So rathet mir doch das Räthsel, das ich damals schaute, so deutet mir doch das Gesicht des Einsamsten! Denn ein Gesicht war's und ein Vorherseh'n: – was sah ich damals im Gleichnisse? Und wer ist, der einst noch kommen muss? Wer ist der Hirt, dem also die Schlange in den Schlund kroch? Wer ist der Mensch, dem also alles Schwerste, Schwärzeste in den Schlund kriechen wird?*

*– Der Hirt aber biss, wie mein Schrei ihm riet; er biss mit gutem Bisse! Weit weg spie er den Kopf der Schlange– und sprang empor. – Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch, – ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher lachte! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie er lachte! Oh meine Brüder, ich*

446 Vgl. Lukas Labhart, pro ommáton poiein. Nietzsches Teilübersetzung von Aristoteles' »Rhetorik, Zur Lehre vom Stil« und »Also sprach Zarathustra«, 156 f.

447 Samuel Weber hebt allgemein den Aspekt der Inszenierung mit Blick auf das Kapitel »Vom Gesicht und Räthsel« hervor, ohne auf das zentrale theatrale Ereignis des zweiten Abschnittes, den schließlich erfolgreichen Kampf des Hirten mit der Schlange, näher einzugehen: »Hier wird nicht nur erzählt, es wird vor allem in Szene gesetzt. [...] Etwas erscheint, das dennoch Rätsel bleibt. Es reicht somit nicht aus, zu beschreiben, was hier erscheint, es ist die Art und Weise zu beachten, wie es in Erscheinung tritt, oder genauer, wie es in Szene gesetzt wird.« Samuel Weber, ›Einmal ist Keimnal‹. Das Wiederholbare und das Singuläre, in: Gerhard Neumann [Hg.], Poststrukturalismus als Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1997, 445.

hörte ein Lachen, das keines Menschen Lachen war, – – und nun frisst ein Durst an mir, eine Sehnsucht, die nimmer stille wird. Meine Sehnsucht nach diesem Lachen frisst an mir: oh wie ertrage ich noch zu leben! Und wie ertrüge ich's, jetzt zu sterben! – (KSA IV, 201 f.; H. v. m.)

Indem das träumende Ich durch den in seiner Nähe heulenden Hund ein eigenes Kindheitserlebnis assoziiert, evoziert es die Verwandlung des performativen Raumes, den es atmosphärisch als den *Schauplatz* einer schmerzvollen Katastrophe erspürt. Denn das Ich erbarmt sich des heulenden Hundes, der völlig grotesk um Hilfe *schreit* und es mit diesem grauenhaften Locksignal direkt an die Stätte führt, wo das Rätsel buchstäblich sein Gesicht zeigt. Der zentrale Augenblick, in dem das träumende Ich bei dem um sein Leben kämpfenden Hirten einen handelnden Zuschauer verkörpert, wird explizit durch die für die gesamte Schlusssequenz des erzählten Rätsels konstitutive Erfahrung eines Zwischenraumes angebahnt. So fragt das Ich nach dem Zustand, in dem es sich befindet, bevor es schließlich in die Szene mit dem sich von der Schlange befreien wollenden Hirten eintritt: »Träumte ich denn? Wachte ich auf?« Diese Fragen nach dem subjektiven Bewusstseinszustand des Zuschauer-Ichs, die es als Teilnehmer der »präverbale[n] Szene«<sup>448</sup> hat, werden durch den Text nicht beantwortet. Ähnlich wie in den »Florentinischen Nächsten« Heines ist der spezifische Schwellenzustand des Zuschauer-Ichs zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelt und untrennbar mit der Unerklärlichkeit seines Zustandes beim Akt der Wahrnehmung verknüpft. Auf diese Weise wird die *mediale Vermittler-Rolle* des erzählenden Ichs in den Vordergrund gerückt, dessen Regiearbeit umso deutlicher die Intention bekundet, sprachliche Präsenzeffekte in Bezug auf den affektiv zu beteiligenden Zuhörer zu erzeugen, desto unzuverlässiger sich die imaginative Dimension des erzählten Rätsels angeben lässt. Gemäß der einleitenden Worte Zarathustras ist der spezifische Status dieses Rätsels nur zu erraten und nicht zu erschließen.

Analog zu Heines Tanz-Inszenierung innerhalb der »Florentinischen Nächte« verfolgt der Autor die *narrative Strategie*, den sprachlichen Rhythmus einzelner Erzählsequenzen wirkungsvoll mit dem Rhythmus als narrativem Ordnungsprinzip der anvisierten Körper-Inszenierung zu verbinden. Insbesondere bei der in der Schwebelage gehaltenen Traumvision des zweiten Abschnittes, die in dem Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz von Zuschauer-Ich und Hirte kulminiert, lässt sich eine rhythmische Gliederung des ganzen Textes wie auch der einzelnen Sätze feststellen.<sup>449</sup> Zum einen wird die gesamte Passage durch zwei für den »Zarathustra« insgesamt wichtige Stilelemente rhythmisch strukturiert: Sowohl die in regelmäßigen Abständen von dem Ich aufgeworfenen Fragen, die schlagartig die mündliche Erzählsituation Zarathustras vergegenwärtigen und bruchlos in seine abschließenden Fragen an die anwesenden Zuhörer übergehen, als auch die zahlreichen, signifikant eingesetzten Gedankenstriche des Textes konstituieren einen rhythmischen Hörraum des Textes. Besonders fällt die bewusste Redundanz der einzelnen Fragefolgen auf, die einer

448 Anke Bennholdt-Thomsen, Träume und Visionen als Erkenntnis- und Darstellungsmittel in »Also sprach Zarathustra«, 75.

449 Groddeck spricht hier weiterhin von einer »quantifizierenden Selbstähnlichkeit im Aufbau«, wobei er die formalen Proportionen des zweiten Textabschnittes durch das Formprinzip des Goldenen Schnittes erläutern will. Seinen Hinweis auf die rhythmische Gliederung der Erzählsequenzen werden von mir aufgegriffen, ohne dabei die These bezüglich eines ganz bestimmten formalen Kunstprinzips voraussetzen. Vgl. Wolfram Groddeck, »Vom Gesicht und Rätsel«: Zarathustras physiognomische Metamorphosen, 317.

für Nietzsches Schreiben typischen Technik der Persuasion gehorchen.<sup>450</sup> Der dadurch erzeugte sukzessive eskalierende Spannungsbogen des ›Traumes‹ wird durch ein elaboriertes mündliches Erzählen evoziert, das darauf abzielt, den Zuhörer affektiv an dem spezifischen visuellen Wahrnehmungsereignis zu beteiligen, das das Zuschauer-Ich durch den empfundenen Ekel zum Handeln provoziert.

Zum anderen erzeugt das ständig variierte Tempo der einzelnen Sätze einen sprachlichen Rhythmus, der seine Präsenzeffekte gerade aufgrund der vielen rhythmusimmanenten Störsignale, der Pausen, des Bruchs und der Diskontinuität erzeugen kann.<sup>451</sup> Für die Dynamisierung des Sprachtempos sind insbesondere Erzählsequenzen verantwortlich, in denen die parataktisch strukturierten Sätze aus kürzesten Kola bestehen und durch die signifikanten Aufzählungen von Partizipien und Substantiven die Aufmerksamkeit des Adressaten auf die emergente Einzigartigkeit des Augenblicks lenken. Die virtuos angewandte Form des Partizip Präsens drückt Unmittelbarkeit aus und markiert die Simultaneität der für das erlebende Ich unfassbaren Vorgänge. Der ›Traum‹-Erzähler scheint in einem rhythmischen Erregungszustand, einem geradezu ekstatischen Zustand begriffen zu sein,<sup>452</sup> der narrativ als ein *irritierender* Effekt auf den Adressaten übertragen werden soll.<sup>453</sup> Dieser Effekt wird auch durch die häufigen emphatischen Wiederholungen des Agens unterstützt, wobei der Text von dem zunächst dominierenden Hund bald zu dem Antlitz bzw. Gesicht des »Einsamsten« übergeht.

Die bei Heines Erzähler Maximilian zu beobachtende Gewalt des sprachlichen Rhythmus' ist ungleich stärker auch bei Nietzsches Verkünder Zarathustra zu finden. Nietzsche hebt selber in der »Fröhlichen Wissenschaft« in Bezug auf den strategischen Einsatz des Rhythmus' die besondere Form der »Gewalt« hervor und exponiert einen bestimmten »Nutzen von jener elementaren Ueberwältigung [...], welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen [...].« (KSA III, 440) Wie Daniel Payot in diesem Kontext bemerkt, ist der Rhythmus für Nietzsche »eine verfügende und ergreifende, *überwältigende Macht*, er packt uns und reißt uns mit sich, er bindet uns in eine zeitliche Entfaltung ein, derer wir nicht Herr sind, die im Gegenteil eine unwiderstehliche Sogwirkung auf uns auswirkt.«<sup>454</sup> Die narrative Strategie im Kapitel »Vom

450 Vgl. Thomas Müller, Die Poetik der Philosophie. Das Prinzip des Perspektivismus bei Nietzsche, 240f.

451 Übereinstimmend konstatiert Kaulhausen für den »Zarathustra« grundsätzlich den rhythmischen Aspekt, der in diesem Kontext besonders ins Gewicht fällt: »Pausen und Einschübe scheinen nur atembedingte Mittel zu sein, um den Fluß zu gliedern und den Rhythmus bewußt zu steigern.« Marie Hedwig Kaulhausen, Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis, 133.

452 Vgl. Ferruccio Masini, Rhythmisch-metaphorische ›Bedeutungsfelder‹ in »Also sprach Zarathustra«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 2, 1973, 278.

453 Thalken scheint die Regiearbeit des Autors angesichts der bewusst scheiternden Selbstinszenierung Zarathustras zu übersehen, wenn er bezüglich der Musikalität der Sprache in »Zarathustra« davon spricht, dass »Nietzsche vor allem der Musik das sinnlich-klangliche Moment entwenden und es seiner Philosophie als wirkungsästhetisches Element inkorporieren [will]. So kann Nietzsches ›Zarathustra‹ als Ausdruck einer solch neuen Philosophiesprache verstanden werden, die allerdings (was hier nur als These behauptet werden kann) in der Grenzverwischung von Begriffssprache und lyrischer Sprache eben nicht eine von Nietzsche angestrebte Bedeutungsfülle schafft [...], sondern bloß noch *irritierende* Undeutlichkeit.« Michael Thalken, Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus, 122 f. (H. v. m.)

454 Daniel Payot, Der Rhythmus des Kunstwerks: zwischen Atmen und Beschwörung, in: Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz [Hg.], Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, a. a. O., 173. (H. v. m.)

Gesicht und Rätsel« realisiert vor diesem Hintergrund das überwältigende Potenzial eines rhythmischen Sprechens und entfacht eine »magische Wortgewalt«<sup>455</sup> im Rahmen des Rätsels, das darauf angelegt ist, seine Adressaten zur affektiven Teilnahme zu provozieren. Durch diese *gewaltsame Erzählstrategie der Verstörung* sollen die Zuhörer in ein Rätsel verwickelt werden, das von der mysteriösen sprachlichen Präsentation nicht gelüftet, sondern vielmehr vertieft und ins Undurchschaubare gesteigert wird.

Vor diesem Hintergrund scheint der erzählende Verkünder nur vordergründig dem Versuch der Zuhörer, das Rätsel zu erraten, vorzuarbeiten, indem er sie zunächst durch die elementare rhythmische Kraft der Sprache *überwältigen* will und darauf aus ist, bei ihnen einen leiblichen Respons auf den liminalen sprachlichen Klangraum der eigenen Rede zu erzeugen. Die von Ferruccio Masini für den gesamten Text aufgestellte These, dass von den rhythmischen Elementen der Rede eine »Art hypnotischer Suggestion«<sup>456</sup> des Zuhörers ausgehe, ist aus diesem Grund in Bezug auf die narrative Strategie der Hirten-Szene ausgesprochen plausibel. Was der beschwörende Tonfall Zarathustras im Besonderen vermitteln will, ist der explizit beispieldlose und unvergleichliche Anblick des »Verwandelte[n]«, des lachenden Hirten: »Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie e r lachte!« Zentral ist die narrative Strategie, die Schwellenerfahrung des Zuschauer-Ichs insbesondere angesichts des sich verwandelnden Gesichtes des Hirten zu inszenieren. Somit vermitteln die graphisch hervorgehobenen Wörter der Passage unter anderem den intensiv erlebten Augenblick, in dem das Ich zunächst den leidenden Menschen am Boden entdeckt, um daraufhin das befreite Lachen des Hirten zu indizieren. Auffallend ist, dass die häufig verwendeten deiktischen Ausdrücke, besonders der lokalen Deixis ›da‹,<sup>457</sup> mit einer frappierenden Direktheit die Art und Weise in Erscheinung halten, *wie* der Hund mit seinen körperlichen Bewegungen auf den Biss der Schlange reagiert und *wie* der Hirte sich leiblich bei dem Versuch artikuliert, sich zu befreien.

Wie und von wem der entscheidende Gedanke ertragen wird, zeigt sich innerhalb eines spezifischen Aufführungsprozesses, der das Zuschauer-Ich und den Hirten als Akteur miteinander interagieren lässt. Zarathustra verkörpert im ›Traum‹ eine Zuschauerrolle und erlebt affektiv ein visuelles Wahrnehmungsereignis, das er angesichts des von »Ekel und bleiche[m] Grauen« »verzerrten Antlitzes« als eine subjektive Krise erspürt.<sup>458</sup> Dieses Zuschauer-Ich wird durch das Antlitz, das sich ihm als »von extremen Affekten gezeichnet«<sup>459</sup> zeigt, *angesteckt*. Seine visuelle Wahrnehmung erfährt das leiblich präsente Ich als einen »somatischen Vorgang«, insofern es sich »um Kräfte [handelt], die das Subjekt, auf das sie einwirken, nicht zu kontrollieren, denen es sich nicht zu entziehen vermag. Ansteckung stößt ihm zu, es ist ihr ausgeliefert. Sie ihr willentlich zu

455 Marie Hedwig Kaulhausen, Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis, 136.

456 Ferruccio Masini, Rhythmisch-metaphorische ›Bedeutungsfelder‹ in »Also sprach Zarathustra«, 281.

457 »Das ›da‹ ist der theatralische Gestus par excellence, der Nietzsches Beschreibung der ewigen Wiederkehr punktiert und skandiert.« Samuel Weber, ›Einmal ist Keinalmal‹. Das Wiederholbare und das Singuläre, 448.

458 »Er [Zarathustra; S.W.] ist kein neutraler Zuschauer, der den Gedanken von außen betrachtet, sondern ein Teilnehmer, der in der Sache völlig aufgeht und von ihr getroffen wird.« Erik Oger, Nietzsches Inszenierungen der Philosophie, 31.

459 Wolfram Groddeck, »Vom Gesicht und Rätsel«: Zarathustras physiognomische Metamorphosen, 318.

widersetzen, ist es nicht imstande.«<sup>460</sup> Das Zuschauer-Ich erlebt nicht nur das leidvoll verzerrte Gesicht des Akteurs, sondern auch den Akt, mit dem dieser den großen Ekel überwindet und ihm seine Wurzel entzieht, als integrative Elemente eines *emergenten* Prozess, bei dem es selber die zwischen Zuschauer und Akteur gesetzte Grenze überwindet und als eine Schwelle durchläuft. *Der Krisenstatus dieser Schwellenerfahrung innerhalb der ›Traum‹-Erzählung wird dabei durch die spezifische narrative Strategie einer gewaltsamen Verstörung wirkungsvoll vermittelt, die sprachliche Präsenzeffekte zu dem Zweck erzeugt, den Adressaten des Rätsels durch seine affektive Teilnahme an der Körper-Inszenierung konfrontativ zu überwältigen.* Das Phänomen, dass der zutiefst empfundene Ekel, der an dieser Stelle über die konkrete aufführungsimmanente Konzeption hinaus noch unbestimmt bleibt, überwunden wird, ist dabei nicht zu trennen von der Dynamik der autopoietischen *feedback*-Schleife im Zusammenspiel von Akteur und Zuschauer: Denn erst indem das Zuschauer-Ich selbst handelt und den Hirten wiederum zum Handeln auffordert d. h. zuzubeißen heißt, kann er seine existenzielle Krise überwinden und sich in einen Lachenden verwandeln, der den Worten Zarathustras nach jedes menschliche Maß übertrifft.

Wie sehr das Ich an dem Ereignis der Aufführung affektiv und motorisch partizipiert, wird nicht zuletzt durch die leibliche Eigendynamik seiner Stimme bezeugt, die sich bei dem Schrei des entscheidenden Befehls zu verselbstständigen scheint: »Da *schrie es aus mir*: ›Beiss zu! Beiss zu! Den Kopf ab! Beiss zu!‹ – so *schrie es aus mir*, mein Grauen, mein Hass, mein Ekel, mein Erbarmen, all mein Gutes und Schlimmes *schrie mit Einem Schrei aus mir*.« (KSA IV, 201 f.; H. v. m.) Indem die Präsenzerfahrung des aktivierten Zuschauers sich verbal in einem konkreten Befehl an den Hirten entlädt, werden die Rollen von Zuschauer und Akteur ununterscheidbar. Beide Agenten bringen erst gemeinsam die für das Rätsel relevante transformatorische Tat hervor und beide partizipieren als *embodied mind* an der Aufführung, innerhalb der diese Tat als Initiation erfahren wird: die Selbstüberwindung des Hirten ereignet sich als die Verwandlung des Akteurs in einen neuen Menschen und vollzieht sich zugleich aufgrund dieser performativen Selbstbejahung seines leiblichen In-der-Welt-Seins als eine *inszenierte Wiederverzauberung der Welt*.<sup>461</sup>

Im Rahmen der Aufführung scheint Zarathustra damit die dritte Verwandlung zu inszenieren, die er in seiner ersten Rede im Kapitel »Von den drei Verwandlungen« exponiert. Nach dem Stadium des Kamels, das die Lasten der Vergangenheit ertragen muss, und dem Stadium des Löwen, der sich kämpferisch von diesen auferlegten Bürden als freier Geist lossagt, führt Zarathustra die Verwandlung in das Kind an: »Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: *seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene*.« (KSA IV, 31) In »Vom Gesicht und Räthsel« inszeniert Zarathustra ein »heiliges Ja-sagen« durch den Hirten als einen »Weltverlorene[n]«, der durch die Tat seines Willens seine Welt wiedergewinnt. In seiner Perspektive erschafft dieser

460 Erika Fischer-Lichte, *Zuschauen als Ansteckung*, 44.

461 »Was sich in Aufführungen ereignet, läßt sich zusammenfassend als eine Wiederverzauberung der Welt und eine Verwandlung der an ihnen Beteiligten beschreiben. Es ist die Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die sich in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, in der performativen Hervorbringung von Materialität, in der Emergenz von Bedeutung artikuliert und in Erscheinung tritt, welche derartige Prozesse der Transformation ermöglicht und bewirkt.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 315.

Akteur den Neubeginn einer Welt, den er selber als Fürsprecher des Leibes verkörpern kann. Die Verwandlung des Kindes erscheint gemäß der gleichnishaften Rede des Verkünders als ein »Spiel« und »aus sich rollendes Rad«, womit die Dynamik der autopoietischen *feedback*-Schleife der Aufführung bzw. der emergente Prozess des Zeigens in der interaktiven Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft prägnant impliziert wird. Die energetische leibliche Präsenz des lachenden Akteurs im ›Traum‹ wirkt auf einen Zuschauer ein, dem dieses Lachen kraft seiner eigenen leiblichen Präsenz als ein heiliges Jasagen erscheint. Indem sich diesem Ich zeigt, wie der verwandelte Akteur lacht, durchläuft es als Zuschauer die Erfahrung einer Schwelle, die mit der Frage nach dem Rätsel der Aufführung Hand in Hand geht.

Die ansteckende Wirkung des Lachens erweckt die Sehnsucht Zarathustras,<sup>462</sup> der sich mit folgenden Worten seinen Zuhörer wieder direkt zuwendet: »Oh meine Brüder, ich hörte ein Lachen, das keines Menschen Lachen war, – – und nun frisst ein Durst an mir, eine Sehnsucht, die nimmer stille wird. Meine Sehnsucht nach diesem Lachen frisst an mir: oh wie ertrage ich noch zu leben! Und wie ertrüge ich's, jetzt zu sterben!« (KSA IV, 202) Die Sehnsucht, die Zarathustra als einen Durst empfindet, der an ihm frisst, versetzt ihn in den liminalen Zustand, weder leben noch sterben zu wollen. Diese Erfahrung der Krise, die mit dem Gefühl der Sehnsucht einhergeht, ist durch den Verkünder jedoch nicht zu überwinden. Denn er knüpft seine Hoffnung, von seiner ihn zerreißenen Sehnsucht erlöst zu werden, daran, dass er das Rätsel *versteht*, das er selber seinen Zuhörern aufgibt. Zarathustra fordert dementsprechend die zuhörenden Seeleute nicht allein dazu auf, die Aufführung als ein Rätsel zu erraten, sondern es darüber hinaus auch zu *deuten*: »So rathet mir doch das Räthsel, das ich damals schaute, so *deutet* mir doch das Gesicht des Einsamsten! Denn ein Gesicht war's und ein Vorhersehn: – w a s sah ich damals im Gleichnisse?« (Ebd.; H. v. m.) Sein Versuch, die Aufführung verstehen zu wollen, ist der in dieser Arbeit verfolgten Interpretationslinie gemäß zum Scheitern verurteilt, wie auch Stegmaier hervorhebt: »Zarathustra erzählt das Rätsel, ohne es je aufzulösen [...].«<sup>463</sup> Vor dem Hintergrund, dass er das Rätsel zu keinem Zeitpunkt wirklich auflöst, erhält die Art und Weise, wie er es in Bezug auf den exemplarischen Status der Verkünderrolle einstuft und bewertet, besonderes Gewicht. Indem Zarathustra sein unlösbares ›Traum‹-Rätsel als eine prophetische Vision, ein »Vorhersehn« auffasst, verschiebt er die Antwort auf die Frage des Rätsels, *wer* die Selbstüberwindung verkörpert, in die Zukunft. Auch in dieser anvisierten Zukunft kann aber Zarathustra nicht die Kluft zu einer mitteilunfähigen Deutung eines selbst verkörperten Wiederkunftsgedankens überbrücken, sodass lediglich die *Erfahrung der Krise* im Prozess der Aufführung wiederkehrt.

Auf diese Weise exemplifiziert insbesondere die spezifische Krisenerfahrung des Zuschauer-Ichs beim Anblick des Hirten das zuvor inszenierte Gleichnis des ewig wiederkehrenden »Augenblickes« an dem »Thorweg«, an dem das erlebende Ich dem Geist der Schwere die ewige Wiederkehr der hier und jetzt wahrgenommenen individuellen Phänomene vor Augen führt.<sup>464</sup>

462 Vgl. zu diesem thematischen Komplex auch das Kapitel III.2.2.1 der vorliegenden Arbeit.

463 Werner Stegmaier, *Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 215. – Mit dieser Auffassung stimmt Gasser überein: »Da die Rätselrede eine Lösung geradezu ostentativ umgeht, ist die Annahme umso wahrscheinlicher, dass dem argumentativen Diskurs versagt bleibt, was das Bild des Hirten mit der Schlange auszusagen vermag.« Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 115.

464 »[...] Und diese langsame Spinne, die im Mondschein kriecht, und dieser Mondschein selber, und ich und du im Thorwege, zusammen flüsternd, von ewigen Dingen flüsternd – müssen wir nicht Alle schon

Dass dieser »Augenblick« eine Entscheidung des Individuums fordert, die es vor die Alternative stellt, entweder sich selbst oder den Geist der Schwere zu wählen, wird im Hinblick auf die befreiende Tat des Hirten im Zusammenspiel mit seinem aktivierten Zuschauer zum theatralen Ereignis.<sup>465</sup> Nietzsche lässt bezeichnenderweise Zarathustra innerhalb von dessen ›Traum‹-Erzählung das »Thorweg«-Gleichnis und die Hirten-Szene nicht separat nebeneinander stellen. Vielmehr legt der Autor auf das mysteriöse Übergangsmoment, in dem beide Erzählsequenzen durch die initiatorische Erzählfunktion der Furcht miteinander verflochten sind, großen Wert: »Also redete ich, und immer leiser: denn ich fürchtete mich vor meinen eignen Gedanken und Hintergedanken. Da, plötzlich, hörte ich einen Hund nahe h e u l e n . « (KSA IV, 200f.) Das Ich, das sich kaum weiter zu sprechen traut, fürchtet sich ahnungsvoll vor der praktischen Konsequenz<sup>466</sup> des in diesem Kontext noch nicht gänzlich erfassten, geschweige denn als Beweis angeführten schwersten Gedankens:<sup>467</sup> Dass der Wiederkunftsgedanke das menschliche Individuum als leibliches In-der-Welt-Sein existenziell auf die Probe stellt. Auf den im »Thorweg«-Gleichnis ausgesprochenen Gedanken, dass alles, jede mögliche Erfahrung und jeder diese Erfahrung durchlaufende Mensch, ewig wiederkehrt, folgt die Inszenierung einer rätselhaften Aufführung im Zeichen der Krise, die dem soeben erst ausgesprochenen Gedanken gemäß gleichfalls ewig wiederkehren muss. Der Prozess des Rätsels bleibt notwendig ungeschlossen und provoziert Zarathustra dazu, aufgrund der von ihm nicht überwundenen Krisenerfahrung auf den Augenblick zu warten, in dem Nietzsche seinen Protagonisten das ewig wiederkehrende Aufführungsrätsel selber verkörpern lässt.

### 3.2.2 *Der Dichter Zarathustra als Schauspieler der Gesundheit*

Zarathustra lässt das Rätsel der Verwandlung, an deren Ereignis er im Kapitel »Vom Gesicht und Räthsel« als Zuschauer teilgenommen hat, bis zum Schluss des »Zarathustra« nicht mehr los. Noch im »Nachtwandler-Lied« des vierten Teils scheint Zarathustra in seiner letzten Rede an die »höheren Menschen« das initiatorische Wahrnehmungsereignis der Hirten-Szene, die groteske akustische Wahrnehmung des heulenden Hundes, zu imaginieren:

Ach! Ach! Der Hund heult, der Mond scheint. Lieber will ich sterben, sterben, als euch sagen, was mein Mitternachts-Herz eben denkt. Nun starb ich schon. Es ist dahin. Spinne, was spinnst du um mich? Willst du Blut? Ach! Ach! der Thau fällt, die Stunde kommt – die Stunde, wo mich fröstelt und friert, die fragt und fragt und fragt: ›wer hat Herz genug dazu? – wer soll der Erde Herr sein? Wer will sagen: s o sollt ihr laufen, ihr grossen und kleinen Ströme!‹ (KSA IV, 398)

---

dagewesen sein? – und wiederkommen und in jener anderen Gasse laufen, hinaus, vor uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht ewig wiederkommen? [...]« (KSA IV, 200)

465 Diesen dramaturgischen Zusammenhang der beiden aufeinander folgenden Szenen in »Vom Gesicht und Räthsel« konstatiert grundsätzlich auch Brusotti für Zarathustra: »Die Alternative, die er im ›Augenblick‹ gestellt hatte, nämlich die zwischen ihm selbst und dem Geist der Schwere, stellt sich nun wirklich [...]. Zarathustras Schrei ›Den Kopf ab! Beiss zu!‹ ist selbst die Entscheidung. Der Schrei ist mit dem Biß des Hirten eins.« Marco Brusotti, *Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von »Morgenröthe« bis »Also sprach Zarathustra«*, 607.

466 Vgl. Rüdiger Braun, *Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«*, 120.

467 Vgl. Marco Brusotti, *Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von »Morgenröthe« bis »Also sprach Zarathustra«*, 602f.

Die bei der Hirten-Szene aufgeworfene Frage, wer der tatkräftig Verwandelte sei, kehrt in diesem Kontext in modifizierter Form wieder als die auf eine bestimmte Entscheidung drängende Stunde, die ohne Unterlass danach fragt, wer genug Herz hat, um sich durch eine erfolgreich bewältigte Prüfung als der zukünftige Herr der Erde zu erweisen. Auffallend ist der misslingende Versuch Zarathustras, sich von seiner Mitteilungsaufgabe zu distanzieren: In dem Moment, in dem er sich über seine nächtlichen Gedanken in Schweigen hüllen will und den Verlust des eigenen Lebens vorgibt, spricht er dennoch die entscheidenden Worte aus, die durch die miteinander zusammenhängenden Fragen die Herrschaft über die Erde mit der Entscheidung des Individuums verknüpfen, sich mit ganzem Herzen erproben zu wollen. Auch angesichts der sich zu diesem späten Zeitpunkt erneut artikulierenden Selbstzweifel Zarathustras wird die Strategie des Autors Nietzsches deutlich, dass er den Weisen die von ihm verkörperte Rolle des Verkünders nicht aufgeben lässt.

Wenn der Text keinerlei Auskunft darüber erteilt, wie die Seeleute, die der Geschichte Zarathustras zugehört haben, auf das sprachlich inszenierte »Gesicht des Einsamsten« (KSA IV, 197) reagieren, werden dadurch auch die möglichen Erwartungen des Lesers getäuscht, dass sich das Rätsel durch einen fortschreitenden textimmanenten Dialog sukzessive aufklären lässt. Auf seinem weiteren Weg, der ihn in noch stärkerem Maße in das Rätsel der mit dem Hirten geteilten Aufführung hineinführt und ausweglos verwickelt, ist der Verkünder auf sich allein gestellt. Folglich ergreift er im auf die ›Traum‹-Erzählung direkt folgenden Kapitel »Von der Seligkeit wider Willen« aus der selbst gewählten Distanz zu seinen Gefährten heraus die Gelegenheit, sich im Zwiegespräch mit »seinem frohlockenden Gewissen« (KSA IV, 203) als ein Lehrender selbst zu bespiegeln, der unterwegs ist zu *seiner* »letzten Prüfung und Erkenntnis« (KSA IV, 204). Durch diese anvisierte finale Prüfung will Zarathustra dem exemplarischen Status seiner Rolle als Verkünder gerecht werden, um überhaupt erst die Kinder erschaffen zu können, die dazu fähig sind, seine Mitteilungen in die Zukunft zu tragen:

Gefährten suchte einst der Schaffende und Kinder *seiner* Hoffnung: und siehe, es fand sich, dass er sie nicht finden könne, es sei denn, er schaffe sie selber erst. Also bin ich mitten in meinem Werke, zu meinen Kindern gehend und von ihnen kehrend: um seiner Kinder willen muss Zarathustra sich selbst vollenden. (KSA IV, 203 f.)

Offenkundig zieht Zarathustra, nachdem er vergeblich einen »Mitschaffende[n]« (KSA IV, 204) gesucht hat, bei der Ansprache seines Gewissens Bilanz.<sup>468</sup> Im Hinblick auf seine unterschiedlichen Erfahrungen als Verkünder und seine verschiedenen Traum-Erlebnisse will er sich einer bestimmten *Deutung* versichern, durch die er sich die Ereignisse der interaktiven Wahrnehmungssphäre der Leibvernunft *nachträglich anzueignen* versucht. Wenn er einerseits anerkennt, dass er daran gescheitert ist, Gefährten zu finden, dann glaubt er andererseits in seiner divinatorischen Interpretation dieses Scheiterns, dass er gegenwärtig eine lediglich provisorische Zwischenstellung, d. h. *inmitten* seines »Werkes« zu sein, behaupten muss.

Insbesondere geht es dem Weisen darum, sich die Hirten-Szene aus »Gesicht und Rätsel« deutend als den unerhörten Augenblick anzueignen, in dem *er sich selbst* existenziell mit dem Wiederkunftsgedanken auseinandersetzt:

---

468 Vgl. Beatrix Himmelmann, Zarathustras Weg, 35.

Also rief mir Alles in Zeichen zu: ›es ist Zeit!‹ – Aber ich – hörte nicht: bis endlich mein Abgrund sich rührte und *mein Gedanke mich biss*. Ach, abgründlicher Gedanke, der du mein Gedanke bist! Wann finde ich die Stärke, dich graben zu hören und nicht mehr zu zittern? Bis zur Kehle hinauf klopft mir das Herz, wenn ich dich graben höre! Dein Schweigen noch will mich würgen, du abgründlicher Schweigender! Noch wagte ich niemals, dich h e r a u f zu rufen: genug schon, dass ich dich mit mir – trug! (KSA IV, 205; H. v. m.)

Es sind nicht die Zeichen, die darauf verweisen, dass der Augenblick der Entscheidung gekommen sei, die Zarathustra dazu bewegen können, sich seinem »abgründliche[n] Gedanke[n]« zu stellen. Entscheidend ist vielmehr, dass dieser Gedanke als ein *affektives Geschehen* des Individuums in einem liminalen Erfahrungsprozess *emergiert*, wobei der leibhaftig erschütternde Gedanke die intensive gesteigerte Aufmerksamkeit des Protagonisten auf sich versammeln kann. Durch die rhetorische Personifizierung seines Gedankens werden Qualen benannt, die von dessen Schweigen ausgehen, weil dieses bereits zu dem unaufhaltbaren Prozess der Auseinandersetzung gehört. Indem Zarathustra das bis einschließlich zu diesem Zeitpunkt und darüber hinaus anhaltende Schweigen des Gedankens konstatiert, fordert er sich selbst zum Handeln auf. Erst wenn er selbst wagt, den Gedanken aktiv » h e r a u f zu rufen«, kann er auch denjenigen *verkörpern*, der dessen abgrundtiefe Schwere exemplarisch erträgt. Wenn Lampert zufolge Zarathustra erst gegen Ende des dritten Teils im Kapitel »Der Genesende« »the most direct statement of the meaning of eternal return«<sup>469</sup> gibt, ist aus diesem Grunde der Umstand zu vergegenwärtigen, dass für Zarathustra die Art und Weise zentral ist, wie er die existenzielle Prüfung des Gedankens als leibliches In-der-Welt-Sein bewältigt. Den Aspekt eines aktiven Ereignisvollzuges hebt Friedrich Kaulbach auch im Hinblick auf die sprachliche Inszenierung der ewigen Wiederkehr hervor: »Die Sprache, in der die Mitteilung der ewigen Wiederkehr geschieht, ist [...] diejenige, in der Nietzsche das Drama Zarathustras darstellt und in der er diesen selber sprechen läßt, weil es sich nicht um die Mitteilung einer ›Lehre‹ allein handelt, sondern weil sie selbst ein dramatisches Tun ist.«<sup>470</sup> Im Mittelpunkt steht somit vor allem auch die sprachliche Selbstinszenierung des exemplarischen Verkünders, der durch die narrative Strategie des Regisseurs zweiter Stufe Nietzsche vorgeführt wird.

Im »Zarathustra«-Kapitel des späten Textes »Ecce homo« zitiert Nietzsche zu dem Zweck, dass der Leser Zarathustra als »Typus« (KSA VI, 337) versteht, unter anderem eine in diesem Zusammenhang erhellende Überlegung, die er aus dem Aphorismus mit dem Titel »Die g r o s s e G e s u n d h e i t« aus dem fünften Buch der »Fröhlichen Wissenschaft« entnimmt:

›[...] Wessen Seele darnach düstet, den ganzen Umfang der bisherigen Werthe und Wünschbarkeiten erlebt und alle Küsten dieses idealischen ›Mittelmeers‹ umschiff't zu haben, wer aus den Abenteuern der eigensten Erfahrung wissen will, wie es einem Eroberer und Entdeckers des Ideals zu Muthe ist, insgleichen einem Künstler, einem Heiligen, einem Gesetzgeber, einem Weisen, einem Gelehrten, einem Frommen, einem Göttlich-Abseitigen alten Stils: der hat dazu allererst Eins nöthig, die g r o s s e G e s u n d h e i t – eine solche, welche man nicht nur hat, sondern auch beständig noch erwirbt und erwerben muss, weil man sie immer wieder preisgiebt, preisgeben muss... [...].« (Ebd. 337f.)

Nietzsche pointiert den Impetus des freien Geistes, »aus den Abenteuern der eigensten Erfahrung« wissen zu wollen, wie dem besonderen Typus des jeweils einem bestimmten Ideal verhafteten

469 Laurence Lampert, Nietzsche's Teaching. An Interpretation of »Thus spoke Zarathustra«, New Haven/London 1986, 211.

470 Friedrich Kaulbach, Sprachen der ewigen Wiederkunft, Würzburg 1985, 53.

Menschen wie unter anderem dem Künstler, dem Heiligen, dem Gesetzgeber, dem Weisen, dem Gelehrten und dem Frommen zu Mute ist. Dadurch verdeutlicht er auch das spezifische Verfahren Zarathustras, sich in die Perspektive von bestimmten Anwälten idealistischer Wertsetzungen hineinzuversetzen, die nicht zuletzt das dem Willen zur Wahrheit zugrunde liegende asketische Ideal repräsentieren.<sup>471</sup> Jedoch verliert der Protagonist des »Zarathustra« dabei aufgrund seines realen Schauspieler-Problems, einen Schauspieler wider Willen zu verkörpern, grundsätzlich jede souveräne Distanz zu den Rollentypen der genannten Anwälte des Ideals, die symptomatisch die Krise darstellen.<sup>472</sup> Ausgehend von der These, dass Zarathustra selbst einen durch Nietzsche inszenierten Komödianten des asketischen Ideals darstellt,<sup>473</sup> wird für ihn die große Gesundheit als notwendige Voraussetzung zu den von Nietzsche anvisierten experimentellen Erfahrungen ausgesprochen problematisch: In der von ihm verkörperten Rolle des Verkünders muss er seine Gesundheit in der Weise preisgeben, dass es fraglich ist, ob er sie überhaupt wieder erlangen kann.

Nietzsche setzt im Kapitel »Der Genesende« vor diesem Hintergrund zum einen in Szene, wie der Protagonist seine Gesundheit preisgibt, und zum anderen, ob er diese wiedererlangen kann. Im Hinblick auf die Regiearbeit des Textes ist insbesondere die Frage entscheidend, inwiefern beide Aspekte der Aufführung, die Verkörperung einer immanenten Rolle der Aufführung einerseits und die Position des Regisseurs ihrer Inszenierung andererseits, im Rahmen der Selbstinszenierung Zarathustras divergieren. Indem Nietzsche als Regisseur zweiter Stufe Zarathustra als Hauptakteur in den inszenierten Prozess der Aufführung versetzt, destabilisiert er dadurch dessen für die Selbstinszenierung des exemplarischen Verkünders konstitutive Position des Regisseurs. Ins Zentrum der Aufführung rückt der Prozess der Selbstüberwindung Zarathustras, der durch einen spezifischen Modus der leiblichen Präsenzerfahrung im Text konzipiert wird: den *Affekt des Ekels*. Bei seiner Untersuchung des Phänomens des Ekels bei Nietzsche konstatiert Menninghaus die Relevanz dieses Affektes für den »Zarathustra«, wobei er auf den großen Aufwand aufmerksam macht, den Nietzsche betreibt, um die vermeintliche Überwindung des Ekels darzustellen: »Nirgendwo hat Nietzsche das Projekt Ja-sagender Überwindung des Ekels so pathetisch vorgetragen, ja dick aufgetragen wie in ›Also sprach Zarathustra«. Nirgendwo schlägt daher auch die Trag-ödie der Erkenntnis leichter in eine Para-Trag-ödie, eine Par-odie um.«<sup>474</sup> Das bereits oben thematisierte Verfahren der Selbstparodie sensibilisiert in diesem Kontext den Leser für den Auftritt Zarathustras als ein Akteur, der durch seine Performance die Grenze seiner Selbstinszenierung selbst zeigt. Sobald der Verkünder versucht, den schwersten Gedanken heraufzurufen, findet sich ein besonderes Publikum ein, das ihm in dieser Szene auf den Leib geschneidert zu sein scheint:

471 Dementsprechend exponiert Gerhardt einen allgemeinen Typus angesichts der verschiedenen »historischen Gestalten, in denen sich die nihilistische Rache am Leben manifestiert. [...] Der *allgemeine* [Typus; S.W.] ist der Vertreter des asketischen Ideals, womit nicht nur alle weltverneinenden Asketen, sondern auch deren Anwälte in jeder denkbaren Rolle gemeint sind, ganz gleich, ob sie im Gewand einer Religion, Philosophie oder Kunst auftreten.« Volker Gerhardt, Friedrich Nietzsche, 159.

472 Aus dieser Sicht ist es nicht plausibel, wenn Salaquarda ohne Einschränkung Zarathustra die von Nietzsche konzipierte Gesundheit und die damit verknüpfte souveräne Distanznahme zu jeglichen Rollenangeboten zuspricht. Vgl. Jörg Salaquarda, Die Grundconception des »Zarathustra«, 71.

473 Vgl. Kapitel I.2.3 der vorliegenden Arbeit.

474 Winfried Menninghaus, Das »Nein« des Ekels und Nietzsches »Tragödie« der Erkenntnis, 264.

Eines Morgens, nicht lange nach seiner Rückkehr zur Höhle, sprang Zarathustra von seinem Lager auf wie ein Toller, schrie mit furchtbarer Stimme und gebärdete sich, als ob noch Einer auf dem Lager läge, der nicht davon aufstehen wolle; und also tönte Zarathustra's Stimme, *dass seine Thiere erschreckt hinzukamen*, und dass aus allen Höhlen und Schlupfwinkeln, die Zarathustra's Höhle benachbart waren, alles Gethier davon huschte, – fliegend, flatternd, kriechend, springend, wie ihm nur die Art von Fuss und Flügel gegeben war. Zarathustra aber redete diese Worte:

Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe! Ich bin dein Hahn und Morgen-Grauen, verschlafener Wurm: *auf! auf!* Meine Stimme soll dich schon wach krähen!  
 Knüpfe die Fessel deiner Ohren los: horche! Denn ich will dich hören! *Auf! Auf!* Hier ist Donners genug, dass auch Gräber horchen lernen!  
 Und wische den Schlaf und alles Blöde, Blinde aus deinen Augen! Höre mich auch mit deinen Augen: *meine Stimme ist ein Heilmittel* noch für Blindgeborne.  
 Und bist du erst wach, sollst du mir ewig wach bleiben. Nicht ist das *m e i n e* Art, Urgrossmütter aus dem Schläfe wecken, dass ich sie heisse – weiterschlafen!  
 Du regst dich, dehnt dich, röchelst? *Auf! Auf!* Nicht röcheln – reden sollst du mir! Zarathustra ruft dich, der Gottlose!  
 Ich, Zarathustra, der Fürsprecher des Lebens, der Fürsprecher des Leidens, der Fürsprecher des Kreises – dich rufe ich, meinen abgründlichsten Gedanken!  
 Heil mir! Du kommst – ich höre dich! Mein Abgrund *r e d e t*, meine letzte Tiefe habe ich an's Licht gestülpt!  
 Heil mir! Heran! Gieb die Hand – – ha! lass! Haha! –  
 – Ekel, Ekel, Ekel – – – wehe mir! (KSA IV, 270f.; H. v. m.)

Die beiden auch graphisch durch den Text deutlich voneinander abgesetzten Erzählsequenzen tragen unterschiedlich dazu bei, das zentrale Ereignis, wie Zarathustra seinen schwersten Gedanken heraufruft, zu inszenieren. Die erste Sequenz beschreibt das ekstatische Gebärdenspiel Zarathustras aus Sicht eines Zuschauers, für den Zarathustra »wie ein Toller« in Erscheinung tritt und sich aufführt als jemand, der seinem eigenen Anschein nach nicht allein ist. Die machtvoll erklingende Stimme des Weisen vertreibt nicht nur jedes Lebewesen aus dem näheren Umkreis, sondern sie führt ihm auch seine erschrocken herbeieilenden Tiere, die Schlange und den Adler, als leiblich präsenzte Zuschauer zu. Daraufhin geht die Regiearbeit des Textes in der zweiten narrativen Sequenz dazu über, das Sprechen Zarathustras ohne vermittelnde Erzählinstanz direkt vorzuführen, sodass seine sprachliche Selbstinszenierung kraft der Stimme im Mittelpunkt steht. Offenkundig ist nun der Redner durch seinen rhetorischen Angriff darauf aus, den Gegensatz von Innen und Außen zum oszillieren zu bringen. Denn sein permanenter Einsatz von Imperativen beschwört die plastische Eigendynamik einer bestimmten Verkörperungsweise, die diesem Gedanken zukommt, der indessen nirgendwo sonst zum Sprechen gebracht werden soll, als in Zarathustra selbst. Der Affekt des Ekels bestimmt dabei thematisch den Auftritt des Verkünders, indem »[...] Nietzsche die Beinahe-Opferung des Ekel-Erkenntnis-Subjekts buchstäblich als einen Beinahe-Tod, als siebentägiges Koma und *near-death-experience* des Protagonisten inszeniert.«<sup>475</sup> Denn Zarathustra stürzt, als er kaum die Worte ausgesprochen hat, »nieder gleich einem Todten und blieb lange wie ein Todter.« (KSA IV, 271) Es ist seine Performance, die dieses bewirkt und ihn nach seinem Erwachen in einen Zustand versetzt, in dem er für sieben Tage an der Schwelle des Todes steht.

Im Hinblick auf diesen leiblichen Ausnahmezustand Zarathustras wird von Gasser der Modus, in dem der Protagonist kraft seiner leiblichen Präsenz versucht, den Wiederkunftsgedanken zu ertragen, als eine Krise exponiert, die durch den schließlich eintretenden Zustand der Genesung

475 Winfried Menninghaus, Das »Nein« des Ekels und Nietzsches »Tragödie« der Erkenntnis, 248.

gelöst wird: »Das Erleben der Wiederkunft [...] vollzieht sich im doppelten leiblichen Prozess von Anstrengung und Befreiung, Leiden und Genesung, Krankheit und Heilung.«<sup>476</sup> Ob bei Zarathustra von einem wirklichen Prozess der Genesung die Rede sein kann, der den eigenen Zustand der Krise überwindet, ist allerdings fragwürdig. Vielmehr vertrete ich demgegenüber die These, dass Zarathustra bei dem Versuch, als ein exemplarischer Verkünder den Wiederkunftsgedanken zu verkörpern, vor leiblich präsenten Zuschauern scheitert, die den Akteur der Aufführung jedoch als den »Lehrer der ewigen Wiederkunft« (KSA IV, 275) verstehen wollen. Die *narrative Strategie* der Körper-Inszenierung in »Der Genesende« führt dieses Scheitern des exemplarischen Verkünders als einen fundamentalen Bruch innerhalb seiner sprachlichen Selbstinszenierung vor.

In dieser Hinsicht ist die Überlegung Kaulbachs plausibel, dass im besagten Kapitel »Nietzsche das dramatische Geschehen des Untergangs des sprechend sich mitteilenden Zarathustra dar[stellt].«<sup>477</sup> Insofern sich hier ein Drama des Sprechens selbst vollzieht,<sup>478</sup> wird durch den Prozess, bei dem Zarathustra den Ekel überwinden will, das für den Verkünder wesentliche Organ der Verkündigung unmittelbar berührt: die Stimme. Durch die Regiearbeit des Textes wird diese Stimme in ihrer körperlich-sinnlichen Verfasstheit dergestalt inszeniert, dass das spezifische Text-Medium »die stimmliche Artikulation als raumzeitliche und rhythmisierte Klangskulptur«<sup>479</sup> vermittelt. Das Phänomen, dass diese Szene nach dem Modell eines mythischen Kampfes gestaltet ist,<sup>480</sup> ist folglich ganz auf ein inszeniertes verkörpertes Sprechen ausgerichtet, bei dem in Anlehnung an Sybille Krämer der *zusammenbrechende Leib des Verkünders in der Rede zur sinnlich wahrnehmbaren Spur wird*.<sup>481</sup> Indem sich der Verkünder als derjenige selbst inszeniert, der den schwersten Gedanken mittels seiner Wortgewalt heraufbeschwört, durchläuft er als agierender Redner eine spezifische Schwellenerfahrung im Zeichen der Krise. Zarathustra fordert seinen Gegner durch ein rhetorisch-aggressives Gewebe zahlreicher Imperative und in der Zeitform des Präsens direkt heraus: Es ist der im Hier und Jetzt verbal zu treffende Zuhörer, den er dadurch überwinden will, dass er den agonalen Hörraum ihrer Zusammenkunft mit seiner Stimme buchstäblich besetzt.

Ähnlich wie bei der Körper-Inszenierung in »Gesicht und Räthsel« lassen sich in der hier zu analysierenden Sequenz rhythmische Strukturmerkmale der Rede ausmachen, die sowohl auf ein narratives Ordnungsprinzip der zarathustrischen Anrufung als auch auf den sprachlichen Rhythmus auf der Ebene der einzelnen Sätze abzielen. Neben der dreimaligen, sich in unregelmäßigen Abständen wiederholenden Beschwörungsformel »auf! auf!« und den stets variierten, bis kurz vor Schluss wiederkehrenden Imperativen sind insbesondere auch die Interpunktionszeichen bemerkenswert. Die gesetzten Doppelpunkte versehen den Text mit rhythmischen Verzögerungen, die den Redefluss stauen und das Pathos des Redners vermitteln, der sich kraft seiner Stimme

476 Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 116.

477 Friedrich Kaulbach, *Sprachen der ewigen Wiederkunft*, 54.

478 Vgl. ebd.

479 Doris Kolesch, Art. »Stimmlichkeit«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 319.

480 Vgl. Jörg Salaquarda, *Die Grundconception des »Zarathustra«*, 80.

481 Vgl. Sybille Krämer, *Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache*, in: Christina Lechtermann und Carsten Morsch [Hg.], *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*, Bern 2004, 343–353.

körperlich verausgabt. Nicht zuletzt erzeugen die nicht weniger als 25 Ausrufungszeichen bestimmte Spannungseffekte für den Rezipienten, indem sie auf diesen das energetische Sprechen Zarathustras zu übertragen suchen, das sich geradezu gewaltsam daran abarbeitet, den Gedanken heraufzurufen.

Jedoch kann im Gegensatz zur inszenierten Verwandlung des Hirten in »Gesicht und Räthsel« der Verkünder in diesem Falle in dem Augenblick nur noch *stammeln*, in dem der Affekt des Ekels Macht über ihn bekommt, bis er schließlich zum Abbruch seiner Rede gezwungen ist. Der Protagonist erleidet Müller zufolge eine Sprachkrise, weil er seine Sprache buchstäblich verliert.<sup>482</sup> Der sprachliche Rhythmus dieser Körper-Inszenierung scheint so gesehen symptomatisch die Erfahrung der Krise<sup>483</sup> exemplifizieren zu können. Das *kritische Potenzial* des Rhythmus wird in Bezug auf die Redeweise des Verkünders insbesondere dadurch wirksam, dass der Rhythmus in Bezug auf Zarathustras Schwellenerfahrung die Brüche und Differenzen innerhalb seiner Kommunikationsweise selber aufzeigt.<sup>484</sup> Wenn Zarathustra zu Anfang der Beschwörung seine Stimme als »ein Heilmittel noch für Blindgeborne« preist, verdeutlicht dies, wie sehr sich der Redner mit seinen Worten bezüglich der auf ihn zukommenden Aufgabe, den abgründigen Gedankens existenziell zu ertragen, verhaben hat. »[I]n einem Akt des Erbrechen«<sup>485</sup> erspürt das Redner-Ich die transformatorische Gewalt des Wiederkunftsgedankens: »Heil mir! Heran! Gieb die Hand – – ha! lass! Haha! – – Ekel, Ekel, Ekel – – – wehe mir!« Das von Zarathustra zunächst geradezu triumphierend als ein initiatorischer Handschlag inszenierte Wahrnehmungsereignis der Leibvernunft geht aufgrund der Regiearbeit des Textes in den performativen Zeichen-Vollzug des plötzlichen Augenblicks über, der sich als Krise des Sprechers ereignet und bei dem der sprechende Protagonist durch den Ekel gewaltsam angesteckt wird. Durch den signifikanten Einsatz der Gedankenstriche wird die Regie- und Mitteilungsaufgabe Zarathustras, insbesondere den Prozess, in dem von ihm der Wiederkunftsgedanke ertragen wird, als Selbstüberwindung zu inszenieren, empfindlich gestört.<sup>486</sup> Denn sie dementieren nicht nur »die Möglichkeit überhaupt einer lesbaren Artikulation in Schrift von dem, was der ›abgründliche Gedanke‹ ist«<sup>487</sup>, sondern untergraben darüber hinaus auch den Anspruch des Lehrenden Zarathustra, sich mit den Mitteln

482 Vgl. Thomas Müller, Die Poetik der Philosophie. Das Prinzip des Perspektivismus bei Nietzsche, 194.

483 Dass der Rhythmus die Erfahrung der Krise in ausgezeichneter Weise ermöglichen kann, wird auch von Payot mit Blick auf Nietzsche betont. Vgl. Daniel Payot, Der Rhythmus des Kunstwerks: zwischen Atmen und Beschwörung, 175.

484 Primavesi exponiert dieses kritische Potenzial des Rhythmus' grundlegend für alle Künste und in Abgrenzung zum methodischen Ansatz Gumbrechts, der demgegenüber das regressive Moment des Rhythmus bezüglich einer unmittelbaren und zeichenlosen Kommunikation früherer Kulturzustände hervorhebt. Vgl. Patrick Primavesi, Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater, 258 f.

485 Winfried Menninghaus, Das »Nein« des Ekels und Nietzsches »Tragödie« der Erkenntnis, 248.

486 In diesem Kontext aufschlussreich auch für die Art und Weise, wie Nietzsche Gedankenstriche verwendet, ist die folgende grundsätzliche Überlegung von Fietz zu dem Einsatz graphischer Textzeichen bei Nietzsche: »Körperlich bewegen kann nur, was bewegt-bewegender Körper ist und nicht in Geist und Bedeutung vergeht. Die genannten Zeichen machen die Schrift zu solch einem Körper: als nicht-etwas-bezeichnende Zeichen infizieren sie schließlich noch die benachbarten Wortzeichen, teilen ihnen Bewegung mit und stören so ihre Konzeptualisierung.« Rudolf Fietz, Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche, 379.

487 Peter Gasser, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 116.

seiner Rede als der Verkünder der von ihm exemplarisch durchlaufenen Verwandlungen sprachlich vor einem Publikum zu behaupten.

Sobald Zarathustra nach sieben Tagen aus seinem Koma erwacht, sind seine Tiere bei ihm, die sein Publikum dargestellt haben, als er inmitten seiner rhetorischen Beschwörung des Wiederkunftsgedankens zusammengebrochen ist. Die Tiere sprechen den soeben wieder zum Leben Erwachten an, wodurch ein ausgesprochen komplexes Nachspiel der eigentlichen Aufführung initiiert wird: Die Unterredung in Bezug auf die Frage nach der Genesung des Hauptakteurs der Aufführung Zarathustras, die dieser mit seinen Zuschauern führt. Der Adler und die Schlange bekunden sogleich großes Interesse daran, dass der Weise aus ihrer Sicht einen schweren Erkenntnisprozess vollenden konnte: »[...] Alle Dinge sehnen sich nach dir, dieweil du sieben Tage allein bleibst, - tritt hinaus aus deiner Höhle! Alle Dinge wollen deine Ärzte sein! Kam wohl eine neue Erkenntnis zu dir, eine saure, schwere? [...]« (KSA IV, 272) Zarathustra scheint jedoch »nicht gerade ein strahlender Sieger«<sup>488</sup> zu sein. So scheint er auf den Wunsch der Tiere, von ihm eine »neue Erkenntnis« zu hören, nicht direkt zu reagieren; vielmehr versichert er ihnen zunächst mit seiner Antwort, dass er gewillt ist, ihnen zuzuhören, um neues Leben aus ihren Worten zu schöpfen. Aufgrund der Tatsache allein ihres Sprechens beginnt Zarathustra daraufhin, grundsätzlich das Potenzial sprachlicher Mitteilung kritisch zu hinterfragen:

– Oh meine Thiere, antwortete Zarathustra, schwätzt also weiter und lasst mich zuhören! Es erquickt mich so, dass ihr schwätzt: wo geschwätzt wird, da liegt mir schon die Welt wie ein Garten. Wie lieblich ist es, dass Worte und Töne da sind: *sind nicht Worte und Töne Regenbogen und Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem?* [...] *Für mich – wie gäbe es ein Ausser-mir? Es giebt kein Aussen!* Aber das vergessen wir bei allen Tönen; wie lieblich ist es, dass wir vergessen! Sind nicht den Dingen Namen und Tönen geschenkt, dass der Mensch sich an den Dingen erquickte? *Es ist schöne Narrethei, das Sprechen:* damit tanzt der Mensch über alle Dinge. Wie lieblich ist alles Reden und *alle Lüge der Töne!* Mit Tönen tanzt unsre Liebe auf bunten Regenbögen. – (KSA IV, 272; H. v. m.)

Indem er »Worte und Töne« als »Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem« bezeichnet, bekundet der Weise einen fundamentalen Zweifel auch angesichts des eigenen Versuchs, sich mittels der Rede einem bestimmten Adressaten mitteilen zu können. Der Tanz des Menschen »über alle Dinge« resultiert aus einem Reden, das *als* Reden lediglich den Schein gemeinsamer Dinge hervorbringt.<sup>489</sup> Dasjenige, was aus seiner Sicht »bei allen Tönen« aber vergessen wird, ist das Faktum der *Innenwelt* als die zur unendlichen Deutlichkeit fähigen Wahrnehmungssphäre seiner individuellen Leibvernunft, die Zarathustra selber *ist*: »Für mich – wie gäbe es ein Ausser-mir? Es giebt kein Aussen!« Erst vor dem Hintergrund der präverbale Wahrnehmungsergebnisse der Leibvernunft, die für Zarathustra ganz auf der Innenseite<sup>490</sup> des exemplarischen Individuums angesiedelt sind, das er innerhalb des Aufführungsprozesses inszeniert, wird das Reden für ihn spezifisch zur »schöne[n] Narrethei«. Diese beredete Narrheit impliziert in Bezug auf sein eigenes Beispiel die Möglichkeit zur Lüge, insofern sie den zum Scheitern verurteilten Versuch darstellt, sprachlich das interaktive Ereignis der Leibvernunft im Zeichen der Krise darzustellen und dabei vielmehr den Schein eines imaginativen Textes erzeugt.

488 Jörg Salaquarda, Die Grundconception des »Zarathustra«, 88.

489 Vgl. Werner Stegmaier, Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 216.

490 Vgl. Kapitel I.2.2 der vorliegenden Arbeit.

Bei seiner Performance hat Zarathustra Zuschauer, die seine Erfahrung der Krise bezeugen können. Zarathustra erlebt vor den Augen dieser Zuschauer kraft seines leiblichen In-der-Welt-Seins eine existenzielle Destabilisierung seiner Selbst- und Welterfahrung.<sup>491</sup> In dem Augenblick, in dem er den Wiederkunftsgedanken verkörpern will, verkörpert er nicht exemplarisch die Überwindung der ewigen Wiederkehr auch des letzten bzw. des kleinsten Menschen.<sup>492</sup> Vielmehr zeigt er durch seine sprachliche Selbstinszenierung, wie er kraft seines spezifischen leiblichen In-der-Welt-Seins als Verkünder durch seine existenzielle Präsenzerfahrung des Ekels *überwältigt* wird. Nietzsche inszeniert mittels des Textes, wie sein Protagonist bei der Invokation seines »abgründlichen Gedanken« im Rahmen einer Schwellensituation scheitert, aus der sowohl dieser selbst als verwandelt hervorgehen wollte als auch die Welt wiederverzaubert werden sollte. Diese Schwellensituation erlebt Zarathustra als den Zusammenbruch des Sprachleibes seiner Stimme, mit der die von ihm anvisierte Aufgabe einer wirkungsvollen zukunftsweisenden Mitteilung und insbesondere die mögliche Wiederverzauberung der Welt steht und fällt. Die Mitteilung des Verkünders besteht in dem Ereignis der stimmlichen Krise selber, die der Hauptakteur Zarathustra vor seinen leiblich präsenten Zuschauern erfährt. Diese Zuschauer fungieren nun für den Regisseur zweiter Stufe Nietzsche als spezifische Komplizen seiner Regiearbeit, um das Schauspieler-Problem Zarathustras zu verdeutlichen.

Die Tiere Zarathustras verfügen über »beratende und auslegende Fähigkeiten«<sup>493</sup>. Kaum hat Zarathustra von der eigenen Sprachskepsis gesprochen und den durch alle Worte erzeugten Schein gemeinsamer Dinge pointiert, treten seine Tiere in der Rolle von gelehrigen Schülern hervor. Sie teilen Zarathustra mit, dass sie sich aufgrund seiner Erkenntnis, die von ihnen angenommen wird, als seinesgleichen verstehen: »Oh Zarathustra, sagten darauf die Thiere, *Solchen, die denken wie wir*, tanzen alle Dinge selber: das kommt und reicht sich die Hand und lacht und flieht – und kommt zurück. Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. [...]« (KSA IV, 272; H. v. m.) Der von Zarathustra angesprochene Tanz über alle Dinge, der als lügenhafter Schein durch die dichtende Narrheit des Sprechens bewirkt wird, wird von den Tieren aufgegriffen und ins Positive gewendet. Sie verfolgen auf diese Weise die Absicht, den Wiederkunftsgedanken als ein allgemeines Gesetz des Seienden zu formulieren.<sup>494</sup> Es ist also nicht der Verkünder Zarathustra, der versucht, eine Lehre von der ewigen Wiederkunft des Gleichen in Worte zu fassen. Wenn die Tiere dergestalt in die nach seinem Zusammenbruch aufklaffende Bewusstseinslücke Zarathustras einzuspringen scheinen,<sup>495</sup> ist der Vortrag der Tiere m. E. jedoch nicht als das künstlerische Vorhaben des Autors zu interpretieren, in der Form des Liedes den höchsten Ausdruck der ewigen

491 Zur existenziellen Lesart des Wiederkunftsgedankens vgl. auch das Kapitel I.2.3 der vorliegenden Arbeit.

492 »Allzuklein der Grösste! – Das war mein Überdruß am Menschen! Und ewige Wiederkunft auch des Kleinsten! – Das war mein Überdruß an allem Dasein! Ach, Ekel! Ekel! Ekel! – – Also sprach Zarathustra und seufzte und schauderte; denn er erinnerte sich seiner Krankheit.« (KSA IV, 274 f.)

493 Beatrix Himmelmann, Zarathustras Weg, 38.

494 »[...] 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 wider; 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.« (KSA IV, 272 f.)

495 Vgl. Peter Gasser, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 117.

Wiederkehr in den Text einfließen zu lassen.<sup>496</sup> Vielmehr verführen sie Zarathustra durch die suggestive Kraft ihres rhythmischen Sprechens dazu, es ihnen gleich zu tun und in die dichtende Bejahung der ewigen Wiederkunft mit einzustimmen. So unternimmt er den Versuch, sowohl seine eigene Performance im Zeichen der Krise als auch seine sieben Tage währende sprach- und bewusstlose Phase der Krankheit *im Medium seiner Rede zu verstehen und mitzuteilen*, wobei die von ihm zuvor gehegte grundlegende Sprach- und Mitteilungsskepsis offenbar hier ihre kritische Spitze verliert. Zarathustra glaubt, dass die Tiere wirklich von seinem Erlebnis wissen und dieses Wissen auf ihre eigene Weise mit Worten kundgeben können:

Oh ihr Schalks-Narren und Drehorgeln! Antwortete Zarathustra und lächelte wieder, wie gut wisst ihr, was sich in sieben Tagen erfüllen musste: –  
 – und wie jenes Unthier mir in den Schlund kroch und mich würgte! Aber ich biss ihm den Kopf ab und spie ihn weg von mir.  
 Und ihr, – ihr machtet schon ein Leier-Lied daraus? Nun aber liege ich da, müde noch von diesem Beissen und Wegspein, krank noch von der eigenen Erlösung.  
 Und ihr schautet dem Allem zu? (KSA IV, 273)

Durch seine Worte inszeniert sich Zarathustra als ein Genesender. In seiner Unterredung mit den Tieren, die er als seine Zuschauer wahrnimmt und anerkennt, scheint Einigkeit darüber zu herrschen, dass der Weise in der von ihm verkörperten Rolle letztendlich triumphiert hat: Er glaubt an die eigene »Erlösung«, die er den Tieren verkünden will. So deutet er nachträglich seine Erfahrung der Krise Stegmaier zufolge dahingehend, »daß das ›Räthsel‹ vom Hirten an ihm wahr geworden ist – die Deutung des Rätsels ist die Erfahrung selbst, die Zarathustra mit ihm gemacht hat.«<sup>497</sup> Dementsprechend bezieht Zarathustra das Rätsel der Hirten-Szene auf seinen eigenen Auftritt als Hauptakteur vor den Tieren, sodass er innerhalb seiner Rede einen vollständigen Rollenwechsel in Bezug auf die Aufführungssituation seiner ›Traum‹-Erzählung vornimmt: Er spricht sich an dieser Stelle selber die Rolle des mit der Schlange kämpfenden Hirten zu, dem er in seinem ›Traum‹ noch in der Zuschauerrolle gegenüber getreten ist. Durch diese Deutung eignet sich Zarathustra die Position des Verwandelten im Rahmen der ›Traum‹-Erzählung an, dem es durch sein Lachen gelungen ist, sich selbst als leibliches In-der-Welt-Sein wiederzuverzaubern. Für den gescheiterten Zarathustra liegt dieser Modus der Verwandlung jedoch nur in Bezug auf eine Rolle vor, die er bloß spielen kann. Seine Deutung ist nicht mehr als ein *eigenständiger Text*, den er dem Aufführungsprozess der Hirten-Szene unterlegt, um sich die eigene Schwellenerfahrung im Zeichen der Krise deutend im Sinne der Mitteilungsaufgabe des Verkünders anzueignen. *Indem er der Versuchung erliegt, dasjenige darstellen zu wollen, was er selbst nicht ist, realisiert er den Typus des Schauspielers*. Der anfangs zitierte Hinweis Nietzsches auf die »grosse Gesundheit«, die Zarathustra als »Typus« preisgeben müsse, um sie beständig wiederzuerlangen, erweist sich vor diesem Hintergrund als doppelbödig: Dadurch dass Zarathustra eine bestimmte Art der Gesundheit für sich in Anspruch nimmt, die mit der spezifischen Verwandlung innerhalb der

496 »Die Welt in der Rhetorik des Liedes zu rhythmisieren ist Nietzsches höchster Ausdruck der ewigen Wiederkunft. Das Wort im Lied büßt seine semantische Wirkung ein zugunsten musikalischer Eigenschaften wie Klangfarbe, Rhythmus und Modulation. Die Musik hinter den Worten besingt, was die begriffliche Wortsprache allein nicht auszudrücken vermag: den Ringeltanz des Gleichen, der sich ständig wiederholt. Die Tiere dichten die Erfüllung der ewigen Wiederkehr und erfüllen sie dichtend.« Peter Gasser, *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 119.

497 Werner Stegmaier, *Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, 216.

Aufführung Hand in Hand geht und zugleich diese einzigartige Aufführung für ihn ein Rätsel bleibt, gibt Nietzsche vielmehr seinen Protagonisten als den Schauspieler der eigenen Gesundheit der entlarvenden Rezeption eines externen Publikums, dem Leser des Textes, preis.

Zu seinen Tieren spricht Zarathustra von einem Trost, den er in der Erkenntnis findet, wieder singen zu müssen: »[...] Dass ich wieder singen müsse, – den Trost erfand ich mir und diese Genesung: wollt ihr auch daraus gleich wieder ein Leier-Lied machen?« (KSA IV, 275) Es ist der Gesang des Dichters Zarathustra, durch den er seine Genesung nicht allein wiederfindet, sondern überhaupt erst erfindet. Nach seinem offenen Bekenntnis, ein »Genesender« zu sein, dem der Zustand einer vollkommenen Gesundheit unerreichbar zu sein scheint, ermutigen ihn seine Tiere dazu, als *Dichter* ein Lehrer zu sein, weil sie in ihm mehr erkennen wollen, als er tatsächlich ist. So werden die Tiere zu Fürsprechern der exceptionellen Mitteilungsaufgabe, an der der Weise auch und vor allem in der Rolle des exemplarischen Verkünders scheitern muss:

»[...] Singe und brause über, oh Zarathustra, heile mit neuen Liedern deine Seele: dass du dein grosses Schicksal tragest, das noch keines Menschen Schicksal war! Denn deine Tiere wissen es wohl, oh Zarathustra, wer du bist und werden musst: siehe, du bist der Lehrer der ewigen Wiederkunft –, das ist nun dein Schicksal! Dass du als der Erste diese Lehre lehren musst, – wie sollte diess grosse Schicksal nicht auch deine grösste Gefahr und Krankheit sein! [...]« (Ebd.)

Mit Hilfe seiner neuen Lieder soll sich Zarathustra den Worten der Tiere zufolge selbst dazu befähigen, das Schicksal des Lehrers zu tragen, der er schon sei *und* noch werden müsse. Sie verschweigen dabei den Umstand, dass Zarathustras Stimme als von ihm bewusst eingesetztes Heilmittel in dem Moment, in dem er den »abgründlichsten Gedanken« heraufgerufen hat, schon versagt hat. Die Sprachskepsis, die daraufhin bei Zarathustra aufgetaucht ist, wird in diesem Kontext erneut virulent; denn die Tiere wollen ihn zu dem verführen, was zuvor von ihm gerade kritisiert worden ist: als *Lehrer* des Gedankens von der ewigen Wiederkunft des Gleichen den Schein gemeinsamer Dinge zu erzeugen, obwohl der Wiederkunftsgedanke von jedem Individuum für sich existenziell ertragen werden muss. Als Komplizen des Regisseurs Nietzsche unterstützt somit die Rede der Tiere die Versuchsanordnung des Textes, die Grenze, die den unterschiedlichen Selbstinszenierungen Zarathustras unvermeidlich gezogen ist, bewusst zu machen, indem dieser mit der *Maske* des exemplarischen Verkünders in Erscheinung tritt.

Vor diesem Hintergrund bestreitet Zarathustra ausdrücklich in den letzten Kapiteln des dritten Teils seinen Auftritt als Dichter. In der bereits oben untersuchten Körper-Inszenierung im Kapitel »Das andere Tanzlied« realisiert Zarathustra konsequent den Schauspielertypus, indem er seine Berufung zum Dichter sprachlich zu erkennen gibt. Im darauf folgenden Lied »Die sieben Siegel« inszeniert sich Zarathustra insbesondere in der Rolle des Verkünders in Bezug auf den Wiederkunftsgedanken. Dem wiederkehrenden Refrain der letzten Verse, die der ewigen Wiederkunft gewidmet sind, geht in der sechsten Strophe des Liedes der rhetorische Versuch Zarathustras voraus, sich erneut als Fürsprecher des Leibes zu inszenieren:

Wenn meine Tugend eines Tänzers Tugend ist, und ich oft mit beiden Füßen in gold-smaragdenes Entzücken sprang: Wenn meine Bosheit eine lachende Bosheit ist, heimisch unter Rosenhängen und Lilien-Hecken:  
– im Lachen nämlich ist alles Böse bei einander, aber heilig- und losgesprochen durch seine eigne Seligkeit: –  
Und wenn Das mein A und O ist, dass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde: und wahrlich, Das ist mein A und O! –

Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft!  
 Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich: oh Ewigkeit!  
 Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit! (KSA IV, 290f.)

Durch seine Worte will der Verkünder auf das transformatorische Potenzial des Lachens und des Tanzens vertrauen, obschon es sich für ihn als unmöglich herausgestellt hat, diese »Seligkeit«, sein vermeintliches »A und O«, als leibhaftiges Beispiel zu zeigen. Dementsprechend ist es plausibel, wenn Braun mit Blick auf das »sieben Siegel«-Lied von einer poetischen Selbstüberredung des Sängers spricht.<sup>498</sup> Auf diese Weise trifft die Kritik des Schauspielers, die der Weise in der frühen Rede des ersten Teils »Von den Fliegen des Marktes« geübt hat, auf ihn selber zu: »Geist hat der Schauspieler, doch wenig Gewissen des Geistes. Er glaubt immer an Das, womit er am stärksten glauben macht, – glauben an s i c h macht!« (KSA IV, 65) Zarathustra glaubt in dieser Hinsicht an die suggestive Kraft seiner verführenden Sprache, die die notwendige Bedingung seiner Selbstinszenierung als Verkünder darstellt. Im Hinblick auf die von ihm gepriesene ewige Wiederkunft liegt Masini zufolge »die Kraft dieser Anrufung [...] in einer festen musikalischen Formel, in der die Worte synchron auf sich selbst zurückkommen, fast als würden sie von der magischen Kraft der auf den Begriff ›Ewigkeit‹ ausgerichteten Epiphora angezogen.«<sup>499</sup> Die rhythmische Selbstüberredung des Dichters Zarathustra wirkt formelhaft, sodass diese Redeweise die Verführungsstrategie entlarvt, die für die sprachliche Selbstinszenierung des Protagonisten leitend ist. Damit ist der Verkünder an dem Punkt angelangt, an dem sich seine Strategie der Verführung gegen ihn wenden kann. Wie im Hinblick auf die parodistische Inszenierung Zarathustras unter Mithilfe der »höheren Menschen« im vierten Teil des Textes deutlich geworden ist, wird diese Möglichkeit, das Scheitern Zarathustras vorzuführen, durch die Regiearbeit des Textes realisiert. Es ist insbesondere der Zauberer, der durch seine Verkörperung des Verführers Zarathustra den letzten entscheidenden Stoß versetzen kann, um dessen Maske des Schauspielers sprachlich zu zeigen.<sup>500</sup>

Nachdem Zarathustra vor den »höheren Menschen« seine Rede »Vom höheren Menschen« gehalten hat, verlässt er die Höhle und überlässt seine Zuhörer für einige Zeit sich selber. Der Zauberer ergreift nun die Gelegenheit, auf die Anwesenden einzureden. Er will hinter dem Versuch der »höheren Menschen«, sich bestimmte Ehren »mit Worten [zu] geben« (KSA IV, 370) und als »»die freien Geister«, »»die Wahrhaftigen«, »»die Büsser des Geistes«, »»die Entfesselten«« oder »»die grossen Sehnsüchtigen«« aufzutreten, das Leiden »a m g r o s s e n E k e l« erkennen, das er mit ihnen teilt, weil »der alte Gott starb und noch kein neuer Gott in Wiegen und Windeln liegt«. Zarathustra gilt ihm nun als jemand, der lediglich den Schein erzeugt, diesen Ekel zu überwinden:

498 Vgl. Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, 123.

499 Ferruccio Masini, Rhythmisch-metaphorische ›Bedeutungsfelder‹ in »Also sprach Zarathustra«, 300.

500 Einleuchtend spricht Meuthen davon, dass dem Zauberer in Bezug auf die »Dekadenzfiguration« der »höheren Menschen« der »tückischste Part« zukomme. Vgl. Erich Meuthen, Vom Zerreißen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der »Höheren Menschen« und die »Dionysos-Dithyramben«, 159.

Ich kenne euch, ihr höheren Menschen, ich kenne ihn, – ich kenne auch diesen Unhold, den ich wider Willen liebe, diesen Zarathustra: er selber dünkt mich öfter gleich einer schönen Heiligen-Larve, – gleich einem neuen wunderlichen Mummenschanze, in dem sich mein böser Geist, der schwermüthige Teufel, gefällt [...].« (KSA IV, 370)

Das ambivalente Verhältnis des Zauberers zu Zarathustra geht mit der Einsicht einher, dass die »Heiligen-Larve« des Verkünders für ihn offenbar sichtbar geworden ist. In dem Moment, in dem er sich gleich dem abwesenden Zarathustra in der Rolle des Verkünders vor dem Publikum der »höheren Menschen« inszenieren kann, gibt der Zauberer zu verstehen, dass er vom »Geist der Schwermuth« (Ebd.) angefallen und dazu gezwungen wird, die Sinne der Anwesenden anzusprechen: »er kommt, er zwingt mich, wehe! macht eure Sinne auf!« (Ebd.) Mit diesen Worten kündigt er den Gesang seines zweiten »Dionysos-Dithyrambus« an, der der Kapitelüberschrift zufolge »Das Lied der Schwermuth« ist:

[...]  
 Bei abgehellter Luft,  
 Wenn schon des Thau's Tröstung  
 Zur Erde niederquillt,  
 Unsichtbar, auch ungehört: –  
 Denn zartes Schuhwerk trägt  
 Der Tröster Thau gleich allen Trost-Milden –:  
 Gedenkst du da, gedenkst du, heisses Herz,  
 Wie einst du durstetest,  
 Nach himmlischen Thränen und Thau-Geträufel  
 Versengt und müde durstetest,  
 Dieweil auf gelben Gras-Pfaden  
 Boshaft abendliche Sonnenblicke  
 Durch schwarze Bäume um dich liefen,  
 Blendende Sonnen-Gluthblicke, schadenfrohe.

›Der Wahrheit Freier? Du? – so höhnten sie –  
 Nein! Nur ein Dichter!  
 Ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,  
 Das lügen muss,  
 Das wissentlich, willentlich lügen muss:  
 Nach Beute lüstern,  
 Bunt verlarvt,  
 Sich selber Larve,  
 Sich selbst zur Beute –  
 Das – der Wahrheit Freier?  
 Nein! Nur Narr! Nur Dichter!  
 Nur Buntredend,  
 Aus Narren-Larven bunt herausschreiend,  
 Herumsteigend auf lügenerischen Wort-Brücken,  
 Auf bunten Regenbogen,  
 Zwischen falschen Himmeln  
 Und falschen Erden,  
 Herumschweifend, herumschwebend, –  
 Nur Narr! Nur Dichter!  
 [...]

Also  
 Adlerhaft, pantherhaft  
 Sind des Dichters Sehnsüchte,  
 Sind d e i n e Sehnsüchte unter tausend Larven,  
 Du Narr! Du Dichter!

Der du den Menschen schautest  
 So Gott als Schaf –:  
 Den Gott z e r r e i s s e n im Menschen  
 Wie das Schaf im Menschen,  
 Und zerreissend l a c h e n –

Das, Das ist deine Seligkeit!  
 Eines Panthers und Adlers Seligkeit!  
 Eines Dichters und Narren Seligkeit! – –  
 [...] (KSA IV, 371 ff.)

Im Hinblick auf den oben bereits analysierten »Dionysos-Dithyrambus«<sup>501</sup> lässt sich eine ähnliche rhetorische Wucht bestimmter sprachlicher Präsenzeffekte konstatieren, die durch ein ganzes Ensemble unterschiedlicher narrativer Strategien erzeugt werden. Worauf es in diesem Kontext besonders ankommt, ist die programmatische Relevanz dieses vom Zauberer angestimmten Gesanges in Bezug auf den für den ganzen »Zarathustra« grundlegenden Status des Dichters, der dem Protagonisten Zarathustra zukommt. Durch seinen Vortrag parodiert der Zauberer die Art und Weise, wie der Regisseur von Körper-Inszenierungen Zarathustra an der Grenze seiner Selbstinszenierung scheitert, die ihm angesichts des sprachlichen Mediums seiner Rede unweigerlich gezogen ist. Denn wie sehr die lyrische Rede auch darum bemüht zu sein scheint, einen spezifischen Affekt, nämlich die ihn zerreiβende Sehnsucht des Dichters nach der unerreichbaren Wahrheit auf den Adressaten zu übertragen, inszeniert dieser Versuch doch vor allem sich selbst als ein poetisches Sprechen des Dichters und Sprachartisten, wie von Groddeck hervorgehoben wird: »Die poetische Verfahrensweise besteht in der sinnlichen Veranschaulichung eines Artisten der Sprache, der sich scheinbar schwerelos im Medium der Sprache bewegt.«<sup>502</sup> Im Rahmen dieses transparenten »Prozesses der ›Dichter‹-Werdung durch die Rede«<sup>503</sup> erscheint Masini zufolge die sprachliche Virtuosität als eine übertriebene Maske, die sich selbst zerreiβt.<sup>504</sup> So werde die Aufmerksamkeit des Zuhörers und Lesers in erster Linie auf die Emphase gelenkt, mit der der Sprachartist vorträgt:

Der bildschöpferische Prozeß verselbständigt sich; die dabei entstehende Metaphernkette verdrängt den zugrundeliegenden Sinn allmählich aus dem Bewußtsein des Lesers, bzw. läßt ihn als ein peripheres Moment erscheinen, das weniger Aufmerksamkeit beansprucht als die Emphase, mit der es vorgetragen wird [...]. Sie [die Emphase; S.W.] ist eine Lust – entspringend der Konzentration auf das sprachliche ›Material‹, welche dieses ›Material‹ bis hin zur Verdrängung des Bedeutungsaspekts eigenen Gestaltungszwecken unterwirft.<sup>505</sup>

Der Befund bezüglich des ersten durch den Zauberer vorgetragenen »Dionysos-Dithyrambus« im Gesichtskreis seiner oben untersuchten ersten Begegnung mit Zarathustra ist auch in diesem Falle zutreffend: Die Rede des Zauberers geht über in einen Sprachkörper, indem die Eigendynamik der rhythmischen Artikulation die fiktive Identität der Figuren, d. h. diejenige des Zauberers *und*

501 Vgl. das Kapitel III.2.2.2 der vorliegenden Arbeit.

502 Wolfram Groddeck, Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, 16.

503 Ebd. 30.

504 Vgl. Erich Meuthen, Vom Zerreißen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der »Höheren Menschen« und die »Dionysos-Dithyramben«, 163.

505 Ebd. 162f.

Zarathustras, aufbrechen lässt.<sup>506</sup> In dem Rhythmus des Sprechens kann sich dergestalt aufgrund der exemplifikatorischen Qualität rhythmischer Strukturen der Grundkonflikt des Redners Zarathustra manifestieren und zeigen.<sup>507</sup> Der Zauberer führt durch seine bewusste Imitation Zarathustras vor, wie dieser in der Rolle des Verkünders ›der Wahrheit‹ unvermeidlich zum Dichter wird und vor dem Hintergrund seiner Mitteilungsaufgabe keine Lehren exemplarisch vertreten kann, sondern allein die eigene sich stets destabilisierende Selbstinszenierung zur Sprache bringt. Aus diesem Grunde kulminiert in dem Moment, in dem Nietzsche das textinterne und textexterne Publikum mit der Imitation Zarathustras durch den Zauberer konfrontiert, in gewisser Weise die zentrale Strategie seiner Regiearbeit, den Verkünder darin zu entlarven, wie er den Typus des Schauspielers realisiert.

Aufschlussreich für den Vergleich mit Heine ist der Umstand, dass die im Gesang des Zauberers ab der zweiten Strophe erinnerte und als direkte Rede vorgeführte schadenfrohe Stimme der »Sonnen-Gluthblicke« durch den Text weder zurückgenommen noch relativiert wird. Die höhrenden Worte bilden lediglich den Auftakt zu einem gewaltsamen Redefluss, einem »Trommelwirbel der Alliterationen«<sup>508</sup>, der unwidersprochen erschallt: »Der Wahrheit Freier? Du? – so höhnten sie – Nein! Nur ein Dichter! [...]« So kann die durch den Zauberer bewusst eingesetzte Redeweise des Schauspielers in Konkurrenz zum Lehrenden Zarathustra auf die »höheren Menschen« einwirken, die zuvor ja ausdrücklich auf das Geheiß des Zauberers ihre Sinne öffnen sollten, und sie durch einen sprachlichen Akt der Überwältigung an sich glauben machen. Diese Präsenz eines dominanten rhetorischen Gegenspielers im Text, der im Falle von Nietzsches »Zarathustra« mit Zarathustra, dem Redekünstler und Regisseur erster Stufe, um den Einfluss auf die Zuhörer konkurrieren kann, sucht man in den literarischen Körper-Inszenierungen Heines vergeblich. In dieser Hinsicht gerät bei Nietzsche auch der Wahrsager als strategische Schlüsselfigur in den Fokus, die als ein Seismograf in Bezug auf den Riss fungiert, der innerhalb der Figuration Zarathustras verläuft.<sup>509</sup>

Die für Heine kennzeichnende Symbiose als Regisseur und historischer Augenzeuge im Rahmen seiner Körper-Inszenierungen bleibt durch die relative Stabilität des Rollenspiels hingegen auch in dem Moment inszenatorisch intakt, in dem der Autor die Grenze seiner literarischen Inszenierungen für den Leser in einem bestimmten Grad transparent macht und der Rezeption des Textes die Frage nach dieser Grenze als ein Rätsel aufgibt. Zwar ist insbesondere mit Blick auf das dämonische Wirkpotenzial des Körpers innerhalb der Tanz-Inszenierungen Heines deutlich geworden, dass das Wahrnehmungsereignis des Augenzeugen Konflikte und Widersprüche in sich bergen kann, die von dieser herausragenden subjektiven Wahrnehmungsinstanz mittels

506 Masini exponiert dementsprechend für den »Zarathustra« insgesamt eine »metasemantische Sprache«, die darauf angelegt sei, transindividuelle Effekte rhythmischer Strukturen zu erzeugen. Insbesondere ist für diesen Vortrag eines »Dionysos-Dithyrambus« durch den *verführenden* Zauberer im »Zarathustra« der Gedanke aufschlussreich, dass die rhythmische Artikulation korrespondiert mit der Gewissheit um die Grenzen und damit um die Unzulänglichkeit der Worte. Vgl. Ferruccio Masini, *Rhythmisch-metaphorische ›Bedeutungsfelder‹* in »Also sprach Zarathustra«, 280.

507 Übereinstimmend konstatiert grundsätzlich auch Primavesi, dass »ein Moment der Selbstreferentialität, des Sich-Zeigens und -Darstellens, Bedingung von Rhythmus [ist].« Patrick Primavesi, *Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater*, 261.

508 Erich Meuthen, *Vom Zerreißen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der »Höheren Menschen« und die »Dionysos-Dithyramben«*, 165.

509 Vgl. die Kapitel III.1.2.1 und III.1.2.2 der vorliegenden Arbeit.

der imaginativ-produktiven Regiearbeit ausgetragen werden müssen. Doch wird durch diese künstlerische Produktivität im Zeichen der Krise für den im Text leiblich präsenten Augenzeugen der Status seiner Rolle nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Auch und gerade angesichts der unerhörten Tänze auf dem gärenden Vulkan in »Lutezia«, an deren Ereignischarakter das Augenzeugen-Ich affektiv mit Grauen erfüllt partizipiert, hält der Autor an seinem Vorhaben fest, ein Geschichtsbuch zu schreiben, das sich durch seine bestechende, ästhetisch *inszenierte* Direktheit seines Gegenwartsbezuges auszeichnet. Mit der literarischen Konzeption der Rolle des historischen Augenzeugen geht ein seismografisches Gespür für die symptomatischen Verkörperungsprozesse bestimmter zukunftsweisender Agenten einher, für die Heine nicht zuletzt auch den Leser sensibilisieren will.

Heines literarische Körper-Inszenierungen unterscheiden sich von denjenigen Nietzsches auch durch die grundlegende Relativität des in ihnen realisierten Schauspielertypus'. In Kontrast zu Nietzsches »Zarathustra« stellt sich bei Heine nicht die Problematik, durch das Inszenatorium des Textes zu zeigen, wie ein exemplarischer Verkünder der Leibvernunft und exzeptioneller Wahrsager neuer Lebensformen im Rahmen seiner sprachlichen Selbstinszenierungen scheitert und von der Eigendynamik des Schauspieler-Problems überwältigt wird. Zarathustra kann die Frage nach seiner möglichen Selbstüberwindung, d.h. seine ausgesprochen fragwürdige Verwandlung als Hauptakteur der Aufführung, nur bejahen, wenn er den unhintergehbaren Rätselcharakter der Aufführungssituation übergeht und sein Scheitern als exemplarischer Verkünder durch seine *maskierende* Redeweise bewusst macht. Dieser Vorgang wird durch den Regisseur zweiter Stufe Nietzsche nun in der Weise inszeniert, dass beide Aspekte der Aufführung, die Verkörperung einer immanenten Rolle der Aufführung und die Position des Regisseurs ihrer Inszenierung, divergieren. Diese literarisch vorgeführte Grenze der Selbstinszenierung Zarathustras ist durch eine Absolutheit des Schauspieler-Problems gekennzeichnet, die von Heine nicht vorgesehen wird.

Denn Heine hält an der von ihm anvisierten Aufgabe des historischen Augenzeugen fest, der als subjektive Erfahrungsinstanz in konkreten historischen Bezügen situiert und verortet wird, um sich kraft der eigenen leiblichen Präsenz mit der krisenhaften Gegenwärtigkeit der Geschichte auseinanderzusetzen. Der historische Stoff steht in diesem Falle nicht rein instrumentalistisch und als bloßes Material der doktrinären inszenatorischen Imagination zur Verfügung, die in gewisser Hinsicht bezüglich des überhistorischen Verkünders unerhörter Lehren für die Zukunft charakteristisch ist. Vielmehr intendiert Heine eine ästhetische Souveränität seines Augenzeugen, die gerade in dessen bewusst vorgeführter Konfrontation mit bestimmten Krisenzuständen der historischen Übergangszeit begründet ist. So kann beispielsweise das dialektische Phänomen der Maske Heine als emanzipatorische Erkenntnishilfe dadurch dienen, dass das Augenzeugen-Ich von der wirkungsvollen Ambivalenz der Verkörperungen im Spannungsverhältnis zwischen Maskieren und Entlarven selbst angesteckt wird. Ob nun das Phänomen der Maske, dasjenige des Lachens oder der Gewalt im Mittelpunkt der literarischen Körper-Inszenierungen steht, stets vermittelt der leiblich präsente Zuschauer, der dem Ereignis der Aufführung ausgesetzt wird, dem Leser eine ungebrochen virtuose Sensibilisierung der Sprache für die von ihm durchlaufenen Schwellenerfahrungen. Die Mitteilungsweise des Dichters behauptet ihre historiographische Relevanz auch aufgrund der durch sie ermöglichten Aufmerksamkeit für symptomatische Wahrnehmungsereignisse, mit der die sprachliche Inszenierung der medialen Vermittler-Rolle, d.h. des historischen Augenzeugen, Hand in Hand geht.

Bei Nietzsche ist die sprachliche Inszenierung des Wahrnehmungsereignisses zum integrativen Bestandteil der Krise geworden, sodass der Autor die Medialität des Performativen in »Zarathustra« in der *inszenierenden* Perspektive des Protagonisten selber problematisiert. In Bezug auf die Aufführung als ein bestimmtes Modell für die von ihm konzipierte Leibvernunft zeigt der Sprachkritiker und -skeptiker Nietzsche sprachliche Grenzen auf, die für die performativen Momente der Körper-Inszenierungen innerhalb des literarischen Text-Mediums gelten. Für den Fürsprecher des Körpers Nietzsche betreffen die Schwellenerfahrungen im Zeichen der Krise auch den Redner selbst, der vor dem Problem steht, durch die eigenen sprachlichen Inszenierungen als ein Schauspieler wider Willen von dem Ereignis der Aufführung distanziert zu werden.

## IV Methodisches Fazit

An dieser Stelle werfe ich die Frage auf, inwiefern die literaturwissenschaftliche Analyse von Körper-Inszenierungen aus der methodischen Sicht der Ästhetik des Performativen auch über die hier anvisierten Autoren Heine und Nietzsche hinaus viel versprechend weiter verfolgt werden könnte. Diese Frage soll durch eine systematische Durchsicht der zu diesem Zweck besonders relevant erscheinenden Ergebnisse dieser Arbeit beantwortet werden. Aufbauend auf der zunächst zu pointierenden spezifischen Problemstellung bei Heine und Nietzsche wird in einem zweiten Schritt die Perspektive weiter geöffnet. Die in der Einleitung angesprochene performative Wende, die sich um 1900 vollzieht, markiert in diesem Zusammenhang auch einen signifikanten Einschnitt in Bezug auf die literarische Zuwendung zum Körper als einer ästhetischen Kategorie. Bei der Frage nach bestimmten wegweisenden Modifikationen der Körper-Inszenierungen stellt das Faktum dieser Wendezeit eine zentrale Orientierung dar. Denn, wie genauer zu erläutern sein wird, lassen sich grundsätzlich Körper-Inszenierungen im engeren Sinne wie diejenigen, die in der vorliegenden Arbeit untersucht worden sind, von Körper-Inszenierungen im weiteren Sinne der Kategorie unterscheiden.

Diese Arbeit ist mit dem Anspruch angetreten, die ästhetische Erfahrung von Körperlichkeit bei Heine und Nietzsche als spezifische Aufgabe ihres Schreibens zu analysieren. Ausgehend von der produktiven Sensibilisierung dieser Sprachkünstler für die Konzeption sinnlich-leiblicher Wahrnehmungsereignisse hat sich die Leitkategorie ›Körper-Inszenierungen‹ in der methodischen Perspektive der Ästhetik des Performativen als tragfähig erwiesen, um die variations- und modifikationsreichen Textstrategien zu untersuchen, mit denen Heine und Nietzsche die ästhetische Erfahrung des Körpers literarisch vermitteln. Kennzeichnend für die literarische Konzeption des Körpers ist die *Pluralität* der Inszenierungsstrategien. Diese Pluralität verdeutlicht nicht nur den experimentellen Charakter, sondern auch das künstlerische Potenzial des Vorhabens, die inhaltliche und die sprachliche Dimension der jeweiligen Körper-Inszenierung so miteinander zu verschränken, dass der Körper nach der Grundintention der Fürsprecher des Körpers unter den Bedingungen des Text-Mediums zu Wort kommen kann.

Das Inszenatorium des Textes fokussiert vor diesem Hintergrund den Körper stets unter dem folgenden Doppelaspekt: Zum einen inszeniert dieser *sich* auf der inhaltlichen Ebene *selbst* als Leib, sodass er sich in bestimmten performativen Momenten als der Agent der Aufführung selbst hervorzubringen vermag und im Zusammenspiel von Akteur und Zuschauer spezifische energetische Prozesse der Verkörperung zeigt. Ausgehend von und in Konzentration auf diese begeisternde Selbst-Präsentation des leiblichen In-der-Welt-Seins im Rahmen unterschiedlicher Darstellungspraxen ist der Leib zum anderen auf der sprachlichen Ebene Gegenstand der medialen Vermittlung durch die Zeichen des Textes und *wird* demgemäß inszeniert. Der Text ist demnach bei den beiden Fürsprechern des Körpers als ein mediales Experiment angelegt, dasjenige vorzuführen, wovon in ihm die Rede ist. Im Mittelpunkt der konkreten literarischen Versuchsanordnungen steht nun die Faszination für die Erfahrung leiblicher Präsenz und die mit

diesem Interesse verbundene paradoxe Aufgabe, das sinnliche Wirkpotenzial des Leibes in seiner konkreten Direktheit durch den Text zu vermitteln.

Die formelhafte Rede von dem Wort, das Fleisch werden will, bringt diese literarische Herausforderung auf den Punkt. Denn diese Formel für den Modus operandi der Inszenierung mittels des Textes verdeutlicht nicht nur das zwischen dem Körper einerseits und der Sprache andererseits existierende Spannungsverhältnis, sondern indiziert außerdem auch dasjenige, das zwischen »Text« und »Performance« als grundlegenden kulturellen Modellen besteht. Angesichts des bei Heine und Nietzsche zu beobachtenden Versuches, beide Modelle produktiv für das eigene Schreiben aufeinander zu beziehen, gewinnt ihre programmatische Ausrichtung auf die transformatorische Qualität theatraler Ereignisse auch in allgemeiner Hinsicht an Relevanz. Die voluntative Spannung des Wortes in Bezug auf das Fleisch, das es werden will, impliziert zudem die Intention einer subjektiven Instanz, die darum bemüht ist, den Übergang zwischen den beiden Polen durch die Regiearbeit des Textes zu realisieren. Der Autor gehört dergestalt der ästhetischen Versuchsanordnung des Textes in dem Sinne selbst an, dass er es ist, der dem Leser die sprachlichen Zeichen dieses Textes als Inszenierung des Körpers zu verstehen gibt. Er stellt sich, vermittelt durch den Erzähler, darüber hinaus als selbstreferenzielles Subjekt der medialen Vermittlungsarbeit dar und gibt auf diese Weise den konzeptionellen Dreh- und Angelpunkt der Inszenierungen zu einem bestimmten Grad zu erkennen. Heines und Nietzsches Regiearbeit vermag nicht zuletzt durch den unterschiedlichen Modus, wie der Autor die Erzählinstanz des Textes sich selbst inszenieren lässt, exemplarische Züge für die Analyse von Körper-Inszenierungen in der hier eingenommenen methodischen Perspektive aufzuzeigen.

Das literarische Vorhaben, die Aufführung als Mitteilungsform zu konzipieren, ist mit dem vehementen Interesse des Autors an der zur Erfahrung werdenden Ereignishaftigkeit von Aufführungsprozessen eng verknüpft. Im Mittelpunkt der Konzeption steht das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz zwischen Subjekten, die unterschiedliche Rollen innerhalb der Aufführungssituation verkörpern und im Rahmen des Textes unterschiedliche Positionen in den durch ihn vermittelten Wahrnehmungsstrukturen besetzen. Was der Text durch Worte mitteilt, ist somit der Versuch, das Wahrnehmungsereignis als das Phänomen zu artikulieren, als das es subjektiv aufgefasst wird: als eine einzigartige, unwiederholbare und irreversible Erfahrung, die den Teilnehmer der Aufführung verwandeln kann. Die Relevanz dieses Artikulationsversuches, der die sprachliche Inszenierung des Körpers ausmacht, lässt sich in dieser Hinsicht über die besondere programmatische Ausrichtung von Fürsprechern des Körpers hinaus verdeutlichen. Das Potenzial der literarischen Körper-Inszenierungen liegt grundsätzlich in der Möglichkeit des Textes, die Liminalität unterschiedlicher leiblicher Präsenzerfahrungen in der subjektiven Perspektive einer Erfahrungsinstanz darstellen zu können und zu zeigen, inwieweit die sprachlichen Kapazitäten des Textes für diese künstlerische Aufgabe produktiv gemacht werden können. Es stehen insbesondere solche Transformationsprozesse im Mittelpunkt, die bestimmte konstitutive Gegensätze menschlicher Verhaltens- und Denkmuster oszillieren lassen und die Übergänge zwischen ihnen als spezifische Erfahrungen der Schwelle ermöglichen. Körperlichkeit weist auf diese Weise innerhalb der Literatur experimentelle Spielräume auf, deren Offenheit und Möglichkeitsfülle abhängig ist von den künstlerischen Strategien, mit denen die ästhetische Erfahrung des Körpers inszeniert wird.

Insbesondere ist die Produktivität hervorzuheben, die für die leiblichen Präsenzerfahrungen unterschiedlicher Krisenzustände im Rahmen der inszenierten Aufführung kennzeichnend ist.

Im Hinblick auf die literarisch zu konzipierenden Prozesse der Verkörperung spielt dabei die exemplarische Symptomatik der Erfahrungen eine zentrale Rolle, durch die das wahrgenommene oder wahrnehmende Subjekt die Krise am eigenen Leib austrägt. Die Frage nach der möglichen Realisierung des Schauspielertypus ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, um herauszufinden, inwiefern der im Text inszenierte Regisseur der Körper-Inszenierung (erster Stufe) die Rolle des Zuschauers spielt. Der durch den Autor als Regisseur zweiter Stufe bewusst gemachte ästhetische Konstruktcharakter der Inszenierung vermag dadurch die Grenze dieser Inszenierung zu einem bestimmten Grad transparent zu machen. Die symptomatische Qualität der Schwellenerfahrungen wird durch die Art und Weise, wie der Typus des Schauspielers realisiert wird, keineswegs gemindert, sondern vielmehr gesteigert. Die Schwelle ist ein Zwischenraum, in dem das wahrnehmende Subjekt angesichts hinfällig werdender dichotomischer Ordnungen der Wirklichkeit destabilisiert wird. Im Hinblick auf dieses Aussetzen geltender Ordnungsmuster der Selbst- und Welterfahrung ist die literarische Darstellung darum bemüht, die performativen Prozesse von existenziell umstürzenden Ereignissen, die sich der Sprache entziehen, zu versprachlichen, sodass gerade dieser Versuch die künstlerische Eigenständigkeit ihres sprachlichen Entwurfs mittels narrativer Strategien problembewusst exponieren kann.

Ein zentrales Anliegen der Arbeit hat darin bestanden, unterschiedliche Typen von literarisch vermittelten Schwellenerfahrungen zu exponieren, die jeweils über einen bestimmten systematischen Schwerpunkt verfügen. Die unterschiedlichen Spannungsverhältnisse zwischen Maskieren und Entlarven, zwischen Ernst und Lachen und zwischen Überwinden und Überwältigen markieren m. E. nicht nur im Falle Heines und Nietzsches wichtige Auseinandersetzungen, die für die ästhetische Erfahrung des Körpers im Zeichen der Krise symptomatisch sind. Es ist der Versuch unternommen worden zu zeigen, dass diese drei anvisierten Typen von Schwellenerfahrungen jeweils ein spezifisches Wirkpotenzial in sich bergen, das die Formel von der ästhetischen Produktivität der Krise bewahrheitet. Die Frage, wie literarische Texte diese Wirkpotenziale für sich nutzen können, entscheidet sich nicht zuletzt mit Blick auf die Kompatibilität des methodischen Konzeptes von ästhetischer Performativität mit dem terminologischen Inventar der Textanalyse. Mit anderen Worten ist es aufgrund des interdisziplinären Forschungsansatzes nötig, die theaterwissenschaftliche Perspektive der Ästhetik des Performativen zuallererst auf die literaturwissenschaftliche Textanalyse durch bestimmte Vermittlungsstufen zu beziehen, um methodisch überhaupt für die wirkungsvolle Inszenierung des Körpers im Text sensibilisiert zu sein. Ausgehend von den einzelnen Ergebnissen der Arbeit sind zu diesem Zweck der Begriff der Maske nach der systematischen Neuformulierung Weibes und die philosophischen Lach- bzw. Komiktheorien Plessners und Ritters sehr hilfreich gewesen. Vor allem in Bezug auf die Körper-Inszenierungen zwischen Überwinden und Überwältigen ist darüber hinaus der Rhythmus als Kategorie für die Analyse der narrativen Strategien grundlegend. Ein zentrales Phänomen dieses letzteren Kontextes besteht in der Gewaltbarkeit der inszenierten Schwellenerfahrung, die sich bereits mit Blick auf die Inszenierungen zwischen Maskieren und Entlarven durch die Macht der Verführung angekündigt hat. Den Vorzug dieser ausgewählten Ansatzpunkte sehe ich zuvorderst in ihrer Fähigkeit, die durch die Ästhetik des Performativen exponierten Konzepte der Verkörperung und der Präsenz für das spezifische künstlerische Inszenierungspotenzial des literarischen Textes zu konkretisieren.

Angesichts des zu beobachtenden literaturwissenschaftlichen Forschungsinteresses an dem Inszenierungspotenzial literarischer Texte, das schwerpunktmäßig in der sprachlichen Theatralität

des Textes gesehen wird,<sup>1</sup> scheint es grundsätzlich viel versprechend, darüber hinaus auch die Analyse der literarischen Körper-Inszenierungen des Textes aus Sicht der Ästhetik des Performativen anzugehen. Neben der Untersuchung weiterer Autoren des 19. Jahrhunderts oder früherer Zeiträume gerät insbesondere die Epochenschwelle des Zeitabschnittes zwischen 1890 und 1910 in den Blick, der Zeit der so genannten ›historischen Moderne‹ der deutschsprachigen Literatur.<sup>2</sup> Bemerkenswert ist der an dieser Stelle hypothetisch unterstellte symptomatische Wert der literarischen Texte der ›historischen Moderne‹ für nachfolgende Literaturen unter dem spezifischen Aspekt möglicher Inszenierungen des Körpers im Text. Ein heuristischer Vorzug dieser zeitlichen Eingrenzung besteht darin, dass die geleisteten Innovationen im Bereich der Literatur auf das Phänomen der performativen Wende bezogen werden können, die sich simultan um 1900 bezüglich der allgemeinen Selbstreflexion kultureller Prozesse und der Selbstauffassung des Menschen als kulturellem Wesen vollzieht.

Wie kann diese kultur-ästhetische Konstellation für den angesprochenen Zeitabschnitt nun genauer gefasst werden? Allgemein vermutet Wolfgang Riedel, dass

[...] das kulturhistorisch eingreifende Ereignis der im späten neunzehnten Jahrhundert einsetzenden Literaturmoderne nicht allein, ja vielleicht nicht einmal in erster Linie in der Einführung neuer Darstellungstechniken besteht, sondern darin, daß sie ihren primären Gegenstand neu konzipiert. Das literarische Subjekt-Objekt selbst verwandelt sich. ›Der Mensch‹ und seine ›Natur‹ werden in poetischen Texten ab 1900 in erkennbar anderer Weise als zuvor (Ausnahmen immer abgerechnet) diskursiviert. Zur These zugespitzt: Die Entstehung der literarischen Moderne impliziert einen Paradigmawechsel der literarischen Anthropologie.<sup>3</sup>

Diesem Hinweis folgend gewinnt das Phänomen der menschlichen Körperlichkeit hinsichtlich des unhintergehbaren medialen Fundamentes der Literatur, der Sprache, deutlich an Relevanz. Insbesondere im Hinblick auf die Analysen der literarischen Körper-Inszenierungen Nietzsches leuchtet das reziproke Verhältnis zwischen dem aufkommenden Interesse an der menschlichen Körperlichkeit einerseits und andererseits der um sich greifenden Sprachskepsis seitens der Autoren ein. Dementsprechend charakterisiert Stefan Pegatzky die gewandelten Vorzeichen literarischer Produktivität zwischen 1890 und 1910 folgendermaßen: »Im Medium der Kunst und Literatur vollzieht sich ein Wandel grundlegender anthropologischer Vorstellungen. Die semantische Aufladung des Körpers bildet das Gegenstück zu einer als krisenhaft erfahrenen Skepsis in die Leistungen der Vernunft und der Sprache.«<sup>4</sup> Gegenüber dem literarischen Text wird auf diese Weise die Erwartung gehegt, eine relevante Option darzustellen, um sich mit Blick auf das Sprachmedium mit der eigenen Erfahrung einer existenziellen Krise in der Rolle des Autors auseinandersetzen zu können. Wie weit nun der angesprochene Wandel anthropologischer Vorstellungen im Medium der Literatur reicht, wird durch Gerald Bartl verdeutlicht, wenn er in der deutschsprachigen Literatur des gesamten 20. Jahrhunderts die ihm zufolge dem Körper überantwortete Leistung untersucht, nicht nur das Subjekt, sondern darüber hinaus auch die Sprache

1 Vgl. Ethel Matala de Mazza und Clemens Pornschlegel [Hg.], *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg i.B. 2003./Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber [Hg.], *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg i.B. 2000.

2 Vgl. Walter Fährders, *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart/Weimar 1998, 6.

3 Wolfgang Riedel, »Homo Natura«. *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin/New York 1996, VIII.

4 Stefan Pegatzky, *Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*, Würzburg 2002, 15.

zu authentifizieren.<sup>5</sup> Die fokussierte Fähigkeit des Körpers, Authentizität zu gewährleisten, wird von Bartl selber jedoch am Ende seiner Studie zumindest als fragwürdig eingeschätzt.<sup>6</sup> Vor dem Hintergrund der Körper-Inszenierungen Heines und Nietzsches lässt sich aus diesem Grunde etwas zugespitzt sagen, dass nicht der Körper, sondern die Inszenierung des Körpers seitens der von Bartl untersuchten Autoren Kafka, Jahn, Strauß und Beyer exemplarisch wiederentdeckt worden sei. Wie dem auch sein mag: Bei aller Unterschiedlichkeit der gesetzten Schwerpunkte in den genannten Untersuchungen ist doch die folgende grundlegende Gemeinsamkeit festzuhalten, methodisch für das Phänomen sensibilisieren zu wollen, dass die literarische Faszination für den Körper nicht zuletzt von seiner Fähigkeit herrührt, im Moment der Krise buchstäblich Präsenz zeigen und mittels seiner sprachlichen Präsentation zu begeistern.

Ungeachtet der Frage, inwieweit die jeweilige Grundintention der Verfahrensweisen, mit denen die Darstellung des Körpers im Rahmen der unterschiedlichen literarischen Versuche angestrebt wird, mit derjenigen Heines und Nietzsches übereinstimmt, stellen ihre literarischen Inszenierungen von Schwellererfahrungen im Zeichen der Krise einen Anhaltspunkt dar, die Kategorie Körper-Inszenierungen in einem weiteren Sinne aufzufassen und methodisch produktiv zu machen. Entscheidend ist der Umstand, dass spätestens seit der performativen Wende der Körper einen festen Ort in der Selbstreflexion kultureller Prozesse behauptet. Dieser, wenn auch nicht kontinuierlich fortschreitenden, ästhetischen und theoretischen Sensibilisierung der Kultur für den menschlichen Körper ist es geschuldet, dass der literarische Auftritt eines *ausdrücklichen* Fürsprechers des Körpers im Text an Dringlichkeit zu verlieren scheint. Indem die Selbstinszenierung des Erzählers in der Rolle dieses Fürsprechers den Charakter einer notwendigen emanzipatorischen Aufgabe einbüßt, treten neben die inszenierte Aufführung als literarische Mitteilungsförmung andere innovative Darstellungsmöglichkeiten der Literatur. Heine und Nietzsche können dergestalt auch als Wegbereiter von solchen Körper-Inszenierungen angesehen werden, deren Regiearbeit des Textes neue Wege geht und losgelöst ist von der programmatischen Aufgabe, das Ereignis der leiblichen Ko-Präsenz zwischen Akteur und Zuschauer im Text zu vermitteln.

In dieser Hinsicht soll abschließend ein kurzer Blick auf die von mir als exemplarisch verstandene literarische Körper-Inszenierung eines ebenso wichtigen wie erfolgreichen Schlüsselromans im zeitlichen Horizont der performativen Wende geworfen werden. Für Thomas Manns 1901 erschienener Roman »Buddenbrooks« ist eine vehemente Aufmerksamkeit für körperliche Prozesse der Dekadenz kennzeichnend. Der Untertitel des Textes, »Verfall einer Familie«, weist programmatisch auf die symptomatische Tragweite der literarischen Versuchsanordnung hin. Im

5 Vgl. Gerald Bartl, Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert, Würzburg 2002, 17.

6 »Ob der Körper dazu befähigt ist, Sprache in der ihr angetragenen defizitären Struktur zu beglaubigen, hängt maßgeblich davon ab, ob ihm Authentizität zugesprochen werden kann. Zweifelsohne, die exemplarischen Analysen von literarischen Texten des 20. Jahrhunderts, aber auch der Philosophie seit Schopenhauer, der Psychologie und der Anthropologie, haben gezeigt, daß, nachdem er lange Zeit aufgrund einer ihm zugesprochenen Sekundarität beiseitegeschoben wurde, die Frage nach dem Sein, der Welt, ihrer Zeichenhaftigkeit, ihrer Lesbarkeit und ihrer Beglaubigung sich notwendig an die Frage nach dem Verhältnis des Körpers zu diesen anschließen muß. In diesem Sinne wurde der Körper von den Autoren thematisiert und befragt, textuell erschlossen und »wiederentdeckt«. Und doch stellt sich die Frage, ob es sich um eine Wiederentdeckung eines authentischen Körpers handelte, um die Wiederentdeckung eines substantiellen, ja realen Körpers.« Ebd. 435.

Besonderen geht es in diesem Zusammenhang darum, das im Roman grundlegend thematisierte Spannungsverhältnis zwischen den Sphären des Lebens und der Kunst anhand der literarischen Figur Hannos, dem vierten und letzten Glied innerhalb der Generationenfolge der Familie Buddenbrook, zu fokussieren, damit die Schwellenerfahrung als *literarisch inszenierter* Modus ästhetischer Erfahrung plausibel wird. Dass sich die grundlegende Wechselbeziehung in der Verfallsgeschichte der Buddenbrooks, nämlich die Abnahme der Lebensfähigkeit und die Zunahme der Sensitivität, an diesem Protagonisten am einprägsamsten dokumentiert,<sup>7</sup> vergegenwärtigt besonders deutlich im achten Teil des Romans die literarisch dargestellte Wirkungsweise von Hannos Klavierspiel auf ihn selber:

In der Tat, wenn der kleine Hanno einen Effekt erzielte – und beschränkte sich derselbe auch ganz allein auf ihn selbst – so war der Effekt weniger empfindsamer als empfindlicher Natur. Irgend ein ganz einfacher harmonischer Kunstgriff ward durch gewichtige und verzögernde Accentuierung zu einer geheimnisvollen und präziösen Bedeutung erhoben. Irgend einem Accord, einer neuen Harmonie, einem Einsatz wurde, während Hanno die Augenbrauen emporzog und mit dem Oberkörper eine hebende, schwebende Bewegung vollführte, durch eine plötzlich eintretende, matt hallende Klanggebung eine nervös überraschende Wirkungsfähigkeit zu teil... Und nun kam der Schluß, Hannos geliebter Schluß, der an primitiver Gehobenheit dem Ganzen die Krone aufsetzte. Leise und glockenrein umperlt und umflossen von den Läufen der Violine, tremolierte pianissimo der E-moll-Accord... Er wuchs, er nahm zu, er schwoll langsam, langsam an, im forte zog Hanno das dissonierende, zur Grundtonart leitende Cis herzu, und während die Stradivari wogend und klingend auch dieses Cis umrauschte, steigerte er die Dissonanz mit aller seiner Kraft bis zum fortissimo. Er verweigerte sich die Auflösung, er enthielt sie sich und den Hörern vor. Was würde sie sein, diese Auflösung, dieses entzückende und befreite Hineinsinken in H-dur? Ein Glück ohne gleichen, eine Genugtuung von überschwänglicher Süßigkeit. Der Friede! Die Seligkeit! Das Himmelreich!... Noch nicht... noch nicht! Noch einen Augenblick des Aufschubs, der Verzögerung, der Spannung, die unerträglich werden mußte, damit die Befriedigung desto köstlicher sei...<sup>8</sup>

Wenn es Manfred Jurgensen zufolge ergiebiger ist, in Bezug auf die Erzählstruktur dieses Romans von Erzählscenes und einem Erzähltheater zu sprechen,<sup>9</sup> dann kann die hier vorgeschlagene Lesart dieser Passage als Körper-Inszenierung diesen Befund konkret bestätigen. Aufschlussreich ist der hier verwendete Modus der erlebten Rede als einer bestimmten Form der transponierten Figurenrede, bei der die unterschiedlichen Sprech- und Wahrnehmungsorte von erzählendem Subjekt und erlebender Figur miteinander vermischt werden.<sup>10</sup> Denn die Form der erlebten Rede impliziert in diesem Falle eine Strukturanalogie zu dem bei Heine und Nietzsche zu beobachtenden konzeptionellen Bezug des im Text leiblich präsenten Zuschauer-Ichs auf die Vermittler-Rolle der erzählenden Regieinstanz in der Perspektive der Ästhetik des Performativen. Die Regiearbeit des Textes macht sich die auf diese Weise geschaffene Nähe zu der literarischen Figur Hannos zu nutze, um sprachlich die von ihm während seines Klavierspiels durchlaufene Schwellenerfahrung effektivvoll zu inszenieren. Im Mittelpunkt steht dabei die ganz allein auf ihn selber ausgerichtete Empfindlichkeit des Effektes, den er durch sein Klavierspiel hervorbringen kann. Durch die Form der erlebten Rede wird die Art und Weise inszeniert, wie die hochbewusste Sensibilisierung des Protagonisten für die Kunst Hand in Hand geht mit dem performativen Prozess einer Ansteckung,

7 Vgl. Ernst Keller, Die Figuren und ihre Stellung im ›Verfall‹, in: Ken Moulden und Gero von Wilpert [Hg.], Buddenbrooks-Handbuch, Stuttgart 1988, 185.

8 Thomas Mann, Buddenbrooks, Frankfurt a. M. 1989, 506 f.

9 Vgl. Manfred Jurgensen, Die Erzählperspektive, in: Ken Moulden und Gero von Wilpert [Hg.], Buddenbrooks-Handbuch, a. a. O., 112.

10 Vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, 52, 62, 163.

die in dem symptomatischen leiblichen In-der-Welt-Sein Hannos als dem Tod geweihten letzten Spross einer aussterbenden Familie begründet ist.

So lässt sich auch in diesem Kontext ein ganzes Ensemble an unterschiedlichen narrativen Strategien feststellen, die bei Heine und Nietzsche maßgeblich an der Versuchsordnung des Textes beteiligt sind, angesichts des Lesers sprachliche Präsenzeffekte zu erzeugen. Neben dem ausgiebigen Einsatz rhetorischer Mittel wie den Exklamationen, rhetorischen Fragen u. a. ist der sprachliche Rhythmus dieser inszenierten Schwellenerfahrung bemerkenswert. Ohne der Erzählinstanz eines historischen Augenzeugen wie bei Heine oder im Falle Nietzsches eines exemplarischen Verkünders zu bedürfen, versieht der Text eine sprachliche Regiearbeit, die die leibliche Ansteckung Hannos kraft des eigenen künstlerischen Vortrags als einen Zustand der Krise wirkungsvoll vermittelt. Indem das Schicksal des Todes, den dieser Protagonist im Verlauf des Romans schließlich im frühen Alter erleidet, eng verknüpft ist mit dessen ästhetischer Erfahrung des eigenen degenerierten leiblichen In-der-Welt-Seins, stellen sowohl die Konzepte der Verkörperung und der Präsenz als auch die Analyse der narrativen Strategien innovative Optionen dar, um den Text als Inszenatorium zu analysieren. Indessen wird keineswegs versucht, die sehr unterschiedlichen Voraussetzungen zu übergehen und auszublenden, über die Thomas Mann, Heine und Nietzsche jeweils verfügen, wenn es darum geht, bei ihnen die Darstellung des Körpers im Text systematisch zu untersuchen. Angedeutet wird damit lediglich, dass die Kategorie der Körper-Inszenierungen nicht nur bei Heine und Nietzsche, sondern auch bei anderen Autoren die Vielfalt an literarischen Darstellungsmöglichkeiten methodisch fokussieren hilft, die auf die ästhetische Erfahrung des Körpers, insbesondere im Zeichen der Krise, abzielen. Die Rede von dem Wort, das Fleisch werden will, bezeichnet dergestalt den reflektierten künstlerischen Entwurf von Texten, die das Spannungsverhältnis von Sprache und Körperlichkeit für sich literarisch produktiv werden lassen.

# Literatur

## *Verwendete Ausgaben von Heines und Nietzsches Werken:*

- Heinrich Heine, Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr, Düsseldorf/Heine-Ausgabe, Hamburg 1973–1997. (DHA)
- Heinrich Heine, Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin/Paris 1970 ff. (HSA)
- Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2., durchgesehene Auflage, München/Berlin/New York 1988. (KSA)
- Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967 ff. (KGW)
- Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1986. (KSB)

## *Methodik und Literatur allgemein:*

- Abel, Günter, Zeichen der Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 2004.
- Abel, Günter, Sprache, Zeichen, Interpretation, Frankfurt a. M. 1999.
- Adorno, Theodor W., Parataxis, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, Bd. 2: Noten zur Literatur, 447–495.
- Anz, Thomas, Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen, München 1998.
- Bachorski, Hans-Jürgen u. a., Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit, in: Paragrana, Bd. 10, H. 1: Theorien des Performativen, hg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf, 2001, 157–188.
- Bartl, Gerald, Spuren und Narben: die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert, Würzburg 2002.
- Bayerl, Sabine, Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes, Würzburg 2002.
- Böhme, Gernot, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a. M. 1995.
- Bohrer, Karl Heinz, Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren, in: Rolf Grimminger [Hg.], Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität, München 2000, 25–42.
- Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele, An der Schwelle. Performance als Forschungslabor, in: Hanne Seitz [Hg.], Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, Essen 1998, 45–55.
- Brüstle, Christa u. a., Zur Einleitung. Rhythmus im Prozess, in: dies. [Hg.], Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur, Bielefeld 2005, 9–30.
- Bühler, Karl, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Stuttgart/New York 1982 [ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena 1934].
- Campe, Rüdiger, Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann [Hg.], Poststrukturalismus als Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1997, 208–225.
- Carlson, Marvin, Performance. A critical introduction, London/New York 1996.
- De Mazza, Ethel Matala/Pornschlegel, Clemens [Hg.], Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte, Freiburg i. B. 2003.
- Fähnders, Walter, Avantgarde und Moderne 1890–1933, Stuttgart/Weimar 1998.
- Fischer-Lichte, Erika, Zuschauen als Ansteckung, in: Mirjam Schaub, Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte [Hg.], Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München 2005, 35–50.
- Fischer-Lichte, Erika, Art. ›Aufführung‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hg. von dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar 2005, 16–26.
- Fischer-Lichte, Erika, Art. ›Emergenz‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 85–87.
- Fischer-Lichte, Erika, Art. ›Ästhetische Erfahrung‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 94–101.

- Fischer-Lichte, Erika, Art. ›Performativität/performativ‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 234–242.
- Fischer-Lichte, Erika, Grenze oder Schwelle? Zum Verhältnis von Kunst und Leben, in: Sprache und Literatur, 2005, Bd. 36, 1. H., 3–14.
- Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, Performativität und Ereignis, in: Theatralität, Bd. 4: Performativität und Ereignis, hg. von Erika Fischer-Lichte u. a., 2003, 11–37.
- Fischer-Lichte, Erika, Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen, in: Jens Kertscher und Dieter Mersch [Hg.], Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel, Tübingen 2003, 97–111.
- Fischer-Lichte, Erika, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Uwe Wirth [Hg.], Performanz Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaft, Frankfurt a. M. 2002, 277–300.
- Fischer-Lichte, Erika, Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, Tübingen 2001.
- Fischer-Lichte, Erika, Wahrnehmung und Medialität, in: Theatralität, Bd. 3: Wahrnehmung und Medialität, hg. von Erika Fischer-Lichte u. a., 2001, 11–28.
- Fleig, Anne, Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis, in: Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig [Hg.], Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel, Tübingen 2000, 7–17.
- Fuß, Peter, Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels, Köln/Weimar/Wien, 2001.
- Giesecke, Michael, Literatur als Produkt und Medium kultureller Informationsverarbeitung und Kommunikation, in: Martin Huber und Gerhard Lauer [Hg.], Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie, Tübingen 2000, 359–385.
- González García, J. M./Konersmann, R., Art. ›Theatrum mundi‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 10: St-T, Basel 1992, Sp. 1051–1054.
- Gronau, Barbara u. a., Wahrnehmung und Performativität, in: Paragrana, Bd. 13, H.1: Praktiken des Performativen, hg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf, 2004, 15–80.
- Groos, Karl, Die Spiele der Menschen, Hildesheim/New York 1973 [zuerst erschienen Jena 1899].
- Gross, Sabine, Literatur und Synästhesie: Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, in: Hans Adler und Ulrike Zeuch [Hg.], Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne, Würzburg 2002, 57–92.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, Diesseits der Hermeneutik, Frankfurt a. M. 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, Céline und die Frage, ob Prosa gewaltsam sein kann, in: Rolf Grimminger [Hg.], Kunst – Macht- Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität, a. a. O., 127–142.
- Heidegger, Martin, Sein und Zeit, 18. Auflage, Tübingen 2001.
- Helbing, Hanno, Rhythmus. Ein Versuch, Frankfurt a. M. 1999.
- Herrmann, Max, Das theatrale Raumerlebnis, in: Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1930.
- Hüglis, A., Art. ›Lächerliche (das)‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5: L-Mn, a. a. O., Sp. 1–8.
- Jurgensen, Manfred, Die Erzählperspektive, in: Ken Moulden und Gero von Wilpert [Hg.], Buddenbrooks-Handbuch, Stuttgart 1988, 109–127.
- Keller, Ernst, Die Figuren und ihre Stellung im ›Verfall‹, in: Ken Moulden und Gero von Wilpert [Hg.], Buddenbrooks-Handbuch, a. a. O., 173–200.
- Kolesch, Doris, Art. ›Stimmlichkeit‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 317–320.
- Konersmann, Ralf, Welttheater als Daseinsmetapher, in: ders., Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik, Frankfurt a. M. 1994, 84–199.
- Koßler, Mathias, Art. ›Leib/Leiblichkeit‹, in: Metzler Philosophie Lexikon, hg. von Peter Precht und Franz-Peter Burkard, 2., erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 1999, 322–325.
- Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula, Die »performative Wende«: Leben – Ritual – Theater, in: dies. [Hg.], Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, Münster/Hamburg/London 2000, 1–31.
- Krämer, Sybille, Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache, in: Christina Lechtermann und Carsten Morsch [Hg.], Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten, Bern 2004, 343–355.
- Krämer, Sybille u. a., Über das Zusammenspiel von »Medialität« und »Performativität«, in: Paragrana, Bd. 13, H.1: Praktiken des Performativen, a. a. O. 129–181.
- Krämer, Sybille, Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Uwe Wirth [Hg.], Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaft, Frankfurt a. M. 2002, 323–346.

- Kreuder, Friedemann, Art. »Komisches«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, 170–175.
- Kreuder, Friedemann, Art. »Maske/Maskerade«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 192–194.
- Krusche, Dietrich, Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt, Würzburg 2001.
- Largier, Niklaus, Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung, in: Poetica, Bd. 37, 2005, 393–412.
- Lechtermann, Christina, Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200, Berlin 2005.
- Lethen, Helmut, Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994.
- Mahrenholz, Simone, Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurabilem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität, in: Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz [Hg.], Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, Schliengen 2005, 155–170.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael, Einführung in die Erzähltheorie, 3. Auflage, München 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice, Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1994, 2. Auflage, 172–203.
- Merleau-Ponty, Maurice, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.
- Metzler Lexikon Theatertheorie, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar 2005.
- Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, 2., überarbeitete Auflage, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1990.
- Neumann, Gerhard/Pross, Caroline/Wildgruber, Gerald [Hg.], Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft, Freiburg i. B. 2000.
- Opel, Anna, Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Bielefeld 2002.
- Payot, Daniel, Der Rhythmus des Kunstwerks: zwischen Atmen und Beschwörung, in: Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz [Hg.], Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, a. a. O., 171–177.
- Pegatzky, Stefan, Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann, Würzburg 2002.
- Philipowski, Katharina, Erzählte Emotionen, vermittelte Gegenwart. Zeichen und Präsenz in der literaturwissenschaftlichen Emotionstheorie, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 2008, Bd. 130, H. 1, 62–81.
- Plessner, Helmuth, Lachen und Weinen, in: ders., Philosophische Anthropologie: Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne, hg. von Günter Dux, Frankfurt a. M. 1970, 11–171.
- Plessner, Helmuth, Zur Anthropologie des Schauspielers, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 7, hg. von Günter Dux u. a., Frankfurt a. M. 1982.
- Plett, Heinrich F., Systematische Rhetorik, München 2000.
- Primavesi, Patrick, Art. »Zeit«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 397–399.
- Primavesi, Patrick/Mahrenholz, Simone, Einleitung, in: dies. [Hg.], Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, a. a. O., 9–33.
- Primavesi, Patrick, Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater, in: Christa Brüstle u. a., [Hg.], Aus dem Takt, a. a. O., 249–268.
- Redder, Angelika, Grammatiktheorie und sprachliches Handeln: »denn« und »da«, Tübingen 1990.
- Reiners, Ludwig, Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa, völlig überarbeitete Ausgabe, München 1991 [zuerst erschienen 1943].
- Riedel, Wolfgang, »Homo Natura«. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin/New York 1996.
- Riedner, Ursula Renate, Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«, München 1996.
- Ritter, Joachim, Über das Lachen, in: ders., Subjektivität, Frankfurt a. M. 1989, 62–92.
- Roselt, Jens, Art. »Figur«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 104–107.
- Sauter, Willmar, Art. »Ereignis«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 92–94.
- Schleef, Einar, Droge Faust Parsifal, Frankfurt a. M. 1997.
- Schouten, Sabine, Art. »Atmosphäre«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 13–16.
- Seel, Martin, Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann [Hg.], Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt a. M. 2001, 48–62.
- Turner, Victor, The Ritual Process – Structure and Anti-Structure, London 1969.
- Umatham, Sandra, Art. »Performance«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 231–234.
- Velten, Hans Rudolf, Performativität. Ältere deutsche Literatur, in: Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten [Hg.], Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte, Reinbek bei Hamburg 2002, 217–242.
- Warstat, Matthias, Art. »Liminalität«, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O., 186–188.

- Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.
- Wirth, Uwe [Hg.], *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 2002.
- Woods, Leigh, Art. »Edmund Kean«, in: *Actors, Directors and Designers. International Dictionary of Theatre*, Bd. 3, hg. von David Pickering, Detroit 1996, 415–418.
- Zollna, Isabel, *Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 24: *Rhythmus*, H. 96, 1994, 13–52.

*Literatur zu Heine:*

- Abels, Kurt, »Waisenkinder des Ruhmes«. Grenadiere, Tamboure und andere Soldaten im Werk Heines, in: *Heine-Jahrbuch*, Bd. 37, 1998, 22–58.
- Altenhofer, Norbert, *Chiffre, Hieroglyphe, Palimpsest. Vorformen tieferhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heinrich Heines*, in: ders., *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M./Leipzig 1993 [zuerst 1979], 104–153.
- Altenhofer, Norbert, *Die Bilder der Revolution. Literarische Totenbeschwörung 1789 – 1848*, in: ders., *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, a. a. O., 76–104.
- Altenhofer, Norbert, *Die exilierte Natur. Kulturtheoretische Reflexionen im Werk Heines*, in: ders., *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, a. a. O., 174–206.
- Berbig, Roland, *Le personnage in »Lutezia«*. Figuration und Personarium in Heines Pariser Berichten über Politik, Kunst und Volksleben (1840–43/1854), in: Arnold Pistiak und Julia Rintz [Hg.], *Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«*. Kunstcharakter und europäischer Kontext, Berlin 2007, 59–82.
- Bierwirth, Sabine, *Trommler und Tambour. Heines Versuch einer Synthese »politisch-romantischer« Dichtung*, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*, Stuttgart u. a. 1999, 475–489.
- Bierwirth, Sabine, *Heines Dichterbilder. Stationen seines dichterischen Selbstverständnisses*, Stuttgart/Weimar 1995.
- Boerner, Maria-Christina, »Die ganze Janitscharenmusik der Weltqual«. Heines Auseinandersetzung mit der romantischen Theorie, Stuttgart/Weimar 1998.
- Booß, Rutger, *Empirie und Fiktion. Die Juli-Revolution und die Anfänge von Heines Pariser Berichtserstattung*, in: Kuttenkeuler, Wolfgang [Hg.], *Heinrich Heine. Artistik und Engagement*, Stuttgart 1977, 66–85.
- Borchmeyer, Dieter, *Die Poesie tanzt*, in: Marcel Reich-Ranicki [Hg.], *Heinrich Heine: Ich hab im Traum geweinet: 44 Gedichte mit Interpretationen*, Frankfurt a. M. 1997, 139–141.
- Braese, Stephan, *Heines Masken*, in: Stephan Braese und Werner Irro [Hg.], *Konterbande und Camouflage. Szenen aus der Vor- und Nachgeschichte von Heinrich Heines marranischer Schreibweise*, Berlin 2002, 51–72.
- Brendel-Perpina, Ina, *Heinrich Heine und das Pariser Theater zur Zeit der Julimonarchie*, Bielefeld 2000.
- Briegleb, Klaus, *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt a. M. 1986.
- Briese, Olaf, *Auslassungszeichen. Interpunktionsregime bei Heinrich Heine*, in: Natascha Adamowsky und Peter Matussek [Hg.], *[Auslassungen]. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft*, Würzburg 2004, 213–220.
- Brummack, Jürgen, *Heines Lachen*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, Bd. 2, 1988, 8–24.
- Brummack, Jürgen [Hg.], *Heinrich Heine. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1980.
- Buccioli, Gio Batta, *Il linguaggio corporeo in Heine e il suo »juste milieu«*, in: Claudia Monti [Hg.], *Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur*, Innsbruck/Wien 1996, 87–99.
- Corkhill, Alan, *Überlegungen zu Heines Sprachkritik*, in: *Neophilologus*, Bd. 84, H. 1, 2000, 97–106.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth, *Kopflose Jagd. Zu Heines Inszenierung der Salome-Figur*, in: Martin Vöhler und Bernd Seidensticker [Hg.], *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxen Form der Mythenrezeption*, Berlin/New York 2005, 221–241.
- Dedner, Burghard, *Politisches Theater und karnevalistische Revolution*, in: Rolf Hosfeld [Hg.], *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: SIGNATUREN*, Berlin 1986, [Argument-Sonderband], 131–161.
- Deiters, Franz-Josef, *Zwischen Identitätsbegehren und Identitätsaufschub. Heines Verortung des Dichters im Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung*, in: Henriette Herwig u. a. [Hg.], *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, Stuttgart/Weimar 2007, 551–563.
- Duncan, Linda, *Heine and Nietzsche. Das Dionysische: Cultural Directive and Aesthetic Principle*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 19, 1990, 336–345.
- Duncan, Linda Fallon, *Musical reverberations: echoes of Friedrich Schlegel and Heinrich Heine in Nietzsche's Dionysian aesthetics*, Ann Arbor/Michigan 1988.

- Fairley, Barker, Heinrich Heine. Eine Interpretation, Stuttgart 1965 [engl. zuerst 1954].
- Farguell, Roger W., Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller – Kleist – Heine – Nietzsche, München 1995.
- Ferner, Jürgen, Theatrum historiae: Anmerkungen zur Mäuseparabel in Heines »Shakespeares Mädchen und Frauen«, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], Aufklärung und Skepsis, a. a. O., 286–297.
- Gebhard, Walter, Heine und Nietzsche – Historische und literarische Formen der Aufklärungsarbeit, in: Zhang Yushu [Hg.], Heine gehört auch uns, Peking 1998, 268–304.
- Goldschmidt, Georges-Arthur, Heinrich Heine und die deutsche Sprache, in: Uwe Pörksen u. a. [Hg.], Die Deutschen und ihre Sprache. Reflexionen über ein unsicheres Verhältnis, Bremen 2000, 69–95.
- Gössmann, Wilhelm, Die Verwandlung politischer Ideen in poetische Gestalten bei Heinrich Heine, in: Gertrude Cepl-Kaufmann u. a. [Hg.], »Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen«. Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag, Köln/Wien 1990, 131–144.
- Graevenitz, Gerhart von, Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987.
- Gray, Richard T., Free-lancing: Heine's »Ideen. Das Buch Le Grand« and literature between service and servitude, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 27, 1988, 32–66.
- Grobe, Horst, Traum und Narr als zentrale Motive im Werk Heinrich Heines, Bochum 1994.
- Hansen, Volkmar, Heines sterbender Gott, in: Alida Fliri Piccioni [Hg.], Heinrich Heine, cittadino d'Europa, Mailand 1999, 19–41.
- Hildebrand, Olaf, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«, Tübingen 2001.
- Hinck, Walter, »Das ist ein altes Stück«. Notizen zu Naturschauspiel und Schauspielertum in der Dichtung Heinrich Heines, in: Paul Gerhardt Klussmann, Willy Richard Berger und Burkhard Dohm [Hg.], Das Wagnis der Moderne, Frankfurt a. M. u. a. 1993, 157–165.
- Hofmann, Michael, Veranschaulichung von Ambivalenz in Bildern des Tanzes. Dichotomien der Aufklärung und ihre poetische Bearbeitung bei Heine und Wieland, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], Aufklärung und Skepsis, a. a. O., 102–117.
- Hohendahl, Peter Uwe, Zwischen Feuilleton und Geschichtsschreibung. Zur Medialität von Literatur- und Kunstkritik bei Heine, in: Henriette Herwig u. a. [Hg.], Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen, a. a. O., 457–471.
- Hohendahl, Peter Uwe, Kunsturteil und Tagesbericht. Zur ästhetischen Theorie des späten Heine, in: Wolfgang Kutteneuler [Hg.], Heinrich Heine. Artistik und Engagement, a. a. O., 207–241.
- Höhn, Gerhard, Heine-Handbuch, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar, 2004.
- Höhn, Gerhard, »La force des choses«. Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Heines Reisebildern, in: René Anglade [Hg.], Reisebilder de Heinrich Heine. Lectures d'une Œuvre, Paris 1998, 84–102.
- Höhn, Gerhard, »Farceur« und »Fanatiker des Ausdrucks«. Nietzsche, ein verkappter Heineaner?, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 36, 1997, 134–151.
- Höhn, Gerhard, »Blutrosen« der Freiheit. Heinrich Heines Geschichtsdenken, in: ders., [Hg.], Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile, Frankfurt a. M. 1991, 176–194.
- Höllerer, Walter, Heinrich Heine, in: ders., Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in einer Übergangszeit, durchgesehene Neuauflage, Köln 2005 [zuerst erschienen 1958], 53–88.
- Holub, Robert C., Heine als Mythologe, in: Gerhard Höhn [Hg.], Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile, a. a. O., 314–326.
- Hosfeld, Rolf, Welttheater als Tragikomödie. Ein Denkbarer Dialog Heines mit der Moderne, in: Gerhard Höhn [Hg.], Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile, a. a. O., 136–154.
- Humphrey, Nicolas S., Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and rhetorical Imagery, Baltimore/Maryland 1987.
- Karger, Irmingard, Heinrich Heine. Literarische Aufklärung und wirkbetonte Textstruktur, Göppingen 1975.
- Koopmann, Helmut, Heines politische Metaphorik, in: Raymond Immerwahr und Hanna Spencer [Hg.], Heinrich Heine. Dimensionen seines Wirkens, Bonn 1979, 68–83.
- Kortländer, Bernd, »Neues Leben« und »neue Kunst«. Noch einmal zu Heines Frankreichbildern – mit einem Seitenblick auf Robert Schumann, in: Henriette Herwig u. a. [Hg.], Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen, a. a. O., 493–507.
- Kortländer, Bernd, Heinrich Heine, Stuttgart 2003.
- Kovács, Kálmán, Heinrich Heine oder Die Lüge im außermoralischen Sinne, in: ders. [Hg.], Textualität und Rhetorizität, Frankfurt a. M. 2003, 73–90.
- Kurz, Paul Konrad, Künstler, Tribun, Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters, München 1967.

- Kusch, Maximilian, Tageswahrheit. Heinrich Heines Bruch mit der dualistischen Denktradition der Moderne, Würzburg 2008.
- Kuschel, Karl-Josef, Gottes grausamer Spaß? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe, Düsseldorf 2002.
- Lämke, Ortwin, Heines »Geschichtsschreibung der Gegenwart«. Zu Artikel VI der »Französischen Zustände«, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], Aufklärung und Skepsis, a. a. O., 615–628.
- Lämke, Ortwin, Heines Begriff der Geschichte. Der Journalist Heinrich Heine und die Julimonarchie, Stuttgart/Weimar 1997.
- Lietdke, Christian, »Mondglanz« und »Rittermantel«. Heinrich Heines romantische Masken und Kulissen, in: Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen [Hg.], Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bielefeld 2003, 237–256.
- Maier, Willfried, Leben, Tat und Reflexion. Untersuchungen zu Heinrich Heines Ästhetik, Bonn 1969.
- Martin, Ralph, Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, Sigmaringen 1999.
- Mende, Fritz, Die »Wahrheit des Gefühls«. Bemerkungen zu Heines Selbstverständnis als ein Dichter der Moderne, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner [Hg.], Aufklärung und Skepsis, a. a. O., 769–782.
- Mielke, Christine, Der Tod und das novellistische Erzählen Heinrich Heines »Florentinische Nächte«, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 41, 2002, 53–82.
- Miller, Nikolaus, Publizistische Prosa. Heinrich Heine: Lutetia, in: ders., Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur, München 1982, 100–145.
- Morawe, Bodo, Höllische Reklame für die Republik. Zur Form-Inhalt-Dialektik der »Lutezia«, in: Arnold Pistiak und Julia Rintz [Hg.], Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«, a. a. O., 275–303.
- Oehler, Dolf, Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848, Frankfurt a. M. 1988.
- Oesterle, Ingrid, Der »Führungswechsel der Zeithorizonte« in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit »Gegenwart«, in: Dirk Grathoff [Hg.], Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode, Frankfurt a. M. u. a. 1985, 11–77.
- Pabel, Klaus, Heines »Reisebilder«. Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode, München 1977.
- Park, Eun-Kyoung, »...meine liebe Freude an dem Göttergesindel!« Die antike Mythologie im Werk Heinrich Heines, Stuttgart/Weimar 2005.
- Pausch, Holger A. u. a., Verdacht und Unbehagen. Die Positionen der Sprache Heinrich Heines: Forschungsbericht, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 31, 1992, 9–56.
- Perraudin, Michael, Heine und das revolutionäre Volk. Eine Frage der Identität, in: Martina Lauster und Günter Oesterle [Hg.], Vormärzliteratur in europäischer Perspektive II. Politische Revolution – Industrielle Revolution – Ästhetische Revolution, Bielefeld 1998, 41–55.
- Perraudin, Michael, Heinrich Heines Welt der Literatur. Realistisches und Antirealistisches in seinem Werk, in: Martina Lauster [Hg.], Vormärzliteratur in europäischer Perspektive III. Zwischen Daguerreotyp und Idee, Bielefeld 2000, 15–29.
- Peters, Paul, Der europäische Bürgerkrieg – Lutezia als Pophetie, in: Arnold Pistiak und Julia Rintz [Hg.], Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«, a. a. O., 351–366.
- Peters, Paul, Leib und Seele: oder die Heinesche Transsubstantiation, in: Bernd Kortländer und Sikander Singh [Hg.], »...und die Welt ist so lieblich verworren«. Heinrich Heines dialektisches Denken, Bielefeld 2004, 37–73.
- Podewski, Madleen, Kunsttheorie als Experiment: Untersuchungen zum ästhetischen Diskurs Heinrich Heines, Frankfurt a. M. u. a. 2002.
- Preisendanz, Wolfgang, Der Ironiker Heine. Ambivalenzerfahrung und kommunikative Ambiguität, in: Gerhard Höhn [Hg.], Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile, a. a. O., 101–115.
- Preisendanz, Wolfgang, Heine, Saint-Simonismus und Kunstautonomie, in: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauf und François Gaillard [Hg.], Art social and art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, München 1987, 153–169.
- Preisendanz, Wolfgang, Heinrich Heines Dichtertum, in: ders., Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge, 2., vermehrte Auflage, München 1983, 11–20.
- Preisendanz, Wolfgang, Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik, in: ders., Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge, a. a. O., 21–68.
- Preisendanz, Wolfgang, Der Sinn der Schreibart in den Berichten aus Paris 1840–1843 »Lutezia«, in: ders., Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge, a. a. O., 69–98.

- Rabelhofer, Bettina, »...ich habe auch todtte Frauen geliebt«. Zur erotischen Produktivkraft des Todes in Heinrich Heines »Florentinischen Nächten«, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 46, 2007, 26–45.
- Reed, Terence J., Heines Appetit, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 22, 1983, 9–29.
- Reed, Terence J., Heines Körperteile: Zur Anatomie des Dichters, in: ders. [Hg.], Heine und die Weltliteratur, Oxford 2000, 184–202.
- Rudtke, Tanja, »Die lachende Träne im Wappen«: Karnevalistische Ambivalenz und dialogische Strukturen bei Heinrich Heine, Würzburg 2003.
- Ruprecht, Lucia, Dances of the self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine, Aldershot u. a. 2006.
- Sandor, András I., The Exil of Gods, The Hague 1967.
- Schader, Brigitta, Die Cholera in der deutschen Literatur, München 1985.
- Schanze, Helmut, Heinrich Heine oder Der Theaterkritiker im Exil, in: Peter Csobádi u. a. [Hg.], Das (Musik-) Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2003, Salzburg 2005, 213–223.
- Schärf, Christian, Die Selbstinszenierung des modernen Autors. Heinrich Heines »Ideen. Das Buch Le Grand«, in: Literatur für Leser, Bd. 21, H.4, 1998, 301–311.
- Scheffele, Eberhard, Heine als Rhetor, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 18, 1979, 9–27.
- Schneider, Manfred, Die Angst des Revolutionärs vor der Revolution. Zur Genese und Struktur des politischen Diskurses bei Heine, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 19, 1980, 9–49.
- Schulz, Nils Björn, Eine Pädagogik des Stils. Überlegungen zu Heines Philosophieschrift, Würzburg 2005.
- Schwamborn, Frank, Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine, München 1998.
- Secci, Lia, Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heinrich Heines, in: Luciano Zagari und Paolo Chiarini [Hg.], Zu Heinrich Heine, Stuttgart 1981, 89–101.
- Secci, Lia, Die Götter im Exil – Heine und der europäische Symbolismus, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 19, 1976, 96–114.
- Sousa, Karin, Wahrheit und Widersprüche in Heinrich Heines »Buch der Lieder«, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 42, 2003, 73–87.
- Spencer, Hanna, Dichter, Denker, Journalist. Studien zum Werk Heinrich Heines, Bern 1977.
- Stähli, Thomas, Probleme authentischer Vermittlung in Heinrich Heines Schriften über Deutschland und Frankreich, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 46, 2007, 172–184.
- Stegers, Robert, Eucharestie und Eros. Zu Heinrich Heines Reisebild »Die Stadt Lukka« (1831), in: Forum Vormärz Forschung, Bd. 5: »Emancipation des Fleisches«. Erotik und Sexualität im Vormärz, 1999, 369–402.
- Sternberger, Dolf, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde, Frankfurt a. M. 1976 [mit einem Nachtrag von 1975 zur Ausgabe von 1972].
- Stierle, Karlheinz, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München/Wien 1993.
- Tempian, Monica, »Ein Traum, gar seltsam schauerlich...«. Romantikerbschaft und Experimentalpsychologie in der Dichtung Heinrich Heines, Göttingen 2005.
- Thums, Barbara, »Ende der Kunstperiode?« Heinrich Heines »Florentinische Nächte«, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 46, 2007, 46–66.
- Trautmann-Waller, Céline, Bilder jüdischer Verwandlungen in den »Hebräischen Melodien«: Metamorphose, Sublimierung und Verklärung, in: Heine Jahrbuch, Bd. 43, 2004, 1–11.
- Trilse, Christoph, Heinrich Heine und das Theater, in: ders. [Hg.], Heinrich Heine über die Französische Bühne und andere Schriften zum Theater, Berlin 1971, 11–42.
- Trilse, Christoph, Heinrich Heine als Literatur- und Theaterkritiker. Betrachtungen über eine exemplarische Methode, in: Karl Wolfgang Becker, Helmut Brandt und Siegfried Scheibe [Hg.], Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter, Weimar 1973, 341–349.
- Vogl, Julia Aparicio, Heine – Ein Spötter von der traurigen Gestalt. Die Präsenz des Don Quijote und seines Autors Cervantes im Werk Heinrich Heines: Deutungsanalysen und Stilvergleiche, Frankfurt a. M. u. a. 2005.
- Weigel, Sigrid, Zum Phantasma der Lesbarkeit. Heines Florentinische Nächte als literarische Urszene eines kulturwissenschaftlichen Theorems, in: Gerhard Neumann und Sigrid Weigel [Hg.], Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München 2000, 245–257.
- Werner, Michael, Rollenspiel oder Ichbezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung in Heines Werk, in: Christian Liedtke [Hg.], Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2000, 17–34.
- Werner, Michael [Hg.], Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen, Bd. 1: 1797–1846, Hamburg 1973.
- Wiese, Benno von, Das tanzende Universum, in: ders., Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk, Berlin 1976, 67–134.

- Winkler, Markus, Weltschmerz, europäisch. Zur Ästhetik der Zerrissenheit bei Heine und Byron, in: Markus Winkler [Hg.], Heinrich Heine und die Romantik, Tübingen 1997, 173–190.
- Winkler, Markus, Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines, Tübingen 1995.
- Wortmann, Simon, »ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück«. Die Tanz-Inszenierung in Heines »Florentinischen Nächten« und die Ästhetik des Performativen, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 47, 2008, 29–44.
- Wülfing, Wulf, Wider die »Wächter des großen geschichtlichen Welt-Harem«: Zu Nietzsches »vormärzlicher« Kritik am Umgang mit der »Historie«, in: Anita Bunyan und Helmut Koopmann [Hg.], Kulturkritik, Erinnerungskunst und Utopie nach 1848. Deutsche Literatur und Kultur vom Nachmärz bis zur Gründerzeit in europäischer Perspektive, Bd. 2, Bielefeld 2003, 57–82.
- Wülfing, Wulf, Skandalöser »Witz«. Untersuchungen zu Heines Rhetorik, in: Wolfgang Kuttenuke [Hg.], Heinrich Heine. Artistik und Engagement, a. a. O., 43–65.
- Wülfing, Wulf, Schlagworte des Jungen Deutschland, Berlin 1982.
- Würffel, Stefan Bodo, Der produktive Widerspruch. Heinrich Heines negative Dialektik, Bern 1986.
- Ziech, Petra, Entlarven und Heucheln. Formen des Zynischen und ihre Wirkung im Werk Heinrich Heines, Aachen 1997.

### *Literatur zu Nietzsche:*

- Abel, Günter, Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr, Berlin/New York 1984.
- Abel, Günter, Bewusstsein – Sprache – Natur. Nietzsches Philosophie des Geistes, in: Nietzsche-Studien, Bd. 30, 2001, 1–43.
- Abel, Günter, Interpretatorische Vernunft und menschlicher Leib, in: Mihailo Djuric [Hg.], Nietzsches Begriff der Philosophie, Würzburg 1990, 100–130.
- Alderman, Harold, Nietzsche's Gift, Athens/Ohio 1977.
- Bayerle, Georg, Metapher und Gelächter. Mediale Bewusstwerdung und ästhetische Mobilisierung in Nietzsches Philosophie, in: Weimarer Beiträge, Bd. 46, H. 1, 2000, 17–37.
- Behler, Ernst, Nietzsches Auffassung der Ironie, in: Nietzsche-Studien, Bd. 4, 1975, 1–35.
- Bennholdt-Thomsen, Anke, Träume und Visionen als Erkenntnis- und Darstellungsmittel in »Also sprach Zarathustra«, in: Peter Villwock [Hg.], Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. 20. Silser Nietzsche-Kolloquium 2000. Im Auftrag der Stiftung Nietzsche-Haus in Sils-Maria, Basel 2001, 55–75.
- Bennholdt-Thomsen, Anke, Nietzsches »Also sprach Zarathustra« als literarisches Phänomen, Frankfurt a. M. 1974.
- Bering, Dietz, Paralinguistische Mimesis. Sprachskepsis und Sprachvertrauen bei Friedrich Nietzsche, in: Jürgen Schiewe [Hg.], Welche Wirklichkeit wollen wir? Beiträge zur Kritik herrschender Denkformen, Schliengen 2000, 37–53.
- Biebuyck, Benjamin, »Eine Gleichnis- und Zeichensprache, mit der sich vieles verschweigen lässt.« Figurations- und Metapherntheorie des späten Nietzsche, in: Roland Duhamel und Erik Oger [Hg.], Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst, Würzburg 1994, 121–151.
- Binswanger, Daniel, Poetik der Latenz. Hugo von Hofmannsthal und der literarische Nietzscheanismus, in: Mirjam Schaub, Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte [Hg.], Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München 2005, 295–306.
- Bloch, Peter André, Die Rätselstruktur des »Zarathustra«. Über Nietzsches Begriff-Sinnlichkeit, in: Peter Villwock [Hg.], Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, a. a. O., 91–124.
- Bloch, Peter André, Der Dichter als Lehrer. Friedrich Nietzsches pädagogische Berufung, in: Nietzscheforschung, Bd. 7, 2000, 89–105.
- Blondel, Eric, Nietzsche, le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique, Paris 1986.
- Bohrer, Karl Heinz, Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie, in: Sinn und Form, H. 4, 1994, 713–730.
- Brandstetter, Gabriele, Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von *Le sacre printemps*, in: Gerhart von Graevenitz [Hg.], Konzepte der Moderne, Stuttgart u. a. 1999, 367–388.
- Braun, Rüdiger, Quellmund der Geschichte. Nietzsches poetische Rede in »Also sprach Zarathustra«, Frankfurt a. M. u. a. 1997.
- Brown, Kristen, Nietzsche and Embodiment. Discerning Bodies and Non-dualism, New York 2006.
- Brusotti, Marco, Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von »Morgenröthe« bis »Also sprach Zarathustra«, Berlin/New York 1997.
- Cancik, Hubert/Cancik-Lindemaier, Hildegard, Von Masken, Schauspielern und Selbstinszenierung. Zu Friedrich Nietzsches Rezeption des antiken Theaters, in: Bianca-Jeanette und Jens-Peter Schröder [Hg.],

- Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit, München/Leipzig 2003, 373–393.
- Caysa, Volker, Ein Versuch, Nietzsches Affektlehre systematisch zu verstehen, in: Nietzscheforschung, Bd. 15, 2008, 191–197.
- Caysa, Volker, Leibkultur und Rausch, in: Nietzscheforschung, Bd. 5/6, 2000, 39–59.
- Caysa, Volker, Art. »Leib/Körper«, in: Henning Ottmann [Hg.], Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2000, 271–273.
- Caysa, Volker, Nietzsches Leibphilosophie und das Problem der Körperpolitik, in: Nietzscheforschung, Bd. 4, 1998, 285–299.
- Colli, Giorgio, Nachwort zu »Also sprach Zarathustra«, in: KSA IV, 409–416.
- Crawford, Claudia, Nietzsches Great Style: Educator of the Ears and of the Heart, in: Nietzsche-Studien, Bd. 20, 1991, 210–237.
- Dammeyer, Albrecht, Pathos – Parodie – Provokation. Authentizität versus Medienskepsis bei Friedrich Nietzsche und Gustav Mahler, Würzburg 2005.
- De Bleeckere, Sylvain, »Also sprach Zarathustra«: Die Neugestaltung der »Geburt der Tragödie«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 8, 1979, 270–290.
- De Mazza, Ethel Matala, Wahrheitsrituale. Ur-Szenen einer tragischen Philosophie bei Friedrich Nietzsche, in: Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber [Hg.], Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft, Freiburg i.B. 2000, 219–252.
- Djurić, Mihailo, Denken und Dichten in »Zarathustra«, in: ders. und Josef Simon [Hg.], Kunst und Wissenschaft bei Friedrich Nietzsche, Würzburg 1986, 75–101.
- Duncan, Linda, Heine und Nietzsche. Das Dionysische: Cultural Directive and Aesthetic Principle, in: Nietzsche-Studien, Bd. 19, 1990, 336–345.
- Duncan, Linda Fallon, Musical reverberations: echoes of Friedrich Schlegel and Heinrich Heine in Nietzsche's Dionysian aesthetics, Ann Arbor/Michigan 1988.
- Eckblad, Joyce, Nietzsche and Merleau-Ponty: The Body as Attitude, in: Sarah A. Merrill [Hg.], Abeunt Studia in Mores, New York u. a. 1990, 274–287.
- Emden, Christian J., Nietzsche on Language, Consciousness, and the body, Urbana/Chicago 2005.
- Emerson, Ralph Waldo, Versuche, Hannover 1858 [engl. zuerst 1849].
- Farguell, Roger W., Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller – Kleist – Heine – Nietzsche, München 1995.
- Fietz, Rudolf, Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche, Würzburg 1992.
- Gasser, Peter, Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, Bern u. a. 1992.
- Gauger, Hans-Martin, Nietzsches Auffassung vom Stil, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer [Hg.], Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt a. M. 1986, 200–214.
- Gauger, Hans-Martin, Nietzsches Stil am Beispiel von »Ecce homo«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 13, 1984, 332–355.
- Gebauer, Gunter, Der Leib des Menschen nach dem Tode Gottes, in: Nietzscheforschung, Bd. 10, 2003, 37–50.
- Gebhard, Walter, Heine und Nietzsche – Historische und literarische Formen der Aufklärungsarbeit, in: Zhang Yushu [Hg.], Heine gehört auch uns, Peking 1998, 268–304.
- Gehrs, Jenny, Komische Philosophie- Philosophische Komik. Philosophische Komödien und satirische Kritik der Philosophie im 19. Jahrhundert, Heidelberg 1996.
- Gerhardt, Volker, Friedrich Nietzsche, 4., aktualisierte Auflage, München 2006.
- Gerhardt, Volker, Die Erfindung eines Weisen. Zur Einleitung in Nietzsches »Zarathustra«, in: ders. [Hg.], Also sprach Zarathustra, Berlin 2000, 1–15.
- Gerhardt, Volker, Die »grosse Vernunft« des Leibes. Ein Versuch über Zarathustras vierte Rede, in: ders. [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 123–163.
- Gerhardt, Volker, Sensation und Existenz. Nietzsche nach hundert Jahren, in: Nietzsche-Studien, Bd. 29, 2000, 102–135.
- Gerhardt, Volker, Nietzsches ästhetische Revolution, in: ders., Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches, Stuttgart 1988, 12–46.
- Gerhardt, Volker, Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: Nietzsche-Studien, Bd. 13, 1984, 374–393.
- Gilman, Sander L., Nietzschean Parody. An Introduction to Reading Nietzsche, Bonn 1976.
- Goebel, Eckart, Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger, Berlin 2006.
- Gooding-Williams, Robert, Zarathustra's Dionysian Modernism, Stanford 2001.
- Goth, Joachim, Nietzsche und die Rhetorik, Tübingen 1970.

- Grätzel, Stephan, Die philosophische Entdeckung des Leibes, Stuttgart 1989.
- Groddeck, Wolfram, »Vom Gesicht und Räthsel«: Zarathustras physiognomische Metamorphosen, in: ders. und Ulrich Stadler [Hg.], Physiognomie und Pathognomie : zur literarischen Darstellung von Individualität, Berlin/New York 1994, 301–323.
- Groddeck, Wolfram, Friedrich Nietzsche – »Dionysos-Dithyramben«, Bd. 2: Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, Berlin/New York 1991.
- Hammer, Felix, Leib und Geschlecht. Philosophische Perspektiven von Nietzsche bis Merleau-Ponty und phänomenologisch-systematischer Aufriss, Bonn 1974.
- Happ, Winfried, Nietzsches »Zarathustra« als moderne Tragödie, Frankfurt a. M. 1984.
- Hart Nibbrig, Christiaan L., Die Auferstehung des Körpers im Text, Frankfurt a. M. 1985.
- Himmelmann, Beatrix, Zarathustras Weg, in: Volker Gerhardt [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 17–45.
- Höhn, Gerhard, »Farceur« und »Fanatiker des Ausdrucks«. Nietzsche, ein verkappter Heineaner?, in: Heine-Jahrbuch, Bd. 36, 1997, 134–151.
- Humphrey, Nicolas S., Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and rhetorical Imagery, Baltimore/Maryland 1987.
- Iwawaki-Riebel, Toyomi, Nietzsches Philosophie des Wanderers. Interkulturelles Verstehen mit der Interpretation des Leibes, Würzburg 2004.
- Kalb, Christof, Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie, Frankfurt a. M. 2000.
- Kaufmann, Walter, Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist, Darmstadt 1982 [engl. zuerst 1950].
- Kaufmann, Walter, Nietzsches Philosophie der Masken, in: Nietzsche-Studien, Bd. 10/11, 1981/82, 111–131.
- Kaulbach, Friedrich, Sprachen der ewigen Wiederkunft, Würzburg 1985.
- Kaulhausen, Marie Hedwig, Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis, München/Wien 1977.
- Klingmann, Ulrich, Ein Dämon, welcher lacht. Lachen und Legitimation im Werk Nietzsches, in: Acta Germanica. German Studies in Africa, Bd. 25, 1997, 35–54.
- Kofman, Sarah, Nietzsche et la Métaphore, Paris 1983.
- Kunns, Tarmo, Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche, München 1982.
- Labhart, Lukas, pro ommáton poiein. Nietzsches Teilübersetzung von Aristoteles' »Rhetorik, Zur Lehre vom Stil« und »Also sprach Zarathustra«, in: Nietzscheforschung, Bd. 7, 2000, 141–157.
- Lampert, Laurence, Nietzsche's Teaching. An Interpretation of »Thus spoke Zarathustra«, New Haven/London 1986.
- Lange, Wolfgang, An der Grenze aufklärerischer Ironie: Nietzsches Konzept des »großen Ernstes«, in: Karl Heinz Bohrer [Hg.], Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes, Frankfurt a. M. 2000, 337–365.
- Langer, Daniela, Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes, München 2005.
- Lypp, Bernhard, Dionysisch – Apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz: Nietzsches Physiologie der Kunst als Version des Philosophierens, in: Nietzsche-Studien, Bd. 13, 1984, 356–373.
- Magnus, Bernd, A Bridge too far: Ascetism and Eternal Recurrence, in: Volker Gerhardt [Hg.], Also sprach Zarathustra, a. a. O., 285–321.
- Magnus, Bernd/Stewart, Stanley/Mileur, Jean-Pierre, Nietzsche's Case. Philosophy as/and Literature, New York/London 1993.
- Magnus, Bernd, Nietzsche's Existential Imperative, Bloomington/London 1978.
- Martini, Fritz, Friedrich Nietzsche »Also sprach Zarathustra«, in: ders., Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn, Stuttgart 1954, 10–55.
- Masini, Ferruccio, Rhythmisch-metaphorische »Bedeutungsfelder« in »Also sprach Zarathustra«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 2, 1973, 276–307.
- Menninghaus, Winfried, Das »Nein« des Ekels und Nietzsches »Tragödie« der Erkenntnis, in: ders., Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 1999, 225–274.
- Meuthen, Erich, »Pathos der Distanz«. Zur Struktur der ironischen Rede bei Nietzsche, in: Josef Kopperschmidt und Helmut Schanze [Hg.], Nietzsche oder »Die Sprache ist Rhetorik«, München 1994, 127–135.
- Meuthen, Erich, Vom Zerreißen der Larve und des Herzens. Nietzsches Lieder der »Höheren Menschen« und die »Dionysos-Dithyramben«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 20, 1991, 152–185.
- Meyer, Theo, Nietzsche und die Kunst, Tübingen/Basel 1993.
- Meyer, Theo, Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, Tübingen 1991.
- Meyhöfer, Annette, Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende, Köln/Wien 1989.
- Müller, Thomas, Die Poetik der Philosophie. Das Prinzip des Perspektivismus bei Nietzsche, Frankfurt a. M./New York 1995.

- Müller-Klug, Till, *Nietzsches Theaterprojektionen*, Berlin 2001.
- Müller-Lauter, Wolfgang, *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, Berlin/New York 1971.
- Naumann, Barbara, *Nietzsches Sprache »aus der Natur«*. Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in »Also sprach Zarathustra«, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 14, 1985, 126–163.
- Nehamas, Alexander, *For whom the Sun shines. A reading of »Also sprach Zarathustra«*, in: Volker Gerhardt [Hg.], *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., 165–190.
- Nehamas, Alexander, *Nietzsche. Leben als Literatur*, Göttingen 1991 [engl. zuerst 1985].
- Nietzsche-Wörterbuch*, Bd. 1: *Abbrüviatur – einfach*, hg. von Paul van Tongeren u. a., Berlin/New York 2006.
- Art. »Augenblick/Moment«, 181–216.
- Art. »dionysisch/apollinisch«, 619–656.
- Oger, Erik, *Nietzsches Inszenierungen der Philosophie*, in: Roland Duhamel und Erik Oger [Hg.], *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, a. a. O., 9–36.
- Pfotenhauer, Helmut, *Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie?: Überlegungen zur literarischen und mythischen Faktur der Texte*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 13, 1984, 399–411.
- Pfotenhauer, Helmut, *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Stuttgart 1985.
- Pieper, Annemarie, »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«. *Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«*, Stuttgart 1990.
- Putze, Tina-Karen, *Zwischen fallenden Steinen, Feigen und Hochseilartisten: »Also sprach Zarathustra«*, in: dies., *Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen*. Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka & Strauß, Freiburg i. B. 2004, 71–122.
- Reckermann, Alfons, *Lesarten der Philosophie Nietzsches*, Berlin/New York 2003.
- Reschke, Renate, *Eine andere Perspektive: Ein Gott, der zu tanzen verstünde. Eine Skizze zur Ästhetik des Dionysischen im »Zarathustra«*, in: Volker Gerhardt [Hg.], *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., 257–284.
- Reschke, Renate, *Zarathustra und die alten Männer oder Dionysos trifft den Papst. Tanz als Kritik des Christentums und der Moderne*, in: Peter Villwock [Hg.], *Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, a. a. O., 158–188.
- Ross, Werner, *Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben*, München 1984.
- Salaquarda, Jörg, *Zarathustra und der Esel*, in: *Theologia Viatorum*, Bd. 11, 1966/1972, 181–213.
- Salaquarda, Jörg, *Der ungeheure Augenblick*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 18, 1989, 317–337.
- Salaquarda, Jörg, *Die Grundconception des »Zarathustra«*, in: Volker Gerhardt [Hg.], *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., 69–92.
- Schlaffer, Heinz, *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*, München 2007.
- Schmid Noerr, Gunzelin, *Der Leib im Gitterwerk der Sprache*, in: Philipp Rippel [Hg.], *Der Sturz der Idole. Nietzsches Umwertung von Kultur und Subjekt*, Tübingen 1985, 165–211.
- Schüle, Christian, Art. »Tanz, Tänzer«, in: Henning Ottmann [Hg.], *Nietzsche-Handbuch*, a. a. O., 335 f.
- Schüle, Christian, Art. »Ästhetik«, in: Henning Ottmann [Hg.], *Nietzsche-Handbuch*, a. a. O., 197–200.
- Shapiro, Gary, *Festival, Carnival and Parody in »Zarathustra« IV*, in: David Goicoechea [Ed.], *The great year of Zarathustra*, Lanham/New York 1983, 45–63.
- Simon, Josef, *Ein Text wie Nietzsches »Zarathustra«*, in: Volker Gerhardt [Hg.], *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., 225–256.
- Simonis, Linda, *Der Stil als Verführer. Nietzsche und die Sprache des Performativen*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 31, 2002, 57–74.
- Skowron, Michael, *Zarathustra-Lehren. Übermensch, Wille zur Macht, Ewige Wiederkehr*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 33, 2004, 68–89.
- Sloterdijk, Peter, *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Frankfurt a. M. 1986.
- Solies, Dirk, *Die Kunst – eine Krankheit des Leibes? Zum Phänomen des Rausches bei Nietzsche*, in: *Nietzscheforschung*, Bd. 7, 2000, 151–162.
- Sonderegger, Stefan, *Friedrich Nietzsche und die Sprache. Eine sprachwissenschaftliche Skizze*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 2, 1973, 1–30.
- Stegmaier, Werner, *Nietzsches Lehren, Nietzsches Zeichen*, in: Renate Reschke [Hg.], *Zeitenwende – Wertewende. Internationaler Kongreß der Nietzsche-Gesellschaft zum 100. Todestag Friedrich Nietzsches vom 24.–27. August 2000 in Naumburg*, Berlin 2001, 77–96.
- Stegmaier, Werner, *Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, Volker Gerhardt [Hg.], *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., 191–224.
- Stegmaier, Werner, *Nietzsches Zeichen*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 29, 2000, 41–69.

- Stegmaier, Werner, Philosophieren als Vermeiden einer Lehre. Inter-individuelle Orientierung bei Sokrates und Platon, Nietzsche und Derrida, in: Josef Simon [Hg.], Distanz im Verstehen. Zeichen und Interpretation, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1995, 213–238.
- Stegmaier, Werner, Nietzsches »Genealogie der Moral«, Darmstadt 1994.
- Stingelin, Martin, Nietzsches Rhetorik: Figuration und Performanz, in: Fohrmann, Jürgen [Hg.], Rhetorik. Figuration und Performanz, Stuttgart/Weimar 2004, 295–312.
- Stingelin, Martin, »Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs«. Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie), München 1996.
- Szabó, László V., »Die Worte liegen uns im Wege« – Zum Kunstsprachstil Nietzsches in »Also sprach Zarathustra«, in: Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis, Bd. 6, H. 1, 2002, 35–52.
- Thalken, Michael, Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus, Frankfurt a. M. 1999.
- Theisen, Bianca, Die Gewalt des Notwendigen. Überlegungen zu Nietzsches Dionysos-Dithyrambus »Klage der Ariadne«, in: Nietzsche-Studien, Bd. 20, 1991, 186–209.
- Thorgeirsdóttir, Sigrídur, Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches, Würzburg 1996.
- Thumfart, Stefan, Der Leib in Nietzsches »Zarathustra« (zur Überwindung des Nihilismus in seiner Radikalisierung), Frankfurt a. M. u. a. 1995.
- Tietz, Udo, Musik und Tanz als Symbolische Formen: Nietzsches ästhetische Intersubjektivität des Performativen, in: Nietzsche-Studien, Bd. 31, 2002, 75–90.
- Ungeheuer, Gerold, Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum, in: Nietzsche-Studien, Bd. 12, 1983, 134–213.
- Venturelli, Aldo, Zarathustra und der Geist des Aphorismus, in: ders., Kunst, Wissenschaft und Geschichte. Quellenkritische Untersuchungen, Berlin 2003, 85–124.
- Villwock, Peter, Zarathustra. Anfang und Ende einer Werk-Gestalt Nietzsches, in: ders., [Hg.], Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, a. a. O., 1–34.
- Vitens, Siegfried, Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in »Also sprach Zarathustra«, Bremen-Horn 1951.
- von der Leyen, Friedrich, Friedrich Nietzsche: Die Sprache des »Zarathustra«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Bd. 3, 1962, 209–238.
- Weber, Samuel, »Einmal ist keinmal«. Das Wiederholbare und das Singuläre, in: Gerhard Neumann [Hg.], Poststrukturalismus als Herausforderung an die Literaturwissenschaft, a. a. O., 434–448.
- Willemsen, Roger, Dionysisches Sprechen. Zur Theorie einer Sprache der Erregung bei Musil und Nietzsche, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 60, 1986, 104–135.
- Windgätter, Christof, Medienwechsel. Vom Nutzen und Nachteil der Sprache für die Schrift, Berlin 2008.
- Windgätter, Christof, Inszenierung eines Mediums. Zarathustras »Vorrede« und die Frage nach der »Sprache«, in: Ästhetik & Kommunikation, Bd. 31, H. 110, 89–97.
- Wohlleben, Doren, Friedrich Nietzsches Zarathustra im poetologischen Spannungsfeld von Schatten und Erscheinung, in: Mathias Mayer [Hg.], Also wie sprach Zarathustra? West-östliche Spiegelungen im kulturgeschichtlichen Vergleich, Würzburg 2006, 125–138.
- Zittel, Claus, Sprüche, Brüche, Widersprüche. Irritationen und Deutungsprobleme beobachtet am Erzählverhalten und an der Erzählperspektive in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, in: Nietzscheforschung, Bd. 9, 2002, 289–300.
- Zittel, Claus, Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, Würzburg 2000.
- Zok, Nikolas, Rez. zu Heinz Schlaffer, Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, in: Nietzscheforschung, Bd. 15, 2008, 341 ff.