

Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* als Partitur

Ein musikalisches Arrangement als Werkinterpretation

Elena Gußmann, 2014

Nietzsche kann nicht nur als ein dichtender, sondern als ein musikalischer Denker gesehen werden. Immer wieder ruft er dazu auf, seine Werke mit den Ohren zu lesen, zu lesen mit dem „dritten Ohr“¹. Seine Aphorismen ordnet er gleich einer musikalischen Komposition: dynamisch und rhythmisch, wird lauter und leiser, seine Gedanken wechseln von Eintönigkeit zu Mehrstimmigkeit, Grundgedanken entwickeln wie Grundtöne facettenreiche Obertöne, die hintergründig, aber doch wirksam mitschwingen. Die *Fröhliche Wissenschaft* kann in dieser Hinsicht als besonders musikalische, melodische, vielstimmige, klangfarbenreiche Komposition betrachtet werden. Nietzsche nutzt zudem eine sehr akustische Metaphorik: Er schreibt von Melodien, Tönen, Geschrei, Lärm und Stille, eben auch gerade dort, wo es nicht um Musik im eigentlichen Sinne geht. Der Klang der Stimmen nimmt oft eine ebensogroße Rolle ein, wie die Aussagen, die Nietzsche diese treffen lässt.² Nicht umsonst postuliert Babette Babich die *Fröhliche Wissenschaft* als „Technik des Gesangs“, als „Darstellung der Kunst der Komposition“ und setzt die „Troubadour-Kunst als Schlüssel“ zu ihrem Verständnis.³

Mit der vorliegenden Partitur sei nun der Versuch gewagt, die Aphorismen 276-319 im Vierten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* mit den Ohren zu lesen und in eine die Musikalität darstellende Form zu bringen. Dabei bietet sich die gewählte Form der Partitur aus mehreren Gründen an: Das Wort Partitur kommt vom italienischen *partitura*, „Einteilung“ und bezeichnet laut Duden eine „übersichtliche, Takt für Takt in Notenschrift auf einzelnen übereinanderliegenden Liniensystemen angeordnete Zusammenstellung aller zu einer vielstimmigen Komposition gehörenden Stimmen.“ Die Darstellung gewährt einen überschaubaren Blick in das Werk oder das Arrangement, so dass der Dirigentin sowohl die Führung der Einzelstimmen durch selektives Lesen, als auch der Überblick über das musikalische Gesamtgeschehen durch blockweises Lesen ermöglicht wird.

Diese die gängigen Grenzen der Künste überschreitende Darstellungsform scheint mir zum Zwecke eines Ein- und Überblicks aus mehreren Gründen stimmig: Takt für Takt, d.h. Aphorismus für Aphorismus können die führenden Instrumente identifiziert, verfolgt und die Melodien nachvollzogen werden. Brüche, Pausen und Harmonien können im Verhältnis zu den anderen Stimmen betrachtet werden. Die Dynamik der Gesamtkomposition fällt auch Ungeübten ins Auge, laute sind von leisen Tönen, ruhige Passagen von aufgeregten schon rein optisch zu unterscheiden. Aber zunächst: Was hat es mit den Einzelstimmen auf sich?

1 Vgl. JGB 246

2 z.B.: FW 104: „Vom Klange der deutschen Sprache“, FW 182: „Und alle Stimmen klingen anders in der Einsamkeit“, FW 216 „Gefahr in der Stimme“

3 Babette E. Babich: Musik und Wort in der antiken Tragödie und La Gaya Scienza: Nietzsches Fröhliche Wissenschaft, Nietzsche-Studien, 2007, Vol.36, S. 243-270.

Die These dieser Partitur ist, dass sich alle Fragen, Freudenschreie, Seufzer, Klagen, Rufe, Kampfansagen, Liebesschwüre – kurz: alle von Nietzsche angeschlagenen Töne der der *Fröhlichen Wissenschaft* mit den Richtungen *Schaffen – Erkennen – Glauben – Leben* fassbar machen lassen. Das Spiel um und mit diesen Grundproblematiken werden im Bild der Partitur durch das Spiel der Instrumente verkörpert. So werden die großen Fragen nur im Spiel, das heißt in der performativen Spielbewegung existent.

Instrumente sind Mittel zum Zweck, Werkzeug zum Bau, Werkzeug für wissenschaftliche Untersuchungen, zum Messen und Vermessen, zum Normieren, zum Musizieren, zum Schaffen, zum Genuss, sind Waffen und Spielzeuge. Instrumente sind also in der Lage, sehr vielseitig Denkbewegungen auszudrücken. Dieser Facettenreichtum ist jedoch nicht unendlich und beliebig, sondern immer geprägt vom individuellen Charakter des Instruments. Dazu gehört beispielsweise die durch die Konstruktion generierte charakteristische Klangfarbe, die unter anderem aus dem Verhältnis des gespielten Grundtons und den jeweilig mitschwingenden Obertönen erzeugt wird. Nietzsches Augenmerk auf die Leiblichkeit und die „kleinsten und alltäglichsten Dinge zuerst“⁴ folgend, wird auch die Haltung der Spielenden, heißt Denkenden, relevant. Die Körperhaltung beim Spielen der Musik ist nicht glücklich von der Geisteshaltung beim spielerischen Denken zu trennen.

Nach diesen Vorüberlegungen lässt sich die Wahl der Instrumente erläutern⁵: „Wozu überhaupt Melodie? Warum genügt es uns nicht, wenn das Leben sich ruhevoll in einem tiefen See spiegelt?“⁶ Die Flöte bespielt melodisch die Fragen nach dem Schaffen, dem Schöpferischen, dem autonomen Gestalten, der Individualität, der Selbstermächtigung, der Zukunft und des „Über...“. Sie vertont virtuos, hell und herausfordernd erhöhende Gedanken, bildet Treppen und versprüht so eine tänzerische Kraft, die sich von allem Schweren losöst. Sie ist frei und freiwillig - aber nicht freidrehend: Die Spielende kanalisiert präzise ihren Atem und formt mit Lippen und Fingern die Melodie.

Nicht Pauke und nicht Stimmgabel, sondern das Klavier ist das Instrument, das mit vielen *Hämmern philosophirt*, d.h. Saiten zum Schwingen bringt, erkennen will und wissenschaftliche Erkenntnis kritisiert: abtastend, vorantastend, rhythmisch. Die Wissenschaftlerin, die in epistemologischer Mission kritische Texte in die Tasten ihres Computers hämmert, sieht sich übersetzt in der ebenfalls sitzenden, in Akkordarbeit spielenden Pianistin.

4 FW 299

5 Zu rechtfertigen wäre beispielsweise der Nichtgebrauch von dionysischen Instrumenten wie der Sackpfeife oder dem Tamburin – allerdings ginge diesen Instrumenten meines Erachtens das Format der Partitur und die Form des Umgangs damit zu wider.

6 Vgl. MA 626

Der Chor singt Worte, wo Gesprochenes nicht gehört wird. Wo alles Ton ist, wirkt das Wort aber auch brutal, reißt mancherorts aus der vieldeutigen Deutlichkeit eine vermeintliche Eindeutigkeit heraus und reißt durch die angebotene Deutung die Aufmerksamkeit an sich. Der Chor singt wie im Traum – nicht wissend, aber glaubend und wertend. Das Organ der Einzelnen wird vergemeinschaftet zu einer Einstimmigkeit. Bei aller pejorativer Beschreibung: Der Chor trifft eine Aussage, wagt eine Aussprache – ein risikoreicher, weil popularisierender Akt. Der Chor spielt weniger, als dass er glaubt, fühlt, sich ausdrückt.

Der Bogen des Cellos ist gespannt – der narrative Bogen, den wir als von Nietzsche proklamierte *Dichterinnen unseres Lebens*⁷ führen und in einem gewollten Akt über den taillierten, zwischen den Beinen gehaltenen Klangkörper streichen. Im Spiel des Violoncellos werden Nietzsches leibliche, die Alltäglichkeiten des Lebensstils betreffende Fragen der Lebensführung, der Lebenskunst vertont, es ist hier das Instrument des *Amor Fati*.⁸

In diesem Arrangement steckt als einer Form der Werkinterpretation freilich bereits sehr viel Ausdeutung. Es wird klar, dass sowohl ich als Arrangeurin, als auch die Leserschaft der Partitur und potentielle Dirigentinnen, d.h. diejenigen, die die Gedanken in der angebotenen Weise spielen lassen, Nietzsches geschriebene Worte (und analog dazu auch ihr eigenes Leben) nicht nur rezipieren, sondern immer schon individuelle, perspektivische Zugänge zum Werk schaffen: wir sind immer schon aktive Interpretierende, das wird beim Studium der Partitur noch einmal mehr deutlich.⁹

So wenig man das Libretto mit der Oper verwechseln sollte, so wenig sollte auch eine Partitur, d.h. ein musikalischer Quellcode, mit dem Hörerlebnis verwechselt werden. Noten sind stumm. Den Sound eines Stücks kann die Partitur nicht wiedergeben, sie kann nur zu Analysezwecken und als Möglichkeit der Reproduktion des Klanglebnisses dienen. Und wenn wir Musik hören, hören wir nicht Takt für Takt, sondern einen akustischen, fortschreitenden und dauernden Klangindruck. Es gibt nicht nur ein Nacheinander, sondern auch ein Gleichzeitiges.

Nun ist die vorliegende Partitur nicht spielbar, sie ist – dem Unvermögen der Autorin geschuldet – eher musikalisches Kauderwelsch¹⁰ und muss aus gestalterischer Perspektive den Sinn machen, den sie aus realmusikalischer Perspektive entbehrt. Der Gesamteindruck wird also anders erzeugt, mittels eines buchstäblichen Klang-Bilds: ein Bild, das sich sowohl aus den Metaphern in Nietzsches Text, als

auch aus den Noten der Partitur auf der anderen Seite zusammensetzt. Jedoch: auch wenn das Bild inwändig ist, sollte es weder als Abbild des eigentlichen Texts, als „*Hinterwelt*“, als *B-Seite* gesehen werden, noch als Eigentlichkeit, die durch die Notenschrift verkompliziert übersetzt werden muss. Das Verhältnis der einzelnen Noten und Töne, Takte und Aphorismen zum Gesamtklang ist wechselseitig. Das wird durch die Porösität der Oberfläche deutlich, denn die Partitur ist *lufthaltig*. Kleine Durchgänge ermöglichen ein Fließen und Durchscheinen, in biologischer Terminologie den Stofftransport und verhindern auf diese Weise, dass sich die Ebenen der (Noten)-Schrift und des Bilds als getrennt voneinander zeigen.

Diese Darstellungsform bietet so meines Erachtens nach entscheidende Hinweise auf einen redlichen Umgang mit Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft*: Das Format lädt dazu ein, die Gedanken Nietzsches zu falten und zu entfalten, damit zu experimentieren, gegen das Licht zu halten, um so ein Auge auf die hellen Punkte zu werfen. Fragen nach der Denk- und Blickrichtung gehen in das Verstehen, wortwörtliche Begreifen und leibliche Erleben genau so mit ein wie Methoden aus der Literatur-, Musik-, und der Kunsthistorie. Einzelne Aphorismen fallen im Gesamtbild auf, wecken gesondertes Interesse, bedürfen einer näheren, evtl. im Medium der Schriftlichkeit vollzogenen Analyse und Interpretation. Gleichzeitig verdeutlicht das große Bild die Unredlichkeit einer sklavisch sich allein auf eine einzelne 'musikalische Phrase' begrenzte Beschäftigung. Denn Text – sei es in Noten- oder buchstäblichen Schrift geschrieben – bedeutet nicht nur wortstammig *Gewebe*. Aus einem kunstvoll gewebten, d.h. komponierten Gewebe einen (roten) Faden nachvollziehen zu wollen ist erhellt, ihn zu isolieren würde aber den Zerfall des Stoffes bedeuten.

Selbstredend sollte die geschaffene Reflexion in Form einer Partitur vor allem als Ausgangspunkt dienen und kann und soll eine den angesprochenen Faden verfolgende tiefere Auseinandersetzung nicht ersetzen. Nun, mit einem Überblick über die Grundmotive, Stimmlinien und das maritime Gesamtklangbild ausgestattet, lohnt es sich, sich je nach Geschmack (denn der ist *Noth!*) den repräsentativsten oder besonders interessanten, lautesten, melodiösesten, dissonantesten und auffälligsten, kurz: den *bildgebensten* Takt zu widmen. Diese erste Art der Annäherung über die Partitur jedoch, so scheint mir, wird dem tänzerischen, hämmern den, führenden, schaffenden, singenden Nietzsche besonders gerecht. Besser geht natürlich immer: Vielleicht wird eines Tages die gesamte *Fröhliche Wissenschaft* als Tanz-Choreographie erstellt oder als tatsächlich spielbare Partitur, in der alle Noten durchlässig werden.

7 Vgl. FW 301

8 Dazu auch FW 277: „Wir wollen auch nicht zu hoch von der Fingerfertigkeit unserer Weisheit denken, wenn uns mitunter die wunderbare Harmonie allzusehr überrascht, welche beim Spiel auf unserem Instrumente entsteht: eine Harmonie, die zu gut klingt, als dass wir es wagten, sie uns selber zuzurechnen. In der That, hier und da spielt einer mit uns – der liebe Zufall: er führt uns gelegentlich die Hand, und die allerweiseste Providenz könnte keine schönere Musik erdenken, als dann dieser unserer thörichten Hand gelingt.“

9 Überspitzt und unübersehbar wird dies zum Beispiel durch die stark paraphrasierenden Sprechblasen, die dazu anregen, weitere zu erfinden.

10 Es gibt in kleinem Maße versteckte sinnvolle Sequenzen. Ein Beispiel: der Tristan-Akkord in Takt bzw. Aphorismus 279 „Sternen-Freundschaft“, in dem der spannungsgeladene Klang aus Wagners Feder zum einen Nietzsches Aphorismus zum anderen der Beziehung der beiden zu entsprechen scheint. Verbildlicht wird dieses Leitmotiv als zwei Schiffe im Hafen auf der Bildseite.