Werk

Titel: Friedrich Nietzsches musikalische Geistesrichtung

Untertitel: ein Beitrag zur Psychologie von Nietzsches Verhältnis zu Wagner

Autor: Vetter, Walther

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1925

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_017|LOG_0090

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

FRIEDRICH NIETZSCHES MUSIKALISCHE GEISTESRICHTUNG

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE VON NIETZSCHES VERHÄLTNIS ZU WAGNER*)

VON

WALTHER VETTER-DANZIG

Bewußt und absichtsvoll hat Friedrich Nietzsche sich selbst außerhalb der Klasse der Fachphilosophen gestellt. Daß er trotzdem einer der charakteristischsten und gerade in ihrer betonten Einseitigkeit bedeutendsten philosophischen Köpfe aller Zeiten ist, werden alle diejenigen nicht bestreiten wollen, die, leidiger Gepflogenheit absagend, seine Schriften nicht als Unterhaltungslektüre durchjagten, sondern mühselig — selig der Mühe! — durcharbeiteten, sie wieder und wieder durchlasen, durchdachten und durchlebten. Ob Nietzsche jedoch Philosoph im streng wissenschaftlichen Sinn ist, wie ein unlängst erschienenes Buch nachzuweisen sucht,**) bleibe dahingestellt: es ist zur Erkenntnis des Wesenhaften seines Schaffens auch völlig nebensächlich. Viel wichtiger ist das Wissen um die Eigenart der *künstlerischen* Empfindungsweise Nietzsches. Es ist aber nicht getan mit der Feststellung der sprachkünstlerischen Bedeutung seiner Schriften; es genügt auch nicht die Bloßlegung seiner gedanklichen Beziehungen zu irgendwelchen Künsten, sondern die Erkenntnis seiner in *diesem* Grade erstmaligen und bis zur Stunde einmaligen Verquickung von künstlerischer Schau mit gedanklichen Ergründungen ist es, die zur erwünschten und notwendigen höheren Erkenntnis, nämlich zur Erkenntnis von Friedrich Nietzsches geistiger Sonderart überhaupt, geleitet. Nur so vermag man der geistigen Gesamterscheinung dieses großen und bei aller ostentativen Einseitigkeit vielfältig Schaffenden Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; nur von solchem Standpunkt aus kann auch sein Verhältnis zu Richard Wagner, mit Beziehung auf das ich wohlweislich nicht von »Freundschaft«, nicht von »Feindschaft« und nicht von »Bruch« rede, die richtige, allseitige Beleuchtung erfahren. Gewiß ist es eine lockende, ja eine verlockende Aufgabe, gemeinsam mit Nietzsche den Weg nach Bayreuth und alsdann von Bayreuth hinweg zu gehen, ohne rechts noch links zu blicken, vielmehr das Auge unablässig auf die knappen, geistreichen, höhnischen, bald verhimmelnden, bald satanisch verdammenden Aphorismen gerichtet — aber das Gesichtsfeld bleibt eng und beschränkt, der Standpunkt wankend, die Einstellung schief, solange man den Fall Nietzsche-Wagner

*) Obige Ausführungen sind von der »Musik« zur Veröffentlichung angenommen, *bevor* Max Ungers Mitteilungen über »F. Nietzsches Lieder« (»Musik«, XVI, 828 ff) erschienen. Es sei jedoch hiermit auf diese Mitteilungen ergänzend hingewiesen. Zu beachten ist, was Unger über die von Nietzsche gut getroffenen Stimmungen der Lieder, ihre »harmonischen und melodischen Finessen« und ihre relative Modernität sagt.

**) Nicolai v. Bubnoff, »Friedrich Nietzsches Kulturphilosophie und Umwertungslehre«, Verlag Alfred Kröner, Leipzig 1924.

nicht auch als Künstler (lies: Musiker) betrachtet, solange man den Blick nicht auf Wagners musikalische Physiognomie einstellt, die einen Nietzsche einmal lebhaft angesprochen, ein andermal heftig abgeschreckt hat, solange man endlich nicht auch *Nietzsche den Musiker* anschaut und — durchschaut. Ganz gewiß soll nicht etwa ein neuer Nietzsche verkündet werden. Es handelt sich, wohl gemerkt, einzig um die Erkenntnis seiner geistigen *Gesamt*erscheinung. Wer den Philosophen gleichsam als Musiker reklamieren wollte, ginge einen schlimmen und gefährlichen Irrweg. Hans v. Bülow schenkt Nietzsche, dem »hochgeehrten Herrn Professor«, in seinem denkwürdig freimütigen Briefe vom 24. Juli 1872 in einer Weise reinen Wein ein, die auch uns Heutigen noch für die Erkenntnis von Nietzsches Musikalität aufschlußreich sein kann. Bülow nennt die »Manfred«-Meditation »das Extremste von phantastischer Extravaganz, das Unerquicklichste und Antimusikalischste«, was ihm seit langem zu Gesicht gekommen sei. Aber, und hierauf möchte ich den Finger legen, er betont ausdrücklich, daß das »musikalische Fieberprodukt« ihm »psychologisches Interesse« einflöße, weil darin »ein ungewöhnlicher, bei aller Verirrung distinguierter Geist zu spüren« sei. Hier ist der springende Punkt berührt. Auch Nietzsches musikalische Kompositionen sind Erzeugnis seines Geistes, und wer diesen Geist in sich aufnehmen, mehr noch: wer ihn verstehen, wer ihn deuten will, darf auch an diesen Kompositionen nicht vorübergehen. Ob Bülows scharfe, zugespitzte Ablehnung berechtigt ist oder nicht, braucht uns hier nicht zu kümmern; bestimmt trifft er aber mit seiner Bemerkung über das psychologische Interesse und den in jenem Musikstück spürbaren ungewöhnlichen, distinguierten Geist den Nagel auf den Kopf. Wer die letzten seelischen Gründe für die Entwicklung von Nietzsches Verhältnis zu Wagner zu erforschen unternimmt; mit anderen Worten: wer diese innere Begegnung, diese geistige Gemeinsamkeit und schließliche — wahrhaft schmerzliche und widerstrebende — Entzweiung eines Denkers und eines Musikers in ihrer Begründetheit und vollkommenen *Notwendigkeit* verstehen will, muß auch über die musikalischen Äußerungen des Denkers genau Bescheid wissen und einen Begriff haben von dem *musikalischen* Weltbild, das Nietzsche sich in klaren, bestimmten Umrissen gebildet hatte.*)

Friedrich Nietzsche, der Überwinder Schopenhauers und Richard Wagners, der Übervölkische, Überzeitliche; Nietzsche, der Überdeutsche, Übereuropäer, der Übermensch; Nietzsche, der Umwerter aller Werte (auch der moralischen, auch der christlichen), haßte jedweden »Femininismus«: »man muß sich selbst nie geschont haben, man muß die *Härte* in seinen Gewohnheiten haben, um unter lauter harten Wahrheiten wohlgemut und heiter zu sein.« Härte und Schonungslosigkeit *gegen sich selbst* ist auch in seiner Kritik des Christen-

*) Der vorliegende Versuch kann lediglich mittels eines bezeichnenden Beispiels gewisse grundsätzliche Andeutungen geben. Der Verfasser hofft jedoch, der Öffentlichkeit binnen Jahresfrist ein alle wichtigen Fragen umfassendes Buch über den Fall Nietzsche-Wagner vorzulegen.

tums, des Deutschtums, der deutschen Musik; Härte gegen sich selbst ist auch in seinem schmerzlichen Sichwegwenden von Richard Wagner. Seine *Sehnsucht nach dem Süden*, die auf seinen Italienfahrten immer neue Nahrung fand und deren beredter Künder er selbst immer wieder in seinen Büchern ist, bedeutet ihrem eigentlichen Wesen nach nichts anderes als die Flucht vor seinem deutschen, vor seinem nordischen Milieu. Da er jedoch in dieses Milieu äußerlich und — innerlich hineingestellt ist, bedeutet diese Sehnsucht nach dem Süden, die er bezeichnenderweise mit dem »typischen« Deutschen jedweder Epoche gemeinsam hat, die Flucht vor sich selbst. Nietzsches Liebe zu Bizet, seine Begeisterung für die Oper »Carmen«, erscheint als ein prägnanter Ausdruck dieser Sehnsucht. Bizet ist ihm in den späten Jahren seines Schaffens schlechthin »das letzte Genie«, denn er hat ihm »ein Stück Süden der Musik entdeckt«. Bizet und »Carmen«, das sind zwei Worte, zwei Formeln, zwei — Waffen. Zwei Waffen: wie der Soldat im Augenblick des Kampfes auf Leben und Tod (und Friedrich Nietzsche kämpft auf jeder Seite seiner Schriften »auf Leben und Tod«!) wenig nach Art und Aussehen seiner Waffe fragt, insofern sie ihm nur gute Dienste leistet, so nutzt der Philosoph den Begriff der »südländischen Musik« auch dort als Waffe, wo sie ihn zweifelhafter macht, als er wahr haben möchte. Gleichwohl äußert er sich dem Danziger Musiker Dr. Carl Fuchs gegenüber offenherzig genug: »Das was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen. So wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht. Aber als *ironische Antithese gegen Wagner* wirkt es sehr stark.« Hier haben wir einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis der Mehrzahl aller Nietzscheschen Auslassungen über Musik. Mittel, Waffe sind sie; ironische Antithese, nicht zuletzt — Selbstquälereien. Nietzsche drängt mit allen Fiebern seines Wesens über die Grenzen seiner Zeit, ihrer kulturellen, sittlichen und völkischen Bedingtheit hinaus, und weil er fühlt, zu fühlen *glaubt*, daß die Musik, wie sie ihn in Deutschland umwirbt, ihn »zurückzieht«, deshalb haßt er sie. Er haßt sie als die große »Zurückverderberin«, als Geistesmacht, die ihn grausam und rücksichtslos seiner Weltanschauung entfremden würde, wenn er sich ihr hingäbe, so hingäbe, wie es in den selbstvergessenen Jahren seiner »Wagner-Zeit« der Fall gewesen war; so hingäbe, wie ein heimlich heimtückischer Wunsch es ihm auch zur Stunde noch einflüstert. Um es auf eine Formel zu bringen: Nietzsche haßt die deutsche Musik, weil er sich ihr innerlich verschrieben fühlt und er ihre Gefährlichkeit fürchtet. Er haßt sie, wie er Richard Wagner haßt, den er schmäht und dessen »Meistersinger«-Vorspiel er mit so feinem Einfühlungsvermögen, mit Worten von wahrhaft dichterischer Kraft paraphrasiert.*)

Einmal verrät er sich und das Wesen seines Hasses, und zwar in Worten, die nicht nur über sein musikalisches Glaubensbekenntnis Aufschluß geben,

*) Nämlich zu Beginn des achten Hauptstückes (»Völker und Vaterländer«) seines Buches »Jenseits von Gut und Böse«, § 240.

sondern, was ganz besonders betont sein möge, zugleich über einen sehr wichtigen Teil seines geistigen Credo überhaupt:*) »Gegen die deutsche Musik halte ich mancherlei Vorsicht für geboten. Gesetzt, daß einer den Süden liebt, wie ich ihn liebe, als eine große Schule der Genesung, im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnenverklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet: nun, ein Solcher wird sich etwas vor der deutschen Musik in acht nehmen lernen, weil sie, indem sie seinen Geschmack zurückverdirbt, ihm die Gesundheit mit zurückverdirbt. Ein solcher Südländer, nicht der Abkunft, sondern dem *Glauben* nach, muß, falls er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen und das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik in seinen Ohren haben, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meers und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnenuntergängen der Wüste Recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter großen schönen einsamen Raubtieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht — —. Ich könnte mir eine Musik denken, deren seltenster Zauber darin bestünde, daß sie von Gut und Böse nichts mehr wüßte, nur daß vielleicht irgend ein Schifferheimweh, irgendwelche goldne Schatten und zärtliche Schwächen hier und da über sie hinwegliefen: eine Kunst, welche von großer Ferne her die Farben einer untergehenden, fast unverständlich gewordenen *moralischen* Welt zu sich flüchten sähe, und die gastfreundlich und tief genug zum Empfang solcher späten Flüchtlinge wäre.«

In den angeführten Worten liegt gleichsam die klassische Formulierung beschlossen, die Nietzsche seiner Sehnsucht nach Sonne und Süden im Zusammenhang mit seinen künstlerischen, seinen musikalischen Idealen gibt. Ich sagte schon: in dieser Sehnsucht verbirgt sich zugleich viel eigene Selbstflucht. Nun ist es gewiß eine platte Selbstverständlichkeit, daß keiner sich wünscht, was er hat, und keiner sich ersehnt, was er ist; im Falle Nietzsche vermag die Erkenntnis dieser Binsenwahrheit jedoch einen wesentlichen Aufschluß zu geben: das Nicht-Südliche, das Un-Sonnige, das nordisch Herbe und Kritische in Nietzsches Natur ist es, was nach »südländischer« *Ergänzung* verlangt. Wir haben den merkwürdigen Fall, daß ein Nietzsche einen Wagner verurteilt, weil (und nicht etwa obgleich) er in seinen eigenen rein musikalischen Äußerungen un-südländischer ist als Wagner selbst (man muß sich immer vor Augen halten: wo auch immer Nietzsche, wie in der zitierten Stelle, sich »gegen die deutsche Musik« wendet, da wendet er sich bewußt gegen Richard Wagner). Ja, was von Nietzsches musikalischen Erzeugnissen gilt, trifft auch für seine geistige und seelische Physiognomie überhaupt zu,

*) A. a. O., § 255.

d. h. er unterscheidet sich von Wagner keineswegs durch seine in höherem Grade »südländische« Natur; im Gegenteil, in dieser Hinsicht ist umgekehrt Wagner ihm überlegen. Das Problem stellt sich vielmehr folgendermaßen dar: Nietzsches *Sehnsucht* nach dem Süden, sein inbrünstiges *Verlangen* nach »mittelländischer Helle« ist intensiver als Richard Wagners Drang nach dem Süden. Für den Musiker war Italien im besonderen und im allgemeinen »durchaus theatralische Anregung«, und eine briefliche Bemerkung an Mathilde Wesendonk*) ist über ihre momentane Zufälligkeit hinaus von typischer Bedeutung, wenn er nämlich erklärt, daß das bunte Menschengewühl auf dem Markusplatze zu Venedig ihn gänzlich unberührt ließe und lediglich seine Phantasie zerstreue. Für den Philosophen jedoch war Italien samt allen seinen Lebensäußerungen, auch seinem bunten Getriebe, Inhalt und Ziel seiner Phantasie, Erlebnis und Notwendigkeit.

Der »Musik des Südens« wollte Nietzsche ein Opfer bringen, als er seinen »Hymnus an das Leben« komponierte; er wollte mit dieser Komposition eine »tiefere, mächtigere, vielleicht bösere und geheimnisvollere« Musik schaffen, als sie am ungastlichen nordischen Gestade gedeiht. Er wollte mit seinen Tönen Ähnliches sagen als mit jenem Gedicht, das er der »Musik des Südens« weihte:

Nun ward mir Alles noch zuteil,
Was je mein Adler mir erschaute
— Ob manche Hoffnung schon vergraute —:
Es sticht dein Klang mich wie ein Pfeil,
Der Ohren und der Sinne Heil,
Das mir vom Himmel niedertaute.

O zögre nicht, nach südlichen Geländen,
Glückselgen Inseln, griechischem Nymphenspiel
Des Schiffs Begierde hinzuwenden —
Kein Schiff fand je ein schöner Ziel!

Nach solchen südlichen Geländen steuerte Nietzsche mit der Musik seines »Hymnus«, aber — er verfehlte sein Ziel, er landete nicht auf den »glückseligen Inseln«, so sehr die Worte der Hymnendichterin »des Schiffs Begierde« auch zu entfachen geeignet erscheinen**):

Gewiß, so liebt ein Freund den Freund,
Wie ich dich liebe, rätselvolles Leben!

*) »Richard Wagner an Mathilde Wesendonk«, herausgegeben von Wolfgang Golther, Berlin 1904, S. 38.

**) Folgende Mitteilung Nietzsches über das Gedicht ist auch heute noch besonders beachtenswert: »Der Text — ausdrücklich bemerkt, weil ein Mißverständnis darüber im Umlauf ist — ist nicht von mir: er ist die erstaunliche Inspiration einer jungen Russin, mit der ich damals befreundet war, des Fräulein *Lou von Salomé*. Wer den letzten Worten des Gedichtes überhaupt einen Sinn zu entnehmen weiß, wird erraten, warum ich es vorzog und bewunderte: sie haben Größe. Der Schmerz gilt *nicht* als Einwand gegen das Leben.« Im übrigen nennt Nietzsche den Hymnus »ein vielleicht nicht unbedeutendes Symptom« für das »jasagende Pathos par excellence«.

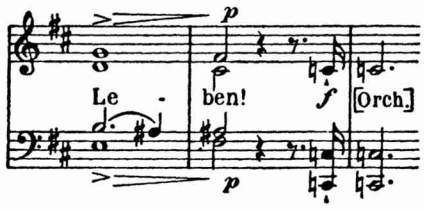
Ob ich gejauchzt in dir, geweint,
Ob du mir Leid, ob du mir Lust gegeben —,
Ich liebe dich mit deinem Glück und Harme,
Und wenn du mich vernichten mußt,
Entreiße ich mich schmerzvoll deinem Arme,
Wie Freund sich reißt von Freundes Brust.

Mit ganzer Kraft umfass' ich dich,
Lass' deine Flamme meinen Geist entzünden
Und in der Glut des Kampfes nich
Die Rätsellösung deines Wesens finden!
Jahrtausende zu denken und zu leben
Wirf deinen Inhalt voll hinein!
Hast du kein Glück mehr übrig mir zu geben,
Wohlan! noch hast du deine Pein!

Nietzsche, der des Wortes Meister war wie bis zu seiner Zeit noch kaum irgendein anderer, vermochte sehr wohl in Worten, auch in Versen und Reimen, in seinen Schriften und Aphorismen die Flucht vor sich selbst ins Werk zu setzen, aber in der *Musik*, namentlich in der Komposition dieses Hymnus, wie sie uns vorliegt, enthüllt sein Wesen sich unmittelbar nach seiner innersten Natur, und diese ist — nordisch. Im merkwürdigen Gegensatz zu seiner eigenen, deutlich ausgesprochenen Erkenntnis von der Eigenart des sich in den zitierten Versen auswirkenden gedanklichen Pathos kann man die Vertonung jenes Gedichtes nur als ein Symptom für das *nein*sagende Pathos par excellence empfinden. Nietzsches Musik zum »Hymnus an das Leben« ist nicht nur nordisch im deutschen Sinne und im Gegensatz zu »italienisch«, sondern sie mutet geradezu norddeutsch an und erinnert in ihrem ganzen Duktus, ihrer Harmonie- und Melodieführung an keinen anderen als Johannes Brahms, den Hamburger, der auch in Wien nie und nimmer (selbst wenn er sich anschickte, »Wiener Walzer« zu komponieren!) seiner norddeutschen Wesensart untreu zu werden vermochte.
So sorgfältig der Hymnus musikalisch auch deklamiert ist,*) so erscheint dennoch in allen ausschlaggebenden Momenten die Musik als das Primäre, Zeugende, eigentlich Aktive, und die Worte haben sich ihr eben zu fügen. Just beim Worte »Freund« hebt eine herbe Ausweichung zum e-moll-Klang an, und nicht das »Leben«, sondern seine »Rätselhaftigkeit« hat es dem Komponisten angetan, wenn er zum Begriffe »Leben«, dem doch der ganze Hymnus geweiht ist, den ersten Halbsatz über einer schmerzlichen Disharmonie ausklingen läßt, zu der sich im letzten Viertel des Taktes eine noch herber dissonierende Antizipierung der Terz des abschließenden Akkordes gesellt.

*) Er ist im Druck erschienen. Partitur und Klavierauszug bei C. F. W. Siegel (R. Linnemann) in Leipzig.

Der Effekt dieser harmonischen Herbigkeit wird durch eine neue Schroffheit noch wesentlich erhöht, indem das Orchester, das bisher schwieg, sich nunmehr unerwartet in einem scharf rhythmisierten Unisono vernehmen läßt,



das, tonartfremd und in brutalem Forte, den unmittelbar vorhergehenden zarten Pianoausklang rücksichtslos übertönt: Und die nunmehr anhebende Frage »Ob ich gejauchzt in dir, geweint« vermag keine leuchtende, jauchzende (harmonisch naheliegende!) Tonart zu entzünden, sondern lediglich das falbe F-dur zum Glimmen zu bringen, das, ganz unter dem Eindruck des Begriffes »geweint«, unruhig moduliert, um alsdann einer musikalisch sich edel und sinngemäß entwickelnden, aber ganz und gar nicht »dionysischen« Partie Raum zu geben. Diese Partie erreicht ihren Höhepunkt bei den Worten »Ich liebe dich mit deinem Glück«. Der Höhepunkt ist durch die absolute Höhe und die Länge des Soprantones (g'', 𝅗𝅥) gekennzeichnet. Aber der Stimmungsgehalt des betreffenden Akkordes stellt mit nichten den Inbegriff des Glückes dar, das die Dichterin besingt, im Gegenteil. Während unmittelbar vor diesem Höhepunkt wenigstens ein Vorstoß tief in die Kreuztonarten hinein unternommen wird (A-, E-, H- und Cis-dur-Klang), besingen die Soprane das Glück auf herbem ♮g'' und obendrein zur Harmonie des zumal in der geschilderten Umgebung außerordentlich trübe wirkenden verminderten Septakkordes von h-moll. Wiederum ist es nicht das positiv, sondern das negativ betonte Gefühl, nicht das »Glück«, sondern der »Harm«, der den Duktus von Melodie und Harmonie inspiriert: nicht die Stimmung des »blauen, wollüstigen Meeres«, noch der »mittelländischen Himmelshelle«, sondern die andere der deutschen Heimat, der nordischen Küste. Die Worte, mit denen Nietzsche Wagners Kunst — leise abwehrend, halb in ihrem Banne — charakterisiert, passen auf keine Musik besser als auf diese von Nietzsche selbst komponierte: »Das hat Feuer und Mut und zugleich die schlaffe, falbe Haut von Früchten, welche zu spät reif werden. Das strömt breit und voll: und plötzlich ein Augenblick unerklärlichen Zögerns, gleichsam eine Lücke, die zwischen Ursache und Wirkung aufspringt . . .«
Wenn man sich in den »Hymnus« tiefer einfühlt, erlebt man eigentliche Höhepunkte immer nur an den *schmerzlich* bewegten Stellen, oder aber, noch bezeichnender, an solchen Stellen, deren Worte lustvoll genug sind, deren Vertonung nichtsdestoweniger verhalten, herb und spröde geriet. Das trifft zu auf die Takte, die der Komponist mit »Tranquillo« bezeichnet und die er ebensogut

durch die Beischrift »Religioso« oder »Misterioso« hätte charakterisieren können. Zu den Worten »Wie Freund sich reißt von Freundes Brust« beginnt der Komponist diese »Tranquillo«-Takte choralmäßig, nämlich sowohl instrumental wie vokal im strengen Satz Note gegen Note. Harmonisch bekommt die Episode ihre Physiognomie durch die regelmäßig auf die Thesis eintretenden Dissonanzen: gleich zu Beginn wird die erste Dissonanz durch eine neue Dissonanz abgelöst, ehe die Tonika — und zwar lediglich auf der Arsis und in Sextakkordlage — vorübergehend eintritt: D-dur (D^7) [Sp] — D^7 — T. Formal ist die »Tranquillo«-Stelle bedeutsam als Abschluß des ersten der beiden Hauptteile. Und dieser Abschluß selbst ist wieder vielsagend genug, denn er wird nicht etwa durch die Tonika, sondern durch die Dominante gekrönt, deren Terz durch einen wehevoll dissonierenden Vorhalt (d' vor cis' im A-dur-Klang) verzögert wird. Die auf diesen »Schluß« folgende Generalpause bringt ein Moment atemlos-angstvoller Spannung in den musikalischen Verlauf, für den auch sonst die Trug-, Halb- und verzögerten Ganzschlüsse kennzeichnend sind: etwas Ungelöstes, Unbefreites und Unbefriedigtes krampft sich darin, und von der Sonne des Südens fällt kein Strahl darauf.

Der zweite Abschnitt des »Hymnus« wiederholt den ersten in großen Zügen; er wird indes durch mannigfache Einzelzüge und Feinheiten bereichert. Die zu dem erwähnten Höhepunkt des ersten Abschnitts korrespondierende Stelle vertont die Worte »Jahrtausende zu denken und zu *leben*«, und eben das »Leben« erfährt seine harmonische Ausdeutung durch jenen verminderten Septakkord von h-moll! Zu den Worten »Wirf deinen Inhalt voll hinein«, die, innigster Lebensbejahung geweiht, von Kraft und Fülle strotzen, erklingt eine Melodie von wesentlich fallender Tendenz (von fis'' bis fis') und obendrein quälen sich Sopran, Alt, Baß und mit ihnen die wichtigsten Orchesterstimmen in schmerzlicher Chromatik. Am Ende aber der ganzen Komposition ist es abermals eine trübe und herbe Gefühlsfärbung, die für die musikalische Eingebung bestimmend wird. Gleichsam die Inkarnation, die Personifizierung des Schmerzes bemächtigt sich des Steuerruders des »Schiffes«, um es von den »griechischen«, den »glückseligen Inseln« wegzuwenden — hinauf in den starren, grauen, nebelverhangenen Norden. »Wohlan!« triumphiert Nietzsche, »noch hast du deine Pein!« Aber der Triumph ist gedämpft, es lebt und webt in ihm etwas von der deutschen Seele, »die zugleich jung und veraltet, übermürbe und überreich noch an Zukunft ist«. Grave — tranquillo — largo — klingt dieser merkwürdige »Hymnus an das Leben« aus. Von reinster Inspiration eines echten Künstlergemütes und zugleich herbster herbstlicher Schönheit ist die rein instrumentale Stelle, die sich zwischen die Wiederholungen des soeben zitierten Verses von der »Pein« einschiebt. Hier enthüllt sich die Seele des Künstlers und Musikers Friedrich Nietzsche. Das Horn imitiert die Melodie »deine Pein«, die Fagotte setzen dissonant im nächsten Viertel ein, und die Klarinette singt pianissimo ein schmerzliches Lied darüber

hin. Die kontrapunktische Verflechtung der Stimmen ist von einer Natürlichkeit und Unmittelbarkeit, wie sie nur dem Borne einer kristallhellen Musikalität zu entquellen pflegen.

Der »Hymnus an das Leben« ist in zwei Punkten nicht stichhaltig: er ist erstens kein Hymnus, und zweitens steht er dem Leben insofern nicht nahe, als in ihm wohl eine schmerzliche *Sehnsucht* nach dem Leben, nach dem Süden und nach Sonne vibriert, nimmermehr aber das Leben selbst. Von Peter Gast wissen wir, wie die Komposition auf »Südländer«, auf Italiener selbst, wirkte. 1887 spielte Gast zwei Italienern den »Hymnus« vor. Er ließ lediglich die Musik auf sie wirken und verriet ihnen nichts vom Texte. Als er geendet hatte, rief der eine Zuhörer enthusiastisch aus: »*Das* ist die wahre *Kirchenmusik*!« Als Gast ihn daraufhin eines Besseren belehrte, meinte er, »das hätte er allerdings nicht gedacht — ihm hätte der Kalvarienberg mit seinen sieben Leidensstationen vorgeschwebt«! Wer sich ernstlich um die Erkenntnis von Nietzsches Wesen und seinem Verhältnis zu Richard Wagner müht, kann sich der Tragik der merkwürdigen Fügung nicht entziehen, daß hier der Überwinder des Christentums, der Verächter des Wagnerschen »Parsifal« als eines vermeintlich christlichen Kunstwerkes dem *Leben* ein Lied weiht und daß das italienische Temperament, in dessen Geist Nietzsche komponiert zu haben wähnt, aus diesem Liede die Verneinung des Lebens, die Symbolisierung der Askese, die Versinnlichung der Leidensstationen des Kalvarienberges heraushört. Diese Tragik wird dadurch gewiß nicht abgeschwächt, daß wir dem italienischen Urteil beipflichten müssen. Die einzig mögliche Folgerung aus unserer Erkenntnis vom Wesen dieses seltsamen »Hymnus« ist — mit Beziehung auf Nietzsches Verhältnis zu Wagner — die, daß Nietzsche den Bayreuther Meister im selben Maße fich und verurteilte, als er in ihm *Seiten seines eigenen Wesens* instinktiv wahrnahm, die zu bekämpfen er sich dämonisch gedrungen fühlte, seit er seinen Kampf gegen seine Zeit aufgenommen hatte.

Besonders kraß ist der Umstand, daß Nietzsche sich in diesem »Hymnus« wagnerischer — ich meine: deutscher — gibt als Richard Wagner selbst. In dieser Komposition sind die vom späten Nietzsche angefeindeten Eigenheiten Wagners in einem Grade konzentriert, wie nirgendwo in einem Wagnerschen Werke gleichen Umfangs. Insofern etwa ein Johannes Brahms ein gemäß der Nietzscheschen Terminologie »deutscherer«, d. h. »nordischerer« Komponist ist als Wagner, könnte man den musikalischen Charakter des Hymnus eher als Brahmsisch denn als Wagnerisch bezeichnen. Wenn Wagner einen ähnlichen Komplex von Gefühlen und Gedanken musikalisch anfaßte wie Nietzsche in seinem »Hymnus« es getan, so hütete er sich achtsam vor solcherlei mysteriösen Dingen, von denen der Gesang an das Leben wimmelt. Ich denke etwa an den »Wach auf!«-Chor aus den »Meistersingern«, in dem die Begriffe »Tag« und »Morgenröte« eine ähnliche Bedeutung haben, wie sie

in Nietzsches »Hymnus« dem durch das Wort »Leben« angedeuteten Vorstellungskreise zukommen. »Wach auf! es nahet gen dem *Tag* . . . Die Nacht neigt sich zum Okzident, der *Tag* geht auf von *Orient*, die rotbrünstige *Morgenröt'* her durch die trüben Wolken geht.« Bei der Vertonung dieser Verse fand ein Richard Wagner den rechten hymnischen und zugleich volkstümlichen Ton, freilich einen unitalienischen, aber auch — einen »undeutschen« Ton, wenigstens in der von Nietzsche geprägten Bedeutung. Die Melodie ist in ihrer ganzen Weite und die Harmonie in ihrer vollen Tiefe durchweg positiv gefühlsbetont, sie holt sich Linie, sie holt sich Farbe aus den angeführten Stimmungskreisen (des »Tages« und der »Morgenröte«). Während Nietzsche auch die freudigen und hellen Affekte, denen die Dichterin in ihren Versen Ausdruck leiht, dunkel und trübe tönt, verfährt Wagner gerade umgekehrt, indem er auch die sich zum Okzident neigende Nacht und die trüben Wolken in Licht und Glanz taucht, mit »mittelländischer Himmelshelle« umwebt. Freilich ist über alledem nicht zu vergessen, daß die »schwerfällige Gewandung«, das »Feierliche« und »eine gewisse Plumpheit«, wovon Nietzsche mit bezug auf das »Meistersinger«-Vorspiel spricht, auch diesem »Wach auf!«-Chor eignen. Hierin ist er spezifisch Wagnerisch, ohne deshalb aber auch nur an einer einzigen Stelle dem positiven Gefühlston, dem hymnisch-volkstümlichen Charakter abzusagen.

Wie eine Ironie des Schicksals mutet es einen an, daß Wagners »Wach auf!«-Chor dem Ideal der Nietzscheschen »Musik des Südens« ganz bedeutend näher gerückt ist als Nietzsches eigener »Hymnus an das Leben«. Es dürfte jedoch zweckdienlich sein, sich einmal klar zu machen, daß jener Begriff einer musikalischen »Sonnenfülle und Sonnenverklärung« nicht etwa ein reines Gedankending, eine Luftspiegelung, eine Fata Morgana ist, sondern etwas Wirkliches und Verwirklichtes, ein Etwas, von dem Richard Wagner und Friedrich Nietzsche wohl verschieden weit innerlich entfernt sind, dem sie aber jedenfalls beide ihrer Natur nach fremd und art-verschieden gegenüberstehen. Als Repräsentant dieser Art-Verschiedenheit steht den beiden deutschen, nordischen Geistern Wagner und Nietzsche beispielsweise ein Giuseppe Verdi gegenüber, wie er sich uns an zahlreichen Stellen namentlich seiner späteren Werke offenbart. Verdi schuf einen typisch »südländischen« Gesang, wie Nietzsche ihn meint, ersehnt und in seinem »Hymnus« vergeblich zu verwirklichen sucht, in seiner 1887 herausgekommenen Oper »Othello«. Ich führe beispielsweise den Chor an, den die Frauen, Kinder und Seeleute singen, als sie in der dritten Szene des zweiten Aktes die vergötterte Desdemona mit Blumen beschenken und ihr zujubeln:

»Deiner strahlengebenden Augen sanftes Sprühen
Läßt mit dem belebenden Blick die Blumen blühen.
Schönheit will uns laben.

Ihrem Hochaltare bringen unsere Gaben
Wir beseligt dar.«

E-dur und A-dur sind die sonnigen Tonarten, in welche diese von Schönheit und Reinheit singenden und sagenden Verse getaucht werden. Und das E-dur des ersten Teils ist von einer wolkenlos ungetrübten, wirklich »blauenden« Reinheit und einer »mittelländischen Himmelshelle«. Die Kombinierung der Rhythmen in gleichmäßig sich ablösenden Vierteln, gleichmäßigen Achteln und gleichmäßigen Sechzehnteln verstärkt diesen Eindruck außerordentlich. Es gibt in dem ganzen Stück keine Trübung, keinen harmonischen Schatten, keine synkopische Komplizierung. Das ist italienisch, das ist die Erfüllung von Nietzsches Sehnsucht, um deretwillen er Richard Wagner entsagte und seiner eigenen Natur Abbruch zu tun bereit war.

Nietzsches musikalische Geistesrichtung dokumentiert sich nun nicht etwa bloß in jenem einen »Hymnus«, sondern in ganz gleicher Art und ähnlichem Grade auch in seinen früheren, ja in seinen frühesten Kompositionen. Schon als Achtzehnjähriger schrieb er Klavierlieder, die die Klaue des Löwen erkennen lassen.*) Das ist wichtig. Nietzsche hat sich nicht in dem Maße zu Richard Wagner hin- und alsdann wieder von ihm fortentwickelt, wie oberflächliche Beurteiler leicht anzunehmen geneigt sind. *Vor* dem kritischen Jahre 1876 stand er ihm wesentlich skeptischer gegenüber, als die populäre Meinung es wahr haben will; *nach* dem entscheidenden Jahre aber fühlte er sich ihm innerlich viel mehr verschrieben, als gewisse seiner Äußerungen, insofern wir sie allzu wörtlich nehmen, uns glauben lassen. Was Nietzsche uns nun als philosophischer, stark kämpferisch eingestellter Schriftsteller übermacht hat, wird in vielen und wichtigen Partien durch sein musikalisches Erbe ergänzt, dessen *psychologische* Bedeutung man — ganz abgesehen von seinem musikalischen Wert — nicht unterschätzen sollte. Die Deutung des Musikers ist vielfach ganz bedeutend einfacher als die des Denkers, aber sie lehrt einen zugleich den Denker und seine Stellung zu Wagner und seinem Werk verstehen. Daß die geistige Physiognomie jener frühen Lieder mit der Geistigkeit des »Hymnus« verwandt, also auch einerseits unwagnerisch, andererseits unsüdländisch, d. h. ganz typisch nordisch ist, läßt uns erkennen, wie fest Nietzsche an des Nordens Gestade gebannt war; läßt uns ahnen, wie früh die Sehnsucht nach dem Süden in seinem Innern Raum gewonnen haben mag.

Schon die Auswahl der Liedertexte ist vielsagend. Rückert: »Aus der Jugendzeit klingt ein Lied mir immerdar: o wie liegt so weit, was mein einst war! Keine Schwalbe bringt dir zurück, *wonach du weinst* . . .« Chamisso: »Auf hohen Burgeszinnen der alte König stand und überschaute *düster* das *düster*

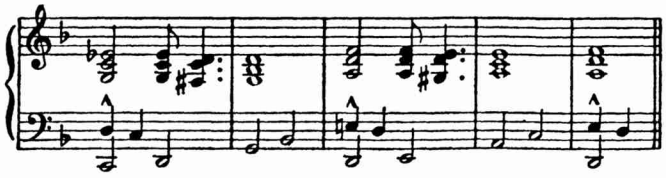
*) Neuerdings hat Georg Göhler im Auftrage des Nietzsche-Archivs zu Weimar sieben dieser Lieder bei Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig herausgegeben. Diese Veröffentlichung macht es unnötig, meine Ausführungen durch ausgedehnte Notenbeispiele zu illustrieren. Ich beziehe mich ausschließlich auf publizierte Lieder.

umwölkte Land . . .« Petöfi: »Stehe sinnend hier am Bache bei den *stillen Trauerweiden*, passend ist für mich die Stätte, der ich *voll von Leiden* . . .« »Du warst ja meine einz'ge Blume, *verwelkt* bist du, *kahl ist mein Leben* . . .« »Ich muß dem *Frost* erliegen . . .« »Ich möchte lassen diese glanzumspielte Welt . . . und möchte fortziehn von den Menschen weit in eine wilde schöne Waldeinsamkeit . . .« Und einmal nimmt der Dichter Nietzsche selbst das Wort: »O niemand weiß von allen, daß ich so traurig bin . . . Mir schauert eigner Weise . . . *Mag nicht den Nebel sehn.* Lauert der Tod darin?« Gewiß, dies sagte und sang der *ganz junge* Nietzsche. Aber es hieße ihm wenig gerecht werden, wenn man in den Worten dieser Lieder und — in ihren Tönen lediglich die tränenselige Sentimentalität einer produktiven Pubertät erkennen wollte. Für denjenigen, dem Nietzsches Kampf- und Siegerschriften eine Saite im eigenen Innern klingen ließen, kann kein Zweifel obwalten, daß schon der junge Nietzsche das Verhängnis des Nebels, des Nordens, der ihn umspann und dem er nicht zu entrinnen vermochte, vollkommen durchschaute.

Nietzsches Vertonung der Rückertschen Verse ist ebenso wie die vielgesungene Melodie Robert Radeckes auf Wahrung des Volksliedhaften bedacht, und dennoch unterscheidet sie sich himmelweit von dem weichlichen Liedertafelton, den Radecke anschlägt. Nietzsche ist es ernst mit seiner Klage um ein verlorenes (oder nie errungenes) Ideal. Beide Komponisten wählen die gleiche (dreiteilige) Taktart, und rhythmisch sind die Lieder ähnlich angelegt. In charakteristischen Einzelzügen offenbart sich jedoch Nietzsches fast tragisch gestimmter Ernst: so muß es den auflauschenden Hörer aufs tiefste berühren, wenn der zweite Vers (»O wie liegt so weit«) zwar melodisch identisch mit dem ersten (»Aus der Jugendzeit«) beginnt, aber statt einer Dur- eine moll-Harmonisierung erfährt, und wenn alsdann die Worte »Was die Schwalbe sang« abermals einen neuen harmonischen Farbton zur gleichen Melodie bekommen. Überhaupt ist es die Harmonik, welche die Rätsel dieses Liedes löst: wer verstünde nicht den tieferen Sinn des musikalischen Geschehens, wenn die Worte »Als ich wiederkam, war alles leer« nach der Paralleltonart der doppelten Dominante hinsteuern und in dem Augenblick, da die Melodie piano-pianissimo die Prim der Tonika von dis-moll (in E-dur) zu erreichen scheint, die Sexte h in den dis-moll-Akkord hineinschrillt, um so die Ausbiegung zur Dominante der Paralleltonart der doppelten Dominante (Ais-dur-Klang) in die Wege zu leiten. Was hier mit vielen Worten beschrieben wurde, ergibt sich innerhalb des Liedes durchaus natürlich, läßt einen aber spontan empfinden, was schon dem achtzehnjährigen Nietzsche die Worte bedeuteten: »*war alles leer* . . .« Diese Empfindung wird durch die rhythmische und auch die metrische (an der Stelle ergibt sich ein unvolkstümlicher Dreitakter) Ausstattung jener Textstelle bis in die letzten Folgerungen hinein bestärkt.

Wer Nietzsches Musikalität und damit einen sehr wichtigen Teil seiner Mentalität überhaupt kennen lernen und verstehen will, durchforsche diese Lieder.

Ähnlich wie im Hymnus, ist alle Freude, ist alles Glück mit leichtem Reif bedeckt: die Empfindung der »stillen« und »milden« »Frühlingsseligkeit« gebiert zum Beispiel in dem Liede »Wie sich Rebenranken schwingen« (nach Hoffmann von Fallersleben) eine sich im *cis-moll-Klang* von der moll-Prim gis' zur moll-Prim klein-gis pianissimo hinabsenkende, also außerordentlich melancholisch wirkende Melodie. Das balladenhafte »Ungewitter« (nach Chamisso) ist ein echtes Nachtstück, in dem auch nicht ein einziger lichter Takt vorkommt; die zahllosen Parallelführungen des Basses mit der Singstimme erzeugen eine monotone Grundfarbe und ein hohles Heulen des Klanges; groteske Quintparallelen im Klavierpart ziehen gleichsam höhnische Grimassen; diese Vorhalte (ich notiere sie rein schematisch)



wirken so schneidend und bizarr, weil sie meist ganz frei eintreten und der verzögerte Ton gleichzeitig mit dem Vorhalt in zwei anderen Stimmen erklingt, während der Vorhalt sich sowohl mit seiner Ober- wie mit seiner Untersekunde reibt. Wie Eiseskälte schauert es einem aus diesen äußerst harten und schroffen Dissonanzen entgegen. Und nicht zu überhören sind in den meisten dieser Lieder die *Schlüsse*. Nur noch ein Wort über sie. Sie sind das Unitalienischste, was im siebenten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts komponiert worden ist. Sie sind gewissermaßen das klassische Beispiel für das Phänomen, von dem Nietzsche spricht, das eine Lücke zwischen Ursache und Wirkung aufspringen macht. Das d-moll-»Ungewitter« verirrt sich letzten Endes — fortissimo, synkopisch — nach f-moll. Doch das ist noch nicht das Entscheidende. Einen Schlüssel zu Nietzsches innerster Natur hat in der Hand, wer den Ausklang des Liedes »Verwelkt« (nach Petöfi) in seiner Wesenhaftigkeit erfaßt. Die Logik der harmonischen Entwicklung weist dieses Lied nach e-moll. Auch »die strahlende Sonne« läßt nicht etwa ein Dur aufleuchten. Der einzige E-dur-Klang, den der Vers »Du warst die Wärme meines Blutes« pianissimo e dolcissimo gedeihen läßt, *verwelkt* unter der rauhen Faust des die vorübergehende Lichtheit mittels des plötzlich hineingeworfenen Orgelpunktes A zerstörenden Tondichters, und die Erschütterung tst so groß, daß die Melodie wie ein irr flatternder Falter von dis'' zum c' hinabtaumelt, ohne irgend einen harmonischen Halt zu finden: das Stück bricht mit dem a-moll-Akkord ab, der dadurch eine merkwürdig fahle Färbung gewinnt, daß seine Prim (der Ton e) durch den Vorhalt ♮f verzögert wird. Nietzsche füllt den allerletzten Takt bezeichnenderweise durch eine mit Fermate versehene Generalpause aus. Mit dominantischer Frage aber beschließt er die