

Cornelis Witthoefft

## Einführender Kommentar zu den auf der Doppel-CD

»*Sie hätte singen sollen, diese Seele...*«. *Friedrich Nietzsches Denken und Musik*<sup>1</sup>  
eingespielten Kompositionen Friedrich Nietzsches

### Zugleich eine Anleitung zum Hören nach Nietzsche

Und will mir auch kein Lied gelingen[,]  
Wozu die Muse mir den Schwung verleiht[,]  
So tragen dennoch der Begeistrung Schwingen  
Mich über diese kurze Erdenzeit.

*Aus einem Gedicht*

*des 14-jährigen Friedrich Nietzsche*<sup>2</sup>

### „Zur Musik nämlich fühlte ich schon seit meinem neunten Jahre den allerstärksten Zug“

1868 verfasste Friedrich Nietzsche entwurfswise, zur Vorlage bei der Universität Basel, an die er, gerade 24-jährig, als außerordentlicher Professor für klassische Philologie berufen worden war, eine autobiographische Darstellung, die von allen überlieferten, für unsere Thematik einschlägigen Selbstzeugnissen wohl am deutlichsten die Koexistenz seiner philologischen und musikalischen Neigungen aufzeigt. Er formuliert darin einen, zwar schließlich zuungunsten der letzteren entschiedenen, letztlich jedoch unaufgelösten Zwiespalt, der ihn noch fast zwanzig Jahre später in dem *Versuch einer Selbstkritik* der Neuauflage seiner Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* umtrieb, die er nun als „gleichsam in fremder Zunge“ gestammelt, als „unmögliches Buch“ empfand: „Sie hätte *singen* sollen, diese ‚neue Seele‘ — und nicht reden!“, lautet der Kernsatz seiner Kritik. Nach hergebrachtem Verständnis ist mit „singen“ dabei neben der musikalischen die poetische Verlautbarung mitgemeint: „Wie schade, dass ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt!“<sup>3</sup>

Mit nachfolgendem Kommentar sei der Beginn dieser wenig bekannten autobiographischen Darstellung hier zur Einführung in die Thematik im Zusammenhang wiedergegeben. Verständlicherweise reichte Nietzsche in Basel schließlich statt diesem einen sich nur auf die philologische Vorbildung konzentrierenden Lebenslauf ein; es hätte ihm schlecht angestanden, hätte er für seine Philologieprofessur dieses Fach lediglich als Platzhalter einer empfindlich schmerzenden Leere dargestellt, die sein Abschied von der Musik, dem „allerstärksten Zug“, hinterließ.

„Meine Erziehung ist in ihren Hauptteilen mir selbst überlassen worden. Mein Vater, ein protestantischer Landgeistlicher in Thüringen, starb allzufrüh: mir fehlte die strenge und überlegene Leitung eines männlichen Intellekts. Als ich im Knabenalter nach Schulpforta kam, lernte ich nur ein Surrogat der väterlichen Erziehung kennen, die uniformierende Disziplin einer geordneten Schule. Gerade aber dieser fast militärische Zwang, der, weil er auf die Masse wirken soll, das Individuelle kühl und oberflächlich behandelt, führte mich wieder auf mich selbst zurück. Ich rettete vor dem einformigen Gesetz meine privaten Neigungen und Bestrebungen, ich lebte einen verborgnen Kultus bestimmter Künste, ich bemühte mich in einer überreizten Sucht nach universellem Wissen und Genießen die Starrheit einer gesetzlich bestimmten Zeitordnung und Zeitbenutzung zu brechen. Es fehlte an einigen äußern Zufälligkeiten; sonst hätte ich es damals gewagt, Musiker zu werden. Zur Musik nämlich fühlte ich schon seit meinem neunten Jahre den allerstärksten Zug; in jenem glücklichen Zustande, in dem man noch nicht die Grenzen seiner Begabung kennt und alles, was man liebt, auch für erreichbar hält, hatte ich unzählige Kompositionen niedergeschrieben und mir eine mehr als dilettantische

<sup>1</sup> WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt und der blaue reiter Verlag für Philosophie Siegfried Reusch e.K., 2012, ISBN 978-3-654-60329-2.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York 1967ff. (im Folgenden zitiert als KGW mit Angabe der Abteilung, des Bandes und ggf. der Fragment-Nummer), I, 2, S. 26; 5 [31]. Rechtschreibung und Textgestalt aller Zitate wurde modernisiert.

<sup>3</sup> KGW III, 1, S. 9.

Kenntnis der musikalischen Theorie erworben. Erst in der letzten Zeit meines Pfortner Lebens gab ich, in richtiger Selbsterkenntnis, alle künstlerischen Lebenspläne auf; in die so entstandene Lücke trat von jetzt ab die Philologie.

Ich verlangte nämlich nach einem Gegengewicht gegen die wechselvollen und unruhigen bisherigen Neigungen, nach einer Wissenschaft, die mit kühler Besonnenheit, mit logischer Kälte, mit gleichförmiger Arbeit gefördert werden könnte, ohne mit ihren Resultaten gleich ans Herz zu greifen. Dies alles aber glaubte ich damals in der Philologie zu finden.“<sup>4</sup>

Auffällig ist hier zunächst das Konstrukt Nietzsches, das Kategorien wie „kühle Besonnenheit“, „logische Kälte“ und „gleichförmige Arbeit“ einzig der Wissenschaft zuschreibt, als seien diese Qualitäten nicht auch der professionellen Kunstausübung mit Gewinn und geradezu notwendig dienstbar zu machen. Die Musik scheint hier, auf den ersten Blick — ein fernes Echo des vergangenen Zeitalters der Empfindsamkeit — allein als unreflektierte Gefühlssprache zu gelten, die „wechselvoll“ und „unruhig“ „gleich ans Herz greift“. Nähere Betrachtung der Formulierungen des letzten Absatzes und Einbeziehung einiger seiner diesbezüglichen Texte über die Musik aus dem zeitlichen Umfeld zeigen jedoch, dass es Nietzsche nicht so sehr um die Gefühlshaftigkeit der Musik während ihrer Produktion zu tun ist als vielmehr um die Wirkung, die sie auf das empfangende Gemüt ausübt. Die Bedeutung dieser frühen musikästhetischen Theorie Nietzsches ist in unserem Zusammenhang umso bedeutsamer, als sie sich parallel zu den meisten hier eingespielten Kompositionen entwickelte und diese insgesamt philosophisch kommentiert.

So spricht Nietzsche in einem Brief vom Juli 1864 an seinen Mentor in Schulpforta, Rudolf Buddensieg, von der „physische[n] Wirkung“ des „Nervenkitzels“ beim Hören von Musik, um gleich darauf zu differenzieren, dass dieser Reaktion „eine geistige Intuition“ vorangehe, „die auf den Menschen bei ihrer Seltenheit, Großartigkeit und Ahnungsfülle so einwirkt wie ein plötzliches Wunderbares. Denken Sie nicht, dass der Grund dieser Intuition im Gefühl, im Empfinden liegt; nein, gerade im höchsten und feinsten Teile des erkennenden Geistes.“<sup>5</sup> Die gleiche Doppelung stellt er, in dem Text *Über Stimmungen* aus demselben Jahr, an sich selbst, beim eigenen Musizieren, fest: „Ich habe an diesem Tage viel die *Consolations* von Liszt gespielt, und ich fühle, wie die Töne in mich eingedrungen sind und in mir vergeistigt widerklingen.“<sup>6</sup> Und schon in den Aufzeichnungen *Über das Wesen der Musik* vom Herbst 1862, wohl Notate zu dem verschollenen Vortrag *Über das Dämonische in der Musik*, heißt es: „Nun sind aber nur die Wirkungen der Künste das[,] was auf ihr Wesen schließen lässt. Denn der Künstler abs[olut] selbst[,] kann selbst nur die Wirkungen konstatieren, die ein unbestimmt[es] Etwas auf ihn macht, das [D]ämonische, der schöpferische Antrieb. Dass dies Dämonische von de[m] Hören nachempfunden wird, ist also das höchste Erfordernis zum Kunstverständnis. Das ist aber weder ein Gefühl noch ein Erkennen, sondern ein dumpfes Ahnen des Göttlichen“<sup>7</sup>; in einer etwas früheren Notiz wohl aus demselben Zusammenhang heißt es bündig: „Der Hörer [...] Der ursprüngl[iche] Eindruck dämonischer Natur[,] weder Gefühl noch Intellekt. Unbewusstes Fortgerissenwerden.“<sup>8</sup> Der zitierte Brief an Buddensieg schließlich führt zwei Jahre später, die damals formulierte Position zusammenfassend, weiter aus: „Bei dieser geistigen Intuition tritt der Hörer dem Komponisten so nahe, als er nur treten kann. Über diese Wirkung hinaus gibt es keine in der Kunst; sie ist selbst eine schöpferische Kraft. Finden Sie den Ausdruck unpassend, den ich selbst vor zwei Jahren, als ich mehrere Bogen über diesen Gegenstand an meine Freunde schrieb, gewählt habe; ich nannte die Wirkung ‚eine dämonische‘. Wenn es je Ahnungen höherer Welten gibt, so liegen sie hier verborgen.“<sup>9</sup>

Das auffällige Gewicht, das der junge Nietzsche in diesen Texten auf die Wirkung beim Hören von Musik legt, lässt sich rückbeziehen auf das wohl erste bewusste und sogleich traumatisierende Musikerlebnis des damals knapp Fünfjährigen, festgehalten in seiner ersten Autobiographie *Aus meinem*

---

<sup>4</sup> KGW I, 5, S. 52f., 70 [1].

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Rudolf Buddensieg vom 12. Juli 1864, in: Friedrich Nietzsche, *Briefe, Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York 1975–2004 (im Folgenden zitiert als KGB) I, 1, S. 293.

<sup>6</sup> KGW I, 3, S. 371f., 17 [5].

<sup>7</sup> KGW I, 3, S. 81, 14 [37].

<sup>8</sup> KGW I, 2, S. 473; 13 [25].

<sup>9</sup> wie Anm. 5.

*Leben. Die Jugendjahre. 1844-1858*: der orgelbegleitete Sterbechoral *Jesus meine Zuversicht*, der beim Begräbnis seines mit erst 35 Jahren verstorbenen Vaters im Gottesdienst gesungen wurde.

„Um 1 Uhr Mittag begann die Feierlichkeit unter volle[m] Glockengeläute. Oh, nie wird sich der dumpfe Klang derselben aus meinem Ohr verlieren, nie werde ich die düster rauschende Melodie des Liedes ‚Jesu[s] meine Zuversicht‘ vergessen! Durch die Hallen der Kirchen brauste Orgelton.“<sup>10</sup>

Man muss hier genau lesen: Was erinnert wird, ist, schon beim frühesten Nietzsche, der Klang (der Glocken, der Orgel), nicht das Bild, vor allem aber, für einen späteren Philologen erstaunlich, die Melodie des Kirchenlieds, nicht dessen Text. Der Klang der Orgel verfolgte den Knaben bis in den Traum: als nur ein halbes Jahr später sein jüngerer Bruder Joseph starb, träumte er in der Nacht zuvor, dass dieser, von „rauschendem Orgelschall“ begleitet, von seinem Vater ins Grab geholt wurde.

„In der damaligen Zeit träumte mir einst, ich hörte in der Kirche Orgelton wie beim Begräbnis. Da ich sah, was die Ursache wäre, erhob sich plötzlich ein Grab und mein Vater im Sterbekleid entsteigt de[m]selben. Er eilt in die Kirche und kommt in Kurz[em] mit einem kleinen Kinde im Arm wieder. Der Grabhügel öffnet sich, er steigt hinein und die Decke sinkt wieder auf die Öffnung. Sogleich schweigt der rauschende Orgelschall und ich erwache. — Den Tag nach dieser Nacht wird plötzlich Josephchen unwohl, bekommt die Krämpfe und stirbt in wenig Stunden. Unser Schmerz war ungeheuer. Mein Traum war vollständig in Erfüllung gegangen.“<sup>11</sup>

### **Früheste geistliche Kompositionen**

Im Nacherleben der Urszene der Beerdigung seines Vaters setzte Nietzsche später, etwa zur Zeit der Niederschrift seiner ersten Autobiographie, den Choral *Jesus meine Zuversicht* zu vier Stimmen, im Manuskript anspruchsvoll als „Motette von Nietzsche“ bezeichnet; dieser Begriff war für den damals höchstens 15-Jährigen offenkundig noch gleichbedeutend mit jeglicher Art geistlicher Musik. Eine Textierung fehlt auffälligerweise. In der Aufnahme sind zwei ausgewählte Strophen als Ersteinstrumental wiedergegeben, in einer Fassung für Gesang und Orgel (CD 1, 4), in Annäherung an die Kirchenszene, die das Kind Nietzsche als Gemeindegewand, sicher auch gesungen von seiner trauernden Mutter, erlebt hatte. Die Melodie stammt von Johann Crüger, dem wohl bedeutendsten Melodienschöpfer der protestantischen Kirche des 17. Jahrhundert, aus dessen *Praxis Pietatis Melica* (1653); mit dem Text der Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg (ev. gedichtet in Zusammenarbeit mit Otto von Schwerin) war es auch zu Nietzsches Zeiten als Begräbnislied weit verbreitet.

Nietzsches Musikästhetik des Hörens erlaubt auch einen Rückschluss auf sein eigenes Komponieren, das im Folgenden durch die Besprechung seiner hier eingespielten Werke und die Betrachtung ausgewählter Selbstkommentare und theoretischer Texte bestätigt werden wird: Paradox formuliert, war Nietzsches Verhältnis zu seinen Kompositionen im Wesentlichen das des eigenen Hörers, nicht das ihres Urhebers. Doch gerade diese Paradoxie scheint den Kern, Licht und Schatten, des Komponierens Nietzsches zu treffen, das er im Lebenslauf von 1868, abgesehen von der selbstbewusst für sich in Anspruch genommenen „mehr als dilettantische[n] Kenntnis der musikalischen Theorie“ lediglich in Begriffen wie „Begabung“, „private Neigungen und Bestrebungen“, „verborgener Kultus“ und „allerstärkster Zug“ und Liebe zur Musik beschreibt, nicht aber in erwartbaren Kategorien wie Zielsetzung, Entwicklung oder Reifung. Sein eigenes Komponieren ist ihm Gewordenes, Zugefallenes, nicht Werdendes, wiewohl entstanden aus innerem, notwendigen Bedürfnis. Dass Nietzsche auch eigenes Musizieren fremder Werke in der Kategorie des Hörens, nicht des Machens erlebte, belegt ein in der Wortwahl wiederum aufschlussreicher Brief des 19-jährigen aus Schulpforta an seine Mutter: „Schade, dass ich jetzt ‚alles Klavierspieln entbehren muss‘“, schrieb er von der Krankenstube aus, „es kommt mir alles tot vor, wo ich nicht Musik höre. Wie ich noch drüben [im Musikzimmer] war, spielte ich sehr viel die vierhändigen Haydn[-]Symphonien; kindlich, reizend und rührend sind sie.“<sup>12</sup>

Die im zitierten Lebenslauf angegebene Datierung des Beginns von Nietzsches Musikbegeisterung auf das neunte Lebensjahr wird durch zwei frühere autobiographische Artikel, *Aus meinem Leben* von 1858

<sup>10</sup> KGW I, 1, S. 286; 4 [77].

<sup>11</sup> ebd.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Franziska Nietzsche vom 27. April 1863, KGB I, 1, S. 238, Hervorhebung C. W.

und *Mein Leben* von 1864, bestätigt. Im letzteren heißt es: „Durch einen besondern Zufall aufgeweckt, begann ich im 9.t[en] Jahre leidenschaftlich die Musik, und zwar sogleich komponierend, wenn anders man die Bemühungen des erregten Kindes, zusammenklingende und [-]folgende Töne zu Papier zu bringen und biblische Texte mit einer phantastischen Begleitung des Pianoforte abzusingen, komponieren nennen kann.“<sup>13</sup> In dem früheren Text wird dieser „besondere Zufall“ mit dem Eindruck identifiziert, den die Aufführung von Händels Oratorium *Der Messias* sowie Mozarts *Requiem* im Naumburger Dom auf den damals Neunjährigen machte: „Ich war an dem Himmelfahrtstag in die Stadtkirche gegangen und hörte den erhabenen Chor aus de[m] Messias: das Halleluja! Mir war, als sollte ich mit einstimmen, deuchte mir doch, es sei der Jubelgesang der Engel[,] unter dessen Brausen Jesus Christus gen Himmel führe. Als bald fasste ich den ernstlichen Entschluss, etwas Ähnliches zu komponieren. Sogleich nach der Kirche ging ich auch ans Werk und freute mich kindlich über jeden neuen Akkord, den ich erklingen ließ. [...] Auch mehrere Oratorien hörte ich damals. Das tief ergreifende Requiem [Mozarts] war das erste [...]. Die Proben besuchte ich sehr oft. [...] In de[m] heiligen Halbdunkel der Domkirche saß ich sodann und lauschte den hehren Melodien.“<sup>14</sup>

Tatsächlich werden die ersten Kompositionen und Entwürfe Nietzsches, neben Klavierstücken und Musik für Streicher, von sakraler Musik dominiert. Eine der frühesten Komposition Nietzsches überhaupt ist das Lied mit Einleitung *Es zieht ein stiller Engel* (CD 1, 8) des damals wahrscheinlich Zwölfjährigen, das hier als Ersteinpielung vorgelegt wird. Den Text entnahm der junge Komponist dem erstmals 1833 erschienenen Band *Psalter und Harfe. Eine Sammlung christlicher Lieder zur häuslichen Erbauung* von Karl Philipp Spitta (1801-1859). Ein zeitgenössisches Kirchenlexikon schätzt die Rezeption dieser geistlichen Dichtungen Spittas mit den Worten ein: „Die eigentliche Bedeutung ihrer Wirksamkeit beruht [...] darauf, dass sie vorzugsweise zu dem Zwecke häuslicher Andacht und zur Privaterbauung christlicher frommer Herzen dienen, wie dies auch der Dichter selbst auf dem Titel ausgesprochen hat. Dass sie diesen Zweck aber vollkommen erfüllen, beweist zur Genüge ihre rasche Verbreitung durch alle Schichten des deutschen Volkes, in denen der Name Christi heilig gehalten wird.“<sup>15</sup> Ein Beleg für die Popularität speziell des Gedichts *Es zieht ein stiller Engel*, das in Spittas Gedichtausgabe unter dem Titel *Geduld* erscheint, ist etwa die Tatsache, dass es schon wenige Jahre nach der Erstveröffentlichung in eine Volksliedsammlung aufgenommen wurde<sup>16</sup>. Dass Spittas pietistisch-erweckliche Andachtsbuch auch in Nietzsches Elternhaus vorhanden war und verwendet wurde, belegt ein Brief des Schülers Nietzsche aus Schulpforta aus dem Jahr 1860, in dem er seine Mutter um Übersendung eben dieses Buches bittet, dessen genauen Aufbewahrungsort er kennt („liegt auf dem Glasschrank“)<sup>17</sup>. Das Gedicht war damals in Neukompositionen oder Unterlegungen auch musikalisches Allgemeingut; besonders verbreitet war die Sammlung des Leipziger Organisten Carl Ferdinand Becker, in der es der Chormelodie *Wie soll ich dich empfangen* unterlegt ist<sup>18</sup>. Die von Nietzsche verwendete Melodie ließ sich jedoch bislang nicht in früheren Spitta-Vertonungen nachweisen, so dass sie von Nietzsche selbst stammen dürfte. Seine noch unbeholfene Niederschrift ist

<sup>13</sup> KGW, I, 3, S. 418.

<sup>14</sup> KGW I, 1, S. 297f.; 4 [77].

<sup>15</sup> *Real-Encyclopädie für protestantische Theologie und Kirche*, hrsg. von Johann Jakob Herzog, Gotha 1866, Bd. 21 oder dritter Supplement-Band, S. 97 (Art. Spitta, Karl Johann Philipp).

<sup>16</sup> *Die Volkslieder der Deutschen. Eine vollständige Sammlung der vorzüglichsten deutschen Volkslieder von der Mitte des fünfzehnten bis in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Herausgegeben [...] durch Friedrich Karl Freiherr von Erlach*, Mannheim 1836, Bd. 5, S. 400.

<sup>17</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Franziska Nietzsche vom 30. Mai 1860, KGB I, 1, S. 108.

<sup>18</sup> *Sechs und Sechzig vierstimmige Chormelodien zu C. J. Ph. Spitta's Psalter und Harfe, theils componirt, theils bearbeitet von C. F. Becker [...]*, Leipzig 1841, S. 35. — Spitta beklagte schon 1836, „dass in einer kürzlich erschienenen geistlichen Liedersammlung“ das Gedicht *Es zieht ein stiller Engel* zu einer Melodie aus Mozarts Oper *La clemenza di Tito* „als singbar bezeichnet“ wurde, was er als „höchst geschmacklose[n] Missgriff“ tadelte [Karl Philipp Spitta, Brief an Marie Hotzen vom 4./5. Mai 1836, zit. n.: Detlef Klahr, *Glaubensheiterkeit. Carl Johann Philipp Spitta (1801-1859). Theologe und Dichter der Erweckung*, Göttingen 1999, S. 235]. 1849 unterlegte ein J. G. Hübner, als Kuriosum, dieses Gedicht dem eröffnenden Adagio aus Beethovens Klaviersonate op. 27, Nr. 2, der sog. Mondscheinsonate [J. G. Hübner, *9 Lieder nach Themas [sic] aus L. Beethoven's Sinfonien und Sonaten frei bearbeitet*, Göttingen 1849, Nr. 9, angezeigt in: Adolf Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien [...]* für das Jahr 1849, Leipzig 1849, S. 134].

nur teilweise und z.T. fehlerhaft textiert und in schwankender musikalischer Orthographie notiert, die aber die tatsächlich frei schwingende Metrik des Gemeindegesangs erstaunlich genau nachempfunden (s. Notenbeispiel 1)<sup>19</sup>.

### Es zieht ein stiller Engel

(Text: Karl Philipp Spitta)

Satz und (Melodie?):  
Friedrich Nietzsche (1844-1900)  
(1857/58)  
Transkription und  
Rekonstruktion der Textierung  
von Cornelis Withoefit

1. Es zieht ein stiller Engel durch die-ses Er-den-land,  
2. Er führt dich im-mer treu-lich durch al-les Er-den-leid

zum Trost für Er-den-män-gel hat ihn der Herr ge-sandt,  
und re-det so er-freu-lich von ei-ner schö-nern Zeit.

In sei-nem Blick ist Frie-den und mil-de, sanf-te Huld, o  
Denn willst du ganz ver-za-gen, hat er doch gu-ten Mut. Er

folg' ihm stets hic-nie-dcn, dem En-gel der Gc-duld!  
hilft das Kreuz dir tra-gen und macht noch al-les gut.

Notenbeispiel 1

### Das Weihnachtsoratorium und die Tondichtung *Schmerz ist der Grundton der Natur*

Zu den geistlichen Werken der Folgezeit gehören der um 1859 entstandene Chorsatz *Hoch tut euch auf, ihr Tore der Welt* (Psalm 24), der Entwurf einer weiteren Psalmvertonung, *Aus der Tiefe rufe ich zu Dir, o Herr* (Psalm 130) für Solostimme, Chor („Tutti“) und Orchester, typischerweise sogleich quasi im Klavierauszug notiert<sup>20</sup>, zahlreiche Fragmente einer lateinischen Messe für Soli, Chor und Orchester, das diesmal direkt in Partitur notiert wird, und ein ausgeführtes *Miserere* im strengen Stil Palestrinas für fünfstimmig gemischten Chor a cappella.

Seit Sommer 1860 erhielt die Kompositionstätigkeit Nietzsches erheblichen Aufschwung durch die Gründung der sogenannten „Germania“, eines Schülerbundes mit den Naumburger Freunden Gustav

<sup>19</sup> Auf dem erhaltenen Manuskriptblatt geht dem Liedsatz eine viertaktige Einleitung voraus, die auch, transponiert, als Thema einer Klaviersonate in G-Dur Verwendung findet, vgl. Friedrich Nietzsche, *Der musikalische Nachlass*, hrsg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul Janz, Basel 1976, S. 313 u. 170 mit Kommentar S. 344.

<sup>20</sup> zu diesem speziellen Notationsproblem des Klaviersatzes Nietzsches s. S. 28.

Krug und Wilhelm Pinder, der drei Jahre Bestand hatte. Laut Satzung verpflichteten sich die Freunde, monatlich ein geistiges oder künstlerisches Produkt zu liefern, das zunächst der „Quartalsensor“ in Gestalt einer förmlichen Rezension zu begutachten hatte, und über das dann gemeinsam diskutiert wurde. Über die erhaltenen Listen der Einsendungen lassen sich viele Kompositionen Nietzsches datieren, auch kennen wir aus ihnen die Titel verschollener Werke.

Das wohl ehrgeizigste und umfangreichste kompositorische Vorhaben dieser Zeit ist Nietzsches *Weihnachtsoratorium*, an dem er von August 1860 bis März 1861 arbeitete und zu dem sich, trotz Kriegsverluste, zahlreiche Musikstücke und Texte erhalten haben. Der Titel lehnt wohl bewusst an das gleichnamige bekannte Werk Johann Sebastian Bachs (BWV 248) an, das, im Gegensatz zu heute, Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch noch keineswegs weit verbreitet war. Der anonyme Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik*, die damals publizistisch auf der Seite der Moderne, d.h. der „neudeutschen“ Richtung Wagners und Liszts, stand, konnte es anlässlich einer Wiederaufführung am 4. November 1860 in der Leipziger Thomaskirche noch „ein selten gehörtes Werk“ nennen. Herablassend wird es in dieser Kritik als ein „Werk von zweiter Bedeutung“ bezeichnet, das „nur vorübergehend einmal vorzuführen“ sei. In den Sologesängen herrsche nach Meinung des Rezensenten „die formelle *Manier* jener Zeit einseitig vor, ohne dass hervorstechende Erfindung oder Reichtum des geistigen Inhalts für diese Monotonie entschädigten.“<sup>21</sup> Nietzsche und sein Freund Gustav Krug waren regelmäßige Leser dieser Zeitschrift, so dass Nietzsche diese Rezension nicht entgangen sein dürfte; überdies berichtete Krug ihm brieflich über die Leipziger Aufführung, zu der er offensichtlich extra angereist war.

Es ist plausibel anzunehmen, dass in Nietzsche, nachdem im August bereits ein Chorsatz mit Einleitung (CD 2, 16) entstanden war, der verwegene Plan reifte, sich mit seinem *Weihnachtsoratorium* nicht nur mit Bach zu messen, sondern eine neue, gültige, aus der Sicht der damaligen Moderne zeitgemäße Umsetzung des Stoffes zu schaffen. Wie zielgerichtet Nietzsche damals an seinem Oratorium arbeitete, zeigt ein ausführlicher Werkstatt-Brief an seine „Germania“-Freunde vom Januar 1861, in dem er den „geringen Ernst unsrer Zeit“ tadelte und leidenschaftlich dafür plädierte, die Gattung des Oratoriums wertmäßig über die der Oper zu setzen. Ihm ging es während der Arbeit an seinem neuen Werk um nichts weniger als eine „Umgestaltung des Oratoriums“, dessen Musik ihm „oft zu unheilig mit Weltlichem gemischt“ erschien. Damit nahm er, wohl unwissentlich, in der Diskussion Argumente wieder auf, mit denen bereits 150 Jahre zuvor der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau in einer denkwürdigen Debatte die reine Kirchenmusik vor den seiner Ansicht nach verderblichen Einflüssen der italienischen Oper schützen wollte.

„An und für sich ist schon das Oratorium großartig einfacher“, schrieb Nietzsche seinen Freunden, „ja so muss es als erhebende und zwar streng religiös erhebende Musik sein. So verschmäht das Oratorium alle andern Mittel, deren sich die Oper zur Wirkung bedient; es kann von niemand für etwas Begleitendes[,] wie die Opernmusik doch für die Menge noch ist, gehalten werden. Kein anderer Sinn wird hier erregt außer dem Gehör. Auch ist der Stoff unendlich einfacher und erhabener, ja größtenteils ist er bekannt und allen, auch den Ungebildeten[,] ohne Mühe verständlich.“ Weiters verlangt Nietzsche, deutlich mit Bezug auf das Modell Bachs, sich von der „viel zu künstlichen, altväterischen Behandlungsweise“ zu verabschieden, „die mehr in die Studierstuben passt als unsre Kirchen und Säle“, denn „ein solches Werk soll nicht bei einmaliger Anhörung durchdacht und auserkant, sondern empfunden werden.“ Schließlich fordert er „die Ausstoßung des Rezitativ[s] und einen entsprechenden Ersatz“, nämlich das Melodram: „so müssten meiner Meinung nach die Worte zu der begleitenden Musik gesprochen werden.“<sup>22</sup>

Während Nietzsche hier musikstilistisch offensichtlich neue Wege beschreiten will, rang er noch Monate zuvor mit der textlichen Grundlage seines Oratoriums. „Da Du ja wegen des Textes verlegen bist“, schrieb ihm Krug im November 1860, „kannst Du ja einiges aus dem Bach’schen Texte entlehnen, zu Weihnachten, wenn wir uns sehen, will ich Dir recht gern den Text zu Bachs Weihnachtsoratorium

---

<sup>21</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* 53 (1860), Nr. 20 vom 9. November 1860, S. 171.

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Gustav Krug und Wilhelm Pinder vom 14. Januar 1861, KBG I, 1, S. 137f.

geben.“<sup>23</sup> Diesen Vorschlag konnte Nietzsche unmöglich akzeptieren; erhalten haben sich, neben der Verwendung von Psalmtexten, ausschließlich eigene Texte<sup>24</sup>.

Eine vollendete und in sich abgeschlossene Szene, die in ein instrumentales Nachspiel mündet, beginnt mit den Worten *Wild wogt der Wahn* (CD 1, 20), die Zeugnis ablegen für Nietzsches Übernahme des von Wagner in seinen Operndichtungen geschätzten Stabreims (etwa nach dem Modell der *Walküre*: „Winterstürme wichen dem Wonnemond“<sup>25</sup>). Vermutlich ist diese Szene, die wohl für die Rolle einer der Heiligen Drei Könige gedacht war, identisch mit einem in einer „Germania“-Liste genannten „Gesang des Moh[ren]“<sup>26</sup>. Vielsagend für den späteren Entwicklungsgang Nietzsches ist, dass der Text neben der Erwartung auch die Zweifel des Wundergläubigen thematisiert („O Zweifel, schwinde, | Dass ich Ruhe finde!“).

Neben der aus Lukas 1, 28-38 übernommenen Szene „Mariä Verkündigung“ und den ebenfalls traditionellen Hirtenchören lassen die erhaltenen Überschriften der Werkteile auf eine unkonventionelle Anlage dieses Oratoriums schließen. Offensichtlich plante Nietzsche, das Werk mit der Darstellung der in dunklem Unglauben befangenen „Heidenwelt“ beginnen zu lassen und mit der „Stern Erwartung“ der Heiligen Drei Könige fortzusetzen; ein weiterer Teil sollte „Der Könige Tod“ darstellen, der den Untergang der Heidenwelt und den Sieg des Christentums zu symbolisieren hatte. Generell großformale Gliederung für das Oratorium hatte Nietzsche in dem oben zitierten Brief gefordert: „Deshalb halte ich dafür, dass das Ganze nur in wenige, aber größere Teile zerfallen [soll], die sich dem Gang der Ereignisse anschließen und einen durchgängig einigen Charakter tragen.“<sup>27</sup>

Über die Gründe, weshalb Nietzsche dieses konzeptionell so durchdachte Projekt schließlich aufgab, lässt sich nur spekulieren. Vielleicht kapitulierte er vor der Dimension und der technischen Durchführbarkeit der gestellten Aufgabe, vielleicht aber auch „von der Sache her“, wie Curt Paul Janz, der Herausgeber der Kompositionen Nietzsches, zu bedenken gab. „Es bleibt möglich, dass Nietzsche das Religiöse als Wesensteil überhaupt gefehlt hat, und darum auch lebenslang als unbewältigtes Problem vor ihm stand, und dass er in der Jugend, des Mangels zwar nicht bewusst, aber ihn fühlend, versuchte, es auf dem Umweg über das Ästhetische, die Formung im Kunstwerk, zu gewinnen, gewissermaßen zu überlisten — was letztlich immer scheitern muss.“<sup>28</sup>

Jedenfalls formte Nietzsche nach Aufgabe des Projekts — zeitlich parallel zu seiner Konfirmation im März 1861 — im Sommer des Jahres aus den oben erwähnten drei Hauptteilen des Torsos das fast viertelstündige „Tonstück“<sup>29</sup> *Schmerz ist der Grundton der Natur* (CD 1, 24), das wohl als das musikalische Hauptwerk der Jugendzeit überhaupt, wenn nicht seines gesamten Schaffens gelten darf — eine erstaunlich kühne Musik, die die Tongemälde eines Gustav Mahler oder Richard Strauss, die zu jener Zeit gerade erst geboren wurden (\*1860, 1864), vorwegzunehmen scheint. Für Janz handelt es sich bei dieser Neuverwendung um einen Prozess der Säkularisierung: Nietzsche überwinde „mit der ‚Konversion‘ dieser Weihnachtsoratoriumsteile in eine freie Klavierfantasie die Bindung an die Frömmigkeit seines engsten Kreises.“<sup>30</sup> Was den jungen Komponisten zu dem Titel bewog, hinterließ bei anderen Interpreten Ratlosigkeit: „Der Titel verwundert um so mehr, als man sich fragen kann, wie denn Musik, die ursprünglich das Weihnachtsfest und seine ‚frohe Botschaft‘ gestalten sollte, plötzlich mit dem neuen Titel zu korrespondieren vermöge.“<sup>31</sup>

<sup>23</sup> Gustav Krug, Brief an Friedrich Nietzsche von Ende November 1860, KBG I, 1, S. 344.

<sup>24</sup> Nietzsche Texte zum *Weihnachtsoratorium* sind veröffentlicht in KGW I, 2, S. 215-217; 9 [1]

<sup>25</sup> Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* [in 12 Bänden], 5. Auflage, Leipzig o. J., Bd. 6, S. 16f.

<sup>26</sup> KGW I, 2, S. 470.

<sup>27</sup> wie Anm. 22.

<sup>28</sup> Curt Paul Janz, *Die Kompositionen Friedrich Nietzsches*, in: *Nietzsche-Studien* 1 (1972), S. 173-184; Zitat S. 177f.

<sup>29</sup> Der Eintrag im „Verzeichnis aller Einsendungen von Aug. 1860 bis Septemb. 1862“ der „Germania“ lautet: „August 1861 [...] FN [= Friedrich Nietzsche] ‚Schmerz ist Grundton der Natur.‘ Tonstück.“, KGW I, 2, S. 482 .

<sup>30</sup> Curt Paul Janz, *Das Form-Inhalt-Problem in Friedrich Nietzsches Musikauffassung*, in: Andreas Cesana, Olga Rubitschon (Hrsg.), *Philosophische Tradition im Dialog mit der Gegenwart. Festschrift für Hansjörg A. Salmony*, Basel/Boston/Stuttgart 1985, S. 173-191; Zitat S. 178.

<sup>31</sup> Thomas Ahrend, Martin Albrecht, Jan Hemming, Bernd Kulawik, *Nietzsches Jugendkompositionen der Pfortenser Zeit*, in: *Nietzscherforschung* 1 (1994), S. 313-334; Zitat S. 315.

Die parallele Lektüre des Sonetts des romantischen Dichters Justinus Kerner, auf das der Titel anspielt, mit einem im Folgejahr entstandenen Text Nietzsches erhellt indes den Sinn der eigentümlichen Titelgebung. In Nietzsches eigenem Text mit der Überschrift *Heidenwelt und Christentum* vom April 1862 zeichnet er, auffälligerweise in durchgängig musikalischen Metaphern, ein romantisches Nocturne der „erlösungsbedürftigen Menschheit“. Der Text liest sich wie eine Umschreibung des ideellen Gehalts des „Tonstücks“ *Schmerz ist der Grundton der Natur*, das dadurch gleichsam zu einer handlungsgetragenen Symphonischen Dichtung wird. Aufgrund der klaren Entsprechung der textlichen und musikalischen Abläufe, ist es wahrscheinlich, dass Nietzsche mit diesem Text tatsächlich nachträglich ein Programm dieser Tondichtung niederlegte.

In dem folgenden Textabdruck — einer Einladung zum Hören nach Nietzsche — sind die entsprechenden musikalischen Teile und Laufzeitangaben der Einspielung (CD 1, **24**) jeweils in Klammern dem betreffenden Abschnitt vorangestellt.

### „Heidenwelt und Christentum

[Heidenwelt:] [0:00] Ein düsteres Nachtbild — [0:10] tiefgraue Wolken eilen am Himmel hin — [0:41] mitunter gleiten geisterhafte Lichtstreifen des auftauchenden Mondes über die Gegend. [1:23] Die Klage der erlösungsbedürftigen Menschheit tönt schmerzlich zerrissen aus der Tiefe der Nacht hervor. [2:30; 3:34] Unheimliche Gedanken, [4:30] grelle Ausbrüche der Verzweiflung und [4:54] schwärmerisches Sehnen nach eine[m] rettenden Heiland —, [5:11] bald Klänge des Irrsinns, [5:22] sonderbar unbestimmte Tonverschlingungen, [5:46] bald weiche und rührende Harmoniewechsel. —

[Sternwartung:] [6:18] Leise, aus der Tiefe aufsteigend, [6:33] in liebevollen Akkorden kündigt sich das Christentum an, nicht in himmelstürmender Tonfülle, sondern bescheiden und [06:49] doch weltumschlingend. [7:30] Ein wilder Kampf beginnt; [7:44] starr und eisern scheint das Heidentum zu widerstehen; in grollenden Figuren steigt es zu drohender Höhe empor, aber [8:01] leise tönt doch das süße Evangelium hindurch, [8:09; 8:49] trostverkündend der ruhelosen, sehnsüchtigen Welt, bis endlich [9:27; 10:14] in vollen Klängen die himmlische Verheißung ertönt;

[Der Könige Tod:] [10:54] die heidnischen Stimmen verhallen; [11:08] das Christentum hat gesiegt und [11:45] nun wogt es in gewaltigen, breiten Harmonien über das Erdenrund, die Welt wieder an den Himmel knüpfend, den sie verloren, nicht ohne harten Kampf, aber doch [11:54] in maßvoller Ruhe flutend, [12:10] ein Weltstrom, unaufhaltsam, großartig hinrollend, dessen Quelle [12:32] die unendliche, weltumfassende Liebe Gottes ist. —<sup>32</sup>

Ein Abschnitt des zweiten Teils, „Sternwartung“, verrät deutlich die gesangliche Herkunft; bei 8:49 ist nach Nietzsches Textbuchentwurf folgender Text der Figur des Ersten Greisen zu unterlegen (s. Notenbeispiel 2):

„O dass doch bald in lichter Pracht  
Die Sternverheißung sich erfüllte!  
O dass bald doch die düstre Nacht  
In wundervollen Glanz sich hüllte!“<sup>33</sup>

Friedrich Nietzsche  
Schmerz ist der  
Grundton der Natur  
2. Teil Sternwartung

Takt 186-205

O dass doch bald in lichter Pracht die Sternverheißung sich erfüllte!  
O dass bald doch die düstre Nacht in wundervollen Glanz sich hüllte!

### Notenbeispiel 2

<sup>32</sup> KGW I, 2, S. 440f.; 13 [8]

<sup>33</sup> wie Anm. 24, S. 216.



In Kerners Gedicht *Der Grundton der Natur* von 1839 fand der junge Nietzsche nun dieselbe „Erlösungsbedürftigkeit“ der Menschheit, ja der ganzen Schöpfung, die er sich in seiner musikalischen Dichtung imaginiert hatte, aus einem hochmusikalischen Text heraustönen.

### **Der Grundton der Natur**

Wenn der Wald im Winde rauscht,  
Blatt mit Blatt die Rede tauscht,  
Möcht ich gern die Blätter fragen:  
Tönt ihr Wonnen? tönt ihr Klagen?

Springt der Waldbach Tal entlang  
Mit melodischem Gesang,  
Frag ich still in meinem Herzen:  
Singt er Wonne? singt er Schmerzen?

Lausch der Äolsharfe nur!  
Schmerz ist Grundton der Natur;  
Schmerz des Waldes rauschend Singen,  
Schmerz — des Baches murmelnd Springen,  
Und am meist aus Menschen Scherz  
Tönt als Grundton Schmerz, nur Schmerz.

*Justinus Kerner*<sup>34</sup>

Zwanzig Jahre nach seiner Entstehung wurde Nietzsche noch einmal mit seinem Jugendwerk konfrontiert. Am 26. Juli 1882 fand in Bayreuth die lange angekündigte Uraufführung von Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal* statt. Nietzsche besuchte die Festspiele zusammen mit seiner Schwester und Lou Andreas-Salomé. Die Tage davor verbrachte er aber „in Naumburg, um meine Schwester ein wenig noch auf den Parsifal vorzubereiten. Da ging es mir seltsam genug!“, berichtete er seinem Freund Köselitz. „Schließlich sagte ich: ‚Meine liebe Schwester, ganz *diese Art Musik* habe ich als Knabe gemacht, damals als ich mein Oratorium machte‘ — und nun habe ich die alten Papiere hervorgeholt und, nach langer Zwischenzeit, wieder abgespielt: die *Identität* von *Stimmung* und *Ausdruck* war märchenhaft! Ja, einige Stellen, z. B. ‚Der Tod der Könige‘, schienen uns beiden ergreifender als alles, was wir uns aus dem P[arsifal] vorgeführt hatten, aber doch ganz parsifalesk! Ich gestehe: mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewusst geworden, *wie* nahe ich eigentlich mit W[agner] *verwandt* bin.“<sup>35</sup>

„Der Anspruch ist im *Weihnachtsoratorium* Nietzsches derselbe wie in Wagners *Parsifal*“, kommentiert Janz dieses denkwürdige déjà-vu-Erlebnis, „die Musik als Medium christlichen Transzendenz-Erlebens einzusetzen und nur in dieser Funktion gelten zu lassen, ja hierin ihre höchste Erfüllung, ihren einzigen genuinen Aussagebereich zu sehen; also Musik nicht als Musik, sondern als Stimmungsträger des christlichen Mysteriums sich vollenden zu lassen, mithin ein Grundsatz philosophischer Ästhetik, den Nietzsche jetzt [1882] ‚überwunden‘, verlassen hatte, in dem er aber in seiner Jugend dank der gemeinsamen Grundlage der Schopenhauerschen Auffassung der Musik — Wagner in einer ihn nun erschreckenden Weise nahe gestanden war.“<sup>36</sup>

Auf inhaltlicher Ebene nimmt der junge Nietzsche insbesondere den sogenannten „Karfreitagszauber“ aus dem dritten Aufzug des *Parsifal* voraus. Das „schwärmerisch[e] Sehnen nach einem rettenden Heiland“ projiziert Gurnemanz in seiner christlichen Unterweisung des Toren Parsifal dort auf die ganze Natur:

---

<sup>34</sup> Josef Gaismaier (Hrsg.), *Justinus Kerners sämtliche poetische Werke*, Leipzig 1905, Bd. 1, S. 251f. — Denselben Gedanken formulierte Kerner an anderer Stelle unter demselben Titel in dem Vierzeiler: „Oft hör’ ich, geh’ ich einsam auf der Flur, | Leis’ einen Ton unnennbar tiefer Klage, | Und wenn ich dann erstaunt, was tönt so? frage, | Lacht’s laut: Das ist der Grundton der Natur! (ebd., Bd. 2, S. 118.)

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Heinrich Köselitz vom 25. Juli 1882, KGB III, 1, S. 231.

<sup>36</sup> Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche*, München/Wien 1978/79, Bd. 2, S. 139f.

„Freie, anmutige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenau.

Gurnemanz

Des Sünders Reuetränen sind es,  
die heut mit heil'gem Tau  
beträufet Flur und Au';  
der ließ sie so gedeihen.

Nun freut' sich alle Kreatur  
auf des Erlösers holder Spur,  
will ihr Gebet ihm weihen.

Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen;  
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;  
der fühlt sich frei von Sündenangst und Grauen,  
durch Gottes Liebesopfer rein und heil.

Das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,  
dass heut' des Menschen Fuß sie nicht zertritt,  
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld  
sich sein erbarmt' und für ihn litt,  
der Mensch auch heut in frommer Huld  
sie schon mit sanftem Schritt.

Das dankt dann alle Kreatur,  
was all da blüht und bald erstirbt,  
da die entsündigte Natur  
heut' ihren Unschuldstag erwirbt.“<sup>37</sup>

### Die Symphonische Dichtung *Ermanarich*

Nach Abschluss seiner *Schmerz*-Tondichtung nahm sich Nietzsche neben einem kurzen *Presto* (CD 1, 16), einem der zahlreichen frühen vierhändigen Klavierkompositionen, die vermutlich für das gemeinsame Musizieren mit seiner Schwester Elisabeth entstanden<sup>38</sup>, im September 1861 mit der Symphonischen Dichtung *Ermanarich* ein weiteres Großprojekt vor. Unmittelbar anregend waren hierbei, nach Nietzsches eigener Aussage<sup>39</sup>, zwei Orchesterwerke von Franz Liszt: die *Dante-Symphonie* (*Eine Symphonie zu Dantes „Divina Commedia“*), mit der ihn im September 1861 Gustav Krug, sein „älteste[r] Freund und Bruder in arte musica“<sup>40</sup>, bekannt machte und das Werk dabei sogleich rezensierte sowie die Symphonische Dichtung *Hungaria*. Nach dem Vorbild der letzteren nannte Nietzsche seine Komposition zunächst *Serbia*, über die erstere hielt er sogleich einen sogenannten „Synodevortrag“ in der „Germania“. Wahrscheinlich nahm Nietzsche auch die ausführliche Besprechung dieses Werks in der *Neuen Zeitschrift für Musik* durch Felix Draeseke<sup>41</sup> zur Kenntnis, auf die ihn Krug hinwies. Darin verkündet der Komponist und Liszt-Jünger Draeseke, damals einer der publizistischen Wortführer der „neudeutschen Schule“ und entsprechend glühender Verfechter der musikalischen Ausdrucks-Ästhetik, thesenartig: „[F]ür die bildende Kunst ist das sinnlich Wahrnehmbare, für die Musik das Gefühl die Basis, von welcher aus allmählich die Idee und der Gedanke erobert werden kann.“ Er stellt aber auch die Frage, „[o]b nicht die fortwährende Appellation an Gefühl und Phantasie zur Übermüdung, unkünstlerischen Steigerungssucht und monotonen Langeweile führen dürfte; die Schilderung der weitesten Extreme verleiten könne, über die Grenzen der Kunst hinauszugehen und Unmusikalisches zu produzieren?“<sup>42</sup>

Auf eben jene „weitesten Extreme“ und die „fortwährende Appellation an Gefühl und Phantasie“ legte es Nietzsche in seinem neuen Werk, das ihm im Rückblick „abschreckend durch seine Wildheit und Herbe“ erschien<sup>43</sup>, aber gerade erkennbar an. Als Handlungsbasis wählte er einen Stoff aus dem *Lied von Hamdir* der *Älteren Edda*, den er bereits im Juli 1861 in dem Aufsatz *Ermanarich, Ostgotenkönig*.

<sup>37</sup> wie Anm. 25, Bd. 10, S. 364, 371f.

<sup>38</sup> Das *Presto* ist hier erstmals eingespielt in einer Übertragung für Klavier zu zwei Händen.

<sup>39</sup> KGW I, 3, S. 4; 14 [2].

<sup>40</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Gustav Krug von Ende Oktober 1887, KGB III, 5, S. 182.

<sup>41</sup> Liszt's *Dante-Symphonie*, besprochen von Felix Dräseke, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 53 (1860), Nr. 23 vom 30. November 1860, S. 193-196; Nr. 24 vom 7. Dezember 1860, S. 201-204; Nr. 25 vom 14. Dezember 1860, S. 213-215; Nr. 26 vom 21. Dezember 1860, S. 221-223.

<sup>42</sup> ebd., S. 194.

<sup>43</sup> wie Anm. 39, S. 8.

*Eine historische Skizze* philologisch bearbeitet hatte. Der einleitend behandelte Konflikt Nietzsches zwischen philologischer und künstlerischer Neigung, zwischen quellenkundlicher Gründlichkeit und spontanem künstlerischem Handeln, tritt offen zu Tage, wenn er zu Beginn seines Aufsatzes schreibt: „Seit vorigen Hundtagsferien hatte ich mir vorgenommen, den sagenberühmten Tod des Ostgotenkönigs Ermanarich in einem dramatischen Gedicht zu verherrlichen. Da ich mich aber zu diesem Vorhaben noch nicht reif genug fühlte, mir auch die älteste Geschichte und Sitte der Goten nur in ihren allgemeinsten Umrissen bekannt war, so musste ich mich notgedrungen nach den Quellschriften umsehn, um aus ihnen Stoff und nähere Belehrung zu schöpfen. Das Resultat dieser Studien liegt mir vor — keine Tragödie, sondern eine trockene Abhandlung.“<sup>44</sup> Erst im Mai des nächsten Jahres trug Nietzsche auf einer Schulfeier das nun fertig gestellte Gedicht *Ermanarichs Tod*<sup>45</sup> vor, drei weitere Jahre sollten vergehen bis zur Niederschrift der Inhaltsangabe eines Ermanarich-Dramas<sup>46</sup>.

Zur musikalischen Umsetzung schien Nietzsche jedoch unmittelbarer Zugang zu finden: „[Z]ur Dichtung war ich noch zu sehr erschüttert und noch nicht fern genug, um ein objektives Drama zu schaffen“, heißt es im Oktober 1862, „in der Musik aber erfolgte der Niederschlag meiner Stimmung, in der sich die Ermanarichsage völlig inkarniert hatte.“<sup>47</sup> Musik als reine Stimmungskunst — hier knüpft Nietzsche deutlich an Draeseke an, der in seiner Liszt-Rezension geradezu eine Kompostionsanleitung nach neudeutscher Manier gab: „Wie wir gesehen, basiert nämlich alle Musik, auch die symphonische, auf der *Stimmung*. Von ihr also hat der Tonkünstler auszugehen, will er Bilder gestalten, Vorgänge darstellen. Die Stimmung muss ihm Grundlage, deren Wiedergabe erster Zweck sein. Will er nun, weitere, wichtigere Zwecke verfolgend, die poetische Idee in den Bereich der Tonkunst ziehen, Programm-Musik schaffen, so muss er bedacht sein, die Stimmungen zu Bildern zu verkörpern, letztere zu Gedanken zu vergeistigen.“<sup>48</sup>

Doch nicht nur ästhetisch ließ sich Nietzsche von Draeseke leiten, er übernahm auch dessen Duktus der Rezension, als er, als turnusmäßiger „Quartalszensor“, seine eigene Komposition in der hier einspielten zweiten Fassung für Klavier zu zwei Händen einer kritischen Besprechung unterzog. In seinen „Anmerkungen über das Formelle“ hob er, in Draesekes Gefolge, ganz auf den „Wechsel der Stimmungen“ und „mehrere sehr kühne Übergänge“ ab, betonte die rhapsodische Schreibweise („an mehreren Stellen [...] ist ausdrücklich bemerkt, dass sie taktfrei zu spielen sind“) und appellierte für die Wiedergabe an die Phantasie des Interpreten, „so zum Schluss, wo ein Hineinleben in den fürchterlichen Vorgang allein das richtige Spiel lehren kann.“<sup>49</sup>

Die Handlung der Symphonischen Dichtung knüpft an die Figurenkonstellation Marke — Tristan — Isolde in Wagners *Tristan und Isolde* an: Der greise König Ermanarich sendet seinen Sohn Randwe als Brautführer der jungen Swanhild aus, die er zur Ehefrau begehrt. Als er das auf der Brautfahrt entstandene Liebesverhältnis der beiden entdeckt, überliefert er seinen Sohn dem Hemker und bricht darauf zusammen. Im folgenden Abdruck der kommentierten Inhaltsangabe Nietzsches sind, wie bei der Höranleitung zu *Schmerz ist der Grundton der Natur* (s. S. 8), die Laufzeitangaben der Einspielung (CD 1, 6) jeweils in Klammern dem betreffenden Abschnitt, von Nietzsche mit Studierbuchstaben dem Notentext zugeordnet, vorangestellt.

---

<sup>44</sup> KGW I, 2, S. 274f.; 10 [20].

<sup>45</sup> KGW I, 2, S. 370-375; 12 [17].

<sup>46</sup> KGW I, 4, S. 65f.; 33 [1].

<sup>47</sup> wie Anm. 43, S. 7.

<sup>48</sup> wie Anm. 41, S. 194.

<sup>49</sup> wie Anm. 39, S. 7.

„[00:00] Die ersten Takte — heroisch düster — führen uns den greisen Ermanarich vor, eine ernste, wilde Heldenpersönlichkeit, der Milde und Zartheit fern, die auf ihre verrauschten Lebenswogen kalt herabschaut. [0:35] Die nächsten sechs Takte zeigen mehr Lebhaftigkeit und Unruhe, eine leise Freude schimmert durch — erwartet doch der alte Held den Brautzug mit der lieblichen Swanhild, angeführt von seinem Sohn Randwe! [1:11] Von ferne klingen die Töne eines nationalen Marsches, der Zug kommt näher, [1:24] die Gefühle Ermanarichs steigern sich zu leidenschaftlicher Hast. Ist es Ungeduld oder denkt er seines Sohnes, seines heißblütigen Randwe? Ahnt er, fürchtet er? Seine stürmische Gefühle verschlingt [1:45] der machtvoll eintretende Hochzeitsmarsch, voll ungarischer Glut und Kraft. Währenddem wogt der Zug bis an seinen Palast heran; [2:30] Swanhild, von Jungfrauen umringt, geht auf den König zu, von Harfenklängen eingeführt, ‚lind, wie der Sonnenstrahl, der in den Sälen glänzt‘ (Edda), aber doch durchhaucht von Besorgnis, wenn sie den greisen, blitzaugigen Ermanarich anschaut. [2:55] Das folgende Motiv, basierend auf den Tönen, die das Swanhildenthema durchklingen — andeutend die Gleichstimmung der Seelen — tritt grell und heftig auf, schmerzdurchwühlt, gramumnachtet. Randwe empfindet den Zwiespalt der Verhältnisse stark und leidenschaftlich, den Zwiespalt seiner Liebe und der Liebe seines Vaters; weltenschmerzliche Verbitterung, dass seine Liebe zerstört, unheimliche Gedanken durchzucken ihn und ziehen nieder in die Tiefe, stumm fragend. [4:00] Da dringen von fern die Klänge des Hochzeitsmarsches an ihn heran, heiter und traurig, herbe und süß: [4:31] Randwe bricht in Wut aus, er flucht und tobt, leidenschaftliche Triolen, impetuos vorgetragen, zeichnen seine Verzweiflung. Seine Liebe zu Swanhild dringt durch, [5:11] er wird weicher gestimmt, aber doch noch ist er furchtbar aufgeregte, die Gedanken und Gefühle stürmen und wechseln in ihm. Die für ihn fürchterlichen Klänge des Hochzeitsmarsches umziehen seine Seele, reißen sie fort, immer schneller[,] immer stürmischer. Hier liegt in dem Ermanarichdrama der Punkt, [5:35] wo Randwe in den Hochzeitssaal hereinstürzt, wütend Swanhild an sich reißt, [5:41] wo Ermanarich seinen Dolch nach ihm wirft. Die Musik drückt bloß die wachsende Leidenschaft aus, jähe Aufschreie der Verzweiflung, dann plötzliches Entsetzen über seine Tat, die Wut Ermanarichs, dessen Augen rollen, dessen Seele aufflutet, der den Sohn verflucht, dem Henker übergibt; [6:04] dann wie in Betäubung dasteht, von den Wellen der Wut verschlungen, stumm und finster. [6:20] Leise setzen die Musikanten das Hochzeitsmarschmotiv ein: das packt Ermanarichs Seele, das rüttelt ihn aus seiner Betäubung; [6:29] das Fürchterliche übermannt ihn plötzlich, ozeanartig tost er auf; [6:38] der Rhythmus der Hochzeitsklänge klingt verzerrt, wie aus wildem Traum auftauchend, in seiner Seele Tiefe. [6:52] Ein Geiger nimmt das Thema wehmütig, doch slawisch trotzig auf. [6:58] Ein letzter Aufschrei Ermanarichs — voll ungarischer Wildheit — und der erste Teil eines Dramas ist ausgespielt, alles ist stumm, tot, harrend auf Erlösung.“<sup>50</sup>

„Meine Art, Historisches zu berichten, ist eigentlich, eigene Erlebnisse bei Gelegenheit vergangener Zeiten und Menschen zu erzählen“<sup>51</sup>, lautet ein Fragment aus dem Nachlass 1878. Ist es denkbar, dass sich der 17- bis 18-jährige Nietzsche von der Ermanarich-Handlung derart angezogen fühlte und sie mit den extremsten Mitteln, die der damaligen Musik zu Gebote standen, umsetzte, weil darin ein Sohn gegen seinen übermächtigen Vater aufbegehrt und dafür zur Strafe zum Tode verurteilt wird?

### „Panslawistische“ Klavierstücke

In seiner Selbstrezension des *Ermanarich* betrachtete Nietzsche als „Hauptfehler des Ganzen“, dass es „keine Goten“ sind, „keine Deutschen, die ich gezeichnet, es sind — ich wage es zu behaupten — Ungargestalten; der Stoff ist aus der germanischen Welt in die ungarischen Puszten, in die ungarischen Glutseelen getragen.“<sup>52</sup> Diese Übertragung überrascht bei einem werdenden Philologen, der sich, nach eigener Angabe, zuvor intensiv mit Quellenforschung befasst hatte; Lengyel sieht hier Nietzsche im Sog seines übermächtigen musikalischen Vorbilds befangen: „Eigenartig vermischt sich die romantischheldenhafte Vorstellung der ungarischen und der slawischen Seele im Bewusstsein des jungen Nietzsche. Sichtbar herrscht das ungarische Wesen vor — er wollte den deutschen Sagenhelden mit

<sup>50</sup> ebd., S. 5-7. Die Angabe „wo Randwe in den Hochzeitssaal hereinstürzt“, dem Nietzsche keinen Musikabschnitt zuordnet, wurde ergänzend auf die Zeitangabe [5:35] bezogen.

<sup>51</sup> KGW IV, 3, S. 390; 30 [60].

<sup>52</sup> wie Anm. 39, S. 4.

seinen ostgotischen Recken darstellen und nun muss er erkennen, dass er unter dem Einfluss der Musik Liszts ‚ungarische Glutseelen‘ dargestellt hat.<sup>53</sup>

Als tieferen, psychologischen Grund kann man eine Bemerkung des späten Nietzsche heranziehen. „Die Begabung der Slawen schien mir höher als die der Deutschen“, schrieb er 1882, „ja ich meinte wohl, die Deutschen seien erst durch eine starke Mischung mit slawischem Blute in die Reihe der begabten Nationen eingerückt.“<sup>54</sup> Bekanntlich ließ Nietzsche zeitlebens nicht von der Überzeugung ab, er sei polnischer Herkunft, und legte zunehmend Wert darauf, die Kunde dieser vermeintlichen Abstammung zu verbreiten. Dabei saß er offensichtlich einer schon früh in der Familie verbreiteten, faktisch jedoch unhaltbaren und widerlegten Legende auf, die vermutlich auf seine Tante Rosalie zurückgeht.

Bereits 1862 unterschrieb er einen halb scherzhaft gehaltenen Brief mit „FWvNietzky“<sup>55</sup>; aus der Fülle späterer Einlassungen seien hier folgende zitiert: „Betrachten Sie meinen Namen: meine Vorfahren waren polnische Edelleute, noch die Mutter meines Großvaters war Polin.“<sup>56</sup> (1882) — „Man hat mich gelehrt, die Herkunft meines Blutes und Namens auf polnische Edelleute zurückzuführen, welche Niëtzky hießen und etwa vor hundert Jahren ihre Heimat und ihren Adel aufgaben, unerträglichen religiösen Bedrückungen endlich weichend: es waren nämlich Protestanten. Ich will nicht leugnen, dass ich als Knabe keinen geringen Stolz auf diese meine Abkunft hatte [...]. Dass mein Äußeres bis jetzt den polnischen Typus trägt, ist mir oft genug bestätigt worden [...].“<sup>57</sup> (1882) — „[I]ch schäme mich, so wenig von den Polen zu wissen (die, zu guter Letzt, doch meine ‚Altvordern‘ sind.“<sup>58</sup> (1884) — „Meine Vorfahren waren polnische Edelleute (Niëzky); es scheint, dass der Typus gut erhalten ist, trotz dreier deutscher ‚Mütter‘. Im Auslande gelte ich gewöhnlich als Pole; noch diesen Winter verzeichnete mich die Fremdenliste Nizzas comme Polonais.“<sup>59</sup> (1888).

Insbesondere bewies er hohe Wertschätzung für seinen vermeintlichen „Landsmann“ Frédéric Chopin: „An Chopin verehere ich namentlich, dass er die Musik von den deutschen Einflüssen, von dem Hange zum Hässlichen, Dumpfen, Kleinbürgerlichen, Täppischen, Wichtigtuerischen freigemacht habe; Schönheit und Adel des Geistes und namentlich vornehme Heiterkeit, Ausgelassenheit und Pracht der Seele, insgleichen die südländische Glut und Schwere der Empfindung hatten vor ihm in der Musik noch keinen Ausdruck.“<sup>60</sup> (1882) — „Ich werde nie zulassen, dass ein Deutscher wissen *könne*, was Musik ist. [...] Ich bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben: ich nehme, aus drei Gründen, Wagners Siegfried-Idyll aus, vielleicht auch Liszt, der die vornehmsten Orchester-Akzente vor allen Musikern voraus hat; zuletzt noch alles, was jenseits der Alpen gewachsen ist [...].“<sup>61</sup> (1888/89, *Ecce homo, Warum ich so klug bin*, 7)

Aus dieser Haltung heraus schrieb Nietzsche seit Anfang 1862, im Anschluss an die erste Fassung des *Ermanarich*, eine ganze Reihe von Klavierstücken, die man „panslawistisch“ nennen könnte. Denn letztlich unterschied der jugendliche Nietzsche nicht groß zwischen den verschiedenen slawischen Völkern; so galten ihm die „Ungargestalten“ des *Ermanarich* zuerst für Serben, und unter den Slawen hielt er die Polen, und damit sich selbst, nur für die vornehmsten, an „Schönheit und Adel des Geistes“<sup>62</sup> reichsten, „begabtesten und ritterlichsten“<sup>63</sup> („Man nennt nicht umsonst die Polen die Franzosen unter den Slawen“, heißt es in *Ecce Homo*<sup>64</sup>). Auch unter den „Germania“-Freunden verschwammen die National-Kategorien: Als Nietzsche im April 1862 dort seine Nachdichtung *Sechs serbische Volkslieder*

---

<sup>53</sup> Béla Lengyel, *Nietzsches Image von Ungarn*, in: *Hungarian Studies* 2/2 (1986), S. 243-263; Zitat S. 246.

<sup>54</sup> KGW V, 2, S. 580; 21 [2].

<sup>55</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Raimund Granier vom 28. Juli 1862, KGB I, 1, S. 216.

<sup>56</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Heinrich von Stein von Anfang Dezember 1882, KGB III, 1, S. 287.

<sup>57</sup> wie Anm. 54, S. 579.

<sup>58</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Franz von Overbeck vom 7. April 1884, KGB III, 1, S. 494.

<sup>59</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Georg Brandes vom 10. April 1888, KGB III, 5, S. 288.

<sup>60</sup> wie Anm. 54.

<sup>61</sup> KGW VI, 3, S. 288f.

<sup>62</sup> wie Anm. 54.

<sup>63</sup> ebd..

<sup>64</sup> KGW VI, 3, S. 299.

einreichte, antwortete ihm Gustav Krug: „Ich halte diese Komposition nach dem ersten Überblick für das Beste und *Lisztischste*, was Du bis jetzt geliefert hast.“<sup>65</sup>

So entstand eine Serie von Klavierstücken unter dem Sammeltitle *Ungarische Skizzen*, von denen etliche verschollene nur noch dem Namen nach bekannt sind: *Wilde Träume*, *Heideschenke* (wohl inspiriert durch Nikolaus Lenaus gleichnamiges Gedicht aus den *Heidebildern*, „Ich zog durchs weite Ungarland“), *Impromptu*, *Nachts auf der Heide*, *Heimweh*. Unter den hier eingespielten Stücken ist die „mit tiefem Gefühl“ vorzutragende *Heldenklage* (CD 2, 6), die wohl noch dem König Ermanarich gegolten hat, das früheste (April 1862). Es ist eines der formal am geschlossensten Charakterstücke Nietzsches, aus dem sich wohl auch ein von Janz generell bei dessen Kompositionen festgestellter „spezifisch Nietzschescher Zug zur Melancholie“<sup>66</sup> heraushören lässt. In dem *Zigeunertanz* (CD 1, 14) von Juni 1862 schrieb Nietzsche eine sogenannte Friska, den zweiten, schnellen, im 2/4-Takt gehaltenen Teil des traditionellen ungarischen Csárdás, der sich gegen Ende wild und ausgelassen steigert. Das Ende des Manuskripts dieses Stücks muss als verschollen gelten; die beiden Schlusstakte der Einspielung wurden vom Verfasser dieses Kommentars nachkomponiert. Wenig darauf, im Juli 1862, entstand das Klavierstück *Édes titok*, das später (S. 23f.) in anderem Zusammenhang besprochen wird. Besondere Bedeutung kommt schließlich den im November 1862 entstandenen *Zwei polnischen Tänzen* zu. Zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung kam Nietzsche in dem bereits mit Anm. 54 zitierten Fragment auf diese Sammlung zurück: „Ein kleines Heft Mazurken, welches ich als Knabe komponierte, trug die Aufschrift ‚Unser Altvordern eingedenk!‘ — und ich *war* ihrer eingedenk, in mancherlei Urteilen und Vorurteilen.“<sup>67</sup> Das hier eingespielte zweite Stück der Sammlung, *Aus der Czarda* (CD 2, 10), ist zumindest eine gelungene Stilkopie, mehr noch aber eine ehrerbietig erbrachte Huldigung an Chopin und den polnischen Nationaltanz, die Mazurka. In dem Titel vermischen sich typischerweise wieder die slawischen Völker: „csárda“ ist kein polnisches, sondern ein ungarisches Wort für ein traditionelles Gasthaus oder eine Schenke; der Titel wäre also mit „Aus der Schenke“ zu übersetzen.

Eine weitere Stellungnahme aus *Ecce homo* (*Warum ich so weise bin*, 3) weist die Spur zum Hintergrund der slawischen Maskeraden Nietzsches. „Ich bin ein polnischer Edelmann pur sang, dem auch nicht ein Tropfen schlechtes Blut beigemischt ist, am wenigsten deutsches“, heißt es zunächst, ähnlich den oben zitierten Charakterisierungen. Dann fährt Nietzsche jedoch fort: „Wenn ich den tiefsten Gegensatz zu mir suche, so finde ich immer meine Mutter und Schwester — mit solcher canaille mich verwandt zu glauben[,] wäre eine Lästerung auf meine Göttlichkeit.“<sup>68</sup> Letztlich ging es ihm somit mit dem behaupteten Polentum — gemäß der Parole „Der Mensch als Dichter des eigenen Lebens“<sup>69</sup> — um die Erschaffung einer neuen, künstlichen und künstlerischen Identität in Absetzung von seinem Elternhaus und somit seiner tatsächlichen Abkunft. Zugleich konnte er sich damit gegen den seinerzeit aufkeimenden deutschen Nationalismus absetzen. Schon als Schulkind schuf Nietzsche aus seinem Namen spielerisch pseudo-lateinische, -ungarische und -polnische Varianten; in einem undatierten Oktavheft notierte er zwischen Schulaufgaben:

„Freodarius Niotazius.  
(alias)  
Imre Szégéni.  
(alias)  
Fridrisk v Nietsky.  
(alias)  
FW Nietzsche“<sup>70</sup>

<sup>65</sup> Gustav Krug, Brief an Friedrich Nietzsche vom 30. April 1861, KGB I, 1, S. 357.

<sup>66</sup> wie Anm. 28, S. 184.

<sup>67</sup> wie Anm. 54, S. 579f.

<sup>68</sup> KGW VI, 3, S. 266.

<sup>69</sup> So übersetzt der Nietzsche-Biograph Werner Ross Nietzsches Formel „Homo poeta“ [*Die fröhliche Wissenschaft*, Drittes Buch, Nr. 153; KGW V, 2, S. 174], Werner Ross, *Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben*, München 1990, S. 705.

<sup>70</sup> Friedrich Nietzsche, *Werke und Briefe, Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Werke, Bd. 2: *Jugendschriften 1861-1864*, hrsg. v. Hans Joachim Mette, Nachdruck: München 1994, S. 459. — Auf diese wenig beachtete Stelle wies zuerst Lengyel (wie Anm. 53), S. 243f. hin.

## Die ersten Klavierlieder

Für die Entstehung der frühen Kompositionen Nietzsches spielt sein häusliches und schulisches Umfeld eine entscheidende Rolle. Für seine geistlichen Werke stellte das Pfarrhaus einen natürlichen Nährboden dar, Nietzsches Improvisieren wurde durch das frühkindlich erinnerte Vorbild des Vaters (s. u., S. 26f.) stimuliert, die Phantasie des Jugendlichen durch die zu Hause verbreitete Legende der polnischen Abstammung der Familie entzündet, und für ein Vorhaben wie *Ermanarich* wirkte die strenge philologisch-germanistische Schulung durch Nietzsches Deutschlehrer in Schulpforta, August Koberstein, Autor eines *Grundrisses der Geschichte der deutschen Nationalliteratur* befruchtend. Viele seiner Kompositionen und Gedichte entstanden als Geschenke für die Familie; derartige Huldigungen wurden, besonders von der Mutter, auch erwartet. Einem Brief vom Februar 1861 zum ihrem Geburtstag fügte Nietzsche etwa entschuldigend hinzu: „Mein Geburtstagsgedicht und eine kleine Komposition sind noch nicht ganz vollendet; das tut mir sehr leid. Ich werde aber alles später vollenden.“<sup>71</sup>

Spätestens seit Herbst dieses Jahres scheint sich Nietzsche intensiv mit dem Klavierlied als neuer Gattung seines Komponierens befasst zu haben. So empfiehlt er im November der Schwester Elisabeth, sich zu Weihnachten Robert Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und -leben*, „seine schönsten Lieder überhaupt“, zu wünschen, die er „sehr passend“ für sie hält — „[d]er Text [von Adelbert von Chamisso, den Nietzsche später selbst dreimal vertonte] ist gleichfalls wunderschön“<sup>72</sup>. Offensichtlich wurde das Klavierlied von der jüngeren, damals 15-jährigen Schwester hausmusikalisch gepflegt, so dass Nietzsche früh auch mit dieser Musiktradition in Berührung kam.

In dem wichtigen Fragment zum „Verhältnis der Sprache zur Musik“ aus dem Umkreis der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* setzte sich Nietzsche zehn Jahre später, im Frühjahr 1871, intensiv, und sicher auch aus eigener Erfahrung, mit der Frage auseinander, aus welchen Motiven heraus ein Komponist, „der vorhandene lyrische Gedichte komponiert“, sich seinen Text wählt. Doch gerade hierin, dem „Unterfangen [...], Musik zu einem Gedichte zu machen[,] d.h. ein Gedicht durch Musik illustrieren zu wollen“, sieht Nietzsche „eine verkehrte Welt!“: „Ein Unterfangen, das mir vorkommt[,] als ob ein Sohn seinen Vater zeugen wollte!“ Denn für Nietzsche ist der Vorstellungsgehalt der Musik gegenüber dem Text immer primär und zeitlich vorrangig, er hält es für schlicht unmöglich, dass „das Bild, die Vorstellung [des Textes] aus sich heraus Musik erzeugen“ könne<sup>73</sup>. Er versucht auch die Widerlegung der „beliebten ästhetischen Anschauung“, die man der seinen entgegenhalten könnte, nämlich dass „nicht das Gedicht [selbst], sondern das durch das Gedicht erzeugte Gefühl“ es sei, „welche[s] die Komposition aus sich gebiert.“ „Das, was wir *Gefühle* nennen“, ist aber für Nietzsche „bereits schon mit bewussten und unbewussten Vorstellungen durchdrungen und gesättigt und deshalb nicht mehr direkt Gegenstand der Musik: geschweige denn, dass es diese aus sich erzeugen könnte.“<sup>74</sup> Denn die Musik hält Nietzsche entschieden für eine überpersönliche Kraft, deren Ursprung, in seinen Worten „jenseits aller Individuation“<sup>75</sup> liegt und „im Schoße jener Kraft ruht, die [...] eine Visionswelt aus sich erzeugt.“<sup>76</sup> „Wenn also der Musiker ein lyrisches Lied komponiert“, so Nietzsches Schlussthese, „so wird er als Musiker weder durch die Bilder, noch durch die Gefühlssprache dieses Textes erregt: sondern eine aus ganz andern Sphären kommende Musikerregung wählt sich jenen Liedertext als einen gleichnisartigen Ausdruck ihrer selbst. Von einem notwendigen Verhältnis zwischen Lied und Musik kann also nicht die Rede sein; [...] das Lied ist eben nur Symbol“<sup>77</sup> Als Beispiel für seine Sichtweise bespricht er den Finalsatz von Beethovens *9. Symphonie*, bei dem er das Schillersche Gedicht *An die Freude* „dem dithyrambischen Welterlösungsjubel dieser Musik“ für „gänzlich

<sup>71</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Franziska Nietzsche vom 27. Februar 1861, KGB I, 1, S. 144.

<sup>72</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Elisabeth Nietzsche von Ende November 1861, KGB I, 1, S. 187. — Nietzsche selbst wünscht sich in dem Brief Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* „für Klavier solo arrangiert“ (ebd. S. 188), ein frühes Zeugnis für Nietzsches Kenntnis und Verehrung dieses Komponisten.

<sup>73</sup> KGW III, 3, S. 381, 380; 12 [1].

<sup>74</sup> ebd., S. 382.

<sup>75</sup> im Original hervorgehoben.

<sup>76</sup> ebd., S. 383.

<sup>77</sup> ebd., S. 384.

inkongruent“ hält. Überwältigt von der Macht der Musik, seien wir Zuhörer „für Bild und Wort“ so „völlig depotenziert“, dass wir „bereits *gar nichts von dem Gedichte Schillers hören!*“<sup>78</sup>

Mit diesem Text haben wir zunächst ein bedeutendes Zeugnis für Nietzsches bereits oben behandelte Musikästhetik des Hörens. Obwohl bereits auf dem Weg dazu, die Musik als autonome, und eben nicht vom Text abhängige Kunst darzustellen, schloss Nietzsche jedoch noch an die von Draeseke vertretene „neudeutsche“ Vorstellung an, derzufolge die Musik zunächst Stimmung sei — wie der „dithyrambisch[e] Welterlösungsjubel“, den er im Finalsatz von Beethovens 9. *Symphonie* vernimmt —, aus der heraus sie „Bilder [zu] gestalten, Vorgänge dar[zu]stellen“ habe, weist ihr aber bereits ein Sonderreich zu, das der menschlich bedingten Stimmung vorausgeht.

Das Primat der Musik über den Text ist auch die Leitlinie von Nietzsches Ausführungen über das Volkslied in der wenig später veröffentlichten Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*: „Die Melodie ist [...] das Erste und Allgemeine“, heißt es dort, „das deshalb auch mehrere Objektivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem wichtigere und notwendigere in der naiven Schätzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem; nichts anderes will uns die *Strophenform des Volksliedes* sagen.“<sup>79</sup> Die Musik *braucht* nicht das Bild und den Begriff des Textes, sondern *erträgt* ihn nur neben sich. „Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nötigte.“<sup>80</sup>

Die „Visionswelt“ der in Nietzsche klingenden Musik kann insbesondere an seinen Tondichtungen *Schmerz ist der Grundton der Natur* und *Ermanarich* hörbar werden. Und es ist völlig im Einklang mit seiner Auffassung, dass sich Nietzsche in beiden Fällen das in den oben bereitgestellten Höranleitungen wiedergegebene Programm (s. S. 8 u. 12) erst *nach* Abschluss der Komposition klar machte und erst dann schriftlich niederlegte. Das Programm des *Ermanarich* nannte er dabei nicht mehr als „die Fäden des Verständnisses“, die ihm „jetzt“, als er die Musik „genauer durchforschte [...] in die Hände fielen“<sup>81</sup>; es war mit der nachträglichen schriftlichen Fixierung nicht ein für alle Mal festgeschrieben<sup>82</sup>.

Vor dem Hintergrund der Reflexionen von 1871/72 des Philosophen Nietzsche ist es von Belang sich fragen, von welchen Liedtexten sich zuvor der Komponist Nietzsche angezogen fühlte, die „gleichnisartig“ widerspiegeln konnten, was sich an „Musikerregung“, an Ausdrucksbedürfnis in ihm regte.

Die ersten beiden Lieder des 17-jährigen, *Mein Platz vor der Tür* (Text: Klaus Groth) (CD 2, 2) und *Aus der Jugendzeit* (Text: Friedrich Rückert) (CD 2, 24)<sup>83</sup>, haben in der Textwahl erkennbar autobiographischen Bezug und erweisen, wie genau und bewusst Nietzsche, der ja seit seiner Kindheit selbst Gedichte schrieb, seine Liedtexte auswählte: Beide kreisen sie um das Thema Heimat und Heimatverlust, und als ihr Schauplatz ist unschwer das Dorf Röcken mit seinem Pfarrhaus, in dem Nietzsche seine Kindheit verlebte, wieder zu erkennen. Der Zaun des ersten Lieds markiert die Grenze zu der „Welt da draußen“, das zweite Lied steht für die Sehnsucht dessen, der nun jenseits des behütenden Zauns lebt, nach dem, „was mein einst war!“ Man bedenke, dass Nietzsche zur Zeit der Komposition ja nicht mehr in seinem Geburtshaus lebte, sondern bereits „da draußen“, in dem als strenges Internat geführtem Schulpforta.

---

<sup>78</sup> ebd.

<sup>79</sup> KGW III, 1, S. 44f.

<sup>80</sup> ebd., S. 47.

<sup>81</sup> KGW I, 3, S. 4.

<sup>82</sup> Eine erstaunliche Nähe zu Nietzsches Anschauungen findet sich bei Robert Schumann. Über einen Kritiker, der die Überschriften seines Klavierzyklus *Kinderszenen* op. 15 allzu wörtlich nahm, schrieb er: „Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, dass mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Komponieren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.“ (Robert Schumann, Brief an Heinrich Dorn vom 5. September 1839, in: *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig<sup>2</sup> 1904, S. 170).

<sup>83</sup> Ein drittes Lied aus dieser Zeit, *So lach doch mal*, ebenfalls nach Klaus Groth, wird später in anderem Zusammenhang besprochen (s. S. 23).



### Mein Platz vor der Tür

Der Weg an unser'm Zaun entlang,  
Wie wunderschön war das!  
War morgens früh mein erster Gang,  
Bis an das Knie im Gras,

Da spielt' ich bis zum Dämmerchein,  
Mit Steinen und mit Sand;  
Großvater holt' mich abends 'rein  
Und nahm mich bei der Hand.

Dann wünschte ich mir, groß zu sein  
Und über'n Zaun zu seh'n.  
Großvater meinte: Lass das sein!  
Wird früh genug geschehn! —

Es kam so weit; ich hab' beseh'n  
Die Welt da draußen mir;  
Es war darin nicht halb so schön  
Als damals an der Tür.

*Klaus Groth,  
Hochdeutsch von Adolf von Winterfeld*

### Aus der Jugendzeit

Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit  
Klingt ein Lied mir immerdar:  
O wie liegt so weit, o wie liegt so weit,  
Was mein einst war!

Was die Schwalbe sang, was die Schwalbe sang,  
Die den Herbst und den Frühling bringt,  
Ob das Dorf entlang, ob das Dorf entlang,  
Es jetzt noch klingt?

Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,  
Waren Kisten und Kasten schwer;  
Als ich wieder kam, als ich wieder kam,  
War alles leer.

Keine Schwalbe bringt, keine Schwalbe bringt  
Dir zurück, wonach du weinst;  
Doch die Schwalbe singt, doch die Schwalbe singt  
Im Dorf wie einst:

Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit  
Klingt ein Lied mir immerdar:  
O wie liegt so weit, o wie liegt so weit,  
Was mein einst war!

*Friedrich Rückert*<sup>84</sup>

Drei Jahre vor der Komposition des Liedes *Mein Platz vor der Tür* gab Nietzsche in seiner Autobiographie *Aus meinem Leben* eine detaillierte Beschreibung seines häuslichen Umfelds: „Aber wenn kein Bild meiner Seele entweicht, am wenigst[en] werde ich wohl das traute Pfarrgebäude vergessen. Denn mit mächtige[m] Griffel ist es in meine Seele eingegraben.“ Das Studierzimmer des Hauses, in dem sich die Bibliothek des Vaters befand, nennt Nietzsche, wenig verwunderlich, eines seiner „Lieblingsplätze“ und fährt dann mit der näheren Umgebung fort: „Hinter de[m] Haus breitete sich der Obst- und Graspark aus. [...] Vor der Wohnung erstreckte sich der Hof mit Scheune und Stallgebäude und geleitete zu dem Blumengarten. In den Lauben und Sitzen verweilte ich fast immer.“ Dann aber verlässt er das häusliche Grundstück: „Hinter de[m] grünen Zaun lagen die vier Teiche, mit Weidengebüsch umgeben. Zwischen diesen Gewässern zu gehen, die Sonnenstrahlen auf der Spiegelfläche und die munteren Fischlein spielen zu sehen, das war meine größte Lust.“<sup>85</sup> Der Zaun war also real in Nietzsches Kindheit vorhanden, und auch der Großvater, der von Nietzsche so geliebte David Ernst Oehler, Pastor im nahegelegenen Dorf Pobles, der allerdings, als das Lied entstand, nicht mehr lebte. Keineswegs wählte sich Nietzsche nun einen Text, der eine Idylle hätte abgeben könnte. Vielmehr suchte er einen solchen, mit dem er die Gefährdung und der Verlust der Heimat gestalten konnte: In seiner Vertonung stürzt, nach unbekümmert vor sich hin pfeifendem Beginn, das vertraute Gebäude der Kindheit im Klaviernachspiel geradezu grotesk in sich zusammen.

In *Aus der Jugendzeit* ist Nietzsches Melodie und Harmonieführung absichtsvoll schlicht-„volkstümlich“, in einer Art, wie sie etwa in der früheren Romantik von Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Eichendorff-Chören verwirklicht wurde. Hat man die exzessiven Klangballungen der beiden großen Tondichtungen Nietzsches im Ohr, wo — „sehr herbe und schmerzlich“ — der „Weltschmerz durch seltsame Harmonien eingeführt“ wird<sup>86</sup>, so kann kein Zweifel bestehen, dass die Art der Vertonung dieses Liedes nicht Nietzsches schlichtem musikalischen Gemüt und geringem Ausbildungsstand geschuldet ist, sondern er hier bewusst einen gewissen Volkston zitiert. Die Methode

<sup>84</sup> Der Abdruck der Texte erfolgt in der von Nietzsche redigierten Fassung. Für textkritische Anmerkungen s. die Datei „Liedtexte“, die unter [http://www.derblauereiter.de/omegaverlag/buecher/hoerbuch1/h1\\_inhalt.html](http://www.derblauereiter.de/omegaverlag/buecher/hoerbuch1/h1_inhalt.html) heruntergeladen werden kann.

<sup>85</sup> KGW I, 1, S. 282f.; 4 [77].

<sup>86</sup> so Nietzsche in seinem Kommentar des *Ermanarich*, KGW I, 3, S. 7.

dazu hatte Johann Abraham Peter Schulz, der Komponist des Liedes *Der Mond ist aufgegangen*, schon Ende des 18. Jahrhunderts in seiner berühmten programmatischen Vorrede zu der Sammlung *Lieder im Volkston* angegeben. „Zu diesem Zweck habe ich mich in den Melodien selbst der höchsten Simplizität und Fasslichkeit *beflissen*, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darzubringen *gesucht*, weil ich aus Erfahrung weiß, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja notwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons [...].“<sup>87</sup>

Nietzsche, dem in der Forschung oft unterstellt wird, er habe kaum die Anfangsgründe der Musiktheorie beherrscht, verwendet in beiden Liedern überdies einen treffenden Kunstgriff, eine harmonische Ausweichung, um das inhaltliche Zentrum des Liedes zum Ausdruck zu bringen: Nachdem musikalisch „den Schein des Bekannten“ aufgebaut ist, moduliert die Musik dort, wo im Text enttäuscht die Idylle verlassen wird, überraschend einen halben Ton tiefer, sinkt in sich zusammen. In *Mein Platz vor der Tür* geschieht dies zu der desillusionierenden Stelle „ich hab’ beseh’n | die Welt da draußen mir; | es war darin nicht halb so schön“, in *Aus der Jugendzeit* zu den Worten „als ich wieder kam, | war alles leer.“ Es liegt nahe anzunehmen, dass Nietzsche in diesen „deutschen“ Liedern wie in seinen „panslawistischen“ Klavierstücken (s.o) das Lokalkolorit wie eine Maske benutzt hat, hinter der er sein Privates verbirgt.

### Lieder der Studentenzeit

Anders als der anfangs zitierte Lebenslauf von 1868 glauben machen will, gab Nietzsche keineswegs gegen Ende seiner Schulzeit, im Herbst 1864, seine musikalischen Ambitionen auf. Der Grund, warum er trotzdem diese Behauptung aufstellte, wird ersichtlich, wenn man die Adressatenbezogenheit vieler seiner privaten Texte berücksichtigt. Nietzsche will, aus gutem Grund, der Universität Basel gegenüber den Eindruck erwecken, er habe sich nunmehr gänzlich der einen Berufung Philologie verschrieben. Kurz nach seinem Schulabschluss hielt er es hingegen gegenüber seiner Mutter und Schwester für berichtenswert, dass sein „Klavierphantasieren“ in einem Restaurant Ende September 1864 „nicht geringen Effekt“ machte; in einem anderen Wirtshaus, so erzählte er weiter, improvisierte er am Klavier „wider Wissen in Gegenwart eines renommierten Musikdirektors, der nachher mit aufgesperrtem Rachen dastand und alles Schöne sagte.“<sup>88</sup> Und an seinem ersten Studienort, Bonn, wo er im Kreis seiner Kommilitonen „etwas als musikalische Autorität“ galt<sup>89</sup>, entstand bis Ende 1864 die stattliche Reihe von einem Dutzend Klavierliedern<sup>90</sup>.

Erst nach dem kritischen Einspruch des dortigen Musikdirektors, Caspar Joseph Brambach, eines produktiven Komponisten hauptsächlich von Vokalmusik, der ihm nach Durchsicht der Lieder riet, Kontrapunktunterricht zu nehmen, beschloss Nietzsche, wie er Mutter und Schwester wissen ließ, „in diesem Jahr [1865] nichts zu komponieren. [...] [M]eine Wendung zur Philologie ist entschieden. Beides zu studieren ist etwas Halbes“. Die Gründe für diese Entscheidung wollte er Mutter und Schwester mündlich mitteilen; vermutlich spielte hierbei auch die dann mit der Familie mündlich diskutierte Frage der Finanzierbarkeit und der Erfolgsaussicht eines solchen Doppelstudiums eine Rolle; in seinem Brief formulierte Nietzsche, wohl bewusst doppeldeutig, er habe „kein Vermögen“ zu einem solchen grundlegenden Kompositionsstudium<sup>91</sup>.

Zunächst hat aber das Niederrheinische Musikfest in Köln Anfang Juni 1865 musikalisch anregend auf Nietzsche gewirkt, besonders da er daran als Chorsänger des Bonner Städtischen Gesangvereins (im Bass) unter Leitung des erwähnten Brambach teilnahm. Er erlebte nicht nur unmittelbar die Aufführungen von Händels *Israel in Ägypten*, Haydns *Die Jahreszeiten* und Schumanns *Szenen aus*

---

<sup>87</sup> Johann Abraham Peter Schulz, *Lieder im Volkston, bey dem Clavier zu singen*, Erster Theil, Zweyte verbesserte Auflage Berlin 1785, Nachdruck: Hildesheim 2005 [Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes; 12], ohne Paginierung; Hervorhebungen CW.

<sup>88</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Franziska und Elisabeth Nietzsche vom 27. September 1864, KGB I, 2, S. 4.

<sup>89</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Franziska und Elisabeth Nietzsche vom 18. Februar 1865, KGB I, 2, S. 43.

<sup>90</sup> Nähere Ausführungen zu Nietzsches Bonner und Leipziger Liedern bleiben einer späteren Fassung dieser Einführung vorbehalten.

<sup>91</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Franziska und Elisabeth Nietzsche vom 2. Februar 1865, KGB I, 2, S. 40.

Goethes „*Faust*“<sup>92</sup>, sondern mag durch diese eigenen Erfahrungen als Chorsänger später, 1871, auch zu der „Einsicht“ gekommen sein, „was der Lyriker ist, nämlich der künstlerische Mensch, der die Musik *sich* durch die Symbolik der Bilder und Affekte deuten muss, der aber dem Zuhörer nichts mitzuteilen hat: der sogar, in völliger Entrücktheit, vergisst, wer gierig lauschend in seiner Nähe steht. [...] Denken wir an unsre eignen Erfahrungen im Gebiete der höheren Kunstmusik: was verstanden wir vom Texte einer Messe Palestrinas, einer Kantate Bachs, eines Oratoriums Händels, wenn wir nicht etwa selbst mitsangen? Nur für den *Mitsingenden* gibt es eine Lyrik, gibt es Vokalmusik: der Zuhörer steht ihr gegenüber als einer absoluten Musik.“<sup>93</sup> Ähnlich heißt es zuvor: „Der Lyriker singt ‚wie der Vogel singt‘<sup>94</sup>, allein, aus innerster Nötigung, und muss verstummen, wenn ihm der Zuhörer fordernd entgegentritt. Deshalb würde es durch[aus] unnatürlich sein, vom Lyriker zu verlangen, dass man auch die Textworte seines Liedes verstünde, unnatürlich, weil hier der *Zuhörer* fordert, der überhaupt bei dem lyrischen Erguss kein Recht beanspruchen darf.“<sup>95</sup>

Sein oben zitiertes Selbstversprechen sollte Nietzsche schon im selben Jahr mit zwei seiner kühnsten Kompositionen, *Die junge Fischerin* (CD 1, 18) und *Sonne des Schlaflosen* (CD 2, 26), brechen.

In einem Brief bald nach der Komposition des Liedes *Junge Fischerin* an den Freund aus Gymnasialtagen, Carl von Gersdorff, kam Nietzsche zwar, wie im späteren Lebenslauf, der von „jenem glücklichen Zustande“ spricht, „in dem man noch nicht die Grenzen seiner Begabung kennt“, zu der Erkenntnis: „Ich werde ein wenig zu kritisch, um mich noch länger über etwaige Begabung täuschen zu können“, zog daraus jedoch erstmalig, und im Gegensatz zu der der Familie mitgeteilten Entscheidung, die Konsequenz: „Ich gehe nun zwar nicht nach Leipzig, um dort nur Philologie zu treiben, sondern ich will mich wesentlich in der Musik auszubilden“<sup>96</sup> — ein Vorhaben, das er zum Nachteil für seine Entwicklung als Komponist, nicht in die Tat umsetze. Im Gegenteil, denn in Leipzig erkannte sein akademischer Lehrer Friedrich Wilhelm Rietschl die herausragende philologische Begabung seines neuen Studenten und förderte diese tatkräftig. Nachdem Rietschl ihn gar aufforderte, einen studentischen Vortrag als Buch zu veröffentlichen, ging, so Nietzsche in einer tagebuchartigen Notiz vom Januar 1865, „mein Selbstgefühl mit mir in die Lüfte [...], mir schwebte mein Glück auf den Lippen. [...] Einige Zeit ging ich wie im Taumel umher; es ist die Zeit, wo ich zum Philologen geboren wurde; ich empfand den Stachel des Lobes, das für mich auf dieser Laufbahn zu pflücken sei.“<sup>97</sup>

Erst nach dem *Hymnus auf die Freundschaft* (CD 1, 1; CD 2, 23) aus den Jahren 1873/74 verstummte Nietzsche als Komponist (dessen Gegenstück, ein *Hymnus an die Einsamkeit*, ist verschollen); eine erhebliche Rolle bei dieser grundlegenden Entscheidung werden die heftigen und zum Teil in verletzender Form vorgetragenen kritischen Einwände Richard Wagners und Hans von Bülow zu seiner Kompetenz als Komponist überhaupt gespielt haben. Seine letzte Komposition, das *Gebet an das Leben* von 1882, fünf Jahre später von Heinrich Köselitz unter dem Titel *Hymnus an das Leben* für Chor und Orchester bearbeitet, ist lediglich eine Adaption des Refrains des ersten Hymnus, dem Worte von Lou Andreas-Salomé unterlegt wurden.

„Es fehlte an einigen äußern Zufälligkeiten; sonst hätte ich es damals gewagt, Musiker zu werden.“<sup>98</sup> Mit diesen Worten begründete Nietzsche, wie gesehen, 1868, mit irreführender Datierung, seine folgenschwere Abkehr von einer Professionalisierung seiner, entgegen der Selbsteinschätzung unzweifelhaft in hohem Maße vorhandenen musikalischen Begabung; man erinnere sich auch, dass er schon den Beginn seiner Musikbegeisterung als Neunjähriger einer Zufälligkeit zugewiesen hatte

---

<sup>92</sup> Ursula Eckart-Bäcker, *Friedrich Nietzsche als Sänger in Köln. Berichte über das 42. Niederrheinische Musikfest 1865*, in: dies. (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes*, Bd. 3, Köln 1965. [Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte; 62], S. 68-72.

<sup>93</sup> KGW III, 3, S. 387; 12 [1].

<sup>94</sup> Nietzsche zitiert hier Goethes Ballade *Der Sänger*: „Ich singe, wie der Vogel singt, | Der in den Zweigen wohnt. | Das Lied, das aus der Kehle dringt, | Ist Lohn, der reichlich lohnet.“

<sup>95</sup> ebd., S. 386.

<sup>96</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Carl von Gersdorff vom 4. August 1865, KGB II, S. 75.

<sup>97</sup> KGW I, 4, S. 515; 60 [1].

<sup>98</sup> KGW I, 5, S. 52f., 70 [1].

(„durch einen besondern Zufall aufgeweckt“<sup>99</sup>). Eine nachgelassene Aufzeichnung aus demselben Jahr präzisiert, welche Bedeutung er zu jener Zeit solchen „Zufälligkeiten“ beimaß: „Eine Kette von Ereignissen, von Bestrebungen, in denen man Zufälligkeiten des äußern Schicksals oder barocke Launenhaftigkeit sucht, offenbart sich später als ein von der sicher tastenden Hand des Instinktes aufgespurter Weg.“<sup>100</sup> Man ist geneigt, diese Darlegung als rechtfertigenden Kommentar zu seiner „instinktiv“ vollzogenen Abwendung von der Komposition zu lesen.

### „Ich flieh’ zu dir mit so viel Wunden“

Nur das Komponieren gab Nietzsche schließlich im Alter von dreißig Jahren auf, nicht aber das freie Phantasieren am Klavier, dessen Bedeutsamkeit für Nietzsche als Komponisten vor der Besprechung seiner letzten Werke nun beleuchtet werden soll. Noch 1876/77 heißt es in einer nachgelassenen Notiz: „Wenn ich die Dinge nach dem Grade der Lust ordne, welche sie erregen, so steht obenan: die musikalische Improvisation in guter Stunde [...]“<sup>101</sup> Und wiederum instinktgeleitet, jedoch dieses Mal hin zur Musik, zeigte sich Nietzsche auch, nach eigenem, wenn auch indirekt überliefertem Zeugnis, in jener bekannten Episode, die sein Freund Paul Deussen ein Jahr nach seinem Tode in der Absicht überlieferte, den Philosophen im damaligen pruden wilhelminischen Kaiserreich von dem Verdacht einer luetischen Infektion in einem „übel berüchtigte[n] Haus“ reinzuwaschen — ein Bericht, den Thomas Mann in seinem Roman *Doktor Faustus* in die Schlüsselszene der Begegnung des fiktiven Komponisten Adrian Leverkühn mit der Prostituierten Esmeralda verwandelte:

„Hat mich der Kerl, der Gose-Schleppfuß in eine Schlupfbude geführt! Ich stand und verbarg meine Affecten, sehe mir gegenüber ein offen Klavier, einen Freund, geh über den Teppich drauf los und schlage im Stehen zwei, drei Akkorde an, weiß noch, was es war [...]. Neben mich stellt sich eine Bräunliche, [...] Esmeralda, die streichelt mir mit dem Arm die Wange. Kehr ich mich um [...] und schlage mich über den Teppich zurück durch die Lusthölle, [...] durch den Flur und die Stufen hinab auf die Straße [...]“<sup>102</sup>

In Deussens Bericht liest sich das so:

„Nietzsche war eines Tages, im Februar 1865, [von Bonn aus] allein nach Köln gefahren, hatte sich dort von einem Dienstmann zu den Sehenswürdigkeiten geleiten lassen und forderte diesen zuletzt auf, ihn in ein Restaurant zu führen. Der aber bringt ihn in ein übel berüchtigtes Haus. ‚Ich sah mich‘, so erzählte mir Nietzsche am andern Tage, ‚plötzlich umgeben von einem halben Dutzend Erscheinungen in Flitter und Gaze, welche mich erwartungsfroh ansahen. Sprachlos stand ich eine Weile. Dann ging ich *instinktmäßig* auf ein Klavier als auf das einzige seelenhafte Wesen in der Gesellschaft los und schlug einige Akkorde an. Sie lösten meine Erstarrung, und ich gewann das Freie.“<sup>103</sup>

Das Klavier, ein „Freund“, in Nietzsches Worten „das einzige seelenhafte Wesen in der Gesellschaft“, wird hier geradezu, obwohl nur von „einigen Akkorden“ die Rede ist — aber gerade die reichen hin — zu einem Instrument des Exorzismus gesteigert; bezeichnenderweise ereignete sich diese vielsagende Szene just zu jenem Zeitpunkt, im Februar 1865, als Nietzsche sich selbst Kompositionsaskese verordnet hatte. Es gibt keinen Grund, an der Authentizität der, zumindest sinngemäß richtig wiedergegebenen Worte Nietzsches zu zweifeln. Für die Deutung dieser Begebenheit ist entscheidend, dass sich Nietzsche in der unerwarteten Situation selbst als zunächst „sprachlos“ erlebte, die vertraute Nähe zum Klavier, das Erklängen der Musik, ihn jedoch wieder in befreiendes seelisches Gleichgewicht brachte.

In Nietzsche lebte solcherart noch, teils vermittelt, wie zu zeigen ist, durch seinen Vater, den pietistischen Pfarrer Carl Ludwig Nietzsche, ein zentraler Topos der empfindsamen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts weiter, nämlich der des quasi musiktherapeutisch eingesetzten Klaviers. Im zeitgenössischen Kontext erscheint der spontane Affektausdruck im unmittelbar und ungefiltert erlebten und ausgeführten nonverbalen Musizieren am Instrument in einer monologischen bzw. mit dem

<sup>99</sup> wie Anm. 13.

<sup>100</sup> KGW I, 5, S. 41; 69 [2].

<sup>101</sup> KGW IV, 2, S. 519; 23 [57].

<sup>102</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt a. M. 1997, S. 191.

<sup>103</sup> Paul Deussen, *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*, Leipzig 1901, S. 23; Hervorhebungen C. W.

Instrument dialogisierenden und einer kommunikativ eingesetzten Variante; für letztere soll hier ein Ausschnitt aus dem seinerzeit äußerst populären Briefroman *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* von Johann Timotheus Hermes paradigmatisch stehen. Der Briefschreiber ruft dort die folgende Szene in Erinnerung:

„Wolltest du mich wohl allein lassen?“, sagte sie [...] — Ich machte eine kleine Verbeugung: aber — ich fühlte Bitterkeit im Herzen. Im Vorbeigehn vor dem Clavier, im Saal, setzte ich, *ohne es eigentlich gewollt zu haben*, mich an das Clavier, und merkte erst an der Erleichterung des Herzens, dass ich spielte. Ich muss etwas Ausdrückendes gespielt haben, denn sie kam, mit einer gefälligeren Miene, mir nach.“<sup>104</sup>

Die monologische bzw. mit dem Instrument dialogisierende Variante findet sich in unzähligen Gedichten und Liedern vom Typus *An das Clavier*, womit, mit C geschrieben, damals das zartere, der „Bebung“ fähige Clavichord gemeint war. In ihnen wurde in der Literatur der Zeit die Zuflucht zum geliebten, tröstenden, emotional stabilisierenden Instrument inszeniert. Grundlegend für diesen Fluchtimpuls ist die Überzeugung, dass die Ausdrucksmöglichkeit der im affektiv gesteigerten Moment am Klavier, dem Seelenfreund, erzeugten Musik derjenigen der Wortsprache überlegen ist, wie eines jener Clavier-Gedichte aus Hermes' Roman nachdrücklich zeigt: Der sprachlich unbenennbare Affekt drückt sich erst, Erleichterung schaffend, im begrifflosen Medium der Musik aus — die Saiten des Pianisten sind „schwingendes Abbild seiner Seelenlage, vom vibrierenden Nerv angeregt, ohne begriffliches Zwischenstadium“<sup>105</sup>.

„Sei mir begrüßt[,] mein schmeichelndes Clavier!  
Was keine Sprache richtig nennt,  
Die Krankheit tief in mir,  
Die nie mein Mund bekennt,  
Die klag ich dir.“<sup>106</sup>

Der Rückzug ist dabei stets einer in die Innerlichkeit und dient der Verarbeitung eines starken Unlustgefühls, einer Melancholie, wie es die Zeit ausdrückte, wie es ein weiteres Gedicht aus dem genannten Roman veranschaulicht:

„Sei du mein Trost, verschwiegene Traurigkeit!  
Ich flieh' zu dir mit so viel Wunden,  
Nie klag' ich Glücklichen mein Leid:  
So schweigt ein Kranker bei Gesunden.“<sup>107</sup>

### **Das „Fragment an sich“**

Ohne selbstredend Nietzsche zu einem Empfindsamen umdeuten zu wollen, können doch hier, entgegen der naheliegenden pauschalen, doch nichtssagenden Zuordnung Nietzsches zu den „Romantikern“, die Wurzeln seines Musikerlebens gesucht werden. Das in seiner Erstfassung um 1863 entstandene, schon vom Titel her merkwürdige „*Fragment an sich*“ für Klavier, das hier in seiner zweiten Fassung von 1871 eingespielt ist (CD 2, 19), vollzieht eben diese Rückzugsbewegung in sich und an das Klavier nach. Der Titel ist wohl bewusst mehrdeutig angelegt. Er kann sowohl selbstironisch auf den fragmentarischen Charakter des Großteils seines bisherigen kompositorischen Œuvres gemünzt sein wie auch als philosophischer „in-joke“ auf den Kant'schen Terminus „das Ding an sich“, das unabhängig von der Wahrnehmung des Subjektes „an sich“ Existierende. Am plausibelsten wird die Aussage dieses kleinen Stücks jedoch, wenn man die Formulierung „an sich“ als „an sich selbst gerichtet“, also als monologische An- und Aussprache versteht, als ironische Anspielung auf jene Grundfigur der Empfindsamkeit „des im Zustande der Melancholie schöpferischen Genies“<sup>108</sup>. Die augenzwinkernde

<sup>104</sup> Johann Timotheus Hermes, *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*, 3. Band, Leipzig 1778, S. 117, Hervorhebung C.W.

<sup>105</sup> Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 284.

<sup>106</sup> ebd., S. 155.

<sup>107</sup> ebd., S. 394. Dieses Gedicht wurde u.a. 1780/81 von Wolfgang Amadeus Mozart vertont (KV 391).

<sup>108</sup> Lütteken (wie Anm. 105), S. 285. — Nietzsche schrieb die zweite Fassung des *Fragments* einen Tag nach seinem in heiterer Stimmung verlebten 27. Geburtstag nieder.

Vortragsbezeichnung „da capo con malinconia“ (wieder von Anfang, in melancholischer Stimmung) am Ende des Stückes verleiht dem Fragment dabei eine paradoxe Unendlichkeit; in der Einspielung erklingt das Stück mit zweimal ausgespielter Wiederholung, zu Beginn des dritten Mals abgeblendet. Wie hörend nachzuverfolgen, lassen sich, ohne damit einen tatsächlichen Zusammenhang zu behaupten zu wollen, versuchsweise beide oben zitierten empfindsamen Gedichte der Komposition sinnvoll und mit Gewinn unterlegen (s. Notenbeispiel 3):

**Das Fragment "an sich"** Friedrich Nietzsche

Sehr langsam

Sei mir ge - grüßt, \_\_\_ mein schmei - cheln - des Cla-vier!  
 Sei du mein Trost, \_\_\_ ver - schwieg' - ne Trau - rig - keit!

Was kei - ne Sprache rich - tig nennt, die Krankheit tief in mir, die  
 Ich flieh' zu dir mit so viel Wun-den, mit so \_\_\_ viel Wun-den, mit

Krankheit tief in mir, die nie \_\_\_ mein \_\_\_ Mund be - kennt, die  
 so \_\_\_ viel Wun-den, nie klag' ich Glück - li - chen mein Leid, \_\_\_ so

*ausdrucksvoll*

klag' \_\_\_ ich dir, \_\_\_ was kei - ne Sprache rich - tig nennt...  
 \_\_\_ schweigt ein Kran-ker, ein Kran-ker bei \_\_\_ Ge - sun - den.

*da capo con malinconia*

Es ist nur die Oberstimme wiedergegeben.

Textunterlegungen:

oben: Johann Timotheus Hermes, "Sei mir begrüßt, mein schmeichelndes Clavier!"

unten: ders., "Sei du mein Trost, verschwiene Traurigkeit!"

### Notenbeispiel 3

#### „Auch das Wort deutet eben nur hin“

Nietzsches Kölner Episode kann, über den bloß anekdotischen Wert hinaus, so als Symbolisierung im real gelebten Leben seiner sich immer klarer herausbildenden und in der Empfindsamkeit bereits präfigurierten Überzeugung vom ausdrucksmäßigen Primat der Musik- über die Wortsprache gelten, die eben jene Zuflucht zum Klavier auslöst. Nietzsches Überzeugung, dass die Musiksprache trotz ihrer Begrifflosigkeit größere Bestimmtheit hat als die Wortsprache, drückt sich etwa in einer Notiz vom Winter 1869 / Frühjahr 1870 aus:

„Die Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig. Die Sprache deutet nur durch Begriffe, also durch das Medium des Gedankens entsteht die Mitempfindung. Dies setzt ihr eine Grenze. Dies gilt nur von der objektiven Schriftsprache, die Wortsprache ist tönend: und die Intervalle, die Rhythmen, die Tempi, die Stärke und Betonung sind alle symbolisch für den darzustellenden Gefühlsinhalt. Dies ist zugleich alles der Musik zu eigen. Die größte Masse des Gefühls aber äußert sich nicht durch Worte. Und auch das Wort deutet eben nur hin: es ist die Oberfläche der bewegten See, während sie in der Tiefe stürmt.“<sup>109</sup>

Der Dichtung wird von Nietzsche in dieser Notiz nur zugestanden, „häufig auf einem Wege zur Musik“ zu sein, indem sie etwa „die allerzartesten Begriffe aufsucht, in deren Bereich das Grobmaterielle des

<sup>109</sup> KGW III, 3, S. 45f., 2 [10].

Begriffs fast entschwindet“<sup>110</sup>. Hier findet sich Nietzsche in Übereinstimmung mit der Haltung des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy, der 1842, in der Diskussion über seine Klavierstücke *Lieder ohne Worte*, schrieb: „Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes. [...] Und habe ich bei dem einen oder andern [der *Lieder ohne Worte*] ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinn gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heißt, was es dem Andern heißt, weil nur das Lied [als Musik genommen] dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern, — ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.“<sup>111</sup> Der Ästhetiker Ferdinand Hand hatte schon wenig zuvor dieses Problem theoretisch behandelt: „Der oft ausgesprochenen Behauptung von der Unbestimmtheit der Gefühle liegt ein Missverständnis zum Grunde. Die angenommene Unbestimmtheit existiert nur für den Verstand, indem demselben nicht möglich ist, das Besondere den Begriffen unterzuordnen und die Merkmale als logische zu behandeln. Dadurch erscheint ihm, was in sich seine eigentümliche Bestimmtheit trägt, als unbestimmt, und er erkennt ein Unaussprechliches der Gefühle. Und so steht die Bestimmtheit des Gefühls in einem umgekehrten Verhältnisse zu der Begreiflichkeit.“<sup>112</sup>

Gleichwohl kann durchaus bei Instrumentalwerken, ohne in Widerspruch zu dieser Überzeugung von der semantischen Überlegenheit der Musik zu geraten, ein, wenn auch als unzureichend empfundenen, affektiver, „hindeutender“ textlicher Untergrund mitgedacht werden, in Nietzsches Worten „die Oberfläche der bewegten See, während [die Musik] in der Tiefe stürmt“. Das als Klavierstück überlieferte Stück *So lach doch mal* (CD 2, 19) des 18-jährigen etwa erklingt in der Einspielung erstmals in der vermutlichen Originalfassung mit dem gesungenen, offensichtlich zunächst komponierten und wohl auf den Komponisten selbst zu beziehenden Text des gleichnamigen Gedichts von Klaus Groth, in der hochdeutschen Fassung von Adolf von Winterfeld. Die besondere Berechtigung hierfür ergibt sich daraus, dass Nietzsche in einer Werkliste aus dem Jahr 1862 diese Komposition nicht unter die Rubrik Klavierwerke, sondern unter „Drei Lieder“ einreichte<sup>113</sup> und bei dem Titel in einer späteren Werkliste von 1866 selbst auf den von ihm mehrfach vertonten Dichter Groth verwies<sup>114</sup>. Ein Abgleich des Gedichts mit dem Klavierstück bringt bezüglich der rhythmischen Deklamation und des Ausdrucksgehalts völlige Übereinstimmung von Text und Musik (s. Notenbeispiel 4).

---

<sup>110</sup> ebd. — Noch der späteste Nietzsche hielt fest: „Im *Verhältnis zur Musik* ist alle Mitteilung durch *Worte* von schamloser Art; das Wort verdünnt und verdummt; das Wort entpersönlicht: das Wort macht das Ungemeine gemein.“ (KGW VIII, 2. S. 159; 10 [60]).

<sup>111</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Marc André Souchay vom 15. Oktober 1842, in: ders., *Briefe aus den Jahren 1833-1847*, Leipzig <sup>2</sup>1882, S. 221f.

<sup>112</sup> Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1837, Bd. I, S. 89 f.

<sup>113</sup> KGW I, 3, S. 25; 14 [13].

<sup>114</sup> KGW I, 4, S. 88; 40 [1].

### So lach doch mal

(Klaus Groth, aus dithmarscher Mundart  
übertragen von Adolf von Winterfeld)

Friedrich Nietzsche

#### Notenbeispiel 4

Ähnlich, wenn auch hypothetisch, kann dem Klavierstück *Édes titok* (Deutsch: Süßes Geheimnis) (CD 1, 10) ein gedachter lyrischer, hörend nachvollziehbarer Text unterlegt werden. Aufgrund der Faktur dieses, nach Nietzsches Anweisung „mit viel Gefühl“ vorzutragenden Klavierstücks ist auch hier die Urgestalt eines Liedes (mit einem umfangreichen Zwischenspiel) anzunehmen, zumindest wird ein literarischer Text anregend gewesen sein; jedoch ist in diesem Fall ein Hinweis des Komponisten auf einen Textdichter nicht überliefert. Der ursprüngliche Titel dieser Komposition lautete zunächst „Still und ergeben“, später „Sei still, mein Herz“, den Nietzsche im zweiten Autograph wieder strich (s. Notenbeispiel 5); aus der Vielzahl der in Frage kommenden Gedichte, die letztere Worte enthalten, erscheint vom Ausdrucksgehalt und der formalen Struktur der Komposition her das folgende, kurz vor der Komposition publizierte Gedicht von Ludwig Bauer am plausibelsten; das Motiv der Verheimlichung („Kein Wort, kein Blick es sage“, Str. 1, Z. 3) wird dabei in den neuen Titel („Süßes Geheimnis“) verschweigend übertragen und diese Verschweigung durch die Übersetzung des Wort „Geheimnis“ ins Ungarische<sup>115</sup> noch potenziert:

#### Sei still, mein Herz

Sei still, mein Herz, und trage  
Stumm deine süße Last!  
Kein Wort, kein Blick es sage,  
Was für ein süßes Leiden  
Du nun für alle Zeiten  
So selig hältst umfasst.

Vielholde Liebessprache  
Durchflüstert Zweig und Ast,  
Von Liedern rauscht die Halde,  
Die Vöglein jubeln im Walde,  
Doch du sei still und trage  
Stumm deine süße Last!

Ludwig Bauer<sup>116</sup>

Viel tausend Blüten sprossen,  
Viel Blumen stehn im Feld;  
Doch du sei still verschlossen  
Und nur an Eins gedenke  
Und tief in dir versenke  
Süßträumend deine Welt!

<sup>115</sup> In einer Werkliste der „Germania“ reichte Nietzsche *Édes titok* unter „Vier ungar[ische] Skizzen“ ein, KGW I, 3, S. 25; 14 [13].

<sup>116</sup> Ludwig Bauer, *Gedichte*, Berlin 1860, S. 16 (aus „Lieder der Liebe in Leid und Lust“).



Édes titok  
Sei still mein Herz

August 1862

T. 1-4 (Beginn der Komposition)

Rhapsodisch.  
(Mit viel Gefühl vorzutragen)

Fr. Nietzsche.

Sei still, mein Herz, und tra - ge stumm deine sü - ße Last!  
an - wach - send

T. 51-54 (Schluss der Komposition)

Adagio

doch du sei still und trage stumm deine sü - ße Last!

Titel: Transkription des Autographs B VI, C2, S. 2 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar),  
Faksimile in: Béla Lengyel, "Nietzsches Image von Ungarn", in: *Hungarian Studies* 2/2 (1986), S. 256, 258

Es ist nur die Oberstimme wiedergegeben.

Textunterlegung:  
Ludwig Bauer, "Sei still, mein Herz", Str. 1, Z. 1-2, Str. 3, Z. 5-6

### Notenbeispiel 5

Die Musik selbst freilich — und hier ging Nietzsche über die Anschauung der Empfindsamkeit hinaus — bedeutete ihm zunehmend mehr, ja anderes als ein bloßer Ausdruck des Gefühls. Im Frühjahr 1871, auf dem Weg zur Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, befand er gar in einer, schon oben<sup>117</sup> herangezogenen längeren Ausführung: „[D]as Gefühl, die leisere oder stärkere Erregung jenes Lust- und Unlustuntergrundes[,] ist überhaupt im Bereich der produktiven Kunst das an sich Unkünstlerische, ja erst seine gänzliche Ausschließung ermöglicht das volle sich Versenken und interesselose Anschauen des Künstlers.“<sup>118</sup> Der hier noch affirmativen Übernahme von Begrifflichkeiten der ästhetischen Theorie Kants setzte Nietzsche später entschiedenen Einspruch entgegen, indem er etwa in *Jenseits von Gut und Böse* (1886) forderte, „die Ästhetik der ‚interesselosen Anschauung‘, unter welcher sich die Entmännlichung der Kunst verführerisch genug heute ein gutes Gewissen zu schaffen sucht“, „erbarmungslos [...] vor Gericht [zu] führen“<sup>119</sup> Dieser Passus erweist, dass Nietzsches Kompositionen, die dem Zeitraum von 1854 bis 1874 entstammen, also im Alter von 10 bis 30 Jahren entstanden, im Lichte seiner damaligen, in Entwicklung begriffenen ästhetischen Anschauungen, und nicht aus der Perspektive des bekannteren Spätwerks kommentiert werden müssen. In der zitierten Aufzeichnung von 1871 schließt er jedenfalls noch an seine schon 1862 bei dem Versuch einer Wesensbestimmung der Musik geäußerte Überzeugung an: „Das Gefühl ist gar kein Maßstab für Musik.“<sup>120</sup> Die Musik, so ließe sich Nietzsches damalige, ihn auch als Komponisten leitende ästhetische Position zusammenfassen, *enthält* Gefühle, ist aber mehr als diese, steht selbst höher als das, was sie symbolisiert.

### „Fantasien aus dem Kopfe“

In demselben frühen Text heißt es auch: „[Ü]ber dich [Nietzsche meint hier sich selbst] und deinen Verstand schütteln manche Leute die Köpfe, wenn du wie niedergeschmettert von der Macht der Musik vor den leidenschaftl[ichen] Wogen Tristan und Isolde dastehst.“<sup>121</sup> Hier liegt nicht nur ein frühes Zeugnis der Wagner-Rezeption des damals 18-Jährigen vor; die äußerst stark affektbeladene Wirkung der Musik auf den Hörer („wie niedergeschmettert von der Macht der Musik“) schließt wiederum an die Empfindsamkeit an, nämlich an die in jener Epoche noch ungezügelt ausgelebte Emotionalität des Musizierens, wie sie etwa für das freie Phantasieren am Klavier überliefert ist. Der bedeutendste Komponist dieser Stilrichtung, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), wies in seiner epochemachenden Klavierschule zunächst darauf hin, „dass ein Clavieriste besonders durch Fantasien, welche nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedanken bestehen, sondern aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig Überraschende von einem

<sup>117</sup> s. S. 15 u. 19.

<sup>118</sup> KGW III, 3, S. 382; 12 [1].

<sup>119</sup> KGW VI, 2, S. 48.

<sup>120</sup> KGW I, 2, S. 474; 13 [26].

<sup>121</sup> ebd.

Affekte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Tonkünstlern ausüben kann“<sup>122</sup> und hob besonders hervor, dass dieser „vorzüglich auf allerlei Art sich der Gemüter seiner Zuhörer durch *Fantasien aus dem Kopfe* bemeistern“ könne<sup>123</sup>. Eine eindrückliche Beschreibung seines physischen wie psychischen Zustands während des Improvisierens überlieferte der englische Musikhistoriker und Komponist Charles Burney, der C.P.E. Bach 1772 in Hamburg besuchte: „Nach der Mahlzeit [...] erhielt ichs von ihm [Bach], dass er sich abermals ans Clavier setzte; und er spielte, ohne dass er lange dazwischen aufhörte, fast bis um elf Uhr des Abends. Während dieser Zeit geriet er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behilflich war.“<sup>124</sup> Zum näheren Verständnis dieser Passage beachte man, dass „außer sich entzückt“ in der Sprache der Zeit die Verdeutschung für „inspiriert“ war; „possessed“ wäre heute statt durch „in wahrer Begeisterung“ am ehesten mit „entrückt“ wiederzugeben; im Original lautet der zweite Satz: „During this time he grew so animated and *possessed*, that he not only played, but looked like one *inspired*.“<sup>125</sup>

Ähnlich ‚inspiriert‘ muss man sich wohl auch Nietzsches Phantasieren am Klavier vorstellen, im Sinne eines hörenden „Fortgerissenwerdens“, einer „geistige[n] Intuition, die auf den Menschen bei ihrer [...] Ahnungsfülle so einwirkt wie ein plötzliches Wunderbares“, wie es im Brief an Buddensieg heißt<sup>126</sup>, anheimgegeben der im Verständnis des altgriechischen *daimōn* „dämonischen“ Wirkung der Musik. In Basel erzählte man sich noch lange nach Nietzsches Weggang, in welcher „seltsame Selbstvergessenheit“ das Improvisieren am Klavier ihn versetzte: Während des freien Phantasierens schien er „ein ganz anderer als der reservierte, gesucht formelle und selbst zeremoniöse Professor, als man ihn sonst kennt, er vergisst selbst die Gelegenheit, den Ort, die Zeit, er phantasiert und phantasiert, [...] er ist *mit sich allein* — und der befremdeten Gesellschaft bleibt nichts übrig, als ihn mit sich selbst allein zu lassen.“<sup>127</sup> Nach Berichten von Zeitzeugen besaß sein Spiel zwar „keinerlei Virtuosität“<sup>128</sup>, sein Anschlag aber sei „von großer Intensität“ gewesen, „ohne doch hart zu sein, sein Spiel sprechend, polyphon, von mannigfaltigster Abstufung, so dass aus seinem Orchesterklang sich hier das Horn oder die Flöten und Geigen, dort Posaunen deutlich heraushoben.“<sup>129</sup>

Die wohl eindrücklichste Beschreibung von Nietzsche als Pianist verdanken wir dem Basler Musikschriftsteller Louis Kelterborn (1853-1910), der 1870-73 an dortigen Universität zu den Rhetorik-Studenten dieses „genialen und unendlich anregenden Lehrer[s]“ gehörte und mehrfach Gelegenheit hatte, mit Nietzsche vierhändig Klavier zu spielen und ihn spielen zu hören<sup>130</sup>. Kelterborn rühmte Nietzsches „fertiges[,] tonschönes Klavierspiel“ und sein „feuriges, aber durch hohe Intelligenz gebändigtes Temperament, die sich besonders durch eine stramme Präzision und plastische Deutlichkeit des Vortrags zu erkennen gab und zwar in so prägnanter Weise, dass ich zuweilen den Eindruck hatte, Nietzsche sei mehr Verstandes- als Gefühlsmusiker, dass er der Musik mehr denkend als empfindend ergeben sei. Das war nun freilich ein offener Irrtum, denn unzählige Bemerkungen und Exklamationen, die ich von ihm vernahm, wie nicht minder zahlreiche Stellen seiner Schriften [...]

<sup>122</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Leipzig <sup>3</sup>1787, Erster Teil, Das dritte Hauptstück: Vom Vortrage, § 15, S. 92.

<sup>123</sup> ebd., § 13, S. 91, Hervorhebung C. W.

<sup>124</sup> Charles Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Dritter Band, Hamburg 1773, S. 212f.; Hervorhebung C. W.

<sup>125</sup> Charles Burney, *The present state of music in Germany, the Netherlands, and United Provinces. Or, the Journal of a Tour through those Countries [...]*, Band 2, London <sup>2</sup>1775, S. 270; Hervorhebung original.

<sup>126</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Rudolf Buddensieg vom 12. Juli 1864, KGB I, 1, S. 293.

<sup>127</sup> Ernst Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin <sup>2</sup>1919, S. 104; Hervorhebung original.

<sup>128</sup> Erinnerung von Ida Overbeck, zit. n.: Sander L. Gilman (Hrsg.), *Begegnungen mit Nietzsche*, Bonn 1981, S. 79.

<sup>129</sup> zit. n.: Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche* (wie Anm. 36), Bd. I, S. 696.

<sup>130</sup> zit. n.: Gilman (wie Anm. 128), S. 103-123 (wieder abgedruckt in: KGB II, 7/1, S. 580-600). — Kelterborn verfasste seine Erinnerungen im Jahr 1901, ein Jahr nach Nietzsches Tod; sie wurden erstmals veröffentlicht in Friedrich Nietzsche, *Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe*, Briefe III und IV, hrsg. von Wilhelm Hoppe, München 1940 / 1942 [BAB].

beweisen das gerade Gegenteil.“<sup>131</sup> Nach Kelterborn waren für Nietzsche folgende „zwei Grundeigenschaften“ das „Kennzeichen jeder echten Musikernatur“:

1. „die innere Nötigung, bewusst oder unbewusst, unausgesetzt zu ‚musizieren‘, so dass jedes irgendwie rhythmische vernommene Geräusch sich sofort in eine Melodie von bestimmter rhythmischer Bewegung verwandle“
2. „die nicht minder starke Nötigung, sein Innenleben durch freies Phantasieren singend oder spielend zum klingenden Ausdruck zu bringen“.

Beide Eigenschaften waren nach Kelterborns Erinnerung Nietzsche „im höchsten Maße eigen“.<sup>132</sup>

Wenn auch in erheblich verkleinertem dilettantischen Maßstab ist die Begabung zum Improvisieren am Klavier wohl schon bei Nietzsches Vater anzunehmen, der als Theologe zu den „Erweckten“, pietistisch Empfindsamen zählte. „Im Klavierspielen hatte er eine bedeutende Fertigkeit, besonders i[m] freien Variieren erlangt“<sup>133</sup>, schrieb der dreizehnjährige Nietzsche in seinem ersten autobiographischen Artikel *Aus meinem Leben*, was durch eine Erinnerung seiner Mutter bestätigt wurde: „Bei fröhlichem Geplauder wurde Kaffee getrunken, sodann der Herr Pastor, uns als Klavierspieler schon bekannt, zu phantasieren animiert, was er an diesem Tage mit besonderer Meisterschaft ausgeführt.“<sup>134</sup> Und nicht von ungefähr ist die einzige dem Titel nach bekannte Komposition von Nietzsches Vater ein *Adagio* des 13-jährigen (das Titelblatt lautet: „Sonntag, am 29.ten Januar 1826, als am Geburtstage unser’s guten Vaters: Ein kurzes Adagio für das Klavier, von Carl Ludwig Nietzsche“<sup>135</sup>). Nietzsches Vater pflegte demnach schon als Jugendlicher Umgang mit einer Gattung, die in der Epoche der Empfindsamkeit „zum ästhetischen Symbol für melancholischen Monolog und sentimental überhöhte Liebesgefühle“ wurde<sup>136</sup> und als solches noch, stets auch versehen mit moralischen Implikationen und, im Falle von Nietzsches Vater, sicher religiös transformiert, in das 19. Jahrhundert hineinwirkte. Für den Komponisten und Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart etwa beschrieb ein Anonymus 1778 bei dessen Klavierspiel jeden Ausdruck als „Resultat der innigsten Gefühlvolligkeit — wie er einem das Herz, durch die süßesten Modulationen, so recht hinschmelzen konnte, der musste im ersten Augenblick sprechen: ‚das ist der Mann nach meinem Herzen‘, im zweiten sprach das Herz schon von selbst: — ‚ein Mann, in dem kein Falsch ist.‘“<sup>137</sup> Der Kulturhistoriker und Komponist Wilhelm Heinrich Riehl fasste 1852 die „Adagioseligkeit“ noch der folgenden Epoche in dem Diktum zusammen: „In der Jean-Paul’schen Zeit schrieb man sich die Sentenz in die Stammbücher, dass ein schlechter Mensch kein Adagio spielen könne.“<sup>138</sup>

### „Eine Sonate, nicht aufgeschrieben“

Vor dem Hintergrund eines, wie für C.P.E. Bach beschriebenen, geradezu ekstatisch vollzogenen Improvisierens wird auch erklärlich, wie Nietzsche in einem Verzeichnis seiner Kompositionen der Sommerferien („Hundstage“) 1863, wenige Monate nach seinem Vortrag *Über das Dämonische in der Musik*, notieren konnte: „Eine Sonate, nicht aufgeschrieben.“<sup>139</sup> Seine „Fantasien aus dem Kopfe“ (Bach) galten ihm mitunter schon als das Werk selbst, das einer schriftlichen Fixierung nicht mehr bedurfte. Das einzig erhaltene niedergeschriebene Fragment einer **Großen Sonate** für Klavier (CD 1, 12) vom April dieses Jahres ist bezeichnenderweise nicht einer strengen, das thematische Material zunächst exponierenden Form verpflichtet, sondern entwickelt, mit starken Affektwechslern und überraschenden

---

<sup>131</sup> ebd., S. 116.

<sup>132</sup> ebd. S. 115f.

<sup>133</sup> KGW I, 1, S. 282; 4 [77].

<sup>134</sup> zitiert nach: Janz, *Friedrich Nietzsche* (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 36.

<sup>135</sup> zitiert nach: Klaus Goch, *Nietzsches Vater oder Die Katastrophe des deutschen Protestantismus*, Berlin 2001, S. 33, Anm. 78.

<sup>136</sup> Ruth E. Müller, *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 52.

<sup>137</sup> *Chr. Fr. D. Schubarts Leben und Charakter* von einem Freund desselben, Mannheim 1778, S. 35, zit. n.: Lütteken (wie Anm. 105), S. 281.

<sup>138</sup> Wilhelm Heinrich Riehl, *Das musikalische Ohr* (1852), in: *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart 1862, S. 96.

<sup>139</sup> KGW I, 4, S. 88, 40 [1].

harmonischen Ausweichungen, in der Art einer freien Fantasie ein Doppelschlag-Motiv und bricht nach knapp 60 Takten, nach dem Höhepunkt eines enthusiastischen Aufschwungs, unversehens ab.

Derlei fragmentarischer Charakter eignet einem beträchtlichen Teil des musikalischen Nachlasses Nietzsches, der, nach einigen verstreuten Veröffentlichungen, erstmals vollständig 1976 von Curt Paul Janz in einer kritischen Edition herausgegeben wurde<sup>140</sup>; dem dortigen Editionsplan folgend, verteilt sich das gesamte erhaltene Werk auf 163 Seiten mit „vorwiegend ausgeführte[n] Kompositionen“ seit 1861 und 148 Seiten, die mehrheitlich Entwürfe aus der Zeit 1854-1861 sowie undatierbare Fragmente wiedergeben<sup>141</sup>; dieser zweite Teil erscheint jedoch in kleinerem Stich, so dass sich nach diesem Ordnungsprinzip insgesamt ein leichter Überhang fragmentarischer Kompositionen ergibt.

### **Der Hymnus auf die Freundschaft**

Wie gesehen (s. S. 19) betrachtete Nietzsche im Alter von 30 Jahren sein kompositorisches Werk mit dem *Hymnus auf die Freundschaft* für abgeschlossen. Aus zwei Briefen der Jahreswende 1874/75 wird ersichtlich, dass Nietzsche sich zu diesem Zeitpunkt einerseits bemühte, seinem somit letzten Werk möglichst geschliffene Gestalt zu geben, andererseits aber eine umfassende, bilanzierende Werkschau seines gesamten musikalischen Schaffens hielt. Am 21. Dezember 1874 teilte er zunächst dem Freund Erwin Rohde seine Pläne für die bevorstehenden Weihnachtsferien von seiner Baseler Professur mit: „ich [...] schleppe meine Noten zusammen, um in diesen erholenden Ferien das ganze musikalische Opferfest meiner Kindheit und Jugend noch einmal zu feiern und durch Abschreiben zu kodifizieren [...]. Der Hymnus wird nun noch einmal umgeschrieben, für 2 Hände, aber für a bitzeli große Hände.“<sup>142</sup>

Mit dieser Bemerkung, samt launiger Verwendung des Baseler Dialekts, kommt Nietzsche nebenbei auf ein spezielles Problem zu sprechen, das bei dem Ausschnitt aus der ersten Fassung des *Hymnus auf die Freundschaft* und der Tondichtung *Schmerz ist der Grundton der Natur* sowie der ersten Fassung der Symphonischen Dichtung *Ermanarich* und der *Manfred-Meditation*, die hier nicht eingespielt sind, zum Tragen kommt. All diese Werke schrieb Nietzsche auf vier Notensystemen in einer Weise nieder, die einer Komposition für Klavier zu vier Händen zum Verwecheln ähnlich sieht. Tatsächlich hat Nietzsche mit Vorliebe das Vierhändigspiel mit seiner Schwester und Freunden gepflegt; als eine Phase des Kompositionsprozesses handelt es sich bei diesen Niederschriften jedoch weniger um Spielfassungen für Klavier zu vier Händen als vielmehr um die Notation in sogenannter Particell-Form einer offenkundig für großes Orchester gedachten und gehörten Musik, die einerseits dem professionellen Komponisten, der die Kunst der Instrumentation beherrscht, als Grundlage zur Erstellung der definitiven Orchesterpartitur dienen kann, andererseits eine Art erweiterten Klavierauszug darstellt, der recht bequem von zwei Spielern zu vier Händen wiederzugeben ist, und derart die Vorlage eines Klavierauszug-Arrangements für zwei Hände, eben „für a bitzeli große Hände“, bildet<sup>143</sup>. Mangels entsprechender Ausbildung Nietzsches blieb eine Orchesterfassung der betreffenden Werke unausgeführt — für das auf dem *Hymnus auf die Freundschaft* basierende Lied *Gebet an das Leben* hat Nietzsches Freund Heinrich Köselitz eine Fassung für Chor und Orchester erstellt.

Dass sich Nietzsche dieser Schreibweise für ein imaginäres Orchester bewusst war, zeigt eine wohl auch mit Blick auf sein eigenes Komponieren formulierte Stelle aus *Menschliches, Allzumenschliches (Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller)* mit der Überschrift „Corriger la fortune“: „Es gibt schlimme Zufälligkeiten im Leben großer Künstler, welche zum Beispiel den Maler zwingen, sein bedeutendstes Bild nur als flüchtigen Gedanken zu skizzieren oder Beethoven zwangen, uns in manchen großen

---

<sup>140</sup> wie Anm. 19.

<sup>141</sup> ebd., S. 326.

<sup>142</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Erwin Rohde vom 21. Dezember 1874, KGB II, 3, S. 284.

<sup>143</sup> Der Herausgeber von Nietzsches musikalischen Werken, Curt Paul Janz, spricht dabei geradezu von einer „Technik“ Nietzsches, die dieser seit dem *Weihnachtsoratorium* (1860) bis zum *Hymnus auf die Freundschaft* (1874) „konsequent beibehält: er schreibt den Orchesterpart in einem Particell von vier Systemen, was wie ein vierhändiger Klaviersatz aussieht. Mehrmals verwendet er denn auch solche Skizzen zu einer Schlussfassung für Klavier zu vier Händen, was er auch etwa zu zweihändigem Satz zusammenzieht, woraus dann ein uneigentlicher Klaviersatz entsteht. Es ist immer an das Orchester gedacht, aber er komponiert gewissermaßen direkt in den Klavier-Auszug!“, Janz (wie Anm. 28), S. 177.

Sonaten (wie in der großen B-Dur [„Hammerklavier“, op. 106]) nur den ungenügenden Klavierauszug einer Symphonie zu hinterlassen. Hier soll der später kommende Künstler das Leben der Großen nachträglich zu korrigieren suchen: was zum Beispiel der tun würde, welcher, als ein Meister aller Orchesterwirkungen, uns jene, dem Klavier-Scheintode verfallene Symphonie zum Leben erweckte.“<sup>144</sup> Während Nietzsche für *Ermanarich* und den *Hymnus auf die Freundschaft* das Arrangement für Klavier zu zwei Händen selbst übernahm und dabei gleichzeitig die Kompositionen erheblich überarbeitete, hat der Verfasser dieses Kommentars bei dem von Nietzsche für die zweite Fassung verworfenen Ausschnitt aus der ersten Fassung des *Hymnus auf die Freundschaft* (CD 1, 2) und dem Tonstück *Schmerz ist der Grundton der Natur* (CD 1, 24) unter strenger Wahrung des zugrunde liegenden Notentextes diese Transkription nachträglich selbst übernommen.

Am 2. Januar 1875 meldet Nietzsche dann im Brief an die Freundin Malwida von Meysenbug Vollzug: „Jetzt habe ich 10 Tage Ferien hinter mir [...]; ich ließ während dem alles Denken und Sinnen hinter mir und machte Musik. Viele tausend Notenköpfchen sind hingemalt worden, und mit *einer* Arbeit bin ich ganz fertig. Der Hymnus an [sic! so lautete der ursprüngliche Titel der Komposition] die Freundschaft ist jetzt zweihändig und vierhändig anzustimmen [...]. Ich bin *sehr* zufrieden damit. Wollte Gott, auch ein andrer Mensch, zumal meine Freunde! [...]

Außerdem habe ich meine Jugendkompositionen revidiert und geordnet. Es bleibt mir ewig sonderbar, wie in der Musik die Unveränderlichkeit des Charakters sich offenbart; was ein Knabe in ihr ausspricht, ist so deutlich die Sprache des Grundwesens seiner ganzen *Natur*, dass auch der Mann daran nichts geändert wünscht — natürlich die Unvollkommenheit der Technik usw. abgerechnet.“<sup>145</sup>

In diesem Brief gab Nietzsche auch die Gliederung seines Werks an; von dem umfangreichen Werk in seiner Endfassung ist hier nur der eröffnende Satz eingespielt (CD 2, 23), in dem die Melodie des Hymnus bereits anklingt.

„Festzug der Freunde zum Tempel der Freundschaft  
Hymnus, erste Strophe  
Zwischenspiel — wie in traurig-glücklicher Erinnerung  
Hymnus, zweite Strophe  
Zwischenspiel, wie eine Wahrsagung über die Zukunft  
Ein Blick in weiteste Ferne  
Im Abziehn: Gesang der Freunde, dritte Strophe und Schluss.“<sup>146</sup>

Lange blieb trotz dieses, auch im Notentext niedergelegten Programms die textliche Aussage des Hymnus unklar, bis es Curt Paul Janz 2005 gelang, ein Gedicht Nietzsches in Skizzen aus dem Jahr 1875 damit zu identifizieren. Es lässt sich vollkommen dem Notentext des Hymnus unterlegen, wenn man es nur „nicht in der skandierenden Art, wie wir Gedichte zu lesen pflegen, sondern in Längen und Kürzen wie die Chorlieder der attischen Tragödie“ vorträgt.

Freundschaft[,] Göttin[!] höre gnädig das Lied[,]  
das wir jetzt singen der Freundschaft[!]  
Wohin auch blickt das Auge der Freunde[,]  
überevoll vom Glück der Freundschaft:  
hilfreich nahe uns[,]  
Morgenröte im Blick und  
ewiger Jugend treues Pfand in der heil'gen Rechten.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> KGW IV, 2, S. 162.

<sup>145</sup> Friedrich Nietzsche, Brief an Malwida von Meysenbug vom 2. Januar 1875, KGB II, 5, S. 7

<sup>146</sup> ebd.

<sup>147</sup> Peter André Bloch, *Nietzsche als Gesellschaftsmusiker zwischen Parodie und Pathos*, in: *Nietzscheforschung* 13 (2006), S. 93-114, Zitat S. 110; vgl. KGW IV, 1, S. 198; 7[4].

## Hymnus auf die Freundschaft

Text und Musik von  
Friedrich Nietzsche

Feierlich

Freund - schaft, Got - tin! Ho - re gnä - dig das Lied,  
das wir jetzt sin - gen der Freund - schaft!  
Wo - hin auch blickt das Au - ge der Freun - de,  
u - ber - voll vom Glück der Freund - schaft:  
hilf - reich na - he uns, Mor - gen - röt' im Blick und  
e - wi - ger Ju - gend treu - es Pfänd in der  
heil' - gen Rech - ten.

### Notenbeispiel 6

Bekannt wurde dieser Hymnus jedoch mit einem anderen Text von Lou Andreas-Salomé, als *Gebet an das Leben* von 1882, jenem Werk, durch das Nietzsche als Komponist in Erinnerung bleiben wollte.

Gewiß, so liebt ein Freund den Freund  
wie ich dich liebe, rätselvolles Leben!  
Ob ich in dir gejauchzt, 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 schmerzvoll mich deinem Arme,  
gleich wie der Freund der Freundesbrust.

Den ersten Text las Nietzsche im April 1876 seinem Freund Heinrich Köselitz vor, vollendet war die zweite Fassung der Komposition aber bereits, wie gesehen, Anfang 1875. Nietzsche hat also offensichtlich den Text nachträglich der fertigen Musik unterlegt, und erhob auch keinen Einspruch gegen die Unterlegung des neuen Textes des *Gebets an das Leben*. „Die Melodie ist [...] das Erste und Allgemeine“, postulierte er in der *Geburt der Tragödie*, „das deshalb auch mehrere Objektivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann. [...] Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem [...]“. <sup>148</sup>

Nietzsche ist bis zum Ende seiner ästhetischen Maxime treu geblieben.

### „Man ist nicht umsonst Philologe gewesen“

Abschließend sei ein Schlaglicht auf die Besonderheiten der schriftstellerischen und musikalischen Schaffensweise Nietzsches geworfen. „Wer seine Notizbücher und Arbeitshefte kennt“, bemerkte Nietzsches Herausgeber Mazzino Montinari, „weiß, dass seine Werke das Resultat langen Ausfeilens, beharrlicher und sorgfältiger Ziselierarbeit sind.“ <sup>149</sup> In seinen späteren Schriften hob Nietzsche, gänzlich unbescheiden, denn auch mit Vorliebe die Qualität und den Anspruch seiner schriftstellerischen Arbeit hervor. „Man weiß vor mir nicht, was man mit der deutschen Sprache kann, — was man überhaupt mit der Sprache kann“ <sup>150</sup>, heißt es in *Ecce homo (Warum ich so gute Bücher schreibe)*; im 2. Band von *Menschliches, Allzumenschliches (Der Wanderer und sein Schatten)* findet sich die bekannte Mahnung

<sup>148</sup> KGW III, 1, S. 44f.

<sup>149</sup> Mazzino Montinari, *Friedrich Nietzsche. Eine Einführung*, Berlin / New York 1991, S. 65.

<sup>150</sup> KGW VI, 3, S. 304.

„Den Stil verbessern — das heißt den Gedanken verbessern, und gar nichts weiter!“<sup>151</sup> und die berüchtigte Invektive *Unsere Prosa*:

„Keines der jetzigen Kulturvölker hat eine so schlechte Prosa wie das deutsche [...]. Sucht man nach den Gründen, so kommt man zuletzt zu dem seltsamen Ergebnis, dass *der Deutsche nur die improvisierte Prosa kennt* und von einer anderen gar keinen Begriff hat. [...] Um Vers, Bild, Rhythmus und Reim hat man sich redlich zu bemühen — das begreift auch der Deutsche und ist nicht geneigt, der Stegreif-Dichtung einen besonders hohen Wert zuzumessen. Aber an einer Seite Prosa wie an einer Bildsäule arbeiten? — es ist ihm, als ob man ihm etwas aus dem Fabelland vorerzählte.“<sup>152</sup>

In der Vorrede zur neuen Ausgabe von *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile* schließlich kam Nietzsche 1887, auf der Suche nach seinem idealen Leser, auch wieder auf sein Philologentum zurück: „Man ist nicht umsonst Philologe gewesen, man ist es vielleicht noch, das will sagen, ein Lehrer des langsamen Lesens: — endlich schreibt man auch langsam.“<sup>153</sup>

Das in langsamer Arbeit, in stetem Streben nach Verbesserung Gewachsene, das, handwerklich meisterhaft beherrscht, das Letzte aus dem Material gewinnt — „an einer Seite Prosa wie an einer Bildsäule arbeiten“ — mit spürbarer Lust setzte der spätere Nietzsche, wenn es um die Sprache ging, diese eigene Errungenschaft polemisch gegen das angeblich nur Improvisierte der ‚Anderen‘ ab. Die Tragweite seines einst, nach seinem Dafürhalten „in richtiger Selbsterkenntnis“<sup>154</sup> vollzogenen Verzichts auf eine Musikausbildung zugunsten der Philologie, der Entscheidung, sich gänzlich der Wortsprache, nicht der Musiksprache zu widmen, erweist sich erst an dieser Klarheit seiner Selbstwahrnehmung als Schriftsteller: Wenn Nietzsche etwas als Komponist fehlte, so waren es eben diejenigen Qualitäten, die er zu Recht an sich als Schriftsteller rühmte.

Einer der ersten Autoren, die sich nach dessen Tod mit Nietzsche als Musiker auseinandersetzen, war Bernard Scharlitt. „Nietzsche spielt nicht nur ausgezeichnet Klavier [...] — sondern versucht sich auch unausgesetzt als Komponist — wenn auch leider ohne Erfolg!“ resümierte er 1904. „Diese erfolglosen kompositorischen Versuche, dieses vergebliche Ringen Nietzsches mit der Unzulänglichkeit seiner musischschöpferischen Begabung, bildeten unseres Erachtens eben die Tragödie seines Lebens und erklären so manches, was uns in seinem Werdeprozesse sowie in seinem ganzen Wesen eigenartig und unbegreiflich erscheint.“<sup>155</sup> Doch nicht seine musischschöpferische Begabung darf unzulänglich genannt werden, einzig sein Umgang damit. Scharlitt nannte Nietzsche, aus dieser Sichtweise heraus, in bewusst paradoxer Formulierung einen „nicht zustande gekommenen Komponisten“<sup>156</sup> und führte zwei Jahre nach Publikation seines Nietzsche-Artikels ein Gespräch mit Gustav Mahler, auf dessen kompositorisches Werk Nietzsche von großem Einfluss war. Mahler stimmte darin Scharlitts Etikettierung zunächst zu, hob dann aber hervor, dass „Nietzsches kompositorische Begabung eine viel größere [war] als allgemein angenommen wird. Bülow hat ihm bitteres Unrecht getan, als er in der ihm eigenen derben Art seine kompositorischen Versuche eine ‚Notzucht an Euterpe‘<sup>157</sup> genannt hat. Die mir

---

<sup>151</sup> KGW IV, 3, S. 248.

<sup>152</sup> ebd., S. 233.

<sup>153</sup> KGW V, 1, S. 9.

<sup>154</sup> wie Anm. 4.

<sup>155</sup> Bernard Scharlitt, *Das musikalische Element in Friedrich Nietzsche*, in: *Die Musik* 4 (1904/05), Heft 2, S. 108f.

<sup>156</sup> Nietzsche selbst bezeichnete sich gegen Ende seines wachen Lebens mehrfach als „verunglückte[n] Musiker“, in dem Brief vom 11. September 1887 an Josef Viktor Widmann nicht ohne den Hinweis, dass diese Charakteristik auf Wagner zurückgehe (KGB III, 5, S. 150). An den Dirigenten Hermann Levi heißt es einschränkend am 20. Oktober 1887: „Vielleicht hat es nie einen Philosophen gegeben, der in dem Grade im Grund so sehr Musiker war, wie ich es bin. Deshalb könnte ich natürlich immer noch ein gründlich verunglückter Musiker sein.“ (ebd., S. 172) Wenig später verwies Nietzsche im Brief an Heinrich Köselitz vom 27. Oktober 1887 auf seine „kleine Zugehörigkeit zur Musik und beinahe zu den Musikern“ (ebd., S. 179).

<sup>157</sup> Euterpe: in der griechischen Antike die Muse der Tonkunst. — Mahler bezieht sich auf den von Nietzsche als „Todesurteil“ (KGB VIII, S. 175) empfundenen Antwortbrief vom 24. Juli 1872 des Dirigenten, Pianisten und Komponisten Hans von Bülow (1830-1894), dem Nietzsche seine *Manfred-Meditation* zur Begutachtung übersandt hatte. Bülow schrieb darin u.a.: „Sie haben übrigens selbst Ihre Musik als ‚entsetzlich‘ bezeichnet — sie ists in der Tat, entsetzlicher als Sie vermeinen, zwar nicht gemeinschädlich, aber schlimmer als das, schädlich für Sie selbst, der Sie

von Ihnen gezeigten Kompositionen Nietzsches haben mich vom Gegenteil überzeugt. Wohl sind sie dilettantisch. Wer aber Nietzsche kennt, muss finden, dass auch sie Geist von seinem Geiste sind.“<sup>158</sup>

---

---

sogar etwaigen Überfluss an Muße nicht schlechter totschiagen können, als in ähnlicher Weise Euterpe zu notzüchtigen.“ (zitiert nach: KGB VII, 3/1, S. 200)

<sup>158</sup> Bernard Scharlitt, *Gespräch mit Mahler*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 2 (1920), S. 310.