

Die Drucklegung des Bandes erfolgte mit Unterstützung der Lotto-Toto GmbH Sachsen-Anhalt

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Nietzscheforschung : eine Zeitschrift / hrsg. im Auftr.
der Förder- und Forschungsgemeinschaft Friedrich Nietzsche e.V.
– Berlin : Akad. Verl.

Erscheint jährl. – Aufnahme nach Bd. 1 (1994)

Bd. 1 (1994) –

ISBN 3-05-002662-6

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 1994

Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der VCH-Verlagsgruppe.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier.

Das eingesetzte Papier entspricht der amerikanischen Norm ANSI Z.39.48 – 1984 bzw. der europäischen Norm ISO TC 46.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

All rights reserved (including those of translation into other languages). No part of this book may be reproduced in any form – by photoprinting, microfilm, or any other means – nor transmitted or translated into a machine language without written permission from the publishers.

Druck und Bindung: Druckhaus „Thomas Müntzer“ GmbH, Bad Langensalza

Printed in the Federal Republic of Germany

2. Nietzsche-Werkstatt-Schulpforta – Nietzsche in Pforta 1858–1864

Hermann Josef Schmidt (Dortmund)

Naumburg oder Pforta? Eine Pfortner Verlust- und Gewinnbilanz. 291

Thomas Ahrend, Martin Albrecht, Jan Hemming, Bernd Kulawik (Berlin)

Nietzsches Jugendkompositionen der Pfortenser Zeit. 313

Rüdiger Ziemann (Halle/Saale)

„Das liebe ewige Leben“ – Zur Brentano-Lektüre des jungen Nietzsche. 335

Renate G. Müller (Dortmund)

„De rebus gestis Mithridatis regis.“ Ein lateinischer Schulaufsatz

Nietzsches im Spannungsfeld zwischen Quellenstudium und

Selbstdarstellung 351

Hans Gerald Hödl (Wien)

Nietzsches Gervinuslektüre 1862 im Kontext seiner geschichtsphilo-

sophischen Reflexionen in „Fatum und Geschichte“. 365

Mirko Wischke (Berlin)

Friedrich Nietzsches Bekanntschaft mit der Romantik in Pforta und ihr

widersprüchlicher Einfluß auf sein ethisches Denken. 383

IV. Berichte und Informationen

Ulrich Bolz (Mainz)

Anmerkungen zu einem Fund – Gedichte von Friedrich Hölderlin. 397

Ulrich Bolz (Mainz), Ralf Eichberg (Halle/Saale)

Gespräch mit Ursula Drewes 401

Autorenverzeichnis 409

Thomas Ahrend, Martin Albrecht, Jan Hemming, Bernd Kulawik

Nietzsches Jugendkompositionen der Pfortenser Zeit¹

Lieder und Klavierstücke (M.A., B.K.)

Sucht man nach einer Äußerung Nietzsches, die einen Blick auf sein Verhältnis zu den eigenen Jugendkompositionen zu gestatten scheint, so drängt sich jene Briefstelle auf, in der Nietzsche im Januar 1875 - nach Durchsicht und Ordnung seiner bisherigen Stücke - an Malwyda von Meysenbug schreibt: „Es bleibt ewig sonderbar, wie in der Musik die Unveränderlichkeit des Characters 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 und s. w. abgerechnet.“²

Wir dürfen also erwarten, daß sich uns über die Kompositionen des Kindes und Schülers Nietzsche³ - neben anderem - ein Zugang zur Entwicklung seiner Persönlichkeit eröffnet, der bisher allerdings noch kaum besprochen wurde.

Obwohl uns aus der Zeit vor Nietzsches Aufnahme in Schulpforta nur sehr wenige, noch dazu lediglich meist fragmentarisch erhaltene Stücke überliefert sind, schreibt der knapp vierzehnjährige in seinem ersten Lebensrückblick *Aus meinem Leben* vom Sommer 1858 der Musik eine für ihn selbst bedeutendere Rolle zu als der Dichtung, trotzdem er schon auf eine lange Liste von Gedichten

1 Der folgende Text ist die schriftliche Fassung eines Referates, das die Autoren in Pforta gehalten haben und das von der pianistischen Aufführung der erwähnten Kompositionen durch Silvia Schütze begleitet wurde. Da das Referat teilweise gemeinsam erarbeitet wurde und in Pforta als ein geschlossener Beitrag vorgetragen und diskutiert wurde, wird es auch hier als ein geschlossener Text präsentiert; für welche Teile des Textes welcher der Autoren hauptsächlich verantwortlich zeichnet, ist durch die Angabe der jeweiligen Initialen gekennzeichnet.

2 KSB (*Kritische Studienausgabe Briefe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin und München 1980) 5, S. 7.

3 Veröffentlicht in Nietzsche, Friedrich: *Der musikalische Nachlaß*, hrsg. im Auftrag der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul Janz, Basel u. Kassel 1976. Im folgenden beziehen sich Taktangaben usw. immer auf diese Ausgabe.

und sogar Dramen zurückblicken und diese sogar in drei „Schaffensperioden“ gliedern kann. Inwieweit diese Überbetonung der Musik gegenüber der Poesie bei der Adressatenorientiertheit des Lebenslaufs nur damit zu begründen ist, daß Nietzsche vor den Leser(inne)n die Bedeutung seiner poetischen Versuche herunterspielen wollte, sei vorerst dahingestellt. Im folgenden wird als mögliche Ursache hierfür vielleicht noch ein zweites Motiv erkennbar.

Wie kam Nietzsche zum Komponieren? Im oben erwähnten Lebensrückblick nennt er als das auslösende Erlebnis das Hören des „Halleluja“ aus Händels *Messias* im Naumburger Dom im Alter von ca. neun Jahren, was allein schon deshalb bemerkenswert ist, weil er Händel in der folgenden Aufzählung der von ihm verehrten Komponisten nicht nennt. Tatsächlich datieren die ersten erhaltenen Stückchen aus dem Jahre 1854.

Nach diesem Erlebnis eilte der kleine Nietzsche nach Hause, setzte sich ans Klavier und „freute sich kindlich über jeden Akkord, den [er] erklingen ließ.“⁴ So 1858. Und ähnlich 1864: „[...] componierend, wenn anders man die Bemühungen des erregten Kindes, zusammenklingende und folgende Töne zu Papier zu bringen und biblische Texte mit einer phantastischen Begleitung des Piano-forte abzusingen, componieren genannt werden können.“⁵

In beiden Zitaten wird auch etwas von Nietzsches „Komponierverfahren“ - wenn man es einmal so nennen will - deutlich: der primär auditive Zugang, das dem jeweiligen Klangreiz nachlauschende Phantasieren am Klavier schlägt sich so deutlich in Art und sogar Notation seiner Kompositionen nieder, daß es nicht nur sofort ins Auge springt, sondern - unter anderem auch - den Analytiker, der der nicht selten allen kompositionstechnischen, kontrapunktischen wie harmonischen Regeln zuwiderlaufenden Musik zu folgen und diese zu deuten versucht, vor nicht geringe Probleme stellt. Daß diese Mängel anfangs in Nietzsches Unkenntnis begründet liegen, er sie sich aber später als erhaltene - und nicht erst in mühsamer Befreiung aus erlernten und verinnerlichteten Systemen erarbeitete - Freiheiten und Eigenwilligkeiten bewußt zunutze macht, kann an den zu besprechenden Beispielen verdeutlicht werden.

Für die meisten der frühen Kompositionen gilt, daß sie als Geschenke bzw. mit Rücksicht auf einen bestimmten Adressaten entstanden. Umso größeres Interesse verdienen daher wohl jene Stücke, die Nietzsche nicht oder zumindest nicht primär für andere, sondern für sich selbst schrieb.

Außerdem dürfte man erwarten, daß der schon fleißig dichtende kleine Komponist sich an der Vertonung eigener Texte versuchte - und uns somit in-

4 HK W (Nietzsche, Friedrich: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe*. Werke, München 1933ff.) I, S. 18.

5 HK W III, S. 67.

direkt Hinweise zu ihrer Interpretation geben könnte. Dies ist erstaunlicherweise nicht der Fall: Erst nach der Zeit in Pforta, und zwar offensichtlich lediglich in seiner Bonner Zeit, vertonte Nietzsche ganze zwei eigene Texte.

Curt Paul Janz stellt für die Zeit von 1858 bis 1861 fest, daß „sakral gerichtete Werkentwürfe“ eindeutig dominieren. Sind es ab 1858 zuerst zwei geistliche Motetten und eine Psalmvertonung, so folgen 1859/60 eine *Missa* und ein *Miserere*, an denen sich der Alumnus Nietzsche versucht. 1860 bis ca. Mitte 1861 arbeitet er dann an einem Weihnachtsoratorium, welches Fragment bleibt, und aus dem er im Sommer 1861 sogar kurzerhand Teile ausgliedert und - mit Überleitungen versehen - zu einem vierhändigen Klavierstück mit dem nicht allzu christlichen Titel *Schmerz ist der Grundton der Natur* zusammenfaßt. 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. Ebenso verwunderlich ist der Abbruch der Arbeit an dem Oratorium unter Berücksichtigung eines Briefes an die Freunde Gustav Krug und Wilhelm Pinder vom 14. Januar 1861⁶, in dem sich Nietzsche zu einem emphatischen Lob des Oratoriums als Gattung aufgeschwungen hatte.

Auch Curt Paul Janz fiel allerdings auf, daß es mit dem Weihnachtsoratorium noch eine besondere Bewandnis haben könnte: „Alle dies sakralen Werkansätze sind als gescheitert anzusehen. Es ist aber zu fragen, ob sie nur am kompositionstechnischen Unvermögen gescheitert sind, oder nicht vielmehr auch von der Sache her. Es bleibt möglich, daß Nietzsche das Religiöse als Wesensteil überhaupt gefehlt hat, [...]“⁷

Im weiteren vermutet Janz, Nietzsche habe sich durch die Arbeit am Oratorium über das Ästhetisch-Musikalische einen Zugang zum „Religiösen“ zu schaffen versucht, den er aber - bezeichnenderweise bald nach seiner Konfirmation im März 1861 - als unbeschreibbar aufzugeben sich gezwungen sah.

Den (Spuren-) Lesern des *Nietzsche absconditus*⁸ wird diese Erklärung eher unbefriedigend erscheinen, darum sei hier eine zweite versucht: Es scheint denkbar, daß Nietzsche sich mit der (dann natürlich gelungenen) Komposition eines christlichen Sujets vor seiner frommen Verwandtschaft, die ihn bekanntlich auf die Pastorenlaufbahn festgelegt hatte, einen zweiten Weg - besser wohl: einen auch für sie akzeptablen Ausweg - eröffnen wollte: die

6 KSB I, S. 137ff.

7 Janz, Curt Paul: *Die Kompositionen Friedrich Nietzsches*, in: Nietzsche-Studien Bd. 1 (1972), S. 177.

8 Schmidt, Hermann Josef: *Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche*, Berlin und Aschaffenburg 1991ff.

mindestens ebenso vielversprechende Komponistenlaufbahn bzw. eine andere mit Musik verbundene Berufsperspektive. Dies könnte auch die Überbetonung der Musik im Lebensrückblick vom Sommer 1858 erklären - bezeichnenderweise also schon vor dem Eintritt in Schulpforta, als Nietzsche wohl selbst kaum noch an eine Pastorenlaufbahn glauben mochte: „Poet“ schied als Berufswunsch schon wegen der ökonomischen Unsicherheit aus. Wollte Nietzsche die Möglichkeit einer musikalischen Laufbahn seiner Mutter und den Verwandten vorsichtig nahebringen?

Daß diese Erklärung für die eifrige Arbeit des Schülers an seinem Oratorium nicht abwegig ist, könnte eine Stelle aus Nietzsches Lebensrückblick vom Jahre 1869 bestätigen: „Es fehlte an einigen äußern Zufälligkeiten, sonst hätte ich es damals gewagt [warum: „gewagt“ ? - B.K.], Musiker zu werden [...] 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.“⁹

Im Mittelpunkt der weiteren kompositorischen Versuche des Jahre 1861 steht die im folgenden von Thomas Ahrend zu besprechende „symphonische Dichtung“ *Ermanarich*, die Nietzsche mehr als ein Jahr lang intensiv beschäftigt. Neben zwei Klavierstücken aus der zweiten Jahreshälfte entsteht aber auch ein Lied als Nietzsches erste erhaltene Vertonung eines weltlichen Textes:

Mein Platz vor der Tür

Den Text dazu entnahm Nietzsche der Gedichtsammlung *Quickborn-Lieder* des niederdeutschen Mundartdichters Klaus Groth, die er in einer hochdeutschen Übertragung von A. von Winterfeld besaß. Nietzsche erwähnt sie in seinen Aufzeichnungen bereits 1857.¹⁰

Der Text ist mit seinen vierzeiligen Strophen, in denen vier- und dreihebige Verse einander abwechseln, sowie seiner schlichten Wortwahl im „volkstümlichen“ Ton gehalten, dem Nietzsche auch durch die musikalische Gestaltung gerecht zu werden versucht: überwiegende Dreiklangsmelodik, relativ einfache harmonische Gestaltung sowie einprägsame, sich wiederholende Melodiephrasen - besonders zu Anfang jeder Strophe - sind die wichtigsten von Nietzsche verwandten Mittel. Allerdings vertont er nicht, was bei der Textvorlage durchaus möglich gewesen wäre, nur eine Strophe, um dann die folgenden auf dieselbe Melodie singen zu lassen, sondern er schreibt ein soge-

9 Zitiert nach Janz, Curt Paul: *Friedrich Nietzsches Verhältnis zur Musik seiner Zeit*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 9/10 (1980/81), S. 309.

10 Vgl. Janz, Curt Paul in: *Der musikalische Nachlaß*, a.a.O., Kritischer Bericht (= MN/KB), S. 328.

nanntes „durchkomponiertes Lied“, das bei weitgehend ähnlicher Strophen-gestaltung dem Gehalt der jeweiligen Textstrophe durch spezifische Abweichungen von der musikalischen Grundgestalt gerecht zu werden versucht. Bekanntestes Beispiel dafür ist sicherlich der *Lindenbaum* von Franz Schubert, dessen melodische Grundgestalt dank ihres volksliedhaften Tons als *Am Brunnen vor dem Tore* selbst zum Volkslied wurde. So ist denn an diesem Stück Nietzsches das Vorbild Schuberts unschwer zu erkennen.

Besonders die dritte Strophe mit dem durch Chromatisierung sowie Fermaten unterbrochenen musikalischen Lauf bei des Großvaters Worten scheint (etwas übertrieben) dramatisiert und die „Moral von der Geschichte“ hervorheben zu wollen, die sich wohl im Klischee „Warum in die Ferne schweifen ...“ zusammenfassen ließe. Doch wird dies schon ab Takt 19 vorbereitet: dort erscheint die in der linken Hand oktaviert aufsteigende Linie d-dis-e dank der eingeschobenen Zwischendominante gemildert. Im Takt 21 aber klingen die leeren Oktaven über c-a-g-e besonders schwer und werden durch das vorgeschriebene „markiert“ noch geradezu „großväterlich“ betont.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Behandlung der vierten und letzten Strophe, in der die Harmonik - sozusagen von der Kenntnis über die Beschaffenheit der „Welt da draußen“ - durch tiefalterierte Intervalle „getrübt“ ist und erst mit der „Erinnerung“ zurück nach G-dur gelangt.

Ein Gestaltungsmittel, das wir heute wohl am ehesten der Sphäre der Salonmusik zurechnen würden, welches Mitte des vorigen Jahrhunderts seine (Seufzer-) Wirkung aber kaum verfehlt haben dürfte, ist der chromatische Abstieg vor einem Halbschluß mit Fermate (in Takt 12, scheinbar etwas unmotiviert über die Worte: „mit Steinen und mit Sand“) - ein Mittel, auf das Nietzsche auch in dem Lied *Aus der Jugendzeit* zurückgreift.

Ebenso wie die Wahl des Textes erscheinen diese „theatralischen“ Mittel aber verständlich, wenn man Nietzsches Biographie im Blick behält, in der der Großvater Oehler mit seiner Offenheit für die Begabung des Jungen sowie mit seinem, die verlorene ländliche Heimat in Rücken zumindest in der Ferienzeit teilweise ersetzenden Hof in Pobles eine herausragende Rolle spielte. Aber gerade die von verschiedenen Seiten berichtete Weltoffenheit des Großvaters Oehler steht in seltsamem Kontrast zu der Rolle und den Worten des Großvaters in der Textvorlage: daß Nietzsche - bei allen positiven Erinnerungen, die das Gedicht in ihm evozieren mochte - die dort geschilderte Einstellung des Großvaters durch übertriebenes Pathos in der musikalischen Umsetzung unter einer sentimentalischen Oberfläche zu karikieren versucht haben könnte, bleibt zumindest denkbar. Das Bewußtsein, daß diese recht deutliche Ironisierung für einen Sechzehnjährigen als zu vorwitzig empfunden werden konnte, mag dann

ebenso wie die unterschiedlichen Großvater-Charaktere auch erklären, warum dieses Lied offensichtlich nicht den Weg auf den Geburtstagstisch der Mutter gefunden hat.

Anzumerken wäre noch, daß in Nietzsches Klavierbegleitung - hier wie auch in einigen anderen Liedern - die Oberstimme die Gesangstimme bis auf geringe, leicht zu ergänzende Abweichungen, verdoppelt.

Heldenklage

Ein weiteres bemerkenswertes Stück entstand vermutlich im Frühjahr 1862, eventuell in Verbindung mit dem *Ermanarich*-Projekt: die *Heldenklage*, welche im Juni dieses Jahres als Beitrag für die *Germania* erwähnt wird.

Bezüge zum *Ermanarich* könnten z.B. aus der rhythmischen Struktur des ersten Themas herausgelesen werden, wenngleich der Gestus hier „mit tiefem Gefühl“ und nicht „energisch düster“ wie dort ist. Auch zu den aufsteigenden Sechzehntelskalen lassen sich Parallelen finden.

Der Aufbau der Komposition suggeriert zunächst eine Dreiteiligkeit: einem A-Teil, der eigentlich nach acht Takten abgeschlossen ist, dem aber durch einfache sowie nachfolgende oktavierte Wiederholung des letzten, achten Taktes in den Takten 9 und 10 etwas durch die Fermaten noch verstärktes Nachsinnend-Erinnerndes anhaftet, folgt ein B-Teil, der das A-Thema zwar aufgreift, dann aber verändert fortsetzt (T. 15ff.), um mit einer Überleitung (T. 19-22) zu einem Abschnitt zu führen, der trotz veränderter Tonart (d-moll statt fis-moll) und abweichender Satzweise (Sechzehntelbewegung und Oktavierung der Melodie) als Variante von A zu erkennen ist: A* (T. 23ff.), besonders deutlich wieder im „nachsinnenden“ Echo Takt 31 und 32.

Hieran schließt sich aber nun der Nachsatz, d.h. die zweite Hälfte von Teil B an, die somit, da A* klar abgeschlossen ist, zum Vordersatz wird, wodurch die vorherige Überleitung nun zum Nachsatz dieses unerwarteten vierten Teils (B*) wird. Erst die Verlängerung dieser Überleitung um einen Takt (T. 41) und die nun an „falscher“ Stelle einsetzende „nachsinnende“ Schlußfigur der bisherigen A-Teile (T. 8-10 bzw. 30-32) beendet das Stück. Somit ergibt sich für diesen vierten Teil eine zwölftaktige Periode. Das Stück insgesamt erscheint also in der großformalen Gliederung als zweiteilig (2 + 2 bzw. AB + A*B*) und wird durch den Schluß des ersten Themas (A) abgerundet. Allerdings wird diese Abrundung dadurch relativiert, daß das Stück nicht in der Anfangstonart fis-moll endet, sondern in d-moll.

Was diese Kompositionen u.a. interessant macht, ist, daß anhand der Notation und der Wahl einzelner Töne erkennbar wird, wie Nietzsche - auch aufgrund seiner weitgehend autodidaktischen musikalischen Ausbildung - haupt-

sächlich am klanglichen Reiz entlang komponiert und nicht etwa nach traditionell vorgegebenen Schemata: An manchen Stellen ist es schwierig, an anderen sogar unsinnig, diese funktionsharmonisch deuten zu wollen. Deutlich wird dies z.B. in den folgenden Takten: in Takt 18, zweites Viertel, notiert Nietzsche die Töne a, d, cis, gis; in Takt 36 an paralleler Stelle dagegen a, d, f, as. Beide Male handelt es sich um die enharmonisch gleichen „dissonanten“ Zusammenklänge, aber so, wie sie notiert sind, sind sie funktionsharmonisch nicht erklärbar. Erst durch eine weitere enharmonische Verwechslung zu den Tönen a, d, f, gis ließen sie sich als ein um Grundton und Quinte verkürzter (E-dur-) Dominantseptakkord mit dem Orgelpunkt a im Baß deuten. - Salopp gesagt, war Nietzsche die Funktion seiner Akkorde offensichtlich egal, Hauptsache, sie klangen gut.

Andere Beispiele sind die erst auf die zweite Viertel nachschlagende Durterz in Takt 6, die vorhaltige Akkordbildung in Takt 7, um zwischen Fis-dur und fis-moll zu überbrücken, der übergangslose Wechsel von Cis-dur nach cis-moll in Takt 14, die Moll-Dominante in Takt 20, die durchgängigen Akkorde in den Takten 39 und 40 und die „irreguläre“ Ausweitung der Schlußfigur.

Aus der Jugendzeit

Das Lied entstand im Sommer 1862 und stellt ebenfalls einen Beitrag für die *Germania* dar. Nietzsche vertont ein ursprünglich acht Strophen umfassendes Gedicht aus Friedrich Rückerts *Lyrischen Gedichten*. Das Gedicht wurde vor Nietzsche bereits von Julius Stern und von Robert Radecke vertont. Entgegen der ursprünglichen Gestalt verzichteten diese beiden Vertonungen auf die dritte und vierte Strophe sowie auf die Wiederholung der dritten Strophe am Ende. Nietzsche dagegen vertont die erste bis dritte sowie die achte Strophe und wiederholt abschließend die erste. Während Stern und Radecke also die (pessimistische) dritte Strophe meiden - gegen die Intentionen Rückerts, der sie wiederholt - versucht Nietzsche, die durch diese Strophe gegebene inhaltliche Wendung durch Wiederholung der ersten aufzufangen und damit das Lied gleichzeitig neu zu akzentuieren und formal abzurunden. Als Motivation für die Wahl des Gedichts, das ebenso wie *Mein Platz vor der Tür* eine für einen Jugendlichen auffällig altkluge Aussage über die „gute alte (Jugend- bzw. Kinder-) Zeit“ enthält, mag man unschwer Nietzsches persönliche Erlebnisse, die in diese Texte hinein projizierbaren Erinnerungen an die Röckener Zeit, ansehen.

Innerhalb der versuchten formalen Abrundung stellt die dritte Strophe den dramatischen Höhepunkt dar: die Modulation entfernt sich von der Grundtonart, die Akzentuierung wird „*marcato*“ und das Klavier hat sein einziges, ein-

taktiges („aufgewühltes“) Zwischenspiel, das zusätzlich mit einer Fermate auf einem Ais-dur-Akkord stehenbleibt. Über der folgenden, achten Strophe steht bereits wieder kontrastierend „sehr ruhig und innig“, das „*marcato*“ läuft aus und im Verlauf dieser Strophe wird wieder zurück nach der Tonika E-dur moduliert. Die abschließende Wiederholung der ersten Strophe weicht nur in Takt 36 leicht von der Melodie in Takt 3 ab.

Bei dieser sehr homophonen Komposition handelt es sich also um ein zwar ansatzweise durchkomponiertes, im großen und ganzen aber nur leicht variiertes Strophenlied, bei dem der Rhythmus starr durchgehalten wird und die Harmonik sich leicht der jeweiligen Stimmung der einzelnen Gedichtstrophen anpaßt.

Die auffällige Wiederholung der Anfangsworte jeder ungeradzahligen Verszeile sollte noch erwähnt werden, da sie von Nietzsche recht originell zur Kennzeichnung des gedanklichen Gehalts verwendet wird: klingt die um eine Quarte aufwärts versetzte Wiederholung bei den Worten „Aus der Jugendzeit“ noch optimistisch und läßt durchaus die Möglichkeit einer frohen Erinnerung an das Lied von damals offen, deutet die absteigende Wiederholung über „O wie liegt so weit“ den Text - und damit das weitere Gedicht - betont melancholisch.

So lach doch mal

Die Datierung dieser Komposition bereitet einige Probleme, da Nietzsche in seinen Aufzeichnungen widersprüchliche Angaben sowohl für 1862 als auch 1863 macht. Man wird aber Curt Paul Janz zustimmen dürfen¹¹, wenn er Nietzsches Ferienplan für die Sommerferien 1862 in Gorenzen zur Grundlage nimmt, in denen Nietzsche das Stück zusammen mit *Aus der Jugendzeit* „gut abschreiben“¹² wollte. Es wäre also spätestens Juli/August 1862 entstanden. Hört man das Stück in Kenntnis des Titels, so fällt zuerst einmal die Skandierung der Worte in den ersten zwei Takten auf. Sie scheint - alleiniger - Ausgangspunkt der Komposition zu sein. Allerdings steht sie in ihrem „tragischen“ Tonfall in einem seltsamen Spannungsverhältnis zum Inhalt der Aufforderung des Titels, und man könnte geneigt sein anzunehmen, daß hier eine augenzwinkernde Persiflage der Aufforderung durch den konterkarierenden musikalischen Ausdruck beabsichtigt ist. So jedenfalls dürfte sich die Situation für diejenigen Hörer darstellen, denen lediglich der Titel des Stückes bekannt ist - mehr gibt uns Nietzsche auch nicht an die Hand.

11 Vgl. a.a.O., S. 329.

12 HK W II, S. 121.

Curt Paul Janz hat nun auf ein Gedicht von Klaus Groth (in der Winterfeldschen Übertragung) hingewiesen:

Nun mach' mir nicht das Herz bewegt;
 Und lach' doch mal! und freu' dich mal!
 Am Himmel schon die Lerche schlägt,
 Im Holz die Nachtigall.
 Was starrst du in die Abendgluth?
 Die Blumen duften in dem Gras'.
 Der Vogel singt aus Uebermuth,
 Und du bleibst still und blaß.

Allerdings meint Janz, es könne „nur allgemein anregend“¹³ gewirkt haben, der musikalische Gedanke gewinne daher gänzlich das Primat. Das erscheint plausibel, da die Komposition eindeutig mit der suggestiven Skandierung des Titels bzw. der zweiten Verszeile zu beginnen scheint. Unterstellt man aber, Nietzsche habe - eben ausgehend vom musikalischen Gedanken über die Worte „So lach doch mal“ - die Verszeilen 1 und 2 lediglich umgestellt, so läßt sich das gesamte Gedicht nahezu mühelos der Melodie unterlegen.

Allein diese Tatsache wäre für die Konstruktion eines engeren Zusammenhangs zwischen Text und Musik, für den es von seiten Nietzsches keinen Beleg gibt, noch spekulativ. Aber die Entsprechungen und Ähnlichkeiten im Stimmungsgehalt zwischen den einzelnen Verszeilen und den korrespondierenden musikalischen Abschnitten stärken wiederum die anfängliche Annahme und könnten wie folgt aussehen:

Das Gedicht, in dem versucht wird, eine unbestimmte Person aufzuheitern, ihre melancholische oder depressive Gemütslage zu zerstreuen, stellt dieser Stimmung eine zweite entgegen: zwar nicht heiter, aber mit einem Schimmer Hoffnung. In der Komposition wird diesen beiden Stimmungen durch Moll bzw. Dur entsprochen. Die Takte 1 bis 4 und 5 bis 8 - also die Verse 2 und 1 in unserer Deutung - entsprechen der negativen Stimmung (wobei in den Takten 5 bis 8 auf die Worte „Nun mach' mir nicht das Herz bewegt“ der zuvor weitgehend homophone Satz rhythmisch bewegter wird). Die Takte 9 bis 16 stehen in Dur und entsprechen damit der positiven Stimmung der Zeilen 3 und 4, die Takte 17 bis 20 bzw. Zeile 5 wiederum der negativen, die Takte 21 bis 28 - also die Verse 6 und 7 - der positiven und die letzten Takte (31-34) der achten, negativen Zeile. Selbstverständlich läßt sich diese Pauschalisierung leicht

13J Janz: MN/KB, S. 329.

kritisieren, z.B. wenn in den Takten 15 und 16 die als positiv angegebene Stimmung bereits wieder beginnt, sich durch einen Halbschluß auf der Dominante der Moll-Grundtonart ins Negativ zu verschieben. Aber sie ermöglicht auch Antworten auf Fragen, die ohne diesen Ansatz unbeantwortet stehen bleiben müßten und sowohl die formale Gestaltung als auch harmonische Abschweifungen betreffen: wie z.B. die Modulation nach G-dur in den Takten 21 bis 24. Diese stellen formal und harmonisch eine starke Abweichung zur Anlage des Stückes dar, die zwar keinesfalls regelwidrig oder unkonventionell ist, aber aus dem kompositionslogischen Zusammenhang allein nicht sinnvoll erklärt werden kann. Die Annahme, Nietzsche moduliere hier nach G-dur nur, um der Stimmung im Gedicht zu entsprechen („Die Blumen duften in dem Gras“), hat zwar keinen Beweischarakter, ist aber immerhin plausibel.

Auch wenn hiermit schon angedeutet ist, daß das Gedicht für die Komposition mehr als eben nur „allgemein anregend“ - wie Janz annahm - gewesen sein dürfte, so wäre ihm doch beizupflichten, was das Primat des Kompositorischen (Einfalls) vor der absichtlichen Gestaltung des Textes anbelangt. Eine erste Vermutung, weshalb Nietzsche der Musik hier den Vorrang einräumte, könnte lauten, daß er andernfalls dem Text wohl - was musikalisches Material, also Motive, Themen, Rhythmisierung anbelangt - genauer hätte folgen müssen, während er ohne feste Textbindung in seiner Arbeit ungezwungener war.

Der Eindruck der relativen Unabhängigkeit der Komposition vom Text ergibt sich - neben der mehrfach vom Sprachrhythmus abweichenden Gestaltung besonders der Oberstimme - auch aus der durchaus eigenständigen Struktur und Form: in Takt 17ff. erscheint das Anfangsthema wieder und suggeriert damit nach der vorangegangenen klaren Periodisierung in zweimal acht Takten eine insgesamt dreiteilige Form: Teil A = Takte 1 bis 8; Teil B = Takte 9 bis 16; Teil A* = Takt 17ff. Daß das Anfangsthema durch den erst auf der zweiten Achse nachschlagenden oktavierten Sekundvorhalt kontrapunktisch leicht verschärft wird, würde diesen Eindruck noch nicht schmälern. Erst der bereits erwähnte, ab Takt 21 nach G-dur modulierende Nachsatz läßt Zweifel aufkommen. Ihm folgt der Vordersatz von Teil B (entsprechend den Takten 9 bis 12) mit einer zweitaktigen Ausschweifung am Ende, auf die noch einzugehen sein wird, und erst der Nachsatz von Teil A (ähnlich den Takten 5 bis 8) beschließt das Stück.

Die in Takt 17 geweckte Erwartung der nicht nur für Lieder gebräuchlichen Dreiteiligkeit erweist sich also als trügerisch. Vielmehr finden wir auch hier eher eine Form der doppelt unterteilten Zweiteiligkeit nach dem Muster AB+A*B* wie auch schon in der *Heldenklage*, wobei allerdings eine starke innere Verflechtung der Binnenteile besteht. Zwar läßt sich die großformale Zweiteiligkeit als weiterer Beleg für die Anbindung des Gedichttextes, der sich

in zweimal vier Verse gliedert, deuten, für alle jene Hörer aber, die diesen poetischen Hintergrund nicht kennen (konnten), dürfte es scheinen, als ob Nietzsche bewußt mit den konventionellen Hörerwartungen spielt. Daß die Komposition trotz der eigentlich offenen zweiteiligen Form geschlossen wirkt, verdankt sie dem Kunstgriff, den Nachsatz des Anfangsthemas auch an den Schluß zu setzen, so daß er durch seine stark kadenzierende Wirkung wie ein Rahmen fungiert.

Die vielleicht interessanteste Stelle des Stückes stellen die Takte 28 bis 30 dar: es ist der Schluß des Nachsatzes von Teil B, der zuerst in Takt 12 erscheint. Dort ist es ein a-moll-Septakkord, dem ein Querstand cis vorhergeht und der arpeggiert auf einer Fermate stehenbleibt. Bei Takt 28 bleibt der Querstand zwar erhalten, aber er ist umgekehrt, d.h. das c kommt vor dem cis, und somit steht an dieser Stelle statt eines a-moll- ein A-dur-Septakkord. Das Arpeggio ist zwar noch notiert, aber die Fermate fehlt. Betrachtet man allerdings die folgenden zwei Takte, so könnte man sie als, mittels der zuvor schon erwähnten klanglichen Ausschweifung, auskomponierte Fermate deuten. Diese Ausschweifung besteht darin, daß der A-dur-Septakkord zweimal alteriert wird: zunächst zu einem a-moll-Septakkord und dann zu einem a-moll-Septakkord mit tiefalterierter Quinte. Es ist dies ein Abschweifen im doppelten Sinne: zum einen durch das harmonische, rhythmisch sehr freie „Abdriften“, das erst durch den abschließenden Nachsatz des A-Teils energisch eingeholt wird, und zum anderen durch die - im ganzen Stück einzige und deshalb besonders auffällige Ausweitung der Form, da die Achttaktigkeit der periodischen Gliederung um zwei Takte durchbrochen wird.

Die klangliche - auf den Text bezogen: auch inhaltliche - Wirkung dieser Stelle hängt entscheidend davon ab, wie sie gespielt wird: versieht man sie mit einem Ritardando (was allerdings von Nietzsche nicht vorgeschrieben ist), so wirkt diese Stelle eher als ein „verträumtes“ Innehalten, während sie - im gleichbleibenden Tempo gespielt - eher ein übermütiges Abschweifen ist, was mit dem unterlegten Text an dieser Stelle gut korrespondierte: „Der Vogel singt aus Uebermuth“.

Doch noch einmal zurück zu der Frage, warum Nietzsche das Gedicht nicht als ein Lied vertont hat. Offensichtlich entschied er sich für einen größeren musikalischen Freiraum, der ihm dadurch entstand, daß er mit seinen musikalischen Mitteln nicht genau dem Text folgen mußte. Diesen z.B. auf die Oberstimmenmelodie der Komposition zu singen, wäre nur mit einigen ungesanglichen Schärpen möglich. Man wird die Komposition auch nicht als technische Verlegenheitslösung betrachten können, denn Nietzsche komponierte

zeitgleich ein heute leider verschollenes *Lied ohne Worte*¹⁴, wozu er sich sicherlich durch die *Lieder ohne Worte* des Taufpaten seines Freundes Gustav Krug, Felix Mendelssohn-Bartholdy, anregen ließ.

Aber werfen wir nochmals einen Blick auf den Text, so fällt die Erwähnung von wenigstens drei Schlüsselwörtern aus den früheren Gedichten Nietzsches eigener literarischer Produktion auf: „Lerche“ und „Nachtigall“ spielen in den um 1862 allerdings schon einige Jahre zurückliegenden frühen Gedichten eine zentrale Rolle - ebenso wie die „Abendgluth“, d.h. der von Nietzsche mehrmals poetisch verarbeitete Sonnenuntergang -, daß man sich trotz aller Klischeehaftigkeit dieser poetischen Topoi Ihre Bedeutsamkeit für den Schüler vorstellen kann.

Stellt die Komposition also vielleicht den Versuch einer sozusagen privatesten Auseinandersetzung mit diesem Gedicht dar, die vor anderen wegen der emotionalen Beladenheit der genannten Schlüsselwörter verborgen werden sollte - allerdings nicht ganz „verborgen“, denn zumindest der Titel gibt einen Hinweis, dem Curt Paul Janz und auch wir gefolgt sind? Und - da Nietzsche den Gedichtband schon 1857 erwarb - warum versuchte er sich erst jetzt an einer musikalischen Umsetzung? Könnte der eingangs festgestellte, zumindest potentiell heraushörbare, ironisch-distanzierte Ton, die merkwürdige Ambivalenz zwischen den Worten des Themas, nicht nur als erheitern- verwirrendes, fast augenzwinkerndes Zugeständnis an das Publikum, sondern vielleicht ebenso als versuchte eigene Distanzierung des Jugendlichen Nietzsche zu dem Kind Nietzsche, an dessen Dichtungen die Schlüsselwörter erinnern, gemeint sein?

Da geht ein Bach

Kommen wir noch kurz zu einer dritten Komposition, die auf einen Text von Klaus Groth zurückgeht. Es ist das ebenfalls 1862 entstandene Lied *Da geht ein Bach*, von dem Nietzsche auch eine reine Klavierfassung als sogenanntes Albumblatt anfertigte, die er mit beigegebenen Text in die Sammlung für Anna Redtel aufnahm¹⁵.

Erwähnenswert auch hier die durch den Textgehalt zusätzlich gestützte Aufbrechung der üblichen musikalischen Periodisierung: jeweils nach vier Takten (Takt 1 bis 4 bzw. 5 bis 9) folgt einer, der den bis dahin „flüssigen“ Verlauf durch die nachschlagende Wiederholung der letzten Figur „bremst“. Verstärkt wird dieser, wohl vor allem Nachdenklichkeit assoziierende Effekt noch durch das jeweils vorgeschriebene „zögernd“, die Quarte als letzten ange-

14 Vgl. a.a.O., S. 325.

15 Vgl. a.a.O., S. 329.

schlagenen Klang der ganzen Periode sowie die durch eine Fermate verlängerte Pause.

Diese „Verzögerungstechnik“ verwendet Nietzsche dann in den Takten 15 bis 24, um nun „phantasierend“ fortzusetzen. Das wiederum vorgeschriebene „zögernd“ und das folgende „fragend“, die dazu dienen mögen, die arpeggierten und durch Fermaten hervorgehobenen „seltsamen“ Klänge hervorzuheben, lassen den Schluß zu, daß hier ein Beispiel für die ansonsten kaum durch Notation fixierte Improvisationsart des für sein „freies Phantasieren“ am Klavier - ebenso wie schon sein Vater - bekannten Jungen vorliegt. Die deutlich nur dem klanglichen Reiz, keineswegs aber herkömmlichen Schemata entsprechenden Akkordprogressionen verunmöglichen außerdem geradzum eine formale Gliederung, die sich für die ersten, textbezogenen Takte 1 bis 14 noch angeben ließe.

Da Nietzsche die Liedfassung offensichtlich als Beitrag für die *Germania* komponierte und außerdem mit einer Widmung für seine Tante Rosalie (vielleicht zu deren Geburtstag?) versah¹⁶, dürfen wir es wohl als ein eher adressatenorientiertes Stück ansehen, ebenso wie die vielleicht später für Anna Redtel angefertigte Klavierfassung mit der erwähnten „phantastischen“ Ausschweifung - wohl als kleiner Hinweis auf die improvisatorischen Künste des Schenkenden gedacht.

Dies sei deshalb erwähnt, weil die beiden anderen, früher entstandenen Groth-Stücke vermutlich ohne äußeren Anlaß von Nietzsche komponiert wurden und erst lange nach ihrer Entstehung in der Sammlung für Anna Redtel eine Verwendung erfuhren. Hierin könnte man ein Indiz dafür sehen, daß diese beiden früheren Stücke (*Mein Platz vor der Tür* und *So lach doch mal!*) - was die erwähnten biographischen Bezüge der jeweils zugrundeliegenden Texte stützen würden - für Nietzsche von mehr persönlicher Bedeutung waren.

Auch Curt Paul Janz vermutet - allerdings ohne Angabe von Gründen -, daß Nietzsche die Groth-Gedichte „sehr geschätzt haben muß“¹⁷. Die Vertonung des im Gegensatz zu diesen beiden eher für Nietzsche selbst wohl weniger bedeutsamen Textes von *Da geht ein Bach* und deren Widmung an Tante Rosalie könnten dann vielleicht als Beispiel jener in Nietzsches eigenen früheren Gedichten häufig anzutreffende „Verschleierungsstrategie“ angesehen werden, derzufolge Nietzsche brisante Inhalte durch später nachgestellte Belanglosigkeiten oder Scherze zuzudecken versuchte.

16 Vgl. a.a.O., S. 330.

17 A.a.O., S. 328.

Nietzsches „Selbstkritik“ seiner „symphonischen Dichtung“ *Ermanarich* (T.A.)

Die „symphonische Dichtung“ *Ermanarich* (genauer: der in Particellform notierte erste Satz einer wohl mehrsätzig geplanten symphonischen Dichtung, die dann aber nicht vollendet wurde) ist aus mehreren Perspektiven interessant:

- Es handelt sich um die erste größere abgeschlossene Komposition des jugendlichen Nietzsche.

- Sie liegt in zwei Fassungen vor (einer Entwurfsfassung für Klavier vierhändig und der abgeschlossenen Version für Klavier zweihändig)¹⁸, zwischen deren Entstehung ein Jahr liegt (Michaelis [= 29. September] 1861 - Michaelis 1862).

- Die Musik steckt voller harmonischer Kühnheiten („harmonischen Ungeheuerlichkeiten“ [S. 104]¹⁹), die, wenn auch nicht - wie Curt Paul Janz meint - als „teilweise weit über seine Zeit hinwegweisend“²⁰ angesehen werden müssen, so doch innerhalb des Oeuvre des Pfortenser Schülers in dieser Art und Weise nicht noch einmal anzutreffen sind. Die harmonischen Kühnheiten erinnern (wie auch die damit zusammenhängende, weite Teile des Tonsatzes durchziehende Chromatik und schließlich überhaupt die Konzeption als symphonische Dichtung) an Liszt, vielleicht auch an Wagner, auf alle Fälle handelt es sich im Verständnis der Zeitgenossen Nietzsches um moderne Musik der sogenannten „Neudeutschen Schule“, deren Anhänger in Opposition standen zur Musik der „Konservativen“ (Mendelssohn, Schumann und Brahms), an die wiederum die meisten anderen - auch nach *Ermanarich* entstandenen - Kompositionen Nietzsches (insbesondere die Lieder und Albumstücke) der Pfortenser Zeit stilistisch erinnern.

- Der *Ermanarich*-Stoff spielt bei dem Nietzsche der Pfortenser Zeit eine offensichtlich bedeutende Rolle: Es existieren neben der „symphonischen Dichtung“ noch literarische Zeugnisse (Gedichte, Dramenkonzepte) einer Beschäftigung mit dieser Thematik; sogar eine philologische Arbeit des Schülers über die verschiedenen Versionen des Sagenstoffes liegt vor.²¹

- Nietzsche schrieb - wohl kurz nach Abschluß der Komposition - als Quartalszensor der *Germania* einen kritischen Kommentar zu seinem eigenen

18 Beide Fassungen sind veröffentlicht in: *Der musikalische Nachlaß*, a.a.O., S. 17-23 u. 299-311.

19 Seitenangaben im Text verweisen im folgenden immer auf Nietzsches *Germania*-Kommentar zur *Ermanarich*-Symphonie; ich zitiere nach: HK W II, S. 101-105.

20 Janz: *Die Kompositionen Friedrich Nietzsches*, a.a.O., S. 179.

21 Einen Überblick über die schriftlichen Zeugnisse der Auseinandersetzung Nietzsches mit dem *Ermanarich*-Stoff bietet Janz in: MN/KB, S. 331.

Werk, in dem auch das Programm der „symphonischen Dichtung“ mitgeteilt wird [S. 101-105]. Diese „Selbstkritik“ - die Janz als „das Erstaunlichste an Distanz zur eigenen Schöpfung [...], was sich überhaupt denken läßt“²² bezeichnet; ein Urteil, das vielleicht auch etwas über die eigene Distanzlosigkeit verrät -, werde ich nun einer genaueren Betrachtung unterziehen und dabei versuchen, auch die vorher genannten Gesichtspunkte zu berücksichtigen:

Zunächst wird ein auf der kompositorisch-stilistischen Ebene möglicher Befund von Nietzsche explizit gemacht, nämlich der Bezug auf Liszt: Er wird zweimal genannt, einmal mit dem Hinweis auf die *Dante-Symphonie* (als „Vorbild“ [S. 101] in musikalisch-konzeptioneller Hinsicht), und dann mit dem Hinweis auf die symphonische Dichtung *Hungaria* (als Vorbild in programmatisch-inhaltlicher Hinsicht). Die *Dante-Symphonie* hatte Nietzsche tatsächlich „kurz vorher“ [S. 101] kennengelernt, und zwar über seinen Freund Gustav Krug²³, der ihm das Werk (wohl im Klavierauszug zu vier Händen) mit einem Schreiben vom 20. September 1861 nach Pforta sendete²⁴ und es ihm interessanterweise mit einer Argumentationsstruktur nahelegte, die Nietzsche in seinem Kommentar nun auch gegenüber seinem *Ermanarich* anwendet: Gewisse außergewöhnliche Akkordfolgen, die erst nicht gefallen (Krug: „[...] anfangs konnte ich diese Stelle kaum aushalten“; Nietzsche: „[...] seltsame Harmonien [...], die sehr herbe und schmerzlich sind und mir anfangs durchaus mißfielen.“), werden dann aber doch durch außermusikalische Gründe gerechtfertigt (Krug: „habe mich aber jetzt daran gewöhnt, da die Hölle etwas niederschmetterndes, wahrhaft höllisches hat“²⁵; Nietzsche: „Jetzt erscheinen sie mir durch den Gang des Ganzen etwas wenigstens gemildert und entschuldigt.“ [S. 104]).

Nietzsche begann daraufhin mit der Komposition der ersten (vierhändigen) Fassung, die er nach eigenem Zeugnis „in wenigen Tagen [...] vollendete“ [S. 101], mit der er sich allerdings bis Weihnachten 1861 weiterhin beschäftigte - unter dem Liszts *Hungaria* kopierenden Arbeitstitel *Serbia* -, ohne das Stück endgültig zu beenden („Michaelis. [1861, T.A.] viel an der Serbia gearbeitet, zuletzt aufgegeben etwa um Weihnachten.“²⁶).

22 Janz: *Die Kompositionen Friedrich Nietzsches*, a.a.O., S. 178.

23 Zur Person Gustav Krugs vgl. Pernet, Martin: *Friedrich Nietzsche über Gustav Krug, seinen „ältesten Freund und Bruder in arte musica“*. Aus dem Nachlaß der Familie Krug, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 19 (1990), S. 488-518.

24 KGB (Nietzsche, Friedrich: *Kritische Gesamtausgabe Briefwechsel*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin 1975ff.) I, 1, S.369-372.

25 A.a.O., S. 370.

26 *Meine literarische Thätigkeit, sodann meine musikalische, 1862.*, in: HK W II, S. 100.

Dieser ersten, abgebrochenen Fassung fehlt ein eindeutiger Schluß, und es gibt längere Passagen, die als ungültig bezeichnet sind. Das thematische Material der Komposition ist bis auf den *Hochzeitsmarsch* (T. 42-61 bzw. Buchstabe E-F des Programms) - der dann 1863 auch als eigenständiger *Sturm-marsch aus „Ermanarich“* in die *Rhapsodischen Dichtungen für Frl. Anna Redtel* aufgenommen wurde²⁷ - vollständig vorhanden. Mit dem Einfall und der Integration dieses *Hochzeitsmarsches* scheint die Arbeit an *Serbia* bzw. *Ermanarich* eine neue Dynamik erhalten zu haben, die dann Michaelis 1862 zum Abschluß der zweihändigen Fassung führte. Der *Hochzeitsmarsch* ermöglichte den Abschluß der Arbeit vielleicht geradezu, weil er in der dramatischen Konzeption des Programms der abgeschlossenen Version eine wichtige Rolle spielt: Für die beiden männlichen Protagonisten des Programms, Randwe und Ermanarich, ist er ein psychologischer Impuls (Randwe: „Da dringen von fern die Klänge des Hochzeitsmarsches an ihn heran, heiter und traurig, herbe und süß; Randwe bricht in Wut aus [...]“ und „Die für ihn fürchterlichen Klänge des Hochzeitsmarsches umziehn seine Seele [...]“; Ermanarich: „Leise setzen die Musikanten das Hochzeitsmarschmotiv ein: das packt Ermanarichs Seele [...]“ [S. 103]); was auch deutlich macht, was Nietzsche unter der „Ironie des Hochzeitsmarschmotivs“ [S. 104] verstehen könnte, nämlich die gegenläufige Stellung dieses Motivs (gerechtfertigt als „Musik in der Musik“, d.h. einer „real“ erklingenden Musik innerhalb der „Fiktion“, die Musik abbilden soll) zu der weltenschmerzähnlichen Gefühlswelt der dargestellten Personen.

Überhaupt die Gefühle: Nietzsche, für den die Musik „Niederschlag meiner Stimmung“ [S. 101] ist, bemerkt andererseits selbst, daß er „den Gefühlsgang, der die Schöpfung durchwogte, noch nicht unpartei-~~sch~~ secieren konnte und nur ahnte, was [er] darin ausgesprochen“ [S. 101]. Gleichzeitig plant er (à la *Hungaria*) „die Gefühlswelt eines slawischen Volkes in einer Composition zu umfassen“, während ihn „der Ermanarichstoff [...] heftiger als je bewegt[] [...]“ [S. 101]. Und zufällig sind es ein Jahr später „genau die Stimmungen“, die „damals meine Seele erfüllten“ [S. 101], von denen er inzwischen weiß, daß sie „die Hauptpersonen des Ermanarichstoffes durchwühlen“ [S. 101], und die sich jetzt bei ihm wieder eingestellt haben. Im Detail hat die Musik dann immer noch die Disziplin, sich einer dramatischen Handlungskonzeption unterzuordnen - wie es in den symphonischen Dichtungen Liszts durchaus nicht oft der Fall ist -, ohne daß die „Stimmungen“ darunter leiden sollen.

Über diese Gefühlsinflation hinaus, ergibt sich ein sonderbarer Widerspruch in Nietzsches allgemeiner Argumentation: Der „Hauptfehler des Ganzen“ [S.

27 Vgl. Janz: MN/KB, S. 330.

101] ist laut Nietzsche, daß es „keine Gothen, keine Deutschen“ [S. 101] sind, die dargestellt werden, sondern „- ich wage es zu behaupten - Ungargestalten“ [S. 101]. Wie konnte das aber überhaupt geschehen, wenn die „Stimmungen“, deren Niederschlag die Musik ja sein soll, die der (gotischen) „Hauptpersonen des Ermanarichstoffes“ [S. 101] sind, und das Komponieren einer slawischen Gefühlswelt ein bloßer Plan, der eigentlich allzu offensichtliche Nachahmungsversuch von Liszts *Hungaria* gewesen ist? Und welchen Sinn macht, wenn der ungarische Charakter der Musik als ästhetisches Scheitern betrachtet wird, dann noch die aufdringliche Emphase „ich wage es zu behaupten“?

Diese Widersprüchlichkeit ist um so verwunderlicher, als wir von Nietzsche noch aus dem selben Jahr eine Skizze *Über das Wesen der Musik* kennen, die ein sehr differenziertes Nachdenken gerade über das Verhältnis von Gefühl und Musik dokumentiert und in der es z.B. heißt: „Musik ebenso wohl bloß mathematisches Gebäude als Vergleich des Gefühls und der Musik. [...] Der ursprüngliche [musikalische; T.A.] Eindruck dämonischer Natur, weder Gefühl noch Intellekt.“²⁸ In der vermutlichen Fortsetzung dieser Skizze findet sich dann sogar der Satz: „Das Gefühl ist gar kein Maßstab für Musik.“²⁹ Unabhängig von der allgemeinen Bedeutung, die diese Reflexionen für Nietzsches Musikanschauung haben können (auch über den Jugendlichen hinaus), bleibt festzuhalten, daß sich hier Diskrepanzen zum *Ermanarich*-Kommentar ergeben, die an der Ernsthaftigkeit der „Selbstkritik“ zweifeln lassen können.

Zum eigentlichen Programm, der Handlung, dem *Ermanarich*-Stoff: In allen Sagenstoffen und Quellen, von denen Nietzsche während seiner langen Beschäftigung mit der Thematik berichtet, fehlen detaillierte Beschreibungen der Hochzeit von Swanhild und Ermanarich (die offensichtlich den Handlungsrahmen für die *Ermanarich*-Symphonie darstellt); ganz und gar fehlt der Hinweis auf Randwe als Führer des Brautzuges. Dies alles ist also Nietzsches eigene Gestaltung; allerdings ist diese Gestaltung m.E. nicht sehr originär: Daß der „Brautführer“ sich in die „Braut“ verliebt und umgekehrt, während der ältere und Vaterfunktion einnehmende „Bräutigam“ auf die Ankunft wartet, ist genau der Plot, der dem ersten Akt von Wagners *Tristan und Isolde* zugrundeliegt. Nietzsche kannte diese Oper - die zwar erst 1865 uraufgeführt wurde, aber bereits 1859 fertiggestellt war und bald darauf als Klavierauszug vorlag - spätestens seit April 1861 (zumindest den ersten Akt), und zwar durch Gustav Krug; dieser schreibt ihm nach Pforta: „Gleich nach dem Ende der Ferien schickte ich Tristan und Isolde wieder zurück, von dem Du leider ungefähr nur

28 HK W II, S. 89.

29 A.a.O., S. 114.

die Hälfte gehört hast. Gerade der 2te und 3te Akt sind wunderschön, obgleich der 2te anfangs nicht recht verständlich ist und etwas ermüdet.“³⁰ Nachdem Gustav Krug dann im April 1862³¹ auch eigenmächtig den Klavierauszug für die *Germania* angeschafft hatte - was wohl vor allem mit dem eher an Literatur interessierten Wilhelm Pinder für einige Meinungsverschiedenheiten innerhalb des Freundestrios gesorgt hat - beschäftigte sich Nietzsche noch intensiver mit dem Werk; Gustav Krug fordert ihn im Oktober 1862 - also kurz nach der Fertigstellung des *Ermanarich* - brieflich auf: „Du wirst wohl die Gefälligkeit haben mir dann das herrliche Wagnersche Opus „Tristan und Isolde“ [...] mitzubringen. Wir können uns ja vielleicht in Almrich treffen, damit Du Dich nicht zu sehr mit den Noten schleppen mußt.“³²

Tristan und Isolde scheint auf Nietzsche einen großen Eindruck gemacht zu haben, nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich, was man eben an der Ähnlichkeit des ersten Aktes von *Tristan* mit dem *Ermanarich*-Programm ersehen kann. Was hat Nietzsche an der Handlung so fasziniert, daß er sie in sein Programm übernimmt? Ist es die allgemeine „erotische Schwüle“ dieser Oper, die den Sechzehn- bis Siebzehnjährigen reizt? Sicherlich dürfte das eine Rolle gespielt haben, wie auch bei der allgemeinen Rezeption von *Tristan*. Entscheidend dürfte für Nietzsche aber auch die Konstellation „Vater - Sohn“ im Zusammenhang mit Sexualität gewesen sein: Im Gegensatz zu Wagner nämlich, der die Handlung im *Tristan* auf die beiden jungen Liebenden fokussiert, setzt Nietzsche den „Vater-Bräutigam“ in den Mittelpunkt bzw. den Konflikt zwischen Vater und Sohn.

Ich überlasse es den Psychologen unter den Nietzschebiographen, diesen Hinweis - wie auch die „drückende[] Schwüle, die auf dem Schlusse lastet“ [S. 105]³³ - eingehender zu untersuchen und zu interpretieren.

Festzuhalten bleibt:

1) daß die „symphonische Dichtung“ *Ermanarich* eine intensive Beschäftigung Nietzsches mit Werken Liszts und Wagners dokumentiert, die aber in den folgenden Kompositionen in dieser Intensität nicht wieder aufgenommen wird (Warum?).

30 KGB I, 1, S. 353f.

31 Vgl. Janz, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche. Biographie*, München 1978, Bd. 1, S. 90.

32 KGB I, 1, S. 386.

33 Seit Hermann Josef Schmidts *Nietzsche absconditus* kann man beim jungen Nietzsche wohl kaum noch über „Gewitterstimmungen“ hinweglesen; vgl. ders.: *Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche. Kindheit*, Berlin und Aschaffenburg 1991, S. 322ff.

2) daß Nietzsches „Selbstkritik“ Widersprüchlichkeiten aufweist, die es schwierig machen, zwischen ernsthafter Äußerung und bloßer Attitüde (gegenüber Gustav Krug? gegenüber sich selbst?) zu unterscheiden.

Inwieweit sich diese beiden Punkte und die damit verbundenen Probleme aus Nietzsches gesamter Biographie erklären lassen, bleibt Gegenstand weiterer Deutungen, die ich mit Spannung erwarte.

Das zerbrochene Ringlein und das Fragment an sich. (J.H.)

Zum Abschluß sollen nun zwei Stücke betrachtet werden, die gegen Ende von Nietzsches Zeit in Schulpforta entstanden: *Das zerbrochene Ringlein*: (als Melodram, Januar 1863; als Albumblatt, Ostern 1863)³⁴

Indem Nietzsche das Gedicht *Das zerbrochene Ringlein* von Joseph von Eichendorff zunächst als Melodram gestaltet, erhalten wir eine weitere Variante seiner wohl vor allem durch Liszt angeregten Experimente mit dem Wort/Ton-Verhältnis. Zur Erinnerung seien die übrigen Varianten hier nochmals aufgezeigt:

- eigenständige Musik mit poetisierender Anspielung (*Heldenklage*)
- Sinfonische Dichtung, die ein bekanntes Programm voraussetzt (*Ermanarich*)
- poetische Vorlage als verstecktes oder inspirierendes Programm (*So lach doch mal*)
- Vertonung eines Gedichtes in Liedform (*Mein Platz vor der Tür*)

Im Falle des Melodrams wird das Gedicht zu einer eigenständigen Musik gesprochen, wobei sich Musik und Text gegenseitig illustrieren. Diese Art der Gedichtvertonung erlangte gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine große Beliebtheit, stellt in Nietzsches musikalischen Schaffen jedoch einen Einzelfall dar. Leider geht aus Janz' Anmerkungen in der Werkausgabe nicht eindeutig hervor, ob die Bezeichnung „Melodram“ eindeutig von Nietzsche stammt. So muß dann auch nicht davon ausgegangen werden, daß Nietzsche auf einer Deklamation des fast jedem der damaligen Hörer geläufigen Textes insistiert hätte. Auch in der formalen Anlage erinnert das vorliegende Stück weniger an eine andere Liedkompositionen als an die „symphonische Dichtung“ *Ermanarich*, in deren Folge es auch entstanden ist. Entsprechend wäre das zugrundeliegende Gedicht primär als Programm zu verstehen.

Das Stück läßt sich ungefähr entsprechend des Strophenverlaufs des Gedichts in fünf unabhängige Abschnitte einteilen, deren Verwandtschaft unter-

³⁴ Datierungen nach Janz: MN/KB, S. 331

einander sich weniger aus dem formalen Aufbau als aus einigen motivischen Zusammenhängen herleiten läßt:

Abschnitt A (Takt 1-9): gekennzeichnet durch Vorhaltmotiv im Baß und den Vorschlagsnoten in der Oberstimme.

Abschnitt B (Takt 10-17): Einführung des charakteristischen Rhythmus in der Oberstimme, dabei zunächst Beibehaltung des Motivs im Baß, später Ausweitung des Tonumfangs und Steigerung der Dynamik.

Abschnitt C (Takt 18-28): lautmalersich anmutende, absteigende Akkordverbindungen in der Oberstimme über liegenden Baßtönen, ritardando, dann einsetzende Steigerungen durch Tempo, homophonen Rhythmus und aufsteigende Melodielinien.

Abschnitt B' (Takt 29-50): „feurig“, Spannungshöhepunkt, Wiederaufgreifen des Rhythmus aus Teil B, plötzliches Abreißen der Spannung ab Takt 38, „sich verlierend“, Generalpause.

Abschnitt D (Takt 51-63): Epilog in eigenständiger musikalischer Gestalt, ab Takt 57 wieder Anklang an das Rhythmusmotiv (in doppelten Notenwerten), Schluß in *Dur*.

Eine Verwendung motivischer Zusammenhänge sowie deren Umgestaltung durch Motivtransformation wurde in den sinfonischen Dichtungen Liszts zu einem der wichtigsten kompositorischen Mittel und später von Wagner zur bekannten Leitmotivtechnik weiterentwickelt. Sie sollte eine an der Form orientierte musikalische Gestaltung ablösen und galt in der Mitte des 19. Jahrhunderts als sehr fortschrittlich. Auch die Harmonik des *Zerbrochenen Ringleins* kündet von Experimentierfreudigkeit und hohem Ausdruckswillen Nietzsches, was zwar sein kompositorisches Geschick beweist, seine Kenntnisse ordentlicher Kompositionsregeln allerdings (wie im *Ermanarich*) stark überfordern. Sich dessen sicherlich bewußt, kümmert er sich wiederum nicht um die Vorzeichnung einer Tonart, sondern notiert stattdessen alle Töne mit einzelnen Vorzeichen. Nicht selten werden dabei aus gleichen Tönen bestehende Akkorde an verschiedenen Stellen einmal mit Kreuzen und ein anderes Mal mit B's notiert (T. 1 *as-moll* / T. 4 *gis-moll*, T. 36 im Albumblatt / T. 62 im Melodram usw.). Dies erschwert nicht nur die Les- und Spielbarkeit des Stücks, sondern führt auch dazu, daß die zahlreichen Modulationen und tonalen Ausweichungen im Sinne herkömmlicher Harmonielehre nicht eindeutig interpretiert werden können. Im Gegensatz etwa zu der im harmonischen „Klangergebnis“ ähnlichen Musik Schumanns oder Mendelssohns kommt ihnen über die inkorrekte Notation hinaus auch keine formkonstitutive Bedeutung zu. In der Tat ist man versucht, dieses Stück, das eine weitere musikalischen Betrachtung durchaus wert zu sein scheint, zunächst einem Kompositionslehrer vorzulegen,

der es den „Regeln der Kunst“ entsprechend unnotiert (in der Musikgeschichte hat es derartige Fälle bereits gegeben; so hat z.B. Rimskij-Korsakow Kompositionen Moussorgskis transkribiert und korrigiert, der ebenso wie Nietzsche weitgehend Autodidakt in der Komposition war). Wenn man sich allerdings vor Augen führt, daß Nietzsche sich ausgiebig mit dem Klavierauszug von Wagners Oper *Tristan und Isolde* beschäftigt hat, die gerade wegen ihrer (korrekt notierten, aber mehrdeutigen) harmonischen Kühnheiten in die Musikgeschichte eingegangen ist, kann es schon sehr verwundern, daß sich Nietzsche für derartige technische Dinge offenbar wenig interessiert hat. Die Tatsache, daß er wohl auch in der Mathematik einige Probleme hatte, kann da als Erklärung nicht ausreichen. Es erscheint vielmehr erforderlich, dies mit seinen zugrundeliegenden ästhetischen Auffassungen in Zusammenhang zu sehen. Wenn zehn Jahre später in der *Geburt der Tragödie* das Dionysisch-Triebhafte als Kunstursprung einer sokratisch-szientifischen Weltanschauung entgegengesetzt wird, so wird dies von Nietzsches praktischem Umgang mit der Kunst in der Pfortenser Zeit, sei es nun produzierend oder rezipierend, antizipiert. Dies berührt auch die damalige ästhetische Debatte, die sich an der Frage entzündete, ob einer kunstvollen Ausgestaltung der musikalischen Form der Vorrang gegenüber musikalischen Inhalten wie z.B. poetischen Ideen oder intendierten Emotionen eingeräumt werden sollte. Im Sinne des Musikästhetikers und Wagnerkritikers Eduard Hanslick wäre die vorliegende Komposition eher der Seite der „Inhaltsästhetik“ zuzurechnen. Entsprechend dürfte Nietzsche auch *Tristan* rezipiert haben: orientiert an Wirkungen, die diese Musik auszulösen vermag.

Obwohl eine szientifisch anmutende musikalische Analyse auch nicht Gegenstand dieses Beitrags sein soll, wäre noch zu fragen, warum Nietzsche in der nur wenig später (wahrscheinlich Ostern 1863) angefertigten Fassung des *Zerbrochenen Ringleins* als Albumblatt völlig auf den mit „feurig“ überschriebenen Abschnitt B' von Takt 29 bis 50 verzichtet, sonst jedoch fast keine musikalische Veränderung vornimmt. Das Stück büßt dadurch nicht nur seinen Höhepunkt im Spannungsverlauf ein, auch das Gedicht von Eichendorff könnte nur noch durch Weglassen der 4. Strophe unterlegt werden. Es ist daher wahrscheinlich, daß Nietzsche das Stück dem Charakter des Albumblatts oder dem Geschmack und vielleicht auch den pianistischen Fähigkeiten von Anna Redtel angepaßt hat, der es gewidmet ist.

Das *Fragment an sich* (Erstfassung ca. 1864; Endfassung 16.10.1871)³⁵

35 Datierungen nach Janz: MN/KB, S. 332 und 335.

In seiner ersten Fassung stellt dieses Bruchstück einer Komposition eines der letzten Stücke dar, die noch in Schulpforta entstanden sind. Interessant ist dabei vor allem der Titel, gleich ob man sich der von Janz vorgeschlagenen Deutung³⁶ anschließen möchte, die diesen als selbstbezügliche ironische Anspielung auf die vielen fragment gebliebenen Kompositionen bezieht, oder ob man ihn, gerade weil er auch in der späteren Fassung beibehalten wird, als Ironisierung der seit Kant und Hegel philosophisch bedeutungsschwangeren Formel des „an sich“ begreifen möchte. Das musikalische Geschehen ist demgegenüber eher uninteressant und besteht im Wesentlichen aus einer mit zahlreichen Chromatismen versehenen Modulation von A-dur nach cis-moll. In der Endfassung wird diese Modulation noch durch Tritonusschritte im Baß verschärft (T. 6, T. 14), sowie über eine Ausweichung nach F-dur die Rückkehr nach A-dur ermöglicht. Zusammen mit der Spielanweisung „da capo“ entsteht so ein „unendliches“ Stück.

Der Zusatz „con malinconia“ könnte schließlich einfach nur ironischer Ausdruck der Tatsache sein, daß es Nietzsche nicht gelang, aus diesem Fragment ein eigenständiges Stück zu gestalten.

Diskographische Anmerkung:

Die Musik Friedrich Nietzsches ist inzwischen auf einigen Schallplatten dokumentiert, von denen uns folgende bekannt sind:

- Friedrich Nietzsche: Klavierkompositionen und Lieder, mit Angela Dellert und Judy Roberts, Gesang, Peter Hahn, Sprecher, und Jorge Zulueta, Klavier. Edition Theater am Turm, Eschersheimer Landstr. 2, Frankfurt/Main. Bestell-Nr. PHL 8003 (LP)

- Friedrich Nietzsche: Klavierkompositionen, mit Carsten Storm, Klavier; herausgegeben vom Bildungsverein Panomia - Gesellschaft zur Förderung eines umfassenden Weltverständnisses e.V. Bestell-Nr. P 1245 (LP)

- Friedrich Nietzsche: Piano Music, mit John Bell Young und Constance Keene, Klavier. Newport Classic, 106 Putnam Street, Providence, RI 02909. Bestell-Nr. NPD 85513 (CD)

- The Music of Friedrich Nietzsche, mit John Bell Young und Thomas Coote, Klavier, John Aler, Tenor, und Nicholas Eanet, Violine. Newport Classic. Bestell-Nr. NPD 85535 (CD)

- Lieder von Franz Liszt, Friedrich Nietzsche u.a. mit Rainer Pachner, Bariton, und Ramon Walter, Klavier. aurophon music-, film- and tv-production, Hauptstr. 41, D-7813 Staufen. Bestell-Nr. AU-31297 (CD)

³⁶ Vgl. a.a.O., S. 332.