

Welche Sprache spricht Musik?

Ursprünge

W. Ries

In seinem bereits zum Klassiker gewordenen Buch zum Ursprung der abendländischen Musik „Musik und Rhythmus bei den Griechen“ aus dem Jahr 1958 weist sein Autor Thrasybulos Georgiades auf die Chorlyrik der alten Tragödie hin. In ihrem Rhythmus bilden Vers Musik und Tanz eine Einheit. Sie selbst geht auf das archaische Toten- bzw. Klagelied zurück. Auf seinen Ursprung weist eine Sage: Linos, Sohn des Apollos und Musiklehrer des Herakles wurde entweder von diesem im Zorn oder von dem Gott aus Eifersucht erschlagen. Apollo selbst, so die Sage, habe das Klagelied auf diesen Tod angestimmt. Der Dichter Rainer Maria Rilke greift diesen Mythos am Ende seiner Ersten Duineser Elegie auf, wo durch die Klage um Linos, den „beinah göttlichen Jüngling“, die Leere „in jene Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.“ Die Feststellung, dass Vers, Musik und Tanz ursprünglich nicht als vereinzelte Künste auftraten und sie von der Subjektivität der Darstellung unberührt waren, lässt darauf schließen, dass sie im Ahistorischen ihre Wurzeln haben und auf einen sakralen Ursprung verweisen. Georgiades spricht von einer „magischen Gegenwärtigkeit“ der griechischen Wortgestalt. Sie findet man in den Gesängen Pindars und den Chorliedern der griechischen Tragödie.

In seinem Dialog „Phaidon“ lässt Plato den Sokrates kurz vor seiner Hinrichtung über Musik reden. Als Gabe Apollos und der Musen sei, so wird uns gesagt. Musik der Inbegriff des musischen Lebens. Seine innere Stimme, das Daimonion, befiehlt dem Sokrates im Traum, der Musik zu folgen und, wie es in der „Apologie“ heißt, es den Schwänen gleich zu tun, die vor ihrem Tod nicht aus Trauer, sondern aus Freude über

ihre Heimkehr zu dem Gott sängen. Auch als er unmittelbar vor seinem Tod steht, setzt Sokrates sein philosophisches Nachdenken über das Leben und den Tod im Kreis seiner Schüler fort, er beschäftigt sich mit der höchsten Musik, und das ist für Plato die Philosophie. Nietzsche wird diese platonische Wertsetzung revidieren, die Kunst über die „Wahrheit“ setzen.

Die Korrelation Musik und Tod ist Thema des Orpheus-Mythos – Orpheus, der durch seine Musik Eurydike dem Hades entreißt und sie auf seinem Gang an die Oberwelt verliert. Die Ergriffenheit der Kreatur durch seinen Gesang, der den Verlust Eurydikens beklagt, wirkt wie ein Sinnbild für die Magie des gesungenen Wortes. Den Tod vermag sie nicht zu besiegen. Der tragische Ton seines Gesangs symbolisiert die Trauer der sterblichen Kreatur, das Wort der Dichtung verwandelt sie in Gesang. Die Figur des Sängers Orpheus, der von den Mänaden zerrissen wird, wurde neben Demeter zum Stifter des dionysischen Mysterien- kultes. Rilke widmet ihr die „Sonette an Orpheus“.

Musik, Tod und Vergänglichkeit sind bedeutende Themen in der Romantik. Bei Novalis sind Musik und Tod nicht zu trennen. Der Tod seiner kindlichen Braut Sophie von Kühn wurde ihm, dichterisch verklärt, zum Schlüssel einer Welt jenseits des Grabes. Die Poesie ist für ihn Ausdruck des Seelischen, Innerlichen, „Flüssigen“ (aus dem Wasser kommt die Seele, so ein Heraklit-Wort im 19. Fragment der orphischen Überlieferung). Ihr Zauber ist tief musikalisch, er beschwört durch den Klang des dichterischen Wortes das Lied der Rückkehr zu den „Toren der Urwelt“. Es leitet durch seine „divinatorische Kraft“ Heinrich auf seiner Jenseitsreise und lässt ihn zuletzt die blaue Blume finden. Aus den „Hymnen an die Nacht“, ihrer nächtlichen Totenbeschwörung, vernimmt das Ohr des Lesers den magischen Klang der Leier des Orpheus.

Musik und Tod sind im Werk Schopenhauers und Nietzsche zentrale Größen, in ihrer Wirkung auf den Menschen erinnern sie an mythische Mächte und deren elementar entgrenzend-dionysische Kräfte. In der Literatur thematisiert sie Thomas Mann und Rilke in seinen „Duineser Elegien“ und den „Sonetten an Orpheus“. Kafkas Erzählung „Forschungen eines Hundes“ variiert auf höchstem ästhetischen Niveau die ironisch gebrochene Antinomie zwischen der dionysischen Kakophonie der Musikhunde, ihrem sinnlosen Lärm, und einem Jägerhund, der durch seinen Gesang dem Individuum die Aufhebung der raum-zeitlichen Begrenztheit seiner Existenz androht.

„ – ich merkte an unfassbaren Einzelheiten, die vielleicht niemand außer mir hätte merken können, dass der Hund aus der Tiefe der Brust zu einem Gesang anhob. „Du wirst singen“, sagte ich. „Ja“, sagte er ernst, „ich werde singen, bald, aber noch nicht.“ „Du beginnst schon“, sagte ich. „Nein“, sagte er, „noch nicht. Aber mach Dich bereit.“ „Ich höre es schon, trotzdem Du es leugnest“, sagte ich zitternd.“

Schopenhauer

In der Philosophie Arthur Schopenhauers ist das Ding an sich der Wille, blinder, zielloser Trieb ohne jeden menschenwürdigen Sinn. Seine Gier gleicht jenen „fleischfressenden Vögeln“, die in Tennessee Williams Drama „Plötzlich letzten Sommer“ sich auf die frisch aus dem Ei geschlüpften Meeresschildkröten stürzen, um mit ihren Schnäbeln ihr Fleisch aus der weichen Unterseite herauszureißen und zu fressen. Für Schopenhauer offenbaren die Klangwelten der Musik die absolute Wirklichkeit, den Willen selbst. Sein Pulsschlag, der erotische und zugleich tödliche Rhythmus im Blutkreislauf des Lebens ist in ihr hörbar.

Für Schopenhauer wird die Musik zur Erlöserin des Menschen. Als in Ton gesetztes Abbild des Willens offenbart sie ihn in seinem Sein, bevor er die Masken der Individuation annimmt. In seinem philosophischen Hauptwerk „Die Welt als Wille

und Vorstellung“ schreibt er mit Blick auf Beethoven: „Das unaussprechlich Innige aller Musik (...) beruht darauf, dass sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.“ Musik ist ein emotionales Absolutum. In ihr ist Wirklichkeit reines Fließen, Rotation eines namenlosen Strömens und Zurückströmens aquatischer Seelenwirklichkeiten und das Echo der Brandung sommerlicher Meere. Die Musik ist eine „zweite Art“ Welt, und die Welt ist verkörperte Musik. Mit der radikalen Wendung – Musik nicht ein Mittel der Erlösung, sondern Erlösung selbst – , die Schopenhauer der Ästhetik des deutschen Idealismus gibt, führt sie, unmittelbar oder auf dem Weg über Wagner – zum Entstehen der Moderne.

Nietzsche

Musik ist bei Nietzsche ein Lebensthema, sie umgreift sein ganzes Leben, das es ohne Musik nicht in ihm würde aushalten können. Seine Schriften wirken auf ihre Leser eminent „musikalisch“, ihren Stil prägt eine musikalische Zeichensprache. Nach einer Äußerung im „Ecce homo“ ist „Also sprach Zarathustra“ „unter die Musik zu rechnen.“ Mit ihm wollte er der Erbe Wagners werden. Der Basler Musiker Curt Paul Janz hat in seiner dreibändigen Nietzsche-Biographie das musikalische Element in den Schriften Nietzsches vorzüglich dargestellt. Er ist auch der Herausgeber von Nietzsches eigenen Kompositionen.

Um 1886 gesteht sich Nietzsche ein, dass die Gegensätze in seiner Philosophie, das Bewusstsein von Endlichkeit und Tod und die Lehre von der ewigen Wiederkehr alles Seienden im Zyklus der Zeit durch keine Theorie auflösbar sind. Die Verzweiflung am Leben und die Feier des Daseins – amor fati – lassen sich nur im Gesang versöhnen. In seinem Pathos schwingt das Überwundene, das Leiden am Leben, mit. In der Selbstanrede „Von der grossen Sehnsucht“ aus dem Dritten Teil des *Zarathustra* heißt es: „Oh meine Seele, nun gab ich dir Alles und auch mein Letztes,

und alle meine Hände sind an dich leer geworden: – *dass ich dich singen hiess*, siehe, das war mein Letztes!“ Im „Versuch einer Selbstkritik“ seiner „Geburt der Tragödie“ bedauert er: „Sie hätte singen sollen, diese neue Seele – und nicht reden.“ „Also sprach Zarathustra“ endet in der Ur-fassung mit einem Hymnus an die Ewigkeit „Die sieben Siegel“ und in der Weisung „Singe! Sprich nicht mehr!“

Lebensprägend ist die Beziehung des jungen Nietzsche zu Richard Wagner. An die Zeit zwischen 1869 und 1872, in der er, Professor in Basel und unglücklich, ein ständiger Gast in Wagners Landhaus in Tribschen bei Luzern war, hat er sich bis zuletzt als die glücklichste Zeit seines Lebens erinnert. „Das Pendeln zwischen dem Basler Gelehrten-dasein und der traumhaft erlebten „Insel der Seligen“ offenbart bedeutsam die verhängnisvolle Doppelbödigkeit seiner Existenz“, schreibt Curt Paul Janz. Aus Wagners Musik, ihrer Magie, hört er die „dionysische Mächtigkeit der Seele“, aus „Tristan und Isolde“ das Mysterium einer seelischen Ekstase. In der hellen Nacht der Liebe ist der Untergang des Wahn umfängenen, durch Raum und Zeit begrenzten „Ich“ eine unchristliche Erlösung, eine gefeierte Entgrenzung des Subjekts in dem Meer des Lebens. Todessehnsucht und Liebesverlangen umarmen sich im Schwanengesang Isoldes, einem Höhepunkt der Romantik: „ertrinken, versinken – unbewußt – höchste Lust!“ Von der Magie der Tristan-Musik, ihrem Sog, ist N. auch nach seinem Bruch mit Wagner innerlich nie losgekommen. Bis zuletzt blieb sie Ausdruck seiner inneren Gefühlswelt. (Lars von Trier hat sie seinem Film „Melancholia“ unterlegt. Er hatte keine Wahl. Zu ihm gibt es keine andere Musik, um der depressiven Gefühlswelt der Justine Ausdruck zu verleihen.)

In einem Nachlassfragment aus dem Sommer 1875 schreibt Nietzsche über den letzten Akt von Wagners „Götterdämmerung“: „alles Abendröthe (...) Spätsommer, tiefes Glühen, Trauer webt in allem.“ Dann fährt er, eine biographische Erinnerung aus

seiner Kindheit andeutend, fort: „Siegfried von seinen Thaten erzählend die rührende Erinnerung. Tragisch jäh bricht die Nacht ein.“

Für den frühen N. vergegenwärtigt Isoldens „höchste Lust“ im tiefsten Leiden die tragische Weisheit der Griechen. Denn, so liest man in der „Geburt der Tragödie“: „Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoß der wahren und einzigen Realität zurückzuflüchten sucht (...)“

Der Tristan-Akkord veranschaulicht die einzigartige Fähigkeit der Musik, in den herbsten musikalischen Dissonanzen ästhetische Lust zu stiften. Sie vermag einen Begriff davon zu geben, was unter N.s Rede von einer Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens zu verstehen ist. Ästhetisch gerechtfertigt ist die in der Musik verkörperte Welt, weil sie über ihre unmittelbare Wirkung hinaus keiner Rechtfertigung bedarf und aus sich selbst heraus leuchtet.

Aus der Gemeinsamkeit mit Wagner, ihren Gesprächen in Tribschen, entstehen große Teile von N.s 1872 erschienener Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. Wirkungsgeschichtlich hat sie durch das Begriffspaar „Apollinisch“ – „Dionysisch“ und durch ihre These vom Primat der Kunst einen entscheidenden Einfluss auf die Ästhetik der Moderne genommen. Was sie Nietzsches eigener Ästhetik verdankt, habe ich in meinem Buch „Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens“ (2012) dargestellt.

Nietzsche verbindet seine Interpretation der griechischen Tragödie mit einer ästhetischen Deutung griechischer Mythen in der Sprache Schopenhauers.

Apollo, Anführer der Musen, ist Schöpfer einer „Mittelwelt der Kunst“. Sie macht die nächtliche Sphäre des Dionysos und den dunklen Klang seiner Flöte durch Bild und Sprache erträglich.

Das „apollinische“ Element von Bild und Handlung in der griechischen Tragödie repräsentiert in ihr das spezifisch kunsthafte Element. Es ist notwendig, um der „dionysischen“ Macht des tragischen Geschehens, den Schreien der Helden, den Klagegesängen des Chors, dem schrillen Flötenschrei der Satyrn standhalten zu können. In einem Notat aus dem Umfeld der „Geburt der Tragödie“ findet sich der Imperativ: „Die Tristanempfindung. Unerträglich – wenn ohne Kunst.“ Das heißt ohne das bereits erwähnte „apollinische“ Element von Bild und Handlung. Das „Musikalische“ der griechischen Tragödie, der Sog der von ihr auf den Zuschauer ausgeht, beruht für Nietzsche nicht auf der epischen Spannung, sondern auf ihren großen rhetorisch-lyrischen Szenen: d. h. wirkungsästhetisch auf ihrem Pathos, nicht auf der Handlung.

Für den späten Nietzsche sind Pathos, ästhetische Fiktionalität und Dämonie des Schreckens Bausteine einer revidierten Tragödienästhetik. Die auf dunklem Grund aufruhende „griechische Heiterkeit“ wandelt sich für ihn dank des südlichen Pathos von Bizets „Carmen“ zur „afrikanischen Heiterkeit“. Was für ihn in der „Carmen“ musikalischen Ausdruck gewinnt und seine Physiologie der Kunst inspiriert, ist „die Liebe als Fatum, cynisch, unschuldig, grausam“, vor allem aber, dass die „Carmen“ Schicksal als ein Verhängnis auf die Bühne bringt, ohne dass die Götter in Anspruch genommen werden. Gegen das religiöse Element in Wagners Musik, die in der Nachfolge Schopenhauers um „Erlösung“ ringt, verteidigt Nietzsche vehement das heidnische Element in der Musik Bizets. Ihr ist jede „Erlösung“ fremd. Die südliche Mänade Carmen gegen die nordische Senta aus Wagners „Der fliegende Holländer“.

Was findet im Subjekt beim Hören einer Ekstasen der Seele evozierenden Musik statt? Eine Antwort auf diese Frage gibt Nietzsche zu Beginn seiner Kampfschrift „Der Fall Wagner“: „Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt (...) die großen Probleme nahe zum Greifen; die Welt wie von einem Berg aus überblickt.“ Wenn ich eine persönliche Antwort auf die gestellte Frage gebe, so verdankt sie mehr Schopenhauer als Nietzsche. Beim Hören einer uns seelisch erschütternden Musik ist es, als befänden wir uns auf einem Schiff, das Segel gesetzt und vom Ufer abgehoben hat: Von ihm dringen ferne Stimmen zu uns, die einst verletzt oder entzückt haben, aber ihr Klang ist das Echo einer Erinnerung. Im Hören dieser Musik lebt sie in uns wie im Traum erneut auf, ohne Schmerz. Musik und Traum, ihre Verwandtschaft kommt in den Blick, ein neues Thema.

Aus dem Pathos der „Musik des Südens“, dem Lied der Zikaden, hört Nietzsche erneut „die Flöte des Dionysos“, das Mitschwingen von etwas unbestimmt Drohendem. Seine Akustik löst bei ihm eine diffuse Angst vor der Auflösung seiner Ich-Identität aus. Sie ist bei ihm nie eine feste Größe, sondern wie in der archaischen Dichtung und in der *Ilias* Homers durch ich-fremde Einbrüche aus der Tiefe des Seelischen gefährdet. „Ich ist ein Anderer“ (Rimbaud). Seine Einheit in der Dynamik seelischer Instanzen ist „etwas Hinzu-Erdichtetes“. Das Fortschreiten einer Dissoziation im Gefüge des Psychischen bestätigt ein erschütterndes Geständnis im „Ecce homo“: „Ich weiß keinen Unterschied zwischen Tränen und Musik zu machen – ich weiß den *Süden* nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken.“

Bereits die „heimliche Stunde“ des Mittags in „Also sprach Zarathustra“, über deren Stille ein fremdes Licht liegt, ist eine Metonymie des Todes, wenn Zarathustra aus dem durch das Mittagslicht scharf konturierten Reich des Gestalthaften heraus und in einen gestaltlosen „Mittags-Abgrund“ zurücktritt. Dieses hoch riskante Entgrenzungsgeschehen – hinter ihm wird „Tristan“-Musik hörbar – ist passiver

Natur: „was geschieht mir doch?“ Vorahnung des Todes: „ – wie sie mir (...) müde wird, meine wunderliche Seele! Kam ihr eines siebenten Tages Abend gerade am Mittage?“

In dem Fragment eines Vorworts zur „Geburt der Tragödie“ an Richard Wagner steht der Satz: „Uns hat die griechische Kunst gelehrt, daß es keine wahrhaft schöne Fläche ohne schreckliche Tiefe gibt.“ Von ihr her betrachtet, wird Musik zu einer Resonanz des Leidens und des Schmerzes. In dem sie ihm musikalischen Ausdruck verleiht, überwindet sie das Defizit der Sprache, Unsagbares durch die Logik der Worte auszusagen. Nietzsche hat die literarische Form des Dithyrambus gewählt, um dem Schmerz der Seele in den Gesängen Zarathustras, den „Dionysos-Dithyramben“, stilistisch virtuos Ausdruck zu verleihen.

Der Germanist Wolfgang Groddeck hat ihre textkritische Edition besorgt und im Detail philologisch nachgezeichnet, wie artistisch streng sie von Nietzsche kalkuliert und komponiert wurden. Er liest die „Dionysos-Dithyramben“ wie eine Partitur. Das Druckbild ihrer seiner Edition beigegebenen Faksimiles mit der Vielzahl ihrer Interpunktationen, Frage- und Ausrufezeichen, Gedankenstriche, Doppelpunkte und auslaufende Punkte lassen sie als eine „Partitur“ ansehen, deren esoterische poetische Zeichensprache, „auf akustische Realisierung angewiesen ist.“ Ihre musikalische Transformation in eine Nietzsche-Oper hat in jüngster Gegenwart der Komponist Wolfgang Rihm gewagt.

Mit dem Paradoxon, dass sich Dichtung an ihrer Sprachgrenze aufzuheben beginnt, nimmt Hölderlin, der Lieblingsdichter des jungen Nietzsche, Erfahrungen der modernen Literatur vorweg. Ihre Ästhetik zielt auf eine neue Sprachwirklichkeit, indem sie die Worte aus ihrer Mitteilungsfunktion löst und ihren poetischen Verweisungscharakter durch surreale Bilder steigert, die jeden - kognitiven

Bedeutungsgehalt verloren haben. An Nietzsches Venezianisches „Gondellied“, an Gedichte Hölderlins, Trakls, Rilkes, Celans, die an die Grenzen des noch Sagbaren führen, ist zu erinnern. Ihr jeweils unverwechselbarer Ton, die durch sie bewirkten Synästhesien bestärken die intuitive Erkenntnis: Sprache ist nicht das Letzte der menschlichen Existenz. Sie deutet auf ein Anderes hin, das nicht mehr Sprache ist oder mehr als Sprache. Man kann die Musikalität dieses „Anderen“ jenseits der Möglichkeit ihrer Ästhetisierung in dem schrecklich-schönen Gesang der Sirenen hören.