

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Jankélévitch, Vladimir
Die Musik und das Unausprechliche

Aus dem Französischen von Ulrich Kunzmann Mit einem Nachwort von Andreas Vejvar

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-58692-1

SV

Vladimir Jankélévitch

Die Musik und das Unaussprechliche

Aus dem Französischen von Ulrich Kunzmann
Mit einem Nachwort von Andreas Vejvar

Suhrkamp

Die Originalausgabe erschien zuerst 1961 unter dem Titel
La musique et l'ineffable bei Éditions Armand Collin.

Übersetzt mit Unterstützung der Universität für Musik und dar-
stellende Kunst Wien und des Wilhelm-Weischedel-Fonds der
Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2016

© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2016

© Éditions du Seuil, 1983

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vor-
trags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmi-
gung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektroni-
scher Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-58692-1

INHALT

Die Musik und das Unaussprechliche	9
------------------------------------	---

ERSTES KAPITEL

Die »Ethik« und die »Metaphysik« der Musik	11
1. Orpheus oder die Sirenen?	13
2. Der Groll gegen die Musik	19
3. Musik und Ontologie	23

ZWEITES KAPITEL

Das ausdruckslose »Espressivo«	32
1. Das Trugbild der Entwicklung. Das Noch-einmal-Gesagte	32
2. Das Trugbild des Ausdrucks	44
3. Impressionismus	49
4. Das Ausdruckslose und die Objektivität	53
5. Gewalt	64
6. Nichts ausdrücken: vorgespilte Gleichgültigkeit	67
7. Das Gegenteil, etwas anderes, weniger: Humor, Anspielung und Litotes	73
8. Beschreiben, evozieren, in großen Zügen erzählen	79
9. Nachträglich suggerieren	90
10. Das Unausdrückbare bis ins Unendliche ausdrücken	93
11. Ernst und leichtfertig, tiefgründig und oberflächlich. Die musikalische Ambiguität	96

12. Das Unsagbare und das Unaussprechliche. Der Sinn des Sinns	106
---	-----

DRITTES KAPITEL

Zauber und Alibi	112
------------------	-----

1. Der poetische Vorgang	112
2. Fewronia oder die Unschuld	121
3. Das räumliche Trugbild	128
4. Zeitlichkeit und Nocturne	133
5. Die göttliche Unbeständigkeit. Das unsichtbare Kitesch	139
6. Der Zauber der Bergamasques. Melodie und Harmonie	147
7. Allegretto bergamasque. Pianissimo sonoro, Forte con sordina	155
8. Weisheit und Musik	165
9. »Laetitia comes«	172

VIERTES KAPITEL¹

Musik und Schweigen	178
---------------------	-----

<i>Andreas Vejvar</i> , Nachwort	213
----------------------------------	-----

Namenregister	261
---------------	-----

Verzeichnis der Notenbeispiele	268
--------------------------------	-----

1 | Sowohl in der Ausgabe 1961 als auch in der Ausgabe 1983 wird im Inhaltsverzeichnis das vierte Kapitel nicht eigens als solches ausgewiesen (nur: »Musique et silence«); beide Male jedoch findet sich im Text gestalterisch und beziffert ein Hinweis auf das neue Kapitel.]

Für Béatrice Berlowitz

Die Musik und das Unaussprechliche

»Was ist Musik?«, fragt sich Gabriel Fauré,¹ als er nach dem »unübersetzbaren Punkt« sucht, nach der höchst unwirklichen Schimäre, die uns »über das, was ist ...« erhebt. Damals entwirft Fauré gerade den zweiten Satz seines ersten *Quintetts*, und er weiß nicht, was Musik ist, ja nicht einmal, ob sie *etwas* ist! In der Musik gibt es eine doppelte Komplikation, die metaphysische und moralische Probleme bewirkt und wie geschaffen ist, um unsere Ratlosigkeit zu bestärken. Zum einen ist die Musik zugleich ausdrucksvoll und ausdruckslos, ernsthaft und leichtfertig, tiefgründig und oberflächlich; sie hat einen Sinn und hat keinen Sinn. Ist Musik eine bedeutungslose Unterhaltung? Oder ist sie eine chiffrierte Sprache und gleichsam die Hieroglyphe eines Mysteriums? Oder vielleicht beides zusammen? Doch diese wesenhafte Doppelsinnigkeit hat auch einen moralischen Aspekt: Es gibt einen verwirrenden Gegensatz, ein ironisches und Anstoß erregendes Missverhältnis zwischen der beschwörenden Macht der Musik und der grundsätzlichen Inevidenz des musikalischen Schönen. Hin und wieder gibt es eine erhabene und erschütternde Evidenz; Liszts *Psalm 13*, Dvořáks *Sinfonie in F-Dur*, op. 76, Faurés zweites *Quartett*, die *Düfte der Nacht*, *Kitesch* und *Boris Godunow* scheinen diese Doppelsinnigkeit endgültig aufzuheben ... Aber der lächerliche, zwischen den Mächten der Musik

1 Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, hg. von Philippe Fauré-Fremiet, [Paris 1951,] S. 78 (29. August 1903).

und der Zwiespältigkeit der Musik unlösbarer Widerspruch erwacht aufs Neue! Ist der Zauber, den die Musik bewirkt, ein Betrug oder die Grundlage einer Weisheit? Wir haben zu untersuchen, ob die Lösung dieser Widersprüche nicht gerade im ungreifbaren Wirken des *Zaubers* und in der Unschuld eines poetischen Aktes besteht, der die *Zeit* als einzige Dimension hat.

ERSTES KAPITEL

Die »Ethik« und die »Metaphysik« der Musik

Musik *wirkt* auf den Menschen, auf das Nervensystem des Menschen und sogar auf seine Lebensfunktionen. Liszt hatte für Singstimme und Klavier *Die Macht der Musik* geschrieben.¹ Ist dies nicht eine Huldigung, welche die Musik selbst ihrer eigenen Macht darbringt? Diese Macht, die Farben und Gedichte zuweilen indirekt besitzen, ist bei der Musik besonders unmittelbar, drastisch und indiskret: »Sie dringt in das Innere der Seele ein«, sagt Platon,² »und prägt sich ihr auf das Kräftigste ein«, καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἐρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς; und Schopenhauer gibt in diesem Punkt die Ansicht Platons wieder. Da die Musik machtvoll in unser Inneres eindringt, setzt sie sich fest und scheint dort ihren Wohnsitz zu nehmen: Der Mensch, den dieser Eindringling bewohnt und beherrscht, der seiner selbst beraubte Mensch ist nicht mehr er selbst; er ist ganz und gar vibrierende Saite und klingende Orgelpfeife, außer sich, erschauert er unter dem Geigenbogen oder den Fingern des Instrumentalisten; und wie Apollon die Brust der Pythia erfüllt, so bemächtigen sich die kraftvolle Stimme der Orgel und die sanften Klänge der Harfe des Zuhörers. Dieser irrationale und sogar nicht einzugestehende Vorgang vollzieht sich am Rande der Wahr-

1 Nach einem Gedicht der Herzogin Hélène d'Orléans (1849) [Helene Luise Elisabeth zu Mecklenburg-Schwerin].

2 [Platon,] *Der Staat* III 401 d |»[...] vorzüglich in das Innere der Seele eindringen und sich ihr auf das kräftigste einprägen [...]«; *Werke* 4, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 1977 u. ö.]

heit: Daher hat sie mehr von Magie³ als von beweisender Wissenschaft; wer uns nicht mit Gründen überzeugen, sondern mit Gesängen überwältigen will, setzt eine emotionale Kunst des Gefallens ins Werk, das heißt eine Kunst, den Zuhörer durch Suggestion zu unterjochen und durch die trügerische und gauklerische Macht der Melodie zu unterwerfen, ihn durch die Blendwerke der Harmonie und die Faszination der Rhythmen zu erschüttern: Deshalb wendet er sich nicht an den logistischen und leitenden Teil des Geistes, sondern an dessen gesamtes psychosomatisches Wesen; wenn der mathematische Diskurs ein Denken ist, das sich einem anderen Denken verständlich machen will, indem es ihm gegenüber transparent wird, ist die musikalische Modulation ein *Akt*, der ein *Sein* beeinflussen will; und unter »Einfluss« muss man wie in der Astrologie oder der Hexerei eine unzulässige Kausalität, gesetzwidrige Ränke und schwarze Praktiken verstehen. Der Gesetzgeber Solon ist ein Weiser, der bezaubernde Orpheus aber ein Magier. Eine Vokalise ist kein Grund, ein Duft ist kein Argument. Darum empört sich der ins vernünftige Alter gelangte Mann gegen dieses unberechtigte Streben nach Beifall; er will nicht mehr der Bezauberung nachgeben, das heißt, sich nicht mehr dem zuwenden, wozu ihn die Gesänge verleiten; die bezaubernde Verleitung wird für ihn zur Verführung und folglich zur Täuschung; der Erwachsene lehnt es ab, gefesselt zu werden, und er widersteht den Glaubensvorstellungen, die ihm die Auletik suggeriert. Die Frau, die allein durch den Duft ihrer Gegenwart, das heißt durch die magische Ausströmung ihres Seins, überwältigt, die Nacht, die uns behext, die Musik, die allein durch den Zauber eines Trillers oder eines Arpeggios unsere Zu-

3 |Jules| Combarieu, *La musique et la magie*. [Étude sur les origines populaires de l'art musical; son influence et sa fonction dans les sociétés, Paris 1909; Reprint: Genf 1978.]

stimmung gewinnt, werden nun mit tiefem Misstrauen angesehen. Es ist eines vernünftigen Mannes unwürdig, bezaubert zu werden. Und da sich ein männlicher Wille angeblich aus Vernunftgründen entscheidet und niemals eine emotionale Vorliebe zugibt, gibt eine männliche Vernunft auch niemals zu, für Verführungen empfänglich zu sein. Ist es nicht Aufgabe der Wissenschaft, uns dem Taumeln der Nacht und den Versuchungen des bezaubernden Scheins zu entziehen? Die Musik, ein klingendes Phantasma, ist das haltloseste Scheinbild, und der Schein, der sein verblendetes Opfer ohne Beweiskraft oder einsichtigen Determinismus überwältigt, ist gewissermaßen die Objektivierung unserer Schwäche. Der ernüchterte, entmystifizierte Mann ist auf sich selbst böse, dass er früher einmal auf die trügerischen Mächte hereingefallen war; der nüchterne, aus seinem nächtlichen Rausch erwachte Mann errötet, weil er der schwarzen Kausalität nachgegeben hatte: Wenn es wieder Morgen ist, verleugnet er zusammen mit der Kunst zu gefallen die gefälligen Künste selbst! Das Vorurteil der starken und ernsthaften, prosaischen und positiven Geister gegenüber der Musik ist vielleicht aus dieser Ernüchterung entstanden ... Angesichts der bedenklichen Macht, welche die Musik besitzt, sind mehrere Haltungen möglich. Unterscheiden wir hier den richtigen Gebrauch, das leidenschaftliche Ressentiment und die schlichte und einfache Ablehnung.

1. Orpheus oder die Sirenen?

Platon meint, man dürfe diese Macht, die Gaffer zu betören, nicht irgendeinem Flötenspieler überlassen; wie der Redner spiele der Musiker mit gefährlichen Verzauberungskünsten, und der Staat müsse im Rahmen einer gesunden Orthopä-

die den Gebrauch des musikalischen Einflusses reglementieren. Musikalisch sei nicht die Stimme der Sirenen, sondern der Gesang des Orpheus. Die Meeressirenen, die Feindinnen der Musen, haben nur ein Ziel: Sie wollen die Heimkehr des Odysseus ablenken, in die Irre führen und hinauszügern. Mit anderen Worten: Sie lassen die Dialektik des geraden Weges entgleisen, die unseren Geist zur Pflicht und zur Wahrheit zurückführt. So kommt es, dass bei Michail Lermontow die bezaubernden Lieder der heimtückischen Tamara den Reisenden in den Tod führen. Was kann man, um nicht verführt zu werden, anderes tun, als sich bei jeder Melodie taub zu stellen und zusammen mit der Versuchung die Empfindung selbst zu beseitigen? Tatsächlich machen uns die Komponisten, welche die Russalkas und die Sirenen des Nichts singen lassen – so etwa Debussy, Balakirew oder Rimski-Korsakow –, eher die Stimme des Orpheus vernehmbar: Denn wahre Musik humanisiert und zivilisiert. Musik ist nicht nur eine fesselnde und verfängliche List, um gewaltlos zu unterwerfen, um durch ihre bezaubernde Wirkung gefangen zu nehmen, sie ist auch noch etwas Sanftes, das besänftigt: Da sie selbst sanft ist, macht sie jene sanfter, die sie hören, denn in jedem von uns befriedet sie die Ungeheuer des Instinkts und zähmt die Raubtiere der Leidenschaft. Franz Liszt zeigt uns im Vorwort zu seiner Sinfonischen Dichtung *Orpheus* den »Vater der Gesänge«, ἄοιδᾶν πατήρ,⁴ wie Pindar sagt, der die Steine erweicht und die wilden Tiere verzückt, die Vögel und die Wasserfälle verstummen lässt und der ganzen Natur den übernatürlichen Segen der Kunst bringt: Denn dies ist für Liszt und den Theosophen Fabre d'Olivet⁵ die Bot-

4 |Pindar,| 4. *Pyth.* 5, 176 |[...] »der Gesänge Vater«; *Siegeslieder* (Sammlung Tusculum), hg. u. übers. v. Dieter Bremer, München 1992, S. 155].

5 |Antoine Fabre d'Olivet,| *La Musique [expliquée comme science et comme art: et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères*

schaft einer orphischen Kultur. Wie der Wagenführer des *Phaidros* das störrische Ross zähmt, um es gehorsam (εὐπειθής)⁶ zu machen, so spannt Orpheus Löwen vor seinen Pflug, damit sie das Brachland bearbeiten, und die Panther vor die Kutschen, damit sie die Familien spazieren fahren; er kanalisiert die ungezügelten Wildbäche, und die gehorsam gewordenen Bäche drehen die Mühlräder. Alle Wesen der Schöpfung scharen sich aufmerksam um den Dirigenten der Löwen; die Nachtigallen halten ihre Arpeggien und die Wasserfälle ihr Geplätscher zurück. Jener, der die wütenden Fluten unter dem Schiff der Argonauten beruhigt, den fürchterlichen Drachen der Kolchis einschläfert, die Tiere, die Pflanzen und selbst den unerbittlichen Aides rührt, jener könnte wie Jesus, der einen anderen Sturm bezwang, sagen: πρᾶός εἰμι, »Ich bin sanftmütig«;⁷ der inspirierte Sänger zähmt die kimmerischen Ungeheuer nicht mit der Peitsche, sondern überwältigt sie mit der Lyra; seine persönliche Waffe ist nicht die Keule, sondern ein Musikinstrument; Michelet würde gewiss sagen, das Werk des Orpheus ergänze die gute Arbeit des Herkules, sie seien alle beide die Helden der Kultur und der Übernatur: Denn wie der Athlet gewaltsam kolonisiert und urbar macht, so humanisiert der Zauberer das Unmenschliche durch die harmonische und melodiöse Anmut der Kunst; jener rottet das Böse aus, während dieser, der Architekt und Kitharöde, es zum Menschlichen bekehrt. In der *Bible de l'humanité* [»Bibel der Menschheit«]⁸ kommentiert Michelet in großartigen Worten den Wider-

religieux, la mythologie et l'histoire de la terre, œuvre posthume; publ. par les soins de René Philippon, | Neuaufgabe, Paris 1928.

6 |Platon,| *Phaidros* 253 e |»gehorchend«; |Werke 5, hg. v. Gunther Eigler|.

7 |Matthäus 11, 29.|

8 |Jules Michelet, *Bible de l'humanité*.| P|aris 1864|, S. 218f. Vgl. |Platon,| *Staat* III 399 e.

streit der Lyra und der Flöte, von dem Aristoteles in der *Politik* spricht: Der dionysischen Flöte, dem Instrument des Satyrs Marsyas, der Flöte der Orgien und der unwürdigen Trinkgelage stellen sich die Phorminx des Orpheus und die Kithara Apollons entgegen; und während die rattenfängerische und Schlangen beschwörende Flöte das verdächtige, schmachkende und schamlose Instrument der Thyrsoträger ist, verkörpert der dem Barbarischen feindliche Orpheus die Kultur der Lyra. Die Geburt dieser wahrhaft apollinischen Lyra erzählt uns Albert Roussel in einer schlichten Oper; dem Lichtgott, dem Musenführer, widmet Strawinsky *Apollon Musagète* [»Apollon, Führer der Musen«]; zu Ehren desjenigen, der den abscheulichen Drachen durchbohrte, harmonisiert Fauré den *Hymne à Apollon* [»Hymnus an Apollon«] ... Der weichliche Zitherspieler, den Kierkegaard, den Phaidros des *Gastmahls* anführend, in *Furcht und Zittern* verunglimpft, ist kein wahrer Orpheus!⁹ Orpheus stirbt als Opfer der thrakischen Bacchantinnen: Die trunkenen Mänaden, das heißt die Furien der Leidenschaften, zerreißen ihn; Orpheus, der Feind des bacchischen und Flöte spielenden Gottes, begrüßt das Morgenrot und verehrt Helios, den maßvollen und sitzamen Lichtgott. – *Cave carmen!* Hüte dich vor dem Zauber ... Aber dies bedeutet durchaus nicht: Lehne es ganz allgemein ab, bezaubert zu werden! Dazu gehört, dass man zwischen Beschwörung und Bezauberung unterscheiden kann; es gibt eine missbräuchliche Musik, die wie die Rhetorik bloße Scharlatanerie ist und dem Zuhörer schmeichelt, um ihn zu unterwerfen – denn die Oden des Marsyas »bezaubern« uns so, wie uns die Reden des Gorgias indoktri-

9 | Sören Kierkegaard, *Furcht und Zittern. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio*, Hamburg ⁵2004 (Problemata / Vorläufige Expectoration), S. 23: Die Götter »betrogen ihn, weil er verwöhnt war, aber nicht mutig, weil er ein Zitherspieler war, aber kein Mann«.]

nieren; doch es gibt auch ein Melos, das nicht dem Logos widerspricht und dessen einzige Bestimmung es ist, wie in diesem Album von Federico Mompou,¹⁰ unser Sein zu heilen, zu besänftigen und zu preisen. Um die Seelen zu durchdringen! Um die Liebe zu rufen! Um das Leid einzuschläfern! Um Freude zu erwecken!¹¹ Die Musik des Musenführers ist wahrheitsgemäß, denn sie zwingt dem wilden Tumult der Appetition das mathematische Gesetz der Zahl auf, das Harmonie ist, und der Unordnung des maßlosen Chaos das Gesetz des Metrums, das Metronomie ist, der ungleichen, abwechselnd schmachtenden und konvulsivischen, langweiligen und sich überstürzenden Zeit des Alltagslebens die rhythmische, abgemessene, stilisierte Zeit der Festzüge und der Zeremonien. Erkennen Alain, Strawinsky¹² und Roland-Manuel nicht übereinstimmend in der Musik so etwas wie eine Metretik der Zeit?

Die Musik ist also verdächtig, doch sie ist nicht schlicht und einfach zu verleugnen. Platon, dem es vor allem auf sittliche Erziehung und Mäßigkeit ankommt, schließt nur die »karische Muse«¹³ aus, die der Klageweiber und des weich-

¹⁰ *Charmes* (1925).

¹¹ |Anspielung auf die Titel 4, 2, 3, 1 und 6 aus Mompous *Charmes*: »Pour endormir la souffrance« (1); »Pour pénétrer les âmes (2); »Pour inspirer l'amour« (3); »Pour les guérisons« (4); »Pour évoquer l'image du passé« (5); »Pour appeler la joie« (6).|

¹² |Igor Strawinsky,| *Poétique musicale*, [Paris] 1945, S. 44: eine »Chrononomie« [*Musikalische Poetik*, übers. v. Heinrich Strobel, Mainz 1949, S. 24 (sic: »Chronomonie«)]. Vgl. |I. Strawinsky,| *Chroniques de ma vie*, [Paris 1935,] Band I, S. 117. |Hinweis auf Alain, *Préliminaires à l'esthétique*, Paris 1939, mehrere Passagen möglich, bspw. S. 8f. (»Cris chantés«), S. 47-49 (»L'esprit des cloches«), S. 90-92 (»L'homme en tambour«), S. 224-226 (»Réveillon«), S. 271-274 (»Les Djinns«) etc.; bzw. auf Roland-Manuel, *Sonate que me veux-tu? Réflexions sur les fins et les moyens de l'art musical*, Lausanne 1957, S. 108-113. |

¹³ |Platon,| *Gesetze* VII 800e |»mit einer gewissen karischen Musik«; *Werke* 8, hg. v. Gunther Eigler].

lichen Schluchzens: Darum behält das dritte Buch des *Staa-tes* all seine strengen Kritiken den pathetischen und schlaffen Tonarten des Ostens vor, der ionischen und lydischen Tonart und ihren kläglichen Harmonien, θρηνώδεις ἀρμολογίαι.¹⁴ Was entsittlichend wirkt, sind nämlich das Lamento und das Appassionato! Die unanständige Trunkenheit (μέθη) muss die Wächter der Stadt zwangsläufig verweichlichen. Offenbar findet die Musik umso weniger Gnade bei Platon, je mehr sie im modernen Wortsinn musikalisch, das heißt melodisch ist und je freier sie auf der Tonleiter hoch- und hinuntersteigt. Die *Gesetze* verurteilen deshalb die ἑτεροφωνία [Heterophonie] und der *Staat* die πολυχχορδία παναρμόνιος¹⁵ – denn Instrumente mit vielen Saiten begünstigen polyphone Komplikationen und schmeicheln der Vorliebe für rhythmische Vielfalt und instrumentales Kolorit. Die schnellen Einfälle der Flöte, die Gaukelei der Virtuosen, die Triller, Vokalisen, Rouladen und Koloraturen der Tenöre stehen gewiss in irgendeiner Beziehung zu dieser schmeichelnden Kunst, die der Geometer als Rhetorik verunglimpfte. Im Gegensatz zu den nicht einzugestehenden Reizen und den betörenden Rezitativen der süßlichen Muse, γλυκεία μούση, jener, die zu lieblich und zu schmeichlerisch ist, als dass sie wahrhaftig sein könnte, so dass sie eher Sirene als Muse ist, scheint Platon seine ganze Gunst den am wenigsten musikalischen und am wenigsten modulierenden Tonarten, der schmucklosen dorischen und phrygischen Mo-

14 [Platon,] *Staat* III 398 d-e |»kläglichen Tonarten«; *Werke* 4, hg. v. Gunther Eigler].

15 [Platon,] *Staat* III 399 c, d |»Also [...] werden wir keiner vielsaitigen Instrumente und keines auf allerlei Tonarten eingerichteten bedürfen zu unseren Gesängen und Liedern«; *Werke* 4, hg. v. Gunther Eigler]. *Gesetze* VII 812 d: »die Vielzahl der Saiten, womit sich alle Harmonien vortragen lassen« |bzw. »die Töne der Saiten mit den Tönen des Gesangs zusammenklingen lassen«; *Werke* 8, hg. v. Gunther Eigler].

nodie vorzubehalten; er schätzt sie gewiss wegen ihres sittlichen, sowohl irenischen als auch polemischen Werts: Im Krieg rühmen sie den Mut, im Frieden dienen sie den Gebeten und Hymnen an die Götter oder auch der sittlichen Belehrung der Jugend. Demnach ist die Musik eher sittlich als musikalisch, eher didaktisch als überwältigend; ihre Funktion ist also ganz objektiv. Die Schönheit der Sitten, εὐηθεία, bedingt den rhythmischen und harmonischen Zauber, εὐαρμοσσία und εὐρυθμία. Die strenge und ernste Muse will uns nicht durch Gesänge bezaubern, sondern die Tugend in uns einführen.

2. Der Groll gegen die Musik

Manchmal wird uns die Verleugnung der karischen Muse (wie sie im siebenten Buch der *Gesetze* und von Clemens von Alexandria¹⁶ genannt wird) nicht von pädagogischen Anliegen, sondern von musikfeindlicher Leidenschaft und vom Ressentiment eingegeben. Gewiss hat Nietzsche sehr geliebt, was er verleugnet, gewiss ist er noch insgeheim in die Blumenmädchen seiner Bezauberung verliebt; wie alle Renegaten hat jener, der Wagners Romantik und Schopenhauers Pessimismus verleugnete und selbst gegen den Moralismus des Sokrates lästerte, jener also hat noch an seiner eigenen Vergangenheit festgehalten und ein gewisses Vergnügen empfunden, sich selbst wehzutun ... Deshalb gibt es in Nietzsches Groll auf das musikalische Ewig-Weibliche

16 |Clemens von Alexandria, *Der Erzieher*, II. Buch, 4. Kap., 41 / 3, in: *Des Clemens von Alexandria ausgewählte Schriften*, aus dem Griechischen übers. von Otto Stählin (*Des Clemens von Alexandria ausgewählte Schriften* 2; Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, Band 8), München 1934, S. 52.]

etwas von einer emotionalen Ambivalenz, von Hassliebe und sogar von Masochismus! Denn wie der Immoralismus oft das Alibi für einen leidenschaftlichen Moralismus und der Liebesverdruss das Alibi für den Rigorismus ist, ebenso erklärt die Melomanie in manchen Fällen die erbitterte Melophobie. Im Grunde galt dies für Tolstoi. Paul Boyer berichtet uns, wie er sich gegen die erschütternde Macht der vierten *Ballade* Chopins wehrte.¹⁷ Sergej Lwowitsch Tolstoi bestätigt in dieser Hinsicht die außerordentliche Sensibilität seines Vaters für die romantische Musik.¹⁸ Tatsächlich ist Tolstois Groll der eines Moralisten und Nietzsches Groll der eines Immoralisten ... In diesem Sinne würde Tolstoi in größerer Nähe zu Platon stehen! Und doch: Äußert sich Nietzsche nicht als enttäuschter Pädagoge, als Wortführer einer unmöglichen Tugend? Die Vorrede zu *Der Wanderer und sein Schatten*¹⁹ erzählt uns beinahe in der Sprache Platons²⁰ von den vagen, zwiespältigen, verweichlichenden Sehnsüchten, welche das Eisen einer Mannesseele abstumpfen: Nietzsche ist über Tristans Zaubertrank ergrimmt, über die betörenden Elixiere, die ihn berauscht haben, über die Giftpilze der Romantik, von denen es in jenen Sümpfen wimmelt, wo Fieber und Erschlaffung umherschweifen. Vielleicht hat Nietzsche die ganze Distanz empfunden, welche die von der Musik bewirkte Verwirrung und die sokratische Aporie trennt:

17 | Paul Boyer in *Le Temps*, 2. Nov. 1902; nach Romain Rolland, *La Vie de Tolstoï*, Paris 1921 u. ö.]

18 | [Sergej Lwowitsch Tolstoj, *Die Musik im Leben Tolstojs*, in: *Der unbekanntete Tolstoj*. Die offizielle Ausgabe der Familie Tolstoj, hg. v. René Fülöp-Miller, Zürich-Leipzig-Wien 1927, S. 333-364.]

19 | [Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* I und II (Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2), München 1988, S. 369-377 (eigentlich *Vorrede zu Menschliches, Allzumenschliches* II).]

20 | [Platon, | *Staat* III 411 b: [ὡσπερ] σίδηρον ἐμάλαξεν (»wie Eisen schmeidigen«); *Werke* 4, hg. v. Gunther Eigler].