

Il faut méditerraniser la musique. Anregungen für eine Kunstphilosophie Europas bei Nietzsche

Manuel Mazzucchini

Universität Verona, Humanwissenschaften

Der Beitrag analysiert ausgewählte Aspekte der Nietzsche'schen Ästhetik, wobei der Fokus auf dem Begriff der Mediterranisierung liegt. Die in seinen späten Schriften dargelegte Polarität zwischen Norden und Süden dient dabei als Kompass, um ein geistiges Territorium zu erkunden, das die Geographie Europas widerspiegelt. In einem Wechselspiel zwischen Klassik und Romantik, stärker noch zwischen Wagner und Bizet, vertont Nietzsche die Konflikte und Begegnungen dieser beiden Pole im Laufe der Kulturgeschichte. Damit soll die These unterstrichen werden, dass es für Nietzsche kein Europa ohne ein entsprechendes Verständnis seiner künstlerischen Dimension geben kann. Nur so ist es möglich, sich einen europäischen Kontinent vorzustellen, der vor den Auswüchsen des Nihilismus sicher ist.

Schlagwörter: Friedrich Nietzsche, Europa, Philosophie der Kunst, Kulturphilosophie, Romantik

1. Mittelmeer-Reliefs

Die Musik mediterranisieren. Diese Aussage Nietzsches wirkt wie ein Slogan, den die künstlerischen Avantgarden nur wenige Jahre später verwenden würden. Und in der Tat handelt es sich um einen Slogan, den Nietzsche selbst uns als solchen vorstellt. „Das ist meine Losung“ (Nachlass 1887, 9[166]).¹ Ein Motto, das er oft auf Französisch ausspricht: *il faut méditerraniser la musique* (WA 3; Nachlass 1888, 19[1]; Nachlass 1888, 19[7]). Aber was bedeutet es, die

Korrespondenzanschrift: Manuel Mazzucchini, E-Mail: manuel.mazzucchini@univr.it

An abstract in English is available at the end of the article.

¹ Für Nietzsches Schriften und Briefe haben wir uns an die kritischen Ausgaben von Colli und Montinari (1980, 1986) und deren Abkürzungen gehalten, die im Folgenden aufgeführt sind: JGB: Jenseits von Gut und Böse; MA: Menschliches, Allzumenschliches; WA: Der Fall Wagner; ZA: Also sprach Zarathustra. Bei Zitaten aus Briefen folgt die in der KSB angegebene Katalognummer.

Musik zu „mediterranisieren“? Und warum verwendet Nietzsche die französische Sprache, um sein Anliegen zu präzisieren? Handelt es sich um eine rhetorische Marotte oder gibt es dafür einen grundlegenden Zweck?

Bekanntlich richtet Nietzsche in seinen späteren Schriften seine Ästhetik an den Himmelsrichtungen eines geistigen Kompasses aus, wobei der Norden, dessen Ausdruck die germanische Welt ist, auf Gekünsteltheit, Schwere, Pedanterie, aber auch auf Komplexität und Strenge verweist; während der Süden, der dem mediterranen Raum, insbesondere Griechenland und Italien, entspricht, das Paradigma der Leichtigkeit, des Brios, der Fröhlichkeit, des unbeschwerteten Frohsinns—kurz: die *joie de vivre*—darstellt. Es ist daher möglich, den Geschmack nach den geographischen Koordinaten einer idealen Karte des europäischen Geistes zu verorten. Eine solche Karte ist eindeutig eine Hommage Nietzsches an seine Wanderungen in der Geschichte der abendländischen Kultur: In gewisser Weise sind Nietzsches Überlegungen zu den verschiedenen Stadien des europäischen Geistes auf dieser Karte verdichtet und folgen dem durch die Pole vorgegebenen Muster. Wir sollten an eine Art bunten Quilt denken, dessen verschiedene Flecken jeweils sind: für den mediterranen Raum das Griechenland der Hellenen, das Italien der Musikoper, das Okzitanien der Lyrik der Troubadoure, die aristokratischen Paläste, in denen klassische Musik gespielt wird; für den nördlichen Bereich das nicht romanisierte Europa, der kalte Mechanizismus Englands, die Welt der skandinavischen und germanischen Mythologie, generell der gesamte lutherische und protestantische Norden und die Salons der romantischen Musik.

Wenn wir uns diese Karte vor Augen halten, bedeutet Mediterranisierung hier zunächst, entweder den mediterranen Raum in die undurchdringlichen Wälder des Nordens hinein zu bringen, oder den Norden mit den maritimen Reflexen der südlichen Küsten zu färben. Nietzsche selbst stellt uns den Prozess der Mediterranisierung in äußerst geographischen Termini vor:

Ein solcher Südländer, nicht der Abkunft, sondern dem Glauben nach, muss, falls er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen und das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik in seinen Ohren haben, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meers und der mittelländischen Himmels-Helle nicht verklingt, vergilbt, verblasst, wie es alle deutsche Musik thut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnen-Untergängen der Wüste Recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter grossen schönen einsamen Raubthieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht (JGB 255).

Ob der Weg zu dieser übereuropäischen Musik nun von Süden nach Norden oder umgekehrt führt, wir stellen fest, dass es auf dieser geistigen Landkarte Europas einen Ort gibt, der sowohl die Küsten des Mittelmeers als auch die stacheligen Klippen der Normandie teilt und der mehr oder weniger indirekt von allen oben genannten kulturellen Phänomenen durchquert wurde: Frankreich, wie es in jener Lobrede heißt, die Fragment 254 von *Jenseits von Gut und Böse* ist. Der erste Beweggrund, warum Nietzsche sein ästhetisches Ziel in französischer Sprache formulierte, scheint damit offenkundig: ein gemeinsames Territorium mit beiden Polen, eine geistige Befruchtung, die Frankreich „der Sitz der geistigsten und raffiniertesten Cultur Europa's und die hohe Schule des Geschmacks“ (JGB 254) machen sollte.

Aber diese einzigartige Nietzschesche Plattentektonik beeinflusst eindeutig nicht nur den Geschmack, sondern auch die Schaffenskraft. Und hier liegt der zweite Grund, warum das Motto von Nietzsche auf Französisch besser zu verstehen ist als auf Deutsch. Die vom Kompass angezeigten Koordinaten würden nämlich bestimmten Tendenzen in der Kompositionskunst entsprechen: Der Norden wäre von Trockenheit, Materialüberlastung und Mühsal geprägt, die Kunst des Südens dagegen von Anmut, formaler Eleganz und Verspieltheit. Und die Leichtigkeit, von der Nietzsche spricht, ist in einem sehr wörtlichen Sinne zu begreifen, wie Martine Prange richtig bemerkt: „Leichtigkeit muss hier in ihrer ganzen Bedeutung verstanden werden: als körperliches Gewicht, als melodische Wirkung, als geistige Wirkung auf den Hörer und so weiter“ (Prange 2013, 214).

Die Musik nimmt in Nietzsches Ästhetik natürlich einen privilegierten Platz ein, und auch hinter der Formulierung dieser Thesen stehen in der Tat ganz bestimmte Komponistenphysiognomien, und man könnte mit Fug und Recht sagen, dass Nietzsche sie aus einer konstanten Beziehung zu den verschiedenen Stilen der großen europäischen Musiktradition ableitet: nur die Perspektiven, aus denen er sie betrachtet, und möglicherweise seine Vorlieben ändern sich. Auf der von Nietzsche gezeichneten Landkarte des geistigen Europas finden sich also die führenden Komponisten der Zeit, je nach ihrer Wahlverwandtschaft mit dem Gebiet, das er ihnen zuweist. Wagner, selbstverständlich, aber auch Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Rossini und Bizet. Und wieder einmal steht Frankreich, in Gestalt von Bizet und in gewissem Maße auch von Chopin, wegen seiner bevorzugten geografischen Lage für die vorteilhafte Synthese. Mit unserem Beitrag wollen wir überprüfen, ob sich hinter dieser eher schematischen Nietzsche-Rekonstruktion, die natürlich aus rein musikwissenschaftlicher Sicht einfach zu widerlegen ist, nicht doch etwas Wesentlicheres verbirgt als eine bloße historisierende Untersuchung von Stilen. Wir sind also davon überzeugt, dass Nietzsche den Norden und den Süden als Masken benutzt, denn Mas-

ken sind im Übrigen die wichtigsten theoretischen und begrifflichen Hinterlassenschaften Nietzsches. Und die Musik muss der Ort sein, um diese Annahmen zu überprüfen. Gibt es daher Grund, über eine Metaphysik der Melodie, der Harmonie nachzudenken, um daraus eine Nietzschesche Vision Europas zu deduzieren?

2. Kartierung des Geistes

Betrachten wir also, was für Nietzsche die wichtigsten Merkmale des nördlichen Stils und des mediterranen Stils in der Musik zu sein scheinen. Anders als die Musik des Nordens wirkt die Musik des Südens nicht katatonisch auf den Zuhörer, sondern erhellt ihn mit ihrem schönen Gesang und der Süße ihrer Melodien. Wenn die Musik des Nordens die Wiege des Nocturne und des Tempestoso ist, so zeichnet sich die Musik des Südens durch die Erhabenheit ihrer Arien aus: Nie waren die Namen der musikalischen Formen aussagekräftiger als in diesem Fall, insofern *nomina sunt consequentia rerum*, könnte man tatsächlich sagen. Auf der Landkarte Nietzsches wuchern im Norden die Harmonie und die Kunst der Fuge, die geschwisterliche Gestaltungsform der gotischen Kathedralen; und wenn das stimmt, dann ist der Süden das, was der Gotik insofern entgegengesetzt ist, als er die Form in der Klarheit ihrer Einfachheit und Unmittelbarkeit erstrahlen lässt und daher nach demselben Analogieschema der Melodie und dem Belcanto näher stünde: genau die Leichtigkeit, von der wir vorhin sprachen. Im Norden fällt es leichter, die Tonika und die Dominanten in einer Chromatik zu verwässern, die, wie bei Wagner, sogar bis zur Aushöhlung des Fundaments geht, oder die Themen und Gegenthemen in buchstäblich unhörbaren Polyphonien so zu vervielfachen, dass man die einzelnen Stimmen nicht mehr unterscheiden kann; so dass unser Ohr aus physiologischen Gründen diese Werke nicht sozusagen „horizontal“ hören kann, sondern nur „vertikal“, indem es ihren harmonischen Verwicklungen und Überlagerungen folgt—schließlich sind die Meisterwerke der flämischen Musik nicht für Männer geschrieben, sondern *solī Deo Gloria*: ein Lob, das sogar Bach an das Ende vieler seiner Partituren schreiben würde. Im Gegensatz dazu ist die Musik des Südens unbeschwerter, ihre Entwicklungen wären nüchterner und weniger überbordend und somit vollkommen unterscheidbar. Es ist die Musik des Transports, der Aufforderung zum Tanz, der Leidenschaften von den glücklichsten bis zu den schrecklichsten. Diese Art von Musik ist im Wesentlichen ein „Zauber von Venediger Farbe der morbidezza“ (Nietzsche an Hans von Bülow, 10. August 1888, 1085).

Aus diesen Überlegungen ergibt sich jedoch etwas: Es gäbe nämlich noch eine weitere Bedeutung, mit der man das Nietzschesche Motto von der Mediterranisierung der Musik verstehen könnte, und der Bezug auf Venedig ist

nicht zufällig: Mediterranisieren kann durchaus bedeuten, die Farben des Klangs in der Musik zum Leuchten zu bringen. Die Klangfarben der einzelnen Instrumente deutlich erklingen zu lassen, scheint fast wie eine Anweisung eines Dirigenten zu sein, und tatsächlich hat es den Beigeschmack eines musikalischen Kompositionsprogramms: die Partitur von den Feinheiten des Kontrapunkts zu befreien, damit die Stimmen der Instrumente und Sänger durchscheinen können und nicht durch ein Übermaß an Themen und Sujets verdeckt werden. Kurz gesagt, Musik zu schreiben, die die individuellen Qualitäten des Instruments oder der Stimme maximal zur Geltung bringt. Das erinnert ein wenig an den Streit zwischen der *prima prattica* und der Affektenlehre des italienischen Barock, die übrigens ihre Wurzeln in der griechischen Musik hat... Allerdings, so Nietzsche, ist dies nicht mehr der Fall, da die Passagen, die das Gefühl erheben sollen, es eigentlich überlasten und die Moral des Katholizismus (mit einem Wort: der Wagnerismus) jeden melodischen Schwung und jede Lebenskraft erstickt hat. Dann muss man zwar erklären, wie das extrem katholische Venedig Claudio Monteverdi die höchste Ehre des *Maestro di cappella* in St. Markus erweisen konnte, aber das ist wohl eines der unzähligen Geheimnisse, die in der Schatztruhe seiner wunderbaren Existenz verborgen sind. Sicher ist, dass, wenn die Musik sich mediterranisieren und von Venedig lernen muss, für Nietzsche die Musik der Gegenwart, die romantische Musik, eine spezifisch nordische Schöpfung ist. Das sagt er selbst in der Vorrede zum zweiten Band von *Menschliches, Allzumenschliches*:

Gegen die romantische Musik wendete sich damals mein erster Argwohn, meine nächste Vorsicht; und wenn ich überhaupt noch etwas von der Musik hoffte, so war es in der Erwartung, es möchte ein Musiker kommen, kühn, fein, boshaft, südlich, übergesund genug, um an jener Musik auf eine unsterbliche Weise Rache zu nehmen (MA II, Vorrede 2).

Anders ausgedrückt: Die Musiker sollten eine Reise nach Italien unternehmen, am besten nach Venedig, so wie die Maler der damaligen Zeit die *Grand Tour* unternommen haben. Nietzsches Hauptinspiration ist offensichtlich nicht die *Grand Tour*, sondern Goethes *Italienische Reise*; und von Goethe leitet er tatsächlich dieselbe ästhetische Opposition zwischen Italien und Deutschland ab, sowie die zwischen dem Klassischen und dem Romantischen, wie Adrian del Caro ausführlich dargelegt hat (del Caro 2013). Interessanterweise verwendet Goethe den Begriff *lyrisch*, wenn er das italienische Theater, die Komödie und die Operette beschreibt (Goethe 1913, 461, 503, 544).² Und die Sphäre des Komischen und des Buffo wird von Nietz-

² Mehr zu Goethes Rolle in Nietzsches ästhetischer Entwicklung vgl. auch (del Caro 2014), (Vivarelli 1991), (Gerber 1954).

sche in ähnlicher Weise als ein Grundcharakter der südlichen Musik wahrgenommen, und zwar so sehr, dass sie von einer einfachen kunsthistorischen Kategorie zu einer qualitativen Kraft in der Musik verklärt wird.

Julian Young zufolge „interessiert sich Nietzsche im Kern nicht für die Ursachen, sondern für die Wirkungen der Kunst. Seine ganze Auffassung vom Guten und Schlechten in der Kunst konzentriert sich auf die Frage nach den Wirkungen: das Gute wird als etwas konzipiert, das stimuliert, als ein Tonikum wirkt“ (Young 1993, 145) so dass seine Abneigung gegen die Romantik hauptsächlich durch physiologische Aspekte motiviert wäre, die schließlich die Grundlage seiner Ästhetik bilden. Die Kunst sollte als Stimulans für das Leben wirken und den Schmerz des Daseins in etwas Schöneres umwandeln, statt zu deprimieren. Schumann zum Beispiel, so lesen wir in einem Brief an Köselitz, fehlt „der ‚volle sonnenschein‘ und sodann der veritable ‚Buffo‘“ (Nietzsche an Köselitz, 22. März 1884, 495)—und schon wissen wir, worauf Nietzsche mit „sonnenschein“ anspielte. Dass Nietzsche das Romantische, sei es im Goetheschen Sinne oder nicht, als das Kranke und das Klassische als das Gesunde und Heilsame ansah, bedeutet natürlich nicht, dass die Mediterranisierung der Musik dann gleichbedeutend mit der Klassifizierung der romantischen Musik ist, zumal eine solche Position, darüber hinaus offenkundig reaktionär und außerhalb der immanenten Logik, die den Wandel der künstlerischen Formen bestimmt, überhaupt nicht dem Denken Nietzsches entspricht. Nietzsches Blick richtet sich allein auf die Zukunft: Es ist die Musik von morgen, die von der Morbidität und Krankheit der heutigen Musik befreit werden soll. Was zu seiner Zeit als Musik der Zukunft galt, war die Musik von Wagner, Liszt, und in Frankreich Berlioz. Die Mediterranisierung hätte dann eine weitere Bedeutung, die über die räumliche Einordnung hinausgeht und die Dimension der Zeit einbezieht. Man kann an dieser Stelle der Diskussion erahnen, wie viele Tiefenschichten Nietzsche durchlaufen hat, bevor er sie in einem einzigen Motto kristallisierte: *il faut méditerraniser la musique*.

Hier ist eine philologische Vorsicht geboten, ehe wir weitergehen. Bizet ist bekanntlich der Prüfstein gegen das Miasma der romantischen Musik, und der Fall Wagner ist das direkteste Zeugnis dafür. Gleichwohl ist auch Nietzsches Brief an Carl Fuchs vom 27. Dezember 1888 bekannt, in dem er mahnt: Was in diesem Werk über Bizet gesagt wird, ist nicht zu ernst zu nehmen, und deshalb sei gewarnt, dass die Gegenüberstellung bestenfalls eine ironische Antithese ist (und man könnte sagen, aus persönlichen Gründen: Denn Wagner hat Bizet nicht nur geärgert, sondern war offenbar neidisch auf seinen Erfolg). Der Musikwissenschaftler Mario Bortolotto schlägt vor, Nietzsches Wagner ganz richtig als Charakter eines literarischen Spiels zu verstehen, oder besser gesagt eines poetischen Agons, der seinen

Höhepunkt mit der Einführung eines Gegenspielers in der Gestalt von Bizet erreicht: „Man hat manchmal den Eindruck, daß Nietzsche sich einen Spaß daraus macht, sich einen Gegner zu schaffen, der ein fiktives *alter ego* ist, als würde er einen Dialog zwischen zwei Gesprächspartnern führen, wie es die Konventionen des literarischen Genres besagen“ (Bortolotto 2017, 179–180) daher seine Identifikation mit den Figuren des Stücks selbst: Wagner und Bizet. Sobald diese nötige Vorsicht geäußert ist, verstehen wir, wie recht Martine Prange in ihrem Essay *Nietzsche, Wagner, Europe* damit hat, Nietzsches Argumentation nicht auf eine rein musikwissenschaftliche Dimension zu beschränken; nur wenn wir sie auf die Ebene der Kulturphilosophie im weitesten Sinne ausdehnen, können wir uns dessen bewusst werden, was sich hinter diesen Masken verbirgt: die Möglichkeit, Europa noch einmal als geistige Heimat zu bewohnen. Dasselbe Europa, das Nietzsche wie ein Kartograph auf einer Karte zu zeichnen versucht, die den Reisenden und Pilgern, die sich auf ihre Felder wagen, als geistiger Wegweiser dienen soll.

3. Europäische Seelen

Diese Orientierungsübung auf der Landkarte, die uns Nietzsche hinterlassen hat, entspricht im Grunde nichts anderem als der ästhetischen Geographie der Moderne, die nach Nietzsche jede Möglichkeit eines Großen Stils endgültig ausgehöhlt hat. Der Große Stil ist es, der das Wesen des Klassischen als universell, imposant und beständig kennzeichnet und das Vergängliche verachtet. „Der große Stil besteht in der Verachtung der kleinen und kurzen Schönheit, ist ein Sinn für Weniges und Langes“ (Nachlass 1884, 25[321]). Jede Abkehr davon kommt der Korruption und der *décadence* gleich, aber wir müssen verstehen, was hier mit Korruption gemeint ist: natürlich nicht eine bloße konservative Reaktion auf die Moderne, sondern wiederum eine physiologische Angelegenheit. Ein „Decadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der große Stil: zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber nicht die neunte Symphonie. Der große Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie“ (Nietzsche an Carl Fuchs, April 1886, 688.). Der große Stil, die Klassik ist ein Maß der Totalität, wobei die Totalität die Gesundheit und die höchste Aktivität darstellt; die Romantik hingegen ist insofern dekadent, als sie die Unmöglichkeit anprangert, die Totalität zu erreichen—und die Poetik des Fragments ist das erhabenste Beispiel. Genau das fasst Julian Young sehr gut zusammen:

Die „Hauptunterscheidung“ ist nicht in Form einer Dichotomie zwischen dem Ideal der klassischen Ordnung und der Verweigerung dieses Ideals zu treffen, sondern vielmehr in Form der Frage: „Ist es der Hunger [d.h. die ‚Verarmung des Lebens‘, der Energie] oder der Überfluss, der hier schöpferisch geworden ist?“ Es handelt sich um die Be-

hauptung, dass die psychologische Konzeption der Romantik grundlegend ist, dass die romantische Entfremdung in anticlassischen, jedoch auch in klassischen Formen zum Ausdruck kommen kann, und andererseits, dass der Geist der Lebensbejahung jede Form bewohnen kann. Der formale Klassizismus verschwindet als Antithese zur Romantik. (Young 1993, 143. Vgl. auch Menke 2010, 34–38).

Aber sind wir sicher, dass Bizet, die parodistische Figur (im etymologischen Sinne) von Wagner, gerade deshalb ein Verfechter des großen Stils ist? Erinnern wir uns daran, dass es die Romantiker waren, die für die Ausnahme, den Exzeptionalismus des Partikularen eintraten, während der große Stil jeden Ehrgeiz erstickt, der das Joch des Universellen zu untergraben sucht. Deshalb: Nein, Bizet kann durchaus Wagners Erzfeind sein, aber als Romantiker gleichberechtigt. Bizet hat vielleicht noch mehr als Wagner den großen Stil ausgelöscht, indem er dessen Lügen durch seine Musik anprangerte. Wenn es stimmt, was Nietzsche sagt, hat Bizet die Gefahr entlarvt, die hinter jedem Universalitätsanspruch des großen Stils lauert: den Konformismus. Die Musik von Bizet „ist reich. Sie ist präzise. Sie baut, organisiert, wird fertig: damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur „unendlichen Melodie“. Hat man je schmerzhaftere tragische Accente auf der Bühne gehört? Und wie werden dieselben erreicht! Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne die Lüge des grossen Stils!“ (WA 1).

Wie soll man das dann erklären? Wir haben gesagt, dass diese Begriffe Masken sind, und deshalb deuten sie auf etwas anderes, Wesentlicheres hin. Ich stimme Dieter Borchmeyer zu, dass Nietzsche sich auf seine Weise in die *Querelle des anciens et des modernes* einmischt (Borchmeyer 1986, 176–183), aber anstatt Gründe für die eine oder andere Partei zu liefern, zieht er es vor, einen anderen Horizont auf der europäischen Landkarte zu zeichnen. Nietzsche meint, die Modernen seien die Romantiker, während die Antiken diejenigen seien, die eine allgemeine Idee des Kanonischen, der Universalität der Sprache, des Handwerks hochhalten. Und weiter: Die Modernen arbeiten unter dem Leitbild der Ausnahme, der mit der Tradition brechenden Individualität, die Antiken unter dem Leitbild von Natur und Regel. Diese Schwankungen erreichen ihren Höhepunkt, wenn Nietzsche versucht, die Gründe für die besagten ästhetischen Kategorien mit den Instrumenten der Physiologie der Kunst zu erklären, und damit die Polarität von Gesundheit und Krankheit in Frage stellt, die ein weiteres der konzeptionellen Mittel ist, welche in den Schriften seiner Maturität wiederkehren: So wäre das eigentliche Problem der nordischen oder romantischen Musik das, dass sie die Instinkte dämpft und wie ein Narkotikum auf die Sinne wirkt, während umgekehrt der Geist, von dem die mediterrane Musik durchdrungen ist, ihr Gegengift wäre: denn sie erhebt, sie erhellt, sie ist ein Symptom der Lebensfülle, die für die große Gesundheit typisch ist. Was Nietzsche im Süden

sucht, ist die Animalität—weshalb es unter anderem vor Bizet die italienischen Komponisten sind, an die sich Nietzsche auf der Suche nach einer Alternative zum Wagnerismus wendet, insbesondere an Rossini und seine „überströmende Animalität“ (WA, zweite Nachschrift).

Diese Polarität zwischen Antike und Moderne, Kanonischem und Exceptionellem, Universellem und Partikulärem ist letztlich nichts anderes als die ständige Spannung, die die Seele Europas und seiner Bewohner immer wieder befällt. Und das Übermaß der einen oder anderen Seite kann nur zur Katastrophe führen. Die „guten Europäer“ verschwanden zu Nietzsches Zeiten durch den Aufstieg des Nationalismus und des Identitätspartikularismus—aber niemand wird uns jemals sagen können, ob Nietzsches Diagnose, sollten sie durch den entgegengesetzten Exzess, den Sieg einer uniformierenden suprastaatlichen Maschine, verschwunden sein, sich umgekehrt hätte. Denn wenn Julian Young auf den persönlichen Gründen beharrt, die viele von Nietzsches ästhetischen Urteilen auslösen würden (Young 1993, 141–144), muss man auch sagen, dass der persönliche Grund, der Nietzsche am meisten am Herzen lag, letztlich Europa war. Das erklärt auch den Absatz 245 von *Jenseits von Gut und Böse*, in dem Schumann genau das vorgeworfen wird: dem großen Stil den Todesstoß versetzt und die Musik zu einer Sache des Patriotismus gemacht zu haben. Theodor Adornos Sprache nachahmend, könnte man sagen, dass für Nietzsche das Ereignis Schumanns mit der Verwandlung der Musik in ein kleinbürgerliches Amüsement zusammenfällt. Die wiederkehrende Fragmentierung des Themas in Schumanns Musik, die tonale Mehrdeutigkeit, der sentimentale Exzess sind nichts anderes als das Epiphänomen des Endes der Möglichkeit einer universellen Sprache. Die grundsätzliche Frage ist also nicht, ob die Musik von morgen zur Vergangenheit zurückkehren soll oder nicht, sondern dass, wenn wir überhaupt hoffen, die europäische Kunst wieder zum Blühen zu bringen, ihre Kunst natürlich diese beiden ewig kämpfenden Seelen beherbergen muss. Eine Musik, die im Grunde genommen wie Frankreich ist.

Die Mediterranisierung, so verstehe ich sie, ähnelt dem Weg Zarathustras, dem Weg des Übergangs zu großer Gesundheit, der mit dem Abnehmen des Menschen zur Figur des Übermenschen zusammenfällt. Und vielleicht ist es kein Zufall, dass die Eigenschaften, die Nietzsche Carmen zuschrieb und die er verherrlichte, dieselben sind, die er in seinem Zarathustra sah, wie der Musikwissenschaftler John Klein bemerkte (Klein 1925, 491–492). Es ist jedoch lustig festzustellen, wie einige Musikkritiker Bizet mit Wagner verglichen haben, und es gibt auch solche, die, wie John Klein uns erinnert, diesen Vergleich voreingenommen benutzten, um Bizet zu diskreditieren, indem sie Nietzsches Position umkehrten. Ähnlich wie es Roger Scruton in den letzten Jahren gemacht hat, als er Nietzsche seine Kritik an

Wagner entgegenhielt (Scruton 2014, 236–251). Doch genau das ist eine moralistische Art, Nietzsches Kunstphilosophie zu verstehen.

Die Mediterranisierung kann also mit der Metapher der Reise gelesen werden: eine Reise durch den Raum und die Geschichte, eine Passage in den Süden, eine Aufforderung, unsere Herzen nicht in der partikularistischen Atrophie des Details verkümmern zu lassen. Das ästhetische Urteil über die Moderne—das niemals ein moralisches Urteil ist, steht immer fest—ist der Untergang des großen Stils durch einen morbiden Kult des Details. Es ist kein Zufall, dass dieses Übel von Nietzsche nicht nur bei Wagner ausgemacht wird, der es, falls überhaupt, bis zum Äußersten treibt, sondern in der romantischen Kunst *tout court*.

4. Schiffbrüche in der Wüste

Bleiben wir zum Schluss noch ein letztes Mal bei der Ästhetik, die für Nietzsche die Verklärung des Seienden ist. Dieser Weg fern von Wagner und der Schwere des nordischen Geistes ist also auch ein Weg der Erleichterung der musikalischen Phrase hin zur expressiven Klarheit, zum Lyrischen. Aber wir wissen jetzt, dass sich hinter diesen Figuren die beiden Seelen Europas verbergen, die sich nun an der Vorherrschaft der einen über die andere berauscht haben. Tatsächlich ist das von Nietzsche gezeichnete Europa ein Körper, und die antike medizinische Theorie lehrt, dass das Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Seele das wahre Geheimnis der Gesundheit ist. Die europäische Kunst zur Zeit Nietzsches musste dieses Gleichgewicht wiederherstellen, indem sie die giftigen Stimmungen des Partikularismus ausglich, dessen Vorbote in der Moderne die romantische Musik ist. Wir glauben daher, dass mediterranisieren in gewissem Sinne mit lyrisieren übersetzt werden kann. Anstelle der Kantaten des protestantischen Nordens werden wir uns mit der Lyrik des Dithyrambes befassen.

Die Heilung der europäischen Kunst liegt in der Lyrik. Und die Lyrik ist der Musikstil des Südens, wie aus mehreren Fragmenten hervorgeht. Schließlich ist Bizet die Maske, auf die Nietzsche zurückgreift, um das Ziel zu skizzieren, das dieser Reise in ein unerforschtes Gebiet des geistigen Europas seinen Namen gibt. Afrika, vielleicht? Man weiß doch, dass Europa eine libysche Jungfrau war, und Bizet teilt eine afrikanische Sensibilität, wie Nietzsche oft sagt. Außerdem beschreibt Nietzsche Bizets Musik mit dem Transport eines Reisenden, der zufällig aus dem Norden aufbricht und in Afrika landet: ein Fragment von Ende 1887, das später in *Der Fall Wagner* aufgenommen wird, klingt:

der Geniestreich Bizet's, welcher einer neuen—ach, so alten—Sensibilität, die bisher in der gebildeten Musik Europas noch keine Sprache gehabt hatte, zum Klange verhalf, einer südlicheren, brauneren,

verbrannteren Sensibilität, welche freilich nicht vom feuchten Idealismus des Nordens aus zu verstehen ist. Das afrikanische Glück, die fatalistische Heiterkeit, mit einem Auge, das verführerisch, tief und entsetzlich blickt; die lascive Schwermuth des maurischen Tanzes; die Leidenschaft blinkend, scharf und plötzlich wie ein Dolch; und Gerüche aus dem gelbe Nachmittage des Meeres heranschwimmend bei denen das Herz erschrickt, wie als ob es sich an vergessene Inseln erinnere, wo es einst weilte, wo es ewig hätte weilen sollen... (Nachlass 1887, 11[49]).

Im vierten Teil von Zarathustra wird der Wanderer an einer Stelle von den drei Töchtern der Wüste so verzaubert, dass er sich ihrer *promesse du bonheur* hingibt.³ Endlich, weit weg vom feuchten und melancholischen Europa, von der quälenden Tristesse des Künstlertums, gebräunt von der Sonne Afrikas, umschmeichelt von der Leichtigkeit und Anmut der exotischen Tänzerinnen: erst jetzt ist es möglich, das Lied einer anderen Musik zu hören, ein Lied, das von der Klarheit und leidenschaftlichen Offenheit der Lyrik geprägt ist. Und ein Lied ist genau das, was Nietzsche komponiert, nach dem Vorbild des schon Jahre zuvor erprobten Dithyrambs. Doch an einem bestimmten Punkt erschrickt der Wanderer über diesen Gesang und bricht in einen harten, rauen Klang aus: er stellt das gewaltige moralische Brüllen des europäischen Löwen gegen die sonnige Friedlichkeit der drei Töchter der Wüste. Es ist ein ungewöhnlicher Nietzsche, der es sogar wagt, sich die berühmten Worte Luthers, eines der geistigen Väter des Nordens, zu eigen zu machen: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders“.

Bestätigt dies nicht, wie sehr die Lyrisierung der Musik, die wir jetzt als Siegel der verschiedenen Tiefenschichten der Mediterranisierung kennen, eine Gefahr in sich birgt, ebenso wie die übermäßige Nordisierung Europas, die Nietzsche seinerzeit diagnostizierte? Worin besteht also die wirkliche Gefahr des Europäischen?⁴ Erstens die Polarisierung: die Zuspitzung einer der beiden Seelen, die in Europa wohnen, wie wir bereits erwähnt haben. Und zweitens eine größere Gefahr, eine tödliche Gefahr: dass der ewige Zusammenprall seiner Seelen ein Ödland schafft, anstatt etwas Höheres hervorzubringen. Dass sie die Euthanasie, die endgültige Auslöschung allen Pathos vorzieht, anstatt den Schmerz zu ertragen, der für die Schaffung einer neuen Musik notwendig ist. „Die Wüste wächst: weh Dem, der Wüsten birgt!“ Es ist das Wagnis, eher die Wüste als den fruchtbaren Konflikt in sich zu bergen, das ich darzustellen versucht habe. Die große Gesundheit, die doch das Ziel dieser Reise nach Süden sein sollte, wird so zum Trugbild der

³ Vgl. ZA 4, Unter Töchtern der Wüste 1–2.

⁴ Zu einer weiteren Auslegung des Seelenkonflikts, der Europa ausmacht, vgl. auch (Cacciari 2003, 70–78).

Oase in der Wüste, in der sich der aus Europa fliehende Wanderer verirrt hat. Denn am Ende kommt es darauf an, einen Stil zu haben, irgendeinen Stil, das lesen wir im Absatz 290 von *Die fröhliche Wissenschaft*: einen Stil, der durch den Schmerz dieses Widerspruchs geprägt ist.

Literatur

- Borchmeyer, D. (1986). Nietzsches Décadence-Kritik als Fortsetzung der „Querelle des Anciens et des Modernes“, in A. Schöne (Hrsg.), *Akten des VII Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*, Niemeyer, Tübingen, S. 176–183.
- Bortolotto, M. (2017). *Wagner. Das Dunkle*, Matthes & Seitz Berlin, Berlin.
- Cacciari, M. (2003). *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milan.
- del Caro, A. (2013). Nietzsche and Romanticism: Goethe, Hölderlin, and Wagner, in J. Richardson und K. Gemes (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Nietzsche*, Oxford University Press, S. 108–133.
- del Caro, A. (2014). Zarathustra vs. Faust, or anti-romantic rivalry among superhumans, in D. Came (Hrsg.), *Nietzsche on art and life*, Oxford University Press, S. 143–162.
- Gerber, H. E. (1954). *Nietzsche und Goethe: Studien zu einem Vergleich*, Haupt Verlag, Bern.
- Goethe, J. W. (1913). *Italienische Reise*, Insel-Verlag, Leipzig.
- Klein, J. (1925). Nietzsche and Bizet, *The Musical Quarterly* 11(4): 482–505.
- Menke, C. (2010). Die Möglichkeit des Kunstwerks, *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics* 35: 27–39.
- Nietzsche, F. (1980). *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, De Gruyter, Berlin-New York. Colli, G. und Montinari, M (Hrsg.).
- Nietzsche, F. (1986). *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe*, De Gruyter, Berlin-New York. Colli, G. und Montinari, M (Hrsg.).
- Prange, M. (2013). *Nietzsche, Wagner, Europe*, De Gruyter, Berlin.
- Scruton, R. (2014). Nietzsche on Wagner, in D. Came (Hrsg.), *Nietzsche on art and life*, Oxford University Press, S. 236–251.
- Vivarelli, V. (1991). „Vorschule des Sehens“ und „stilisierte Natur“ in der *Morgenröthe* und *Der fröhlichen Wissenschaft*, *Nietzsche-Studien* 20: 134–151.

Young, J. (1993). *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge.

Il faut méditerraniser la musique. Suggestions for a philosophy of art of Europe in Nietzsche

The paper highlights selected aspects of Nietzschean aesthetics focusing on the notion of *mediterranisierung*. The north/south polarity in Nietzsche's mature writings serves as a compass to navigate a spiritual territory that mirrors the geography of Europe. In a play of parts between classical and romantic, and to a greater extent between Wagner and Bizet, Nietzsche sets to music the conflicts and encounters of these two poles throughout the history of culture. The aim is to emphasise that there can be no Europe for Nietzsche without a proper understanding of his artistic dimension; that is the only way to envisage a European continent safe from the excesses of nihilism.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Europe, philosophy of art, philosophy of culture, romanticism
