



*Manfred Eger*

# SÅLEDES TALTE HANSCLICK

Oversættelse og indledning af Peter Wang

# PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*  
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Manfred Eger  
**Således talte Hanslick**

PubliMus nr. 27-13

Esbjerg, oktober 2013

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Kirkegade 61  
6700 Esbjerg  
Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: [publimus@smksnet.dk](mailto:publimus@smksnet.dk)

Redaktion:  
Carl Erik Kühl, SMKS (ansvarshavende)  
Anne Helle Jespersen, SDUB  
Margrethe Langer Bro, SMKS  
Jesper Dyhre Nielsen, SMKS

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN  
Aarhus Universitet  
Universitetsparken, bygn. 1163  
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-33-1

*Manfred Eger*

## **SÅLEDES TALTE HANSLICK**

Oversættelse og indledning af Peter Wang

Fejringen af 200-året for Wagners fødsel følges op af endnu en artikel i *PubliMus*. Emnet er denne gang filosofen Friedrich Nietzsches berømte ”opgør” med komponisten – og personen – Richard Wagner. Artiklens forfatter er Dr. Manfred Eger, der i 20 år var direktør for Wagner-forskningsinstitutionen og museet Villa Wahnfried. Artiklen er oversat af Peter Wang, der også bidrager med en indledning. Det er også Peter Wang, der har indhentet Manfred Egers tilladelse til publikation af artiklen i *PubliMus*, og redaktionen vil gerne takke ham for hans store indsats.\*

*Carl Erik Kühl*

\* Artiklen stammer fra Manfred Egers bog *Nietzsches Bayreuther Passion*. Rombach Litterae, Freiburg im Breisgau 2001.

## **Indledning**

Da Wagner og Nietzsche mødtes første gang, drømte de vel næppe om, at mødet skulle udvikle sig til et af kulturhistoriens mest epokegørende bekendtskaber. Mødet fandt sted i Leipzig den 8. november 1868 hos Wagners svoger, den kendte bogforlægger Friedrich Brockhaus.

Det er tydeligt, at den blot 24-årige Nietzsche blev aldeles overvældet ved mødet med den mere end tredive år ældre verdensmand Richard Wagner, der efter uropførelsen af *Die Meistersinger von Nürnberg* stod på berømmelsens tinde. Omvendt kan man også forestille sig, at Wagner har følt sig smigret over beundringen fra den højt begavede unge filolog, der et halvt år senere blev ansat som professor i klassisk filologi ved universitetet i Basel.

I et brev til vennen Erwin Rohde berettede Nietzsche, hvorledes "Wagner underholdt selskabet med at opføre alle de vigtigste steder i operaen, ... han var nemlig en fabelagtigt livlig og fyrig mand, som taler meget hurtigt, er meget vittig og formår at forlyste et selskab af denne allermost private art." Wagner inviterede straks Nietzsche til at aflægge sig et besøg i Luzern, hvor han kort tid forinden var flyttet ind i villaen *Tribschen*, som kong Ludwig II af Bayern havde stillet til disposition. Nietzsches første besøg hos Wagner-familien fandt sted den 17. maj 1869 og blev siden efterfulgt af 22 andre besøg, indtil Wagner-familien i 1872 flyttede til Bayreuth.

Et par måneder efter besøget i Luzern påbegyndte Nietzsche sin afhandling *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*<sup>1</sup>, i hvilken han definerer det berømte begrebspar *det apollinske* og *det dionysiske*, hvormed han beskriver kunsten som ordnende princip overfor kunsten som løssluppen vildskab. Udover at være en hyldest til Wagner og dennes tanker om *das Gesamtkunstwerk* er bogen – der udkom i januar 1872 – et interessant og vigtigt bidrag til dramaets æstetik. Som filologisk afhandling om det græske drama blev afhandlingen imidlertid pure afvist af Nietzsches kollega professor Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, der slet og ret erklærede det lille skrift for uvidenskabeligt. Kritikken ramte Nietzsche så hårdt, at den reelt kostede ham universitetskarrieren: Hans forelæsninger på universitetet i

Basel blev fremover afholdt for tomme auditorier, og nogle år senere blev Nietzsche slet og ret afskediget.

Der er kraftige indikationer for, at Nietzsche herefter – så at sige – satte sin lid til Wagner. Allerede i december 1870 overvejede han ligefrem at tage orlov fra sit professorat for at vie sit liv til realiseringen af Wagners festspil-planer, som netop i disse år var ved at tage form. Deres fælles idé var at opbygge et slags center for regenerering af den tyske ånd, hvilket var tanker, Wagner havde arbejdet med i mere end tyve år. Wagner afviste dog Nietzsches kulante tilbud, og der er i det hele taget indicier for, at Nietzsche og Wagner ikke havde helt samme opfattelse af, hvor tæt det venskabelige forhold skulle udvikles videre.

Nietzsche betegnede senere de mange besøg i Tribschen som sit livs lykkeligste periode. Og at han ikke blot besøgte Wagner 6-7 gange om året, men også tilbragte mange udpræget familiære begivenheder i Wagner-familiens kreds, tyder da også på et særdeles nært forhold. Besøgene i Luzern var dog ikke uden mislyde, idet Nietzsche midt i den venskabelige omgang med Wagner-familien også måtte indkassere forskellige personlige nederlag og ydmygelser, i hvilke han ikke selv var ganske sagesløs. Eksempelvis overværede han i julen 1870 den berømte uropførelse af Wagners *Siegfried-Idyll*, der – i Tribschens trappetårn – blev uropført af et lille orkester som fødselsdagsgave til Wagners hustru, Cosima. Året efter foretog Nietzsche en handling, som det er svært at se som andet end et klodset forsøg på – på tilsvarende måde – at bejle til Cosimas gunst med sin egen klaverkomposition *Nachklang einer Sylvesternacht*, der – ”mit Prozessionslied, Bauerntanz und Mitternachtsglocke” – må betegnes som et biedermeier-agtigt amatørarbejde. Forlorenheden i projektet er i øvrigt sidenhen blevet afsløret ved påvisning af, at der på ingen måde var tale om et værk, der – som titlen antyder – skulle være inspireret af nytårsaften det foregående år, men om en transskription af et musikstykke, Nietzsche havde komponeret langt tidligere og under helt andre omstændigheder.

Trods de forskellige skår i venskabsforholdet og trods de mange ydmygelser, der både med hensyn til antal og grovhed overstiger, hvad der her er berettet, var det dog aldrig helt grundløst, at Nietzsche opfattede sig som en fortrolig allieret samarbejdspartner i det åndelige regenerations-projekt, de to venner havde drøftet. Efter grundstensnedlæggelsen til festspilhuset i Bayreuth – på Wagners 59-års

fødselsdag d. 22. maj 1872 – opfattede Nietzsche sig tydeligvis som en højt betroet medarbejder, som blandt andet nød den ære at ledsage mesteren i dennes karet efter højtideligheden.

Nietzsches forhold til Wagner fra april 1872, hvor Wagner-familien flyttede til Bayreuth, og frem til bruddet i august 1876 er i det hele taget meget modsætningsfyldt. I begyndelsen af 1873 sendte han Cosima et mindre skrift *Homers Wettkampf*, hvori han opruller en tese om, at ethvert geni er afhængigt af at kunne måle sig med et modgeni: "Jo større og mere ophøjet et græsk menneske er, jo mere bryder den nidkære flamme frem, der fortærer enhver, der baner sig den samme vej, som det selv." Hentydningerne til hans eget forhold til Wagner er tydelige.

Under et besøg i Bayreuth i august 1874 tillod Nietzsche sig den dristige provokation at lægge partituret til Brahms' *Triumphlied* på Wagners flygel. Netop på dette tidspunkt var der så store økonomiske problemer med festspil-projektet, at det truede med at kuldsejle, hvortil kom, at Brahms var en stigende stjerne, der netop var i færd med at påkalde sig den opmærksomhed, som Wagner hidtil havde været ene om. Wagner blev rasende og smed partituret voldsomt mod døren. Han kunne umuligt opfatte Nietzsches drilleri som andet end en *bevidst* provokation og som en indikation af, at Nietzsche var begyndt at "flirte" med den fjendtlige fløj i den grove musikkulturelle strid, der netop herskede på dette tidspunkt. At provokationen belastede venskabsforholdet er klart: "Her var Wagner ikke stor", skrev Nietzsche med rette senere, men Nietzsche var nok heller ikke helt så stor, som han selv forestillede sig.

Umiddelbart før åbningen af de første festspil i Bayreuth i sommeren 1876 udkom den sidste af Nietzsches *Unzeitgemässe Betrachtungen* ("Utidssvarende betragtninger"), der bærer titlen *Richard Wagner in Bayreuth*. For en umiddelbar betragtning er dette skrift en endnu større lovprisning af Wagner end *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik: Nibelungens Ring* omtales som "et umådeligt tankesystem uden tankens begrebsmæssige form" og Wagners musik er i det hele taget en "erkendelsens jubel" og "som helhed et afbillede af verden". Men bag disse endeløse lovprisninger gemmer der sig tilsyneladende et kætteri: For samtidig med at Nietzsche udtrykker sig på denne måde, skriver han andetsteds om Wagner: "Musikken er ikke meget værd, poesien heller ikke"; han betvivler, at "Wagner er

musikalsk begavet"; og om *Tristan og Isolde*, som hidtil har begejstret Nietzsche, mener han nu, at den består af "udskejelser af den mest betænkelige art". Om festspil-tanken mener han nu, at "... vi kun ser Wagner beskæftiget med at skabe et sted for sin kunst, ... men hvad angår os en *Tannhäuser*, en *Lohengrin*, en *Tristan* og en *Siegfried*?" Det er med andre ord temmelig klart, at Nietzsche på den ene side angler efter Wagners venskab og realiseringen af deres fælles plan, mens han på den anden side forbereder en fjendtlig Plan B, såfremt projektet kuldsejler.

Denne modsætning mellem hvad Nietzsche skriver offentligt og privat, er blevet fortolket i retning af, at det gradvist var ved at gå op for Nietzsche, at hans idol ikke var, hvad han hidtil har antaget. Nietzsche anses for at have gennemskuet Wagner og indset, at han ikke var nogen fornyer af det forfaldne åndsliv, men blot en gemen opportunist. Og heri har man set forklaringen på det brud, der fandt sted ved åbningen af de første Bayreuther-festspil i 1876. Historien er i korthed, at Nietzsche ankom til Bayreuth den 23. juli, hvor han overværede prøverne, indtil han den 8. august rejste bort i vrede. Den 12. august vendte han imidlertid tilbage til festspil-byen og forblev der, indtil han den 27. august, dvs. tre dage før festspillene sluttede, definitivt forlod byen og senere indledte sit felttog mod Wagner. Spørgsmålet er nu, hvad der var årsag og hvad der var virkning: Forlod Nietzsche Bayreuth i lede og væmmelse, fordi han allerede forinden havde "gennemskuet" komponisten og besluttet sig for et opgør? Eller forlod Nietzsche Bayreuth, fordi han følte sig forbigået og ignoreret, hvorefter han først nu besluttede sig for et opgør? Herom er Wagner-Nietzsche-forskerne ikke enige. I sine senere skrifter forsøger Nietzsche at overbevise om, at den første tolkning er korrekt, og denne opfattelse deles af en række prominente Nietzsche-forskere. Men Manfred Eger har påvist, at virkeligheden snarere passer på den anden:

Nietzsche havde – som omtalt ovenfor – forestillet sig, at han ikke blot skulle være næstkommanderende for Wagner, men at Bayreuth skulle være et slags tempel for regenerering af den tyske ånd med ham selv som en slags ypperstepræst. Der er endda indicier for, at Nietzsche forestillede sig at skulle overtage hele foretagendet – måske endda helt til ægtesengen(!) – når den væsentligt ældre Wagner en dag gik bort. Hans litterære lovprisninger af Wagner – ikke mindst den netop udgivne *Richard Wagner in Bayreuth* – kan dårligt forstås på anden måde.

Men grundet de mange ydmygelser, han havde været udsat for i det wagnerske hjem, "helgarderede" han sig i det skjulte ved at forberede et åndeligt angreb på sin mentor. Hvis ikke han "kom ind i varmen", ville han i stedet "Wagnern den Krieg machen ...".

Ved festspil-åbningen, havde han drømt om at få en stor rolle tildelt, men reelt blev hans ankomst blot bemærket med en lapidarisk konstatering i Cosimas dagbog af 24. juli 1876: "Pr[ofessor] Nietzsche ist auch angekommen, und Dammreuters, mehrere andre noch." Hverken hans fravær i dagene 8.-12. august eller hans senere bortrejse blev bemærket. Om Nietzsches forestillinger var ubegrundede, eller om Wagner faktisk havde stillet ham en større rolle i udsigt, er uklart. Den plan, Wagner og Nietzsche allerede havde drøftet i 1872 om udgivelse af et tidsskrift ved navn *Bayreuther Blätter*, drøftede Wagner videre under festspillen i 1876 – blot ikke med Nietzsche, men med den unge filolog Hans von Wolzogen, der også kort tid senere blev opgaven betroet.

I private breve – især til søsteren Elisabeth Förster-Nietzsche – skrev Nietzsche nu fjendtligt om Wagner, samtidig med at han i breve til Wagner til stadighed søgte at indsmigre sig. I september 1876 omtaler han i et brev til Wagner festspillene som en "stor begivenhed" ("großes Ereigniss"). Det sidste møde finder sted i oktober 1876 i Sorrento.

Et par år senere, i 1878, beskriver Nietzsche sine skuffelser med bemærkninger som: "Da gik det nytteløse ved Bayreuth op for mig"<sup>2</sup>, "Jeg havde troet allerede at være i havn ... da jeg gik alene videre, fornemmede jeg at gå et Intet i møde."<sup>3</sup> eller "Min opgave – hvad var der blevet af den?"<sup>4</sup> Samme år sender han første del af *Menschliches, Allzumenschliches* til Bayreuth, hvorefter Wagner afbryder forbindelsen. I 1880 beklager Nietzsche tabet af venskabet og i 1882 håber han forgæves på en invitation til uropførelsen af *Parsifal*. De rigtigt skrappe Wagner-angreb lader vente på sig, selvom komponisten ikke på noget tidspunkt er ude af Nietzsches tanker. Pamfletterne *Der Fall Wagner* og *Nietzsche contra Wagner* udkommer først i 1888, dvs. fem år efter Wagners død.

Men uanset baggrunden for Nietzsches hadefulde angreb på Wagner, skal hans Wagner-kritik naturligvis læses og vurderes efter sit faktiske indhold og ikke for dens personlige baggrund: Er det seriøst og betydningsfuldt, hvad Nietzsche skriver om



Wagner i *Der Fall Wagner, Nietzsche contra Wagner, Ecce homo, Menschliches Allzumenschliches, Jenseits von Gut und Böse* og flere andre steder, eller er det blot personlig galde, der slippes løs; eller er det begge dele?

Siden Thomas Manns berømte essay fra 1933 *Leiden und Größe Richard Wagners*<sup>5</sup> har det været en udbredt opfattelse, at de væsentligste udsagn i den løbende Wagner-kritik kan spores tilbage til Nietzsche, som af mange anses at have sagt det fornødne om komponisten. Manfred Eger benægter heller ikke på nogen måde, at Nietzsche har skrevet væsentlige og sprogligt smukt formulerede kritiske bemærkninger om Wagner, men hans undersøgelser viser dog også, at ikke alt skal tages helt for pålydende, og at visse tilsyneladende dybsindigheder i virkeligheden ikke er andet end meningsløse parafraser over Eduard Hanslicks anmeldelser – pseudo-dybsindigheder, der ikke tåler nærmere kritisk analyse. Ikke mindst når det direkte gælder kompositoriske problemstillinger, er det da også svært at se Nietzsches Wagner-kritik som andet end det rene nonsens.

På det personlige plan er Nietzsches møde med Wagner under alle omstændigheder en trist og tragisk historie, der uden tvivl har bidraget til Nietzsches senere sindsformørkelse. I januar 1889 afsendte han fra Torino en af sine tre berømt-berygtede "Wahnsinnszettel", adresseret til 'Cosima Wagner. Bayreuth. Germania'. Brevets overskrift lyder: "An die Prinzeß Ariadne, meine Geliebte." Da han få dage senere bliver indlagt på sindssygehospital i Jena, forklarer han de modtagende læger, at "Meine Frau Cosima Wagner hat mich hierhergebracht". Nietzsche døde den 25. august 1900.

Nietzsches opgør med Wagner er ikke blot et personligt opgør, men også et modernismens opgør med romantikken - eller i det mindste et forsøg herpå. Derfor er det også et opgør af stadig relevans, fordi det endnu ikke helt er lykkedes "den modernistiske materialisme" at likvidere "den romantiske idealisme". Kampen mellem disse anskuelsesformer kan føres helt tilbage til Platon og Aristoteles og bliver formodentlig aldrig kæmpet til ende.

Trods Nietzsches kritik klarer Wagners værk sig stadig strålende; men det gør Nietzsche værk også, trods Wagners ydmygelser.

## Eduard Hanslick

Professor i æstetik ved Wiens Universitet Eduard Hanslick var sin samtids højest respekterede musikanmelder i de tysktalende lande. I 1854 blev Hanslick verdensberømt med sin lille bog *Vom Musikalisch-Schönen*<sup>6</sup>, der stadig er læseværdig som en af musikæstetikens klassikere. Hanslicks grundlæggende betragtning er, at musik er "klingende, bevægede former" og at "musikkens indhold er dens form". Dette misforstås ofte således, at musikken ikke skulle være andet end indholdsløst, betydningstomt kling-klang, men Hanslick mener nok snarere, at det, som musikken måtte bære af betydning, skal opsøges i dens formstruktur snarere end i dens mere eller mindre spekulative relationer til værk-eksterne fænomener. Dermed er Hanslick klart på kollisionskurs med den såkaldt nytyske skole, der med Liszt og Wagner som forgrundsfigurer mente, at musikkens fremtid lå i programmusikken. Efter Hanslicks opfattelse indebar denne tankegang en alvorlig risiko for, at musikkens grundlæggende love, som de var formuleret i klassikernes instrumentalt-værker, ville blive tilsidesat.

Konflikten mellem disse to holdninger brød ud i lys lue 4. april 1860, hvor Brahms og hans tilhængere gik til angreb med et berømt læserbrev i *Berliner Musik-Zeitung Echo*, hvori de beklagede sig over, at den såkaldt nytyske skole dominerede totalt og var i færd med at bringe musikken på afveje. Da brevet en måneds tid senere blev besvaret, opstod en krigerisk meningsudveksling om musikæstetiske spørgsmål, som varede helt frem til århundredets slutning, hvor alle kombattanter var afgået ved døden. Brahms mente, at Bruckners symfonier var "ein Schwindel" og "symfoniske kvælerslanger", og Wagner så i Brahms et eksempel på, hvordan man "ohne Ideen komponiert". Diskussionerne var farverige og – læst med vor tids øjne – ganske morsomme, men svære at begribe.

Eduard Hanslick havde oprindeligt indtaget en forholdsvis åben og afbalanceret holdning overfor Wagner, men da han opdagede, at Wagners Beckmesser-figur i *Mestersangerne i Nürnberg* kunne opfattes som en karrikatur<sup>7</sup> på ham selv, tog han definitivt Brahms' parti. I sin anmeldelse af *Mestersangerne* konstaterer han lakonisk, at der midt i alt det rodede virvar er et enkelt ubetinget smukt sted – C-dur-akkorden umiddelbart før *Walthers Preislied* i 3. akt.

Selvom Nietzsche bestemt ikke var uden musikalsk begavelse, havde han næppe tilstrækkeligt begreb om musikalske forhold til at kunne føre sig frem med autoritet i et angreb på Wagner; og desuden havde han ikke nogen som helst kvalificeret adkomst til en diskurs om kunstneriske emner, udover den, der tilkommer enhver læserbrevsskribent. Derfor er det nærliggende at formode, at han i sine formuleringer har lænet sig op ad den højt kompetente og estimerede Eduard Hanslick. Og det er i hvert fald dette, Manfred Eger med stor akkuratessse har påvist.

### **Manfred Eger**

Dr. Manfred Eger blev i 1973 ansat som direktør for Wagner-forskningsinstitutionen Villa Wahnfried, som i 1976 åbnede som museum. Dr. Eger varetog direktørstillingen indtil 1993.

Selvom Manfred Eger naturligvis er velbevandret i alle grene af Wagner-forskningen, har han i de senere år overvejende beskæftiget sig med forholdet mellem Nietzsche og Wagner, hvilket har givet anledning til to vægtige bøger samt et større antal artikler, radioforedrag og debatindlæg. Med foredrag i Richard-Wagner-Selskabet og debatoplæg om emnet har Manfred Eger flere gange besøgt Danmark. Med deltagelse af flere fremtrædende tyske og danske forskere blev der i både 1996 og 1999 afholdt seminarer på henholdsvis Aalborg og Aarhus Universitet over temaet Nietzsche og Wagner.

Af Manfred Egers publikationer om emnet Nietzsche-Wagner kan nævnes:

*„Wenn ich Wagnern den Krieg mache –“: Der Fall Nietzsche und das Menschliche, Allzumenschliche.* Neff Verlag, Wien 1988.

‘Nietzsches Ausfälle mit Hanslicks Einfällen’. In: *Gondroms Festspiel-Magazin* 1994.

*Nietzsches Bayreuther Passion.* Rombach Litterae, Freiburg im Breisgau 2001.

*Peter Wang*

## Således talte Hanslick

Den plads, forfatteren til *Der Fall Wagner* indtager i musikhistorien, er pladsen ved siden af Hanslick, par nobile fratrum.<sup>8</sup>

(Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner* [1833-47], bd. 4, s. 325.)

Den engelske Wagner-biograf Ernest Newman vidste formodentlig ikke, hvor megen ret han havde, da han nævnte Nietzsche i samme åndedrag som Hanslick. Enkelte åbenlyse lighedspunkter havde dog allerede længe været kendt. Først i 1994 blev det dog klart, hvor ugenert Nietzsche – både i sine kritiske bemærkninger fra 1874 og i sin pamflet *Der Fall Wagner*<sup>9</sup> – havde betjent sig af sin wiener-mentor og samtidig begået pinlige fejl.

Nietzsche havde allerede gennem længere tid fulgt med i den prominente anmelders artikler; i Tribschen-tiden dog endnu med skepsis: ”Hanslick finder ikke indholdet og mener, at der kun findes form”. Han havde sågar sat Hanslicks navn på en liste, hvis overskrift var: ”Skal angribes.” I hans eksemplar af *Vom Musikalisch-Schönen* finder man blandt andet randbemærkningerne ”forkert”, ”dum”, ”lille mand!”. Hans vurdering ændrede sig dog, da Bayreuth-planerne i 1874 syntes at være kuldsejlede, og Nietzsche havde forvandlet sig til en skabs-kætter, der samlede på argumenter for en afregning med Wagner og Bayreuth.

At samtidens mest betydelige musikkritiker var en indædt Wagner-modstander, må for Nietzsche nærmest have haft signal-virkning. En mere kompetent hjemmelsmand og kampfælle kunne den hemmelige dissident ikke have ønsket sig, mente han. Desto mere hans forhåbning senere svandt om at finde en musiker, der var i stand til at fortrænge Wagner, desto mere koncentrerede Nietzsche sig – som hans notesbøger bevidner – om anmelderen.

## Fra Nietzsches tilpasnings-værksted

Hvorledes Nietzsche betjener sig af Hanslick, hvor godtroende han for det meste følger forbilledet, hvordan han varierer, sammenstiller og fordrejer forlæggene, er på mange måder både oplysende, beundringsværdigt og pudsigt og giver et godt indblik i hans åndelige værksted.

Nietzsches ofte citerede påstand ”Musikken er ikke meget værd, poesien heller ikke, [...] – og det hele er helt igennem på samme niveau”, er uden tvivl inspireret af Hanslicks *Lohengrin*-kritik fra 1858, hvor det hedder: ”Wagner er hverken en stor digter eller en stor musiker, for man kan kun kalde ham et i højere forstand dekorativt geni.”

I foråret 1874 noterer Nietzsche tillige: ”Ingen af vore store musikere var i deres 28. år stadig en så ringe musiker som Wagner.” Dette er en besynderlig påstand om en komponist, der i denne alder allerede havde komponeret *Den flyvende Hollænder*. Men Nietzsche gør heller ikke andet end at generalisere, hvad han har læst i en *Rienzi*-anmeldelse af Hanslick, hvori det hedder: ”Den 28-årige komponist afslører i denne opera en sådan armod med hensyn til musikalsk opfindsomhed ...”

Mens Nietzsche i 1880'erne samler argumenter mod Wagner, griber han atter – og stadigt hyppigere – tilbage til anmeldelser af Hanslick. Mens han i foråret 1888 belaver sig på sit endelige opgør med Wagner, udnytter han nærmest hæmningsløst wiener-kritikerens bøger og artikler. Alene i samlebindet *Musikalische Stationen* fra 1880 finder man mindst tredive begreber, vendinger eller ideer, som direkte eller i en eller anden omformulering dukker op hos Nietzsche. Og dette er blot én blandt flere af Hanslicks bøger, der – ved siden af avis-anmeldelserne – tjener Nietzsche som skatkammer. At mange af de skud, Hanslick fyrer af mod Wagner, er forbiere, kan musik-dilettanten Nietzsche ikke vide.

Ikke alle overtagelser er så klart beviselige som den følgende: Efter at Köselitz<sup>10</sup> havde læst korrektur på *Der Fall Wagner*, følte han sig nødsaget til at gøre Nietzsche opmærksom på, at det hos Wagner ikke hedder 'Brunhilde' men 'Brünnhilde'. Nietzsche havde hidtil altid stavet Wotan-datterens navn korrekt;

hvorfor så pludseligt ukorrekt? Fordi wiener-anmelderen altid skriver 'Brunhild' eller 'Brunhilde'.

Og hvorfor tager Nietzsche, der havde kendt *Ring*-digtningen i næsten 20 år og sågar ville holde foredrag om den, pludseligt anstød af Siegmund og Sieglindes blodskam? Fordi Hanslick netop havde lader sig forarge af den.

### ”Kenderen

”For en forfatter, der bryster sig af sit dybe kendskab til Wagner, tager et andet eksempel fra *Tilfældet Wagner* sig også ejendommeligt ud. Nietzsche brokker sig over tredje akt af *Siegfried*:

En *hel akt uden kvindestemme* – det går ikke! [...] Hvad gør Wagner? Han slipper verdens ældste kvinde, Erda, fri: ”Ud med dig, gamle bedstemor! Du skal synge!” Erda synger.

Nu forekommer der ganske vist ingen kvinder i første og anden akt af *Siegfried*. Derimod optræder der i tredje akt hele to kvinder: I begyndelsen Erda, til slut Brünnhilde, som i en halv time nærmest behersker scenen. Men hvordan kommer Nietzsche da til sin besynderlige påstand? Derved at han griber en bemærkning af Hanslick, som han tilmed misforstår. Kritikeren beklager sig: ”En pine er det, at skulle høre på *en lang opera, der indtil kort før slutningen er uden kvindestemme.*”

Nietzsche overtager godtroende Hanslicks bebrejdelse. Mens denne med den til slut optrædende kvindestemme selvfølgelig mener Brünnhilde, hæfter Nietzsche det på Erda, og mens Hanslick glemmer Erda, glemmer Nietzsche tredje akts hovedperson, Brünnhilde. To Wagner-koryfæer hånd i hånd.

Med forundring belæres man i pamfletten også om, at bayreutheren forråder ”alle *kontrapunktets* dyder”. Dette siger Nietzsche tilmed om den fremragende kontrapunktiker Wagner! Tydeligere udtaler han sig i de forudgående notater: ”Intet steds findes der ægte kontrapunkt [...] lutter fejlagtige kontrapunkter.” eller ”Hvor pinagtigt klinger hans forkerte kontrapunkt!” Også her forlader han sig helt og holdent på Hanslick, der i sin Lohengrin-kritik fra 1858 fastslår:

”Eftersom også de kontrapunktiske hjælpemidler [...] så godt som ikke eksisterer for Wagner [...]”

Da Hanslick bebrejder komponisten af *Den flyvende Hollænder* ”det dilettantiske i dennes metode”, noterer Nietzsche sig også, at ”i sine unge år er Wagner den mangesidige dilettant, for hvem intet rigtigt vil lykkes”. Han berømmer sin ven Köselitz’ nye opera for at være ”ikke dilettantisk à la Wagner”. Svinger wiener-kritikeren pisken over *Mestersanger*-forspillet som et ”bedøvende roderi”, lyder det fra Nietzsche som et ekko: ”forvirret musik” og ”kaos”. Taler Hanslick om ”formløshed”, kommer det ordret tilbage fra Nietzsche.

Udstiller Hanslick Wagners instrumentation som ”ekstatisk sanse-pirring”, så støder Nietzsche endnu kraftigere i det samme horn med udtrykket ”luderagtig instrumentation”. Siger Hanslick ”ikke-musik”, siger Nietzsche ”u-musik”. Afviser Hanslick den som ”dårlig musik”, overtrumfer Nietzsche dette med ”den dårligste overhovedet, der måske nogen sinde er komponeret.”

Wagner ”maltrakterer musikken”, klager Hanslick vedrørende *Lohengrin*, og Nietzsche bifalder ham også her med, at ”Wagner bedriver voldtægt med alle instrumenter”.

## Sygdom og Pest

I et brev til Malwida von Meysenbug, i hvilket Nietzsche kalder den afdøde Wagner for en ”sygdom”, taler han endog om ”den wagnerske musiks pest”. (20.10.1888) Begge komplimenter stammer fra den italienske komponist Arrigo Boito. De var dog på ingen måde rettet mod Wagner selv – som Boito satte megen pris på – men mod sværmerne blandt hans tilhængere: ”Le Wagnerisme c’est la maladie de nos jours, c’est une peste”<sup>11</sup>. Bemærkningen er citeret i Hanslicks *Musikalisches Skizzenbuch*, der også er et af Nietzsche flittigt benyttet stikords-arsenal.

Allerede Hanslick harcelerer over Wagners ”sungne og filede opiumsrus”, eller over Wagner-sværmerens ”hash-drømme”. Følgeligt tillægger Nietzsche ham også både ”opiatiske, narkotiske rus-virkninger” og griber også til ”hash”.

Belærer Hanslick os om, at Wagner har omdannet “dårligdommen til system”, så finder Nietzsche, at han har “forklædt sin manglende evne til organisk formgivning som princip”. Kritikeren bebrejder Wagner “mangel på melodisk fantasi” og således finder også Nietzsche, at Wagner “sjældent får en idé”. *Rhinguldets* musik er “ligefrem fattig”, mener Hanslick – og Nietzsche tilslutter sig med ”hvor fattigt og sparsomt dette “geni” fra naturens side er anlagt!”.

Håner Hanslick Wagners *Faust*-ouverture for “en impotens, der vækker virkelig medlidenhed”, så håner Nietzsche i *Der Fall Wagner* bagefter med ordene, at man må “forbarmes over så megen elendighed”. I forbindelse med *Tannhäuser* indvender wieneren: ”Om en tematisk gennemførelse er der næppe tale noget sted”. Deraf slutter Nietzsche: ”For et tema er Wagner altid i forlegenhed, som fremdeles”. Fastslår Hanslick, at: ”I ’Nibelungerne’ er den rent musikalske skabelse og udvikling så godt som opgivet”, så fastslår Nietzsche: ”Hvor kummerlig og amatøragtig er hans måde at udvikle det musikalske på!”.

Det sidste bud i *Der Fall Wagner* lyder: ”At musikken ikke må blive til kunsten at lyve”. Dermed sigter han til musikeren Wagner, der er blevet til “skuepiller”: ”Hans kunst udvikler sig mere og mere til et talent for at lyve.” Også hertil står Hanslick fadder. Ham forekommer ”Wagners *Nibelungen*-operaer mere og mere usande for hver gang, han hører dem”.

### **På enharmonikkens balance-line**

I *Der Fall Wagner* støder man på en irriterende formulering. Nietzsche definerer dér – med henblik på Wagners musik: ”Lidenskab – eller det hæsliges gymnastik på enharmonikkens balance-line.” En dristig metafor, der halsbrækkende jonglerer med insider-begrebet enharmonik, men som man ikke kan få mening i – indtil man hos Hanslick læser om Tristan og Isoldes partier: ”Gennem deres [...] fremherskende kromatik og enharmonik [...] er disse partier i højeste grad vanskelige at indprente sig [...]. Og lethed i tilegnelsen gjaldt hidtil altid for et tegn på ægte skønhed [...]. Gennem Wagner har sangernes hukommelse lært at danse på line, men derved har deres stemmer brækket halsen.”



Nietzsche overtager linedanser-billedet, men gør dansen til gymnastik; den tiloversblevne line knytter han kækt til enharmonikkens begreb, og hvor Hanslick kritiserer mangelen på skønhed, taler Nietzsche slet og ret om hæslighed. Bemærkningen om stemmerne, der har brækket halsen, anvender han – ligeledes i *Der Fall Wagner* – nogle sider senere: ”Man synger kun Wagner med ødelagt stemme: det virker dramatisk.”

Hanslicks begreber, billeder og tanker tjener ofte kun Nietzsche som drivmiddel til retoriske raketter. Derved frembringes af og til geniale retoriske kabinets-stykker. Hvad han laver ud af den andens ideer, er somme tider så brillant, at man kunne unde Nietzsche selv at have fået det fængende indfald.

### **Afsporede sammenligninger**

Ved mange af sine ”lån” har Nietzsche udskiftet de originale begreber for at sløre kilden. Derved rammer mange af hans ”oversættelser” ved siden af. Over *Rhinguld*-musikken klager Hanslick således: ”Denne grå deklamatoriske monotoni lægger sig på vort bryst som en tung tåge”. Uden denne tåge var det vel aldrig faldet Nietzsche ind at tale om ”det wagnerske ideals vanddamp”. Den oprindelige mening går ved sådanne oversættelser ganske vist ofte tabt. I *Der Fall Wagner* kalder han eksempelvis den uendelige melodi for ”polyppen i musikken”. Sammenligningen med et mangearmet uhyre giver ingen mening. Hvordan kommer Nietzsche da på et sådant indfald? Om den uendelige melodi havde Hanslick engang fundet på det passende billede af en ”knogle- og muskelløs tone-mollusk<sup>12</sup>“. For at undgå det sjældne og vel også forræderiske udtryk mollusk, søger Nietzsche efter et lignende havdyr. Idet han – eksempelvis i stedet for en ”brandmand” – vælger en polyp, forskyder sammenligningen sig ud i det absurde. Nietzsches gentagne forsøg på at tage æren for ideen og skjule kilden – lutter afsporede forsøg.

Morsomt er det, hvorledes Nietzsche undgår at overtage påfaldende tal. Når Hanslick eksempelvis anbefaler at ”forkorte Mestersanger-partituret med to sjettedele”, så fordrer Nietzsche, at man ”dygtigt skulle forkorte” værket, så kun tre fjerdele bliver tilbage. Kalder Hanslick Wagner for en ”halv-poet og halv-musiker”, fastslår Nietzsche, at Wagner ”kun er blevet til en brøkdels-musiker”.

## Stikord – stikvåben

Til Nietzsches yndlingsbeskyldninger mod Wagners musik hører, at den er en ”nervefordærver af første rang”. Alene i *Der Fall Wagner* griber han til dette tema i fem forskellige varianter. Han bliver kun overgået af Hanslick, som angriber Wagners ikke-musik som ”nervefeber”, ”nervetortur” og ”nervepine”.

Nietzsche søger ikke i særlig grad argumenter hos Hanslick – han søger ammunition. Stikord, som han finder hos kritikeren, sliber han til som stikvåben. Men han tager undertiden også sin mentor på ordet, når denne ikke kan undslå sig for at lovprise. Nietzsche ytrer sig eksempelvis på denne sværmeriske måde: ”Wagners rigdom på farver, på halvskygger, på hemmelighedsfuldheder i et hendøende lys forvænner én på en sådan måde, at alle andre musikere bagefter forekommer én for grove”.

For også Hanslick beundrer ved Wagner hans klangfarver: ”det mest sublimerede tonemaleri [...] fejrer dér sin mest ægte triumf [...], det hører til de mest udsøgte kunststykker af den i sådanne malerier uovertrufne mester.”

Roser Hanslick Wagner for, at han ”i korte passager” ofte er mest ”schwungvoll” og ”genial”, og at der i mange passager dukker ”musikalsk skønhed af blændende virkning” op, så medgiver Nietzsche også, at der undslipper Wagner ”korte passager med god musik”. Og han priser ham – på én gang hånligt og hymnisk – som ”vor største miniaturist indenfor musikken, som presser en uendelig sødme ind i det mindste rum”.

Det er, cum grano salis, en sætning så suggestiv, som kun Nietzsche kan formulere den. Den viser, hvor langt han undertiden lader sin wiener-mentor bag sig og at han i sin krigserklæring ind imellem selv glemmer sin krig. Det ændrer dog intet ved, at forsøget på at ville putte Wagner ned i miniaturemalernes skuffe er forgæves, også selvom denne tåbelighed igen og igen bliver videregivet af mange forfattere.<sup>13</sup>

## Den smitsomme klaver-epidemi

I *Der Fall Wagner* læser man en spøgelsesagtig skildring:

*Man går om natten gennem en større by: Overalt hører man, at instrumenter voldtages med højtidelig rasen – en vild hylen blander sig deri. Hvad foregår der? – Disciplene tilbeder Wagner.*

Spørgsmålet om, hvor forfatteren har oplevet noget sådant, lader sig besvare præcist: ikke i denne eller hin by, men hos Hanslick. I sit *Brief über die Klavierseuche*<sup>14</sup> klager denne over ”de kvaler, vi dagligt må tåle ved naboernes klimprende dilettanter eller ved elever, der øver sig [...]. Jeg tror [...], at blandt de hundredevis af mislyde og falske toner, der dagen igennem martrer storby-menneskets øren, er denne tortur den mest oprivende.”

Nietzsche transponerer – animeret af denne klagesang – efter et velkendt mønster: ”Storby” bliver til ”en større by”, den hjemmesiddende martyr bliver til en spadserende, dagen bliver gjort til nat, eleverne bliver gjort til disciple, som ikke blot mishandler et klaver, men flere instrumenter, og som Nietzsche – hvilket slet ikke var faldet Hanslick ind – gør til Wagner-tilhængere.

### ”Hvem ville vove det rigtige ord?”

I sommeren 1872 havde Nietzsche overfor sin ven Gersdorff<sup>15</sup> lovprist *Tristan* som ”den sundeste drik, jeg kender” og lokket for Rohde<sup>16</sup> med ordene: ”Jeg vil ønske, at du hører Tristan – det er det mest uhyrligt reneste og uventede, jeg kender. Man svømmer i ophøjethed og lykke.”

Takket være Hanslick besinder Nietzsche sig dog på moralen: ”Afskyelige”, således wiener-anmelderen om Bayreuther-Festspillene 1876, ”føles de hos Wagner så elskede eksalterede betoning af en til de yderste grænser opblussende, umættelig sanselighed.”

I *Tannhäuser* konstaterer han en ”tøjlesløs frigørelse af begæret” og taler om en ”dansen eller udraset vellyst”. Følgelig finder Nietzsche, at Wagners musik ”påkaldet sig de laveste instinkter”, og at han ”med sin ubehagelige sanselighed [...] har gjort musikken lummer og giftig.”

Hvem ville vove ordet, det egentlige ord om Tristan-musikkens ardeurs?  
Jeg tager handsker på, når jeg læser Tristan-partituret.<sup>17</sup>

Til denne orfiske tilkendegivelse af Nietzsche i sit noteshæfte fra oktober 1888 har Thomas Mann knyttet en lang overvejelse. I sit essay *Leiden und Größe Richard Wagners* mediterer han: "Hvad skulle man vove? Sanselighed, en uhyrlig, spiritualiseret sanselighed, drevet indtil det mystiske og malet med den yderste naturalisme og som ikke tilfredsstilles ved nogen forløsning, det er 'ordet'." Således indleder Thomas Mann sin vidtløftige, lange refleksion. Men hele denne underskønne betragtning beror – må man frygte – på en fejltagelse. Ordet "sanselighed" ("Sinnlichkeit") kan Nietzsche slet og ret ikke have ment, thi han har selv "vovet" at bruge det adskillige gange i den samme aforisme. Tilmed bruger han samme sted et endnu mere vidtgående udtryk, hvor han dadler Wagners "sygelige seksualitet".

Nej – "sanselighed" er ikke det "egentlige" ord. Og det har ikke så meget med mystik, helvede og moral at gøre, som Thomas Mann mener. Det kommer heller ikke af hadefuldhed mod det kønslige, men derimod åbenlyst fra en koncertanmeldelse af Hanslick.

I en omtale af wiener-uropførelsen af Tjaikovskijs violinkoncert – optrykt i 1886 i en bog, som Nietzsche hyppigt benyttede – havde Hanslick formuleret noget, som ikke kan have undgået hans ivrige læser Nietzsches opmærksomhed. Anmelderen havde skrevet: "Denne koncert "bringer os for første gang på den gyselige tanke, om der ikke også kunne findes musikstykker, som man hører *stinke*."

Dét var efter alt at dømme det rigtige ord; man behøver ikke at lede efter alternativer. Man må snarere opbyde et overmål af overbevist pietet for at tvivle. Men Nietzsche havde selvfølgelig ikke kunnet citere det ordret uden at røbe sin kilde. Ikke at det i bund og grund havde været ham for ufint at gøre det; i *Götzendämmerung* vover han sågar i al offentlighed at skrive: "Zola: oder 'die Freude zu stinken'"<sup>18</sup>. Desuden virker en gådefuld antydning mere raffineret og fascinerende, da den giver rum for et større spektrum af fortolknings-

muligheder lige fra det "egentlige ord" til – som Thomas Manns randbemærkning viser – essayistisk-filosofisk kunstflyvning og mavelanding.

Et sidespring: Om "dybe" tydninger havde Nietzsche i øvrigt sin egen mening: "Den, som tyder en forfatters mening 'dybere', end den var ment, har ikke gjort forfatteren klarere, men dunklere."

## Den nye Mozart

En dristig volte slår Nietzsche, når han fastslår, at Offenbach er "mere genial end Wagner". Men han havde vel heller ikke vovet denne påstand, hvis ikke hans wiener-fortæner havde givet ham stikordet til det: Offenbach er – ifølge Hanslick – "en musiker af genial begavelse". I *Lohengrin* findes der derimod ikke otte takter, om hvilke man kan sige, at "disse otte takter kan kun være skrevet af et musikalsk geni af første rang".

Som en modsætning til Wagners musik opstiller Nietzsche ofte kravet om en "munter og let, solrig musik". På lignende måde havde Hanslick karakteriseret en opera af Cimarosa. At Nietzsche kendte denne anmeldelse, har han udtrykkeligt nævnt i et brev til Köselitz og i den forbindelse undtagelsesvist nævnt Hanslicks navn. Mens anmelderen taler om denne musiks "gyldne farve", lader Nietzsche "gyldne skygger" svæve over sin idealmusik eller drømmer om "dens lykkes gyldne eftermiddag". I visse lignende tilfælde giver han mønster-eksempler på sin evne til at forvandle de mindste knopper af inspiration til en sprogligt og retorisk henrivende buket af fantastiske, yppige og usædvanligt originale formuleringer.

En komponist, af hvem han håber på denne sydens musik, er hans ven Heinrich Köselitz, som han i 1882 lovpriser som en "ny Mozart": og det tilmed få måneder efter at Hanslick i sin *Parsifal*-anmeldelse har ytret, at den uendelige melodi og ledemotiverne engang vil forekomme menneskene uendeligt kedsommelige, og at der da formodentlig vil vise sig en komponist af genial naturkraft, "måske *en slags Mozart*, som vil være mesteren over alle mestre."

Om Wagners kompositions måde mener Hanslick, at den er den "bekvemteste" for musikerne. Om *Ring*-musikken tilføjer han: "I denne stil formåede han [Wagner] vel *uden mange spekulationer* [...] at komponere

endnu ti operaer”. Følgelig docerer også Nietzsche: ”Det er nemlig *nemt* at komponere med de wagnerske midler og kunstgreb”. Og under sit arbejde med *Der Fall Wagner* formulerer han denne påstand således: ”Jeg selv ville kunne give undervisning i, hvorledes man laver denne nye musik. Ønsker man en lille lektion?” I den trykte tekst giver han dog afkald på dette spørgsmål. At udbrede tilbuddet offentligt, synes ham dog for risikabelt.

### **Indfaldet om ”knæfaldet”**

Særlig bemærkelsesværdigt er det, at betegnelsen af Wagner som ”den gamle ateist”, der engang ”løb rundt i fodsporene efter Feuerbach” og ”pludseligt hjælpeløs og sammenbrudt sank ned for det kristne kors”, først dukker op i Nietzsches udgydelser om Parsifal, efter at Hanslicks anmeldelse af ur-opførelsen var dukket op. Deri havde kritikeren stillet spørgsmålet: ”Er det virkelig [...] den samme Wagner, der i sin berømte bog *Die Kunst und die Revolution* kæmpede så energisk mod ”kristendommens beklagelige indflydelse?” Og Hanslick havde spottende ytret, at Wagner på tærsklen til sit 70. år ”for sit eget vedkommende var blevet from”. Det kan ikke udelukkes, at det først var denne bemærkning, der havde bragt Nietzsche på ideen om at dramatisere og benytte Wagners ”knæfald” som et slagkraftigt argument; for indtil da havde *Parsifal* på ingen måde været nogen rød klud for ham – tværtimod: Vi kender hans tidligere rosende bemærkninger om digtningen og ved, hvor grebet han var af forspillet.

Når han i *Menschliches, Allzumenschliches* – med et sideblik til Wagner – ytrer, at ”offerduften” trænger ind i geniets hjerne, så er det heller ikke her svært at finde leverandøren af ideen. Ganske vist havde Hanslick benyttet et andet ord, da han kritiserede Wagners lille skrift *Eine Mitteilung an meine Freunde*: det er måske det rummeligste ”røgelseskar, nogen forfatter nogen sinde har svunget for sig selv”. Nietzsches festprædiken var imidlertid ikke noget mindre røgelseskar, og Hanslick havde i den anledning hånet forfatteren som en ”ypperstepræst for sin Gud”<sup>19</sup>; en titel, som modtageren, Nietzsche, senere selv videregiver til Wagner, da han i en notits kalder ham en ”gammel røgelsesomhyldet ypperstepræst”.<sup>20</sup>

## Skjult fairness

Nietzsche har som bekendt udtrykt ønsket om, at *Parsifals* skaber måtte dø i et tugthus. Så meget desto mere objektiv og suveræn forekommer hans vurdering, da han i 1878 – om det endnu trykfriske tilegnelseseksemplar – efter nogle mådeholdne indvendinger siger:

”*Men situationerne og deres rækkefølge – er det ikke af den højeste poesi? Er det ikke en ultimativ udfordring for musikken?*”

En gestus, hvis formodentlige fairness Thomas Mann også med beundrende sympati har registreret. Han vidste imidlertid ikke, at denne vending egentlig var et tyveri: Dens to år ældre original-version findes i Hanslicks omtale af *Ring*, og lyder: Man må ”indrømme tekstbogen et stort antal imponerende – og med genialt teaterblik – sete *situationer*, som stiller musikken overfor de *største udfordringer*.”

Nietzsches epilog til pamfletten [*Der Fall Wagner*] slutter med en munterhånlig taksigelse:

*Der Fall Wagner* er et lykketræf for filosofen; dette skrift er – det hører man – *inspireret af taknemmelighed*

Hele Nietzsches pamflet er, ser man, endnu meget mere inspireret af Hanslick. Sågar den nævnte taksigelses ironiske drejning har Nietzsche hentet hos sin mentor. Kritikeren havde i en koncert-omtale betænkt *Ring*-musikken med alle slags nedladende komplimenter – og var sluttet med den spottende bemærkning: ”Også vi *skylder* Wagners ’musik-opførelser’ den mest righoldige *inspiration* og anspændelse.”<sup>21</sup>

”Mine indvendinger mod Wagners musik er fysiologiske indvendinger: hvorfor da først forklæde dem under æstetiske formler?” Sådan læser man i *Nietzsche contra Wagner*. ”Men protesterer ikke også min mave? Mit hjerte? Mit blodomløb? Smerter mig ikke også mine indvolde?”. Hvordan han kommer

på disse og lignende tanker, afslører et blik i Hanslicks bog *Vom Musikalisch-Schönen*, hvor forfatteren på flere sider beskæftiger sig med musikkens fysiske virkning.

### **Beckmesser contra Zarathustra**

Hanslick selv udtalte om *Zarathustra*<sup>22</sup>, skrevet i 1882-84: ”Den, der efter læsning af *denne* bog, i alvor kan påstå, at Nietzsche endnu dengang var ved sin fulde forstand, kan man ikke hjælpe”. Mod kritikerne af den i 1888 udgivne pamflet rasede Hanslick imidlertid senere, i 1894, idet han indvendte, at Nietzsches ”bemærkelsesværdige bog *Der Fall Wagner* blev nedgjort af [Wagner]-partiet som et tegn på begyndende sindssyge, skønt den var meget klarere, fornuftigere og mere overbevisende skrevet, end Wagner-hymnerne fra Nietzsches tidligere periode.” At de i pamfletten fremførte argumenter forekom recensenten fornuftige og overbevisende, er forståeligt, for til syvende og sidst var det hans egne. Men kan han virkelig have været så blind, at han ikke har kunnet se, at Nietzsche havde overtaget dem fra ham selv og blot omformuleret dem? Men måske ønskede han netop ikke at bekende sig som for-tænker for Nietzsche, fordi denne var en rød klud for vennen Billroth<sup>23</sup>, som anså Nietzsche for ”en stakkels karl; ude af stand til at skabe noget positivt”, en ”ækel, gemen karl”, som kun tilbød sig selv og fantaserede sig ind i en forestilling om et kraft-ideal, dog selv aldeles uden egen kraft.”

### **Nedgangens kunst<sup>24</sup>**

I sin søgen efter argumenter mod Wagner støder Nietzsche også på en bemærkning af Hanslick, som må have elektrificeret ham. I 1876 havde kritikeren skrevet om *Ringens*:

Er en kunst nået til en periode, der svælger i den yderste luksus, befinder den sig i en fase af *nedgang*, ikke af opgang.

Man kan tænke sig, at Nietzsche med tilfredshed har registreret denne bemærkning og ligesom interpreteret den som en dødsdom over Wagners kunst.



Da han i 1883-84 i første bind af Paul Bourgets<sup>25</sup> bog *Essais de psychologie contemporaine* opdager det franske begreb “*décadence*”, må dette have været ham en endnu større sensation. Nedgang og *décadence*: det ene begreb synes at bekræfte det andet. I begge formuleringer interesserer det polemiske potentiale Nietzsche. Og det giver ham en tilsvarende udfordrende skarphed, når han i *Der Fall Wagner* forkynder: Wagner er ”*décadencens kunstner*”. ”Der står ordet!”, føjer han til – som om hans pegefinger prikker triumferende på det pågældende sted i Bourgets bog.

De af franskmanden nævnte negative symptomer tilskriver Nietzsche med lodder og trisser Wagner, som Bourget ikke omtaler med et eneste ord. Med demonstrativt accentuerede understregninger og dobbeltunderstregninger noterer Nietzsche i vinteren 1883-84: ”*Forfaldets stil hos Wagner*: Den enkelte *vending* kan være *suveræn*, underordningen og indordningen bliver tilfældig. Bourget p 25.”

### ”Ren tåbelighed”

Bourgets fremstilling synes at bekræfte Hanslicks kompetence og følgelig også, at hans Wagner-kritik holder stik. Derfor er det forståeligt nok, at Nietzsche endnu mere godtroende og uden betænkning griber tilbage til Hanslicks argumenter og polemiske udfald. Hvordan skulle Nietzsche, som manglede dømmekraft på musikkens område, have kunnet erkende, at Hanslick – uanset al højt fortjent påskønnelse i øvrigt – er delvist bornert, og tilmed særligt i tilfældet Wagner, altså netop der, hvor Nietzsche villigt overtager hvert nedladende ord direkte fra hans pen.

Ikke uden grund har Ernest Newman gjort sig lystig over enhver Nietzsche-beundrer, som forsøgte at forklare “bruddet”<sup>26</sup> med Nietzsches overlegne intellektuelle kraft, der på et vist tidspunkt lod ham erkende fordærvet ikke blot i filosofien, men også i Wagners musik.

Med al skyldig respekt så var [Nietzsche]-beundrerne uden undtagelse ukvalificerede til at bedømme det sidste problem. Selv var de ikke musikere, men antog dog Nietzsches verbale fyrværkeri

for livsfarlige dybvandsbomber. Man kunne ikke forvente af dem, at de skulle kunne se, at meget af det, som Nietzsche i notesbøgerne fra de tidlige 1870'ere kritiserer ved musikeren Wagner, ikke er andet end åbenbaringen af åndsfraværelse hos en ung mand, der slås med musikproblemer, der for størstedelen ligger hinsides hans fatteevne.

Newman anede tydeligvis endnu ikke omfanget af det litterære ”bytte”, Nietzsche havde bemærkt sig, da han tilføjede: ”Der er flere passager i Nietzsches værker, i hans notesbøger og breve, der i dag er værd at overveje for musikæstetikere [...]. Men meget lidt af det, han har at sige om Wagners musik, kræver alvorlig overvejelse. Særligt i hans seneste år – årene, der var præget af et sygeligt had til den store musiker – udvikler han en betragtelig mængde af ren tåbelighed.”

Janz<sup>27</sup> har i almindelighed ret, når han om Nietzsches ualmindelige evne til at tilegne sig andres tanker skriver: ”Først gennem ham, i hans fortolkning, fik alle disse tekstovertagelser fra andre den vægt, den form og den betydning, med hvilken de overlevede og blev bestanddele af filosofien.” I tilfældet Hanslick snublede Nietzsche dog ofte over dennes argumenter. Her handlede det for ham slet ikke så meget om sagligt indhold; han søgte ingen begrundelser, han udøste gift og galde.

### **”Fuldstændig enig”**

Hvis *Der Fall Wagner* i lange stræk fremstår som en overmodig Hanslick-parafraze, så er det ikke uden betydning for de højere filosofiske etager i Nietzsche-forskningen. I hvor høj grad Mazzimo Montenaris<sup>28</sup> krav er berettiget, at forskningen også må belyse nærmere, hvad Nietzsche har læst, har føjet sig efter og overtaget fra andre, viser et relativt aktuelt tilfælde:

I 1989 udkom en afhandling med titlen *Die Tyrannei der Musik. Nietzsches Wertung des Wagnerischen Musikdramas*<sup>29</sup>. I denne afhandling bliver alle de udtalelser, som Nietzsche i sin pamflet *Der Fall Wagner* har fremført mod Wagners musikdramaer, taget for pålydende og betragtet som originale.

Forfatteren vidste ikke, at de fleste af disse domme er lånt fra Hanslick. Hanslick bliver ganske vist nævnt flere gange i afhandlingen. Men så eksempelvis sådan: ”Fuldstændigt enige er Nietzsche og Hanslick i afvisningen af dramatisk-gestisk musik.” Eller sådan: ”Hanslick ser umuligheden i gestisk musik præcist som Nietzsche begrundet deri [...]” osv.

Oversat til weimar’sk ville det betyde noget i retning af: ”Akkurat som Eckermann, så mente også Goethe ...”<sup>30</sup>

Om forfatteren:

*Manfred Eger* (f. 1927) var 1973-1993 direktør for for Wagner-forskningsinstitutionen Villa Wahnfried, som i 1976 åbnede som museum. Har skrevet bøger, artikler og debatindlæg om Wagner, i de senere år med særligt henblik på forholdet Nietzsche-Wagner.

## NOTER

- <sup>1</sup> Da.: *Tragediens fødsel*. Gyldendal 2000.
- <sup>2</sup> “Dort ging mir die Unnötigkeit von Bayreuth für mich auf.“
- <sup>3</sup> “Ich hatte geglaubt, schon im Hafen zu sein ... als ich allein weiterging, glaubte ich in ein Nichts zu gehen.“
- <sup>4</sup> “Meine Aufgabe – wohin war sie?“
- <sup>5</sup> Da.: *Richard Wagners lidelse og storhed*. Gyldendal 1969.
- <sup>6</sup> Da.: *Om det skønne i Musikken*. København 1885.
- <sup>7</sup> I andet prosaudkast til operaen havde Wagner kaldt Beckmesser-figuren Hanslich” og i tredje udkast ”Veit Hanslich”, inden han endeligt besluttede sig for ”Beckmesser”. Ordet ”Beckmesser” er i tysk blevet den almindelige betegnelse for en pedant.
- <sup>8</sup> ”Et ædelt broderpar” (i ironisk forstand).
- <sup>9</sup> Da.: *Tilfældet Wagner: et musikantproblem*. København 2011.
- <sup>10</sup> Nietzsches nære ven komponisten Johann Köselitz, som virkede under pseudonymet Peter Gast. (PW)
- <sup>11</sup> Wagnerismen er vore dages sygdom, den er en pest.
- <sup>12</sup> Bløddyr.
- <sup>13</sup> Manfred Eger citerer her Diether Borchmeyer for følgende: ”Harde Wagner besindet sig på sin genialitet som ’miniaturist’, var han forblevet retskaffen, men retskaffenhed var ikke hans sag. Derfor blev han den æstetiske og ideologiske falskmøntner, der forlystede sig i den store stil.” (PW)
- <sup>14</sup> Brev om klaver-epidemien.
- <sup>15</sup> Carl von Gersdorff, ven af Nietzsche.
- <sup>16</sup> Erwin Rohde, ven af Nietzsche.
- <sup>17</sup> Her polemiserer Nietzsche åbenlyst imod, at Wagner d. 17. april 1855 skulle have dirigeret Mendelssohns 4. symfoni *Den italienske* iført hvide glacéhandsker, hvilket opfattes som et konkret udtryk for hans antisemitisme.
- <sup>18</sup> ”Zola: Eller ’glæden ved at stinke’”.
- <sup>19</sup> Hermed hentydede Hanslick til Nietzsches bog fra 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, der – skrevet i den unge Nietzsches næsegruse beundring for Wagner – er én stor hyldest til denne.
- <sup>20</sup> ”alten, dickumräucherten Oberpriester”.
- <sup>21</sup> Hanslick skriver ”Anregung und Anspannung”, hvis dobbeltydighed er vanskelig at gengive på dansk.
- <sup>22</sup> Nietzsches hovedværk *Also sprach Zarathustra*.
- <sup>23</sup> Theodor Billroth, tysk-østrigsk læge (1829-94) og nær ven af Johannes Brahms.
- <sup>24</sup> ’Nedgang’ skal i denne sammenhæng læses både bogstaveligt og i betydningen ’décadence’.
- <sup>25</sup> Fransk forfatter, 1852-1935.
- <sup>26</sup> Hermed menes Nietzsches berømte brud med Wagner, som stadig er et sprængfarligt emne i kulturhistorien – og en vigtig baggrund for denne lille artikel.
- <sup>27</sup> Curt Paul Janz, forfatter til en omfangsrig Nietzsche-biografi i 3 bind.
- <sup>28</sup> Mazzimo Montenari, udgiver af Nietzsches samlede værker.
- <sup>29</sup> Franz-Peter Hudek, *Musikkens Tyranni. Nietzsches Vurdering af det wagnerske Musikdrama*. (Würzburg, 1989)
- <sup>30</sup> Her hentydes til Goethes berømte samtaler med assistenten, Eckermann.

# PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

*PubliMus* bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:  
<http://www.smks.dk/udgivelser/skriftserier/>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.

I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Søgaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. *Carl Erik Kühl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

*Tonespace* er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end 'blot' erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung pige, Mignon. Hun er en gådefuld skikkelse, der drager omkring og synger anelsesfulde sange. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjtens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm og Per Wium*

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragssække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wioms vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong*: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning



Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Kirkegade 61 · DK-6700 Esbjerg

Tlf. +45 63119900 · Fax +45 63119920 · e-mail: [publimus@smksnet.dk](mailto:publimus@smksnet.dk)