



universität
wien

Diplomarbeit:

Titel:

„Friedrich Nietzsche und die Musikphilosophie des späten
19. Jahrhunderts“

Verfasser

Florian Jauker

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 296

Studienrichtung lt. Studienblatt: Philosophie

Betreuerin: Univ.-Doz. MMag. Dr. Hisaki Hashi

Inhaltsverzeichnis:

| | |
|---|----|
| 1. Einleitung, Zielsetzung | 3 |
| 2. Der Einfluss Schopenhauers Philosophie auf Nietzsches Musikästhetik | 10 |
| 2.1. Die Welt als Wille und Vorstellung | 10 |
| 2.2. Die Erkenntnis der Ideen und das Wesen der Kunst | 17 |
| 2.3. Die Sonderstellung der Musik im Bereich der Künste | 19 |
| 2.4. Die Verneinung des Willens in der Resignation | 22 |
| 3. Eduard Hanslick und die „musikimmanente“ Bedeutung der Musik | 25 |
| 3.1. Grenzen der Hanslick'schen Musikästhetik und Bruchlinien an denen Nietzsches Geburt der Tragödie ansetzt | 32 |
| 4. Die Epoche der Spätromantik ab 1850 | 35 |
| 4.1. Nietzsches kritische Auseinandersetzung mit Wagners Musikästhetik in seinem Fragment „Über Musik und Wort“ | 38 |
| 4.2. Nietzsches Abhängigkeit von Wagners musiktheoretischem Denken – Streitfrage über Stellung und Wesen der Musik | 44 |
| 5. Die Geburt der Tragödie | 48 |
| 5.1. Die 'Umwertung' des antiken Griechenbildes durch die 'Weisheit des Silens' | 50 |
| 5.2. Dionysos und Apoll | 54 |
| 5.3. Dionysische Kunst als Vollzug - der Tanz | 61 |
| 5.4. Der musiktreibende Sokrates und die Wiedergeburt der Tragödie | 65 |
| 5.5. Nietzsches schriftstellerisches und ‚psychologisches‘ Verfahren in der Tragödienschrift | 69 |
| 5.6. Das Wesen der Lyrik - Verhältnis von Musik und Sprache am Beispiel des Liedes | 72 |
| 5.6.1. Der Begriff der „musikalischen Gemütsstimmung“ bei Schiller | 75 |

| | |
|---|-----|
| 6. Die Täuschung – Musik und Erkenntnistheorie | 79 |
| 6.1. Fragment 2 [10] | 80 |
| 6.2. Die Dionysische Weltanschauung | 81 |
| 6.2.1. Der Schrei | 82 |
| 6.3. Die Verwechslung als Urphänomen des Denkens | 87 |
| 6.4. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne | 90 |
| 6.4.1. Die Fabel | 90 |
| 6.4.2. Die Wahrheit zur Unwahrheit verurteilt zu sein | 92 |
| | |
| 7. Epilog | 100 |
| | |
| 8. Quellenverzeichnis | 102 |
| | |
| 9. Anhang | 105 |

1. Einleitung:

Musikästhetik setzt sich gemeinhin das Ziel zu normativen Werturteilen zu gelangen. Musikphilosophie (wenn auch meist in obengenanntem Sinne betrieben) sollte das meiner Meinung nach nicht. Ich persönlich befürworte einen komparativen Standpunkt der verschiedene ästhetische Philosophien vergleichen und zulassen soll. Schon alleine aus dem praktischen Grund, dass es wohl langweilig wäre, wenn alle nach der gleichen musikalischen Ästhetik komponieren und bewerten würden. Ich glaube nicht daran, und denke dies im Einklang mit Friedrich Nietzsche zu tun, dass sich das mannigfaltige Phänomen der Musik, sowie das gesamte Phänomen des Lebens, unter eine einheitliche Theorie fassen lässt, und glaube daher auch, dass wir dem Verständnis von Musik niemals gerecht werden, wenn wir sie zugunsten einer einzigen Theorie vereinfachen oder einseitig behandeln.

Egal ob Musik als Sprache verstanden wird, oder ob ihre Analogie zur Sprache als ungültig erklärt wird, ob man dem Selbstzweck oder der Funktionalität der Musik den Vorzug gibt, der Form oder dem Inhalt, usw. - all das sind verschiedene Zugänge, die es wert sind im Rahmen einer komparativen Musikphilosophie näher betrachtet zu werden.

Natürlich kann kein Mensch allen Zugängen zur Musik, die existieren, etwas abgewinnen; sprich jeder Mensch hat seinen eigenen Zugang und darüber hinaus seinen eigenen Geschmack; doch diesen auf rationalem Wege begründen oder legitimieren zu wollen, sollte nicht Ziel einer Ästhetik oder Philosophie sein.

Auch wenn Nietzsche oft apodiktische Aussagen in den Raum stellt, um damit ihm widerstrebende Auffassungen von Musik harsch zu verwerfen, so ist er doch in seinem Werk immer wieder im Stande, sich von diesen Perspektiven zu lösen. In den verschiedenen Phasen seines Werkes setzt er zwar verschiedene Schwerpunkte in Bezug auf Musikästhetik, jedoch hat er niemals die Tendenz zu verabsolutieren, indem er etwas als vollendet unverrückbare Wahrheit hinstellt.

Sämtliche Zitate aus dem Werk Nietzsches sind, sofern nicht anders gekennzeichnet, aus der 15 Bände umfassenden Kritischen Studienausgabe von Colli/Montinari entnommen und werden im Folgenden mit KSA abgekürzt.

Weshalb ich diese Arbeit schreiben will:

Da ich selbst musikalisch tätig bin, habe ich nach einem Thema gesucht das Philosophie und Musik auf einer praktischen Ebene verbindet. Nietzsche schien mir aus folgenden Gründen am geeignetsten:

1. Weil er selbst komponierte und musizierte.
2. Weil er in seiner Philosophie immer den direkten Bezug zum Leben betont, was mir als

Musiker sehr wichtig erscheint. Denn oft wird der erlebte Vorgang des Musizierens oder Hörens vernachlässigt und stattdessen die Musik von einem theoretisierenden, abstrakten Standpunkt aus betrachtet, wie es z.B. in formalistischen Musiktheorien der Fall ist.

3. Weil seine Sprache eine kunstvolle, literarische ist, die meiner Meinung am geeignetsten ist Kunst zu beschreiben als trockene Systematik.
4. Weil er als Denker genau an dem Bruch zur sogenannten Moderne steht, daher seine Gedanken zur Kunst immer in einem aktuellen Kontext interpretierbar erscheinen. Bei Nietzsche ist z.B. auch Platz für das Hässliche in der Kunst, was seine ästhetischen Überlegungen in Anwendung auf moderne Kunst um einiges brauchbarer macht als klassische Theorien des Schönen und Erhabenen in der Kunst.
5. Weil seine Kritik des philosophischen und wissenschaftlichen Ernstes meinem Zugang zur Musik (und im Allgemeinen zur Kunst) sehr nahe kommt.

Selbstverständlich erwachsen aus oben genannten Punkten auch viele Probleme:

1. Es scheint keine stringente Nietzsche-Interpretation möglich, weil Nietzsche sich in vielen Aussagen zu widersprechen scheint und auch keinen Hehl daraus macht („*Ich bin nicht bornirt genug für ein System – und nicht einmal zu meinem System*“¹)
2. Bei Nietzsche scheint sich sowohl für jeden eigenen Gedanken ein Zitat zu finden als auch für sein Gegenteil.²
3. Wie schreibt man wissenschaftlich über jemanden, der sich gegen Wissenschaftlichkeit verwehrt, indem er sie als lebensfeindliche Lüge verwirft? - bzw. wie liest man ihn überhaupt ‚richtig‘?
4. Folgt man Nietzsches Gedankengängen konsequent führt sein Denken scheinbar notwendig zu einer Dekonstruktion des eigenen Denkens.

Die Herangehensweise an das Thema der Musik gestaltet sich weiterhin als problematisch, da man durch den aphoristischen Charakter des Werks Nietzsches dazu verführt wird – man wird nicht nur dazu verführt, es bleibt einem sogar oft nichts anderes übrig – sich passende Zitate zusammenzusammeln und man Gefahr läuft, sie dadurch aus dem Kontext zu reißen, wobei der Kontext auch bei näherer Betrachtung immer mehrdeutig bleibt.³

¹ KSA 12, S. 538

² Dieses scheinbare Widersprüchlichkeit reizt den Leser oft zu willkürlicher Interpretation seiner Gedanken und ist wohl mitunter einer der Gründe für den leichtgemachten Missbrauch der nietzsche'schen Philosophie in der NS-Zeit.

³ Hans Gerald Hödl spricht in diesem Zusammenhang von einer „Deutigkeit“ die Nietzsches Gedanken zugrunde liegt. Unter diesem Begriff der „Deutigkeit“ versteht er „*die Eröffnung eines perspektivhaften Interpretationsspielraums, der jenseits der Entscheidung zwischen Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit auf der einen, jenseits des Dilemmas zwischen*

Das Vorhaben einer Arbeit über ein bestimmtes Thema, das in Nietzsches Gesamtwerk auf verschiedenste Arten behandelt wird (in meinem Falle das Thema der Musik), gestaltet sich dadurch als äußerst fragwürdig, da die zusammengestellten Textstellen aus Nietzsches Oevre immer zu einem einheitlich stringenten, kohärenten System zusammengezwungen werden müssen, das Nietzsche ihnen allerdings von grundauf verwehrt hat.

Zwar betont Nietzsche immer wieder die mehrdeutige Natur der Sprache und des Denkens schlechthin und zeichnet ein Bild eines perspektivischen Denkens, das sich selbst als perspektivisches erkennt, doch das bloße Wissen um den fundamentalen Widerspruch unseres Denkens sagt uns noch nicht wie wir damit umzugehen haben, ohne dabei in Beliebigkeit oder Wahnsinn abzudriften. Das was sich Nietzsche im Rahmen seines literarischen Stils – der wohl mehr als bloßer Stil ist, sondern seine spezifische Weise dem Leser etwas näher zu bringen – erlaubt, nämlich, sich von Zeit zu Zeit die „Schelmenkappe“ der Kunst aufzusetzen „um jener Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen“⁴, sei einem Diplomanden im Rahmen seiner Arbeit selbstverständlich nicht erlaubt. Ironischerweise ist es aber gerade diese „Schelmenkappe“ der Kunst, die mir Nietzsche als Denker so sympathisch gemacht hat, auch wenn sie mir im Rahmen meiner Arbeit erhebliche Probleme bereiten wird.

Die Dichte der angedeuteten Themen, die in Nietzsches Texten verarbeitet und zusammengebracht werden, macht es dem Leser schwer, sich auf einen eindeutigen Kontext zu beschränken. Viele Gedanken aus dem Frühwerk Nietzsches tauchen in veränderter Form später in anderem Kontext wieder auf und verweisen so wieder auf andere Werke, so dass man oft das Gefühl hat, man komme mit der Lektüre des Primärtexts niemals zu einem Ende. Daher war ich gezwungen chronologisch irgendwo eine Grenze zu ziehen, über die hinaus ich das Thema der Musik nicht behandeln werde. Eine solche von mir willkürlich⁵ gezogene Grenze stellt für mich *Also sprach Zarathustra* dar, welches Werk zum Thema der Musik in Nietzsches Philosophie Großes beizutragen hätte. Doch leider musste ich mir eingestehen, dass der Umfang dieses Werkes mein philosophisches Sitzfleisch, sowie den Rahmen meiner Arbeit um ein Vielfaches übersteigen würde, da man allein über das Thema der Musik im *Zarathustra* wohl zwei Dissertationen schreiben könnte. Ich beschränke mich

einer 'richtigen Leseart' im Sinne einer absoluten Exegese und der Auflösung des philosophischen Diskurses in 'Literatur' auf der anderen Seite liegt. Nietzsches Überlegungen kann man lesen als radikales Eindringen in die Fragwürdigkeit alles Bedeutens überhaupt oder aber man liest sie naiv affirmativ und dann gerät man in ernstzunehmende Schwierigkeiten.“ aus: Hans Gerald Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik: Lektüren zu „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ (1873)*, Wien 1997

⁴ KSA 3, S. 465, Aph. 107, FW

⁵ „Willkürlich“ in dem Sinne, dass jede Einteilung von Nietzsches Werk in Phasen immer eine Verkürzung des Gesamtkontexts seiner Gedanken darstellt. Es ist jedoch aus wissenschaftliches Sicht immer eine Notwendigkeit das Forschungsgebiet auf ein bestimmtes Maß einzugrenzen. Dies tat ich in diesem Fall in chronologischer Weise, weil ich es hier für sinnvoll hielt, die Gedanken eines frühen Nietzsches aufzugreifen, um ein „kohärentes“ Bild seiner frühen Musikauffassung zu zeichnen.

daher in meiner Arbeit auf die frühen Schriften Nietzsches, von der *Geburt der Tragödie* bis zur *Fröhlichen Wissenschaft*. Die Ausklammerung des *Zarathustra* aus meinen Betrachtungen möge man daher als Bezeugung des Respekts vor diesem umfassenden und hermeneutisch äußerst schwer zu deutenden Werk verstehen.

Das Problem der Deutung und Interpretation des nietzsche'schen Werks ist, wie bereits erwähnt, zu einem großen Teil auf die Stilistik und die Form seiner Schriften zurückzuführen. Nietzsche schreibt rückblickend in der *Götzen-Dämmerung* über seinen eigenen Schreibstil: „*Der Aphorismus, die Sentenz [...] sind die Formen der 'Ewigkeit'; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, - was jeder Andre in einem Buche nicht sagt...*“⁶ Dementsprechend ist meine Arbeit der genau entgegengesetzte Prozess, nämlich auf 100 Seiten das aufzuschlüsseln, was Nietzsche in nur wenigen Sätzen zusammengefasst zum Ausdruck bringt.

Der spielerische Umgang mit Worten und Philosophie ist es, der mich in Nietzsches Denken, die Nähe zur Musik spüren lässt. Denn Musik wird *gespielt*. Und wie sich in Nietzsches Sprache mehr ausdrückt als das rein formal-logisch denotierbare, so drückt sich in der Musik etwas Analoges aus. Doch was ist das, was in der Musik ausgedrückt wird?

Diese Frage schien mir schon nach kurzer Zeit der Lektüre nicht eindeutig beantwortbar. Auch wenn Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* Wendungen wie „Ur-Eines, Urschmerz, Urgrund“ etc. anführt, *was* dieser Urgrund ist, wird nicht ausdrücklich gesagt. Denn dieses findet in der Sprache keinen adäquaten Ausdruck; es ist ein Un-sagbares, das nur durch Musik ausgedrückt werden kann, weil es nicht durch Worte gesagt werden kann, und genauso wie beim Ur-knall brechen bei diesem Ereignis alle Regeln der Logik zusammen. Die Aufgabe der Philosophie in Bezug auf dieses Unsagbare, ist es dieses durch und durch zu erklären und verständlich zu machen, jedoch immer nur bis zu der Grenze an der dieses Unsagbare nicht mehr durch Worte erläutert werden kann.⁷

Da helfen auch keine musikwissenschaftlichen Analysen von Akkordfolgen und Satzstrukturen, die ich in Bezug auf dieses Thema immer als recht aussagelosen Zeitvertreib empfunden habe.

Die Tatsache, dass Musik etwas überträgt, dieses Übertragene sich jedoch nicht festmachen lässt, führt uns zurück zu der Frage, was Sprache überhaupt überträgt. Da sehen wir schnell, dass selbst bei der Sprache ein unübersetzbarer Rest überbleibt, der zwar vermittelt wird, aber auch nicht eindeutig durch Sprache selbst erklärt werden kann. Die Intonation beispielsweise, das Mimische und Dramatische der Sprache, sowie die Wahl der Worte, die in der Poesie, analog zur Wahl der Noten in einem musikalischen Stück den einzigartigen Charakter einer Aussage ausmacht, bleibt als

⁶ KSA 6, S. 153

⁷ Siehe hierzu: Matsubara, Taido: Gesamtausgabe 2 Bde., Vorwort zu Teil I, Tokyo 1990. Gedanklich vermittelt von: Univ.-Doz. Dr. Hashi im Privatissimum für Philosophie an der Univ. Wien

ein unübersetzbarer Rest, der selbst modernen semiotischen Theorien Probleme bereitet; denn auch wenn solche Theorien diesen 'Rest' anerkennen, können sie ihn niemals wissenschaftlich greifbar machen. Dieses Unübersetzbare scheint bei der Musik einen viel größeren Anteil auszumachen als bei der Wort- oder Schriftsprache, weil sie (die Musik) Ton ohne feste Bindung an jegliche Bedeutung⁸ zu sein scheint.

So verschieden Wortsprache und Musik anfangs zu sein scheinen, so verwandt sind sie einander in ihrem unauflösbaren Kern. Denn will man die Sprache auf das rein Denotierbare einschränken, übergehen wir ihr künstlerisches Moment, welches der Musik gleich ist.

Die Frage nach dem Sprachlichen in der Musik kann demnach umgedreht werden in die Frage nach dem Musikalischen (bzw. Künstlerischen) in der Sprache.

Darüber kann uns Nietzsche selbst in seinen Gedanken und in seinen „Vorführungen“ der Sprache, sowie in seinem Sprachgebrauch Auskunft geben. Die Beschäftigung mit Nietzsche über wissenschaftliche Sekundär-Literatur führte mich gleichsam zurück auf den Primärtext, an welchem man ein außergewöhnliches Beispiel einer künstlerischen Sprache hat. Das kreative und aktive Moment unseres Denkens, das als ein künstlerischer Schaffensprozess Begriffe *schafft* und nicht bloß abstrahiert, findet bei Nietzsche sein herausragendstes philosophisches Exempel. Es kommt in Nietzsches Schriften also zu einer Mischung der Philosophie, die bisher als rein begriffliches System gedacht wurde, und der Kunst, unter der Rechtfertigung, dass unsere Sprache / unser Denken immer etwas künstlerisches beinhaltet bzw. etwas künstlerisches *ist* und, dass durch dies besagte Element so viel mehr ausgedrückt werden kann als durch formale Denotierbarkeit.

Immer wieder erwähnt Nietzsche, der sich selbst als „*verunglückter Musiker*“⁹ bezeichnet, seine enge Verbundenheit zum Medium der Musik als Ausdrucksform, die dem gesprochenen oder geschriebenen Wort ebenbürtig oder sogar überlegen ist: „*Im Verhältniß zur Musik ist alle Mittheilung durch Worte von schamloser Art; das Wort verdünnt und verdummt; das Wort entpersönlicht: das Wort macht das Ungemeine gemein.*“¹⁰

Dennoch zieht Nietzsche nicht die Konsequenzen aus dieser Ansicht, die wohl nahelegen würden nicht zu schreiben, sondern stattdessen zu musizieren. Nietzsches musikalische Tätigkeit in Form des Komponierens und Spielens ist jedoch weder als ein bloßes Nebenher oder als ein Ausgleich zu seinem schriftlichen Werk zu sehen, noch als Ersatz oder Alternative zur schriftlichen Sprache. Seine Kritik des Wortes ist kein Aufruf zum Schweigen über Dinge, über die man nicht rational reden kann, sondern es ist die Aufforderung zur Änderung und 'Umwertung' des Verständnisses von

⁸ Im Sinne von „Signifikat“

⁹ In einem Brief an Köselitz vom 25. Mai 1888

¹⁰ KSA 12, S. 493 (Herbst 1887)

Sprache und Sprachgebrauch. Wenn Nietzsche in einem vielzitierten Brief an Lou von Salome schreibt: „*Vielleicht hat es nie einen Philosophen gegeben, der in dem Grade im Grund so sehr Musiker war, wie ich es bin.*“¹¹, dann ist das nicht so zu verstehen, dass Nietzsche sich als Philosophen sieht, der nebenbei musiziert, sondern, er versteht sein philosophisches Schaffen selbst als Musik. Das soll heißen Nietzsches Auffassung von Sprache und sein Wortgebrauch beinhaltet mehr als die bloße Benennung von Gegenständen oder Sachverhalten. Indem Nietzsche Metaphern, Hyperbeln und Bilder in seinen philosophischen Schriften verwendet, kann er dem Leser Dinge näher bringen, die durch logische Argumentation nicht vollständig dargelegt werden könnten. Das setzt jedoch voraus, dass Nietzsche einen anderen Begriff der Wahrheit, als den klassisch aristotelischen oder logisch-semantischen, annimmt. Diesen Wahrheitsbegriff Nietzsches in seinen Ansätzen darzulegen, wird ebenfalls ein Teil dieser Arbeit sein.

Der griechischen Ethoslehre vergleichbar, schreibt Nietzsche der Musik Wirkungen auf unser Gemüt und unseren Geist zu, die auf die Art unseres Denkens entscheidenden Einfluss haben können. So schreibt er 1888: „*Hat man bemerkt, dass die Musik den Geist frei macht? Dem Gedanken Flügel giebt? Dass man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird?*“¹²

Die spielerische Freiheit der Gedanken ist es, die Nietzsches Denken zur 'Musik' macht, sodass man ohne weiteres sagen könnte, bei Nietzsche hätte eine 'Musikalisierung' des Denkens stattgefunden. Wie dies zu verstehen ist, möchte ich in dieser Arbeit darstellen.

Was mit dieser Arbeit gezeigt werden soll:

Ich möchte Nietzsches frühe Artistenmetaphysik aus der *Geburt der Tragödie* der „Anti – Metaphysik“ der mittleren Periode gegenüberstellen und möglicherweise einen Übergang zwischen beiden scheinbar gegensätzlichen Positionen beschreiben.

In dieser Gegenüberstellung möchte ich besonders die Frage beleuchten: **Wie wird Musik wahrgenommen und was kann sie aussagen bzw. bedeuten?**

Es geht mir also um das Verhältnis von Musik (bzw. Kunst) und Erkenntnistheorie, das bei Nietzsche – wie sehr vieles – als ein Widersprüchliches erscheint, doch beide auf einzigartige Weise mit einander verknüpft..

Ein zentrales Thema wird wie oben beschrieben der Vergleich der Musik mit der Sprache sein.

Den laufenden Diskurs des späten 19. Jahrhunderts um dieses Thema werde ich versuchen anhand einiger Repräsentanten (Wagner, Schopenhauer, Hanslick) kurz darzustellen, um den zeitgeschichtlichen Kontext aus dem Nietzsches Gedanken zu Kunst und Wissenschaft entstanden

¹¹ Brief an Lou von Salome vom 8. Februar 1882 KSB 6, S. 252

¹² KSA 6, S.14

sind, verständlich zu machen.

Als Ausgangspunkt und Prinzip des nietzsche'schen Denkens möchte ich kurz seinen metaphysik-kritischen Gedankengang aus *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* darstellen, den ich als eine Grundhaltung Nietzsches, welche sein ganzes Werk durchzieht, sehe. Aus diesem Zweifel an eindeutiger Erkenntnis entwickelt sich beim frühen Nietzsche der Gedanke der Kunst als 'Gegenwelt', die dem Phänomen des Lebens näher kommt als jedes abstrakte Begreifen.

Der Vorgang der Sprachbildung wie er dort von Nietzsche beschrieben wird und parallel dazu der Vorgang des Kunstschaffens – in meinem speziellen Fall der des Komponierens – ist weiters eines der Themen, die mich in diesem Zusammenhang interessieren.

Welche Zugänge zum Komponieren und Schaffen des Künstlers finden wir bei Nietzsche? Wie hat Nietzsche selbst komponiert und geschrieben?

Auch wenn Nietzsches musikalische Anlagen als Komponist im Vergleich mit anderen Komponisten eher mittelmäßig wirken, sind seine kompositorischen Versuche von großer Bedeutung für seine Wahrnehmung und sein Verständnis der Musik. Erst im kreativen Schaffen kommt man der Musik auf eine Weise näher, die sich vom bloß passiv rezipierenden Musikhören unterscheidet. So wie man eine Sprache sowohl verstehen als auch selbst sprechen lernen muss, um sie zu beherrschen und in ihrer Gänze zu verstehen.

2. Der Einfluss Schopenhauers Philosophie auf Nietzsches Musikästhetik:

Schopenhauer entwickelt in seinem 1819 erstmals erschienenen Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (im Folgenden als WWV abgekürzt) eine Philosophie, die der Kunst (und insbesondere der Musik) eine metaphysische und erkenntnistheoretische Bedeutung zuspricht.

Wie Nietzsche immer wieder selbst erwähnt, war der Einfluss der Schopenhauer'schen Metaphysik von großer Bedeutung für die Entwicklung seines eigenen philosophischen Denkens. In seinen „*Unzeitgemäßen Betrachtungen*“ nennt Nietzsche Schopenhauer - seinen Erzieher - jemanden, der die eigentümlichen Kräfte und philosophischen Anlagen seines Zöglings in fruchtbarer Weise zu fördern im Stande war. Ich möchte im Folgenden einerseits zeigen aus welchen Ursprüngen und Einflüssen der Philosophie Schopenhauers Nietzsches Ansätze zu einer Metaphysik der Kunst (im Besonderen der Musik) entspringen, zum anderen soll aus den Konsequenzen, die Schopenhauer selbst aus seiner eigenen Lehre gezogen hat, Nietzsches 'Überwindung' eines pessimistischen Denkens durch die Kunst in seiner Motivation verständlich werden.

2.1. Die Welt als Wille und Vorstellung

Schopenhauer konstituiert in seinem Hauptwerk die Welt als eine Einheit, welche je nach dem Standpunkt der Betrachtung entweder als Wille oder als Vorstellung von ihm beschrieben wird.

Um dies zu erläutern sind zunächst Schopenhauers transzendente Grundlagen, in denen er auf weite Strecken mit Kant übereinstimmt, zu erwähnen.

Als allgemeinste Form unserer Anschauung setzt Schopenhauer die Differenz des Anschauenden und des Angeschauten, kurz: des Subjekts und des Objekts.

„*Das Zerfallen in Objekt und Subjekt [ist] [...] diejenige Form, unter welcher allein irgend eine Vorstellung, welcher Art sie auch sei, abstrakt oder intuitiv, rein oder empirisch, nur überhaupt möglich und denkbar ist.*“

¹³

Dies bedeutet: Alle Erfahrung und Wahrnehmung, die wir machen, ist immer die Wahrnehmung *von* etwas. Wir als Subjekte nehmen immer etwas als Objekt wahr, das getrennt von uns ist. Somit ist dieses Verhältnis von Subjekt und Objekt für Schopenhauer auch eine fundamentale Grundlage unseres Denkens¹⁴. Dieser Dualismus von Anschauendem und Angeschautem der am Anfang der Willensmetaphysik Schopenhauers steht, begründet gleichzeitig die Duplizität der Welt als Wille und Vorstellung. Denn je nachdem ob wir die Welt als Objekt (in Form einer Vorstellung) ansehen oder als Subjekt bzw. Subjekte (d.h. als Individuen, die einen Willen haben), dementsprechend zeigt sich uns eine andere Seite der Welt. Wille und Vorstellung werden also als zwei Seiten einer Münze verstanden: der Wille als innere Kraft, die uns außerhalb unseres subjektiven Empfindens nicht

¹³ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 3

¹⁴ Anders als bei Kant sieht Schopenhauer das Denken immer in Abhängigkeit von dieser Subjekt – Objektbeziehung.

zugänglich ist und die Vorstellung, durch die allein uns alle objektiv zugänglichen Phänomene vermittelt werden.¹⁵

Wir werden später sehen, dass sich besagte Dualität jedoch in bestimmten Fällen auflösen lässt; nämlich in dem für unser Thema besonders interessanten Fall des Kunstschaffens, oder auch der Kunstbetrachtung. Vorerst wollen wir aber genauer auf diese Dualität von Wille und Vorstellung eingehen, um deutlich zu machen was von Schopenhauer damit gemeint ist.

Von der Seite des Objektseins der Welt (als Vorstellung) geht Schopenhauer den Gedanken Kants nach, zufolge derer alle Inhalte unserer Wahrnehmung uns immer gemäß gewisser a priori gegebener Formen erscheinen. Diese sind bei Schopenhauer im Einklang mit Kant: Raum, Zeit und Kausalität: *„Wir haben von dem großen Kant gelernt, daß Zeit, Raum und Kausalität, ihrer ganzen Gesetzmäßigkeit und der Möglichkeit aller ihrer Formen nach, in unserm Bewußtseyn vorhanden sind, ganz unabhängig von den Objekten, die in ihnen erscheinen, die ihren Inhalt ausmachen“*¹⁶

Wir können an dieser Textstelle Schopenhauers feststellen, dass seine Interpretation der Gedanken Kants, nicht mit dem Verständnis des transzendentalen Idealismus in Einklang zu bringen ist. Denn für Kant sind Raum und Zeit reine formale Einheiten unserer Anschauung, die zum Gestalten jeglicher Vorstellung uns die Formen geben. Dies ist jedoch so zu verstehen, dass Kant, wenn er über diese Anschauungsformen spricht, dies immer unabhängig von jeglichen empirisch faktischen Eigenschaften der Objekte und der damit verbundenen (subjektiven) Wahrnehmung tut. Das heißt: für Kant sind alle Kategorien rein transzendente Faktoren zur Konstruktion eines rein ideellen Systems.

Für Schopenhauer hingegen sind Raum, Zeit und Kausalität zwar reine Formen unserer Anschauung, jedoch immer, wie wir gleich sehen werden, in Bezug auf ein Objekt. Und wenn

¹⁵ Diese Dichotomie von „subjektivem“ Willen und „objektiver“ Vorstellung ist grundlegend für das Verständnis der Struktur der Philosophie Schopenhauers. Auch wenn Schopenhauer oft kantische Terminologie verwendet, geht seine Philosophie von ganz verschiedenen Grundvoraussetzungen aus. Denn im Gegensatz zu Kant ist die „Welt“ für Schopenhauer nicht der Gegenstand transzendental logischer Deduktion a priori, stattdessen wird das „Subjektive Ich“, das bei Kant bewusst ausgespart ist, bei ihm immer schon mitgedacht, weil die Welt für ihn immer in einem subjektiven Erfassen von Objekten besteht. Es ist an dieser Stelle nochmals zu betonen, dass die Welt in der schopenhauer'schen Philosophie, bevor sie durch transzendentallogische Kategorien bestimmt ist, schon immer eine blinde Zusammenhäufung von Subjekten (Individuen mit einem subjektiven Willen) ist. Die Objektivität der Vorstellung ist bei ihm von Anfang an an die Subjektivität des wahrnehmenden, leiblichen Ichs gebunden. Dieses Hauptcharakteristikum der Philosophie Schopenhauers, das ihn in seinem Ansatz grundlegend von Kant unterscheidet, nämlich, dass das leibhaftige, ontische Subjekt – ausgerüstet mit dem Werkzeug der Vernunft - zum „Schaffen“ von „Wahrheiten“ befähigt ist, macht die schopenhauer'sche Philosophie - und in weiterer Folge die Nietzsches - sehr geeignet zur Erläuterung des Schaffens des Kunstschönen. Denn der Künstler schafft als leibhaftiges Subjekt durch den Drang seines Willens Objekte der Kunst, die, wie wir später sehen werden, von Nietzsche der Wahrheit der Philosophie entgegen gehalten werden, mit der polemischen Sentenz: *„Die Kunst ist mächtiger als die Erkenntniß“* (KSA I, S. 755)

¹⁶ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 142

Schopenhauer den Terminus 'Objekt' verwendet, ist bei ihm das Subjekt wie oben beschrieben immer schon mitgedacht.

Die drei Anschauungsformen von Raum, Zeit und Kausalität fasst Schopenhauer als verschiedene Gestaltungen des *Satzes vom Grunde* zusammen, der uns die Objekte der Anschauung entweder in einem Nebeneinander (Raum), einem Nacheinander (Zeit) oder in einem Entstehen und Hervorgehen auseinander, einem Werden und Wirken (Kausalität) darstellt. Der *Satz vom Grunde* legt uns also die Beziehungen der Objekte zueinander dar, gemäß den einzig möglichen Formen unserer Anschauung. Daher ist der Satz vom Grunde in seinen verschiedenen Ausführungen für Schopenhauer *„die wesentliche Form alles Objekts, d.h. [...] die allgemeine Art und Weise alles Objektseyns [...] etwas, das dem Objekt als solchem zukommt“*¹⁷

Im auf der Hand liegenden Streit darüber, ob nun diese bloßen Vorstellungen objektive Gültigkeit für jedermann hätten, stellt sich nun die bekannte Frage nach dem Ding-an-sich und dessen Beschaffenheit. Schopenhauer formuliert die Problematik auf folgende Weise:

*„Sollten nun aber die in diesen Formen erscheinenden Objekte nicht leere Phantome seyn; sondern eine Bedeutung haben: so müßten sie auf etwas deuten, der Ausdruck von etwas seyn, das nicht wieder wie sie selbst Objekt, Vorstellung, ein nur relativ, nämlich für ein Subjekt, Vorhandenes wäre; sondern welches ohne solche Abhängigkeit von einem ihm als wesentliche Bedingung Gegenüberstehenden und dessen Formen existirte, d.h. eben keine Vorstellung, sondern ein Ding an sich wäre. Demnach ließe sich wenigstens fragen: sind jene Vorstellungen, jene Objekte, noch etwas außerdem und abgesehen davon, daß sie Vorstellungen, Objekte des Subjekts sind? Und was alsdann wären sie in diesem Sinn? Was ist jene ihre andere von der Vorstellung toto genere verschiedene Seite? Was ist das Ding an sich?“*¹⁸

Mit dieser Frage nach dem 'Ding-an-sich', das *„nach Kant, von allen dem Erkennen als solchen anhängenden Formen frei seyn“*¹⁹ soll, wendet sich Schopenhauer nun der zweiten Seite der Münze zu – der Welt als Wille.

Denn für Schopenhauer sind die Objekte unserer Vorstellung nicht rein abstrakte objektive Begriffe, sondern im Aktus des 'Vorstellens' ist das vorstellende Ich immer als Subjekt mit dem Objekt 'verstrickt'. Für Schopenhauer sind Dinge (Objekte, Vorstellungen) immer in unserem Bewusstsein projiziert, daher immer in Abhängigkeit von unserem subjektiven Willen. Dies tut er in bewusstem Gegensatz zu Kant, der die Formen unserer objektiven Anschauung unabhängig von jeder subjektiven Wahrnehmung erläutert. Was Schopenhauer unter dem Begriff des „Dinges an sich“

¹⁷ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 16

¹⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 142

¹⁹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 206

versteht, ist eine Modifikation dessen was Kant unter diesem Begriff versteht. Ein „Ding an sich“ im kantischen System wird bei Schopenhauer zu einem kausallogischen Grund zur Ermöglichung all unserer subjektiven Denkvermögen, weil das Subjekt die Dinge in unserer Vorstellung in einem Vorgang des „Vor-stellens“ projiziert bzw. erst schafft.

Der unserer Vorstellung nicht zugängliche Grund des Seienden, d.h. der Grund warum das Seiende mit diesen oder jenen Eigenschaft existiert, also seiend ist, diesen Grund können wir Kraft unseres Verstandes und unserer Vorstellung nicht bestimmen, weil er unabhängig von unserer sinnlichen Anschauung existierte. Dieser wird von Kant mit der Terminologie des „Ding an sich“ bezeichnet und von ihm als unerkennbar angenommen. Wohlgleich muss die Existenz dieses „Dinges an sich“ aber angenommen werden, denn jede Erscheinung setzt ein Erscheinendes voraus. Kants analytische Philosophie bevorzugt die objektive Erläuterung der Dinge bzw. Vorstellungen anhand transzendentallogischer Kategorien, wohingegen für Schopenhauer der Denkvorgang immer von einem objektiv denkenden Subjekt gedacht wird, das der leibhaftige Träger eines subjektiven Willens ist. Aus dieser Verquickung von Objekt und Subjekt soll bei Schopenhauer der Begriff des „Ding an sich“ neu ausgelegt werden, als etwas, das unser leibhaftes, denkendes Bewusstsein überhaupt erst ermöglicht.

Kant zieht genau hier die Grenze, über die hinaus wir Aussagen über die „Welt an sich“ nicht machen dürfen, weil wir nichts in Form von Kategorien darüber wissen können.²⁰ Schopenhauer hingegen versucht nun dieses 'Ding-an-sich' nicht in einem, durch menschliche Vernunft unerreichbaren Ziel am Horizont der transzendentalen Erkenntnistheorie zu verorten, sondern im konkreten Zusammenhang mit unserem leibhaft lebendigen Dasein als einen kausallogischen Grund unserer Existenz neu zu erschließen.

Zwar sind alle Objekte der Außenwelt uns immer nur über die Vermittlung einer Vorstellung zugänglich, doch unter diesen Dingen gibt es eine einzige Ausnahme, die uns noch auf andere Weise zugänglich ist. Diese einzige Ausnahme unter den Objekten der Außenwelt stellt unser eigener Körper dar. Denn: *„Dem Subjekt des Erkennens, welches durch seine Identität mit dem Leibe als Individuum auftritt, ist dieser Leib auf zwei ganz verschiedene Weisen gegeben: einmal als Vorstellung [...] als Objekt unter Objekten, und den Gesetzen dieser unterworfen; sodann aber auch zugleich auf eine ganz andere Weise, nämlich als jenes Jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort Wille bezeichnet. Jeder wahre Akt seines Willens ist sofort und unausbleiblich auch eine Bewegung seines Leibes“*²¹

²⁰ Gleichzeitig nimmt er aber an, dass die transzendentalen Anschauungsformen von Raum, Zeit und Kausalität, sowie die gesamte Logik, der Vernunft entspringen und somit Gültigkeit für alle vernünftigen Lebensformen haben und „rettet“ somit den Gültigkeitsanspruch der Philosophie und Wissenschaft.

²¹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 119

Unser eigener Leib unterscheidet sich also von allen übrigen Objekten unserer Anschauung dadurch, dass wir nicht nur unmittelbare Erkenntnis (z.B. Schmerz) von ihm haben, sondern auch unmittelbare Gewalt über ihn, durch etwas das wir gemeinhin als Willen bezeichnen. Dieser Wille ist für Schopenhauer nichts menschengespezifisches; wenn er also das Wort Wille verwendet, so denkt er nicht ausschließlich an den menschlichen Willen, dieser ist vielmehr nur eine besondere Ausformung dessen, was Schopenhauer als eine abstrakte Kraft fasst, die hinter den Dingen steht und diese ins Dasein bringt bzw. drängt.²²

Der Grund weshalb Schopenhauer den Begriff Willen (der zweifelsohne anthropozentrisch behaftet ist) verwendet, liegt darin, dass im 19. Jht. (und wahrscheinlich auch heute noch) der Begriff ‚Kraft‘ im wissenschaftlich unreflektierten Gebrauch mit dem der Wirkung oft gleichgesetzt wurde. Denn eine Kraft selbst können wir nie wahrnehmen, sondern immer nur ihre Wirkung, welche für uns immer Vorstellung ist.²³ Die einzige Kraft die wir unmittelbar wahrnehmen können, ist unser eigener Wille. Daraus folgert nun Schopenhauer, dass das was wir an den Erscheinungen nicht wahrnehmen, was hinter unserer Vorstellung - sie verursachend - steht, diese nicht weiter beschreibbare Kraft diejenige ist, die wir subjektiv unter dem Namen Willen kennen.

Wie bereits angedeutet erweitert Schopenhauer den Begriff ‚Wille‘ im Sinne einer letzten Ursache. Der Wille ist demnach nicht bloß ein menschlicher Trieb, sondern ein allgemeines Prinzip. Jede Kraft in der Natur, sei es ein psychologischer Trieb oder eine Kraft im physikalischen Sinne, ist dem Prinzip nach für Schopenhauer das Gleiche. Und weil er im menschlichen Willen die höchstentwickelte Erscheinungsform dieses allgemeinen Prinzips sah, benannte er es mit dem Begriff ‚Willen‘. *„Daher aber würde in einem immerwährenden Mißverständnis befangen bleiben, wer nicht fähig wäre, die hier geforderte Erweiterung des Begriffs zu vollziehen, [...]“*²⁴

Der Begriff ‚Wille‘ wird von Schopenhauer somit ins Metaphysische erweitert und im Sinne einer letzten Ursache dem ‚Ding-an-sich‘ gleichgesetzt. Denn als letzte Ursache ist der Wille auch der Grund aller Erscheinung, ein metaphysisches Prinzip, das die Erscheinung in die Welt drängt.

Dieses wäre nach Kants Terminologie das ‚Ding-an-sich‘, das sich unseren Anschauungsformen entzieht und daher unerkannt bleiben muss.

Es ist aber keineswegs bloßer Wortstreit oder Haarspalterei, weswegen Schopenhauer den Begriff

²² Er bedient sich zur Verdeutlichung dieses Gedankens Spinozas Gleichnisses vom fliegenden Stein, vgl. WWV 1. S.150: *“Spinoza sagt (epist. 62), daß der durch einen Stoß in die Luft fliegende Stein, wenn er Bewußtseyn hätte, meinen würde, aus seinem eigenen Willen zu fliegen. Ich setze nur noch hinzu, daß der Stein Recht hätte. Der Stoß ist für ihn, was für mich das Motiv, und was bei ihm als Kohäsion, Schwere, Beharrlichkeit im angenommenen Zustande erscheint, ist, dem innern Wesen nach, das Selbe, was ich in mir als Willen erkenne, und was, wenn auch bei ihm die Erkenntniß hinzuträte, auch er als Willen erkennen würde.“* So gesehen haben auch unbelebte Gegenstände einen Willen, wenn man unter ‚Willen‘ jegliche Kraft versteht, die eine Veränderung bewirkt.

²³ *„Die Kraft selbst, die sich äußert, das innere Wesen der nach jenen Gesetzen eintretenden Erscheinungen, bleibt ihr [der Naturwissenschaft] ewig ein Geheimniß“* WWV 1, S.116

²⁴ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 156

des Willens universeller versteht als den der Kraft. Seine philosophische Methode bzw. sein philosophisches Weltverständnis soll aus dieser Terminologie heraus verständlich werden. Denn das Wesen der Dinge und der Welt wird uns, so Schopenhauer, niemals durch rein wissenschaftlich 'objektive' Erklärung verständlich. Diese führt zwar alle möglichen Kräfte als physikalische Ursache an, kann diese aber selbst nicht weiter erklären, sondern nimmt sie schlechthin als gegeben an.²⁵

„Hingegen der Begriff Wille ist der einzige, unter allen möglichen, welcher seinen Ursprung nicht in der Erscheinung, nicht in bloßer anschaulicher Vorstellung hat, sondern aus dem Innern kommt, aus dem unmittelbarsten Bewußtseyn eines Jeden hervorgeht [...] Führen wir daher den Begriff der Kraft auf den des Willens zurück, so haben wir in der That ein Unbekannteres auf ein unendlich Bekannteres, ja, auf das einzige uns wirklich unmittelbar und ganz und gar Bekannte zurückgeführt und unsere Erkenntniß um ein sehr großes erweitert“²⁶

Wir haben gesehen, wie Schopenhauer die zwei Seiten seiner Weltanschauung aus der Dichotomie von Objekt und Subjekt hervorgehen lässt, indem er zum einen die Objekte (unserer Anschauung) dem Satz vom Grunde in seinen 3 Gestaltungen von Raum, Zeit und Kausalität unterwirft, zum anderen die Subjekte (der Individuen) der Kraft des Willens unterstellt.

Nun herrscht für Schopenhauer zwischen Subjekt und Objekt ein Verhältnis, das durch seine ureigene Aussageart nicht dem Satz vom Grunde unterworfen ist, somit nicht rational ist. Denn *„als solches aber setzt das Objekt überall das Subjekt voraus, als sein nothwendiges Korrelat: dieses bleibt also immer außerhalb des Gebietes der Gültigkeit des Satzes vom Grunde.“²⁷* Daher *„zwischen Subjekt und Objekt gar kein Verhältniß nach dem Satz vom Grunde Statt findet.“²⁸*

Der Wille als das die Vorstellung bestimmende (weil hervorbringende) Prinzip ist also nicht der Kausalität unterworfen. Er ist demnach ein unvernünftiges, nicht-rationales Prinzip.²⁹

²⁵ Dies ist nach modernem Selbstverständnis der Wissenschaften auch nicht ihr Ziel und Zweck. Alle angenommenen Prämissen in der modernen Naturwissenschaft werden stets Zwecks Modellbildung gemacht. Der Wissenschaftler ist sich dabei der Modellhaftigkeit seiner Systeme und Hypothesen bewusst.

²⁶ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 157

²⁷ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 16

²⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 16

²⁹ Rationalität ist für Schopenhauer gemäß der lateinischen Bedeutung von *ratio* ein klar bestimmbares Verhältnis von Objekten zu einander. Dieses Verhältnis in seinen verschiedenen Ausformung wird beschrieben durch den Satz vom Grunde (Raum, Zeit, Kausalität), der somit die transzendente Grundlage unserer Anschauung von Objekten ist. Unser eigenes Subjekt jedoch kann niemals von unserer Anschauung gänzlich erfasst, also objektiviert werden. Das Subjekt kann also nicht durch die transzendentalen Kategorien von Raum, Zeit und Kausalität zur Gänze beschrieben werden, weil das Subjekt-sein selbst eine transzendente Grundlage unserer Erfahrung ist.

Was es bedeutet ein Subjekt zu sein, einen Willen zu haben, können wir niemals anhand rein wissenschaftlich, rationaler Beschreibung verständlich machen. Im Kontext der Philosophie des romantischen Zeitalters und dem emporstieg der positiven Wissenschaften, ist dies ein zentrales Thema des damaligen Literatur- und Philosophiediskurses. Die Abkehr von einem rein rationalen Menschenbild öffnet die Tore für das Denken der Moderne (v.a. für Nietzsche und die folgende Existenzphilosophie). Die Konsequenz aus dieser besonderen Stellung des Subjekts ist ein Wille, der jenseits jeder Berechenbarkeit liegt.

Deshalb nennt Schopenhauer diesen Willen einen *blinden* Willen. Der Wille selbst als zugrundeliegendes Prinzip kann weder abgeleitet, noch verändert werden, daher ist er auch als *grundlos* zu bezeichnen; denn er entsteht nicht aus etwas Anderem gemäß dem Gesetz der Kausalität. Der Wille, oder um in der Terminologie des späten Nietzsche zu reden: der „Urgrund“ der Welt, als etwas was trotz aller Vernunftschlüsse unerkennbar bleibt und des deshalb von Schopenhauer als Analogon zum Kantischen „Dinges an sich“ gesehen wurde, wird hier von Schopenhauer als Prinzip des Hervorbringens, also als Kraft verstanden, die der Erscheinung zugrunde liegt.

Der Wille, der als zugrundeliegendes Prinzip der Welt, ein unvernünftiger (irrationaler) ist, verursacht aus dieser blinden Ungerichtetheit heraus zwingend Konflikte im einzelnen Individuum selbst, sowie zwischen den verschiedenen Individuen untereinander, und begründet somit auch das Leid in der Welt auf vielfache Weise. Die Konsequenzen aus diesem grundlegend unvernünftigen Prinzip des Willens sind folgenreich:

Da der Wille nicht auf ein bestimmtes Ziel gerichtet ist, werden alle Wünsche sobald sie befriedigt sind, durch neue ersetzt und auf diese Weise geht der Wille stetig ins Unendliche fort und bleibt ein niemals befriedigter. Da jeder neuerliche Wunsch aus einem Gefühl des Mangels hervorgeht, ist das Leben somit ein ständiges Unbefriedigtsein, durch welches wir getrieben werden. Aus diesem Sachverhalt also konstituiert sich das menschliche Dasein als stetiges *Leiden*.

Weil der blinde Wille des weiteren auf die einzelnen Individuen der Welt verteilt ist, gehen die einzelnen Bestrebungen dieser gegeneinander, wodurch der einzelne Wille des Individuums nie ein gänzlich befriedigter sein kann. „*So sehen wir in der Natur überall Streit, Kampf und Wechsel des Sieges, und werden eben darin weiterhin die dem Willen wesentliche Entzweiung mit sich selbst deutlicher erkennen.*“³⁰

Auch aus dieser „Entzweiung“ des Willens mit sich selbst, die die Bestrebungen der Individuen gegeneinander führt, entsteht das Leid der Individuen. Das Glück wird von Schopenhauer in diesem Zusammenhang nur negativ begriffen, als zeitweilige Befreiung vom Willen als einem beständigen, rastlosen Vorwärtsgetriebenwerden. Diese Befreiung kann auf verschiedene Weisen vollzogen werden. Zum Einen durch die Schau der Ideen, zum Zweiten in der Kunstbetrachtung und im Kunstschaffen durch die ästhetische Wahrnehmung und zum Dritten durch Selbstauflösung und Verneinung des Willens durch sich selbst, die zum von Schopenhauer so genannten Zustand der ‚Resignation‘ führt. Wir werden diese 3 Arten der Loslösung vom Willen nun näher betrachten.³¹

³⁰ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 174

³¹ In Bezug auf das Verhältnis von Philosophie und Kunst, das ein zentrales Thema dieser Arbeit ist, kann man diese drei Wege Schopenhauers zur Erlösung vom menschlichen Leid auch analog folgenden aristotelischen Termini sehen:

2.2. Die Erkenntnis der Ideen und das Wesen der Kunst

Die gewöhnliche Erkenntnis in Form der Vorstellung bleibt immer durch den Primat des Willens bestimmt, stellt also ein Mittel des Willens dar. Als solches hat sie eine dienende Rolle in Bezug auf die Selbsterhaltung „*des Individuums und die Fortpflanzung des Geschlechts*“³². Die Erkenntnis ist gleichsam das wichtigste 'Werkzeug' des Menschen, das ihm sein Überleben sichert. Jedoch unterscheidet Schopenhauer verschiedene Arten von Erkenntnis. Zum einen eine Erkenntnis der Dinge und deren Beziehungen untereinander sowie zum betrachtenden Subjekt; solche Erkenntnis bleibt in ihrer Abhängigkeit zum Subjekt immer „*in einer näheren oder entfernteren Beziehung zum Willen*“³³ und daher immer durch diesen bestimmt. Zum anderen sondert er davon die Erkenntnis von *Ideen* ab.

Der Begriff *Idee* wird von Schopenhauer ganz im Sinne Platons gebraucht, als Musterbild der Erscheinung, das eine Einheit bildet, weshalb uns alle Dinge nicht anders als in den Formen dieser Ideen erscheinen können. Er gebraucht den Begriff aber meiner Einsicht nach, in ausschließlich transzendentaler Bedeutung, ohne ein Theoriegebäude oder eine Hierarchiefolge der Ideen zu errichten, sondern begnügt sich mit Verweisen auf Platons Lehre:

„*Ich verstehe also unter Idee jede bestimmte und feste Stufe der Objektivation des Willens, sofern er Ding an sich und daher der Vielheit fremd ist[...]*“³⁴

Schopenhauer fährt nun fort mit seiner Interpretation der platonischen Idee, um sie für seine eigene Philosophie des Willens nutzbar zumachen. Man muss sich beim Lesen des schopenhauerschen Primärtexts jedoch darüber im Klaren sein, dass der folgende Gebrauch des Begriffs *Idee* nicht mehr im Sinne Platons zu verstehen ist.

Der unbestimmte Wille taucht auf, indem er in der Vorstellung erscheint, und findet somit nach Schopenhauer zuallererst seine Gestaltung in einer platonischen Idee. Diese ist im Sinne Schopenhauers die einfachste Form der Vorstellung, die aber noch nicht dem Satz vom Grunde

Die Schau der reinen Ideen – *theoria* – Philosoph
Das Schaffen des Guten und Schönen – *poiesis* – Künstler
Resignation – als das Fehlen von *praxis*

In Bezug auf das Leben des Kunstschaffenden kann man diesen dreiteiligen Weg zum Auflösen der Diskrepanz des Willens und der Vorstellung, als eine Einheit begreifen, die zu gleichen Teilen aus Theorie, hervorbringender Poiesis, und Praxis besteht. Dazu muss aber aus dem resignativen Modus, der am Ende der schopenhauer'schen Philosophie steht, der Wille zum Leben ausgehend von der Resignation wieder hergestellt werden. Dies ist es was Nietzsche im Anschluss an Schopenhauer als Weiterführung dieser Modi vorschlagen wird, gemäß der Sentenz: „*Frei wovon? Was schiert das Zarathustra! Hell aber soll mir dein Auge künden: frei wozu?*“ (KSA 4, S. 80)

³² Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 202

³³ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 229

³⁴ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 154

gemäß in die Erscheinung eingetreten ist. Deshalb ist die Idee die *erste* ‚Objektivierung‘ des Willens unter der allgemeinsten Form der Vorstellung, nämlich des bloßen „*Objektseyns für ein Subjekt*“³⁵. Erst indem die Idee in die, dieser ersten Bestimmung untergeordneten, Formen der Erscheinung (Raum, Zeit und Kausalität) eintritt, wird sie zu einer einzelnen konkreten Vorstellung. Die Erkenntnis dieser Ideen erfordert nach Schopenhauer eine vom Willen losgelöste Betrachtungsart, in der der oben angesprochene Unterschied zwischen Objekt und Subjekt aufgehoben wird. Dies beschreibt er auf folgende Weise: „*Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander [...] nachzugehen, [...] sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt [...] indem man nach einer sinnvollen Deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand v e r l i e r t , d.h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergißt [...] so daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide Eines geworden sind, [...] wenn also solchermaßen das Objekt aus aller Relation zu etwas außer ihm, das Subjekt aus aller Relation zum Willen getreten ist: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die Idee*“³⁶

Wiewohl diese Erklärung problematisch ist, weil sie anhand eines scheinbar psychologischen Vorgangs eine metaphysische Theorie erklären soll, lässt sich eine Ähnlichkeit zu Kants „Interesselosem Wohlgefallen“ in der ästhetischen Anschauung nicht verleugnen. Denn 'interesselos' wäre bei Schopenhauer gleichbedeutend mit 'willenlos'. Dieses Loslösen der Erkenntnis vom Willen und von der damit verbundenen Individuation des Subjekts, enthebt (oder ‚erlöst‘) nun die Erkenntnis von ihrer ursprünglich dienenden Rolle als Mittel der Selbsterhaltung des Individuums; und genau dies geschieht laut Schopenhauer in der Kunst. Die ästhetische Erkenntnis der Kunst ist eine Erkenntnis, die nicht mehr einem Nutzen dient. Die Kunst „*wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt [...]. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntniß der Ideen.*“³⁷ Sie reißt das zu betrachtende Objekt heraus aus allen Verhältnissen der Erscheinung (Raum, Zeit und Kausalität) und betrachtet das Wesentliche der Dinge (die *Ideen*, das *Wesen*). Sie ist „*daher geradezu [zu] bezeichnen als die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes, im Gegensatz der gerade diesem nachgehenden Betrachtung, welche der Weg der Erfahrung und Wissenschaft ist.*“³⁸

Der Künstler (Genius) betrachtet nach Schopenhauer das Wesen des Lebens selbst, indem er

³⁵ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 206

³⁶ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 210

³⁷ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 217

³⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 218

versucht die Idee jeder Erscheinung zu fassen, wobei er die seinem Willen dienlichen, kausalen Verknüpfung dieser Erscheinungen beiseite lässt. Dies rührt bei ihm von einem „*entschiedene[n] Uebergewicht des Erkennens über das Wollen*.“³⁹

Diese so erkannten Ideen werden von ihm in einem Werk wiederholt und zur Darstellung gebracht, welches Werk das Kunstwerk ist. Es versteht sich dabei, dass der Betrachter des Kunstwerks (also auch ein Nicht-Genius) ebenfalls dieser willenlosen Betrachtungsart fähig sein muss, um dieses entsprechend zu verstehen. In diesem vom Willen und daher auch vom Leid der Existenz losgelösten Betrachtung der Ideen findet der Betrachter sowie der Kunstschaffende 'Erlösung' vom getrieben-sein durch persönliche Interessen. Die Kunst wird auf diese Weise zum „*Quietiv*“⁴⁰ (im Sinne von Erlöschen, Stillstand) des Willens.

2.3. Die Sonderstellung der Musik im Bereich der Künste:

Spiegelt sich in den Werken der übrigen Künste der Urgrund des Lebens, der Wille wieder, indem der Künstler die von ihm erkannten Ideen darstellt (angefangen bei der Baukunst, die die Ideen der Schwere und Statik, über Malerei und Skulptur, die je nachdem was sie abbilden, verschiedenste Ideen darstellen, bis hin zu Poesie und Drama, die die Ideen der menschlichen Handlungen darstellen), so spricht die Musik direkt den Willen selbst aus, ohne Zuhilfenahme der Ideen. Die Musik ist nicht „*Abbild der Erscheinung*, [...] *sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst*.“⁴¹ Indem die Musik das innere Wesen der Welt direkt ausspricht, ist sie die „*im höchsten Grad allgemeine Sprache*“⁴² und hieraus erklärt sich auch, dass die „*Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher [ist], als die der anderen Künste*.“⁴³ Diese Universalität der Musik ist aber von gänzlich anderer Art als die der begrifflichen Sprache, denn die Begriffe sind immer erst aus der Anschauung abstrahierte Formen, gleichsam die abgezogene Hülle der Erscheinungen, während „*die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern oder das Herze der Dinge giebt*“⁴⁴

Das innerste Wesen der Dinge, der Wille, ist dem Menschen subjektiv in Form der Gefühle bekannt. Weil die Musik den Willen selbst zur Darstellung zu bringen vermag, hat sie auch die Macht die Gefühle des Menschen unmittelbar auszudrücken und zu affizieren. Die Auffassung der Musik als „*unmittelbare Sprache des Gefühls*“⁴⁵, die späterhin von Hanslick und Nietzsche kritisch hinterfragt

³⁹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 221

⁴⁰ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 275

⁴¹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 304

⁴² Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 309

⁴³ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 304

⁴⁴ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 311

⁴⁵ KSA 2, S. 175

werden wird, veranschaulicht Schopenhauer am Beispiel der Melodie, welche er den Willensregungen des Menschen vergleicht.

„Sie [die Melodie] erzählt folglich die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten [d.h. des menschlichen] Willens [...], [...] sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles Das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfasst [...]. Daher auch hat es immer geheißen, die Musik sei die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft, so wie Worte die Sprache der Vernunft“⁴⁶

Das was Hanslick später ebenfalls als eine Eigenschaft der Musik anerkennt, nämlich, dass die dynamischen und rhythmischen Bewegungen der Musik die Bewegung des Gemüts darzustellen vermögen, wird von Schopenhauer an dieser Stelle mit einem Platon Zitat untermauert, das der Einfachheit halber hier nur auf lateinisch wiedergegeben ist: *„melodiarum motu, animi affectus imitans“⁴⁷*. Schopenhauer fährt fort mit einer eingehenderen illustrativen Beschreibung der Analogie von Melodie und Willensregung:

„Wie nun das Wesen des Menschen darin besteht, daß sein Wille strebt, befriedigt wird und von Neuem strebt, [...] so ist, Dem entsprechend, das Wesen der Melodie ein stetes Abweichen, Abirren vom Grundton, auf tausend Wegen, nicht nur zu den harmonischen Stufen, zur Terz und Dominante, sondern zu jedem Ton, [...] aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton: auf allen jenen Wegen drückt die Melodie das vielgestaltete Streben des Willens aus, aber immer auch, durch das endliche Wiederfinden einer harmonischen Stufe, und noch mehr des Grundtones, die Befriedigung. Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Willens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar: der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt [...] in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; [...]“⁴⁸

Es sei an dieser Stelle für all diejenigen, die mit der Argumentationsweise der Schopenhauer'schen Philosophie nicht so eng vertraut sind, angemerkt, dass Schopenhauer seine Hypothesen eher durch Illustrationen und Analogien zu untermauern versucht, statt durch Beweisführung innerhalb eines wie immer gearteten logischen Systems (wie z.B. Hegel, Kant etc.). Der Begriff des Gefühls wird von Schopenhauer differenzierter aufgefasst, als in bloß negativer Weise von 'nicht-begrifflich'.

⁴⁶ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 306 f

⁴⁷ Platon, *De leg.*, VII, Zitiert nach Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 307
Frei übersetzt: Die Bewegung der Musik ahmt die Stimmung (des Geistes) nach.

⁴⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 307

Denn wie Schopenhauer in §11 zurecht anmerkt, bezeichnet das Wort 'Gefühl' verschiedenste psychische Phänomene des Menschen. Zwischen einem 'Gefühl' für Gerechtigkeit und dem körperlichen 'Gefühl' des (physischen) Schmerzes ist ein himmelweiter Bedeutungsunterschied. So sprechen wir auch von einem 'Gefühl' von Wahrheit, im Falle von Einsichten, die wir noch nicht begrifflich erfasst haben. Diese Einsichten oder Wahrheiten, nennt Schopenhauer *intuitive* Erkenntnis. Beispiele für intuitive Erkenntnisse wären etwa der Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch oder der Identität, die wir uns als Menschen nicht extra beweisen müssen, um sie zu verstehen. Ebenso sprechen Mathematiker von einem Gefühl für die Gleichheit oder Verschiedenheit von Formeln, die erst im Nachhinein demonstriert werden muss. Daher nimmt auch jede Hypothesenbildung in der Wissenschaft ihren Ausgang von einer intuitiven Vermutung, die es im Nachhinein zu beweisen gilt. Wissensbildung ist nach Schopenhauer immer das Abstrahieren von vorher intuitiv Erkanntem. Die Erkenntnis, die wir durch das Abstrahieren von Begriffen gewinnen, ist jedoch kein eigentlich neues Wissen, das wir erlangen, sondern nur eine neue Form unserer anfänglich intuitiven Erkenntnis, die auf diese Weise allgemein mitteilbar und konservierbar wird.

Schopenhauers Argumentationsweise vertraut daher auf die intuitive Einsicht des Lesers in die von ihm illustrierte Wahrheit und weniger auf logische Deduktion.⁴⁹

Bertram Schmidt⁵⁰ hat zurecht bemerkt, dass Schopenhauers Auffassung des Wesens der Musik in mehrerer Weise zu kurz greift, indem sie beispielsweise Musik als Tonmalerei (z.B. „Die Jahreszeiten“ Haydns⁵¹), Musik als Tonarchitektur (vgl. Kap. 3 dieser Arbeit) oder den performativen Charakter von Musik – Musik als Tun – nicht erfasst. Für Schopenhauer ist Musik immer nur insofern Kunst, als sie den Willen ausdrückend, den Menschen vom eigenen Wollen erlöst. „*Sie ,erlöst' von dem, wovon sie spricht, i n d e m sie es ausspricht*“⁵². Dieser ‚erlösende‘ Effekt⁵³ der Musik wird dadurch verursacht, dass „*sie [die Musik] alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne ihre Wirklichkeit und fern von ihrer Quaal.*“⁵⁴

Schopenhauers Musikmetaphysik beschreibt lediglich *eine* besondere Art von Musik und Musikhören; für ihn ist Musik ein Vehikel, das den Menschen aus seiner Individuation befreit und

⁴⁹ Zum Verständnis des schopenhauer'schen Wahrheitsbegriffs vgl. WWV 1, §§ 11 und 12

⁵⁰ Bertram Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik*, Würzburg, 1991

⁵¹ Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 311

⁵² Bertram Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik*, S. 79

⁵³ Wobei Schopenhauer den Begriff ‚Effekt‘ in Bezug auf die Rezeption von Musik, die bei ihm einer romantisierten Wesens- oder Ideenschau Platons gleichkommt, sicher nicht geduldet hätte; so wie er Ausdrücke wie ‚reizend‘ aus dem Bereich der ästhetischen Anschauung verbannt sehen will.

⁵⁴ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 312 f

ihm das Wesen des Seins eröffnet.⁵⁵ Diese Sichtweise der Musik als Wesensschau, die später auch Wagner von Schopenhauer entlehnte, wird vom späten Nietzsche in der *Genealogie der Moral* als „*Telephon ins Jenseits*“⁵⁶ parodiert werden.

2.4. Die Verneinung des Willens in der Resignation

Als Wesen der Dichtkunst wird von Schopenhauer die Darstellung der Idee des Menschen bzw. des menschlichen Lebens proklamiert. Denn im Gegensatz zur Geschichte, die uns die historischen Verhältnisse der Menschen untereinander aus großer Distanz zeigt, zeigt uns der Dichter durch das dargestellte Leben des Einzelnen das Wesen des Menschen aus nächster Nähe.

Der „Gipfel der Dichtkunst“ ist für Schopenhauer das Trauerspiel. In Bezug auf die Willensmetaphysik hat das Trauerspiel den Zweck die schreckliche Seite des Lebens darzustellen, sodass „*der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhrende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen*“⁵⁷ zur Vorführung gebracht werden. In dieser Vorführung des Leidens der Welt eröffnet sich dem Zuseher ein Teil des Wesens der Welt, denn wir erkennen darin den Widerstreit des Willens mit sich selbst. Durch die Erkenntnis des Individuums, dass sein eigener Wille untrennbar mit dem „Weltwillen“ verbunden ist, kann im Einzelnen, diese Einsicht durch eine Art Läuterung zu dem Punkt gesteigert werden, wo die Erscheinung des Willens, „*das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren, und statt ihrer die vollkommene Erkenntniß des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben, nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst. So sehen wir im Trauerspiel zuletzt die Edelsten, nach langem Kampf und Leiden, den Zwecken, die sie bis dahin so heftig verfolgten, und allen den Genüssen des Lebens auf immer entsagen, oder es selbst willig und freudig aufgeben.*“⁵⁸

Nietzsche wird besonders in seiner Spätphilosophie dieser Verneinung des Willens seine *Bejahung des Lebens* entgegensetzen. Aber auch schon in der *Geburt der Tragödie* wird er diesen anti-pessimistischen⁵⁹ Zug in Form des Gedankens der Rechtfertigung des Lebens als ‚*Ästhetisches Phänomen*‘ formulieren. Diese Erörterung gehört natürlich im Gesamtkontext der *Geburt der*

⁵⁵ Jedoch kann diese Ablenkung vom menschlichen Leiden durch die Praxis und das Eins-Werden mit der musikalischen Kunst beim praktizierenden Künstler wieder in das ursprüngliche Dilemma der Subjekt-Objekt Spaltung zurückführen. Nämlich wenn die subjektive Vorstellung des Künstlers nicht mehr mit dem realen Ergebnis seines Schaffens übereinstimmt. Deshalb ist bei Schopenhauer die Möglichkeit der Erlösung vom Leid durch die Kunst immer nur ein kurzweiliges Quietiv.

⁵⁶ KSA 5, S. 34

⁵⁷ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 298

⁵⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 299

⁵⁹ Nicht zu verwechseln mit „optimistisch“

Tragödie betrachtet und somit an eine spätere Stelle, ich möchte hier aber die vielzitierte Wendung Nietzsches des 'Lebens als ästhetischen Phänomens', die an mehreren Stellen seines Werks auftaucht⁶⁰, im Kontrast zu Schopenhauers Auffassung des Trauerspiels als Verneinung des Willens, eingehen.

Das in der Kunst (im Besonderen in der Tragödie) dargestellte Leben des Menschen mit all seinem Leid wird bei Nietzsche dadurch lebenswert, dass das Leben wie ein Kunstwerk nicht ‚erleidend‘⁶¹ ‚ertragen‘ wird, sondern ästhetisch angeschaut bzw. erfahren wird. Durch das Aufgeben der Individuation im Zustand des Kunsterlebens, den Nietzsche, wie wir später sehen werden, ‚dionysisch‘ nennt, kann der Mensch als Künstler oder Rezipient die Perspektive des ‚Künstlergottes‘ als „*Schöpfer und Zuschauer*“⁶² einnehmen und das Schicksal der Welt (sein eigenes miteingeschlossen) als ästhetisches Schauspiel genießen und sich daran ergötzen.

Das Leben wird so gleichsam zu einem tragischen Schauspiel. Damit deutet Nietzsche eine immer wieder betonte Affinität von Kunst und Leben an. Der angesprochene Gedanke des Lebens als ästhetisches Phänomen wird oft bloß in einer Richtung als ‚Ästhetisierung des Lebens‘ gedeutet, doch könnte man ebenso umgekehrt von einer ‚Vitalisierung‘ der Kunst sprechen, in dem Sinne wie Nietzsche die Kunst nicht als bloßes Abbilden der Welt begreift, sondern als aktiv vollzogenes Erleben und Eingehen in den ‚Urgrund‘ des Lebens. Auf jeden Fall ist mit dem Gedanken keine ethische oder moralische Rechtfertigung der Leiden des Lebens in Form einer ‚ästhetischen Theodizee‘ gemeint. Es geht vielmehr um den subjektiven Schmerz, das subjektiv empfundene Leid des Individuums, das in der Kunst überwunden wird. In der Ästhetisierung der eigenen Anschauung erheben wir uns über unsere persönlich empfundenen Leiden, indem wir unsere Individualität aufgeben. Somit ist es in Nietzsches Artistenmetaphysik im Gegensatz zu Schopenhauer nicht notwendig den Willen zum Leben als Ganzes zu verneinen, wenn wir das Leben selbst als ästhetisches Phänomen betrachten. Die Kunst ist in dieser Hinsicht kein Nebenprodukt der Kultur und des Lebens, sondern wird zu einem aktiven lebens- und kulturbestimmenden Faktor.

Auch wenn die ‚Ästhetisierung‘ des Leidens eine Distanzierung von der individuellen Existenz (dem *principium individuationis*), und somit auch vom Leben wie wir es als Individuen, die wir sind, die meiste Zeit wahrnehmen, darstellt, wird der Charakter der Kunst dadurch gleichzeitig wieder näher an das Leben herangerückt. Denn indem das menschliche Leben in die Kunst eingeht, ist „*der Mensch [...] nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: [...] Der edelste Thon, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch*“⁶³.

⁶⁰ KSA 1, S. 17 und KSA 3 S. 464

⁶¹ „pathologisch“ im Sinne Hanslicks

⁶² KSA 1, S. 47

⁶³ KSA 1, S. 29

Ist für Schopenhauer die Kunst eine kurzfristige *Erlösung* von der Wirklichkeit, so ist sie für Nietzsche hingegen eine lebensbejahende *Verbindung* mit der Wirklichkeit. Bei Schopenhauer ist sie ‚Quietiv‘, bei Nietzsche ‚Stimulanz‘ des Lebens. Beide Anschauungen haben ihre Berechtigung bzw. sind auf einer psychologischen Ebene nachvollziehbar. Jedoch mit Bezug auf zwei verschiedene Betrachtungsweisen der Kunst. Im Speziellen, ob wir der Kunst als Schaffender oder Betrachtender entgegentreten. Für den in den Museumshallen wandelnden Betrachter von Gemälden oder den abendlichen Konzertbesucher hat das Rezipieren von Kunst mit hoher Wahrscheinlichkeit die von den 'Qualen' seines Alltags befreiende Wirkung. Die Muse im übertragenen Sinne macht hier unseren Geist frei für Dinge und Gedanken abseits vom Mühsal unserer Existenz.

Der schaffende, professionelle Künstler hingegen, dem die Kunst eine Profession im umgangssprachlichen Sinne von Arbeit ist, wird sein Kunstschaffen als existenzfüllende Tätigkeit und also als Aktus zum Leben überhaupt verstehen. Diese doppelte Optik von Publikum und Künstler wird von Nietzsche in vielfacher Weise später noch thematisiert werden.

3. Eduard Hanslick und die „musikimmanente“ Bedeutung der Musik

Die *Geburt der Tragödie* ist nachweislich von den Gedanken Richard Wagners, dem Nietzsche erstmals im Jahre 1868 begegnete, beeinflusst. Wiewohl das Buch an den Stellen an denen es sich mit Wagners Kunst befasst, den Meister respektvoll ehrt, dringt in Nietzsches Gedankengängen immer gleichzeitig Kritik an Wagners Kunstauffassung durch. Denn die Tragödienschrift Nietzsches entstand zwar zu einem großen Teil in der Auseinandersetzung mit Wagners Theorien und musikalischen Werken, behauptet sich aber in entscheidenden Punkten als selbstständig.

Man muss, wie bereits erwähnt, zwischen Nietzsches frühem, mittlerem und späterem Werk in Bezug auf die dort jeweils verschiedenen Musikauffassungen unterscheiden. Jedoch sind die Abgrenzungen zwischen diesen Auffassungen alles andere als klar. Nietzsche ist schon vor der Abfassung der *Geburt der Tragödie* von mehreren gegensätzlichen musikästhetischen Auffassungen beeinflusst. Als besonders prägend für die Orientierungsperspektive des frühen Nietzsche ist der zeitgenössische Diskurs um die „neue deutsche“ Musik (Wagner, Liszt) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzuführen. In diesem Streit um Bedeutung und Funktion der Musik gab es zwei scheinbar unvereinbare Standpunkte. Die Befürworter der ‚Gefühlsästhetik‘ und Programmmusik (Wagner, Liszt) betonten die Wirkung der Musik auf die Gefühle des Menschen und charakterisierten die Musik als Sprache des Gefühls und Ausdruck des Innersten. Von diesen wurde der Musik (in Anlehnung an Schopenhauer bei Wagner) eine metaphysische Bedeutung beigemessen; sie konnte daher als Mittel gebraucht werden einen Inhalt auszudrücken, seien es nun Gefühle oder ein ‚Programm‘.

Die Gegenposition behauptete, die Musik könne überhaupt keine Bedeutung außerhalb ihrer Selbst haben. Die Musik wurde hier von einem rein formalen Standpunkt betrachtet, als rein tonales Werk, dessen Schönheit und subjektive Wirkung in erster Linie auf rein musikalischen Verhältnissen (wie z.B. Harmonie und Satzbau) basiert.

Als wichtigster Vertreter dieser musikformalistischen Strömung ist der Wiener Musikkritiker und Musikästhetiker Eduard Hanslick zu nennen, mit dessen Schriften Nietzsche nach C.P. Janz⁶⁴ spätestens 1865 bekannt wurde.

Nietzsche scheint in seiner 1872 erschienen *Geburt der Tragödie* beide Seiten vereinen bzw. gegenüberstellen zu wollen. Einerseits bedient er sich Schopenhauers Kunstmetaphysik als Grundlage und argumentiert für das Kunstwerk der Zukunft und seine Vision der Wiedergeburt der griechischen Tragödie, worin Richard Wagners Musikdramen eine wichtige Rolle zukommt. Andererseits bedient er sich in den Passagen, die sich Wagners Kunstphilosophie gegenüber als selbstständig erweisen, der Argumente Hanslicks, um Wagners Theorien verdeckt zu hinterfragen

⁶⁴ Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Band 1

und zu problematisieren. In seiner eigenen Artistenmetaphysik wächst Nietzsche über die beiden gegensätzlichen Positionen hinaus, indem er die Einseitigkeiten beider Auffassungen – das ekstatische Element bei Wagner und das bewusste aktive Wahrnehmen der Musik bei Hanslick – vereint in der lebendigen Erfahrung der Musik als Vollzug.

Hanslick veröffentlichte 1854 seine Schrift „*Vom Musikalisch-Schönen*“, die Nietzsche im Jahre 1865 las. Im Folgenden möchte ich nun auf einige Punkte dieses Werkes eingehen, die ins Denken Nietzsches Eingang gefunden haben und somit auch im Musikverständnis der *Geburt der Tragödie* eine Rolle spielen.

Das Werk wurde von Hanslick als eine Streitschrift verfasst gegen die von ihm als „*verrottete Gefühlsästhetik*“⁶⁵ bezeichnete Position, welche, weil ihre Untersuchungen vom subjektiven Empfinden ausgehen, als unwissenschaftlich zu bezeichnen sei und daher auf keine allgemeine Gültigkeit Anspruch erheben könne. Der Musikbegriff Hanslicks hingegen geht von der Überzeugung aus, „*daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object, nicht das empfindende Subject zu erforschen sei.*“⁶⁶ In dieser Tendenz zur Objektivierung wird Hanslicks Bestreben deutlich, die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin zu etablieren und zu formen. Seine Schrift ist als solche ein Zeugnis der Entstehung der Musikwissenschaft, die Hanslick in klar getrennte Bereiche einteilen will. Ästhetik als Teildisziplin der Musikwissenschaft darf daher nicht mit anderen Teildisziplinen, wie z.B. Musikgeschichte, Physiologie der Töne etc. vermengt werden. Die Musikästhetik befasst sich daher nach Hanslick ausschließlich mit der Komposition und ihren musik-immanenten, „tonlichen“ Formen und Verhältnissen, niemals mit dem Einfluss biographischer Fakten, psychologischer Zustände des Komponisten, oder den evozierten Gefühlen beim Anhören des Stücks.

Besonders der Einfluss des Gefühls und die Wirkung *auf* das Gefühl haben in einer ästhetischen Untersuchung nach Hanslick nichts verloren. Dies begründet er mit dem Verweis darauf, dass alle Kunst immer nur mittelbar auf unser Gefühl wirkt, nämlich durch die *Empfindung* vermittelt. Hanslick unterscheidet hier den Begriff der Empfindung (im Sinne von αἴσθησις) von dem des Gefühls wie folgt: „*Empfindung ist das Wahrnehmen einer bestimmten Sinnesqualität [...] Gefühl das Bewusstwerden einer Förderung oder Hemmung unsres Seelenzustandes, [...] Die Empfindung ist Anfang und Bedingung des ästhetischen Gefallens und bildet erst die Basis des Gefühls, welches stets ein Verhältniß und oft die complicirtesten Verhältnisse voraussetzt.*“⁶⁷ Eine unmittelbare

⁶⁵ Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Vorwort

⁶⁶ Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 2

⁶⁷ Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 4

Wirkung auf das Gefühl gibt es demnach nicht.

„Sie [die Gefühle] sind im Gegentheil abhängig von physiologischen und pathologischen Voraussetzungen, sind bedingt durch Vorstellungen, Urtheile, [...]“⁶⁸. Einen analogen Gedanken formuliert Nietzsche, wenn er in einem Fragment von 1871 Gefühle als „bereits schon mit bewußten und unbewußten Vorstellungen durchdrungen [...] und deshalb nicht mehr direkt Gegenstand der Musik“⁶⁹ bezeichnet.

Weil nun Gefühle immer an bestimmte Vorstellungen geknüpft sind, können diese subjektiv verschieden wahrgenommen werden. Das Gefühl der „Liebe“ beispielsweise kann daher in verschiedenen Weisen, als „stürmisch“, „sanft“, „schmerzlich“ etc. empfunden werden.

Die Musik kann jedoch auf Grund der ihr innewohnenden Strukturen gewisse dynamische Verhältnisse, wie z.B. ein Anschwellen, Eilen, Zögern, etc.⁷⁰ darstellen. Diese sind aber nicht mit einem bestimmten Gefühl zu verwechseln. In Anspielung auf Schopenhauer⁷¹ spricht Hanslick von der Annahme „unbestimmter Gefühle“, die die Musik auszudrücken vermöge. Musik stellt sozusagen die bloße „Bewegung des Fühlens, abgezogen von dem Inhalt desselben“⁷² dar.

Nach seiner Schlussfolgerung können es demnach nicht die subjektiven Gefühle sein, die über den ästhetischen Wert eines Kunstwerks entscheiden, sondern die objektiv fassbaren Tonverbindungen sind es, in deren Verhältnis das musikalisch Schöne beruht. Die nämlichen Verhältnisse, die das musikalische Schöne ausmachen, sind die Gesetze der Harmonie, der Melodie (Kontrapunkt, Chromatik usw.), Rhythmik, Formlehre etc. Man darf jedoch den Begriff des „Schönen“ bei Hanslick nicht mit dem des „Gefälligen“ verwechseln. Hanslicks Auffassung der Musik als „wohlgeformtes“, tonales Gebilde (Vergleich mit Architektur), schließt Dissonanzen und jegliche „Ungefälligkeiten“ nicht aus, wenn sie den Gesetzen der Harmonielehre entsprechend aufgelöst werden.⁷³

Hanslick untermauert seine Ansicht mit einem Hinweis auf das Handwerk des Komponisten: „Nicht das Gefühl componirt, sondern die speciell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung.“⁷⁴

Er ist sich jedoch sehr wohl eines Zusammenhangs zwischen Gefühl und Musik bewusst. Sowohl

⁶⁸ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 13

⁶⁹ Vgl. KSA 7, S. 364

⁷⁰ Vgl. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 14

⁷¹ Vgl. Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 1, S. 308 f.: „Sie [die Musik Anm.] drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen **in abstracto**, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu.“

⁷² Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 24

⁷³ Hanslick glaubt, wie aus seiner Abhandlung hervorgeht, an feste Gesetze der musikalischen „Wohlgeformtheit“, es ist daher fraglich, ob Hanslick alternative Tonsysteme wie z.B. Schönbergs 12 Tonreihe, als „schön“ bezeichnet hätte. Wiewohl viele Autoren eine direkte Verbindung zwischen Hanslicks Formalismus und Schönbergs ziehen.

⁷⁴ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 54

im Fall des musikschoffenden Tonkünstlers, als auch des affizierten Zuhörers. Denn „*Ohne innere Wärme ist nichts Großes, noch Schönes im Leben vollbracht worden. Das Gefühl wird beim Tondichter, wie bei jedem Poeten, sich reich entwickelt vorfinden, nur ist es nicht der schaffende Factor in ihm.*“⁷⁵

Ebenso wird von ihm auch nicht geleugnet, dass Musik gewisse Gefühle auszulösen imstande ist, dies vermag sie, da sie das Prinzip der Bewegung, das auch allen unserer Gefühlsregungen eigen ist, darstellen kann. Nur, dass sie *bestimmte* Gefühle mit *Notwendigkeit* auslösen kann, dies wird von Hanslick verneint. Dass also, wie durch Naturgesetze bestimmt, beim Hören einer bestimmten Melodie sich in jedem Menschen immer das gleiche konkrete Gefühl einstelle.

Für Hanslick ist Musikwahrnehmung ein bewusster Vorgang. „*Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, ist nicht das Gefühl, sondern die Phantasie, als die Tätigkeit reinen Schauens.*“⁷⁶ Dieser Begriff des reinen Anschauens ist problematisch, bezieht man ihn auf die Praxis des Musikhörens, denn er erfasst den körperlichen Aspekt des 'Musik als Tun' nicht. Für Hanslick ist jede Art von Einfluss der Musik auf Körper oder Gefühl mit dem Begriff des „*Pathologischen*“ verbunden. Dieser ist in zweifacher Weise zu verstehen: Das „*Pathologische*“ bezeichnet im ursprünglichen Sinne jede Art von „*Erleiden*“, wird jedoch auch schon im pejorativen Sinne von „*krankhaft*“ verwendet. Jeder der sich vom Pathos einer Melodie oder dem beschwingten Rhythmus eines Walzers mitreißen lässt, erliegt dem „*Elementarischen*“ der Musik und ist somit nicht mehr fähig zum „*reinen Anschauen*“. Das „*Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung*“⁷⁷ können den enthusiastischen Hörer in einen Zauber des Gefühls hüllen, welcher sein ästhetisches Urteilsvermögen behindert.

Das rein ästhetische Anschauen der Musik hingegen, ist für Hanslick ein „*geistiges Nachfolgen*“⁷⁸ und „*successive[s] Betrachten der Tonformen*“⁷⁹.

„*Ohne geistige Thätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß. Der Musik ist aber diese Form von Geistesthätigkeit darum besonders eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit einem Schlag dastehen, sondern sich successive am Hörer abspinnen, daher sie von diesem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes Betrachten, sondern ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Diese Begleitung kann bei verwickelten Compositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern.*“⁸⁰

Einerseits will Hanslick Ästhetik als eine Wissenschaft entwerfen, andererseits spricht er von

⁷⁵ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 54

⁷⁶ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 4

⁷⁷ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 70

⁷⁸ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 78

⁷⁹ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 5

⁸⁰ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 78 f.

„ästhetischem Genuß“. Aus dieser unklaren Trennung von „Ästhetischer Anschauung“ und rein wissenschaftlicher Erkenntnis der Musik, wird die Problematik Hanslicks Position deutlich und es erhebt sich die berechtigte Frage, ob Musik überhaupt gänzlich ästhetisch (d.h. gefühllos distanziert) angeschaut werden kann, ohne dass dabei ein spezifisch musikalisches Moment verloren geht. Der Begriff des ästhetischen Anschauens als einer „Kunst des Hörens“⁸¹ ist bei Hanslick zwar klar unterschieden vom pathologischen „Berauschtwerden“⁸², jedoch nicht vom wissenschaftlich analysierenden Hören.

Hanslicks Bestreben ist es die Musik gänzlich isoliert zu betrachten, um so auf die ihr spezifischen Bestimmungen zu kommen. Da die Musik nach Hanslicks Auffassung ihr Wesen nicht in Bezug auf etwas anderes außerhalb ihrer selbst haben kann, fallen in der Musik Form und Inhalt zusammen. „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“⁸³ D.h. Musik bedeutet nichts anderes als Musik, und wir als ästhetische Zuhörer erfreuen uns in ihr an den schönen, bewegten Formen. Ihre Bedeutung wird von Hanslick der der *Arabeske*⁸⁴ verglichen, die, ohne etwas auszudrücken oder zu bedeuten, eine schöne Form ohne bestimmten Inhalt ist.

Außermusikalisches wird streng von innermusikalischem Inhalt getrennt. Die Musik erhält dadurch einen Status der Autonomie⁸⁵ in Bezug auf alles Außermusikalische. Damit kommt der Instrumentalmusik als reiner und absoluter Tonkunst die größte Bedeutung in Bezug auf ästhetische Untersuchungen der Musik zu. Vokalmusik gilt für eine widersinnige Vermischung zweier sich widerstrebender Prinzipien. Denn immer findet ein Kampf zwischen der begrifflichen Struktur der Sprache und der harmonischen der Musik statt. Ein besonders gegen Wagner gerichtetes Beispiel Hanslicks ist die Unzulänglichkeit der Oper, die als einheitliche Kunstform für ihn unmöglich ist.

Die Streitfrage, ob in der Oper die Musik oder der sprachlich dramatische Ausdruck bestimmendes Prinzip sein solle, oder ob eine ‚organische‘ Symbiose die Oper als vollkommene Kunst möglich

⁸¹ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 79

⁸² Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 79

⁸³ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 32

⁸⁴ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 32 f.

⁸⁵ Diese Idee der Autonomie der Musik wird von H.H. Eggebrecht in seinem Aufsatz „Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik“, in P. Faltin u. H. –P. Reinecke (Hrg.), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973, S. 48-57, eng verknüpft mit der Entstehung der Ästhetik als selbstständiger Disziplin: „In der ‚Ästhetik‘ nämlich, ihrem Entstehen und Herrschen, fand die Trennung des musikalischen Bedeutens in Inner- und Außermusikalisches (die eine Wertung impliziert) sowie – hiermit eng verknüpft – die Idee der Autonomie der Musik, die Betonung der Begriffslosigkeit als ihr Spezifikum und damit in eins die Herrschaft der formalistischen Musikauffassung ihre von der Philosophie gestiftete wissenschaftliche und zugleich zutiefst historische Basis. Denn in Beziehung zu Kunst besagt ‚Ästhetik‘ dem Namen nach, daß der Sinn des künstlerischen Gebildes für die sinnliche Auffassung existiert und sich dementsprechend durch die je spezifische Sinnlichkeit des zur Kunst verwendeten Materials selbst begründet und verstehbar macht. Die sub specie von Ästhetik verstandene, unter den Maximen der ästhetischen Intention produzierte und rezeptierte Kunst isoliert das Kunstgebilde als sinnliches Dasein zu einer sinnhaltigen Welt für sich. [...] Die Ästhetik ist die Theorie der Kunst als Gegenwelt, der Kunst als autonome Erscheinung, deren Funktionslosigkeit sie stiftet, damit Kunst die Funktion der Gegenwelt erfüllen kann.“ S. 49

machen kann, wird auch für Nietzsche eine seiner wichtigsten Fragen sein.

Hanslick verneint diese Frage wie gesagt, mit der Begründung, dass „*die unfreie Stellung [...], welche Musik und Text zu einem fortwährenden Überschreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper [...] auf dem steten Kampf zweier berechtigter Gewalten beruht.*“⁸⁶

Der Opernkomponist muss also ständig zwischen zwei Seiten vermitteln, sodass die Oper einen steten Kompromiss darstellt, in dem der Zuschauer weder das Wort noch die Musik rein genießen kann. (Als anschauliches Beispiel führt Hanslick das *Rezitativ* an, bei dem die Musik dem vokalen Ausdruck folgend, ihren eigenständigen Ausdruckscharakter vollständig verliert. – Ein Rezitativ ohne Text, hört sich vollkommen sinnentleert an.) In ihrer letzten Konsequenz müssen sich die Prinzipien der Musik und des Dramatischen gegenseitig ausschalten. Dementsprechend müsste die Oper entweder zum Wortdrama oder zur Instrumentalmusik zurückkehren. Gegen Richard Wagners Grundthese in *Oper und Drama* (die Musik sei ausschließlich Mittel zum Drama) wird in diesem Zusammenhang die Behauptung aufgestellt: „*eine Oper, in der die Musik immer und wirklich **nur als Mittel** zum dramatischen Ausdruck gebraucht wird, ist ein musikalisches Unding.*“⁸⁷

Die Problematik der wagner'schen Musikdramen wird von Hanslick, ebenso wie von Nietzsche später⁸⁸, dem Gluck-Piccini Streit des 18. Jahrhunderts verglichen, und Richard Wagner, welcher auf Gluck'schen Prinzipien, die primär den dramatischen Ablauf im Auge haben (*prima le parole, poi la musica*), aufbaute, hätte sich „*manch' eitles Gerede [...] ersparen können, hätte er in den Schriften des Gluck'schen Musikstreites sich informiert, wie viel von der Frage bereits längst besprochen und erledigt worden war.*“⁸⁹

Die Affinität zum Sprachlichen als auch die gleichzeitige Abgrenzung der Musik von der Sprache – hier am Beispiel der Oper exerziert – sind sowohl bei Hanslick als auch bei Nietzsche Brennpunkte die im Kontext des 19. Jahrhunderts in der Person Richard Wagners konvergieren. Insofern ist die Autonomieästhetik Hanslicks in vieler Hinsicht die Grundlage der späteren Wagner-Kritik Nietzsches.

Sind in der Sprache nach Hanslick die Töne lediglich Mittel zum Zwecke des Ausdrucks, so ist in der Musik der Ton selbst der Zweck, also Selbstzweck. Die ästhetische Untersuchung eines Werkes muss sich sodann ausschließlich dem „spezifisch Musikalischen“, der „musikimmanenten“ Bedeutung, der Musik zuwenden.

Hanslick ist sich der Schwierigkeit bewusst, dieses „spezifisch Musikalische“, das „*selbstständige Schöne der Tonkunst*“⁹⁰ zu schildern. Denn da jede Beschreibung bildlich ist, das rein Musikalische

⁸⁶ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 28

⁸⁷ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 31

⁸⁸ KSA 11, S. 538

⁸⁹ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 34

⁹⁰ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 34

jedoch jeder Begrifflichkeit und Bildlichkeit entbehrt, ist jede Beschreibung der Tonkunst immer nur eine Metapher und trifft den eigentlich gemeinten Gegenstand nicht.

Obwohl Hanslick Vergleiche der Musik mit der Sprache aus verschiedenen Gründen ablehnt, hauptsächlich deshalb, weil eine Sprache einen bestimmten Inhalt transportiert, Musik dies aber - wie gezeigt - nicht kann, gibt es analoge Phänomene in Sprache und Musik. Ebenso wie die Sprache, scheint auch Musik nach syntaktischen Gesetzen zu funktionieren, in beiden gibt es also ein Moment der Vernunft. Musik scheint somit der Form nach Sprache ohne Inhalt zu sein. Hanslick drückt diesen scheinbar widersprüchlichen Sachverhalt folgendermaßen aus:

*„In der Musik ist Sinn und Folge, aber **musikalische**; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu **übersetzen** nicht im Stande sind.“⁹¹*

Die musikalischen Elemente bestehen nach Hanslick in (harmonischen, rhythmischen, etc.) Verhältnissen zueinander, die auf „geheimen Naturgesetzen“⁹² basieren. Ist ein Kunstwerk diesen Verhältnissen gemäß gebildet, wird es von uns *instinktiv* als schön empfunden, d.h. *„durch bloße Anschauung [...], ohne daß ein logischer Begriff den Maßstab [...] hierzu abgeben würde.“*⁹³

Laut Hanslick besteht der rein musikalische Charakter eines Stückes eben in diesen Verhältnissen der Tonbildung; da wir aber immer nur in Bildern von diesem musikalischen Charakter sprechen können, entlehnen wir zur Beschreibung desselben oft Begriffe aus unserer Gefühlswelt. Man solle aber solche Beschreibung *„immer im Bewußtsein ihrer Bildlichkeit brauchen.“*⁹⁴

Dies oben schon beschriebene Paradoxon, dass wir über unbildliches nur mit Hilfe von Bildern sprechen können, ist einer der Hauptgedanken Nietzsches *Geburt der Tragödie* und insbesondere der ein Jahr später verfassten Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. Durch diese zugrundeliegende Widersprüchlichkeit verliert jede sprachliche Aussage in Bezug auf Musik ihre Eindeutigkeit und wird zur Metapher. Hanslick versucht dieses Dilemma zu umgehen, indem er Musik meist nur negativ bestimmt und seine Begriffe (die ebenfalls immer nur den Stellenwert von Metaphern oder Analogien haben), von jedem Bild- oder Affektbezug rein zu halten versucht. Dennoch kommt er nicht umher bildliche Vergleiche heranziehen zu müssen; die Musik wird von ihm in diesen Fällen meist der Architektur verglichen. Nietzsche hingegen geht den umgekehrten Weg; er versucht nicht dem Widerspruch auszuweichen, sondern geht geradezu in ihn hinein, indem er die ganze *Geburt der Tragödie* in metaphorisch, mythologisch – bildlicher Form verfasst und so auch Bereiche jenseits von Hanslicks Ästhetik zu erfassen versucht.

⁹¹ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 35

⁹² Vgl. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 35

⁹³ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 35

⁹⁴ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 37

3.1. Grenzen der Hanslick'schen Musikästhetik und Bruchlinien an denen Nietzsches Geburt der Tragödie ansetzt:

Hanslick konzipiert seine Ästhetik in klarer Abgrenzung von metaphysischen Fragen und ist sich dabei vollkommen bewusst, dass seine Ansicht von Musik gewisse Bereiche und Fragen ausspart. Das Thema des Komponierens bzw. Kunstschaffens wird von ihm daher nur zur Hälfte behandelt. Komponieren ist für Hanslick Ausarbeiten musikalischer Ideen und Strukturen. Er geht dabei immer von schon gegebenem Tonmaterial aus. Der *Ursprung* der tonlichen Idee, dasjenige, woher die musikalische Eingebung entspringt und in die Phantasie des Künstlers dringt, wird von ihm lediglich als „*primitive, geheimnisvolle Macht, in deren Werkstätte das Menschaugen nun und nimmermehr dringen wird*“ beschrieben. *Wie bzw. wodurch* dieses Tonmaterial im Kopf des Komponisten erstmals erscheint, ist eine Frage die jenseits Hanslicks Ästhetik liegt. Diese beschreibt die Arbeit des Künstlers erst nachdem die Melodie in seinem Geist als „erstes Samenkorn“ den Anfang des Entstehungsprozess des Kunstschaffens gesetzt hat. „*Hinter die Entstehung dieses ersten Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müssen es als einfache Tatsache hinnehmen.*“⁹⁵ Das Wesen der Musik bleibt bei Hanslick transzendent und daher nicht zugänglich, ebenso bei Nietzsche, der den Ursprung der Kunst als etwas „*gänzlich Unentzifferbares*“⁹⁶ bezeichnet, jedoch den Versuch unternimmt in Bildern darüber zu reden.

Die Frage nach dem Genius, der Inspiration, die bei Hanslick ausgespart wird, kann als einer der Punkte zählen, die Nietzsche dazu motivierten die Frage in der *Geburt der Tragödie* auf einer metaphysischen Ebene noch einmal zu stellen.

Ebenso verhält es sich mit metaphysischen Erläuterungen des autonomen musikalischen Gehalts der Tonverbindungen. Ästhetik als Wissenschaft kann nicht erklären *warum* Sept- und Sext - Akkorde eine gewisse Wirkung auf Körper und Gefühl haben, sie kann nur zeigen, *dass* sie es tun, indem sie die Eindrücke beim Hören eines Stücks auf dessen musikalische Strukturen zurückführt.

Hanslicks anti-metaphysische Haltung würdigt die Kunst jedoch keineswegs auf eine rein handwerkliche Tätigkeit herab; ganz im Gegenteil: das Thema der künstlerischen Inspiration wird von Hanslick ehrfurchtsvoll übergangen mit den Satz: „*Unerforschlich ist der Künstler, unerforschlich das Kunstwerk*“⁹⁷.

Allerdings begrenzt Hanslicks Herangehensweise seine Musikästhetik nicht nur in metaphysischer Hinsicht, sondern auch alltägliche Phänomene wie die Gebrauchsmusik, beispielsweise in Form der Tanzmusik und Tafelmusik, sowie Phänomene der Volksmusik können dadurch nicht ausreichend begriffen werden.

⁹⁵ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 36

⁹⁶ KSA 7, S. 361

⁹⁷ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 37

Da im Fall der Gebrauchsmusik der Bezug dieser zu außermusikalischen Inhalten und Zwecken dem rein ästhetischen Anschauen im Wege steht, sowie im besonderen Fall der Tanzmusik das pathologische Moment im 'Mitgerissen-werden' durch die Musik, den Zuhörer „unfrei“ macht, können diese Bereiche der Kunst durch rein ästhetische Begriffe nur zum Teil beschrieben werden. Denn in diesen Fällen ist die elementare Wirkung der Musik auf das Gefühl und den Körper im Gebrauch untrennbar miteinander verbunden. Für Hanslick ist Musik Selbstzweck; Tanzmusik aber hat ihren Zweck außerhalb ihrer selbst, nämlich in der Bewegung des Körpers. Wir werden sehen, dass Nietzsche den Tanz wiederum als Selbstzweck versteht, „*Mit den Armen und Beinen sich bewegen ist ein Embryo des Kunsttriebs. Der Tanz ist Bewegung ohne Zweck; Flucht vor der Langeweile ist die Mutter der Künste.*“⁹⁸ Hanslicks autonome Musikästhetik lässt also keine Vermischungen mit Ästhetiken anderer Künste zu, weil alle Bewertungskriterien musikimmanent sein müssen. Daher kann er Wagners Musikdramen auch nur als unvollkommene Kunst begreifen. Nietzsche dagegen strebt in seiner pro Wagner gerichteten Intention der *Geburt der Tragödie* eine Vereinigung aller Künste und eine „Universalästhetik“ an, die er in Wagners Idee des Gesamtkunstwerks angedeutet sieht.

Auch für die griechische Musik der Antike finden sich bei Hanslick keine zureichenden Bewertungskriterien. Er erkennt zwar, dass die Musik des griechischen Altertums „*nicht Kunst in unserem Sinne*“⁹⁹ war, sondern ihre „elementarischen“ Wirkungen viel ungezügelter auf ihre „ungebildeten“ Zuhörer ausüben konnte: die Musik werde hier jedoch „*als rohe Naturgewalt empfunden*“¹⁰⁰ und fällt dadurch in die Kategorie der Naturerscheinungen und nicht in die der Kunstmusik. Ebenso fallen der „Terzgesang“ der Hirten und der Volksgesang unter den Begriff des „Elementarischen“, so „*daß ein einfacher Hornruf, ein Jodler im Gebirg uns zu größerem Entzücken aufrufen kann als jede Beethoven'sche Symphonie. In diesem Fall tritt aber die Musik in die Reihe des Naturschönen. Nicht als dieses bestimmte Gebilde in Tönen, sondern als diese bestimmte Art von Naturwirkung in solchem kommt uns das Schöne entgegen [...]*“¹⁰¹

Dieses Elementarische, das Hanslick der antiken Musik in größerem Maße attestiert und das durch das Gegensatzpaar des „Ästhetischen“ und „Pathologischen“ nicht begriffen werden kann, wird Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* aufgreifen, um Musik und Kunst im Allgemeinen wieder im Kontext des Lebens als „muisches Tun“ zu betrachten.

⁹⁸ KSA 8, S. 432

⁹⁹ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 76

¹⁰⁰ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 73

¹⁰¹ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 80

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Endergebnis der Arbeit Hanslicks eine „Musikwissenschaftliche Methode zur Untersuchung des Musikschönen“ ist und somit eine methodische Basis der Musikwissenschaft. Gleichzeitig ist dadurch klar, dass Hanslick nicht das Ziel einer „Kunstphilosophie der Musik“, wie sie beispielsweise Nietzsche anstrebt, verfolgt. Dennoch haben wir gesehen, dass gewisse Berührungspunkte zwischen beiden Bereichen bestehen, wie z.B. das Verhältnis von Sprache und Musik. Die Überlegungen Hanslicks können daher in ästhetischer Hinsicht für eine „Philosophie der Tonkunst“ nutzbar gemacht werden. Um aber einen Übergang zwischen der Musikwissenschaft Hanslicks und einer Musikphilosophie zu schaffen muss Erstere durch aussermusikalische Bezüge erweitert werden, um in Bezug mit dem menschlichen Leben (z.B. seinem leiblichen Dasein) und Denken treten zu können. Eine zeitgemäße Musikphilosophie wie sie vorstellbar wäre, müsste auf komparative Weise ästhetische, psychologische sowie metaphysische Betrachtungsweisen in ihre Überlegungen miteinbeziehen.

4. Die Epoche der Spätromantik (ab 1850):

Um Nietzsches Gedanken zur Ästhetik, die sich, wie gezeigt werden soll, aus seinem durch den romantischen Zeitgeist geprägten Kunstverständnis heraus entwickeln, welches Kunst notwendigerweise mit dem Gesamtphänomen des Lebens verknüpft, zu verstehen, muss man zuerst die gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen der als ‚Neuromantik‘ bezeichneten Zeit um 1850 aufschlüsseln und darlegen.

Denn es wäre, um mit Carl Dahlhaus zu sprechen, abwegig und anmaßend ein Zeitalter und seine Ideen nicht aus seinen eigenen Voraussetzungen heraus zu verstehen.

Das 19. Jahrhundert wird in der Musikgeschichte gemeinhin durch ein sogenanntes Aufbrechen der Form und Erweitern der Tonalität charakterisiert. Als Grund für diese Wende in der Kompositionstechnik (als Ausdrucksästhetik) sowie in der ästhetischen Rezeption wird meist simplifizierend die Erschöpfung der klassischen Formen der Fuge und Sonate von Bach bis Beethoven angeführt. Dies kann man durch musiktheoretische Analyse der Formen und Harmonielehre der Klassik bis Beethoven und durch Aufzeigen der Unterschiede zur romantischen Musik des frühen 19. Jahrhunderts beschreiben. Die „Erschöpfung“ der klassischen Form wird dabei meist als unverrückbare musikgeschichtliche Tatsache hingestellt, ohne dass dabei nach dem Grund gefragt wird *warum* sich in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts dieses Gefühl der Erschöpfung der alten Stilmittel einstellte. Es ist doch wesentlich zu unterscheiden zwischen einer ‚Neuerungssucht‘ (wie sie Nietzsche der dekadenten Gesellschaft in *Der Fall Wagner* vorwirft), welche zu kurzzeitigen Moden und Trends, also kleinen Änderungen, führt und einem fundamentalen Paradigmenwechsel des ästhetischen Zeitgeists, der in dem Wechsel der *Ideen*, die ein Zeitalter charakterisieren, seinen Grund hat.

Hier soll nicht diskutiert werden ob und inwiefern Ideen existieren und ob Begriffe wie ‚Zeitgeist‘, ‚Weltgeist‘, etc. sinnvolle Kategorien sind, auch nicht ob Ideen der Ursprung oder ein Produkt menschlicher Denkweisen sind. Jegliche Debatten metaphysischer Art, und damit verbundener Hierarchiebildung, liegen mir fern. (Von dieser Art von Metaphysik wird im Folgenden bei Richard Wagner noch genug die Rede sein). Zweck meiner Arbeit soll in diesem Abschnitt nur eine adäquate Beschreibung der Zeit und der kulturellen Umstände sein, in der Nietzsche lebte und seine musikalischen Erfahrungen machte.

Diese vorher angesprochenen Ideen sind also insofern relevant, als dass sie zur Veranschaulichung des Selbstverständnisses einer Zeit, die wir nicht erlebt haben, beitragen.

Solche zur damaligen Zeit herrschenden oder heraufkommenden Ideen sind zum Beispiel die des ‚Genies‘, der ‚Echtheit‘ und ‚Originalität‘ etc., die das geistesgeschichtliche Korrelat zu den musikgeschichtlichen Änderungen in Harmonik und Syntax darstellen. Und da dies eine

philosophische Abhandlung und keine musikwissenschaftliche ist, wird es im Folgenden um eben diese Ideen gehen.

In der Zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren in den anderen Künsten wie der Malerei und Literatur neue Strömungen wie Realismus und Impressionismus emporgekommen, sowie in den Geisteswissenschaften der Einfluss des Positivismus, wie sich selbst in Nietzsches Werk zeigt, immer mehr zunahm.

Stellt man die Werke der Musik Wagners und Liszts daneben, erscheinen sie als arger Kontrast zu dem übrigen Geistesgeschehen dieser Zeit. Diese im umgangssprachlichen Sinne des Wortes 'romantische' Musik mit ihren mythischen Themen mag uns auf den ersten Bick als ein reaktionärer Gegensatz zum technisch - wissenschaftlichen Fortschrittsgedanken der sich anbahnenden Moderne erscheinen. Die Tatsache, dass die romantische Musik des späten 19. Jahrhunderts in Vergleich zu den übrigen zeitgenössischen Künsten 'veraltet', 'anachronistisch' erscheint, mag Nietzsche auch zu der These über die Musik als „Spätling der Cultur“¹⁰², in der sich ein zuendegehendes Zeitalter „aussingt“ veranlasst haben. Auch seine Gedanken zur Musik als eigentlich romantische Kunst sind aus diesem Kontext heraus zu verstehen. Die ‚Unzeitgemäßheit‘ dieser Musik der Neuromantik mag auch das gewesen sein, was Nietzsche an ihr anfangs so anzog. Diese Musik erschien als Gegenwelt zu einer verwissenschaftlichten Welt, die Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* in Form des sokratisch theoretischen Menschen angriff.

Es scheint hier wichtig die neuromantische Musik etwa eines Wagners von der romantischen um 1800 (z.B. Schubert) zu unterscheiden. Nämlich dadurch, dass, wie Dahlhaus¹⁰³ es ausdrückt, sie im Bewusstsein, als romantische Musik nicht mehr „substanziell“ zu sein, die Tendenz hat, neue komplizierte Techniken zu erfinden, um nicht in Kitsch zu verfallen. Das soll heißen, dass die einfache Direktheit und Simplizität des Ausdrucks der vorangegangenen Romantik in ihrer Nachfolge nicht mehr authentisch (weil repetitiv) wirkte. In diesem Gedanken spiegelt sich das romantische Bild des Künstlers als Genius, der sich immer neu erfinden muss, um nicht Epigone seiner selbst zu werden, wieder. Um daher nicht banal oder kitschig zu wirken und der Kunst ihren Kunstcharakter zu erhalten, sahen sich Wagner und seine Zeitgenossen genötigt neue kompositorische Mechaniken zu erfinden, wie zum Beispiel die schwebende Tonalität des „Tristan“ ein gutes Beispiel dafür ist. Diese Erweiterung der Tonalität und der Formprinzipien, die als Hauptmerkmal der Neuromantik gelten, sind es, die Nietzsche in seinen späteren Werken gegen

¹⁰² KSA 2, S. 450

¹⁰³ Carl Dahlhaus: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts.* München 1974

Wagner (als Vertreter der dekadenten Romantik) hart angreifen wird.

Man kann aber festhalten, dass diese neuen Methoden in anderer Weise gerade ein äußerst ‚unromantisches‘ Moment in der Musik darstellen. ‚Unromantisch‘ deshalb, weil sie erstens die Simplizität der vorangegangenen romantischen Musik aufheben soll und zweitens, weil sie als eigentliches Analogon zum mechanischen Gedanken des Positivismus im Bereich der Geisteswissenschaften erscheint. Man kann also sagen, dass ein und derselbe Gedanke, nämlich der des ‚technischen Fortschritts‘, sowohl auf die Musik als auch auf die Wissenschaften, die gerade um 1850 als schroffe Gegensätze erscheinen, starke Wirkung gehabt hat. Dieser Gedanke neue technische Systeme zu erfinden, um den sogenannten Fortschritt voranzutreiben – wobei der Terminus Fortschritt im Bereich der Musikgeschichte nicht gern verwendet wird – wird als Fortsetzung bei Arnold Schönberg sein Extrem finden.

Der beschriebene Sachverhalt – der Gegensatz von künstlerischem Genius und positivistischer Mechanik - bezeichnet eine der vielen Problemstellungen der Musikästhetik des späten 19. Jahrhunderts, die sich in einem gleichzeitigen Auseinanderlaufen und Zusammenbringen scheinbar widersprüchlicher Momente des damaligen Geisteslebens darstellen. Wir erkennen also die Epoche der Neuromantik als eine Zeit der ästhetischen Gegensätze und den Versuch sie zusammenzubringen. Der widersprüchliche Aspekt dieses Denkens hat bei Nietzsche in unvergleichbarer Form seine Spuren hinterlassen.

Man muss sich also ständig den geistesgeschichtlichen Kontext des späteren 19. Jahrhunderts, wie er oben beschrieben ist, vor Augen halten, wenn man sich von den Widersprüchen zu denen uns Nietzsches Texte¹⁰⁴ provozieren, nicht kopfschüttelnd abwenden will.

¹⁰⁴ Allem voran die *Geburt der Tragödie*, die in metaphysischer Ausdrucksweise geschrieben, sich keineswegs immer an ihre eigene Begrifflichkeit hält.

4.1. Nietzsches kritische Auseinandersetzung mit Wagners Musikästhetik in seinem Fragment „Über Musik und Wort“:

Nietzsches Fragment „Über Musik und Wort“¹⁰⁵ welches um 1871 verfasst wurde, beinhaltet viele Kritikpunkte an Wagners Musikästhetik, die so nicht, aus welchen Gründen auch immer, in die später verfasste *Geburt der Tragödie* Eingang gefunden haben. Wir können daher an diesem Fragment den Ursprung und die Entwicklung der späteren Polemik gegen das Wagner'sche Musikdrama verfolgen. Außerdem ist diese Stelle umso interessanter, als sie zu einer Zeit entstand als Nietzsches Verhältnis zu Wagner noch ungetrübt war und sein wie üblich scharf widerlegender Ton noch nicht die polemischen Schärfe besitzt, die er 1888 im *Fall Wagner* annehmen wird. Daher sind die dargebrachten Argumente aufbauender und klarer formuliert als in seinem Spätwerk, das zu stark aphoristischer Verkürzung neigt. (Wie wohl jedoch der polemische Wortlaut dieses Fragments unüberhörbar ist.)

Wagner hatte in seiner Schrift *Oper und Drama* (1850) die Musik in den Dienst des Dramas gestellt, indem er behauptete: „[...] der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war [...]“¹⁰⁶

Diese fundamentale These Wagners greift Nietzsche im Fragment „Über Musik und Wort“ an wenn er schreibt: „Die Musik aber nun gar in den Dienst einer Reihe von Bildern und Begriffen zu stellen, sie als Mittel zum Zweck, zu ihrer Verstärkung und Verdeutlichung, zu verwenden - diese sonderbare Anmaßung, die im Begriff der „Oper“ gefunden wird, erinnert mich an den lächerlichen Menschen, der sich mit seinen eigenen Armen in die Luft zu heben versucht [...]“¹⁰⁷

Geht es Wagner um die Verwirklichung der „dichterischen Absicht“¹⁰⁸ zum Zwecke derer die Musik ein Mittel darstellt, würdigt Nietzsche die dichterische und darstellende Kunst als eine die Musik reproduzierende Erscheinung herab wenn er fortfährt: „Die Musik kann nie Mittel werden, man mag sie stoßen, schrauben, foltern: als Ton, als Trommelwirbel, auf ihren rohesten und einfachsten Stufen überwindet sie noch die Dichtung und erniedrigt sie zu ihrem Widerscheine. Die Oper als Kunstgattung nach jenem Begriff ist somit nicht sowohl Verwirrung der Musik, als eine irrthümliche Vorstellung der Aesthetik...“¹⁰⁹

Nietzsche geht hier in seiner Argumentation von dem später in „Über Wahrheit und Lüge im

¹⁰⁵ Dieser Titel für die im Folgenden zitierte Passage stammte nicht von Nietzsche selbst, sondern von späteren Herausgebern und hat sich zur Benennung angesprochener Textstelle eingebürgert. Ich beziehe mich in meiner Zitation auf zwei in der KSA gesondert angeführte Textstellen, die beide gleich datiert sind (Frühjahr 1871) und sich teilweise überschneiden: KSA 7, S.185-192. Fragment 7 [127] und KSA 7, S. 359-369. Fragment 12[1]

¹⁰⁶ R. Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig, Band III, S. 231

¹⁰⁷ KSA 7, S.186

¹⁰⁸ R. Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig, Band IV, S. 207

¹⁰⁹ KSA 7, S. 186

außermoralischen Sinne“ (1873) verfassten Gedanken einer Genealogie der Begriffe aus, welcher versucht darzulegen, dass Begriffe erst durch eine Metaphernbildung zustande kommen. Diese Begriffe sind daher erst Produkt vager Assoziationen von denen die Musik in direkter (also unbegrifflicher) Weise spricht.

Dieser Gedankengang, den ich später in einem gesonderten Kapitel noch weiter ausführen möchte, spricht der Musik eine Art „prä-rationalen“ Stellenwert zu. Musik und Sprache verhalten sich demnach im übertragenen Sinne wie Vater und Sohn zueinander: *„...welch ein unnatürliches, ja unmögliches Unterfangen es sein muß, Musik zu einem Gedichte zu machen d.h. ein Gedicht durch Musik illustriren zu wollen, wohl gar mit der ausgesprochenen Absicht, die begrifflichen Vorstellungen des Gedichtes durch die Musik zu symbolisieren und damit der Musik zu einer Begriffssprache zu verhelfen: ein Unterfangen, welches mir ähnlich vorkommt wie wenn ein Sohn seinen Vater zeugen wollte.“*¹¹⁰

Das könnte man so verstehen: Wenn ich ein Gedicht mit Musik illustrieren möchte, dann illustriere ich nicht die Worte bzw. den Text des Gedichtes, sondern die Stimmung des Gedichts.¹¹¹ Die Musik spricht von der zugrundeliegenden Stimmung des Gedichts, also vom Selben wovon auch die Worte sprechen, jedoch auf andere, unmittelbare Weise.

Als veranschaulichendes Beispiel führt Nietzsche hier die Intonation, den „Tonuntergrund“ als das jenseits aller Verschiedenheit der Sprache allgemeinverständliche, gegen den begrifflichen Inhalt der Sprache, ins Treffen. Die Wahl und Stellung der Worte hingegen rechnet er einer untergeordneten Gebärdensymbolik bei, die den tönenden Untergrund zuallererst benötigt um sich an ihm zu entwickeln. Die Musik braucht nach dieser Auslegung die Worte nicht um verständlich zu sein, doch die Worte der Sprache brauchen die Musik als den tönenden Untergrund, durch welchen nach Schopenhauers Auslegung der Wille sich kundtut. Nicht die Dichtung ist Ursprung der Musik, sondern die Musik gebiert die Dichtung.

Die bildliche Rohheit der Dichtung wird dem musikalischen Ausdruck, so Nietzsche, gar nicht gerecht und würde sogar störend auf die Wahrnehmung der Musik wirken, würde nicht das Tönende der Musik uns so vereinnahmen, dass wir beispielsweise bei einer Messe Palestrinas oder einer Kantate Bachs den Sinn der gesungenen Worte ignorieren und ihn als bloßes „Material für den Stimmgesang“ wahrnehmen.

Wagners musikgeschichtliche These, die er in seiner Beethovenschrift von 1870 darlegt, Beethoven

¹¹⁰ KSA 7, S. 362

¹¹¹ Zum Begriff der Stimmung bei Nietzsche und Schiller siehe Kap. 5.6.1. dieser Arbeit

hätte mit dem letzten Satz der 9. Sinfonie ein Bekenntnis gegen die absolute Musik und für die Vokalmusik abgelegt, indem er einen Chor sagen ließ was die Musik nicht auszudrücken im Stande war, bezeichnet Nietzsche in diesem Zusammenhang (ohne Wagner hier explizit zu nennen) höhnisch als „*ungeheuerlichen Aberglauben*“¹¹²

Im gleichen Zug jedoch zitiert Nietzsche an dieser Stelle Wagner Beethovenschrift, gegen Wagner selbst, wobei er dies jedoch als wohlwollende Zustimmung ‚tarnt‘: „*Vielmehr gilt von diesem Satze genau dasselbe, was Richard Wagner in Betreff der großen Missa solemnis sagt, die er „ein rein symphonisches Werk des ächtesten Beethovenschen Geistes“ nennt. „Beethoven“ S. 47: „Die Gesangstimmen sind hier ganz im Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in diesen großen Kirchencompositionen, nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang und verhält sich nur deswegen nicht störend zu unsrer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keineswegs Vernunftvorstellungen anregt, sondern, wie dieß auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrücke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt.*“¹¹³

Was Nietzsche schon 1871 kritisiert, ist die typisch romantische Tendenz, Begründung und Vorbild der Musik in der Poesie zu bestimmen. Diese Tendenz wird Nietzsche später in *Der Fall Wagner* als Kennzeichen der Dekadenz der gesamten romantischen Kultur anführen. Man kann auch an der Argumentationsweise Nietzsches in dieser Problematik des Vorrangs von Sprache oder Musik, stark reaktionäre Züge erkennen; gemäß dem Motto: 'eine starke These benötigt eine ebenso starke Antithese'. Nietzsche neigt hier, wahrscheinlich beeinflusst durch Schopenhauer, zu der oben bereits angesprochenen Hierarchiebildung der Künste. Der Behauptung Wagners aus *Oper und Drama*, Musik sei ein Mittel für das Drama, setzt Nietzsche die höhnische Herabwürdigung der Worte und Gesten als „*abgespielte Gaukelei [...] von der der Einsichtige sich lachend abwendet*“¹¹⁴ entgegen.

Dabei zeichnet sich in der Beethoven-Schrift eine zweite, die Position des Vorrangs des Dramas vor der Musik relativierende Tendenz bei Wagner ab, die wahrscheinlich auf den Einfluss seiner ab 1854 beginnenden Schopenhauerlektüre zurückzuführen ist.

Carl Dahlhaus hat in seiner Abhandlung über Nietzsches Fragment „Über Musik und Wort“¹¹⁵

¹¹² KSA 7, S. 367

¹¹³ KSA 7, S. 367

¹¹⁴ KSA 7, S. 185

¹¹⁵ Carl Dahlhaus: „Die doppelte Wahrheit in Wagners Ästhetik. Zu Nietzsches Fragment 'Über Musik und Wort'“, in Ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts*. München

aufgezeigt, dass Wagners Ausführungen zum Verhältnis von Musik und Drama äußerst zwiespältig sind.

Dies tritt an der fast zwei Jahrzehnte später als *Oper und Drama* verfassten Beethovenschrift besonders deutlich hervor. So schreibt Wagner über das oben angesprochene Verhältnis von Musik und Drama in seiner Beethoven-Schrift von 1870: „Wir wissen, daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethes und Schillers, die Musik bestimmen können; dies vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören“¹¹⁶

An dieser Textstelle zeichnet sich nun ein ganz anderes Bild als das von Nietzsche angegriffene ab. Nicht „Wort und Rede“ sind das bestimmende Element, sondern diese gehen in der menschlichen Darstellung des Dramas auf. Erst durch diese menschliche Darstellung im *Zusammenspiel* mit der Musik wird der dichterische Gedanke vermittelt. Denn das Drama ist hier ein „sichtbar gewordenes Gegenbild“ der Musik.

Diese Ambivalenz in Wagners Musikästhetik ist auch Nietzsche wohl nicht entgangen. Das wird allein dadurch klar, dass er diese widersprüchlichen Momente in Wagners Schriften oft genug gegeneinander ausspielt.

Man kann also Wagners theoretische Position als eine doppelte und nicht einseitige charakterisieren, hier im *Beethoven* ordnet Wagner Musik und Drama gleichen Stellenwert ein, anstatt sie wie in *Oper und Drama* zu hierarchisieren.

Die Widersprüchlichkeit seiner in *Oper und Drama* und im *Beethoven* dargelegten Thesen scheint jedoch für die damalige Rezeptionsgeschichte kein Hindernis gewesen zu sein, wiewohl es ja gerade in Nietzsches Werk ebenso zugeht. Man kann fast von einer synthetischen Kraft sprechen, die dieser Epoche der Geistesgeschichte innewohnt, die, wenn schon nicht die permanente Fähigkeit, so doch zumindest den Willen zur Vereinigung von scheinbar schroffen Gegensätzen darstellt.

Dieses dialektische Verhältnis von Musik und Drama bei Wagner wird in Nietzsches Polemik gegen ihn in ein kontradiktorisches umgedeutet. Geschieht dies im Fragment „Über Musik und Wort“ noch ohne Wagners Namen im negativen Kontext zu nennen, spitzt sich der Ton in Nietzsches Spätwerk von 1888 drastisch zu. Wagner fungiert hier als Repräsentant für die gesamte romantische Kunstströmung. Nicht nur dass Wagners eigene Argumente gegen ihn selbst gerichtet werden (z.B.: die schopenhauersche Metaphysik der Musik), das theatralische Moment in Wagners Schaffen und Charakter, das im vierten Teil der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, betitelt *Richard Wagner in*

1974 (S.22 – 39)

¹¹⁶ R. Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig, Band IX S. 111 f.

Bayreuth, noch neutral oder gar positiv als „*schauspielerische Urbegabung*“¹¹⁷ beschrieben wird, wird in *Der Fall Wagner* zu einer die Massen betörenden Scharlatanerie, die eine „*Niedergangskultur*“¹¹⁸ begründet.

Der Einfluss der schopenhauerschen Willensmetaphysik auf Nietzsche und Wagner ist unleugbar ersichtlich, allein durch die Tatsache, dass beide ihn oft genug zitieren. Jedoch unterliegt dieser Willensbegriff Schopenhauers bei Nietzsche und Wagner in ihren Werken verschiedenen Modifikationen.

Sieht Schopenhauer in der Musik den unmittelbaren Ausdruck des Willens und den Willen also als den Ursprung und Inhalt der Musik, nimmt Nietzsche in vorliegendem Fragment 3 Differenzierungen dieses Begriffs vor.

*„Auch das gesammte Triebleben, das Spiel der Gefühle Empfindungen Affekte Willensakte ist uns — wie ich hier gegen Schopenhauer einschalten muß — bei genauester Selbstprüfung nur als Vorstellung, nicht seinem Wesen nach, bekannt: und wir dürfen wohl sagen, daß selbst der „Wille“ Schopenhauers nichts als die allgemeinste Erscheinungsform eines uns übrigens gänzlich Unentzifferbaren ist.“*¹¹⁹

Nietzsche unterscheidet dem entgegen 3 Abstufungen des „Willens“:

Dem in der *Geburt der Tragödie* als „Ur-Grund“ bezeichneten, das hier als „Unentzifferbares“ (1) genannt und charakterisiert ist. Davon ist der Wille (2) wiederum eine allgemeine Erscheinungsform im Reich der Vorstellungen (wenn auch als allgemeinste Vorstellung, so doch für uns ein nur durch die Vorstellung *vermittelter* allgemeiner Begriff). Und als Drittes scheidet er von diesen die Gefühle und Affekte als von „*bewußten und unbewußten Vorstellungen durchdrungen und gesättigt[e]*“¹²⁰

Zwar spricht Nietzsche davon, dass der Wille in der Musik zum Ausdruck kommt, doch sieht er im Willen zwar den Gegenstand, nicht jedoch den Ursprung der Musik¹²¹. Der Ursprung der Musik bleibt gemäß der romantischen Kategorie des Mystischen ein „Unentzifferbares“, das uns nicht direkt zugänglich ist.

Wenn der Wille als allgemeinste Vorstellung Gegenstand der Musik ist, so sind die mit bildlichen Vorstellungen verknüpften Gefühle bloße Symbole der Musik.

„Dagegen können diese Gefühle dazu dienen, die Musik zu symbolisieren: wie dies der Lyriker thut, der jenes begrifflich und bildlich unnahbare Bereich des „Willens“, den eigentlichen Inhalt und

¹¹⁷ KSA 1, S. 466

¹¹⁸ KSA 6, S. 37

¹¹⁹ KSA 7, S. 360

¹²⁰ KSA 7, S. 359

¹²¹ Vgl. KSA 7, S. 359

*Gegenstand der Musik, sich in die Gleichnißwelt der Gefühle übersetzt*¹²²

Nietzsche spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Gefühle den Künstler in seinem „*interesselosen Anschauen*“¹²³ behindern und daher etwas spezifisch „*unkünstlerisches*“¹²⁴ sind. (Wir werden hier sofort an Hanslicks musikästhetische Formulierungen erinnert, die die Ästhetik von den subjektiven Gefühlsregungen freihalten möchte.) Wie dieses „*interesselose Anschauen*“ mit dem Begriff des dionysischen Rausches aber einhergehen soll, wird in diesem Textfragment nicht geklärt. Dies wird erst in der *Geburt der Tragödie* anhand des „Bruderschlusses“ von Apollo und Dionysos dargelegt werden.

Die oben dargelegte Dreiteilung des Schopenhauer'schen Willensbegriffs stellt somit eine deutliche Abwendung von der von Hanslick als „verrottet“ bezeichneten Gefühlsästhetik dar. Die Musik wird nicht durch den Affekt bestimmt, sondern der Affekt ist eine subjektive *Interpretation* des Musikerlebnisses. Das Musikerlebnis erschöpft sich daher auch nicht im bloßen Wahrnehmen der erregten Gefühle, sondern dringt tiefer in den nicht näher spezifizierten, weil unentzifferbaren, „Urgrund“. Die durch Musik ausgelösten Gefühle sind, wie es Nietzsche ausdrückt, bloß ein „*Zwischenreich, das [...] gleichsam einen Vorgeschmack, einen symbolischen Vorbegriff der eigentlichen Musik giebt.*“¹²⁵

Wir haben also in diesem Verhältnis von „Unentzifferbarem“, Willen und Affekt eine Verbindung von Schopenhauer'scher Ästhetik der Gefühle mit einem Begriff der „absoluten“ (im Sinne von – nicht durch Gefühlsinhalte oder Bilder bestimmten) Musik.

¹²² KSA 7, S. 360

¹²³ KSA 7, S. 364

¹²⁴ KSA 7, S. 364

¹²⁵ KSA 7, S. 364

4.2. Nietzsches Abhängigkeit von Wagners musiktheoretischem Denken – Streitfrage über Stellung und Wesen der Musik:

Wie bereits beschrieben finden wir bei Wagner zwei verschiedene Lehren vom Wesen der Musik.

Einerseits eine Ästhetik wie sie im *Kunstwerk der Zukunft* (1850) und in *Oper und Drama* (1851) beschrieben ist, in der die Musik Mittel des Dramas ist. Andererseits eine revidierende Lehre, die in den späteren Werken wie der Beethoven-Schrift (1870) dargelegt ist.

Die Frage nach dem Wesen der Musik ist für Wagner primär die Frage nach Bedeutung der Musik in Bezug auf ihre Funktion. Jedoch kann der Begriff der Funktion auf verschiedene Weisen gedeutet werden, sowohl teleologisch als auch mechanisch. Und diese Mehrdeutigkeit machte, wie ich im Folgenden zeigen möchte, die Diversität der verschiedenen Wesensbestimmungen der Musik möglich.

Der Diskurs um die Stellung der reinen Instrumentalmusik kannte damals zwei verfeindete Lager. Auf der einen Seite die, die der Musik eine beschreibende Rolle zuschrieben, sie also in den „Dienst“ des Bildlichen, Psychologischen oder anderen außermusikalischen Bereichen stellten. Auf der anderen Seite die Vertreter der „absoluten“ Musik, die der Musik von sich aus eine Bedeutung zuschrieben, die getrennt von allen außermusikalischen Phänomenen existierte. In beiden Lagern gab es metaphysische und nüchtern wissenschaftliche Herangehensweisen und Begründungen für den jeweiligen Standpunkt. Und meist durchliefen ihre Vertreter verschiedenen Phasen und Entwicklungen in ihren Anschauungen. Dies ist besonders bei Wagner und Nietzsche, aufgrund ihrer scheinbar widersprüchlichen Thesen, deutlich verfolgbar.

Der Terminus der absoluten Musik geht, wie C. Dahlhaus¹²⁶ behauptet, überhaupt erst auf Richard Wagner zurück. Unter diesem Terminus versteht Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) eine reine Instrumentalmusik, die von ihrer ursprünglichen Funktion abgelöst ist. Solche ursprüngliche Funktionen wären z.B. der Tanz oder die Begleitung einer zu erzählenden Geschichte (als früheste Form des Dramas) und jede andere kultische oder religiöse Funktion. Diese „abgelöste“, daher insofern „absolute“ Musik, stellt für Wagner einen defizienten, unvollkommenen Zustand dar, daher – so Wagner – strebt sie beständig danach durch Dichtung oder Drama „erlöst“ und vervollkommen zu werden. Denn erst durch ihre Funktionalität¹²⁷ findet die Musik zu ihrem ursprünglichen Wesen

¹²⁶ C. Dahlhaus S. 32

¹²⁷ Der Begriff der Funktionalität ist ein ambivalenter Begriff in Bezug auf die romantische Ästhetik. Einerseits verwirft die Forderung nach der Unterordnung unter den Primat der Funktion die metaphysische Eigenbedeutung der Musik, die mehr ist als plumper Ausdruck der Empfindungen, wie es beispielsweise E.T.A. Hoffmann oder Schlegel in der Frühromantik angenommen haben. Andererseits kann gerade durch diese Funktionalität die Musik wieder in einen kultischen und mystischen Kontext eingebunden werden.

zurück und erhält ihre „Existenzberechtigung“. Erscheint diese Unbedingtheit (im Sinne von „Abgelöstheit“) der absoluten Musik bei Wagner als ein Mangel, wird sie beim Formalisten Hanslick zum eigentlichen Wesen der Musik, die selbst nichts weiter bedeutet als sie selbst. An diesem Begriff der Funktionalität, der im Zeitalter des heraufkommenden Positivismus ein nicht unwichtiger war, entzündet sich der Streit (oder Diskurs, wie man heute etwas vornehmer sagen würde) um die Stellung der Musik im Bereich der Künste und des Denkens, als fundierendes und zeugendes oder als fundiertes und motiviertes Moment.

Wird der Begriff der absoluten Musik von Wagner in seinen frühen Schriften ausschließlich in negativer Weise gebraucht um eine mangelhafte, unvollkommene Musik zu charakterisieren, wird der Begriff in seinen späteren Schriften, in denen (offenbar durch den Einfluss Schopenhauers) der Musik eine metaphysische Stellung gegeben wird, nicht mehr von ihm verwendet. Denn in diesen Schriften ist nicht mehr von rein sinnlicher Musik die Rede, sondern von der Musik als Idee und diese war in gewissem Sinne „absolut“. Man muss also zwei Musikbegriffe bei Wagner unterscheiden: 1. Musik als sinnlicher Begriff, der seinem Wesen nach mit Phänomenen der Sinnlichkeit (z.B. Tanz, Sprache, Affekte, etc.) verknüpft ist und 2. Musik metaphysisch begriffen als etwas das eine ideelle Bedeutung über das Physikalische und Physiologische hinaus hat.

Wagners Doppeldeutigkeit in Bezug auf das Wesen der Musik scheint kein Einzelphänomen für diese Epoche der Geistesgeschichte zu sein, da wie bereits erwähnt auch Nietzsches ästhetische Position mehrere Wendungen genommen hat. Man mag daran erinnert werden, dass beide - Wagner und Nietzsche - sowohl komponiert als auch philosophiert haben. (Wie wohl Nietzsche klarerweise mehr Philosoph als Komponist und Wagner der umgekehrte Fall war.)¹²⁸ Dieser Gemeinplatz sei nur hier von mir angeführt, weil die oben angeführte Doppeldeutigkeit auf zwei verschiedene Perspektiven hinweist, von denen aus man das Wesen der Musik betrachten kann. Zum Einen die Perspektive des kunstschaffenden Komponisten, zum anderen die des rezipierenden und reflektierenden Denkers bzw. Zuschauers.

Zur Verdeutlichung dieser doppelten Optik möchten wir eine Stelle aus dem Nachlass Nietzsches von 1888 zitieren, die zwar in keinem direkten Bezug zu Wagner steht, jedoch genau diese doppelte Perspektive, auf die Wagner in seiner „esoterischen“¹²⁹ Lehre hinweist, ausdrückt:

¹²⁸ Nietzsche schreibt in leicht selbstironischer Weise in einem Brief an Viktor Widmann vom 11. September 1887: „*Ich bin nämlich, wie Wagner sagte, eigentlich, ein verunglückter Musiker' (er selbst sei ‚ein verunglückter Philologe'–)*“

¹²⁹ C. Dahlhaus spricht von einer exoterischen, also offiziellen Lehre Wagners, deren fundamental Werk *Oper und Drama* ist und einer esoterischen nicht konkret formulierten Lehre, die man aus den späten Schriften Wagners herauslesen kann. Diese versucht die „alte Lehre“ von der Musik als Mittel mit dem schopenhauerischen Metaphysik der Musik zusammen zu bringen. Vgl. Carl Dahlhaus: „Die doppelte Wahrheit in Wagners Ästhetik. Zu Nietzsches Fragment 'Über Musik und Wort'“, in Ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts*. München 1974 (S.22 – 39)

„Dies unterscheidet den Künstler vom Laien (dem künstlerisch-Empfänglichen): letzterer hat im Aufnehmen seinen Höhepunkt von Reizbarkeit; ersterer im Geben — dergestalt, daß ein Antagonismus dieser beiden Begabungen nicht nur natürlich, sondern wünschenswerth ist. Jeder dieser Zustände hat eine umgekehrte Optik, — vom Künstler verlangen, daß er sich die Optik des Zuhörers (Kritikers, —) einübe, heißt verlangen, daß er sich und seine spezifische Kraft verarme... Es ist hier wie bei der Differenz der Geschlechter: man soll vom Künstler, der giebt, nicht verlangen, daß er Weib wird — daß er „empfängt“ ...

Unsere Aesthetik war insofern bisher eine Weibs-Aesthetik, als nur die Empfänglichen für Kunst ihre Erfahrungen „was ist schön?“ formulirt haben. In der ganzen Philosophie bis heute fehlt der Künstler... Das ist, wie das Vorhergehende andeutete, ein nothwendiger Fehler; denn der Künstler, der anfieng wieder sich zu begreifen, würde sich damit vergreifen — er hat nicht zurück zu sehen, er hat überhaupt nicht zu sehen, er hat zu geben — Es ehrt einen Künstler, der Kritik unfähig zu sein ... andernfalls ist er halb und halb, ist er modern...“¹³⁰

Es ist, wie man leicht einsieht, eine andere Herangehensweise an ein Kunstwerk wenn wir uns beim Betrachten oder Anhören eines Werkes fragen: „Wie wirkt diese Musik oder dieses Bild auf uns?“, als wenn wir uns beim Komponieren oder Malen fragen: „Was wollen wir ausdrücken und wie stellen wir es in angemessener Weise dar?“. Es ist dabei klar, dass wir ohne weiteres, um ein Beispiel aus der Musik zu nehmen, beim Komponieren durch außermusikalische Inhalte - wie zum Beispiel durch einen Text oder ein Bild - inspiriert sein können, der Zuschauer hingegen beim Hören der Musik ein abstraktes metaphysisches Erlebnis erfährt. Diese zwei Perspektiven des Zuschauers und des Künstlers schließen einander nicht zwingend aus.

Dieser perspektivistische Ansatz der Ästhetik, den wir in seiner Ausformung bei Nietzsche später eingehender Betrachten wollen, eröffnet uns eine Vielzahl verschiedener Bewertungsmöglichkeiten für ein Kunstwerk. Verschiedenheiten im Verständnis und in der Wahrnehmung eines Kunstwerks werden dadurch nicht auf eine nicht weiter erläuterte Verschiedenheit des Geschmacks reduziert – über den sich sprichwörtlich nicht Streiten lässt, – sondern die Grundvoraussetzungen von denen aus ein ästhetisches Urteil gefällt wird, müssen zuerst klar einsichtig gemacht werden. Denn auch der Begriff des schaffenden Künstlers ist, wenn man Nietzsches Argumentation konsequent weiterdenkt, differenzierungsbedürftig. Ein Musikstück (um beim Beispiel der Musik zu bleiben) kann vom Gesichtspunkt des Komponisten, des Arrangeurs, des ausführenden Musikers und dergleichen mehr beurteilt werden. Und die aufgezählten Momente sind wie man sieht keineswegs außermusikalische Bezüge.¹³¹ Hat ein Stück zum Ziel die Virtuosität eines Solisten in den

¹³⁰ KSA 13, S. 356

¹³¹ Ein weiteres leicht einleuchtendes Beispiel für das was ich meine, ist das Phänomen der „Musik für Musiker“. Es ist

Vordergrund zu stellen oder die kompositorische Meisterschaft in der Durchführung einer Fuge? – Das sind zwei vollkommen verschiedene Herangehensweisen des Künstlers an seine Arbeit. Und es ist auch klar, dass dabei sowohl technische Probleme der Umsetzung genauso eine Rolle spielen wie metaphysische, außermusikalische Überlegungen.

Der metaphysische Stellenwert der Musik ist also mit der kompositorischen Praxis nicht gleichzusetzen.

Im Kontext von Wagners Schaffen als Komponist kann man das Gesagte so auslegen: Metaphysisch kann Musik als „Idee“ eine Bedeutung haben, im Herstellungsprozess kann sie gleichzeitig aber auch aus der Dichtung - in Form eines vorliegenden Textes zum Beispiel – hervorgebracht bzw. beeinflusst sein. Eine Stelle aus Wagners offenem Brief „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen“ fasst das Gesagte auf folgende Weise zusammen: *„Hierüber sind wir also einig und gestehen zu, daß der göttlichen Musik in dieser menschlichen Welt ein bindendes, ja – wie wir sahen – bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erscheinung gegeben werden mußte“*¹³²

in Bezug auf moderne Musik - sei es Jazz, Rock oder die sogenannte „Neue Musik“ - ein oft vorgebrachter Vorwurf, sie sei zu technisch und für nicht Eingeweihte unverständlich. An diesem Beispiel wird die Kluft zwischen Künstler und Zuschauer besonders deutlich. Denn der „eingeweihte“ Musiker hört die Musik eben anders als der „Laie“, der nicht den gleichen Genuss beim Hören eines beschwingt gespielten, technisch anspruchsvollen Rezitativs empfindet, wie eben der Musiker. Vgl. hierzu das Kapitel über das Musikerlebnis als Vollzug.

¹³² Wagner, Band V, S. 192

5. Die Geburt der Tragödie

Nachdem wir nun also das zeitliche Umfeld des späten 19. Jahrhunderts und seine Ideen dargelegt und verständlich gemacht haben, werden wir nun auf eine Schrift Nietzsches näher eingehen, die eben diesen oben beschriebenen Diskurs auf eigentümlichste Weise verarbeitet.

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik ist das erste veröffentlichte Werk Nietzsches, das aus dem wissenschaftlichen Kontext der Philologie heraustritt, und auf eigene Weise die Bereiche der Philosophie, Philologie und Ästhetik in einem eigentümlichen Diskurs miteinander verknüpft. Aus dieser „Vermengtheit“ verschiedener Disziplinen erwachsen wie zu erwarten viele Probleme und Bruchstellen in Nietzsches Philosophie. Kritikpunkte von philologischer Seite her wurden von der damaligen Fachwelt zuhauf hervorgebracht¹³³. Von Vorwürfen darüber, dass Nietzsches Altertumsbeschreibung, historische Tatsachen ignorierend, Thesen aufstelle, die in historisch-philologischer Hinsicht unhaltbar wären, sowie Deutungen, Nietzsche spräche in historischer Manier über subjektive, psychologische und philosophische Phänomene, wurde die *Geburt der Tragödie* auf Grund ihrer nichtwissenschaftlichen Herangehensweise von den Philologen ihrer Zeit abgelehnt und größtenteils ignoriert.

Man verfehlt bei solcher Interpretation der Trägödienschrift allerdings die Intention Nietzsches und seine durch Bilder vermittelte Einsicht in die Struktur von Kunst und Kultur der alten Griechen. Insofern sind die Erkenntnisse, die Nietzsche zutage fördert kulturphilosophischer Art, und helfen dem Leser in dieser Hinsicht die alten Griechen und vor allem ihre Kunst zu verstehen.

Der polyvalente Charakter Nietzsches Denkens wird noch klarer, wenn man die vorbereitenden Arbeiten und Fragmente zur Geburt der Tragödie in Betracht zieht. Liest man die nachgelassenen Schriften von 1870-1873, die zum Teil der Kritischen Studienausgabe von Colli und Montinari dem ersten Band beigelegt sind, wird einem schnell klar, dass Nietzsches Denken immer ein Festhalten vorläufiger Ergebnisse ist, die durch einen unaufhörlichen Reflexionsprozess hervorgebracht werden.¹³⁴ Der Facettenreichtum des Nietzsche'schen Denkens, der durch das Verbinden unterschiedlichster Themenkomplexe und Motive entsteht und dem Leser, der nur die vollendeten Werke Nietzsches liest, oft als willkürlich und exzentrisch erscheinen muss, wird durch diesen 'Metatext' zugänglich und verständlich. Es werden die Schwierigkeiten sichtbar, denen Nietzsches Denken beim Zusammenbringen so verschiedener Themenbereiche begegnete. Seine Beweggründe dafür, die Entstehung der griechischen Tragödie aus der Musik (noch genauer aus dem Chor) mit seiner philosophie-kritischen Haltung, die er am Problem des Sokratismus entwickelt, und seinen

¹³³ Siehe Wilamowitz' Aufsatz „*Zukunftsphilologie*“ von 1872 jetzt in: Karlfried Gründer (Hrsg.), „Der Streit um Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘“ 1969, S. 55

¹³⁴ Vgl. hierzu: Aldo Venturelli „Der Musiktrebende Sokrates“ in Zeitschrift für Nietzsche Forschung Band 13, S.25

Einflüssen und Eindrücken der Wagner'schen Musik zu verbinden, werden aus diesen Fragmenten insofern verständlich und nachvollziehbar, als man die eigentlichen Probleme erkennt von denen Nietzsches Denken seinen Ausgang nimmt. (z.B. die Bestimmung der Lyrik als Kunstgattung; den Ursprung der Sprache; die Bedeutung des Hässlichen in der Ästhetik, etc.). Diese Spannweite Nietzsches Problemhorizonts, der Anregungen und Erfahrungen der Kunst mit den Lehren der Philosophie und Philologie verknüpft, führt in letzter Konsequenz dazu, dass Nietzsche die Begriffe, von denen seine Gedanken ihren Ausgang nehmen, von Grund auf erneuern muss. Dies setzt für Nietzsche voraus, dass wir eben diese Begriffe nicht als feste, sondern als bewegliche *Metaphern* verstehen.¹³⁵

Seine philologische Beschäftigung mit der Entstehung der griechischen Tragödie führt Nietzsche zu der kultur-philosophischen Hypothese einer tragischen Weltansicht, die mit den Kunstwerken des klassischen Altertums Hand in Hand ging. Dieses tragische Denken, möchte Nietzsche für den philosophischen und ästhetischen Diskurs seiner Zeit fruchtbar machen. Um die Entwicklung und den Niedergang der griechischen Tragödie aus dem Kontext des philosophischen Denkens des klassischen Altertums heraus zu verstehen, war es für Nietzsche unerlässlich sich mit dem gleichzeitigen Aufstieg der sokratischen Philosophie in dieser Zeit zu beschäftigen. Das Problem der Tragödie hat dadurch bei Nietzsche immer eine zu einer Erkenntnis leitende Dimension.

Er entwickelte, wie gezeigt werden soll, seine skeptisch-kritische Haltung gegenüber der Wissenschaft, welche später in seiner mittleren „freigeistigen“ Periode ihren vollen Ausdruck und Niederschlag finden wird, schon in der *Geburt der Tragödie*. Mit ihr ist Nietzsches Einsicht in die Grenzen der historisch-philologischen Wissenschaft verbunden, die zu einer Hinterfragung philologischer Methoden und wissenschaftlicher Schreibweise führt.

Wir wollen die angedeuteten Themenkomplexe, die Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* miteinander verknüpft, nun im Folgenden gesondert betrachten.

¹³⁵ Siehe hierzu Kapitel 6 dieser Arbeit über „Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“

5.1. Die 'Umwertung' des antiken Griechenbildes durch die Weisheit des Silens

Dieter Jähmig¹³⁶ beschreibt in seiner systematischen Darstellung der Rezeptionsgeschichte der Tragödienschrift Nietzsches Einfluss auf die Veränderung des modernen Griechenbildes. Er spricht Nietzsche das Verdienst zu, das Ende der klassizistischen Antiken-Utopie eingeleitet zu haben, die in den alten Griechen ein 'heiteres' Volk sah, das seine Kunstwerke aus einer naiven Unbekümmertheit heraus schuf. Im Gegensatz zu dieser Utopie stellt uns Nietzsche die Griechen nicht als ein naives Völkchen dar, das in edler Einfalt und stiller Größe die Schönheiten der antiken Kunst erschuf, sondern versucht zu zeigen, dass die antike griechische Kunst nicht ausschließlich aus einer scheinbar naiven Apotheose der Natur ihren Ausgang nimmt, sondern ebenso grausame, tragische Leidenserfahrung, nicht nur zum Gegenstand, sondern als *Ursprung* hat.

Diese Ergänzung des feierlichen klassizistischen Griechenbildes um eine dunkle, abgründige Seite des griechischen Lebens, wird von Nietzsche später auch als „Umwertung“¹³⁷ der Antike bezeichnet werden. Was die Tragödienschrift aus philologischer Hinsicht beigetragen hat, besteht also nicht in historischen Einzeldaten und Detailerkennnissen, sondern in einer Beschreibung des antiken griechischen *Weltbildes*¹³⁸ der vorsokratischen Zeit.

Nietzsches Griechenbild zeigt das Denken dieses vorsokratischen Zeitalters der Griechen um das 6. - 5. Jht v. Chr., das mythendurchsetzte Zeitalter des Homer und des Aischylos, welches noch nicht vom sokratischen Geist ergriffen war und nicht um philosophische Begriffe und Ideen bemüht war, nicht als naiv und unaufgeklärt, wie es im Vergleich zur späteren attischen Philosophie erscheinen mag, sondern er attestiert auch den mythischen Griechen der klassischen Zeit eine gewisse Illusionslosigkeit und realitätsbezogene Abgeklärtheit in Bezug auf ihre Existenz.

Als paradigmatisches Bild dieses Ernstes führt Nietzsche die alte griechische Volkssage des Silens an: *„Es geht die alte Sage, dass König Midas lange Zeit nach dem weisen Silen, dem Begleiter des Dionysus, im Walde gejagt habe, ohne ihn zu fangen. Als er ihm endlich in die Hände gefallen ist, fragt der König, was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei. Starr und unbeweglich schweigt der Dämon; bis er, durch den König gezwungen, endlich unter gellem Lachen in diese Worte ausbricht: ‚Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben‘.*“¹³⁹

Was Nietzsche an diesem altgriechischen Mythos zu demonstrieren versucht ist folgendes: Der

¹³⁶ Dieter Jähmig: *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln 1975

¹³⁷ *Ecce Homo*

¹³⁸ Im wertfreien Sinne des Wortes „Ideologie“.

¹³⁹ KSA 1, S. 35

antike Griechen war sich der Vergänglichkeit des Lebens und der damit verbundenen Nichtigkeit seiner eigenen Existenz bewusst. Das Leben beinhaltete für ihn die existenzielle Widersprüchlichkeit, dass Leben zugleich Leiden bedeute.¹⁴⁰ Nietzsche bezeichnet diese Widersprüchlichkeit als „Urschmerz“¹⁴¹, der für ihn als „Urgrund“ des Seins, das eigentliche Wesen des Seins ausmacht.¹⁴²

Wir wollen diesen Aspekt des griechischen Denkens noch an einer anderen Geschichte illustrieren, die von einem Zeitgenossen des 5. Jahrhunderts v. Chr., das von Nietzsche als die Blüte der tragischen Epoche der griechischen Kunst bezeichnet wird, überliefert worden ist. Das von Herodot im 7. Buch seiner *Historien* überlieferte Gespräch des Perserkönig Xerxes mit Artabanos und seinem kurzen Moment des Glücks:

„Als sie aber bei Abydos angelangt waren, wünschte Xerxes, das ganze Heer zu sehen. Es war nämlich schon vorher eben dort auf einem Hügel ein hervorragender Sitz von weißen Stein eigens errichtet worden;[...]

Hier nun setzte er sich und betrachtete von oben herab an dem Gestade das Landheer, sowie die Schiffe;[...]

Als er aber den ganzen Hellespont von den Schiffen bedeckt sah und alle Gestade wie die Ebene der Abydener voll von Menschen, da pries sich Xerxes glücklich, nachher aber weinte er.

Als dies sein Onkel Artabanos bemerkte, [...] so richtete er an Xerxes, den er weinen sah, die folgende Frage: "O König! Wie steht doch das, was du jetzt, und was du zuvor getan hast, völlig im Widerspruch zueinander! Denn erst hast du dich glücklich gepriesen und dann weinst du." Darauf sprach Xerxes: "Es ergriff mich nämlich ein Gefühl des Mitleids, als ich bedachte, wie kurz das ganze menschliche Leben sei, da doch von diesen vielen keiner mehr in 100 Jahren am Leben sein wird." Jener aber erwiderte ihm darauf mit folgenden Worten: 'Wir haben in unserem Leben noch anderes auszustehen, das beklagenswerter ist als dieses: denn in einem so kurzen Leben gibt es

¹⁴⁰ Diese existenzielle Erkenntnis ist die Grundeinsicht, die vielen fernöstlichen Religionen - v.a. den verschiedenen Ausformungen des Buddhismus und Hinduismus - zugrunde liegt. Das Leid des Lebens wird als ein Grundprinzip durch eine Lehre der Wiedergeburt perpetuiert, von dem nur die Erlösung im Nirwana eine dauerhafte universelle Befreiung bringen kann. Diese Konsequenz lehnt Nietzsche aber ab und versucht stattdessen einen anderen Weg zu gehen, auf welchem die Leiden des Lebens noch zu Lebzeiten durch die Mittel der Kunst verarbeitet und umgewandelt bzw. umgewertet werden können.

¹⁴¹ KSA I, S. 44

¹⁴² Schopenhauer interpretiert die christliche Erbsünde in eben dieser existentiellen Weise, wenn er diese „Weisheit des Silen“ mit anderen Worten wiedergibt, indem er den großen Dramatiker Calderon zitiert (WWV I S.419):

“Pues el delito mayor

Del hombre es haber nacido.

(Denn die größte Schuld des Menschen

Ist, daß er geboren ward.)“

keinen noch so glücklichen Menschen, sowohl unter diesen als unter allen anderen, dem es nicht in den Sinn käme, oftmals und nicht nur einmal, lieber tot zu sein als lebendig. Denn die Unfälle, die eintreten, und die Krankheiten, die uns zerrütten, machen, dass das Leben, so kurz es auch ist, lang zu sein scheint. So ist der Tod, da das Leben voller Mühen ist, die erwünschteste Zuflucht für den Menschen geworden; die Gottheit aber, die ein süßes Leben uns hat kosten lassen, wird darin als neidisch gefunden."¹⁴³

In dieser Anekdote Herodots über das melancholische Gefühl, das Xerxes beim Anblick seines prächtigen Heeres überkommt, wird das Leben des Menschen als ein Phänomen beschrieben, das, wie gut bzw. großartig es dem Individuum in einem Zeitpunkt erscheinen mag, immer durch die unterbewusste Einsicht seiner Kürze und Nichtigkeit relativiert wird. Das Realisieren dieser Nichtigkeit wird von Artabanos wiederum relativiert durch das Leid und die Mühe, die das Leben für die meisten Menschen mit sich bringt und den Tod als eigentliche Erlösung von diesem Leid erscheinen lässt. Dieses wahrhaft tragische Gefüge von Leben und Tod ist der gleiche existenzielle Gedanke der sich in der Sage von der Weisheit des Silens ausdrückt.

Der Mensch, der Einsicht in diese tragische Wahrheit getan hat, wird von Nietzsche mit Hamlet verglichen, denn *„beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben sie erkannt, und es eckelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten.*“¹⁴⁴

Dieses lethargische Element der Einsicht in das Wesen der Dinge stellt für den Willen des Menschen eine Gefahr dar, die - wie wir später sehen werden - durch die Kunst in einer Weise überwunden werden muss, die weder eine Zerstreung noch Verneinung des Willens im Schopenhauer'schen Sinn darstellt.

Wie wir im Kapitel über Schopenhauer gesehen haben ist ein philosophischer Ansatzpunkt Nietzsches das Bestreben diesen Schopenhauer'schen Pessimismus und die ‚Verneinung‘ des Lebens zu überwinden. Nietzsche verbindet nun diese Überwindung des Schopenhauer'schen Pessimismus mit der Berichtigung des klassizistischen Griechenbildes.

Wenn er der Tragödienschrift, die in der ersten Auflage noch *„Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus“* hieß, wie wir aus den Vorarbeiten dazu wissen, anfänglich den Titel *„Griechische Heiterkeit“*¹⁴⁵ geben wollte, dann ist dieser Titel, wie Jähnig schreibt, durchaus

¹⁴³ Herodot, Historien 7, 44 ff. (Üb. nach J.Chr.F. Bähr)

¹⁴⁴ KSA 1, S. 56

¹⁴⁵ KSA 1, S. 126; 135; 163 usf.

nicht ironisch gemeint: „*Er meint das selbe wie der Endgültige Titel: ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘. Die griechische Tragödie ist kein ‚Trauerspiel‘. Sie ist ‚aus der Musik geboren‘, das heißt in dem polemischen Sinn dieser Behauptung: sie ist ein Festspiel. Und umgekehrt ist die griechische Heiterkeit, nicht das Zeichen einer Flucht vor dem Ernst der Wirklichkeit; sie ist nach Nietzsches Ansicht das Zeichen eines ‚Sieges‘ über den Schrecken und den Jammer, dem die Griechen wie kein anderes Volk ins Auge sahen.*“¹⁴⁶

Die Griechen waren also weder Optimisten noch Pessimisten. Die griechische Kunst war weder naiv lebensbejahend noch romantisch lebensverneinend. Sie überwand diese Gegensätze indem sie das Grausame in der Form eines Kunstwerks darstellte und so ästhetisierte.¹⁴⁷ In der Tragödienkunst des klassischen Zeitalters, mischen sich auf eigentümliche Weise diese tragische Seinserkenntnis (die Nietzsche *dionysisch* nennt) und die klare Gestaltung des Ausdrucks, mit dem sie auf uns so unmittelbar archaisch wirkt (die Nietzsche *apollinisch* nennt).

Schon die Geburt der olympischen Götter steht nach Nietzsche im Zeichen dieses dialektischen Verhältnisses: Denn „*wie anders hätte jenes so reizbar empfindende, so ungestüm begehrende, zum Leiden so einzig befähigte Volk das Dasein ertragen können, wenn ihm nicht dasselbe, von einer höheren Glorie umflossen, in seinen Göttern gezeigt worden wäre.*“¹⁴⁸ Die Schrecken des Daseins „*wurde[n] von den Griechen durch jene künstlerische Mittelwelt der Olympier fortwährend von Neuem überwunden*“¹⁴⁹

Die Kunst ist für die Griechen also keine Flucht, sondern eine Überwindung der Existenzangst. Nietzsche kontrastiert diese seine tragische Ansicht der homerischen Götterwelt mit dem gemein verbreiteten Glauben, die edle Einfalt der Griechen sei eine Art naiver Naturzustand, der sich von selbst am Beginn jeder Hochkultur gleichsam mühelos ergibt. Er versucht indes zu zeigen, dass die 'naive' Kunst der Griechen ein geradezu gewaltsamer Schöpfungsprozess ist, der erst durch die Kraft eines lebensbejahenden Willens, der sich dem existentiellen Gefühl der Vergänglichkeit entgegenstellt, entstehen konnte. Im Mythos der Überwindung der Titanen durch Zeus und die Olympier, wie ihn Hesiod in seiner Theogonie schildert, sieht Nietzsche diese Auffassung in mythischer Form widergespiegelt. Die Werke der griechischen Kunst sind in diesem Sinne für Nietzsche immer das Produkt einer Kultur „*welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungethüme zu tödten hat und durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfähigkeit Sieger geworden sein*

¹⁴⁶ Dieter Jähniq: *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln 1975, S. 128

¹⁴⁷ siehe hierzu zu Kap. 2.4 dieser Arbeit, über Schopenhauer und Nietzsches Gedanken des Lebens als ästhetisches Phänomen

¹⁴⁸ KSA 1, S. 36

¹⁴⁹ KSA 1, S. 36

muss“¹⁵⁰

Dieser Gegensatz von lebensbejahendem Optimismus und lebensfeindlichem Pessimismus, den die Griechen des klassischen Zeitalters nach Nietzsche zu überwinden gewusst haben, ist eben eine der grundlegenden Zweiteilungen des Denkens, die Nietzsche in der Tragödienschrift auch für die angehende Moderne zu überwinden sucht.

Als solches bieten für Nietzsche die Griechen der vorsokratischen Zeit, mit ihrer Überwindung dieses Gegensatzes, ein Vorbild für das Kunstverständnis seiner Zeit.

5.2. Dionysos und Apoll

Zum Einen geht es Nietzsche in der Tragödienschrift aus kulturphilosophischer Perspektive darum das griechische Altertum aus seinen eigenen weltanschaulichen Voraussetzungen heraus zu verstehen, was in weiterer Folge auch für die Philologie maßgebliche Bedeutung haben kann. Das heißt: er stellt sich die Frage ob wir die Tragödien des Sophokles, oder die Epen des Homer richtig erfassen, bzw. so erfassen können wie die Griechen sie selbst verstanden haben. Wie beschrieben kommt Nietzsche zu dem Ergebnis, dass aus der den Griechen nachgesagten naiven Heiterkeit, sich die Tragödien eines Sophokles nicht ableiten lassen. Erst durch die Einsicht in das tragische Wesen der Welt (die „Weisheit des Silens“) wird die griechische Kultur zum Schaffen solcher Kunstwerke befähigt.

Zum Anderen setzt Nietzsche an diesem Punkt nun an und verwendet dieses Bild des kunstschaffenden Griechen als Bild für das Kunstschaffen überhaupt.

Um seine Gedanken zum Ursprung der Kunst auf metaphorisch bildliche Weise darzustellen, entlehnt Nietzsche zwei Figuren aus der griechischen Mythologie, die in historischer Hinsicht, durch die mit ihnen in Verbindung gebrachten Kulte, großen Einfluss auf das Kunstgeschehen der griechischen Kultur hatten. Es ist aber bei den Ausführungen Nietzsches zu bedenken, dass die von ihm behaupteten Zusammenhänge keine philologisch historischen Tatsachen darstellen oder als solche zumindest recht bedenklich sind. Das heißt der Gegensatz Apollinisch-Dionysisch, so wie ihn Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* beschreibt, wurde von den Griechen des klassischen Altertums wahrscheinlich nicht exakt in dieser Weise verstanden. Es ist jedoch ebenso keine freie Erfindung Nietzsches¹⁵¹, darüber hinaus ist es aber vor allem eine nützliche Metapher, die Nietzsche benutzt um ein dialektisches Verhältnis innerhalb seines Kunstverständnisses auszudrücken.

¹⁵⁰ KSA 1, S. 37

¹⁵¹ Das Begriffspaar Apollinisch – Dionysisch findet sich nach Jähmig erstmals im Spätwerk Schellings und war bei den romantischen Gräzisten Nietzsches Zeit bereits gebräuchlich. Unter anderem bei Anselm Feuerbach, dem Bruder Ludwig Feuerbachs, mit dessen Werk Nietzsche durch Richard Wagner bekannt gemacht wurde, vgl. Dieter Jähmig: *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln 1975, S. 138 f

Das Begriffspaar des Apollinischen und Dionysischen ist eine Grundstruktur der Tragödienschrift, die den Gegensatz zwischen gegenständlichen und ungegenständlichen Prinzipien in der Kunst versinnbildlichen soll. In diesem Sinn ordnet Nietzsche die bildende Kunst Apoll, die unbildliche Tonkunst Dionysos zu.

Apollo ist in der griechischen Mythologie der Gott des Lichts, der Heilung, der sittlichen Mäßigung, sowie des Maßes schlechthin. Des weiteren ist er der Gott der Weissagung (somit auch der Gott des delphischen Orakels) und der Gott der Künste. Da Kunst bei den Griechen immer in Zusammenhang mit den Musen gedacht wird, ist Apollo auch der Herr der Musen und der Poesie im griechischen Sinn des Wortes. Da, wie Nietzsche selbst bestätigt¹⁵², Musik bei den Griechen niemals Instrumentalmusik war, sondern immer Hand in Hand mit dem Vortag eines Textes ging, war Apollon auch der Gott der Musik.

Als Gott des Traumes und des Scheines ist er zugleich der Gott alles bildlichen und repräsentiert in weiterer Folge für Nietzsche „*das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maassen*“¹⁵³. Wie wir bei Schopenhauer gesehen haben, ist uns unsere Außenwelt immer nur in Formen der Individuation, d.h. in Einheiten die für sich ein Ganzes bilden, erfassbar. Diese einzelnen, für sich in irgendeiner Weise abgeschlossenen Einheiten der Erscheinung, sind die Form und das Maß in denen uns die sinnliche Welt entgegentritt. In diesem Sinne ist Apollo für Nietzsche auch der Gott der Individuation. Auf den Menschen übertragen bedeutet Maß zu halten gemäß dem delphischen Orakelspruch: „Erkenne dich selbst!“, denn Selbsterkenntnis ist für das Einschätzen des richtigen Maßes unerlässlich.

Aus dieser Stellung und Funktion des Gottes Apollon bei den alten Griechen, überträgt Nietzsche seine Bedeutung des Apollinischen als ein bewusstes, formgebendes Prinzip der Kunst schlechthin. Apollinische Kunst hat demgemäß nach Nietzsche daher immer eine Tendenz zu klarer bildlicher Gestaltung.

Dionysos ist in der griechischen Mythologie der Gott des Weines und des damit verbundenen Rauschzustandes. In Begleitung von Mänaden und Satyrn, die als rätselhafte Fabelwesen halb Tier halb Mensch die Einheit von Natur und Mensch ausdrücken, wird Dionysos durch den Phallus und das Horn symbolisiert, denn er ist auch der Gott der Fruchtbarkeit und Zeugungskraft. Als Steigerungsform des Rauschzustandes, ist er auch der Gott der Ekstase. Dieser ekstatische Zustand ist gemäß der griechischen Bedeutung des Wortes ἔκστασις ein 'Entäußerungszustand' in dem man 'außer-sich' ist, in dem man seine Individuation in eine größere Einheit aufgibt. Die individuellen

¹⁵² KSA 1, S. 43 „*die Identität des Lyrikers mit dem Musiker*“

¹⁵³ KSA 1, S. 41

Grenzen der Identität sind zerstört und man wird auf diese Weise in eine Art Naturzustand und Einheit mit der Natur zurückgeführt, die uns im bewussten Leben des Alltags nicht möglich ist. Bei den Festen zu Ehren des Dionysos (Dionysien), die unter dem üppigen Genuss von Wein und den berausenden Klängen der Aulos-Musik abgehalten wurden, feiert die *„entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur [...] wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“*¹⁵⁴ Denn in diesem Zustand, der durch Gesang und wilden Tanz noch verstärkt wurde, trat das menschliche Bewusstsein außer-sich und machte für die Beseelung durch den Gott selbst Platz. Dies ist auch die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes ἐνθουσιασμός (enthousiasmós), die Besessenheit durch einen Gott oder eine göttliche Macht. *„Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit [...] so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich [...] Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur [...] offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches. Der edelste Thon, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch“*¹⁵⁵

Wir müssen, wie bereits angedeutet, verstehen, dass Kunstschaffen bei den Griechen immer als ein durch Inspiration geleiteter Prozess verstanden wurde. In-spiration im Sinne von durch einen Geist oder einen Gott¹⁵⁶ beseelt sein, der durch einen spricht, setzt immer einen Zustand der Offenheit für diese Beseelung voraus. Die Halbgöttinnen, die den Menschen die Inspiration brachten, waren in der griechischen Mythologie die Musen.¹⁵⁷ Voraussetzung zum Kunstschaffen war also ein Zustand in dem diese Inspiration möglich war, ein Zustand in dem einen die Muse sprichwörtlich küssen konnte. In dem dionysischen Entselbstungszustand, wie er oben beschrieben ist, sieht Nietzsche eben diesen Grundzustand, durch den alles künstlerische Schaffen erst möglich wird. Nun ist das aber nicht wörtlich zu nehmen; dies soll selbstverständlich nicht bedeuten, dass wir um künstlerisch tätig zu sein, immer maßlos betrunken in Ekstase geraten müssen. Es soll, wie wir, im Kapitel über die Lyrik später sehen werden, vielmehr heißen, dass der Künstler auf eine gewisse Weise sein eigenes Ich vergessen muss, um Kunst zu schaffen.

Als Sinnbild dieser Auflösung der Individuation wird auch der in vielfältiger Weise überlieferte Mythos von der Zerreißung des Zagreus (Dionysos) gedeutet.

Der Mythos, den wir unter anderem bei Nonnos von Panopolis¹⁵⁸ beschrieben finden, erzählt, dass der Junge Zagreus, Sohn des Zeus und der Persephone, aus Rachsucht der Hera von den Titanen in

¹⁵⁴ KSA 1, S. 29

¹⁵⁵ KSA 1, S. 30

¹⁵⁶ Einem Genius, einer Idee, einer Muse, der Natur etc.

¹⁵⁷ Daher ist auch das Wort Musik von μουσική τέχνη (*mousikē technē*) seiner Bedeutung nach Musenkunst.

¹⁵⁸ Nonnos: *Dionysiaka* Buch 6, in: *Werke in zwei Bänden*. Aus dem Griechischen übertragen und herausgegeben von Dietrich Ebener. Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1985

Stücke geschlagen wurde und daraufhin, nachdem Zeus die Titanen zur Strafe getötet hatte, wieder als Dionysos auferstand. Die orphische Tradition erzählt, dass die Asche des Zagreus sich mit der der getöteten Titanen verband und Prometheus später aus diesem Schlamm, der zur einen Hälfte göttlich zur anderen Hälfte titanisch war, das Menschengeschlecht formte¹⁵⁹. Andere Traditionen überliefern den Mythos, dass Zeus die Teile des Zagreus dem Apoll übergab, der diese in Delphi bestattete, worauf jener als Dionysos wiedergeboren wurde. Nietzsche deutet diesen Mythos nun so, „*dass diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische Leiden, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, dass wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten hätten.*“¹⁶⁰

Dionysos symbolisiert in Form des Zagreus die mystische Einheit von Leben und Tod; er ist der Gott, der die menschlichen Leiden erfährt, der Unsterbliche der stirbt und wiedergeboren wird. Die Zerstückelung des Zagreus in einzelne Teile symbolisiert die Individuation bzw. das Getrenntsein von der Welt, ihre erneute Zusammensetzung und Wiedergeburt bedeutet das Ende der Individuation und der damit verbundenen dionysischen Leiden. Dieses Gefühl der Wiederherstellung der Einheit von Mensch und Natur wurde bei den Festen des Dionysos nachempfunden und zelebriert.¹⁶¹

Dionysos, der Gott des Rausches und der Maßlosigkeit, repräsentiert für Nietzsche das unbewusste Prinzip des Kunstschaffens. Der dionysische Künstler schafft das aus der Fülle eines mystischen Selbstentäußerungszustandes, der meist durch den übermäßigen Genuss des Weines hervorgerufen, den Künstler seiner Individuation im Schopenhauer'schen Sinne enthebt und ihn, in einen Zustand der Selbstvergessenheit erhebend, eine existentielle Erfahrung machen lässt, die wir weiter oben als die Weisheit des Silens beschrieben haben. Der Ausdruck dieses 'Urschmerzes', der nur durch die noch zu beschreibende Verarbeitung durch die Kunst als Vollzug (als künstlerischen Schaffen) überwunden werden kann, ist das dionysische Kunstwerk.

Die beschriebene Zuordnung der beiden Gottheiten zu den genannten Kunstgattungen der bildenden und gestaltlosen Kunst ist jedoch nicht absolut getrennt, denn Kunst entsteht wie wir später sehen werden immer aus einer Kombination beider Prinzipien. So gibt es für Nietzsche auch apollinische Musik. Im Bereich der Tonkunst wird Apoll als ordnendem Prinzip die rhythmische Komponente zugeordnet, während die Kraft der Harmonie¹⁶² und Melodie die dionysische Seite der Musik ist.

¹⁵⁹ Im orphischen Kult konnte man sich durch Riten von dem titanischen Element reinigen und so zu einem reinen Bakchos werden.

¹⁶⁰ KSA 1, S. 72

¹⁶¹ Oft auch wie verschiedene antike Quellen bezeugen durch die rituelle Zerreißung eines lebenden Tieres, meist eines Bockes.

¹⁶² Dass die antike griechische Musik nicht mit der zeitgenössischen Musik des 19. Jahrhundert vergleichbar war, war Nietzsche sicherlich bewusst, dennoch drängt er diesen Vergleich dem Leser demonstrativ immer wieder auf, wohl in Hinsicht auf die Vorbildwirkung der griechischen Tragödie für das Kunstwerk der Zukunft Richard Wagners. Der

Dementsprechend ist auch die Kithara, die als Zupfinstrument rhythmisch perkussiv gespielt wurde, das Instrument des Apoll, während der flötenartige Aulos, mit seinem schwebend hypnotischen Klang, als das Instrument des Dionysos und seiner Begleiter gilt.

Dieser Begriff der 'apollinischen Musik' wird von Nietzsche aber immer nur dort verwendet wo es sich um aus seiner Sicht mangelhafte Musik handelt. So werden die Klänge der Kithara von ihm als nur „*ängstlich angedeutete Klänge*“¹⁶³ beschrieben. 'Dionysische Musik' hingegen gilt für Nietzsche als die 'eigentliche' Musik im Sinne des griechischen Melos. Dass dies in philologischer Hinsicht nicht zutreffend ist, wusste Nietzsche, wie seine unveröffentlichten Schriften über die griechische Metrik bezeugen¹⁶⁴. Im Gegenteil dürfte es beinahe umgekehrt gewesen sein, wie wir bei Hermann Abert lesen können: „*Im engeren Sinne – und zwar im weitaus den meisten Fällen seiner Anwendung überhaupt – bedeutet μέλος, im Gegensatz zum ῥυθμός, die rein tonale Seite der Musik. [...] Die höhere Bedeutung legen die Griechen jedoch immer dem Rhythmus bei. Von den drei Zweigen der musischen Kunst im weiteren Sinn, der Poesie, der Musik i.e.S., und der Tanzkunst kann eine der anderen entraten, keine aber des Rhythmus.*

Daher ist auch in der Musik i.e.S. nicht das Melos, sondern der Rhythmus die Hauptsache. Das Melos an und für sich ist etwas halt- und gestaltloses, das erst nach Hinzutreten des Rhythmus Form und damit auch Wirkung gewinnt.“¹⁶⁵

Wie das Buch Aberts zeigt, ist es durchaus richtig, dass, die Kithara mit ihren gedämpft perkussiven Klängen von unserem modernen Begriff von Ton und Melodie meilenweit entfernt ist, wir müssen aber zur Kenntnis nehmen, das unser neuzeitliches Hören, das „*sich an den Dauerton der gestrichenen Saite gewöhnt hat*“¹⁶⁶ nicht mit dem griechischen Musikbegriff in Einklang zu bringen ist. Man kann sich aber am Beispiel des Gegensatzes von Kithara und Aulos, den Gegensatz den Nietzsche mit der Gegenüberstellung von apollinischen und dionysischen Prinzipien beschreibt, deutlich machen.

Die griechische Kithara oder Lyra war Abert zufolge ein Saiteninstrument einfachster Art, dessen Tonumfang relativ gering war. Ihr Klang war, wie bereits erwähnt, gedämpft und von kurzer Dauer, wodurch er so gut wie keine Klangfarbe besaß. Da die Saiten offen gespielt wurden, war auch keine

moderne Begriff der Harmonie als Mehrstimmigkeit, also als die gleichzeitige Führung mehrerer unabhängiger Stimmen, war bei den Griechen noch nicht in diesem Sinne entwickelt. Griechische Musik war nachweislich stets homophon. So schreibt Hermann Abert in seinem Buch über die Ethoslehre in der griechischen Musik:

„*Harmonisiert man jene Melodien, so wird der Sinn des Hörers alsbald abgelenkt von dem Punkt, der für den Griechen die Hauptsache war, nämlich von der Beobachtung des Verhältnisses der Melodieführung zum sprachlichen Accent des Dichterwortes.*“ aus dem Vorwort von Hermann Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. 2. Auflage 1968

¹⁶³ KSA 1, S. 565

¹⁶⁴ Diese sind Auszugsweise im 19. Band der *Großoktav-Ausgabe* abgedruckt.

¹⁶⁵ Hermann Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, 2. Auflage 1968 S. 54

¹⁶⁶ Abert S. 64

Möglichkeit der Intonation oder Veränderung des gespielten Tones gegeben. Daher wird angenommen, dass die Melodien die auf diesem Instrument gespielt wurden, ruhige, getragenen Tonfolgen waren, deren Zweck die Begleitung des gedichteten Wortes durch rhythmisch und dynamisch unterstützende Akzentuierungen war.

Der in der griechischen Musik zeitlich später eingeführte Aulos hingegen, bildet das instrumentale Gegenstück zum blass farblosen Klang der Kithara. Der einheitlich kontinuierliche Klang des Flötenspiels, verlieh den gespielten Melodien nun *“fest umrissene Konturen”*¹⁶⁷, was die Ausdrucksmöglichkeiten der griechischen Musik immens steigerte. Dadurch bot sich der Aulos zum Ausdruck tiefer menschlicher Leidenschaften besonders an und fand seine Verwendung insbesondere in den Bereichen griechischer Kultur, die dezidierten Festcharakter besaßen. Vor allem in religiösem Kontext, von der Totenklage bis zum orgiastischen Taumel der Dionysosfeste, kam nun dem Aulos erhöhte Bedeutung zu.

Während dadurch die Kitharodik mit ihrem zurückhaltend maßvollen Charakter in den apollinischen Gotteskult, in dem ein beschaulicheres und nüchterneres Ethos herrschte, mehr oder weniger abgedrängt wurde, wurde die Aulistik, deren Klangcharakter besser zur musikalischen Begleitung des Chores geeignet war, in der dramatischen Kunst zu einem tragenden Element. Diese Verschiedenheiten der Charakteristika der beiden Instrumente, sowie deren entsprechende Rolle in Leben und Kultur der alten Griechen, mögen nun dazu beigetragen haben zu verstehen, welche philologischen Tatsachen Nietzsche dazu bewegten, dementsprechend zwei verschiedene, entgegengesetzte Prinzipien in ihrer Kunst anzunehmen, die er daher naheliegender Weise mit den Begriffen 'apollinisch' und 'dionysisch' benannte.

Nichts desto trotz ist die Fragwürdigkeit der historisch akkuraten Benennung der beiden Kunsttriebe noch lange kein Einwand gegen die Sache selbst, die Nietzsche damit ausdrücken will, nämlich ein dialektisches Verhältnis der Kunst dem wir im folgenden nachgehen wollen.

Den Ursprung jeglichen Kunstschaffens selbst sieht Nietzsche im Spiegel dieser Duplizität von apollinischer Klarheit bzw. ‚Naivität‘ und dionysisch rauschhafter ‚Seinserkenntnis‘.

Die beiden Gottheiten - als Repräsentanten gegensätzlicher Kunstprinzipien - verknüpft Nietzsche nun auf dialektische Weise in einer von ihm sogenannten *„gegenseitige[n] Notwendigkeit“*¹⁶⁸.

Apollo, als der Gott der Schönheit im Sinne des griechischen Maßhaltens, wird zum notwendigen Gegenpart der wilden, maßlosen Zeugungskraft des Dionysos. Dieser verkörpert die ungebändigte Natur (-gewalt), die durch Apollos bildnerische Gestaltungskraft verhüllt bzw. gezähmt wird und dadurch erst für uns verständliche Form annimmt. Es ist die metaphorische Bändigung einer

¹⁶⁷ Abert S. 61

¹⁶⁸ KSA 1, S. 40

Zeugungskraft durch die maßgebenden Regeln der Kunst. Apollo muss jedoch von Zeit zu Zeit diese Verhüllung des grausamen dionysischen Urgrundes aufgeben, wenn das durch ihn repräsentierte Prinzip der Klarheit und Starrheit Gefahr läuft absolut zu werden. Denn erstürbe dem maßhaltenden Teil sein in maßzuhaltendes Gegenteil, würde er grundlos, so wie ein Staudamm ohne Wasser. Dionysisches und Apollinisches begründen sich somit wechselseitig.

So kann Nietzsche über den antiken Griechen sagen: „*Sein ganzes Dasein mit aller Schönheit und Mässigung ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntniss, der ihm wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde. Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben!*“¹⁶⁹

Diese Wechselbeziehung zwischen Apollo und Dionysos, die Nietzsche später als Bruderschluss der beiden Gottheiten bezeichnen wird, ist für ihn der maßgebliche Unterschied zwischen den ‚dionysischen Griechen‘ und den ‚dionysischen Barbaren‘.

Denn der Dionysoskult der Griechen war kein originär griechischer Gotteskult, sondern hat, wie Nietzsche schreibt, seinen Ursprung in vorklassischer Zeit in Kleinasien.¹⁷⁰

Die wilden Dionysosfeste, die unter anderem Namen sich in verschiedensten Kulturen des Altertums wiederfinden, und die damit verbundene grausame ‚tierhafte‘¹⁷¹ Seite des Menschen, wurden bei den Nicht-Griechen, den Barbaren, nicht durch die maßhaltende apollinische Seite im Zaum gehalten, während die griechische Kultur und Kunst diese beiden Gegensätze auf spezifische Weise miteinander vereinte. Das maßlos Dionysische braucht das begrenzend formgebende Apollinische, damit es nicht ins Form- und Ausdruckslose zerfließt. Das Apollinische wiederum braucht die drängende Kraft des Übermaßes, welches es begrenzen soll, damit es nicht starr und leer wird. Diese wechselseitige Notwendigkeit der beiden gegensätzlichen Prinzipien ist wie gesagt das, was die griechische Kultur auszeichnet, und was als „*ungeheure Kluft [...] die dionysischen Griechen von den dionysischen Barbaren trennt*“¹⁷²

¹⁶⁹ KSA 1, S. 40

¹⁷⁰ KSA 1, S. 29

¹⁷¹ Nicht ohne Grund ist der Satyr - halb Mensch, halb Tier - enger Gefolgsmann des Dionysos.

¹⁷² KSA 1, S. 31

5.3. Dionysische Kunst als Vollzug - der Tanz

Um das, was Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* mit dem Begriff des Dionysischen umschreibt, zu verstehen, müssen wir uns im klaren darüber sein, dass es sich bei dem in Frage stehenden Gegensatz von Apollinischem und Dionysischem nicht bloß um Stilunterschiede innerhalb der Kunst handelt. Die Art und Weise wie Nietzsche diesen Gegensatz beschreibt, (z.B. durch die bildlich lebendige Vorstellung antiker Kultfeste oder die Gegenüberstellung von homerischem Epos und sophokleischer Tragödie), legt diese Auffassung allerdings recht nahe, wodurch viele Kunsthistoriker in ihrer Interpretation Nietzsches bestimmten Werken der Kunst, entsprechend ihrer Machart, entweder mehr dionysische oder apollinische Elemente zuschrieben.

Wenn man die beiden Prinzipien und ihre unterschiedlichen Bedeutungen in kunsthistorischer Hinsicht aneinander hält und so ihre Unterschiede auseinandersetzen will, wird man immer unwillkürlich dazu angehalten sich auf bestimmte Dimensionen eines Werks zu beziehen, innerhalb derer ein Vergleich möglich ist. Man täte dies zum Beispiel in Bezug auf das Temperament, die Form, den Rhythmus und jede andere Facette der künstlerischen Gestaltung eines Werkes. Die Musik Mozarts wird man unter diesen Umständen sicherlich als apollinischer wahrnehmen als die eines Wagners; und überhaupt passten - auch aus heutiger Sicht noch - die Eigenschaften, die dem Dionysischen zugeschrieben wurden, besser in die Auffassung der Romantik, mit ihrem düsteren Kunstäußerungen - von den Romanen eines E.T.A. Hoffmanns bis zu den Bildern eines William Blakes - und ihrem 'irrationalen' Individualitäts- und Geniebegriff.

Genausowenig können Theorien oder Analogien, in denen den beiden Kunstprinzipien ganz bestimmte musikalische Begriffe zugeordnet werden, wie z.B. das Apollinische stehe für die Form, das Dionysische für den Inhalt oder das eine für den Rhythmus, das andere für die Harmonie, usw., niemals über den Rahmen einer konkreten (wenn es hoch kommt) philosophischen Werksanalyse hinausgehen. Das soll heißen: Solche Betrachtungen gehen immer schon von dem fertigen Kunstwerk aus. Sie gehen davon aus, dass Kunst immer 'gemacht', also hergestellt wird und dass wir den, der dies tut, den 'Künstler' nennen, so wie wir, die wir Zeugen seiner Kunst sind, das Publikum sind. Wir beleuchten in diesem Fall die Kunst immer als ein Fertiges, wir stellen nicht die Frage: 'Ist noch eine andere Art der Kunsterfahrung möglich als die gegenwärtig gebräuchliche?'

Wenn wir aber unsere Betrachtung weg von dem faktischen Kunstwerk hin zur Betätigung des Künstlers lenken, wenn wir darüber hinaus noch über das unserem Kunstverständnis zugrundeliegende Verhältnis von Künstler – Werk – Publikum reflektieren, dann können wir noch eine tiefere Bedeutung der beiden in Frage stehenden Kunstprinzipien ausmachen.

Ist diese Art von Kunst mit ihrer klaren Scheidung von Künstler, Werk und Publikum, doch bei näherer Betrachtung nur ein besonderer Fall von Kunst. Es gibt nämlich auch Arten der

Kunstpraxis, in denen diese Trennung nicht vorherrscht. Dies ist unter anderem in Verbindung mit rituellen Handlungen, die von vielen als der historische Ursprung der Kunst gesehen werden¹⁷³, der Fall, wenn beispielsweise die Gemeinde (das Publikum) einer Kulthandlung (z.B. des Gottesdienstes) sich ebenfalls am 'Schauspiel' beteiligen muss, indem die Teilnehmer mitsingen, antworten und andere Handlungen vollführen müssen. Diese Form von 'Interaktivität', wie man heutzutage sagen würde, ist der wesentliche Unterschied zwischen moderner institutionalisierter Kunst und altgriechischer kultverbundener Volkskunst, die Nietzsche als dionysische Kunst bezeichnet.

In diesem Sinne gibt es noch eine weitere Kunstform, die für Nietzsche in Bezug auf das Dionysische besondere Bedeutung hat: der Tanz.

Aber nicht die Art von Tanz, wie wir sie beim Besuch eines klassischen Balletts erleben können, sondern den Volkstanz, in dem es ums Selbst-Tanzen geht. Ebenso wie im Volkslied - das Nietzsche im 26. Kapitel behandelt - verschmilzt diese Dreiteilung von Künstler, Werk und Publikum im Selbst-Tanzen und Selbst-Singen zu einer Einheit. Der tanzende Mensch ist im wahrsten Sinne des Wortes gleichzeitig Künstler, Kunstwerk und erlebender Rezipient geworden. Umso mehr gilt dies alles vom gemeinsamen Tanzen. In dem Gefühl der Synergie mit anderen Menschen gibt der individuelle Mensch seine Individualität auf und genießt nicht nur sich selbst als Tanzender, sondern den gemeinsamen Tanz im 'Mit-Tanzen', gleichsam als erlebtes ästhetisches Schauspiel.

„Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit [...] Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung.“¹⁷⁴

Das Phänomen, das Nietzsche hier beschreibt, ist ein psychologisches und gleicht eher einer enthusiastischen 'Verzauberung' als einem müden 'Erliegen' wie bei Hanslick.

Jähniß beschreibt diesen Zustand folgendermaßen: *„In diesem Selber-Singen oder Selber-Tanzen gibt es nur den einen Vorgang des Singens oder Tanzens.“¹⁷⁵*

Mit Recht weist Jähniß allerdings darauf hin, dass wir heutzutage meist nicht mehr an solche volksnahen Phänomene der Kunst denken, wenn wir von „Kunst“ reden. Bei einer Untersuchung solch ursprünglicher Kunstprinzipien wie dem Dionysischen dürfen wir aber nicht vergessen, dass unsere institutionelle Einteilung der „Schönen Künste“¹⁷⁶ eine relativ neue Tendenz ist, die erst mit der beginnenden Aufklärung Einzug in die Ästhetik hielt.¹⁷⁷

¹⁷³ Nietzsches Genealogie der Tragödie aus den Dionysos-Riten besagt eben das.

¹⁷⁴ KSA 1, S. 30

¹⁷⁵ Dieter Jähniß: *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln 1975 S. 144

¹⁷⁶ eng. „fine arts“

¹⁷⁷ Man könnte sagen, dass die klare Trennung von Künstler, Werk und Publikum seit dem Altertum kontinuierlich zugenommen hat und sich bis zu dem Höhepunkt steigerte, der sich ungefähr so ausnimmt, dass im modernen Theater oder Konzert, das Rezipieren von Kunst in einem abgedunkelten Zuschauerraum stattfindet, und von dort

Dionysische Kunst bedeutet für Nietzsche also eine Kunsterfahrung in der nicht ein Kunstwerk ausgestellt oder aufgeführt wird und betrachtet, sondern den Fall indem Kunst *geschieht* als Tätigkeit bzw. Vollzug. Wie können wir nun diese Überlegungen zum Phänomen des aktiven Tanzens und Mit-singens auf die moderne Art des Musikvortrages, der nun einmal im Anhören eines Stückes besteht und als solcher „apollinisch“ ist, umlegen. Der Umstand, dass Nietzsche gerade Beethovens 9. Sinfonie, mit ihrem choralen Finale des letzten Satzes, bacchischen Chören vergleicht, ist in dieser Hinsicht ein von ihm beabsichtigter Anachronismus. Sicherlich ist damit nicht gemeint, dass der Besucher eines klassischen Konzerts laut mitsingen soll um die Musik im realen Vollzug zu erfahren. Gemeint ist vielmehr das, was man im Umgangssprachlichen als ein „Mitgehen“ mit der Musik bezeichnet. Der dionysische Zuhörer des letzten Satzes Beethovens 9. Sinfonie, mit ihrer *Ode an die Freude*, hört dem Chor nicht „apollinisch“ distanziert zu, sondern er fühlt sich, als ein Teil des Chores, ihm zugehörig und ihm ist als würde er *mitsingen*.¹⁷⁸ Der schillersche Text spricht dieses Gefühl der Verbundenheit in dichterischer Weise aus. Der Zuhörer verliert durch seine aktive Teilnahme am Musikgeschehen seine Individuation und wird zu einem Teil des Kunstwerks. Dies bedeutet jedoch nicht ein pathologisches Sich-Ergeben und Beriesellassen im Sinne Hanslicks. Im Gegenteil ist für Nietzsche der Tanz als dionysische Kunst ein Symbol der Freiheit und somit Chiffre für den Ursprung der Kunst überhaupt. Der Tanz als Symbol der Freiheit wird von Nietzsche an mehreren Stellen in Form der Metapher vom „Tanz der Gedanken“ verwendet. In einem Nachlassfragment das zwischen 1876 und 1877, also in der Entstehungszeit von *Menschliches, Allzumenschliches*, entstanden ist, beschreibt Nietzsche den metaphorischen Zusammenhang zwischen Kunst und Tanz.

*„Der Mensch erfand die Arbeit ohne Mühe, das Spiel, die Bethätigung ohne vernünftigen Zweck. Das Schweifen der Phantasie, das Ersinnen des Unmöglichen, ja des Unsinnigen macht Freude, weil es Thätigkeit ohne Sinn und Zweck ist. Mit den Armen und Beinen sich bewegen ist ein Embryo des Kunsttriebs. Der Tanz ist Bewegung ohne Zweck.“*¹⁷⁹

aus mit einer derartig angestrengten Aufmerksamkeit und ernsten Miene betrieben wird, die wohl nicht mit dem Gedanken eines dionysischen Genusses in Einklang zubringen ist. Die damit verbundene Abnahme der Interaktionsmöglichkeiten mit dem Publikum und dessen Eingebundenheit in die Vorgänge auf der Bühne, die, durch die Erfindung des Films auf ein kaum zu unterbietendes Minimum gesunken ist, weil sie in diesem Fall schlechterdings unmöglich ist, trennt unser heutiges Theaterverständnis von dem vergangener Zeiten. Der Festcharakter der dionysischen Kunst, durch den der Mensch das Kunstwerk mitzelebriert und somit aktiv mitgestaltet und auf den Nietzsche an verschiedenen Stellen hinweist, ist sozusagen die Antithese zu der modernen distanzierten Art der Kunstrezeption.

¹⁷⁸ Vgl. D. Jähnig S. 144 ff. sowie B. Schmidt § 8, S. 37 ff.

¹⁷⁹ KSA 8, S. 432

Der Tanz ist sozusagen die Antithese zur Theorie. Die Theorie ist das Fest-Stellen von Verhältnissen, während der Tanz die dynamische Bewegung dieser ist.

Wie Nietzsche im selben Fragment schreibt, haben wir *„Bei dem Ursprunge der Kunst [...] nicht von ästhetischen Zuständen und dergleichen auszugehen“*¹⁸⁰, denn diese sind erst relativ späte Resultate der Kultur, sondern Kunst ist in in erster Linie mit Steigerung der Lebenslust verbunden. In moralischen Belangen hat sich diese Lust immer höheren Zwecken der Vernunft unterzuordnen. Erst in der Kunst als nicht-zweckgebundenes Spiel wird diese Steigerung der Lust möglich.

Denn ist die Bewegung des Körpers nicht einem anderen Zweck untergeordnet, ist sie somit nicht mehr „Arbeit“, in dem Sinne, dass man eine Sache tut, um eine andere zu erreichen. Ich vollführe diese Bewegung dann, wie man sagt, „zum Spaß“, die Bewegung wird zum Selbstzweck und bereitet Lust. Es geht in diesem Falle jedoch nicht um einem Hedonismus im herkömmlichen Sinne, sondern Nietzsche versteht unter Lust immer eine Steigerung der Lebenskraft, also eine Lust am Leben. Somit wird die Kunst von ihm in diesem Zusammenhang als ein lustbereitendes, also lebensbejahendes Phänomen herausgehoben.

Es ist vorrangig die Trennung von Vernunft und Kunstschaffen, die Entkoppelung der Kunst von der sokratischen Wissenschaft auf die Nietzsche hier abzielt und die wir im Weiteren näher betrachten wollen.

¹⁸⁰ KSA 8, S. 431

5.4. Der musiktreibende Sokrates und die Wiedergeburt der Tragödie

Dem utopisch-klassizistischen Bild der griechischen Heiterkeit kommt nach Nietzsche die spätere Zeit des Sokratismus und der attischen Philosophie schon viel näher. Ein nachgelassenes Fragment aus dem Frühjahr von 1870¹⁸¹, welches Aldo Venturelli¹⁸² als ersten Entwurf zur *Geburt der Tragödie* ansieht, ist bezeichnender Weise betitelt „*Sokrates und der Instinct*“¹⁸³. Auch wenn viele Themen die in diesem Fragment aufgezählt werden nicht in der Endfassung der Tragödienschrift aufscheinen, ist klar erkenntlich, dass es Nietzsche in erster Linie um das Verhältnis von Philosophie und Kunst geht, oder wie die Überschrift des Fragments nahelegt um das Verhältnis von bewusster und instinktiver Erkenntnis. Der optimistische Glaube an die Absolutheit rein begrifflicher Erkenntnis¹⁸⁴ wird von Nietzsche als der grundsätzliche Charakter der sokratischen Lehre herausgestellt. In seiner konsequenten Weiterführung führt dieser Optimismus nach Nietzsche zum blinden Glauben an die Wissenschaft. Auf die Ästhetik umgelegt bedeutet diese sokratische Tendenz die Zerstörung des Mythos und somit auch der antiken Tragödie. Die Dramen des Euripides, gelten Nietzsche als eben diese Fortführung des sokratischen Geistes im Bereich der Dichtkunst.

Das „*Wesen des ästhetischen Sokratismus [...] dessen oberstes Gesetz ungefähr so lautet: ‚alles muss verständig sein, um schön zu sein‘; als Parallelsatz zu dem sokratischen ‚nur der Wissende ist tugendhaft.‘*“¹⁸⁵

Sokrates, der im 12. Kapitel von Nietzsche als dritte „Gottheit“ neben Dionysos und Apoll hingestellt wird, als Vertreter eines rein theoretischen, rationalen Prinzips, wird im weiteren Verlauf der Abhandlung zu einem zweideutigen Symbol. Können wir einerseits an Nietzsches Kritik des Sokratismus mit seiner mythen- und daher kunstzerstörenden Kraft eine Kritik an dem modernen positivistischen Wissenschaftsglauben der beginnenden Moderne sehen, drückt sich, wie ich im Folgenden zeigen möchte, in der Weiterspinnung des Gedankenganges und der Idee des musiktreibenden Sokrates ein positiver, hoffnungsvoller Gedanke Nietzsches aus. Dieser Gedanke des „*künstlerischen Sokrates*“¹⁸⁶ wie er im 14. und 15. Kapitel ausgeführt wird, ist, wie gezeigt werden soll, ein verbindender Gedanke der sich von der *Geburt der Tragödie* ausgehend auch durch Nietzsches späteres Werk zieht.

Gemeinhin wird Nietzsches Werk in bis zu vier verschiedene Perioden gegliedert:

in eine frühe Periode der „Artistenmetaphysik“, eine freigeistige „positivistische“ Periode, in eine

¹⁸¹ KSA 7, S. 79

¹⁸² Aldo Venturelli: *Der musiktreibende Sokrates* In: Jahresschrift der Gesellschaft für Nietzscheforschung Band 13, S. 25ff

¹⁸³ KSA 7, S. 79

¹⁸⁴ Das was Platon in letzter Konsequenz die Idee nennt.

¹⁸⁵ KSA 1, S. 85

¹⁸⁶ KSA 1, S. 96

Periode des Hauptwerks mit dem *Zarathustra* und ein Spätwerk mit seinen polemischen Schriften von 1888. Den Anlass dazu gibt die scheinbare Unterschiedlichkeit der Inhalte und philosophischen Anschauungen, sowie die unterschiedliche Form oder Schreibweise in der die Werke verfasst sind. Man könnte auch sagen, dass diese Aufteilung Nietzsches Oeuvres aus einer Art Ratlosigkeit der Fachwelt entstand, die sich viele Zusammenhänge und Sprünge in Nietzsches Denken nicht erklären konnte. Diese scheinbaren „Unstetigkeitsstellen“ in seinem Werk machten es unmöglich, Nietzsches Denken eine einheitliche und konsistente Systematik zu unterlegen. Die verschiedenen Perioden Nietzsches Werks werden oft als schroffe Gegensätze verstanden und somit als Pole eines extremen Denkens, das am Widerspruch und am widersprüchlichen Denken selbst eine Lust empfindet, beschrieben. Dies alles trifft gewiss auf Nietzsches Denken zu, man möge sich aber hüten dadurch die Möglichkeit einer größeren Einheit, die die verschiedenen Werke verbindet, zu übersehen oder gar auszuschließen.

Es erscheint beispielsweise als krasser Widerspruch zu Nietzsches Kritik an der sokratischen Wissenschaft in der Tragödienschrift, wenn er sechs Jahre später in *Menschliches, Allzumenschliches* schreibt: „*Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen.*“¹⁸⁷ Trotz dieser scheinbar augenfälligen Bruchstelle in Nietzsches Philosophie sieht Matthew H. Meyer in *Menschliches, Allzumenschliches* eine Darstellung und Fortsetzung der tragischen Philosophie Nietzsches aus der *Geburt der Tragödie*.¹⁸⁸

Sie besteht seiner Ansicht nach darin, dass Nietzsche die Problematik der Wissenschaft und des modernen theoretischen Menschen, die er in der allegorischen Gestalt des Sokrates in der Tragödienschrift erstmals aufgreift und entwickelt, in *Menschliches, Allzumenschliches* und der *Fröhlichen Wissenschaft* weiterführt und „umwertet“. Bild dieser „Umwertung“ der Wissenschaft und ihrer Verbindung mit der Kunst ist der *musiktreibende Sokrates*.¹⁸⁹

Dieses Bild wollen wir nun im Weiteren erläutern.

Am Ende des 14. Kapitels beschreibt Nietzsche eine Anekdote aus den letzten Tagen des Sokrates, als dieser im Gefängnis sitzend von einer inneren Stimme heimgesucht wird, die ihn auffordert: „*Sokrates, treibe Musik!*“¹⁹⁰ Diese Anekdote legt Nietzsche nun so aus: Sokrates der „*despotische Logiker*“ hätte kurz vor seinem Tod Bedenken gehabt über die Grenzen des Logos, und hätte deshalb das Bedürfnis verspürt durch künstlerische Betätigung zu einer Einsicht zu kommen, die jenseits der Logik im Reich der Kunst verborgen liegt. „*Vielleicht – so musste er sich fragen – ist das mir Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? Vielleicht gibt es ein Reich*

¹⁸⁷ KSA 2, S. 186

¹⁸⁸ Vgl. Matthew H. Meyer: *Menschliches, Allzumenschliches und der musiktreibende Sokrates*; in: Jahresschrift der Gesellschaft für Nietzscheforschung Band 10, S. 129- 137

¹⁸⁹ KSA 1, S. 102

¹⁹⁰ KSA 1, S. 96

*der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein notwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?*¹⁹¹ Dieser Zweifel des Sokrates wird von Nietzsche als Bild für eine wissenschaftliche Weltanschauung verwendet, die ihre eigenen Grenzen erkennend auf die Kunst als notwendige Begleiterin verweist. Aus diesem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, das im Weiteren erläutert werden soll, ist die in der Tragödienschrift enthaltene Hoffnung Nietzsches auf die Wiedergeburt der Tragödie und des tragischen Gedankens zu verstehen. Diese Hoffnung legt der junge Nietzsche in Richard Wagners Opern, dessen Auffassung des Musikdramas für ihn zu diesem Zeitpunkt dem Ideal der griechischen Tragödie und ihrem Festcharakter sehr nahe kommt. Der tragische Gedanke, der, wie wir sahen, aus der Weisheit des Silens entspringt, wird, wie Nietzsche beschreibt, in der Kunst als lebensbejahende Antwort verarbeitet. Dies eben taten auch die verschiedenen Gattungen der klassischen griechischen Poesie, für die Nietzsche stellvertretend die homerischen Epen, die Lyrik des Archilochos, sowie die Dramen des Sophokles und Aischylos vorstellt.

Der Niedergang dieser tragischen Weltsicht wird - wie Nietzsche im 11. Kapitel schreibt - durch Euripides eingeleitet, der der tragischen Weisheit des Silens das bewusste Denken und Verstehen entgegensetzt. Der dionysischen Einsicht wird nun die sokratische Erkenntnis als neuer Gegensatz entgegengestellt; dem Dichter wird der Denker, dem Künstler der Philosoph, dem Unbewussten das Bewusste entgegengesetzt. (Kap.12). Sokrates stellte die Wissenschaft über die Kunst. Die tragische Erkenntnis wird durch wissenschaftliche bewusste Erkenntnis jedoch ausgeschlossen, weil der rein theoretische Mensch immer eine verkürzte Sicht der Welt hat, die nur durch den Verstand vermittelte Erkenntnis zulässt.

Euripides markiert für Nietzsche nun den historischen Punkt an dem der Sokratismus Einzug in die Ästhetik der alten Griechen hält. Dieser Einfluss von erkenntnisgeleiteten Elementen auf die euripideischen Dramen zerstört nach Nietzsche den tragischen Gedanken im Drama. Die Verständlichkeit des Dramas wird für Euripides die Hauptsache, denn diese ist gemäß Sokrates die Vorbedingung für jede ethische Wirkung auf den Zuschauer. Nietzsche erläutert dies an einigen Beispielen: Euripides führte den Prolog ein, um den Zuschauer über alles Geschehene und Bevorstehende zu informieren und zerstört auf diese Weise jede Möglichkeit einer dramatischen Spannung. Das epische Drama des Euripides ist, um möglichst verständlich zu sein, durch einen gewissen Realismus gekennzeichnet: Als Charaktere treten weder Götter noch Halbgötter auf, sondern Menschen des Volkes.

Daher nennt Nietzsche Euripides im 15. Kapitel polemisch einen Denker mit dichterischer

¹⁹¹ KSA 1, S. 96

Nebenbegabung.¹⁹² Der optimistische Glaube und der Anspruch auf universelle Geltung der Logik und Wissenschaft wurde nach Nietzsche erst in der Neuzeit von Kant, der „*das Rüstzeug der Wissenschaft selbst zu benützen gewusst [hat], um die Grenzen und Bedingtheit des Erkennens überhaupt darzulegen*“¹⁹³, erschüttert. An diesem Punkt an dem die sokratische Erkenntnis, die an ihre Grenzen gebracht „*sich selbst in den Schwanz beisst – da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz die Kunst braucht*“¹⁹⁴. Diese Wiederentdeckung der tragischen Erkenntnis in der Neuzeit, ist nach Nietzsche zum einen Teil Kants Verdienst, zum anderen habe Schopenhauer durch seinen Nachweis, dass alles Leben Leiden sei, die tragische Natur unserer Existenz offenbart. Um aber nicht wie Schopenhauer in einer „*buddhaistischen Verneinung des Willens*“¹⁹⁵ zu münden, muss das lebensbejahende Moment der Kunst uns in Schutz vor dieser existentiellen Einsicht nehmen.¹⁹⁶

Wenn wir diesen Ausführungen Nietzsches folgen, können wir erkennen worauf Nietzsches Untersuchung der Tragödie mit dem Bezug auf ihre Wiedergeburt abzielt.

Da die Tragödie bedingt ist durch ein allumfassendes tragisches Weltverständnis, kann sie nur wiederentstehen, wenn auch diese tragische Weltanschauung im Denken der Menschen (sowohl des Künstlers als auch des Publikums) wiederkehrt.

Diese *Wiedergeburt* der antiken Tragödie ist selbstverständlich nicht historisch gemeint. Die Wiederkehr der tragischen Weltansicht wird uns nicht durch ein Zurückgehen auf alte Mythologien vergangener Zeiten gelingen, sondern sie wird uns durch die erneute Verbrüderung, doch diesmal von Dionysos und Sokrates, durch eine Synthese von Kunst und Wissenschaft gebracht. Man kann sagen Nietzsche sieht die Entwicklung der abendländischen Kultur als eine dialektische Bewegung zwischen Kunst und Philosophie an. Der musiktreibende Sokrates, der diese Versöhnung von Philosophie und Kunst darstellt, ist somit die Verkörperung einer großen Hoffnung Nietzsches.

Denn eben weil seit der Philosophie Kants und Schopenhauers die Menschen wieder mit der tragischen Einsicht in die Grenzen der Erkenntnis und dem unverschuldeten Leid konfrontiert sind, bedürfen sie einer Wiederkehr der tragischen Kunst als Trost und Schutz vor diesem tragischen Gedanken. Und aus dieser Interpretation der abendländischen Geistesgeschichte heraus ist Nietzsches Hoffnung auf die Wiedergeburt der Tragödie zu verstehen.

¹⁹² KSA 1, S. 80: „*Von ihm könnte man sagen, dass die ausserordentliche Fülle seines kritischen Talentes, ähnlich wie bei Lessing, einen productiv künstlerischen Nebentrieb wenn nicht erzeugt, so doch fortwährend befruchtet habe.*“

¹⁹³ KSA 1, S. 118

¹⁹⁴ KSA 1, S. 101

¹⁹⁵ KSA 1, S. 56

¹⁹⁶ Dies soll heißen: Kunst als aktiver Vollzug. Sowohl in der Produktion als auch Rezeption wird Kunst von Nietzsche einem Vollzugscharakter gemäß gedacht.

5.5. Nietzsches schriftstellerisches und ‚psychologisches‘ Verfahren in der Tragödienschrift

Nietzsches Verständnis der Sprache als Metapher bedingt seinen eigenen Schreibstil. Folglich liebt er es, sich in Form von Gleichnissen und Bildern auszudrücken. Die damit implizierte Kritik an Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit, die mit ihrer Intention einer formalen Denotierbarkeit von Sinn durch Sprache (bzw. Wort) von Nietzsche als ein blinder ‚positivistischer‘ Glaube karikiert wird, ist als Kritik am Sokratismus im 12. Abschnitt der Tragödienschrift unverhüllt ausgedrückt; welche verkürzt und provokant formuliert wie folgt lauten könnte: ‚Die Tragödie ist für das Leben mehr wert als der Sokratismus – die Kunst ist mehr wert als die Wissenschaft.‘

Das Phänomen der antiken Tragödie wird von Nietzsche als Gleichnis der Kunst überhaupt verwendet. Die uns modernen Menschen scheinbar fremde ‚Heiterkeit‘ der Griechen wird auf einen allen Menschen verwandten existentiellen Untergrund zurückgeführt. Das neuromantische Wagner'sche Musikdrama wird im Sinne der sophokleischen Tragödie gedeutet.

In *Menschliches, Allzumenschliches* (VMS, Aph. 218) beschreibt Nietzsche sein schriftstellerisches Verfahren in Bezug auf die alten Griechen:

„Die Griechen als Dolmetscher. — Wenn wir von den Griechen reden, reden wir unwillkürlich zugleich von Heute und Gestern: ihre allbekannte Geschichte ist ein blanker Spiegel, der immer Etwas wiederstrahlt, das nicht im Spiegel selbst ist. Wir benützen die Freiheit, von ihnen zu reden, um von Anderen schweigen zu dürfen, — damit jene nun selber dem sinnenden Leser Etwas in's Ohr sagen. So erleichtern die Griechen dem modernen Menschen das Mittheilen von mancherlei schwer Mittheilbarem und Bedenklichem.“¹⁹⁷

Nietzsches Beschäftigung mit den alten Griechen entspringt wie oben bereits angesprochen, nicht nur aus philologischem Kontext. Neben philosophischen und musikalischen Einsichten in die griechische Kultur stechen in Nietzsches Altertumserkenntnis Beschreibungen psychologischer Art hervor. In einem Nachlassfragment von 1885 schreibt Nietzsche von einer „psychologischen Grunderfahrung“ des Gegensatzes von apollinischem Entzücken, einem Innehalten vor dem „schönen Schein“, und dem dionysischen Schaffen, gleichsam aus „wütender Wollust“¹⁹⁸. Rückblickend schreibt er an selber Stelle über seine Vorgangsweise und Motivation zu seiner Artistenmetaphysik in der *Geburt der Tragödie*: „Ich fieng an mit einer metaphysischen Hypothese über den Sinn der Musik: aber zu Grunde lag eine psychologische Erfahrung, welcher ich noch

¹⁹⁷ KSA 2, S. 417

¹⁹⁸ vgl. KSA 12, S. 115

keine genügende historische Erklärung unterzuschieben wußte. Die Übertragung der Musik in's Metaphysische war ein Akt der Verehrung und Dankbarkeit; im Grunde haben es alle religiösen Menschen bisher so mit ihrem Erlebniß gemacht.“¹⁹⁹

Es ist also ein psychologisches Phänomen, keine metaphysische Hypothese, die der Idee des Gegensatzes von Apollinischem und Dionysischem zugrunde liegt. Aus dieser Selbstinterpretation Nietzsches ergibt sich neben einer metaphysischen Leseweise der *Geburt der Tragödie*, auch die Möglichkeit einer psychologischen Leseweise des Werkes, das in mythischer Form über das Innenleben des Menschen spricht. Das dialektische Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem wird bei Nietzsche einerseits in einer historischen Abfolge gegensätzlicher Zeitalter beschrieben: titanisch (barbarisch), olympisch (homerisch), dionysisch, dorisch, tragisch, sokratisch; diese Abfolge von Phänomenen ist aber nicht bloß als historische Tatsachen zu verstehen, sondern es geht Nietzsche vielmehr um die Umschreibung dieses psychologischen Phänomens. Die psychologische Intention hinter der Beschreibung der griechischen Kultur legt Nietzsche retrospektiv am Ende der *Götzen-Dämmerung* im Abschnitt „Was ich den Alten verdanke“ offen dar: *„In den Griechen „schöne Seelen“, „goldene Mitten“ und andre Vollkommenheiten auszuwittern, etwa an ihnen die Ruhe in der Grösse, die ideale Gesinnung, die hohe Einfalt bewundern — vor dieser „hohen Einfalt“ [...] war ich durch den Psychologen behütet, den ich in mir trug. [...] ich sah alle ihre Institutionen wachsen aus Schutzmaassregeln, um sich vor einander gegen ihren inwendigen Explosivstoff sicher zu stellen. Die ungeheure Spannung im Innern entlud sich dann in furchtbarer und rücksichtsloser Feindschaft nach Aussen: die Stadtgemeinden zerfleischten sich unter einander, damit die Stadtbürger jeder einzelnen vor sich selber Ruhe fänden. Man hatte es nöthig, stark zu sein: die Gefahr war in der Nähe —, sie lauerte überall. Die prachtvoll geschmeidige Leiblichkeit, der verwegene Realismus und Immoralismus, der dem Hellenen eignet, ist eine Noth, nicht eine „Natur“ gewesen.“*²⁰⁰ Der dionysische Grieche hatte es also nötig apollinisch zu werden. Die scheinbar heitere griechische Kultur, die Verknüpfung von Barbarischem und Apollinischem, die das Hellenentum auszeichnet, lässt sich erst aus dieser psychologischen Notwendigkeit heraus verstehen. *„Denn erst in den dionysischen Mysterien, in der Psychologie des dionysischen Zustands spricht sich die Grundthatsache des hellenischen Instinkts aus — sein „Wille zum Leben“. [...] das triumphirende Ja zum Leben über Tod und Wandel hinaus; das wahre Leben als das Gesamt-Fortleben durch die Zeugung, durch die Mysterien der Geschlechtlichkeit. [...] In der Mysterienlehre ist der Schmerz heilig gesprochen: die „Wehen der Gebärerin“ heiligen den Schmerz überhaupt, — alles Werden und Wachsen, alles Zukunfts-*

¹⁹⁹ KSA 12, S. 117

²⁰⁰ KSA 6, S. 157

Verbürgende bedingt den Schmerz ... Damit es die ewige Lust des Schaffens giebt, damit der Wille zum Leben sich ewig selbst bejaht, muss es auch ewig die „Qual der Gebärerin“ geben ... Dies Alles bedeutet das Wort Dionysos [...]“²⁰¹

Ziel des Dionysoskultes - und damit der Kunst im übertragenen Sinne - ist also nicht die Erlösung des Menschen von seinem Leid im Nirwana, sondern die lustvolle Perpetuierung und „Heiligsprechung“ dieses Schmerzes, das Bejahen des Lebens.

Nietzsche unterscheidet zwischen einem „barbarisch“ Dionysischen und einem „griechisch“ Dionysischen. Der Unterschied des Letzteren zum Ersteren besteht darin, dass die ungebändigt schmerzvolle Kraft des Barbarischen, bei den Griechen im Gegensatz zu den Barbaren (Nicht-Griechen) durch das kulturelle, apollinische Element gebändigt werden musste. Die notwendige Bändigung des ‚barbarisch‘ schmerzvollen Dionysischen durch das Apollinische, in Form des ‚griechisch‘ Dionysischen wird daher auch in Nietzsches Beschreibung der griechischen Dionysosfeier bildlich wiedergegeben: *„Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger.“*²⁰² Dieses Joch symbolisiert die apollinische Bändigung der dionysisch tierischen Gewalten. Die griechische Dionysosfeier als Metapher für Kunst überhaupt hat bei Nietzsche mehrfache Bedeutung. Zum einen soll sie den Fest- und Kultcharakter von Kunst wieder in den Mittelpunkt rücken (mit der Anspielung auf Wagners Konzeption der Bayreuther Festspieltage), zum anderen wird durch sie die dialektische Struktur von Kunst im Sinne eines stetigen Überwindens und Bändigens einer natürlichen Gewalt ausgedrückt. Kunst ist somit nicht bloßer Ausdruck oder Wiederholung der Welt, sondern wird zur Erwidern der Welt. Die griechische Tragödie hat in dieser Auslegung die Macht, die Leiden des Lebens zu überwinden, indem sie sie (im apollinischen Schein des Schauspiels) darstellt und zelebriert.²⁰³ Dieser existenzielle Bezug der Kunst zum Leben ist es, der mit dem Gedanken des Lebens als ästhetischem Phänomen angedeutet ist.²⁰⁴ Auf den Begriff der Musik umgelegt bedeutet dies: Musik ist weder bloßer Ausdruck des Gefühls noch rein ‚tönend bewegte Formen‘ (wie bei Hanslick), sondern eine *„Bändigung wilder übermäßiger Leidenschaften [...] durch das ‚apollinische‘ Prinzip der Kunst“*²⁰⁵.

²⁰¹ KSA 6, S.159

²⁰² KSA 1, S. 29

²⁰³ Auf ähnliche Weise versteht Karl Schefold die Bannung des Dämonischen durch die Kunst bzw. das Kunstwerk bei den Griechen. *„Wenn auf früharchaischen Bildern Perseus die Medusa erschlägt, Bellerophon die Chimaira, Herakles die Hydra und andere Ungeheuer, so ist in den ruhigen Formen eine wirkliche und dauernde Überwindung des Dämonischen zu spüren, die der Betrachter als Befreiend empfunden haben muß.“* (Karl Schefold, das Dämonische in der Griechischen Kunst, in: Hermeneia, Festschrift für Otto Regenbogen, 1952, S. 28-39)

²⁰⁴ Nicht das Leben wird ästhetisiert, sondern die Kunst wird ‚vitalisiert‘, d.h. in engeren Bezug zum Leben gestellt. (siehe dazu auch das Ende des Kapitels über Schopenhauer)

²⁰⁵ Bertram Schmidt, Der ethische Aspekt der Musik,, S. 50

5.6. Das Wesen der Lyrik – Verhältnis von Musik und Sprache am Beispiel des Liedes

*„Zwischen Musik und Sprache ist eine Verbindung möglich,
die wirklich organisch ist: im Lied. Oft auch in ganzen Szenen.*

*Es ist ein Ideal, das Drama und die Musik in ein solches
Verhältniss zu bringen.“*

(KSA 7, S.762)

Die im 5. Kapitel der Tragödienschrift ausgeführten Gedanken Nietzsches zum Ursprung der Lyrik richten sich gegen eine von ihm genannte „*neuere Aesthetik*“, die den Epiker vom Lyriker dadurch trennt, dass dieser als subjektiver Künstler, jener als objektiver charakterisiert wird. Dagegen wendet Nietzsche ein, dass „*wir den subjectiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder [...] Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven, Erlösung vom „Ich“ und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens fordern, ja ohne Objectivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können.*“

206

Mit Berufung auf den von Kant und Schopenhauer verwendeten Begriff des „*interesselosen Anschauens*“ wäre es demnach nicht künstlerisch, spräche der Lyriker in seinem Werk von seinem eigenen Willen, von *seiner* Sehnsucht sowie von *seinen* Freuden und Leiden; „*er, der, nach der Erfahrung aller Zeiten, immer „ich“ sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehungen vor uns absingt.*“²⁰⁷

Nietzsche nimmt nun einige Modifikationen an der Schopenhauer'schen Kunstmetaphysik vor, die das Wesen des Liedes als einen Zustand bezeichnet, in dem subjektive Affekte und objektives „*interesseloses Anschauen*“ sich abwechseln und „*wundersam gemischt durch einander*“²⁰⁸ gehen. Denn laut Schopenhauer ist der lyrische Zustand immer ein Hin- und Hergerissenwerden zwischen den Subjektiv ausgedrückten Gefühlen des Lyrikers und der reinen interesselosen Kunstanschauung.

209

Da nun das subjektive Gefühl, wie oben beschrieben, niemals Ursprung der Kunst ist, muss auch der Ursprung des Lyrikers ein anderer sein, wenn nicht die gesamte Lyrik als Kunstgattung als eine unvollkommene Halbkunst charakterisiert werden soll.

Die ganze Konzeption der Schopenhauer'schen Dichotomie von Subjekt und Objekt in der Kunst

²⁰⁶ KSA 1, S. 42 f

²⁰⁷ KSA 1, S. 43

²⁰⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*“, Band 1, S. 295

²⁰⁹ Nietzsche zitiert hierzu im 5. Kapitel der *Geburt der Tragödie* (KSA 1, S. 46) eine Stelle aus Schopenhauers WWV I, S.295

wird von Nietzsche verworfen; für seine Ästhetik gilt vielmehr, „*dass der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Werthmesser auch noch Schopenhauer die Künste eintheilt, der des Subjectiven und des Objectiven, überhaupt in der Aesthetik ungehörig ist, da das Subject, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann.*“²¹⁰

Wiewohl Nietzsche die Schopenhauer'sche Kunstphilosophie in entscheidenden Punkten kritisiert, lässt sich an seiner eigenen Argumentation das Denken seines „Erziehers“ deutlich ablesen. Denn was er in diesem 5. Kapitel gegen Schopenhauers Wesen der Lyrik einwendet, sind eigentlich alles Argumente die sich in Schopenhauers Ausführungen über das Wesen der Musik und ihre Beziehung zum Text in der Oper²¹¹ finden.

Um den oben genannten Gegensatz von Subjekt und Objekt in der Lyrik aufzuheben, versteht Nietzsche den Lyriker als dionysischen Künstler, der im dionysischen Rausch eins geworden ist mit dem Urgrund der Seins und so seine Individualität aufgegeben hat. In diesem Zustand produziert er Abbilder dieses Urgrunds in Form von „musikalischer“ Stimmung. Unter der Traumeinwirkung des Apollo entstehen aus dieser musikalischen Stimmung nun Bilder, einer Traumszene vergleichbar, die der Dichter in Form von Versen wiedergibt.

Nietzsche modifiziert Schopenhauers Lyrikbegriff, indem er in gewissem Sinne dem Wesen der Lyrik das Wesen der Musik unterlegt. Er geht dabei von der antiken Lyrik der Griechen aus, als deren wichtigstes Phänomen er „*die überall als natürlich geltende Vereinigung, ja Identität des Lyrikers mit dem Musiker*“²¹² anführt. Den Ursprung der gedichteten Worte sieht er demnach in der Musik, die er ähnlich wie Schopenhauer als „*bild- und begrifflose[n] Widerschein des Urschmerzes*“²¹³ versteht, welcher sich eben auch in der Dichtung, sowie jeder anderen Kunst ausdrückt. Die Musik geht also den Worten im Entstehungsprozess eines Liedes voraus, nämlich in Form einer „musikalischen Gemüthsstimmung“²¹⁴. Die in dieser „Stimmung“ gedichteten Verse sind wiederum bloß Symbole der Musik, und verhalten sich zu dieser wie ein „*einzelnes Gleichnis oder Exempel*“²¹⁵ zum Allgemeinen.

²¹⁰ KSA 1, S. 47

²¹¹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*“, Band 1, S. 309 ff.

²¹² KSA 1, S. 43

²¹³ KSA 1, S. 42

²¹⁴ Für den Begriff der „musikalischen Stimmung“, auf den ich im Folgenden ausführlicher eingehen möchte, beruft sich Nietzsche auf einen Brief Schillers an Goethe vom 18. März 1796

²¹⁵ KSA 1, S. 42

Der antike Dichter Archilochos fungiert im 5. Abschnitt als repräsentatives Beispiel des Lyrikers überhaupt. Die Auflösung seiner subjektiven Individualität beschreibt Nietzsche mit folgenden Worten:

„Nun denken wir uns einmal, wie er [der Lyriker] unter diesen Abbildern auch sich selbst als Nichtgenius erblickt d.h. sein „Subject“, [...] In Wahrheit ist Archilochus, der leidenschaftlich entbrannte liebende und hassende Mensch nur eine Vision des Genius, der bereits nicht mehr Archilochus, sondern Weltgenius ist und der seinen Urschmerz in jenem Gleichnisse vom Menschen Archilochus symbolisch ausspricht: während jener subjectiv wollende und begehrende Mensch Archilochus überhaupt nie und nimmer Dichter sein kann.“²¹⁶

Es ist also nicht Archilochos der in seinen Versen zu uns spricht, es ist die Gottheit Dionysos die durch ihn spricht, während wir „den berauschten Schwärmer Archilochus zum Schläfe niedergesunken“²¹⁷ sehen. Man bemerkt leicht, dass Nietzsche um die Zweiteilung von Objekt und Subjekt aufzuheben, eine neue Zweiteilung einführen muss, nämlich die des „Genius“ und des „Nicht - Genius“.

Der Genius ist der Dichter, der sich im dionysischen Rausch selbst verloren hat und dadurch mit der „im Grunde ruhende[n] Ichheit“²¹⁸ eins geworden ist, somit „Weltgenius“²¹⁹ ist. Der Nichtgenius ist der „empirisch-reale Mensch“²²⁰, als wollendes Subjekt. Gedichte sind also nicht Aussagen des wachen empirischen Ichs, dieses ist vielmehr ein Medium geworden (dem Priester des delphischen Orakels zu vergleichen)²²¹. Nietzsches Beschreibung des dichterischen Vorgangs anhand der Bilder von Traum und Rausch stellen das Dichten als einen „unbewussten“ Vorgang dar.

²¹⁶ KSA 1, S. 45

²¹⁷ KSA 1, S. 44

²¹⁸ KSA 1, S. 45

²¹⁹ KSA 1, S. 45

²²⁰ KSA 1, S. 45

²²¹ Nietzsche führt später (KSA 1, S. 87) Platons ironisches Urteil über die Dichter an: „Auch der göttliche Plato redet vom schöpferischen Vermögen des Dichters, insofern dies nicht die bewusste Einsicht ist, zu allermeist nur ironisch und stellt es der Begabung des Wahrsagers und Traumdeuters gleich; sei doch der Dichter nicht eher fähig zu dichten als bis er bewusstlos geworden sei, und kein Verstand mehr in ihm wohne.“

5.6.1. Der Begriff der „musikalischen Gemütsstimmung“ bei Schiller

Das Problem der Lyrik, wie es im 5. Kapitel der *Geburt der Tragödie* abgehandelt wird, kann uns stellvertretend gelten für das Problem der Musik als solcher. Die Frage um die es sich im Kontext der ästhetischen Theorien des 19. Jahrhunderts handelt, ist diejenige: Ist Musik Ausdruck von Gefühlen, die unserer Erfahrung nach jedoch immer äußerst subjektiv sind, oder bedeutet sie noch etwas anderes?

Nietzsche geht nun mit Schopenhauer den Weg in die Metaphysik²²², doch strebt er anstatt einer Trennung und Abstufung der Künste (mittels des „*Werthmessers*“ des Subjektiven) eine Vereinigung der Künste durch das Zugrundlegen eines ästhetischen Prinzips an. Die Musik als unbildlichste aller Künste scheint Nietzsche dies zu leisten. Die dionysische Musik ist für ihn die bildliche Umschreibung einer Grundstimmung, aus welcher heraus alles poetische Schaffen erst stattfindet. Die Musik, als allgemeines Bild (Metapher) einer „Stimmung“ verstanden, wird auf diesem Wege Ursprung der Kunst. Nietzsche beschreibt dies im 5. Kapitel mittels zweier Argumente. Erstens mit dem Verweis auf die Ungehörigkeit des Subjektiven in der Kunst als solcher und der damit verbundenen Notwendigkeit der „Entselbstung“ im dionysischen Rausch; zweitens mit Berufung auf einen Brief von Schiller an Goethe, in welchem jener von einer „*musikalischen Gemütsstimmung*“ spricht, die allen seinen poetischen Ideen vorausgeht.

„Ueber den Prozess seines Dichtens hat uns Schiller durch eine ihm selbst unerklärliche, doch nicht bedenklich scheinende psychologische Beobachtung Licht gebracht; er gesteht nämlich als den vorbereitenden Zustand vor dem Actus des Dichtens nicht etwa eine Reihe von Bildern, mit geordneter Causalität der Gedanken, vor sich und in sich gehabt zu haben, sondern vielmehr eine musikalische Stimmung (‚Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee‘).“²²³

Daraus folgert Nietzsche nun, dass die poetische Idee überhaupt erst aus dieser musikalischen Stimmung entsteht. Die Stimmung ist demnach die Vorbedingung zum Werk; sie ist, um mit Nietzsche selbst zu reden, der unbewusste dionysische Zustand in welchem der Musen Gott Apoll an uns herantritt und unsere Phantasie gleichsam Bilderfunken sprühen lässt, „*lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung, Tragödien und dramatische Dithyramben heissen*“²²⁴

Die von Nietzsche zitierte Passage Schillers stammt aus einem Brief Schillers an Goethe vom 18. März 1796, welche näherer Betrachtung würdig ist, insbesondere in Bezug auf den ursprünglichen

²²² Nietzsches bildliche Beschreibungen mittels griechischer Mythologien behandeln ausschließlich die metaphysische Stellung der Musik, nicht den faktisch - realen Prozess des Kunstschaffens. Die handwerkliche Arbeit hinter einem Musikstück oder Gedicht ist nicht Gegenstand der Tragödienschrift.

²²³ KSA 1, S. 43

²²⁴ KSA 1, S. 44

Kontext in dem Schiller den Begriff der „musikalischen Gemüthsstimmung“ erwähnt:

*„Ich habe an meinen Wallenstein gedacht, sonst aber nichts gearbeitet. [...] Die Zurüstungen zu einem so verwickelten Ganzen, wie ein Drama ist, setzen das Gemüth doch in eine gar sonderbare Bewegung. Schon die allererste Operation, eine gewisse Methode für das Geschäft zu suchen, um nicht zwecklos herumzutappen, ist keine Kleinigkeit. Jetzt bin ich erst an dem Knochengebäude, und ich finde, daß von diesem, eben so wie in der Menschlichen Structur, auch in dieser dramatischen alles abhängt. Ich möchte wissen, wie Sie in solchen Fällen zu Werk gegangen sind. Bey mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bey mir erst die poetische Idee.“*²²⁵

Diese Überlegungen Schillers zum Ursprung des poetischen Werkes sind im Kontext der Entstehung seines *Wallenstein* Dramas entstanden. Hierbei geht es ihm offenbar um das Grundgerüst (das *Knochengebäude*) des Dramas, die allgemeine dramatische Struktur desselben. Wie Bertram Schmidt²²⁶ zurecht bemerkt hat, stellt in diesem Zusammenhang der Begriff der *musikalischen Gemüthsstimmung* bei Schiller weniger einen rauschhaften Zustand der Inspiration dar, der uns bildhafte Funken sprühen lässt, als vielmehr einen *Drang* der den Dichter dazu anleitet eine notwendige Gesamtstruktur des Werkes zu schaffen.

Ebenso wie Nietzsche sieht Schiller den Ursprung der Poesie in etwas Unbestimmtem oder Unbewusstem, das mit dem Wort *Stimmung* umschrieben wird. Die Auffassung einer unbewussten „Totalidee“ erwähnt Schiller in einem späteren Brief an Goethe vom 27. März 1801: *„[...] in der Erfahrung [d.h. in der Realität, Anm.] fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtseyn seiner Operationen nur soweit kommt, um die erste dunkle Total-Idee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle aber mächtige Totalidee die allem technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darinn, jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es in ein Object überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt seyn, aber er kann sie in kein Object legen, er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Nothwendigkeit darstellen. Eben so kann der Nichtpoet so gut als der Dichter ein Produkt mit Bewußtseyn und mit Nothwendigkeit hervorbringen, aber ein solches Werk fängt nicht aus dem Bewußtlosen an, und endigt nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus. [...] Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein*

²²⁵ Schiller, Werke (Nationalausgabe), Band 28, S. 201

²²⁶ Bertram Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik*, § 17

Object zu legen, so, daß dieses Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher. ²²⁷

Das Dunkle und Unbestimmte der von Schiller in dieser Textstelle sogenannten „Totalidee“ wäre vergleichbar der musikalischen Stimmung „ohne klaren und bestimmten Gegenstand“ in der von Nietzsche zitierten Stelle. Die musikalische Stimmung wie sie Schiller versteht, wäre nach dieser Interpretation²²⁸ die Stimmung in der diese Totalidee des Kunstwerks entsteht. Diese Totalidee muss sodann aber durch das bewusste (*besonnene*) Handwerk der Kunst erst verwirklicht werden. „Aus der Idee aber kann ohne die **That** gar nichts werden.“²²⁹, denn erst in dieser Vereinigung des „Bewusstlosen“ und des „Besonnenen“ entsteht das Kunstwerk.

Wie beschrieben unterscheiden sich Nietzsches und Schillers Begriff der musikalischen Gemütsstimmung in entscheidenden Punkten. Man muss sich an dieser Stelle wieder des bildlichen Charakters Nietzsches Schreibweise bewusst werden, wenn man ihn nicht missverstehen möchte. Man verfehlt sicherlich die Intention Nietzsches, wenn man unter der „musikalischen Stimmung“ Musik im üblichen Sinn versteht. Diese Stimmung ist keine ungespielte Melodie wie etwa im Kopfe eines Komponisten kurz bevor er sie niederschreibt oder spielt. Nietzsche versteht den Begriff als metaphysische Grundlage der Dichtung. Der dionysische Rausch des Archilochos ist keine Beschreibung eines realen Vorgangs des Dichtens, sondern eine bildliche Umschreibung des Wesens der Poesie (im Sinne von Kunstschaffen), über das wir nichts bestimmtes sagen können, weil es unbildlich, nicht gegenständlich ist. Dieser „unentzifferbare Urgrund“ wird von Nietzsche mit dem Begriff der „musikalischen Gemütsstimmung“ umschrieben.²³⁰

Schillers Gedanken im Original-Kontext zielen aber auf eine andere Ebene. In der musikalischen Stimmung eröffnet sich ihm nicht das Wesen der Welt im Sinne Schopenhauers Metaphysik, sondern sie befähigt den Dichter, die unbewusste, unklare Totalidee eines Werkes in die Tat umzusetzen. Schillers Gedanken richten sich also eher auf die praktische Ausführung des Dichtens, auf das Bewusstwerden der unbewussten Idee, als auf das metaphysische Wesen der Kunst. Die Stimmung ist für Schiller ein Drang, eine Befähigung, die Gesamtidee des Werks intuitiv zu erkennen, und in weiterer Folge auszuführen.²³¹ Schillers Begriff der Stimmung ist werksbezogener,

²²⁷ Schiller, Werke (Nationalausgabe), Band 31, S. 24 f

²²⁸ Vgl. hierzu Bertram Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik*, § 17

²²⁹ Schiller, Werke (Nationalausgabe), Band 31, S. 26

²³⁰ Über die Problematik dessen, ob es sinnvoll ist, in Bildern über Unbildliches zu reden, so wie Nietzsche es hier tut, wird an anderer Stelle noch zu diskutieren sein.

²³¹ Vgl. Schillers Brief an Körner 25. Mai 1792, Schiller, Werke (Nationalausgabe), Band 26, S. 142 „*Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafteste Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein **Bedürfniß** nach Stoff, ein unbestimmter Drang, nach Ergießung strebende Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin. Ich bin durch meine Hymne an das Licht, die mich jetzt manchen Augenblick beschäftigt, auf*

denn die Idee allein macht noch nicht den großen Künstler; erst seine Fähigkeit diese Idee in der vollendeten Arbeit möglichst „ungeschwächt“ hervortreten zu lassen zeichnet ihn als solchen aus. Nietzsche übergeht in der Tragödienschrift den jeder Inspiration folgenden Vorgang der *Ausarbeitung* des Werks gänzlich; er gebraucht das Schiller-Zitat in erster Linie als Hinweis auf den „unbewussten“ Ursprung des Kunstschaffens und kombiniert so mit einem Sprung seine Auffassung des antiken Inspirationsbegriffs, als Beseelung durch einen Gott oder eine göttliche Macht (Musen), mit dem Denken der romantischen Lyrik des späten 18. Jahrhunderts. Insofern geht er von einem ähnlichen Gedanken wie Schiller aus, legt aber in seiner Intention einen anderen Schwerpunkt als dieser. In der *Geburt der Tragödie* ist der Künstler zunächst Medium; er ‚horcht‘ sozusagen in sich und in die Welt hinein, „verliert“²³² sich in ihr, gibt seine Individuation auf und empfängt etwas von außerhalb seiner selbst. Bei Schiller ist es die „Totalidee“ des Werks, bei Nietzsche der „Urgrund“ der Welt. Das Bild des Horchens wird von Nietzsche im 20. Kapitel verwendet, wenn er die Stellung der antiken Tragödie und die Hoffnung auf ihre Wiedergeburt enthusiastisch ausdrückt, mit den Worten: „Die Tragödie [...] horcht einem fernen schwermüthigen Gesange — er erzählt von den Müttern des Seins, deren Namen lauten: Wahn, Wille, Wehe.“²³³ In diesem Sinne ist auch der Künstler ein ‚Horchender‘.

diese Bemerkung geführt worden. Ich habe von diesem Gedicht noch keine Idee aber eine Ahnung, und doch will ich im voraus versprechen, daß es gelingen wird.“

²³² Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, S. 210

²³³ KSA I, S. 132

6. Die Täuschung – Musik und Erkenntnistheorie

*Goethe: „Wir alle sind so bornirt, daß wir immer glauben
Recht zu haben; und so läßt sich ein außerordentlicher Geist
denken, der nicht allein irrt, sondern sogar Lust am Irrthum hat.“²³⁴*

Ein zentraler Begriff der Philosophie Nietzsches ist der Begriff der Täuschung.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, ist dieser Begriff der Täuschung insofern zum Verständnis der Philosophie Nietzsches eine grundlegende Voraussetzung, weil er den Begriff der philosophischen Wahrheit von grundauf in Frage stellt und somit die „anti-rationale“ Tendenz der Nietzsches'schen Philosophie begründet. Die Hinterfragung und Skepsis gegenüber der Möglichkeit von klarer, eindeutiger Erkenntnis ist m. E. der Ausgangspunkt Nietzsches Denkens, durch welchen erst das perspektivische Denken des frühen und das aktiv „wert-setzende“ Denken des späten Nietzsche verständlich wird.

Dieses erkenntnis-kritische Moment des Werkes Nietzsches möchte ich im Folgenden in einem engen und verkürzten Rahmen ausführen, weil es wie gesagt fundamental zum Verständnis der Gedankengänge aus der *Geburt der Tragödie* beiträgt, wiewohl ich mir jedoch bewusst bin, dass die hiermit in Gang gebrachte Kritik und Problematik des „Wahrheitsbegriffes“ bei Nietzsche ein eigenes Thema für eine Diplomarbeit wäre und somit den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde.

Die Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873) (im Folgenden mit WL abgekürzt), die Nietzsche selbst nie zur Veröffentlichung geplant hatte, wird von vielen Nietzscheforschern²³⁵ als privates Promemorium gesehen, also als eine Zusammenfassung gesammelter Überlegungen zum Thema Sprache und Wahrheit. Nietzsche verarbeitet in dieser Schrift viele Gedankengänge aus seiner eigenen Lektüre, wie z.B. die Gedanken Gustav Gerbers²³⁶ zur Genese der Sprache. Dementsprechend ist WL eine Rekapitulation Nietzsches Sprach- und Wahrheitsverständnisses, das auch schon in der Entstehungszeit der *Geburt der Tragödie* eine fundamentale Rolle für Nietzsches Denken hatte. Ich möchte daher bevor wir an diesen Text gehen, noch ein paar Textfragmente Nietzsches hervorheben, die die gleichen Fragen wie WL, nämlich das Verhältnis von Wahrheit und Sprache in Bezug auf Musik, behandeln und die eindeutig im Kreis der Entstehung der *Geburt der Tragödie* verfasst wurden.

²³⁴ Nietzsche zitiert Goethe, KSA 11, S.140

²³⁵ Vgl. Hierzu Hans Gerald Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik: Lektüren zu „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ (1873)*, Wien 1997

²³⁶ Gerber, Gustav: *Die Sprache als Kunst*. (1871-74) 2 Bde. Bromberg.

6.1. Fragment 2 [10]²³⁷

In diesem Fragment von 1870, in dem sich Nietzsche mit dem Zusammenhang von Musik und Sprache auseinandersetzt, wird die Musik von Nietzsche als eine Sprache bezeichnet, *„die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist“*. Nietzsche unterscheidet hier jedoch zwischen Schriftsprache und gesprochener Wortsprache. Denn während die „objektive Schriftsprache“ nur über das begriffliche Denken Inhalte überträgt, vermittelt die „tönende“ Wortsprache über *„die Intervalle, die Rhythmen, die Tempi's, die Stärke und die Betonung“* einen zusätzlichen Gefühlsinhalt. Dieses Tönende ist es also, was die Musik mit der Wortsprache verbindet. Darüber hinaus ist es die vollständige Übertragung eines „Gefühlsinhalts“, die die musikalische Sprache über die rein begriffliche erhebt; denn *„die große Masse des Gefühls [aber] äußert sich nicht durch Worte“*, sondern über das Musikalische der Sprache. Wie aus dieser kurzen Notiz Nietzsches weiters hervorgeht, versteht Nietzsche Sprache als etwas Darstellendes, weswegen er sie auch mit der Kunst des Mimen vergleicht. Der Ton ist sozusagen Symbol eines Gefühlsinhalts. Jedoch weist Nietzsche im folgenden sofort auf die Problematik dieses Symbolisierungsvorgangs hin, denn *„alles Symbolische kann nachgemacht werden und dadurch todtgemacht [werden]“*. Das bedeutet im übertragenen Sinne: die „Entwicklung der Phrase“ zum Klischee. Durch die Standardisierung der Symbolik wird eine mimische Gebärde zur inhaltslosen Grimasse und verliert somit ihren lebendigen Bezug zum zu vermittelnden Gefühlsinhalt. Auf die Wortsprache übertragen bedeutet das die Erstarrung der lebendig tönenden Wortsprache in kalte, abstrahierte Begriffe. Nietzsche beendet dieses kurze Fragment mit einem Hinweis auf die Verwandtschaft von Musik und Poesie indem er die „zarten Begriffe“ der Dichtung der Musik vergleicht, die das *„Grobmaterielle des Begriffs“* beinahe verschwinden lässt. Die Poesie ist also eine feinere gefühlvollere Sprache als die reine „grobe“ Begriffssprache und kommt insofern der Musik sehr nahe, als sie ebenfalls die Fähigkeit besitzt die feinsten Gefühlsregungen des Menschen darzustellen.²³⁸

²³⁷ KSA 7, S. 47 f, Zitate aus dieser Textstelle werden im folgenden nicht mehr eigens belegt.

²³⁸ Nietzsche betont diesen zusätzlichen Bedeutungsinhalt der Musik in Bezug auf die griechische Tragödie in seinem Vortrag *Das Griechische Musikdrama* (1870) wenn er schreibt: *„Wir sind einer griechischen Tragödie gegenüber incompetent, weil ihre Hauptwirkung zu einem guten Theil auf einem Element beruhte, das uns verloren gegangen ist, auf der Musik“* KSA 1, S. 528

6.2. Die Dionysische Weltanschauung

Eine weitere nicht veröffentlichte Schrift Nietzsches mit dem Titel „*Die dionysische Weltanschauung*“²³⁹ beschäftigt sich eingehend mit der Herkunft der Sprache, sowie mit dem Zusammenhang von Musik und Sprache. Rudolf Fietz²⁴⁰ hat zurecht darauf hingewiesen, dass es sich bei vorliegendem Text um eine häufig unterschätzte Darstellung Nietzsches Verständnisses von Sprache und seiner semiotischen Theorie handelt, die sich sowohl durch sein frühes als auch durch sein späteres Werk zieht.

Nietzsche hebt im 4. Teil der *Dionysischen Weltanschauung* (im folgenden mit DW abgekürzt)²⁴¹ seine Überlegungen mit der Frage an, wie Gefühle sich mitteilen. Unter Gefühlen versteht er der Schopenhauer'schen Philosophie gemäß einen „Komplex von unbewussten Vorstellungen und Willenszuständen“. Dadurch wird das Gefühl von Nietzsche als ein zweiseitiges „Doppelwesen“ charakterisiert, das sowohl einen Vorstellungsinhalt als auch einen reinen Willensinhalt besitzt. Daher kann das Gefühl, nur „*theilweise*“ durch „Gedanken“ resp. Begriffe ausgedrückt werden. Und zwar kann nur der betreffende Vorstellungsinhalt, also die Vorstellungen, die wir mit einem Gefühl verbinden (z.B. bildliche Vorstellungen und Vergleiche)²⁴² durch die begriffliche Sprache ausgedrückt werden. Diese Art der Vermittlung durch Begriffe ist ein bewusster Vorgang, der jedoch einen „unauflösbaren Rest“ zurücklässt, der der Wille selbst ist, den wir gemäß der schopenhauer'schen Lehre der *Welt als Wille und Vorstellung* niemals bewusst zur Vorstellung bringen können.²⁴³ Nietzsche bestimmt somit die Begrenztheit der Poesie, die sich immer mehr oder weniger in der Sphäre der Worte und also Vorstellungen aufhält.

Die andere Seite des Gefühls, der „unauflösbare Rest“, wie ihn Nietzsche nennt, kann nur durch unbewusste Übertragung vermittelt werden. Dies ist laut Nietzsche die Aufgabe der Ton- und Gebärdensprache. Diese vermitteln nicht bloß durch bewusste Reflexion hindurchgegangene Bewusstseinsinhalte, sondern vermitteln auf körperliche und „instinktive“ Art und Weise Gefühlsinhalte. Denn die Gebärdensprache ist uns auf eine eigentümlich körperliche Weise sofort ohne zusätzliche Vermittlung von syntaktischen Regeln usw. verständlich. Sie wird durch „Reflexbewegungen“ des Körpers erzeugt und Nietzsche bemerkt hierzu, dass der Sehende einer Gebärde oft eine „*sympathische Innervation der selben Gesichtstheile oder Glieder, deren*

²³⁹ KSA 1, S. 563 ff.

²⁴⁰ Rudolf Fietz, *Medienphilosophie* S.113

²⁴¹ KSA 1, S. 572 – 577, Zitate aus dieser Textstelle werden im folgenden nicht mehr eigens belegt.

²⁴² Die bildlichen Vorstellungen, die eine Empfindung oder Emotion begleiten, können bei uns oft jene Empfindung selbst auslösen, weswegen manche Menschen beispielsweise kein Blut sehen können, weil sie damit automatisch die Empfindung des Schmerzes verbinden, die sich bei ihnen durch eine empathische Übertragung geradezu somatisch einstellen kann.

²⁴³ Auch jemandem, der mit der Philosophie Schopenhauers nicht gänzlich vertraut ist, dürfte es einleuchten, dass Gefühle niemals vollständig rationalisierbar sind.

Bewegung er wahrnimmt“ verspürt. Die Gebärdensprache wird von ihm hier als gestische Bilder- und Symbolsprache verstanden; eben nicht im Sinne eines vollständigen Abbildens, sondern als ein „*unvollkommenes [...] andeutendes Zeichen*“, das, um richtig verstanden zu werden, zwar einer allgemeinen Übereinkunft (Konvention) bedarf, dessen allgemeine Verständlichkeit jedoch durch einen „instinktiven“, also einen unbewussten Vorgang zustande kommt.

Jedoch bleibt die Gebärdensprache für Nietzsche durch ihre visuelle Darstellungsart immer der bildlichen Vorstellung verhaftet. Von „jenem Doppelwesen“ des Gefühls symbolisiert die Gebärde immer eine begleitende Vorstellung des Gefühls, niemals kann durch sie die zugrundeliegende Willensregung selbst dargestellt werden. Das bedeutet für Nietzsche, dass die visuelle Gebärde immer nur über ein Bild²⁴⁴ den an sich „unsichtbaren“ Gefühlsinhalt kommunizieren kann.²⁴⁵ Dieser „vorstellungsfreie“ Inhalt den wir subjektiv als Gefühl wahrnehmen, wird uns erst gänzlich unmittelbar verständlich durch das Tönende der Sprache. Erst im reinen gegenstandslosen Element des Tones drücken sich die Gefühle (also die verschiedenen Weisen der Lust und Unlust) ohne die Vermittlung durch eine begleitende Vorstellung direkt und unmittelbar aus. Nietzsche behauptet in diesem Textstück nun die eigentümliche Fähigkeit der Tonsprache, Gefühlsinhalte zu übertragen, die dem Begriff und dem Bild nicht bzw. nur eingeschränkt möglich ist.

Ich möchte nun an dieser Stelle kurz auf die Bedeutung der Musik als Tonsprache, wie sie Nietzsche hier im 4. Kapitel von DW beschreibt, eingehen.

6.2.1. Der Schrei

Der „unauflösbare Rest“ eines vermittelten Gefühls, von dem Nietzsche am Anfang des 4. Kapitels der *Dionysischen Weltanschauung* spricht, der sich nicht in Vorstellung und Bildern der Sprache und Gebärden ausdrücken lässt, das ist der Wille selbst, der jedem Gefühl zugrunde liegt. Wenn wir weiterhin betrachten, was Nietzsche unter einem Gefühl überhaupt versteht, so liefert er uns am Anfang des 4. Kapitels eine sich auf Schopenhauer berufende, jedoch in diesem Zusammenhang geradezu „freudianisch“²⁴⁶ anmutende Antwort: Gefühle sind gemäß der *„Welt als Wille und Vorstellung“* „ein Komplex von unbewussten Vorstellungen und Willenszuständen. [...] Die Strebungen des Willens aber äußern sich als Lust oder Unlust [...] Unter Lust haben wir die

²⁴⁴ Nietzsche wird dies Bild später in WL als Metapher oder Metonymie bezeichnen, im Sinne einer Übertragung der Bedeutung von einem Nervenreiz (in diesem Fall ein Gefühl) auf eine begleitende Erscheinung (in diesem Fall eine bestimmte Geste).

²⁴⁵ Dies ist für Nietzsche wie wir später bei WL sehen werden, die Grundstruktur der Wortsprache überhaupt, nämlich das Symbolisieren, resp. Übertragen von Bedeutungen in Bilder, Laute und schlussendlich in Begriffe. Doch dazu weiter unten. Hier sei damit nur angedeutet, was Nietzsche in DW bereits vorwegnimmt: Nämlich, dass von den sichtbaren Symbolen der Gebärdensprache anhebend, die Begriffssprache sich entwickelt und ihren Höhepunkt in der Bildung abstrakt allgemeingültiger Begriffe erreicht.

²⁴⁶ Nietzsche hier wieder als Denker, der - seiner Zeit voraus - eine psychologische Herangehensweise vertritt, die erst Jahre bzw. Jahrzehnte später von Sigmund Freud populär gemacht wurde.

*Befriedigung des [...] Willens, unter Unlust seine Nichtbefriedigung zu verstehen.*²⁴⁷

Diese Regungen des Willens selbst, als verschiedene Arten der Lust und Unlust, werden uns ganz ohne die begleitenden Vorstellungen, also frei von jeder bildlich gegenständlichen Vorstellung, durch die „*Vermittlung des Tones*“ erst gänzlich „*zum Verständnis mitgeteilt*“. Ähnlich wie Schopenhauer argumentiert Nietzsche hier indem er die Regungen des Willens in der Tonsprache symbolisiert sieht. Er spricht beispielsweise von einem „*'Klopfen, Ziehen, Zucken, Stechen Schneiden Beißen Kitzeln' des Schmerzes*“ - also von Bildern und Ausdrücken die dem Bereich der Rhythmik entlehnt sind. Die Quantität von Lust und Unlust und deren Wechsel als ein Abnehmen oder Anschwellen des Willens, sieht er der Dynamik des Tons analog.

Von hier aus beginnt Nietzsche mit der Darlegung seiner metaphysischen Interpretation der Musik. Symbol „der eigentlichen Essenz“ des Willens, das jeglichen Bezugs zu Bildern entbehrt, ist die **Harmonie**. So wie Rhythmik und Dynamik in der *Geburt der Tragödie* als tendenziell apollinische Elemente der Musik eine Art Gegenständlichkeit verleihen, die sie einerseits als „Kunst des Scheines“ verwendbar macht, drückt die Harmonie eine anders nicht beschreibbare Qualität des Willens aus. Die Harmonie spricht vom Willen bzw. der Lust selbst und lässt sie uns direkt spüren. Was durch die Harmonie vermittelt wird, ist eben genau dieser „unauflösbare Rest“, den Nietzsche in anderem Kontext der *Geburt der Tragödie* als dionysischen „Urgrund“ bezeichnet. Hier in diesem Kontext von DW tut er dies in Bezug auf einen durch Sprache zu vermittelnden Gehaltsinhalt, in der *Geburt der Tragödie* in Bezug auf das Wesen der Welt und den tragischen Gedanken, der untrennbar mit dem Leben verbundenen Leidenserfahrung, den er als Urgrund bezeichnet.

Dadurch, dass die „dionysische“ Musik (die Harmonie) imstande ist den Willen „an-sich“ wiederzugeben, ist sie umso bedeutungsvoller als jedes gegenstandsgebundene Bild. Sie spricht also nicht von Gefühlen einzelner, sondern „*vom Willen außerhalb und innerhalb aller Erscheinungsformen, ist also nicht bloß Gefühls-, sondern Weltsymbolik*“. Musik in ihrer allgemeinen Verständlichkeit weist sozusagen auf ein die Welt bzw. Menschheit Umfassendes hin. Wie Nietzsche in verklärendem Stil fortfährt, beruht die synergetisch verbindende Wirkung der „dionysischen“ Musik auf eben dieser Weltsymbolik. Der Mensch versteht ohne Worte, und in der Steigerung dieser Musik, dem dionysischen Rauschzustand, verliert der Mensch im teilnehmenden Tanz, durch diese Teilhabe, seine Individuation / sein Individuum und fühlt sich mit seinesgleichen (der Menschheit) im tiefsten Wesen verbunden²⁴⁸. Denn „*der Genius des Daseins an sich, der Wille macht sich hier unmittelbar verständlich.*“

²⁴⁷ KSA 1, S. 572

²⁴⁸ Nicht zufällig erinnert diese Darstellung Nietzsches an Schillers Text der *Ode an die Freude*, der in Beethovens 9. Sinfonie verwendet wurde.

Abseits dieser metaphysischen Deutung des Tones und der Musik als „dionysische“ Musik, die zu einer Art Wesensschau befähigt, möchte ich mich hier jedoch auf den vermittelten Inhalt der Musik als Sprache konzentrieren. Weil wir uns als „Nicht-Metaphysiker“ wenig unter dem „Willen-selbst“ und unter einer „Wesensschau“ vorstellen können, könnte man das Gesagte auf nüchterne Weise so zusammenfassen: Was eine Harmonie uns „verstehen“ lässt, sind Stimmungen und Gefühle, also Bewegungen des Willens²⁴⁹. Wir sehen somit in das „Innere“ des Menschen bzw. der menschlichen Natur, das was Schopenhauer sein „Wesen“ nennt.

Wie aber kommt der Mensch zu dieser Musik, die diesen ekstatischen Zustand der Einheit mit der Natur bewirkt? Wie kommt er zu dem reinen Ton? Wann wird die tönende Sprache zur Musik? Im Rausche des Gefühls gibt der Mensch die inneren Bewegungen seines Gemüts einerseits durch Bewegungen und Gebärden kund; in der Steigerung dieser Bewegungen, „in den höchsten Lust- und Unlustzuständen“ tut er dies durch den „Schrei“. Nietzsche denkt hier z.B. an einen Jauchzer des Jubels, oder einen geängstigten Aufschrei, die rein onomatopoetische, also selbsttönende, lautmalerische Bedeutung haben, und als solche reine Klänge und nicht mehr Wörter im sprachlichen Sinne sind. Wenn also die Gebärdensprache nicht mehr ausreicht ein übersteigertes Gefühl auszudrücken, dann tritt der reine Klang des Tones, die Musik ins Leben. Dementsprechend verrät uns der Aufschrei eines Menschen unendlich viel mehr über seinen momentanen Gemütszustand, als jede Beschreibung durch Worte und Blicke.

Allen diesen Ausführungen zum Trotz könnte nun jemand einwerfen, die Behauptung Nietzsches dem Ton wäre in Bezug auf die Fähigkeit Gefühle zu vermitteln klar der Vorzug zu geben gegenüber der visuellen Darstellung, wäre unhaltbar, da dies ja bedeuten würde das z.B. taube Menschen nicht bzw. äußerst vermindert die Fähigkeit hätten, Gefühle ihrer Mitmenschen wahrzunehmen.

Nietzsche spricht diesen Einwand in DW zwar nicht an, ich möchte aber selbst den Versuch machen das Dargestellte dahingehend zu interpretieren, dass zugleich auch klarer wird, worum es mir persönlich in diesem Abschnitt von DW zum Zwecke meiner Untersuchung geht.

Es wäre auch meines Erachtens nach absurd jeglicher Wort- und Bilddarstellung die Fähigkeit zu emotionaler Tiefe abzusprechen zu wollen. Mir scheint jedoch Nietzsche diese Zweiteilung in Ton und Bild, die er analog zur Schopenhauer'schen Dichotomie von Wille und Vorstellung aufstellt, wiederum nur als gleichnishaftes Bild zu verwenden. Das soll heißen: in seiner übertriebenen Scheidung von Ton und Bild will er, ähnlich wie das Gegensatzpaar apollinisch-dionysisch zeigen soll, zwei gegensätzliche Momente der Bedeutungsübertragung hervorheben. Zum einen eine

²⁴⁹ Im sprichwörtlichen Sinne der Redensart: „Musik bewegt das Gemüt“

bewusste, gegenständliche, distanzierte Symbolbildung wozu er die Gebärden- und Begriffssprache rechnet, zum anderen eine unbewusste, instinktive, eines konkret fassbaren Gegenstandes entbehrende Art der Bedeutungsübermittlung, wozu er die tönende Wortsprache und synonym dazu den Ton und die Musik überhaupt rechnet.

Selbstverständlich will Nietzsche damit nicht behaupten den Gebärden des Schauspielers lägen keine unbewussten Übertragungen der gefühlten Emotionen zugrunde, und die Kunst des Mimen wäre also eine vollkommen bewusst kalkulierende Tätigkeit.²⁵⁰ Doch der sehende *Rezipient*, nimmt die visuellen Eindrücke distanzierter wahr, als der Hörer eines vorgetragenen Gesangs. Wir nehmen - das behaupte ich jetzt einmal - den Ton bzw. die Musik auf unmittelbar körperliche Weise wahr. Wir können uns dem Ton auch nicht so leicht entziehen wie dem Bild, wir können leichter wegschauen, aber nicht so leicht weghören. Dies alles wäre natürlich diskussionsbedürftig; wie auch immer es sich damit aber auch verhalten mag - abgesehen davon, dass es müßig wäre darüber zu streiten, ob ein Tauber die Unechtheit eines dargestellten Gefühls eher am Gesichtsausdruck des Schauspielers, oder ein Blinder eher am Tonfall des Vortrags des Textes erkennt - ist es gerade dieser Körper-Bezug, der die Gebärde mit dem Ton wieder verbindet, nämlich in der gesteigerten „*Geberdensprache, in der Tanzgeberde*“. Wir sehen also, dass es Nietzsche sowohl um das körperlich unbewusste Moment der Kommunikation geht, als auch den performativen Vollzugscharakter von Sprache im weitesten Sinne, der den abstrakten Begriff von dem gesprochenen oder gesungenen, resp. tönenden Wort unterscheidet. Dementsprechend repräsentiert die begriffliche Schriftsprache ersteres, die tönende Wortsprache letzteres – die Gebärdensprache liegt irgendwo dazwischen, wird von Nietzsche in diesem Kontext jedoch aufgrund ihrer visuellen Gegenständlichkeit eher der Seite der Vorstellung zugeordnet.

Die Geste ist für Nietzsche ein sichtbares Symbol für ein menschliches Gefühl und den damit verknüpften Vorstellungsinhalt - jedoch immer ein unzulängliches Symbol, denn diese symbolische Geste ist für Nietzsche immer nur „*stückweises Abbild, ein andeutendes Zeichen, über dessen Verständniß man übereinkommen muß: nur daß in diesem Falle das allgemeine Verständniß ein instinktives ist, also nicht durch die helle Bewußtheit hindurchgegangen ist.*“

Im Begriff wird diese Übereinkunft über die Bedeutung eines Wortes und seine richtige Verwendung im Sprachgebrauch (syntaktische Regeln) durch einen bewussten Konsens erreicht,

²⁵⁰ Auch wenn sich Nietzsche an einigen Stellen, besonders im Spätwerk, mit Blick auf den dann verhassten Wagner, der ihm als Paradigma des effekthascherischen Mimen gilt, abfällig über die Schauspielkunst äußert, behaupte ich, dass er das hier nicht im Sinn hat, denn vor allem in Bezug auf die griechische Tragödie versteht Nietzsche den antiken Tragödiendichter als Pentathleten, der Dichter, Orchestiker, Regisseur, Musiker und Schauspieler zugleich untrennbar in sich vereinte. Vgl. Hierzu Nietzsches Vortrag *Das Griechische Musikdrama* von 1870, KSA 1, S. 515 ff

den wir beispielsweise in einem Konversationslexikon nachschlagen können.²⁵¹

Wie bereits erwähnt könnte man das Dargestellte so interpretieren, Nietzsche wolle damit andeuten, dass die bildliche Gebärdensprache der Ursprung der begrifflichen Sprache wäre.²⁵²

Es sei von mir aber darauf hingewiesen, dass von der rein begrifflichen (logischen) Sprache im 4. Kapitel von DW kaum die Rede ist. Zwar ist von Begriffen der „Poesie“ die Rede, doch ist die Poesie, wie in *Fragment 2* beschrieben, als solche immer „auf dem Wege zur Musik“²⁵³, weil sie die abstrakten Begriffe sozusagen „verschwinden“ lässt. Was Nietzsche hier unter Begriffen der Sprache im weitesten Sinne, insbesondere unter Begriffen der Poesie, versteht sind m.E. nicht abstrahierte logische Begriffe, sondern es sind vielmehr Wörter der poetischen Sprache, die Bedeutungsübertragungen von Emotionen beinhalten. Denn es geht hier in diesem Abschnitt von DW ausschließlich um die Übertragung bzw. Mitteilung von Gefühlen, nicht um die Vermittlung anderer Geistesinhalte²⁵⁴. Unter „Gedanken“ versteht Nietzsche hier auch nicht Begriffe, sondern „bewusste Vorstellungen“ also eigentlich wiederum Bilder. Dementsprechend beschreibt Nietzsche die Darstellung von Vorstellungen durch eine Gebärde, die er ein „Symbol“ nennt, in folgender aphoristischer Wendung: „[...] ein Bild kann nur durch ein Bild symbolisiert werden.“

Wie ich zu zeigen versuche, ist die reine Begriffssprache für Nietzsche hier (in DW) niemals von Interesse, denn er versteht Sprache schon hier, und wie sich in WL deutlich zeigen wird, immer schon als bildliche Übertragung von Bedeutungen. Der rhetorische Terminus, der dieser bildlichen Übertragung synonym ist, ist der der *Metapher*. Unter dem Spiegel der Rhetorik wird Nietzsche seine semiotischen Überlegungen, die hier in Bezug auf die Ton- und Gebärdensprache ausgeführt sind, in WL in Bezug auf die begriffliche Sprache weiter ausführen.

²⁵¹ Damit ist m. E. von Nietzsche jedoch nicht gemeint, dass abstrakte Begriffe ein vollständigeres Abbild von Vorstellungen geben, (eher das Gegenteil, weil abstrakte Verallgemeinerungen sich noch mehr von einem konkreten Vorstellungsinhalt entfernen). Wie wir später sehen werden, soll zwar durch die allgemeine Verständlichkeit eines Begriffs die denotative Eindeutigkeit eines Wortes herbeigeführt werden, jedoch bleibt der Begriff durch seine metonymische Abstraktion immer mehrdeutig und „passt“ so auf verschiedenste Phänomene.

²⁵² So versteht es Rudolf Fietz in: *Medienphilosophie, Zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Friedrich Nietzsche*, S.114

²⁵³ KSA 7, S. 48

²⁵⁴ z.B. rein logische Sachverhalte im Sinne Wittgensteins, wie z.B. der Satz: „Das Buch liegt auf dem Tisch“, welche keine emotionalen Inhalte mitvermitteln. Der poetische Ausdruck: „Das Buch lag, verlassen und vereinsamt auf dem Tisch“ ist eine dichterische Übertragung des menschlichen Gefühls der Einsamkeit auf einen leblosen Gegenstand (in diesem Fall das Buch) und als solcher nicht mehr rein begrifflich darstellbar. Zwar gib es Begriffe von Gefühlen, wie in diesem Fall den Begriff der Einsamkeit, jedoch sind diese allein niemals besonders ausdrucksstark, sondern erlangen die Eindringlichkeit ihres emotional vermittelten Ausdrucks erst durch den Tonfall oder die Gebärde (z.B. den Gesichtsausdruck) des Sprechers.

6.3. Die Verwechslung als Urphänomen des Denkens

In einer Notiz von 1872 schreibt Nietzsche:

„Tropen sind's, nicht unbewusste Schlüsse. Auf denen unsre Sinneswahrnehmungen beruhen. Ähnliches mit Ähnlichem identifizieren – irgend welche Ähnlichkeit an einem und einem anderen Ding ausfindig machen, ist der Urprozeß, Das Gedächtnis lebt von dieser Tätigkeit und übt sich fortwährend. Die Verwechslung ist das Urphänomen.“

Nietzsche beschreibt hier einen Vorgang der Verwechslung, der unserer sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis zugrunde liegt. Diesen bezeichnet er als *Trope*, einem Ausdruck aus der Rhetorik für die Gruppe der „uneigentlichen“ Bezeichnungen. Also rhetorische Figuren, die darin bestehen, dass ein Ausdruck durch einen anderen, zu einem anderen Bedeutungsfeld Zugehörigen, ersetzt wird.

Nietzsche beschreibt unseren Wahrnehmungsvorgang als ein Zuordnen ähnlicher Sinneseindrücke zu einem Phänomen. Das soll heißen: Treffen wir mehrere Gegenstände an, die einander auf gewisse Weise ähneln, so ordnen wir sie der gleichen Klasse von Gegenständen zu. Denn da es genaugenommen in unserer Erscheinungswelt niemals zwei vollkommen identische Gegenstände gibt, beruht alle Kategorisierung unseres Denkens, und somit auch unser Gedächtnis, immer nur auf der Ähnlichkeit, niemals der Identität von Gegenständen. Diesen Prozess der Gleichsetzung von Ähnlichem mit Ähnlichem bezeichnet Nietzsche als „Trope“, im Gegensatz zu unbewussten Schlüssen, deren wir uns zwar nicht bewusst sind, die aber dennoch streng logisch strukturiert sind. Statt eines logisch nachvollziehbaren Schlusses, der zwar unbewusst ist, also nicht als bewusster wahrgenommen wird, liegen unserer Wahrnehmung nach Nietzsche unklare Bedeutungsübertragungen zugrunde, die er rhetorischen Figuren vergleicht.

Die bekanntesten Tropen sind die Metapher, die Metonymie und die Synekdoche, die hier der Vollständigkeit halber kurz erläutert werden sollen.²⁵⁵

Die Metapher

Vom griechischen *μεταφορά*, (wörtlich „Übertragung“) bedeutet die Metapher den Gebrauch der Worte im übertragenen Sinne oder wie Nietzsche es ausdrückt: *„etwas als **gleich** behandeln, was man in einem Punkte als ähnlich erkannt hat.“*²⁵⁶

Zwischen dem wörtlich Gesagten und dem metaphorisch übertragen Gemeinten besteht also zumindest in einem Punkt eine *Ähnlichkeit*, während bei der Metonymie eine Beziehung der Nähe

²⁵⁵ Vgl. Hierzu Hans Gerald Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik: Lektüren zu „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ (1873)*, Wien 1997 S. 47 ff

²⁵⁶ KSA 7, S. 498

(Kontiguität), bei der Ironie eine Beziehung der Gegensätzlichkeit (Kontrarität) besteht.

Nietzsche verwendet den Begriff der Metapher zur Beschreibung der Grundstruktur unserer Sprache, die immer nur durch Übertragungen von Bedeutungen von einem Gegenstand auf einen anderen funktioniert, sodass es in der Sprache überhaupt nur übertragene Bedeutungen und keine „eigentlichen“ Bedeutungen gibt.

Die Metonymie

Die Metonymie (griechisch *μετωνομία*, *metonymía*) zusammengesetzt aus den Wortteilen *meta* und *onomazo* bedeutet wörtlich übersetzt soviel wie „etwas anders benennen bzw. umbenennen“ und ist eine rhetorische Figur, die dementsprechend Dinge nicht mit ihrem gebräuchlichen Namen bezeichnet, sondern mit Worten, die mit dem eigentlichen Namen in einer Beziehung der Nähe oder Nachbarschaft (Kontiguität) stehen. Je nach Art der Nachbarschaft zweier Begriffe kann man zwischen verschiedenen Unterarten der Metonymie unterscheiden.

Beispiele hierfür wären insbesondere die Vertauschung von Ursache und Wirkung (Krach für Streit, Schweiß für Arbeit, Leiden für Krankheit, etc.) bzw. die Vertauschung von Rohstoff und Erzeugtem (Eisen für Schwert bzw. Waffe, Vinyl für Schallplatte), oder auch die Vertauschung von Umgebendem und Umgebenen (Gefäß steht für Inhalt – „*Ein Glas trinken*“, Saal steht für Zuhörerschaft – „*Der Saal applaudierte.*“)

Nietzsche versucht, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden, zu zeigen, dass die Begriffsbildung zum größten Teil metonymischen Charakter hat, indem ständig Eigenschaften von Dingen abstrahiert werden um diese nicht nur zu charakterisieren, sondern um die Mannigfaltigkeit der gegebenen Eindrücke unter einen Begriff zu subsumieren.

Das Wesen eines Dinges im platonischen Sinne der „populären Metaphysik“, wie Nietzsche es ausdrückt, beruht nach ihm auf einer metonymischen Vertauschung von Ursache und Wirkung. Denn die Dinge sind uns immer nur in ihrer Wirkung auf unsere Sinne bekannt. Diese Wirkungen werden abstrahiert und als allgemeine Eigenschaften, also als ihr Wesen dargestellt. Dieses aus den Wirkungen abstrahierte Wesen wird nun wiederum als Ursache derselben dargestellt. Die Folgen der Erscheinung werden den Dingen sozusagen wieder als Grund ihrer Erscheinung „untergeschoben“. Ein besonders plastisches Beispiel für eine solche Vertauschung von Ursache und Wirkung in der Bestimmung des Wesens einer Sache gibt Nietzsche in einer Notiz aus dem Zeitraum von 1872.

In diesem Beispiel ist es Thales, der das Wesen der Welt im Wasser bzw. Wässrigen sah und dessen Vorgehensweise in der Bestimmung des Wesens der Welt Nietzsche auf folgende Weise beschreibt:

„Alles Erklären und Erkennen ist eigentlich nur ein Rubrizieren. — Nun mit kühnem Schwung: die Vielheit der Dinge wird unter einen Hut gebracht, wenn wir sie gleichsam als unzählige

Handlungen einer Qualität betrachten z.B. als Handlungen des Wassers, wie bei Thales. Hier haben wir eine Übertragung: eine Abstraktion faßt zahllose Handlungen zusammen und gilt als Ursache. Welches ist die Abstraktion (Eigenschaft), welche die Vielheit aller Dinge zusammenfaßt? Die Qualität „wässerig“, „feucht“. Die ganze Welt ist feucht, also ist Feuchtsein die ganze Welt. Metonymia! Ein falscher Schluß. Ein Prädikat ist verwechselt mit einer Summe von Prädikaten (Definition).“²⁵⁷

Die Synekdoche

(griechisch συνεκδοχή, synekdoché) Zusammengesetzt aus dem, Präfix *syn* und dem Verb *ekdechomai* (übernehmen, nachfolgen) bedeutet soviel wie „Mitverstehen“, Zusammenfassen. Die rhetorische Figur der Synekdoche besteht im Ersetzen eines Wortes durch ein anderes aus dem selben Begriffsfeld, und zwar so, dass ein Begriff durch einen Unter- oder Oberbegriff ersetzt wird. Dies bedeutet im konkreteren Fall, dass durch das Nennen eines Gegenstandes ein ganzes Begriffsfeld bezeichnet ist oder umgekehrt.

Bekanntestes Beispiel einer Synekdoche ist die Figur des *Pars pro toto* (lateinisch für „ein Teil [steht] für das Ganze“): z.B. „pro Kopf“ (Kopf für Mensch), „ein Dach über dem Kopf“ (Dach für Haus), etc.

Auch hier wird von Nietzsche der Zusammenhang zur Begriffs- und Sprachbildung herausgestellt, in dem Gedanken, dass Sprache immer die hervorstechendsten Merkmale aufgreift und sie stellvertretend für die Gesamtheit der Erscheinung nimmt.

²⁵⁷ KSA 7, S. 486

6.4. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne

Die von Nietzsche nicht veröffentlichte Schrift mit dem Titel „*Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*“²⁵⁸ von 1873, trägt seine skeptischen Gedanken zum Wahrheitsbegriff in prägnanter Kürze vor. Diese Schrift wird von vielen Nietzsche-Forschern als zentrales Dokument der erkenntniskritischen Gedanken des frühen Nietzsche angesehen. Auch wenn diese Schrift zeitlich nach der *Geburt der Tragödie* datiert ist, zeigen weitere nachgelassene Schriften im direkten Umfeld der *Geburt der Tragödie*, dass die in WL zu Papier gebrachten Überlegungen schon vorher starken Einfluss auf Nietzsches Denken gehabt haben. Eine der 1872 verfassten Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern mit dem Titel „*Über das Pathos der Wahrheit*“, das Nietzsche zu Weihnachten 1872 Cosima Wagner als Geschenk sendet, ist mit seiner Fabel der klugen Tiere, die das Erkennen erfanden, eine direkte Vorlage zu WL. Ebenso ist Nietzsches Beschäftigung mit der antiken Rhetorik, die von Glenn W. Most und Thomas Fries auf den Zeitraum 1872/73 datiert werden²⁵⁹ zweifelsohne von großer Bedeutung für die von Nietzsche beschriebene Genealogie des menschlichen Denkens aus der rhetorischen Sprache. Des weiteren tritt WL zur Tragödienschrift in eine thematische Nähe, weil auch in diesem Text die Frage nach dem „Wert der Wahrheit“ aufgeworfen wird und somit auch die Frage nach dem Vorzug eines künstlerischen Lebens gegenüber einem theoretischen Leben auf anderer Ebene neu gestellt wird.

6.4.1. Die Fabel

Nietzsche beginnt WL mit der Fabel der „*klugen Thiere <die> das Erkennen erfanden*“:

*„In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der „Weltgeschichte“: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Athemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Thiere mussten sterben.“*²⁶⁰

Er fährt fort damit, die Beliebigkeit und Flüchtigkeit des menschlichen Intellekts im Vergleich zur Ewigkeit der Natur zu illustrieren, um zur Ansicht zu kommen, dass es „*für jenen Intellekt keine weitere Mission <gibt>, die über das Menschenleben hinausführte. Sondern menschlich ist er, und nur sein Besitzer und Erzeuger nimmt ihn so pathetisch, als ob die Angeln der Welt sich in ihm drehten. Könnten wir uns aber mit der Mücke verständigen, so würden wir vernehmen, dass auch sie mit diesem Pathos durch die Luft schwimmt und in sich das fliegende Centrum dieser Welt*

²⁵⁸ KSA 1, S. 875 – 890 im folgenden mit WL abgekürzt

²⁵⁹ Vgl. Hierzu Hans Gerald Hödl, S. 40

²⁶⁰ KSA 1, S. 875

fühlt. ²⁶¹

So glaubt auch der stolzeste Mensch, der Philosoph, der nach der ewigen Erkenntnis strebt, dieser Fabel zufolge, im Intellekt ein Instrument unbedingter Gültigkeit zu haben.

Nietzsche geht nun daran zu zeigen, dass die eigentliche und primäre Bedeutung des Intellekts die Täuschung ist.

Die erste Täuschung besteht darin, dass die Wertschätzung des Erkennens und der Wahrheit, den Menschen über den nichtigen Wert des flüchtigen Daseins²⁶² hinwegtäuscht. Damit ist der Glaube an Wahrheiten gemeint, die ewig gültig sind, bzw. geistige Errungenschaften, die zum Wohle der Menschheit die Lebenszeit ihrer Erfinder überdauernd, einen ewigen Wert darstellen. Ihre geistigen Väter, die Philosophen und Wissenschaftler wännen sich dadurch „unsterblich“ und glauben so die Vergänglichkeit, die dem menschlichen Leben zueigen ist, zu transzendieren. Diese Ruhmsucht des Philosophen nach „Unsterblichkeit“, wie sie Nietzsche im „*Pathos der Wahrheit*“ am Beispiel Heraklits beschrieben hat, wird von ihm als „*Hochmuth*“ relativiert, der einen „*verblendenden Nebel*“ über die Augen der Menschen legt, der sie über den tragischen Gedanken der Flüchtigkeit des Lebens hinwegtäuscht.

Zweitens hat der Intellekt in seiner Funktion als „*Mittel zur Erhaltung des Individuums*“²⁶³ immer täuschende Funktion. Er ist ein Mittel zur Verstellung und Täuschung des Feindes, das es dem körperlich Unterlegenen ermöglicht, sich im Kampf ums Überleben gegen stärkere raubtierhafte Individuen durchzusetzen. Der Verstand und die Erkenntnis sind sozusagen die Waffen des Menschen.

Nietzsche versucht zu zeigen, dass die Illusion überhaupt erst die Voraussetzung für die Existenz des Menschen ist. Er verweist dazu auf Täuschungen des Alltags, die wir alle ohne moralische Bedenken bereit sind hinzunehmen, beispielsweise auf die Bedingtheit unseres Wahrnehmungsapparats, der nur auf äußere Reize anspricht und auf die Relationalität unserer Wahrnehmung. Wir nehmen alles immer nur in Bezügen wahr, niemals können wir etwas von den Dingen an-sich wahrnehmen, so wie sie abseits unserer Wahrnehmung existieren. Gleichsam tasten wir nur an der für uns sichtbaren Oberfläche. Als weiteres Beispiel führt er den Traum an, der uns jede Nacht Trugbilder vor Augen führt, ohne dass wir dabei moralische Bedenken hätten. Dies alles soll andeuten, dass wir alle alltäglich in Illusionen leben, die uns nicht weiters stören.

Bei all den Möglichkeiten zu Täuschung, Lug und Trug scheint es auf ersten Blick hin keine Erklärung zu geben, weshalb der Mensch einen Trieb zur Wahrheit entwickeln sollte.

²⁶¹ KSA 1, S. 875

²⁶² Weiter oben als „die Weisheit des Silens“ bezeichnet

²⁶³ KSA 1, S. 876

Erst dadurch, dass der Mensch als Gesellschaftswesen „*heerdenweise*“²⁶⁴ existieren will, wird es nötig eine allgemeingültige Konvention, die wir Wahrheit nennen, einzuführen. Um also den Naturzustand im Sinne von Thomas Hobbes, den Krieg aller gegen alle zu vermeiden bzw. zu beenden, muss eine „*gleichmäßig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge*“²⁶⁵ eingeführt werden.

Dies ist zugleich Erfindung der Sprache und der Wahrheit. Denn erst jetzt wird aus einer Privatsprache eine allgemein verständliche. Lügen bedeutet in dieser Betrachtungsweise die Bedeutung der Worte entgegen der ausgemachten Konvention zu verwenden. Jemand „*sagt z.B. ich bin reich, während für diesen Zustand gerade 'arm' die richtige Bezeichnung wäre.*“²⁶⁶

Die Gesellschaft schützt sich vor dem Geschädigt-Werden durch den Lügner durch Sanktionen oder durch Ausschluss des Lügners aus der Gesellschaft und wird ihm nicht mehr vertrauen.

Nietzsche weißt aber daraufhin, dass in diesem Zusammenhang immer noch keine moralische Verbindlichkeit der Wahrheit gegeben ist, denn was die Lüge unter den Menschen verwerflich macht ist nicht die Lüge selbst, sondern der Schaden den die Belogenen durch den Betrug erleiden. Es ist also nicht die Täuschung selbst, sondern die unangenehmen Folgen der selben, die die Menschen vermeiden wollen. Der Trieb zur Wahrheit ist demnach nur ein bedingter. Der Mensch begehrt die Wahrheit nur immer insofern sie ihm nützlich ist.

Die Ableitung des Wahrheitstriebes aus den Prinzipien der Nützlichkeit, relativiert gleichzeitig ihren universellen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Die Wahrheit selbst wird dadurch von Nietzsche zu einer lebensnotwendigen Illusion herabgewertet.

6.4.2. Die Wahrheit zur Unwahrheit verurteilt zu sein

Die nun folgende skeptische Untersuchung des Wahrheitsbegriffes beginnt Nietzsche mit der Frage, ob die obengenannte Konvention der Sprache, die in ihrem Ursprung zugleich den Wahrheitsbegriff begründet, überhaupt den Dingen der Realität entspricht. „*[..] decken sich die Bezeichnungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?*“²⁶⁷ Mit dieser Frage ist die gesamte philosophische Tradition seit Aristoteles in Frage gestellt. Die Frage könnte noch schärfer formuliert lauten: Sind die Strukturen des Logos den Strukturen der Natur überhaupt gleich?

Nietzsches Antwort auf diese rhetorische Frage ist ein klares Nein.

Wie bereits beschrieben, ist bei der Entstehung der Sprache und des Wahrheitsbegriffes

²⁶⁴ KSA 1, S. 877

²⁶⁵ KSA 1, S. 877

²⁶⁶ KSA 1, S. 877

²⁶⁷ KSA 1, S. 878

ausschließlich die Übereinkunft und die Fixierung der Bedeutung eines Wortes von Belang. Das Wort selbst ist für Nietzsche immer die „*Abbildung eines Nervenreizes in Laute*.“²⁶⁸ In der Sprachbildung gehen wir nach Nietzsche also von einer subjektiven Empfindung aus, die wir an einen Laut und schließlich an einen Begriff knüpfen, die nur scheinbar eine fixierte Bedeutung haben, weil sie auf Konvention beruhen. Ein Bezug dieser Konvention zum Wesen der Dinge besteht allerdings nicht zwingend.

Wir sehen einen Gegenstand, abstrahieren willkürlich eine der unendlich vielen Eigenschaften, die uns markant erscheint und verwenden diese Eigenschaft als bildhafte Bezeichnung für den Gegenstand. In einer synekdochischen Übertragung im Sinne eines pars pro toto nehmen wir eine einzelne Eigenschaft als Bezeichnung für ein uns unbekanntes Ganzes. Nietzsche führt als Beispiel den Begriff der Schlange an: „*Wir reden von einer Schlange: die Bezeichnung trifft nichts als das Sichwinden, könnte also auch dem Wurme zukommen. Welche willkürlichen Abgrenzungen, welche einseitigen Bevorzungen bald der bald jener Eigenschaft eines Dinges*.“²⁶⁹

Mit dem Hinweis auf den verschiedenen Aufbau der verschiedenen Sprachen, und der Annahme, dass Wahrheit und Sprache, wie oben beschrieben, gleichen Ursprungs sind, versucht Nietzsche zu zeigen, dass die Struktur der Sprache niemals an die Struktur einer einzigen Wahrheit gebunden sein kann. Der springende Punkt dabei ist nicht, dass die Dinge mit anderen Namen benannt werden könnten, sondern, dass die Namen und in weiterer Folge die Begriffe ihren Ausgang in einem rein subjektiven Nervenreiz haben. Der Nervenreiz, der in uns eine Empfindung auslöst, kommt jedoch immer erst durch eine Übertragung eines äußeren Ereignisses in eine innere Empfindung zustande. Das soll heißen wir nehmen immer nur die Wirkung eines Gegenstandes wahr und ziehen daraus Schlüsse auf den Gegenstand an-sich. Dieser Rückschluss von subjektiven Phänomenen unserer Wahrnehmung auf Eigenschaften der äußeren, uns gänzlich unbekanntem Ursache, bezeichnet Nietzsche als „*das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde*.“²⁷⁰ All das ist natürlich keine Neuigkeit, sondern zählt seit Kants „Kopernikanischer Wende“ zu den Grundproblemen der Erkenntnistheorie. Im diesem Sinne ist auch Nietzsches Gedankengang hier zu verstehen. Was er anzweifelt ist nicht die Existenz der Dinge und der Welt außer uns, es ist also kein solepsistischer Skeptizismus, sondern Nietzsche erinnert daran, dass die Art und Weise der menschlichen Perzeption bestimmt, wie wir die Welt überhaupt wahrnehmen können. Wir können daher über eine Welt, wie sie Abseits unserer durch Nervenreize vermittelten Anschauung existierte, nichts sagen.

Das Neue an Nietzsches Gedanken zu diesem Problem ist jedoch die Art und Weise wie die

²⁶⁸ KSA 1, S. 878

²⁶⁹ KSA 1, S. 878

²⁷⁰ KSA 1, S. 878

Bedeutungsinhalte unserer Begriffe auf rhetorische Weise zustande kommen, die wir dann in einem Rückschluss in die Dinge der Außenwelt wieder hinein interpretieren.

Dadurch, dass Sprache und Wahrheit (verstanden als allgemeingültige Erkenntnis) gleichen Ursprungs sind, ist die Struktur der Wahrheit, sowie der Sprache, eine rhetorische und nicht eine logische wie bisher angenommen.

Wir sind nach Nietzsche dazu verurteilt, die Welt durch menschliche Augen zu sehen. Wir interpretieren die Welt demnach gemäß der uns gegebenen Anschauungen, die uns durch unseren sensorischen Wahrnehmungsapparat vermittelt werden. Es ist jedoch eine Illusion zu glauben, wir hätten dadurch eine allgemeingültige Erkenntnis über das Wesen der Welt gewonnen, weil wir nicht genau wissen wie diese Anschauungen überhaupt zustande kommen, denn wir können nicht aus unserem engen „Bewusstseins-Zimmer“ herausblicken.

Kant behauptet zwar, dass sich die zwei prinzipiellen Formen unserer Anschauung, nämlich Raum und Zeit, nicht ableiten lassen, glaubt aber, dass beide ihre adäquate Darstellung in der Geometrie (Raum) und der Arithmetik (Zeit) haben. Weil Geometrie und Arithmetik logisch strukturiert sind, kommt Kant dadurch zur Annahme, dass auch unsere Wahrnehmung logisch strukturiert sein muss.

Kant geht also das Problem der Erkenntnis von den transzendentallogischen Kategorien und Prinzipien unserer Anschauung an, die für ihn a priori gegeben sind.

Nietzsche hingegen geht von der Sprache als Urphänomen des Denkens aus. Die Notwendigkeit der Wahrheit gründet sich bei beiden daher auf vollkommen verschiedenen Voraussetzungen.

Das Verurteilt-Sein zu einer Anschauungsart wird von Kant zwar kritisch zur Kenntnis genommen, doch zieht er andere Konsequenzen aus der Tatsache, dass uns dadurch die Dinge an-sich verborgen bleiben.

Aus der Einsicht, dass unsere menschlichen Anschauungsformen für uns (und alle anderen „vernunftbegabten“ Wesen) die einzige Möglichkeit darstellen die Welt zu erkennen und wir daher sozusagen dazu „verurteilt“ sind, diese zu benutzen und nicht darüber hinaus können, daraus zieht Kant die Konsequenz, dass die einzige Aufgabe des Philosophen nur sein kann, das Feld der Vernunft gänzlich auszumessen und von allem metaphysischen Hokuspokus zu säubern, der niemals zu immanentem Gebrauch dienen kann, sodass Metaphysik Wissenschaft werden kann.

Nietzsches Gedankengang geht nicht von transzendentallogischen Prinzipien aus, vielleicht weil diese Prinzipien als Wahrheiten ihm grundsätzlich verdächtigt sind und sie eigentlich erst Gegenstand seiner kritischen Untersuchung sein sollen. Die Notwendigkeit der Aufrechterhaltung der Wahrheit ergibt sich bei ihm erst aus der Notwendigkeit der Menschen miteinander zu kommunizieren und auszukommen.

Denn gäbe es keine Verbindlichkeit der Wörter und Begriffe, könnten wir nicht einmal einen Satz

formulieren, es gäbe also keine Sprache. Der Glaube daran, dass wir mit einem Satz einen bestimmten Sachverhalt ausdrücken, macht Sprache und Denken überhaupt erst möglich. Wir sehen also, dass Nietzsche durch seine Hinterfragung des Wahrheitsbegriffes nicht die Forderung nach der Abschaffung der Wahrheit stellt, sondern er fordert, den unverrückbaren *Glauben* an die Wahrheit aufzugeben. Man muss sich der Illusion, die unser Denken erst ermöglicht, bewusst sein um ein eigentlich kritischer Mensch zu sein.

Nietzsche beschreibt im Folgenden²⁷¹ wie diese Begriffe unseres Denkens zustande kommen. Wie Hödl²⁷² es beschreibt, lässt sich Nietzsches Genese des Begriffs wie folgt zusammenfassen: (Ding an sich) → Nervenreiz → Bild (Anschauungsmetapher) → Laut (Wort) → Begriff.

Bei jeder Übertragung die hier mit einem '→' symbolisiert ist, springt der Bedeutungsinhalt jeweils in eine völlig andere Sphäre. Diese Sprünge in andere Sphären der Anschauung werden von Nietzsche trefflich am Beispiel der „Chladnischen Klangfiguren“ illustriert.

Er spricht davon, dass man sich einen Menschen vorstellen kann, der völlig taub ist, und der den Ton selbst immer nur in Form von Erschütterungen wahrnehmen kann. Dieser Mensch würde zum Beispiel die Figuren, die durch das Erzittern einer Saite im Sand (oder z.B. auch in einem Wasserglas) erzeugt werden, als adäquates Abbild des Tones nehmen. Er würde sodann davon überzeugt sein, nun wisse er was die Menschen den Ton oder die Musik nennen. Jedoch ist seine Wahrnehmung eine völlig andere als die des hörenden Menschen und dieser überhaupt nicht vergleichbar. Diesem Zustand des mit den Augen „hörenden“ Menschen vergleicht Nietzsche nun unser Verständnis von Sprache. Auch wir glauben zu wissen, was die durch Worte bezeichneten Dinge unserer Wahrnehmung sind, doch haben wir in den Worten stets nur Metaphern vor uns, die immer etwas bezeichnen, von dem wir eigentlich nicht wissen was es ist.

Es finden also stets verschiedenste bildliche Übertragungen beim Erfassen eines Dinges statt und *„logisch geht es jedenfalls nicht bei der Entstehung der Sprache zu“*²⁷³.

Im Aphorismus 630 von *Menschliches, Allzumenschliches* spricht Nietzsche diesen Glauben an unbedingte Wahrheit an, um auch auf die schädliche Wirkung dieses, von ihm als Anmaßung bezeichneten Glaubens, hinzuweisen:

„Wenn doch alle Die, welche so gross von ihrer Ueberzeugung dachten, Opfer aller Art ihr brachten und Ehre, Leib und Leben in ihrem Dienste nicht schonten, nur die Hälfte ihrer Kraft der Untersuchung gewidmet hätten, mit welchem Rechte sie an dieser oder jener Ueberzeugung

²⁷¹ (KSA 7, S. 879)

²⁷² Vgl. hierzu Hans Gerald Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik*, S. 82

²⁷³ KSA 1, S. 879

hiengen, auf welchem Wege sie zu ihr gekommen seien: wie friedfertig sähe die Geschichte der Menschheit aus! Wieviel mehr des Erkannten würde es geben! Alle die grausamen Szenen bei der Verfolgung der Ketzer jeder Art wären uns aus zwei Gründen erspart geblieben: einmal weil die Inquisitoren vor Allem in sich selbst inquirirt hätten und über die Anmaassung, die unbedingte Wahrheit zu vertheidigen, hinausgekommen wären; sodann weil die Ketzer selber so schlecht begründeten Sätzen, wie die Sätze aller religiösen Sectirer und „Rechtgläubigen“ sind, keine weitere Theilnahme geschenkt haben würden, nachdem sie dieselben untersucht hätten.“²⁷⁴

Diesem blind bornierten Glauben kontrastiert Nietzsche in WL die nüchtern widersprüchliche Erkenntnis der „Wahrheit, ewig zur Unwahrheit verdammt zu sein.“²⁷⁵

Diese Erkenntnis, die den Menschen dazu treiben würde aus Verzweiflung aus dem Dasein fliehen, ist es, die erst durch die Kunst verarbeitet und gedeutet werden kann. Die griechische Tragödie behandelt und verarbeitet laut Nietzsche diese prekäre, Leiden verursachende Situation des Menschen. „Die leidvollste Gestalt der griechischen Bühne, der unglückselige Oedipus, ist von Sophokles als der edle Mensch verstanden worden, der zum Irrthum und zum Elend trotz seiner Weisheit bestimmt ist.“²⁷⁶

Dies begründet er in WL mit der Entstehung der Begriffe unseres Denkens, welche nicht durch einen logischen Vorgang, sondern durch willkürliche Übertragung von Reizungen auf unser bildliches und später auf unser sprachliches Denken zustande kommt. Diese Übertragung beschreibt Nietzsche mit dem Ausdruck der *Metapher*. Wir haben so Nietzsche zufolge keinen Zugang zum Wesen des Dinges selbst, dieses bleibt für uns nur ein rätselhaftes X.

„Denn auch unser Gegensatz von Individuum und Gattung ist anthropomorphisch und entstammt nicht dem Wesen der Dinge, wenn wir auch nicht zu sagen wagen, dass er ihm nicht entspricht: das wäre nämlich eine dogmatische Behauptung und als solche ebenso unerweislich als ihr Gegentheil.“²⁷⁷

Die Allgemeingültigkeit unserer Begriffe und unseres begrifflichen Denkens ist von diesem Punkt aus in Frage gestellt. Man könnte hier, in Anlehnung an Descartes, von einem fundamentalen Zweifel sprechen, denn wir wissen nicht woher die unserer Logik zugrundeliegende Einteilung von Gattung und Spezies stammt.

Nietzsche verwirft die Konzeption der Vernunft (nicht weil sie widerlegt, sondern weil sie unsicher ist) und wendet sich dem Leben als widersprüchlichem Phänomen zu. Denn das Gesamtphänomen

²⁷⁴ KSA 1, S. 356 f

²⁷⁵ KSA 1, S. 760

²⁷⁶ KSA 1, S. 65

²⁷⁷ KSA 1, S. 880

des Lebens ist für ihn ein komplexes Phänomen, von dem wir immer nur Teilaspekte betrachten können; das Rationale ist ebenso nur ein Teilaspekt wie auch das Irrationale.

Deshalb steht seine „positivistische“ Phase nicht in direktem Widerspruch zu seiner Früh-Philosophie des Tragischen, sie behandelt nur einen anderen Aspekt des Lebens – eine andere Perspektive. Man könnte daher die gesamte Philosophie Nietzsches unter der Optik des Perspektivismus zusammenfassen, wobei das behandelte Gesamt-Phänomen das des Lebens ist.

Das Leben hat für Nietzsche aufgrund dieser Grundvoraussetzung, dass all unsere Begriffe und Wahrheit unsicher sind, immer den Charakter einer möglichen Täuschung, die niemals gänzlich widerlegt werden kann, weil wir eben eine Perspektive einnehmen müssen. Jede Behauptung, die sich selbst als einzige Wahrheit darstellt und etwas anderes als Lüge verwirft (z.B. religiöse Dogmen, oder Wagner, der in der späteren Charakterisierung Nietzsches von 1888 nichts anderes neben sich gelten lassen will als seine eigene Kunstauffassung) wird von Nietzsche als „lebensfeindlich“ bezeichnet, denn solch eine beschränkte Sicht, die sich ihrer Bedingtheit nicht selbst bewusst ist, tut dem Leben unrecht und muss es zwangsläufig als unwert verachten.²⁷⁸

Auch wenn wir nur in einer beschränkten Perspektive denken können, weil Denken in Begriffen immer einen verallgemeinernden synekdochischen Charakter hat, also eine „Verkürzung“ der Realität darstellt, müssen wir uns dieser Tatsache bewusst sein.

Somit sieht man, dass der Kunst eine besondere Rolle in Bezug auf das Leben zukommt. Sie kommt dem Leben näher als die Wissenschaft, die zwischen Wahrheit und Lüge eine feste Trennlinie ziehen will. Sie (die Kunst) ist etwas Lebensbejahendes, Förderndes, adäquat Beschreibendes bzw. etwas mit dem Leben identisches.

Die Darlegung von WL trägt im Kontext dieser Arbeit insofern zum Verständnis des Gesamtzusammenhanges bei, als sie Nietzsches Weltansicht auf das Gesamtphänomen des Lebens als widersprüchliches Phänomen klar zum Ausdruck bringt. Seine Metaphysikverdrossenheit (der platonischen, klassischen Metaphysik gegenüber), seine eigentümliche Sperrung gegen Systematiken und sein daraus resultierender perspektivischer und unsystematischer Schreibstil, werden aus diesem Kontext heraus verständlich.

Nietzsche weist in WL durch das Aufzeigen der rhetorischen und daher unlogischen Struktur der Sprache und begrifflichen Denkens auf die Unmöglichkeit der Erkenntnis der Welt durch logische oder dialektische Reflexion. Der unauflösbare Rest bedarf einer anderen Sprache um vermittelt zu werden. Und dies eben ist die Kunst. Wie sie das tut ist in der *Geburt der Tragödie* im Bild der Dionysosfeier dargestellt. Musik wird als Sprache mit begriffstranszendendem Bedeutungsinhalt

²⁷⁸ Vgl. Die Geburt der Tragödie Kap. 5, KSA I S. 42 ff.

charakterisiert. Musik gilt Nietzsche als Paradigma einer vollkommen gegenstandslosen Kunst, und entfernt sich daher im Gegensatz zur Plastik, Malerei und Schauspiel am weitesten vom begrifflichen Denken, dessen Ursprung Nietzsche, wie in WL dargestellt, im Bild (also in der Metapher) sieht. Die Kunst wird von ihm in diesem Zusammenhang als Gegenwelt zur Philosophie verstanden. Sie wird zur Kritik der Philosophie und Wissenschaft.

In Analogie dazu ist die Musik für Nietzsche die Kritik des Begriffs – der Musiker der Kritiker des Philosophen.

Auch Philosophie kann Gefühle, Stimmungen vermitteln und zum Ausdruck bringen, z.B. die Existenzphilosophie Kierkegaards. Doch wenn sie dies tut, ist sie genau in diesem Maße eigentlich Kunst und nicht Philosophie. Die Illusion der Erkenntnis wird bei Nietzsche sozusagen hinten angestellt. Bezeichnender- oder ironischerweise hat gerade der große „Positivist“ Rudolf Carnap in seiner *„Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache“* (1932) geschrieben: „Metaphysiker sind Musiker ohne musikalische Fähigkeit“. Dies lässt sich in prächtiger Weise – analog zu Nietzsches Selbstbeschreibung als „*verunglückter Musiker*“²⁷⁹ - auf seine Überlegungen und sein Weltverständnis übertragen. Denn dort wo die Sprache aufhört, das heißt, dort wo wir versuchen zu sagen, was sich mit Worten nicht ausdrücken lässt, dort beginnt die Kunst - dort beginnt die Poesie. Wir können hier also den Grund für Nietzsches poetische, bildhaft metaphorische Sprache, darin erkennen, dass seiner Konzeption von Sprache gemäß, nur durch eine „Musikalisierung“ der Sprache auf das Wesen des Lebens (den Urgrund), das *Sein* im Sinne der Metaphysik, gedeutet werden kann. Durch diese Herangehensweise versucht Nietzsche etwas auszudrücken was bisher im Bereich der akademischen²⁸⁰ Philosophie keinen Platz hatte. In der konsequenten Weiterführung dieser Bestrebung soll die strikte Trennung von Philosophie, Wissenschaft und Kunst aufgehoben werden

In Kapitel 51 der *Götzendämmerung* beschreibt Nietzsche diesen seinen „Ehrgeiz“, den man auf sein ganzes Werk umlegen könnte, anhand der Macht des Aphorismus:

*„Der Aphorismus, die Sentenz, [...], sind die Formen der „Ewigkeit“; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, — was jeder Andre in einem Buche nicht sagt ...“*²⁸¹

Es geht Nietzsche also in letzter Konsequenz nicht um die Prägnanz und Kürze seiner Aussagen, sondern um das, was sie logisch betrachtet nicht aussagen – sozusagen um das was zwischen den Zeilen steht. Aus diesem Grund scheint Kunst und insbesondere die Musik für Nietzsche eine

²⁷⁹ In einem Brief an Josef Viktor Widmann vom 11. September 1887, KSB 8, S. 149 f

²⁸⁰ Das Wort „akademisch“ leitet sich bezeichnender Weise von der Akademie Platons ab.

²⁸¹ KSA 6, S. 153

fundamentale Bedeutung für das Verständnis seiner Welt gehabt zu haben.

Man sollte also nicht für bare Münze nehmen was man sagt. Weil Sprache immer ein Bild ist, d.h. die Übertragung der Bedeutung auf die Worte ist immer ein bildhafter unbewusster Prozess. Sowohl in der historischen etymologischen Entwicklung der Sprache, als auch in der Genese des menschlichen Individuums, wissen wir eigentlich nicht (mehr) wie diese Metaphern und Metonymien unsere Sprache und vor allem unseren Sprachgebrauch strukturieren.

Es könnte jemand fragen: was wäre der Sinn daran etwas zu sagen, was man selbst nicht glaubt? Wäre das nicht recht eigentlich eine Lüge?

Nietzsches Antwort wäre: Ja das wäre es, jedoch nicht im moralischen Sinne.

Das reflexive Denken und das Durchschauen der Illusion, dass es uneingeschränkte Wahrheiten gibt, bedeutet keine moralisch verwerfliche Lüge. Die Konsequenz aus dieser Erkenntnis wäre das, was der von Husserl geprägte altgriechische Begriff der epoché²⁸² bezeichnet.

Wir wissen nicht ob unsere Begriffe die adäquate Entsprechung unserer Welt sind. Wir dürfen es daher nicht annehmen, ebensowenig wie das Gegenteil. Sprache bzw. Denken und Schreiben bedeutet daher „spielen“ mit den Bedeutungen und Bildern von Wörtern. In diesem künstlerischen Umgang mit Worten dürfen wir aber niemals vergessen, dass wir recht eigentlich „lügen“, d.h. keine Wahrheit aussprechen.

²⁸² ἐποχή „Zurückhaltung“, von ἐπέχω „anhalten, zurückhalten“

7. Epilog:

Zusammenfassend möchte ich nochmals die Fragestellungen, die in dieser Arbeit behandelt werden sollten, aufwerfen und die möglichen Antworten, die uns Nietzsche in seinem Frühwerk darauf gibt in Erinnerung rufen.

Über die Frage nach der Bedeutung der Musik, die gleichzeitig auf metaphysischer sowie auf semiotischer Ebene gestellt wurde, gibt Nietzsches Werk in mehrfacher Weise Auskunft.

Zum Einen versteht Nietzsche Musik als eine Art „vor-rationale“ Erfahrung, indem wir unsere Existenz im Musikmachen und Hören als vollzogene Handlung im Aktus auf eine sowohl körperliche und geistige Weise erfahren.

Diese Betrachtungsweise versteht Musik nicht als Sprache, die eine bestimmte Bedeutung denotiert, sondern als Erfahrung. Chiffre dieser Art von Musikerfahrung, war für Nietzsche *der Tanz*.

Gemäß der Darstellung der semiotisch-rhetorischen Überlegungen in *Die dionysische Weltanschauung* und in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* überträgt Musik nach Nietzsches Verständnis Willensregungen (Weisen der Lust und Unlust, jedoch keine bestimmten Gefühlsregungen) auf unbewusste, intuitive Art. Die Musik bzw. der Ton wird hier sozusagen als Signifikant des Gefühls verstanden. Trotzdem, so schränkt Nietzsche diese Sichtweise ein, ist das Gefühl bzw. der Wille nicht der Ursprung der Musik, sondern lediglich Gegenstand derselben. Die Musik wird nicht durch den Affekt bestimmt, sondern der Affekt ist eine subjektive *Interpretation* des Musikerlebnisses. Das Musikerlebnis erschöpft sich daher auch nicht im bloßen Wahrnehmen der erregten Gefühle, sondern dringt tiefer in den nicht näher spezifizierten, weil unentzifferbaren, „Ur-grund“. Die durch Musik ausgelösten Gefühle sind, wie es Nietzsche ausdrückt, bloß ein „Zwischenreich, das [...] gleichsam einen Vorgeschmack, einen symbolischen Vorbegriff der eigentlichen Musik giebt.“²⁸³

Wir haben also in diesem Verhältnis von „Unentzifferbarem“, Willen und Affekt eine Verbindung von Schopenhauerischer Ästhetik der Gefühle mit einem Begriff der „absoluten“ (im Sinne von – nicht durch Gefühlsinhalte oder Bilder bestimmten) Musik.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich noch eine weitere Bedeutungsmöglichkeit bzw. Funktion der Musik. Die Musik bzw. Kunst im Allgemeinen bietet einen Zugang zum Unbewussten.

Der musikschaaffende Künstler muss sich wie in der *Geburt der Tragödie* beschrieben, seiner Individuation entäußern, sein Ich aufgeben, um überhaupt Künstler zu sein.

²⁸³ KSA 7, S. 364

Musik spricht daher nicht von bewussten subjektiven Gefühlen, sondern von unbewussten Vorgängen. Der dieses Unbewusste bezeichnende Begriff des Urgrunds oder Urschmerz, bleibt dabei aber stets im Dunkeln, da über ihn laut Nietzsche nicht begrifflich gesprochen werden kann. Von diesem kann gemäß Nietzsches Auffassung von Sprache nur in Form von Metaphern gesprochen werden, wie z.B. *Die Weisheit des Silens* ein solches Gleichnis in mythischer Form ist.

Eine weitere Frage der sich die vorliegende Arbeit widmete war, wie Nietzsches Kunstverständnis und seine Artistenmetaphysik aus der *Geburt der Tragödie* in Bezug auf sein späteres wissenschaftskritisches Denken aus *Menschliches, Allzumenschliches* zu verstehen ist.

Im geschichtlichen Kontext des späten 19. Jahrhunderts konnten wir die Parallelen zwischen Kunst und Geistesgeschichte am Beispiel des Technik- und Fortschrittsgedanken des Positivismus und der „Neuen Deutschen Musik“ von Wagner, Liszt und Schumann veranschaulichen. All dies spiegelt sich, wie beschrieben, auch in Nietzsches Werken, in seinem Übergang von Metaphysik zu Wissenschaftskritik, wieder. Die Wiedergeburt der Tragödie und der damit verbundene Gedanke der Wiederkehr des Tragischen Weltbildes setzen eine Umwertung der Wissenschaft und Philosophie voraus. Das bedeutet, dass künstlerisches Denken im Sinne von existenzieller Reflexion, immer in die Überlegungen der Forschung miteinbezogen werden müssen. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Sokrates und insbesondere die Figur des musiktreibenden Sokrates in der *Geburt der Tragödie* ist ein Schlüsselbegriff, der als ein roter Faden angesehen werden kann, an dem sich Nietzsches Gedanken zum dialektischen Verhältnis von Kunst und Philosophie entwickelt. Dieses Programm der Umwertung erkenntnisleitender Prinzipien, dessen Durchführung Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* noch Schopenhauer und Wagner zgedacht hatte, wird von ihm in *Menschliches, Allzumenschliches* und den Folgewerken selbst übernommen. Man kann sagen, Nietzsche selbst wurde zum musizierenden Sokrates und seine Aphorismensammlungen sind philosophische Gedanken in Liedform.

8. Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter reprograf. Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1854. - Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1991

Herodot: *Historien 7*, in: Bähr, Chr. (Hg.): *Herodot, 9 Bücher zur Geschichte*. Köln 1898.

Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA) 1999, in 15 Bänden. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin: de Gruyter

Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe (KSB) 1986, in 8 Bänden. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin: de Gruyter

Nonnos von Panopolis: *Dionysiaka Buch 6*, in: *Werke in zwei Bänden*. Aus dem Griechischen übertragen und herausgegeben von Dietrich Ebener. Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1985

Friedrich Schiller: *Werke* (Nationalausgabe), 43 Bde.

Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (WWV), 2 Bde., 2. Aufl. Leipzig 1891

Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 8 Bde., Breitkopf und Härtel, Leipzig 1911

Sekundärliteratur:

Hermann Abert: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. 2. Auflage 1968

Hans Gerald Hödl: *Nietzsches frühe Sprachkritik: Lektüren zu „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ (1873)*, Wien 1997

Carl Dahlhaus: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts.* München 1974

Walther Dahms: *Die Offenbarung der Musik. Eine Apotheose Friedrich Nietzsches,* Verlag der Nietzsche-Gesellschaft im Musarion-Verlag A.-G. München, 1921

Rudolf Fietz: *Medienphilosophie, Zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Friedrich Nietzsche,* Würzburg 1992

Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst.* (1871-74) 2 Bde. Bromberg

Curt Paul Janz: *Friedrich Nietzsche. Biographie,* 3 Bde, München-Wien 1978, 1979

Dieter Jähnig: *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung,* Köln 1975

Matthew H. Meyer: *Menschliches, Allzumenschliches und der musiktreibende Sokrates;* in: Nietzscheforschung Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft Bd. 10, S. 129- 137, Akad.-Verlag, Berlin 2003

Matthew M. Meyer: *The ancient Quarell between Philosophy and Art in 'Die Geburt der Tragödie,* Dissertation an der Univ. Wien, 2004

Walter F. Otto: *Die Musen, der göttliche Ursprung des Singen und Sagens,* Düsseldorf-Köln, 1955

Karl Schefold: *Das Dämonische in der Griechischen Kunst,* in: *Hermeneia,* Festschrift für Otto Regenbogen, 1952

Bertram Schmidt: *Der ethische Aspekt der Musik,* Würzburg, 1991

Matsubara, Taido: *Gesamtausgabe,* Tokyo 1990

Aldo Venturelli: *Der Musiktreibende Sokrates,* in: Nietzscheforschung Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft Bd. 13, *Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment,* Akad.-Verlag, Berlin 2006

Helmut Vetter, (Hg.): *Nietzsche und die Musik*, Frankfurt a. M. 1997

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Zukunftsphilologie, 1872* in: Karlfried Gründer (Hrsg.): *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*, G. Olms Verlag, Hildesheim 1969

Nietzsche-Studien, Internationales Jahrbuch für die Nietzscheforschung, hrsg. Von Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel, Bd. 14, de Gruyter Berlin-New York, 1985

Mesotes, Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog 4/1992, Herausgegeben von der Österreichischen Gesellschaft für philosophischen Ost-West-Dialog

9. Anhang:

Abstract:

Zum einen geht es Nietzsche in der Tragödienschrift aus kulturphilosophischer Perspektive darum das griechische Altertum aus seinen eigenen weltanschaulichen Voraussetzungen heraus zu verstehen, was in weiterer Folge auch für die Philologie maßgebliche Bedeutung haben kann. Das heißt: er stellt sich die Frage ob wir die Tragödien des Sophokles, oder die Epen des Homer richtig erfassen, bzw. so erfassen können wie die Griechen sie selbst verstanden haben. Wie beschrieben kommt Nietzsche zu dem Ergebnis, dass aus der den Griechen nachgesagten naiven Heiterkeit, sich die Tragödien eines Sophokles nicht ableiten lassen. Erst durch die Einsicht in das tragische Wesen der Welt (die „Weisheit des Silens“) wird die griechische Kultur zum Schaffen solcher Kunstwerke befähigt.

Zum anderen setzt Nietzsche an diesem Punkt nun an und verwendet dieses Bild des kunstschaffenden Griechen als Bild für das Kunstschaffen überhaupt.

Um seine Gedanken zum Ursprung der Kunst auf metaphorisch bildliche Weise darzustellen, entlehnt Nietzsche zwei Figuren aus der griechischen Mythologie, die in historischer Hinsicht, durch die mit ihnen in Verbindung gebrachten Kulte, großen Einfluss auf das Kunstgeschehen der griechischen Kultur hatten. Es ist aber bei den Ausführungen Nietzsches zu bedenken, dass die von ihm behaupteten Zusammenhänge keine philologisch historischen Tatsachen darstellen oder als solche zumindest recht bedenklich sind. Das heißt der Gegensatz Apollinisch-Dionysisch, so wie ihn Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* beschreibt, wurde von den Griechen des klassischen Altertums sicherlich nicht exakt in dieser Weise verstanden. Es ist jedoch ebenso keine freie Erfindung Nietzsches, darüber hinaus ist es aber vor allem eine nützliche Metapher, die Nietzsche benutzt um ein dialektisches Verhältnis innerhalb seines Kunstverständnisses auszudrücken.

Das Begriffspaar des Apollinischen und Dionysischen ist eine Grundstruktur der Tragödienschrift, die den Gegensatz zwischen gegenständlichen und ungegenständlichen Prinzipien in der Kunst versinnbildlichen soll. In diesem Sinn ordnet Nietzsche die bildende Kunst Apoll, die unbildliche Tonkunst Dionysos zu.

Lebenslauf:

geb. 22.6.1983 in Wien

2001 Matura

2002 Beginn des Studiums der Philosophie

Arbeitet im Bereich Musik und Kunsthandwerk