

Federico Celestini

NIETZSCHES MUSIKPHILOSOPHIE

Federico Celestini

NIETZSCHE'S MUSIKPHILOSOPHIE

Zur Performativität des Denkens

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Alexander von Humboldt-Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch
die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen
oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier,
Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Satz: Martin Mellen, Bielefeld
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6057-8

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1. Vom Lesedrama zur performativen Verbindung der Künste	11
2. Euripides und die Musik	25
3. Überschreitungen	47
4. Der Wille zum Schein	65
5. Das Erhabene und die Tragödie	81
6. Nietzsches geheime Lehre	103
7. Der Philosoph als Tragiker	125
8. Die Inszenierung des Widerspruchs	143
9. Die Semiotik der Maske	159
10. Performativität	175
11. Die Musik des Nordens	187
12. Der europäische Wanderer und sein asiatischer Schatten	201
13. Die Musik des Südens	213
14. Zarathustras Musik	231
15. Die <i>Verwindung</i> der romantischen Musik	247
16. Komischer Ernst	257
17. Die „Lüge des grossen Stils“	277
Werkausgaben Nietzsches und Siglenverzeichnis	293
Abkürzungen	294
Zitierte Literatur	295
Personenverzeichnis	321

Vorwort

Als Altphilologe wusste Nietzsche sehr wohl, dass in der griechischen Antike der moderne Begriff „Musik“ nicht vorhanden war, weil bis in die klassische Zeit hinein das Wort *musiké* (es ist dies die weibliche, meistens substantivierte Form des Adjektivs *musikós*, d.h. musisch, die Musen betreffend) die Konstellation von Dichtung, Musik und Tanz meinte. Aus der Einsicht in die multimediale Verfasstheit der *musiké* leitete Nietzsche die Vorstellung von der Verbindung verschiedener Künste untereinander her, die er in den frühen Basler Jahren noch in enger Beziehung mit Richard Wagner zu entwickeln pflegte. Die Aufwertung der Musik und der Rolle des Chors in der klassischen Tragödie ist ein Anliegen, mit dem sich Nietzsche bereits in seiner Schulzeit in Pforta befasste. Damit ist Nietzsches grundlegendes Bestreben verbunden, entgegen der in der Nachfolge des Aristoteles durch die alexandrinischen Philologen durchgesetzten Reduktion des antiken Dramas auf eine literarische Überlieferung den performativen, kultischen und multimedialen Charakter der Tragödie hervorzuheben. Nietzsches Programm eines postmetaphysischen Denkens erfolgte im Wesentlichen auf der Basis jener Konsequenzen, die er aus der Aufwertung des Performativen in der Kulturbetrachtung zog. Entscheidend zur Umsetzung dieses Programms war es, dass Nietzsche ab der Mitte der 1870er Jahre Schreibweisen zu entwickeln begann, in der die Hypostasierung von Gedanken, die bereits den antiken Philosophen ein Gräu­el war, zugunsten von der Beweglichkeit des Denkens gemieden wird. Die Aphorismen der mittleren Werke, die prophetisch-allegorische Rede des *Zarathustra*, die satirische Schreibweise in *Der Fall Wagner* sowie Nietzsches intensive Hingabe an Parodie und Selbstparodie – nicht zuletzt in *Ecce homo* – sind fulminante Beispiele dafür, wie im Sinne des Performativen sich Inhalte und Formen der Mitteilung durchdringen. Dazu gehört jene fiktive Intermedialität, welche Nietzsche, zweifellos durch seine Bewunderung der antiken *musiké* angeregt, in allen seinen späten Schriften umsetzt. Ich meine damit Nietzsches Bestreben, den *Zarathustra* und die *Dionysos-Dithyramben* zu „komponieren“, wie man Musik komponiert, aber auch das Schreiben als eine Art des Tanzens zu praktizieren sowie im Allgemeinen die geschriebene Seite als eine imaginäre Theaterszene aufzufassen, in der Gedanken wie

maskierte Figuren inszeniert werden. Sobald mir diese Zusammenhänge bewusst geworden waren, wurde mir auch klar, dass meine Aufgabe nicht diejenige sein konnte, die ich mir noch am Beginn meiner Arbeit vorgestellt hatte, nämlich Nietzsches implizite Musikästhetik explizit zu machen. Denn Inhalte aus Nietzsches Texten zu abstrahieren, diese so zu betrachten, als ob ihre eigentümliche Schreibweise lediglich eine extravagante Nebensache wäre, hätte bedeutet, nicht nur das zu machen, was bereits unzählige Male gemacht wurde, sondern, und dies ist schwerwiegender, das Denken Nietzsches zu normalisieren und mithin zu entstellen. Dieses Buch stellt einen zweifellos prekären Versuch dar, bei der Auseinandersetzung mit Nietzsche dessen Ausdrucksweise mit einzubeziehen und dabei die Beweglichkeit des Denkens, anstatt es durch Erklärungen still zu legen, durch weitere Gedanken in Gang zu halten. Deshalb ist aus der ursprünglichen Absicht, Nietzsches Musikästhetik zu rekonstruieren, die Idee hervorgegangen, seine performative Musikphilosophie zu thematisieren.

An dieser Stelle möchte ich mich bei einigen Personen und Institutionen bedanken, welche dieses Projekt ermöglicht haben. Zunächst sei der Humboldt-Stiftung für die Gewährung eines zweijährigen Stipendiums und der Druckkostenbeihilfe herzlich gedankt. Die Förderung erlaubte mir, an der Freien Universität Berlin den Großteil der Arbeit zu vollenden. Von Anfang an konnte ich besonders von den Ideen, Anregungen und Kritiken Albrecht Riethmüllers profitieren. Ihm und Sherri Jones verdanke ich auch viele schöne Abende und Gespräche in Berlin, die nicht nur meinem Nietzsche-Projekt zugutekamen. Außerdem hatte ich das Glück, am musikwissenschaftlichen Seminar der FU auf eine außerordentlich anregende Gruppe von Kolleginnen und Kollegen zu stoßen. Beide am Seminar verankerten Sonderforschungsbereiche – „Kulturen des Performativen“ und „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ – haben in meiner Arbeit deutliche „Spuren“ hinterlassen. In Berlin kam ich auch mit weiteren Humboldt-Fellows in Kontakt. Mit Matteo D’Alfonso, Angela Ida De Benedictis, Pietro Cavallotti und Francesco Del Bravo habe ich während unseres gemeinsamen Aufenthaltes in Berlin viel über Philosophie, Musik und über die nicht immer erfreulichen Dinge, die in Italien passieren, diskutiert. Zur Berliner Zeit gehören auch einige sehr anregende Gespräche mit Hermann Danuser an der Humboldt-Universität. Nach einer mehrjährigen Unterbrechung konnte ich vor einem Jahr die Arbeit an dem Nietzsche-Buch wieder aufnehmen und vollenden. Für diese zweite und letzte Phase waren mir die inspirierenden „ästhetischen“ Diskussionen mit Nikolaus Urbanek und

Tobias Janz besonders wichtig. Matthias Schmidt, Arne Stollberg und Matteo Nanni verdanke ich die Möglichkeit, in Basel einige Gedanken über Nietzsche und die Ästhetik der Intermedialität darzustellen. Andreas Dorschel bin ich dafür sehr dankbar, dass er das gesamte Manuskript kritisch gelesen und mir anregende Kommentare zukommen hat lassen. Bei der Vorbereitung der Drucklegung leisteten Michaela Krucsay, Peter Oberosler und Milijana Pavlovic wertvolle Arbeit, für die ich mich herzlich bedanke.

Federico Celestini

Graz, Januar 2016

1. Vom Lesedrama zur performativen Verbindung der Künste

Nietzsches frühe Beschäftigung mit dem Drama der Antike erreichte im Jahr 1872 mit der Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie* einen publizistischen Höhepunkt. Jedoch fand die erste öffentliche Darstellung seiner Tragödientheorie, freilich in einem kleinen Kreis, bereits durch eine zweiteilige Vortragsreihe über *Das griechische Musikdrama* und dessen Auflösung, *Socrates und die Tragoedie*, statt, die Nietzsche am Beginn des Jahres 1870 im Basler Museum hielt.¹ Neben Einsichten, die später in sein Buch einfließen werden, treten hier auch Probleme und Widersprüche zutage, welche die Notwendigkeit späterer Änderungen sinnfällig machen.

Bereits der Titel des ersten Vortrages verdeutlicht, dass die Aufwertung der Musik im griechischen Drama zu Nietzsches ältester Gedankenschicht gehört. Hierin ist Nietzsche bedacht, den ursprünglich multimedialen Charakter der attischen Tragödie entgegen deren geläufige, durch die schriftliche Überlieferung bedingte Reduktion auf das Lesedrama als literarisches Werk hervorzuheben. Zu diesem Zweck greift er auf die Thesen des Archäologen Joseph Anselm Feuerbach zurück, der in seiner Schrift *Der vaticanische Apollo* (1833) nicht nur den Nachweis erbrachte, dass die antike Skulptur im Gegensatz zur damaligen allgemeinen Überzeugung polychrom gewesen sei, sondern darüber hinaus das „dramatische Festspiel“ in Athen als ein „Wiedervereinigungsfes[t] der griechischen Künste“ bezeichnet hatte, sowie auf jene des mit Wagner befreundeten Architekten und Theoretikers Gottfried Semper, der 1834 eine Schrift mit dem Titel *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* veröffentlicht hatte.² Nietzsche betont seinerseits, dass die Betrachtung der attischen Tragödie als „Gesamtkunst“ dazu verhelfen würde, die in der Moder-

1 Janz, *Nietzsche I*, S. 410; eine Beschreibung der Inhalte ist zu finden in von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche*, S. 36–40.

2 Feuerbach, *Der vaticanische Apollo*, zit. nach GMD, S. 518. Siehe dazu Pfothenhauer, *Die Kunst als Physiologie*, S. 136–138. Zu Nietzsche und Semper siehe Neumeyer, *Der Klang der Steine*, S. 15–55.

ne verloren gegangene Ganzheit der Wahrnehmung wiederzugewinnen (GMD, S. 519).

Die Vermutung, dass Nietzsches auffällige Bezeichnung „Musikdrama“ für die griechische Tragödie durch den Einfluss Wagners zu erklären sei, liegt nahe. Zwar verwendet Letzterer in *Oper und Drama* die adjektivische Wendung „musikalisches Drama“, jedoch spätestens seit der Veröffentlichung von Franz K. F. Müllers Essay *Richard Wagner und das Musikdrama* im Jahr 1861 wurden jene Form und die substantivische Wortbildung als synonym betrachtet und auf die Bühnenwerke Wagners bezogen.³ Es ist allerdings zu beobachten, dass hinter Nietzsches offensichtlicher Anlehnung an Wagner ein gedanklicher Vorstoß steckt, der einigen Widersprüchen zum Trotz den Rahmen bestehender Vorstellungen sprengt. Denn es ist keineswegs gleichgültig, ob die angesprochene Bezeichnung wie bei Wagner im Zusammenhang einer Opernkritik die Akzentverschiebung zugunsten des Dramas kennzeichnen soll, oder ob sie wie bei Nietzsche in Bezug auf die antike Tragödie die Aufwertung desjenigen Momentes zum Ausdruck bringt, das in der gesamten Tragödientheorie stets als marginal betrachtet wurde. Zwar übernimmt Nietzsche die Einsicht Wagners, dass die griechische Tragödie im Unterschied zu den neuzeitlichen Formen des Dramas, die vielmehr als Literatur-Dramen zu bezeichnen wären, ein wirkliches Drama gewesen sei,⁴ nämlich das, was Nietzsche als „Gesamtkunst“ bezeichnet. Jedoch gefährdet er mit seiner massiven Aufwertung der Musik gerade das Ziel der Wagner'schen Polemik, nämlich die zu tadelnde Dominanz der Musik in der Oper. Obwohl Nietzsche mit

3 In der 1872 – kurz nach der Veröffentlichung von Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* – verfassten Schrift *Über die Benennung ‚Musikdrama‘* verwirft Wagner sowohl die adjektivische Form als auch die substantivische Wortbildung als inadäquat, bevor er die Lösung „Bühnenfestspiel“ für die Bezeichnungen seiner Werke mitteilt. Siehe ders. *Über die Benennung ‚Musikdrama‘*, S. 274 bzw. 277. Wagner teilte seine Ablehnung des Terminus „Musikdrama“ Nietzsches bereits vorher mit, und zwar in Tribschen am 11. Juni, als Nietzsche mit seinem Freund Erwin Rohde dort zu Besuch erschienen war und seinen ersten Basler Vortrag vorlas. Darüber schreibt Cosima von Bülow in ihrem Tagebuch: „Pr[ofessor] N[ietzsche] liest uns abends seinen Vortrag über das griechische Musikdrama, über welche Benennung R[ichard] ihn anhält und sie ihm mit Gründen verweist. Der Vortrag ist schön und zeigt, daß er das griechische Kunstwerk recht empfunden hat“ (dies., *Die Tagebücher I*, S. 243). Infolgedessen schreibt Nietzsche in seinen Aufzeichnungen: „Name: Musikdrama verwerflich (nach Richard Wagner)“ (NL 7, S. 79). Ab diesem Zeitpunkt erscheint diese Bezeichnung in den Schriften Nietzsches nie wieder.

4 Wagner, *Oper und Drama*, S. 149. Zu Wagners Auffassung des Mythos als unbewusste Schöpfung des Volksgeistes und zu seiner Ablehnung der schriftlichen Überlieferung siehe Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagner*, S. 182 f.

diesem Vortrag darauf abzielt, zu zeigen, dass Wagners Musikdrama eine Aktualisierung der attischen Tragödie darstellt, beinhaltet seine Beweisführung Argumente und Wertungen, die nicht immer mit jenen des Meisters übereinstimmen.

Nietzsches hohe Einschätzung der Musik im Drama hängt mit der prominenten Rolle zusammen, die er dem Chor zuschreibt. Dieser zentrale Gedanke seiner Tragödienschriften ist zugleich einer seiner ältesten. In einer Schularbeit aus der Zeit zwischen April und Mai 1864 über *Oedipus rex* befindet sich der Paragraph *Gedanken über die chorische Musik in der Tragoedie, mit Anwendung auf dieses Chorlied*, der folgendermaßen beginnt:

Während sich das Drama der Germanen aus dem Epos, aus der epischen Erzählung religiöser Stoffe entwickelt hat, nahm das griechische Drama seinen Ursprung aus der Lyrik, vereint mit musikalischen Elementen (HKG II, S. 374).⁵

In den ältesten der uns erhaltenen Tragödien des Aischylos habe der Chor noch eine dominierende Stellung eingenommen, allmählich habe freilich die Handlung ihn zurückgedrängt. Dank der musikalischen Elemente konnte der Chor dennoch eine gewisse Bedeutung bewahren, denn letztlich sei es die Musik gewesen, die im Stande war, den eigentlich tragischen Eindruck zu erwecken:

Ueber diesen tragischen Eindruck dachten die Griechen anders als wir; er wurde bei ihnen besonders durch die großen Pathosscenen herbeigeführt, breit angelegte Gefühlsergüsse, größtentheils musikalisch, in denen die Handlung nur eine geringe, die lyrische Empfindung dagegen alles war (HKG II, S. 375).

In dieser erstaunlichen, auf Lateinisch, Griechisch und Deutsch verfassten Schrift aus der Jugendzeit in Schulpforta ist nicht nur die Hauptthese von Nietzsches späteren Tragödienschriften bereits enthalten, sondern auch die Verbindung dieser mit der musiktheatralischen Aktualität – eine Verbindung freilich, die Nietzsche nach dem Bruch mit Wagner bereuen wird. In Bezug auf das Verhältnis zwischen Musik und Text im von ihm untersuchten Chor findet nämlich der junge Schüler die Gelegenheit, die Oper seiner Zeit zu tadeln, davon aber die „genialen Reformpläne und Thaten R. Wagners“ auszunehmen (HKG II, S. 376).

5 Darauf weist von Reibnitz in ihrem Kommentar hin (von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche*, S. 11).

Aus diesem Gedankengut schöpft Nietzsche über fünf Jahre später beim Verfassen seines Vortrags über *Das Griechische Musikdrama*. Hier ist nämlich zu lesen, dass die Tragödie „ursprünglich“ „nichts als ein großer Chorgesang“, also eine dichterisch-musikalische Ausdrucksweise gewesen sei (GMD, S. 524 f.).⁶ Aber auch in den späteren Zeiten sei die Tragödie durch die Eigenschaften des Chors bestimmt gewesen: „Daß der Chor mehrere große Gelegenheiten zu lyrisch-pathetischen Kundgebungen hatte, das ist eigentlich der wichtigste Satz in der Ökonomie des alten Dramas“ (GMD, S. 526).⁷ Dies führte notwendigerweise dazu, dass die Handlung in der Tragödie sehr „arm“ war, ja dass „im griechischen Drama der Accent auf dem Erleiden, nicht auf dem Handeln ruht“ (GMD, S. 526; 528). Dass diese Ansicht mit den Thesen Wagners in *Oper und Drama* nicht kompatibel ist, zeigt deutlich Nietzsches folgende Äußerung:

Die alte Tragödie war, mit ihr [der Komödie] verglichen, arm an Handlung und Spannung: man kann sogar sagen, daß es auf ihren früheren Entwicklungsstufen gar nicht auf das Handeln das *drama* abgesehen war, sondern auf das Leiden das *páthos* (GMD, S. 527).

Nietzsches Verhältnis zu Wagner erweist sich also von vornherein als ein spannungsvolles.⁸ Freilich ist Nietzsches Vorstellung eines Dramas, das in Wirklichkeit keines war, sondern ein lyrischer Ausdruck von Pathos, paradox. Die heikle Frage nach dem Verhältnis zwischen Chor und Drama in der frühen Tragödie wird kurz nach den beiden Basler Vorträgen durch die Einführung der Dichotomie von Dionysischem und Apollinischem neu aufgerollt, jedoch nicht wesentlich anders beantwortet werden: Hier liegt der Fokus von Nietzsches Tragödientheorie, die zugleich eine Ästhetik der Intermedialität darstellt.

Nietzsches Relativierung der Handlung zugunsten des lyrisch-musikalischen Ausdrucks des Leidens führt dazu, dass er die eigentliche Form der Tragödie beim frühen Aischylos zu erkennen glaubt, bei dem hingegen sämtliche Kommentatoren nur Vorformen sahen, und die all-

6 Nietzsche notiert im Herbst 1869: „Der Chor herrscht musikalisch vor“ (NL 7, S. 14).

7 In einer Notiz aus dem Herbst 1869 ist zu lesen: „Die Musik als Mutter der Tragödie“ (NL 7, S. 13).

8 In Bezug auf diesen Vortrag schreibt Pfothenhauer: „Zum einen zeigt [Nietzsches Vortrag] schon die Wirkung der Autorität Wagners und versucht, wenn auch verhalten und ohne direkte Namensnennung, den Zuhörer für dessen ästhetisches Konzept einzunehmen. Zum anderen erweisen sich die dafür verwendeten Argumente bereits als zwiespältig. Sie enthalten Möglichkeiten der Affirmation ebenso wie die Ansatzpunkte für eine spätere Kritik (Pfothenhauer, *Die Physiologie der Kunst*, S. 136).

gemein bewunderte Hochblüte der Gattung – sei sie nun bei Sophokles oder bei Euripides – bereits als deren Dekadenz betrachtet.⁹ Auch die auffällige Tatsache, dass er in seinen Tragödienschriften kaum auf die Inhalte der Dramen eingeht, ist durch diese im Kontext der herkömmlichen Tragödientheorie abweichende Einschätzung zu erklären. Der Umwertung der Teilmomente innerhalb des tragischen „Gesamtkunstwerkes“ entspricht somit die Umdeutung der historischen Entwicklung. Beide Verschiebungen in der Wertung der antiken Tragödie stellen das Ergebnis einer radikalen Kritik an der traditionellen, von Aristoteles' *Poetik* geprägten Tragödienexegese dar. Die Perspektive, aus der Nietzsche diese Kritik übt, ist nicht nur für das Verständnis seiner Tragödienschriften wichtig, sondern auch für sein gesamtes Denken, welches von der Reflexion über das Phänomen des Tragischen ausgeht. Sie soll nun im Folgenden rekonstruiert werden. Dafür sind auch die Vorlesungen, die Nietzsche in den Basler Jahren hielt, von großer Bedeutung.

Führt Nietzsche zufolge die Einschränkung der vom Chor getragenen musikalischen Komponente zum Niedergang der Tragödie, so erscheint sie in Aristoteles' *Poetik* als notwendige Voraussetzung zur Entwicklung einer dichterischen Form, die der Stagirit entgegen der Überzeugung seines Lehrers Platon zu rehabilitieren versucht:

Aischylos hat als erster die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei gebracht, den Anteil des Chors verringert und den Dialog zur Hauptsache gemacht. Sophokles hat den dritten Schauspieler und die Bühnenbilder hinzugefügt.¹⁰

Aristoteles zählt in Folge die sechs Teile der Tragödie auf, namentlich „Mythos, Charaktere, Sprache, [Gedankenführung] (*diánoia*), Inszenierung und [musikalische Komposition] (*melopoia*)“. Unter Mythos versteht er die „Zusammenfügung der Geschehnisse“, das heißt, die Handlung. Er lässt auch keinen Zweifel darüber aufkommen, dass dies „der wichtigste Teil“ sei, denn die Tragödie stelle „nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit“

9 Nietzsche zufolge sei „der Höhepunkt des griechischen Musikdramas [...] Aeschylus in seiner ersten großen Periode“, mit Sophokles beginne „der ganz allmähliche Verfall“, bis endlich Euripides „das Ende mit Sturmeseile herbeiführt“ (ST, S. 549). Hier unterscheidet sich Nietzsche auch von den Brüdern Schlegel, die zwar bei Euripides den Verfall der Tragödie, jedoch deren Höhepunkt bei Sophokles orteten. Über die Tragödienauffassung der Brüder Schlegel siehe Behler, „A. W. Schlegel und die Damnatio des Euripides im Neunzehnten Jahrhundert“. Ausführlich dazu im nächsten Kapitel.

10 Aristoteles, *Poetik*, I449a 15–20.

dar. Die Handlung sei „Ziel“ der Tragödie und somit auch deren wesentlicher Teil, ohne welchen sie nicht zustande kommen könnte.¹¹ Demgemäß werden ihr in der *Poetik* sieben Kapitel gewidmet (7–14). Charaktere (Kap. 15), Gedankenführung (Kap. 19) und sprachliche Form (Kap. 19–22) folgen mit Abstand, während die hierarchisch untergeordnete Musik, wie übrigens die Inszenierung, gar nicht behandelt wird. Aristoteles geht in seiner Wertung so weit, dass er sich die Tragödie als Lesedrama gut vorstellen kann: „Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande“.¹²

Gegen diese Auffassung äußert sich Nietzsche in seinem Notizheft (Winter 1869 – Frühjahr 1870) unmissverständlich:

Gegen *Aristoteles*, der die *opsis* [Inszenierung] und das *mélōs* [Melodik, Musik] nur unter die *hédysmata* [Zutaten, Gewürze, metaph. für Nebensachen] der Tragödie rechnet: und ganz bereits das Lesedrama sanktioniert (NL 7, S. 78).¹³

Wie Barbara von Reibnitz hervorhebt, können Nietzsches Tragödien-schriften „insgesamt als Gegenentwurf gegen die aristotelische *Poetik* gelesen werden“.¹⁴ Nietzsches auffällige Ablehnung der philologischen Methode erscheint als Absage an die Reduktion der attischen Tragödie auf die Textüberlieferung, welche die alexandrinischen Philologen ausgerechnet in der Zeit des Aristoteles zu systematisieren und kanonisieren begannen. Im bereits erwähnten Basler Vortrag über das *griechische Musikdrama* schreibt Nietzsche:

Ich behaupte nämlich, daß der uns bekannte Aeschylus und Sophokles uns nur als Textbuchdichter, als Librettisten bekannt sind, das heißt daß sie uns eben unbekannt sind. Während wir nämlich im Bereich der Musik über das gelehrte Schattenspiel einer Lesemusik längst hinaus sind, ist im Gebiete der Poesie die Unnatürlichkeit der Buchdichtung so allein herrschend, daß es Besinnung kostet, sich zu sagen, in wie fern

11 Ebd., 1450a.

12 Ebd., 1450b 18.

13 Siehe auch Nietzsche, *Geschichte der griechischen Litteratur*, S. 328: „[Aristoteles] geht von der Lesetragödie aus zur Beurtheilung der tragischen Kunst u[nd] meint, Aufführung Aktion Musik usw. sei nebensächlich, Zuthat, oder *hédysma*“.

14 Reibnitz, „Vom ‚Sprachkunstwerk‘ zur ‚Leseliteratur‘“, S. 62. Reibnitz bezieht sich auf die *Geburt der Tragödie*, aber ihr Befund kann auf die früheren Schriften erstreckt werden. Ähnlich äußert sich Enrico Müller dazu: „Die *Geburt der Tragödie* lässt sich in weiten Teilen als geradezu systematisch antiaristotelische Tragödientheorie beschreiben“ (Müller, „Aesthetische Lust‘ und ‚dionysische Weisheit‘“, S. 137).

wir gegen Pindar Aeschylus und Sophokles ungerecht sein müssen, ja weshalb wir sie eigentlich nicht kennen (GMD, S. 517).

In den Aufzeichnungen für die im Sommersemester 1871 gehaltene Vorlesung zur *Encyclopädie der klassischen Philologie und Einleitung in das Studium derselben* ist zu lesen:

Da die Überlieferung gewöhnlich die Schrift ist, so müssen wir wieder lesen lernen. Wir müssen wieder lesen lernen: was wir, bei der Übermacht des Gedruckten, verlernt haben. Dabei ist die Hauptsache, zu erkennen, daß für die antike Litteratur Lesen nur ein Surrogat oder eine Erinnerung ist. Die Tragödien zB. sind keine Lesedramen.¹⁵

Am Beginn der späteren Vorlesung über die *Geschichte der griechischen Litteratur* (WS 1874–75) gibt Nietzsche eine begriffliche Erläuterung, in der die Anwendung des Literaturbegriffes für die griechische Antike als anachronistisch abgelehnt wird:

Das Wort ‚Litteratur‘ ist bedenklich und unterhält ein Vorurtheil. Ähnlich wie es der alte Fehler der Grammatik war, vom Buchstaben und nicht vom Laute auszugehen, so ist es der alte Fehler der Litteraturgeschichte, zuerst als *Schriftenthum* eines Volkes und nicht an das kunstmäßige *Sprachthum* zu denken d.h. von einer Zeit auszugehen, in welcher das sprachliche Kunstwerk vom *Leser* allein genossen wird. Nun sollte man aber gerade von dem werthvollsten Theile der griech. Litt. den Gedanken an Schreiben und Lesen möglichst fern halten [...].¹⁶

Damit führt Nietzsche in die Betrachtung der antiken „Litteratur“ eine zweifellos modern anmutende Unterscheidung zwischen literarischer und unliterarischer Kultur ein. Diese ist mit einem bloßen Gegensatz von Schriftlichkeit und Mündlichkeit nicht zu verwechseln:

[...] nicht daß die Schrift gefehlt hätte – aber sie diente nur dem sprachlichen Künstler, der erst als sprechender oder singender vor das Publikum trat.¹⁷

Am Beginn des dritten Teiles der Vorlesung, den er im folgenden Wintersemester 1875–76 hielt, stellt Nietzsche eine für seine Be-

15 Nietzsche, „Encyclopädie der klassischen Philologie und Einleitung in das Studium derselben“, KGW II, 3, S. 373.

16 Nietzsche, „Geschichte der griechischen Litteratur“, KGW II, 5, S. 7.

17 Ebd. Noch in seinen letzten produktiven Jahren hielt Nietzsche an diesem Gedanken fest, siehe JGB, § 247.

trachtung der griechischen Literatur grundlegende These auf: Die „Bildung der neueren Zeit“ beruhe auf dem Lesen und sei daher als eine literarische zu bezeichnen. Nun sei aber die „klassische Litteratur der Griechen“, welche die moderne Bildung in einem so wesentlichen Ausmaß prägt, „Erzeugniß einer unlitterarischen Bildung“ gewesen.¹⁸ Die „klass[ische] Litt[eratur] d[er] G[riechen]“ sei nicht Text, sondern „wie [die Kunst] des Mimen, für den *Augenblick* gemeint, für den *gegenwärtigen* Hörer u[nd] Zuschauer“. Zugleich sei „sie jedesmal eine *Verknüpfung von Künsten*, mindesten die der Aktion u[nd] Deklamation, sonst aber Musik, Gesang, Orchestik“ gewesen.¹⁹ Nach einigen Gedanken über die lähmende Wirkung der Tradition auf die Produktion, die Nietzsche in der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* (1874) zu dieser Zeit bereits ausführlich dargestellt hatte, kommt er zu einem weiteren Aspekt, der neben dem Ereignischarakter und der Verbindung der Künste die „klassische Litteratur der Griechen als Erzeugniß einer unlitterarischen Bildung“ auszeichnet, nämlich dem „Verband zwischen Dichtung Anlaß u[nd] Publikum“.²⁰

Selbstverständlich war Nietzsche bewusst, dass das altgriechische Wort *musiké* nicht dem modernen Begriff „Musik“ entspricht, sondern die multimediale Konstellation von Dichtung, Musik und Tanz meinte. Ebenso gut wusste Nietzsche, dass der Terminus *chorós* bei Homer, Pindar sowie allgemein in der griechischen Tragödie „Gesang mit Reigentanz“ bedeutet.²¹ Im dritten Teil der Vorlesung über die *Geschichte der griechischen Litteratur* gibt er Einblicke in die kultischen Ursprünge der griechischen Dichtung. Die diesbezüglichen Thesen sind in unserem Zusammenhang bedeutend, weil Nietzsche zufolge die Verbindung zwischen Sprache, Rhythmus, Musik und Tanz im Ritual zustande kommt. Die Entstehung der Dichtung und deren multimediale Ausprägung in der *musiké* sind also laut Nietzsche durch die kultischen Handlungen bedingt:

Die ältesten Anlässe zur Entstehung von *Poesie* sind die gleichen Anlässe, bei denen man die Anwendung von *Musik* u.[nd] deren *Rhythmus* für

18 Nietzsche, „Geschichte der griechischen Litteratur“, KGW II, 5, S. 275.

19 Ebd., S. 278. Ausführlicher dazu und zur Rekonstruktion der Kritik Nietzsches am Literaturbegriff von der Studienzeit in Leipzig über die Tragödienschriften bis zu den Vorlesungen der Jahre 1875–1876 siehe Reibnitz, „Vom ‚Sprachkunstwerk‘ zur ‚Leseliteratur‘“.

20 Ebd., S. 278.

21 Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, S. 37. In die nächsten Abschnitte sind Gedanken und Formulierungen eingeflossen, die ich bereits in Celestini, „Nietzsches Philologie des Tanzes“, publiziert habe.

nöthig befand. Wozu wandte man nun Musik u.[nd] Rhythmus an? Zur (magischen) *Einwirkung auf die Götter* im Cultus oder außer dem Cultus, nachdem man ihre Wirkung u.[nd] Gewalt auf die Menschen gelernt hatte.²²

Somit sind wir im Herz des Performativen angelangt, nämlich dort, wo Nietzsche die Ursprünge der Dichtung sieht: „Also dies sind die *ursprüngl.[ichen] Anlässe* zu dem, was man später Litteratur nennt: wenn man eine Handlung durch einen rhythm[ischen] Spruch magisch fördern will [...]“.²³ Der Tanz gehört ebenfalls zu diesem kultischen Zusammenhang:

Ganz in gleicher Weise, wie wir hier den Rhythmus auf die *Rede* übertragen sehen, um die Wirkungen, die der Musik eigenthümlich sind, zu steigern, ist der Rhythmus auch auf die *körperliche Bewegung* übertragen worden. Man vergißt gar nicht leicht die ursprüngl.[iche] magische Wirkung aller Tänze; man glaubt durch Stampfen des Bodens mit den Füßen die Götter herbeizurufen.²⁴

Die kultischen Ursprünge der Dichtung manifestieren sich auch darin, dass der enthusiastische Zustand der Teilnehmer und Teilnehmerinnen am Kultus demjenigen entspricht, in dem die Dichter und Dichterinnen ihre Lieder dichten. Diesbezüglich kann Nietzsche sich auf Platon berufen, der in *Ion* einen solchen Vergleich anstellt (*Ion*, 534a). Nietzsches Übersetzung dieser Stelle lautet folgendermaßen:

22 Nietzsche, „Geschichte der griechischen Litteratur“, KGW II, 5, S. 283 f. In einer Fußnote fügt Nietzsche hinzu: „Grund zur Verknüpfung von Wort und Musik (Poesie). Die Lyrik ist die älteste Poesie: ihre älteste Bestimmung eine religiöse. (Wo ist Poesie u.[nd] Musik in eine so enge Verbindung gerathen? Im Cultus. Und warum?) Hier ist die Musik u.[nd] der Tanz mit ihr zusammengekommen: hier der Rhythm[us] in die Folge von Worten u.[nd] Sylben *absichtlich* hineingelegt“ (ebd., S. 283). Noch in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) hält Nietzsche an dieser These fest: „Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingepägt werden, nachdem man bemerkt hatte, dass der Mensch einen Vers besser im Gedächtnis behält, als eine ungebundene Rede [...]. Vor allem aber wollte man den Nutzen von jener elementaren Ueberwältigung haben, welche der Mensch an sich beim Hören von Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht nach dem Tacte nach, – wahrscheinlich, so schloss man, auch die Seele der Götter! Man versuchte sie also durch den Rhythmus zu zwingen und eine Gewalt über sie auszuüben: man warf ihnen die Poesie wie eine magische Schlinge um“ (FW, S. 440).

23 Ebd., S. 287.

24 Ebd.

[G]erade wie die von Korybantentaumel Überfallenen nicht mit klarer Besinnung ihre Tänze u[nd] Sprünge machen, so dichten auch die guten lyrischen Dichter nicht mit solcher ihrer schönen Lieder, sondern wenn die Gewalt der Harmonie u[nd] der Rhythmen über sie kommt[.]²⁵

Der „dionysische“ Zusammenhang dieser Stelle wird noch klarer, wenn man die darauf folgenden Sätze, diesmal in der Übersetzung von Hellmut Flashar, liest:

[die Liederdichter schwärmen], und zwar in Besessenheit, wie die Bacchantinnen aus den Flüssen Milch und Honig schöpfen, wenn sie im Zustand der Ergriffenheit, nicht aber, wenn sie bei Besinnung sind, so vollzieht sich das auch in der Liederdichter Seele, wie sie auch selbst sagen.²⁶

Im Dialog *Ion* spricht der platonische Sokrates dem gleichnamigen Rhapsoden jegliche technische Kompetenz bei der Ausübung seiner Tätigkeit ab. Wie bereits der Dichter, welcher „nicht eher in der Lage zu dichten [ist], bevor er in göttliche Begeisterung geraten und von Sinnen ist und der Verstand nicht mehr in ihm wohnt“,²⁷ sei der Rhapsode nicht von Wissen, sondern von einer geheimen Kraft, einer göttlichen Besessenheit bewegt. Die Dichtung sei deshalb keine *téchne* und ließe sich von keiner Theorie erfassen, weil sie eine autonome Macht freisetzt, die darin besteht, die identifikatorischen Grenzen zu überschreiten. Offensichtlich beklagt hier Platon die von ihm als störend empfundene Nähe zwischen Dichtung und Ritual, welche sich darin manifestiert, dass erstere auf keiner rationalen und rationalisierbaren Basis erfolgt, sondern im rituellen, performativen, durch Besessenheit und Enthusiasmus geprägten Bereich des Kultus verblieben sei.

Nietzsche ließ diese Einsichten in die kultischen Ursprünge der Dichtung und in den multimedialen Charakter der *musiké* in seine kulturtheoretische Deutung der alten und modernen Kulturen einfließen.²⁸ Mehr noch: Er leitete daraus eine performative Auffassung der

25 Ebd., S. 284 f.

26 Platon, *Ion*, 534a.

27 Platon, *Ion*, 534b. In Bezug auf *Die Geburt der Tragödie* siehe Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik*, S. 86.

28 Mehrmals hebt Nietzsche hervor, dass die mündlichen Traditionen, deren Niederschlag die Schrift darstellt, durch die textkritische Methode der Philologie nicht erfasst werden können. Daher vermag die Philologie keine Einsicht in die Anfänge und frühen Entwicklungen der griechischen Dichtung und Kultur zu gewinnen. Nietzsche formulierte bereits im Jahr 1869 anlässlich seiner Basler Antrittsvorlesung „Homer und die klassische Philologie“ diese Kritik an die Altphilologie seiner Zeit

Sprache und des Denkens ab, auf der seine Kulturphilosophie gründet. Wertvolle Einblicke in Nietzsches „Labor“ bieten die Vorlesungen über griechische Metrik und Rhythmik, die er in Basel im Wintersemester 1870–71 hielt, sowie weitere Schriften über das Thema, die aus diesen Vorlesungen hervorgegangen sind.²⁹ Die erkundete Einheit von Wort, Rhythmus und Bewegung in der altgriechischen Dichtung dient Nietzsche als Vorbild für die eigene Rhetorik und darüber hinaus für seine Leib-Philosophie.

Nietzsches Hauptanliegen in seinen Studien über den Rhythmus in der antiken Dichtung besteht darin, die quantifizierende Metrik in ihrer Besonderheit zu begreifen, ohne Vorstellungen von der späteren Akzentrhythmik auf diese zurückzuprojizieren. Denn im Unterschied zu manchen Altphilologen seiner Zeit wie etwa Rudolf Westphal, die das Gefühl für den Rhythmus als eine anthropologische Konstante ansahen,³⁰ vertritt Nietzsche eine historisierende Betrachtungsweise, nach der tiefgreifende Differenzen in der Auffassung des Rhythmus und in der Hörweise unterschiedlicher Epochen angenommen werden.³¹ Durch die Analyse des Sprachgebrauchs versucht er, Einblicke in die ursprüngliche Auffassung der Altgriechen zu gewinnen. Dabei stellt er fest, dass die wichtigsten Termini *poús* (Fuß), *thésis* (Senkung) und *ársis* (Hebung) aus der Orchestik, nämlich aus der Tanzkunst stammen. Die beiden letzten Ausdrücke beziehen sich somit auf die Bewegung der Füße beim Gehen und beim Tanzen. Eben durch den Tanz, der „kein Wirbeltanz war, sondern ein schönes Gehen“, „regelte [der Sänger] sich

(KGW II, 1, S. 247–269). Im Sommersemester 1871 hielt er in Basel eine Vorlesung über die „Encyclopaedie der klassischen Philologie“, in der neben einer Einführung in die Geschichte, Methodologie und in die wichtigsten Themenbereiche der Disziplin wiederum kritische Bemerkungen zu finden sind (KGW II, 3, S. 339–437). Im Wintersemester 1874/75 begann Nietzsche eine dreiteilige Vorlesung über die „Geschichte der griechischen Litteratur“. In der Einleitung des ersten Teils merkt er an, dass die klassische Philologie einen Literaturbegriff anwendet, der der griechischen Antike fremd ist (KGW II, 5, S. 7). Anfang 1875 plante er eine Schrift mit dem Titel „Wir Philologen“, in der er sich kritisch mit der positivistischen Philologie seiner Zeit auseinandersetzen wollte. Die Notizen zu diesem nicht mehr durchgeführten Projekt befinden sich in NL 8, S. 9–127. Siehe zu Nietzsche und die klassische Philologie seiner Zeit Emden, „Sprache, Musik und Rhythmus“.

29 In einem späteren Brief an Carl Fuchs weist Nietzsche darauf hin, dass er das Jahr 1871 „in der erschrecklichen Lektüre der griechischen und lateinischen Metriker verbracht“ hatte (SB 7, S. 177 f.).

30 Westphal, *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, S. VII.

31 Siehe dazu Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, S. 2. Zu Nietzsches Studien über die Rhythmik und zu seiner Kritik an den zeitgenössischen Deutungen derselben siehe Bornmann, „Nietzsches metrische Studien“.

selbst“.³² Die philologische Auseinandersetzung mit den griechischen und lateinischen Metrikern bringt Nietzsche dazu, die prägende Rolle der körperlichen Bewegung für die metrische Gestaltung der poetischen Sprache zu entdecken:

Bei den Griechen ist das begleitende Gedicht feiner nach den Bewegungen ausgeprägt, dh. Aufheben und Niedersenken des Fußes hat entsprechenden metrischen Ausdruck – – | – – | – – | Nun ist jede Geste in der metrischen Symbolik wieder belebt durch U –, so dass jetzt auch die metrische Folge etwas Sprungartiges bekommt.³³

Die Differenzen zwischen kurzen und langen Silben sind nicht erst durch die Dichtung eingeführt, sondern bereits in der Sprache angelegt.³⁴ Es ist aber die „Poesie, welche die vorhandene Sprache nach rhythmischen Proportionen betrachtet und ein Gefühl dafür fest macht“.³⁵ Durch diese in der Sprache angelegte, dichterisch gestaltete Differenz der Zeitproportionen wird die körperliche Bewegung des Tanzens rhythmisch belebt, zugleich wird der Rhythmus der Sprache durch den Tanz verkörpert und als Bewegung in den Raum projiziert. Die Höhenverhältnisse der Melodie stellen eine zusätzliche Projektionsebene dar, wobei die Einheit von Dichtung, Musik und Tanz ihren Zusammenhalt im Rhythmus findet. Der Rhythmus bewirkt nicht nur die Koordination der drei Dimensionen der *musiké*, sondern auch die Verbindung zur Physiologie des Menschen:

Physiologisch ist ja das Leben eine fortwährende rhythmische Bewegung der Zellen. Der Einfluß des Rh.[ythmus] scheint mir eine unendlich kleine Modifikation jener rhythm.[ischen] Bewegung zu sein.³⁶

Es verwundert daher nicht, dass Nietzsche daran dachte, auf dieser Basis eine „Philosophie des Rhythmus“ zu entwickeln.³⁷

32 Nietzsche, „Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik“, KGW II, 3, S. 270.

33 Nietzsche, „Rhythmische Untersuchungen“, KGW II, 3, S. 289.

34 Ebd., S. 331: „[...] die Positionsgesetze sind nicht dichterische Willkür, sondern in der Sprache verborgen“.

35 Ebd., S. 309. Friederike Felicitas Günther hebt den ästhetisch-dichterischen Charakter in Nietzsches Auffassung des Rhythmus entgegen einer vermeintlichen Naturhaftigkeit desselben hervor, siehe dies., *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, S. 7–15. Die Betonung der artistischen Gestaltung beim symbolischen Ausdruck unterscheidet Nietzsche von den Apologeten des Irrationalismus wie etwa Alfred Baumler.

36 Nietzsche, „Rhythmische Untersuchungen“, KGW II, 3, S. 325.

37 Ebd., S. 309.

Dieses Projekt blieb zwar unausgeführt, dennoch zehrt Nietzsches spätere „Philosophie des Leibes“ von der Auffassung des Rhythmus als Bindeglied zwischen Sprache, Körper und Denken. Die philologische Einsicht in die innerhalb der griechischen Sprache wirksamen „Zeitverschiedenheiten“ hat tiefgreifende Konsequenzen für die Auffassung von Sprache als Performanz, da der Rhythmus in den Signifikanten lebt. Diese erscheinen somit nicht länger als bloße, an sich unbedeutende Träger der Bedeutung, sondern als sinnstiftende Manifestation eines vitalen, physiologischen Prinzips. Behauptet die Hermeneutik des 19. Jahrhunderts den Vorrang des Geistes über den Buchstaben, so führt Nietzsche Auseinandersetzung mit der altgriechischen *musiké* zur Aufwertung der Signifikanten als Träger jenes rhythmischen Impulses, welcher durch den tanzenden Körper die Verbindung zwischen Sprechen und Leben herstellt.

Der Aufstellung eines Kanons von Lesewerken für die moderne literarische Bildung setzt Nietzsche eine Betrachtungsweise entgegen, die man „wohl im florierenden Bereich der Kulturwissenschaften situieren“ könnte.³⁸ Diese geht einerseits von der Einbettung der Tragödie und darüber hinaus von der gesamten griechischen Dichtung in einen rituellen Zusammenhang aus und versucht andererseits deren medialen Charakter gegen die Reduktion auf bloße Schriftlichkeit hervorzuheben. Beide Perspektiven führen dazu, dass die Dimension des Performativen, welche in der durch Aristoteles geprägten Tradition der Tragödienexegese vollkommen ausgeblendet wurde, ins Zentrum der Betrachtung gerückt wird. Das betrifft auch die Rolle der Zuschauer. Durch seine kulturanthropologisch erweiterte Betrachtungsperspektive erscheinen nun diese Nietzsche nicht länger als passive Objekte einer Wirkung, sei diese kathartischer oder anderer Art, sondern als mitwirkende Akteure in einem performativen Kontext. In den Aufzeichnungen für die im Sommersemester 1870 gehaltene Vorlesung *Einleitung in die Tragödie des Sophocles* ist zu lesen:

Weihvoll war die Stimmung des Zuhörers: es war ein Cultus. Ursprünglich waren alle Mitspieler gewesen (KGW II 3, S. 18)

Bereits im Vortrag über das *griechische Musikdrama* warnt Nietzsche davor, den Zuschauer der attischen Tragödie mit dem modernen, sich passiv verhaltenden Theaterbesucher zu verwechseln:

38 Müller, „Aesthetische Lust‘ und ‚dionysische Weisheit‘“, S. 141.

[Der Zuschauer] war kein fatiguirtes allabendliches Abonnementspublikum, das mit müden abgehetzten Sinnen zum Theater kommt, um sich hier in Emotion versetzen zu lassen (GMD, S. 522).

In der *Geburt der Tragödie* nimmt Nietzsche diesen Gedanken auf und entwickelt ihn in polemischer Absetzung zur Auffassung August Wilhelm Schlegels, wonach der Chor „der idealische Zuschauer“ sei. Dabei hebt Nietzsche die aktive Teilnahme der Zuschauer in einer Weise hervor, dass Schlegels Ansicht vollkommen umgedreht wird. Nicht der Chor sei der idealisierte Zuschauer, sondern dieser ein Choreut:

Der Chor ist der ‚idealische Zuschauer‘, insofern er der einzige *Schauer* ist, der Schauer der Visionswelt der Scene. Ein Publicum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt: in ihren Theatern war es Jedem, bei dem in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes, möglich, die gesamte Culturwelt um sich herum ganz eigentlich zu *übersehen* und in gesättigtem Hinschauen selbst Choreut sich zu wännen (GT, S. 59).

Nietzsche sah bald ein, dass seine Absicht, die griechische Tragödie gegen die aristotelische Tradition in ihrem kultischen und performativen Kontext zu betrachten, nicht nur eine neue methodische Profilierung der philologisch verfahrenen Texthermeneutik gegenüber darstellte, sondern eine kulturphilosophische Wende bedeutete. Seine wachsende Unzufriedenheit mit seiner Funktion als Professor für klassische Philologie und die damit verbundene Hinwendung zur Philosophie zeugen davon. Die aristotelische Reduktion der attischen Tragödien auf Lesedramen ist für Nietzsche mehr als eine durch die ausschließliche Fixierung auf die Schriftlichkeit herbeigeführte Beengung eines Kulturphänomens. Sie sei selbst Ausdruck eines neuen Menschentyps, den er „theoretischen Menschen“ nennt und dessen früheste historische Manifestation er im „sokratischen Rationalismus“ erkennt (GT, S. 98). Nietzsche sieht in der Degradierung der attischen Tragödie zur bloßen Textüberlieferung das Produkt einer „alexandrinischen“ Kultur, welche das „Wissen“ ins Zentrum stellt und das „Tragische“ verdrängt. Sein Interesse gilt nun dem, was durch diesen Prozess der Rationalisierung, die als Literarisierung ihren logozentrischen Charakter deutlich zeigt, verloren ging.

2. Euripides und die Musik

Sokrates wird häufig sowohl in der literarischen Überlieferung als auch in der bildenden Kunst mit dem weisen Silen in Verbindung gebracht.¹ Dies deutet auf eine Spannung zwischen den widerstreben- den Eigenschaften des rationalen Denkens und des naturhaft-instink- tiven Handelns hin, welche allerdings sowohl von Platon als auch von Nietzsche durch die einseitige Hervorhebung des Dialektikers – sei es zum Zweck der Apologie oder der Ablehnung – vollkommen aus- gelöscht wird. In Platons *Gastmahl* erscheint der trunkene Alkibiades zusammen mit einer Aulospielderin beim Symposion im Haus des tragischen Dichters Agathon und beginnt den dort anwesenden Sok- rates zu preisen, indem er dessen Ähnlichkeit mit dem Satyr Marsyas feststellt:

Ich behaupte nämlich, am ähnlichsten sei er jenen sitzenden Silenen in den Werkstätten, welche die Bildhauer mit Syrinx und [Aulos] in der Hand darstellen [...]. Und wieder behaupte ich, er gleiche dem Satyr Marsyas.²

Alkibiades scheint zunächst auf die erwähnte Tradition anzuspielden, wonach Sokrates als weiser Silen dargestellt wird. Der Vergleich geht jedoch wohl über diese Anspielung hinaus, da Alkibiades die rhetori- sche Frage stellt, ob Sokrates nicht auch etwa als Aulet dem Marsyas gleiche.³ Der mythologischen Überlieferung zufolge wagt der Satyr Marsyas, Apollo und dessen feine Kithara mit seinem Aulos herauszu- fordern. Sein virtuoses Spiel beeindruckt zunächst die als Jurorinnen wirkenden Nymphen, welche sich nach dem Auftritt beider Kontra-

1 Siehe dazu Scheibler/Zanker/Vierneisel, *Sokrates in der griechischen Bildniskunst* bzw. Martens, *Sokrates*, S. 24–45. Die Silenen waren nach den älteren Mythen „zu- nächst Naturdämonen, halb Mensch, halb Pferd, mit starker Behaarung, tierischem Gesichtsausdruck, Pferdeschweif und Tierohren“, wurden aber im Laufe der Zeit „zusammen mit den Mänaden und Satyrn dem Gefolge des Dionysos zugesellt und schließlich mit den Satyrn gleichgesetzt“ (Martens, *Sokrates*, S. 30). Herodot, *Neun Bücher der Geschichte*, VII, 26 nennt Marsyas „Silen“.

2 Platon, *Das Gastmahl*, 214D.

3 Ebd. Ähnlich in Platon, *Phaidon*, 61a. Hier behauptet Sokrates, dass die Philoso- phie die vortrefflichste Musik sei.

henten nicht entscheiden können, wer von ihnen besser spielte. Als Apollo jedoch verlangt, die Instrumente umzudrehen, erringt er listig den Sieg, da der Aulos Marsyas diese Änderung der Spielweise nicht erlaubt. Letzterer wird als Verlierer des Wettkampfes grausam bestraft: Der Satyr hängt gefesselt kopfüber mit den Bocksbeinen an einem Baum und wird von Apollo bei lebendigem Leib geschunden.⁴

Sokrates' äußerliche Ähnlichkeit mit den Silenen⁵ sowie seine sagenhafte Trinkfestigkeit, welche im *Gastmahl* ebenfalls gepriesen wird, sind die Elemente, die Platon nützt, um eine scheinbare Affinität zu evozieren und dadurch die Dominanz der rationalen Unterredungskunst über den Satyr und dessen naturhafte Weltbetrachtung noch wirksamer zu inszenieren: Der platonische Sokrates schmückt sich mit den Zügen des geschundenen Marsyas wie der Sieger mit den Kennzeichen des Besiegten.

Nietzsche macht den „sokratischen“ Rationalismus für den Verfall der Tragödie und derjenigen Kultur verantwortlich, die diese als die eigenste künstlerische Ausdrucksweise hervorbrachte. In der Hauptfigur der platonischen Dialoge sieht er weder den „wirklichen“ Sokrates noch eine Erfindung Platons, sondern die Verdichtung des Einflusses, welcher ersterer auf den jüngeren Philosophen ausgeübt habe. Die Bewunderung Platons schlägt bei Nietzsche zunächst in eine tief empfundene Empörung um. Dabei kann er sich an Aristophanes anlehnen, der in den *Wolken* (um 423 v. Chr.) Sokrates verspottet, so wie er später in den *Fröschen* (405 v. Chr.) Euripides veralbern wird.⁶ Der Tragiker und der Philosoph sind in Nietzsches Sicht zutiefst verbunden:

Um Euripides liegt dagegen ein modernen Künstlern eigenthümlicher gebrochener Schimmer: sein fast ungriechischer Kunstcharakter ist am kürzesten unter dem Begriff des *Sokratismus* zu fassen. „Alles muß bewußt sein, um schön zu sein“ ist der euripideische Parallelsatz zu dem sokratischen „alles muß bewußt sein, um gut zu sein.“ Euripides ist der Dichter des sokratischen Rationalismus (ST, S. 540).

4 Die ausführlichste Fassung des Mythos findet sich in Diodoros, *Bibliothèque*, 3, 59, f.; siehe auch Apollodor, *Bibliothèque*, 1, 4, 2; Hygin, *Fabulae*, 165; Ovid, *Metamorphosen*, 6, 382 ff.

5 Nietzsche dazu: „[...] das silenenhafte äußere Wesen des Sokrates, seine Krebsaugen, Wulstlippen und Hängebauch [...]“ (ST, S. 544).

6 Die Verspottung des Sokrates und dessen Kreises war nicht nur bei Aristophanes ein beliebtes Thema, sondern bei den meisten Komödiendichtern der Zeit. Siehe dazu u.a. Seel, „Nachwort“, S. 128–130.

Die Sokrates-Kritik Nietzsches ist wie jede Vernunftkritik der Gefahr ausgesetzt, reaktionäre Inhalte mitzutragen oder dafür instrumentalisiert zu werden. Dies betrifft bekanntlich dessen gesamte Philosophie. Aristophanes' satirische Verspottung des Sokrates ist ebenso durch wertkonservative Vorstellungen getragen – was Nietzsche selbst anmerkt: „Die Anhänger der ‚guten alten‘ Zeit pflegten den Namen des Sokrates und des Euripides als der Volksverderber in einem Athem zu nennen“ (ST, S. 540). Bei aller Gegensätzlichkeit in der Einschätzung des Phänomens Sokrates stimmt Aristophanes – wie die meisten Komödiendichter – mit Platon darin überein, die Erneuerungen im musikalischen Bereich, die sich im Laufe des 5. Jahrhunderts v. Chr. ereigneten, abzulehnen. Ähnlich wie bei Platon wird in Aristophanes' *Wolken* die Freude an der musikalischen Überbietung des Tradierten als Ursache des kulturellen Verfalls denunziert und sogar mit sittlicher Unflätigkeit assoziiert:

Da lernten die alten Hymnen sie dann,
die Beine in züchtiger Haltung:
Das „Pallas, die Städtezerstörerin“ und
das „fernhindringende Rufen“,
Und hielten sich streng an den alten Ton,
wie die Ahnen ihn vordem gesungen.
Probiert' aber einer aus Geltungssucht
es mit Trillern und Koloraturen,
Wie jetzt nach des Phrynys Manier man sie liebt,
dies widrig-verschnörkelte Girren,
Da bekam er sofort mit dem Stecken was drauf,
weil die echte Kunst er verdürbe.⁷

Der Kitharode Phrynis von Mitylene, im Jahr 456 v. Chr. Sieger in den Panathenäen, wird unter anderem mit der Vermehrung der Saitenzahl auf seinem Instrument und dem Wechsel der Tonarten

7 Aristophanes, *Die Wolken*, 966–971. Es handelt sich dabei um die berühmte Antilogie zwischen „Recht“ und „Unrecht“. Siehe dazu Richter, „Die Neue Musik der griechischen Antike I“, S. 8: „[...] *Aristophanes* verkörpert in seinen Stücken so etwas wie das musikalische Gewissen Athens; die traditionelle Musikerziehung gibt die Ausgangsposition zu einer überaus engagierten Kritik aller kulturellen Ereignisse. Sein ganzes Werk ist durchzogen von gepfefferten Ausfällen gegen die modernistischen Musikverderber; gerügt und karikiert werden beispielsweise ihre gewundenen Koloraturen (nub. 967 ff., Thesmoph. 53), ihre weitläufigen ätherischen Vorspiele (aves 1387 ff.), die stammelnd wirkenden Silbenüberdehnungen (ran. 1314, 1348), das musikalische ‚Ameisengekribbel‘ (Thesmoph. 99 f.), Gesangsimitation von Instrumenten (ran. 1285 ff., Plut. 290 ff.)“. Siehe dazu auch Riethmüller, „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, S. 215.

(*harmoniai*) in Zusammenhang gebracht.⁸ In der späteren Musikschrift des Pseudo-Plutarch wird ein allegorischer Dialog aus dem verschollenen Stück *Cheiron* des Komödiendichters Pherekrates (um 430, Autorschaft umstritten) zitiert, in dem die personifizierte Musik sich bei der ebenfalls personifizierten Gerechtigkeit mittels einer Metaphorik der körperlichen Gewalt, die bis zur sexuellen Vergewaltigung reicht, über die „avantgardistischen Komponisten“ und die durch diese erlittenen „Angriffe“ beklagt:

Von meinen Unglücksbringern war Melanippides der erste, denn er faßte mich und schwächte mich und machte durch der Saiten zwölf mich windelweich. Ich darf jedoch trotzdem mit ihm zufrieden sein, gedenk ich meiner gegenwärtigen großen Not. Darauf hat Kinesias, der verfluchte Attiker, mit seinen unharmonischen Strophenwindungen mich so geschändet, daß, wie einst im Kriegsheer, so auch in seinen Dithyrambenpoesien zur rechten Hand sich seine linke Seite zeigt. Doch zu ertragen war mir selbst noch dieser Mann. Auch Phrynis hat durch Drehen, wie man Kreisel dreht, und Biegen mich zugrunde gerichtet ganz und gar, darstellend auf zwölf Seiten seine Harmonien. Doch auch mit diesem könnt ich noch zufrieden sein, denn was er fehlte, macht' er später wieder gut. Jetzt aber hat Timotheos aufs schmäglichste mich ruiniert, o Freundin [...] Er übertrifft weit alle andern, singt Ameisenkribbelein, ganz unerhört verruchte, unharmonische, in hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art, und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl zerhackt und angefüllt mit üblen Ingredienzien. Und als ich einst allein ging, übermann't er mich, entblößte mich und band mich mit zwölf Saiten fest.⁹

Der musikalische Umbruch des 5. Jahrhunderts v. Chr., von dem diese Stelle eine Genealogie der Vorkämpfer liefert,¹⁰ lässt sich folgendermaßen

8 Richter, „Die Neue Musik der griechischen Antike I“, S. 12. Harmon, *Phrynis*, Sp. 972 f.

9 Pseudo-Plutarch, *De musica*, 30. Übersetzung nach Zamminer, „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“, S. 195.

10 Die „Tondichter“ sind nicht strikt chronologisch, sondern nach dem Lehrer-Schüler-Verhältnis angeführt: Melanippides von Melos war Lehrer von Kinesias

ßen zusammenfassen: Zum Ersten wird eine Lockerung der metrischen und strophischen Bestimmungen im Dithyrambos eingeführt, der demzufolge durch das Adjektiv „neu“ in Abgrenzung zum „alten“ qualifiziert wird; ferner werden laufende Übergänge zwischen unterschiedlichen Tonarten und Metren ermöglicht sowie eine Relativierung der gattungsmäßigen Grenzen erzielt; schließlich ist eine Aufwertung des solistischen Gesangs gegenüber dem chorischen festzustellen, was den Aufstieg des Verzierungs Wesens und des Virtuositums bedeutete.¹¹

Im vierten Buch des *Staates* stellt der platonische Sokrates eine Verbindung zwischen musikalischen Neuerungen und politischen Veränderungen her und verurteilt beides aufs Schärfste:

Vor einer Musikerneuerung muß man sich hüten, sonst rüttelt man am Ganzen! Nirgends rüttelt man an den [Arten] der Musik (*musikês trópoi*), ohne an die wichtigsten politischen Gesetze zu rühren – sagt Damon, und ich glaube es ihm!¹²

Im Unterschied zu Damon, Plutarch zufolge Musiklehrer und Berater Perikles',¹³ stand Euripides den musikalischen Erneuerungen seiner Zeit offen gegenüber und zog auch auf diese Weise den Spott der Komödiendichter auf sich. Phrynys' Schüler Timotheos von Milet (um 450 bis 360 v. Chr.), der nicht zuletzt wegen seiner frechen Einstellung gegenüber der Tradition zum Inbegriff des musikalischen „Revoluti-

(450–390 v. Chr.), während Phrynys Lehrer von Timotheos war. Siehe dazu u.a. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, S. 127–134.

11 Riethmüller, „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, S. 209. Siehe auch Richter, „Die Neue Musik der griechischen Antike I“ und II; Barker, *The Musician and his Art*, S. 93–98; Zaminer, „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“, S. 193–200.

12 Platon, *Der Staat*, IV 3, 424c.

13 Plutarch, *Perikles*, 4, 1ff., wobei Damon in die Nähe der Sophisten gestellt und seine musikalische Kompetenz als Deckmantel seiner politischen Tätigkeit betrachtet und somit angezweifelt wird. Bei Platon hingegen, der ihn in *Laches* 180d als „vortrefflichen Mann in der Tonkunst nicht nur“ bezeichnet, sowie in der späteren Überlieferung erscheint Damon als Theoretiker der Ethoslehre in der Musik, die er seinerseits von der pythagoreischen Schule übernommen haben soll. Damon, der angeblich Schüler des Pythagoreer Pythokleides war (Plutarch, *Perikles*, 4, 1. Platon, *Laches* 180d nennt hingegen dessen Schüler Agathokles als seinen Lehrer), könnte daher der Mittler zwischen dieser und den späteren Fassungen der Ethoslehre bei Platon und Aristoteles gewesen sein. Jedenfalls beriefen sich die Anhänger dieser Theorie stets auf ihn. Eine angebliche Rede an den Aeropag (Philodemos, *De musica* IV, 21), in der er seine musikalische Ethoslehre schildert, ist verloren gegangen. Über Damon siehe u.a. Wallace, „Damon di Oa ed i suoi successori: un'analisi delle fonti“; Barker, *The Musician and his Art*, S. 168 f.

onärs“ wurde,¹⁴ soll mit Euripides befreundet gewesen sein und nach einigen Zeugnissen auch dessen Grabepigramm verfasst haben.¹⁵ Auswirkungen des neuen Musikstils auf die späten Werke Euripides' hat unter anderem Lukas Richter hervorgehoben:

Er verwendet dithyramboide, von der Handlung gelöste Chorgesänge und bringt neben und statt des Wechselgesanges von Schauspieler und Chor expressive Sologesänge. Unter seinen Monodien mit durchkomponiertem Bau und potpourriartig wechselnden Metren berührt sich die monströse Arie des phrygischen Sklaven in „Orestes“ v. 1400 bis 1502 auch in ihrer radebrechenden Sprache mit den Klagen gefangener Barbaren der „Perser“ [des Timotheos, siehe Anm. Nr. 14].¹⁶

Ausgerechnet ein Euripides-Fragment aus dem *Orestes* (v. 338–344) ist das einzig erhaltene authentische Dokument der „neuen Musik“.¹⁷

In Aristophanes' *Fröschen* wird Euripides vorgeworfen, im musikalischen Bereich Gattungsgrenzen verletzt, das der Tragödie angemessene hohe Niveau verlassen sowie sinnliche, ungezügelter Musik nach der Art des Aulosspiels eingeführt zu haben:

Der hier aber macht überall Anleihen – bei lockeren Mägdlein, Kneipgesängen des Meletos, karischen [Aulos-]dudeleien, Trauerchören und Tanzliedern.¹⁸

Die Betrachtungen Richters, die ihrerseits auf den Untersuchungen Egert Pöhlmanns über die griechischen Musikfragmente basieren,¹⁹ warfen am Ende der 1960er Jahre auf die musikalischen Erneuerungen im 5. Jahrhundert ein neues Licht und entlarvten die empörte Ablehnung des zeitgenössischen Musikschritftums als konservative „Mu-

14 Von ihm sind folgende Verse überliefert (Athenäus, *Deipnosophistae*, 122c–d): „Ich singe nicht das Alte, / denn meine Stücke sind besser / Zeus der junge regiert, / einstmals war Kronos Herrscher, / geh fort, alte Musik“ (zit. nach Richter, „Die Neue Musik der griechischen Antike I“, S. 17). Von Timotheos ist 1902 ein Fragment aus dem *nomos Die Perser* in einem griechischen Grab in Ägypten gefunden worden. Siehe dazu Wilamowitz-Möllendorff, *Timotheos*.

15 Andere Quellen nennen dafür Thukydides, siehe Wilamowitz-Möllendorff, *Timotheos*, S. 67 und ebd. Anm. 3.

16 Richter, „Die Neue Musik der griechischen Antike I“, S. 17.

17 Siehe dazu Richter, „Die neue Musik der griechischen Antike II“, S. 134–140 und die dort angeführte Literatur.

18 Aristophanes, *Die Frösche*, 1300 ff. Siehe dazu Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, 85 f.; Richter, „Die Neue Musik der griechischen Antike I“, S. 17 f.

19 Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente*.