

Rafaela Weinz
(März 2005)

**Friedrich Nietzsche:
Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik
(1873)**

Eine Zusammenfassung

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	2
2 Das antike Griechenland.....	3
2.1 Die Götterwelt der Griechen.....	3
2.2 Schauspiel und Musik.....	4
2.3 Die Geschichte der griechischen Tragödie.....	5
3 Die Geburt der Tragödie.....	7
3.1 Darstellung und Bebilderung der wesentlichen Begriffe.....	7
3.2 Sokratismus.....	10
3.3 Kulturkritik der Moderne.....	11
3.4 Die Wiedergeburt der Tragödie.....	12
4 Kritische Betrachtung.....	14
Literaturverzeichnis.....	16

1 Einleitung

Friedrich Nietzsche beschreibt in seiner 1872 veröffentlichten Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ein ästhetisches Problem der Kunst, welches er mit Rückgriff auf die Geschichte der Musik vom antiken Griechenland bis ins 20. Jahrhundert zu erklären versucht. Er sieht in diesem Problem den „Wirbel und Wendepunkt“¹, der Kunst und ist bemüht, mit dieser Schrift das Problem der Ästhetik für Deutschland zu lösen. Seine ganze Hoffnung liegt in der Musik Richard Wagners, die genau diesen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Musik darstellen soll. In seiner später hinzugefügten Einleitung „Versuch einer Selbstkritik“ (1886) weist er diese von ihm zuvor formulierte Hoffnung als falsch zurück und steht seiner Schrift selbst kritisch gegenüber. Jedoch hält er an seinem ästhetischen Konzept fest, die er in seiner frühen Schrift formuliert hat.

Diese Arbeit soll eine inhaltliche Zusammenfassung der Schrift darstellen. Es ist mir jedoch wichtig, die Arbeit mit einigen Hintergrundinformationen, die das Verstehen der Argumentation erleichtern, anzureichern. Daher wird zunächst eine Einführung in die griechische Mythologie, die Tragödie und deren Musik folgen, bevor ich auf Nietzsches Abhandlung zurück komme. Die Zusammenfassung selbst soll möglichst objektiv und ohne jegliche Wertung erfolgen und gliedert sich in vier thematische Abschnitte. Im letzten Teil der Arbeit werde ich dann in einem kurzen Resümee die Theorie Nietzsches aus musikwissenschaftlicher Sicht kritisch betrachten.

¹ Nietzsche 1872, S. 17

2 Das antike Griechenland

Die Argumentation Friedrich Nietzsches beginnt im antiken Griechenland mit den griechischen Göttern, den ihnen zu Ehren veranstalteten Festen und der Musik dieser Feste. Um den Gedankengang Nietzsches zu verstehen, ist es zwingend erforderlich, sich zunächst einmal mit den Elementen der griechischen Mythologie vertraut zu machen, auf die Nietzsche sich bezieht:

2.1 Die Götterwelt der Griechen

Allgemein unterscheidet man zwei griechische Göttergeschlechter, die Nietzsche auch beide in seiner Schrift nennt: Die titanischen Götter (Titanen) sind die Kinder von Uranos (Himmel) und Gaia (Erde) und als das erste Göttergeschlecht der Griechen zu bezeichnen. Ihre Besonderen Eigenschaften sind die Unbändigkeit und der Trotz. Als titanisch bezeichnet man alles übermenschliche, gewaltige und riesenhafte. Der bekannteste Gott der Titanen ist der Gott Kronos, der seinen Vater entmannte und die Macht über die Götterwelt für sich beanspruchte. Aus letzterem Grund tötete er auch alle seine Kinder, jedoch sein jüngster Sohn Zeus wurde von seiner Mutter Rhea gerettet.

Zeus besiegte Kronos, verbannte ihn und übernahm die Herrschaft über die Götterwelt. Da er seinen Herrschaftssitz auf dem Olymp angesiedelt hatte, nennt man die unter ihm stehende Götterwelt das olympische Göttergeschlecht. Zeus zu Ehren wurden alle vier Jahre die „Olympischen Spiele“ veranstaltet. Zeus zeugte viele Kinder mit verschiedenen Göttern und Sterblichen, die Kinder von Sterblichen nennt man Halbgötter.

Für Friedrich Nietzsche besonders wichtig sind zwei Kinder des Zeus²: Apollon, der Sohn der Leto und Dionysos (bei Nietzsche auch Dionysus genannt), der Sohn der Semele. Apollon ist der Gott des Lichtes, der Gott der Ordnung, „des geistigen Lebens und der Künste, besonders der Musik und des Gesangs.“², wohingegen Dionysos als Gott der Fruchtbarkeit und des Weines verehrt wurde. Die Satyrn (gr. Satyros) waren Naturdämonen, übermütige, lüsterne Wesen, die dem Gefolge des Dionysos angehörten und mit ihm eng verbunden waren. Dionysos zu Ehren wurden – ähnlich wie bei Zeus – Feste abgehalten, die so genannten Dionysien, welche sehr ausgelassen und wild gefeiert wurden. Daher wird Dionysos auch als Gott des Rausches bezeichnet und tritt damit in Gegensatz zum geordneten und künstlerischen Gott Apollon.

2 Irmscher 1971, S. 446

2.2 Schauspiel und Musik

Das Schauspiel war im antiken Griechenland schon seit den ältesten Zeiten eine gern gesehene kulturelle Darbietung. Zunächst verstand man darunter einen volkstümlichen Umzug

von Chören mit Tanz, Gesang und Maskenspiel, außerdem chorlyrische Aufführungen. In der beginnenden Blütezeit der Polisdemokratie entwickelten sich daraus Tragödie, Komödie und Satyrspiel, die seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts vor unserer Zeit [Abkürzungen vom Verfasser aufgelöst] in Athen als Bestandteile der Kulturfeiern für den Gott Dionysos großartige Aufführungen erfuhren.³

Als ältestes Schauspiel ist das Satyrspiel zu nennen. Es ist auf ein szenisches Spiel zurück zu führen, zu dessen Hauptgestalten die Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos (siehe Kap. 2.1) gehörten. Der Inhalt des Spiels war schlicht: Die Satyrn - mit dicken Bäuchen und Pferdeschwänzen dargestellt - führten ein übermäßiges von Trink-, Eß- und Sinnenlust bestimmtes Treiben. Dieses Schauspiel wurde zu Ehren des Dionysos aufgeführt und war zur Belustigung und Erheiterung der Bevölkerung bestimmt.

Als das Satyrspiel durch die aufblühende Tragödie und Komödie in Vergessenheit gedrängt zu werden drohte, stellte Pratinas von Phleius die Handlung seiner Satyrspiele in kontrastierende Beziehung zum Stoff seiner Tragödien, wobei er deren Helden, bes. Herakles, in kom. Einstellung im Satyrspiel erscheinen ließ.⁴

Die attische Komödie ist ein weiterer Zweig des Schauspiels der Antike. Ebenso wie das Satyrspiel und die Tragödie wurde die Komödie überwiegend im Rahmen der Dionysien aufgeführt und „suchte ihre Stoffe im täglichen Leben der Polis. Sie behandelte aktuelle politische Probleme und übte Kritik an prominenten Bürgern.“⁵ Die Komödie ist als Maskenschauspiel zu beschreiben. Die Entwicklung der Komödie ist zu vergleichen mit der der Tragödie: Man unterscheidet zwischen der *Alten Komödie* bis etwa 400 v. Chr., der *Mittleren Komödie*, deren Inhalte eher unpolitisch waren und der *Neuen Komödie* seit circa 320 v. Chr., deren Themen das bürgerliche Leben widerspiegeln. In den Komödien ab 320 v. Chr. trat der Chor fast völlig in den Hintergrund.

Als Chor bezeichnete man allgemein eine Gruppe gemeinsam singender und tanzender Personen. Er „erwuchs aus rituellen Handlungen, bei denen sich die Teilnehmer in rhythmisch gegliedertem Tanz zu Aulos- und Saitenspiel um einen

3 Irscher 1971, S. 5062

4 a.a.O. S. 5042

5 a.a.O. S. 2974

Vorsänger bewegten“⁶ Zunächst aus einem Wechselgesang bestehend etablierte sich mit der Zeit die bekannte Liedform von wechselnden Strophen und wiederkehrendem Refrain. Die spezielle Verknüpfung von Musik mit Dichtung und Tanz ist entscheidend für die Zeit der griechischen Antike und für uns heute kaum mehr vorstellbar. „Die hohe Bedeutung der griechischen Musik liegt in der Verbindung von direkter Lebensbezogenheit und unmittelbarer Beziehung zur Gottheit.“⁷ So war Musik eine göttliche Gabe und wurde eng mit dem Götterkult verknüpft, spielte jedoch auch im täglichen Leben eine wichtige Rolle (z. B. in der Erziehung). Die heute bekannten Formen griechischer Musik lassen dies erahnen: Hymnos, Paian und Dithyrambos waren Gesänge zu Ehren der Götter, Hyporchema, Hymenaios, Threnos, Elgie und Skolion wurden zu diversen bürgerlichen Festen und Ereignissen wie Hochzeit, Totenklagen, bei der Arbeit oder zu Trinkfeiern musiziert. Instrumente waren damals nur wenige bekannt. Es lassen sich jedoch zwei Instrumentengruppen differenzieren, die unterschiedlichen Götterkulten angehörten: So waren Saiteninstrumente wie Kithara und Lyra für die Verehrung des Apollon bestimmt und Rohrblattinstrumente wie der Aulos fanden ihren Gebrauch überwiegend im Dionysoskult. Vergleicht man den Klang der beiden Instrumentengruppen, so lässt sich festhalten, dass der Klang der Saiteninstrumente feiner, leiser und behutsamer zu beschreiben ist, das auch der geordneten Wertevorstellung des Apollon entspricht; wo hingegen der Klang der Rohrblattinstrumente eher hart und durchdringend klingt, das den stürmischen und wilden Charakter des Dionysos widerspiegelt.

Die klassische Zeit der griechischen Musik lässt sich auf das 5./4. Jahrhundert v. Chr. datieren und mit Euripides (gest. 406 v. Chr.) beenden. Dieser hatte „eine Form eingeführt, die mit dem Begriff „Monodie“ (...) bezeichnet wurde“⁸ und eine Entwicklung zum Subjektiven zur Folge hatte. Damit wird die Musik zu autonomer Kunst und verliert ihre bis dahin charakteristische Bindung zu Dichtung und Tanz.

2.3 Die Geschichte der griechischen Tragödie

Die griechische Tragödie entstand aus dem Dithyrambos (auch Dithyrambus), einem altgriechischen Chorlied, welches im Rahmen der Satyrspiele zu Ehren des Dionysos vorgetragen wurde. „Der Stoff des Dithyrambos war ernst, dem Heldenmythos entnommen.“⁹ Seinen Ursprung hat der Dithyrambos in der zweiten

6 Irmscher 1971, S. 1144

7 Wörner 1993, S. 17

8 a.a.O. S. 25

9 Irmscher 1971, S. 5831

Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. In Athen, wo er an den großen Dionysien aufgeführt wurde. Thespis stellte 534 v. Chr. „als erster dem Chor einen Sprecher [gegenüber], der Erläuterungen zum Vorgetragenen gab, (...) und schuf damit die Voraussetzung für die Entwicklung eines Dialogs.“¹⁰ Damit gilt Thespis als der Begründer der attischen Tragödie.

Der Aufbau der Tragödie wird wie folgt beschrieben:

Dem von einem Schauspieler vorgetragenen Prolog folgt der Einzugs-
sang des Chores (Parodos); daran reihen sich einzelne Szenen (Epeisō-
dia), die jeweils durch ein Lied des Chores (Stasimon) voneinander ge-
trennt sind. Dem Letzten Epeisodion folgt der Auszugsgesang des Chores
(Exodos).¹¹

Der Chor ist hier das wichtigste Element, da er für die Darstellung der Szenen verantwortlich ist, wohingegen der Sprecher die Handlung voran treibt. Diese Dominanz des Chores schwindet, als Aischylos (525-456 v. Chr.) einen zweiten Sprecher hinzu fügt und schließlich Sophokles (496-406 v. Chr.) einen Dritten. Mit Euripides verselbständigte sich dann die Handlung und der Chor trat völlig in den Hintergrund. Gleichzeitig wird diese letzte Periode mit Aischylos, Sophokles und Euripides als der künstlerische Höhepunkt der Tragödie bezeichnet.

Inhaltlich befasste sich die Tragödie mit aktuellen Problemen der Zeit, jedoch wurden die Themen in Heldenmythen eingebettet.

10 Irmischer 1971, S. 5831

11 ebd.

3 Die Geburt der Tragödie

Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* lässt sich in vier inhaltliche Abschnitte unterteilen. Im ersten Teil, der etwa die Kapitel 1 bis 8 beinhaltet, stellt Nietzsche zunächst einmal alle für seine Argumentation wichtigen Begriffe vor, stellt sie in Beziehung und zieht erste Schlüsse aus dem Vergleich. Außerdem stellt der erste Teil die Kunstvorstellung des antiken Griechenlands vor, auf die sich Nietzsche bezieht und zeigt die Entwicklung dieses Kunstideals bis zu seinem Ende. Hier schließt sich der zweite Teil der Schrift an (Kapitel 9 bis 14), welcher sich inhaltlich mit dem Sokratismus als neuem Ideal für alle Bereiche der Wissenschaft beschäftigt und die Auswirkungen dieses Sokratismus auf die Kunst beschreibt. Der dritte Teil von Kapitel 15 bis 18 stellt eine Kulturkritik der Moderne dar, in der Nietzsche die Folgen des Sokratismus beschreibt und ihre logische Konsequenz für die Zukunft prognostiziert. Zuletzt kommt Nietzsche in den Kapiteln 19 bis 25 auf die in der Einleitung schon angekündigte Hoffnung auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu sprechen.

3.1 Darstellung und Bebilderung der wesentlichen Begriffe

Friedrich Nietzsche lehnt sich bei seiner Beschreibung einer Ästhetik an die Kultur der Griechen an, die nicht mit Begriffen, sondern mit Gottgestalten ihre Kultur beschreiben:

An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedenen Triebe gehen neben einander her, zu meist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigen Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“, miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.¹²

Dieses Zitat vereint schon alles, was Nietzsche in seiner Schrift auszudrücken vermag. Die Fragen, die sich hier der Leser stellt und auch Nietzsche gewillt ist, zu beantworten, sind folgende: Worin unterschieden sich die Kunstwelten des Dionysus und des Apollo? Wie stehen sie zueinander? Wie kommt es zu dieser wunderbaren Paarung, die Nietzsche hier beschreibt?

¹² Nietzsche 1872, S. 19

Es gibt zwei Triebe zu unterscheiden, die hier zunächst, getrennt betrachtet werden: Die Kunstwelt des Traumes wird Apollo zugewiesen. Sie beschreibt den *schönen Schein*, eine Traumwelt, in der der Mensch zum bildenden Künstler wird. Jedoch ist diese Traumwelt eine Flucht aus der schrecklichen Gegenwart, aus ihr entsprang das olympische Göttergeschlecht, in dem sich die Griechen „einen verklärenden Spiegel vorhielt[en]“¹³. Schiller beschreibt diese spezielle Eigenschaft des Apollinischen als „naiv“¹⁴. Die Forderung des Apollo ist Maß und Selbsterkenntnis, als Folge der im Titanzeitalter vorherrschenden Selbstüberhebung. Dagegen stellt Nietzsche die Kunstwelt des Rausches, deren zugehörige Götterwelt die des Dionysus ist. Diese zeichnet sich durch eine enge Verbundenheit mit der Natur aus, äußert sich in Musik und wird als unbildlich beschrieben. Der dionysische Zustand wird hervorgerufen vom Wein (narkotisches Getränk¹⁵) oder vom „die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings“¹⁶ und wird von Nietzsche als die Verbindung zum *Ur-Einen*¹⁷ beschrieben. Man kann diesen Gedanken als Renaissance des Titanzeitalters beschreiben. Für ihn ist diese Verbundenheit zur Natur und zu sich selbst das höchste Gut:

Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.¹⁸

Wie treffen nun diese beiden Triebe aufeinander? Die apollinische Traumkunst ist mit Sicherheit im antiken Griechenland praktiziert worden und konnte zunächst der von Rom bis Babylon kommenden Welle dionysischer Regungen standhalten. Schließlich erreichte die Kraft des Dionysus auch die Griechen, versöhnte sich jedoch mit der dort vorherrschenden apollinischen Kraft. Diese Versöhnung bezeichnet Nietzsche als „der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Cultus“¹⁹, durch sie wurde die Musik zu der „erschütternde[n] Gewalt des Tones, [dem] einheitliche[n] Strom des Melos und [der] durchaus unvergleichliche[n] Welt der Harmonie.“²⁰

Für den künstlerischen Prozess beschreibt Nietzsche diese Verbindung des Apollinischen und Dionysischen als „ein Abbild dieses Ur-Einen als Musik“

13 Nietzsche 1872, S. 30

14 vgl. ebd.

15 a.a.O. S. 22

16 ebd.

17 a.a.O. S. 23

18 a.a.O. S. 23-24

19 a.a.O. S. 26

20 a.a.O. S. 27

(dionysisch), dann „wird diese Musik ihm wieder wie in einem gleichnissartigen Traumbilde, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar.“²¹ Ein Ergebnis dieser Verbindung ist die Lyrik, welche zum Beispiel im Volkslied aus dem Melos geboren wird. Musik wird von Nietzsche hier beschrieben als der Wille. „Dies ist das Phänomen des Lyrikers: als apollinischer Genius interpretiert er die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst, völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenaugenauge ist.“²² Die Dichtung ist im Vergleich zur Musik stets weniger gehaltvoll, sie kann nichts sagen, was nicht schon in der Musik lag. Sprache kann nie das „Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer (...) nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik.“²³

An diesem Punkt der Argumentation hat Nietzsche alle für die Geburt der Tragödie verantwortlichen Bezüge hergestellt und kommt nun, in Kapitel 8 und 9 zur Entstehung der Tragödie aus dem Satyrspiel und dem Chor. Für ihn liegt der Beginn der Tragödie in der Herausbildung des Satyrchors im Dithyrambus, einem als Naturwesen dargestellten Chor, der wie eine lebendige Mauer die Zuschauer von der wirklichen Welt abzugrenzen in der Lage war. Er ermöglichte dem Zuschauer einen direkten Bezug ins Geschehen, der Zuschauer taucht ein in eine aus der dionysischen Erregung geborene Bilderwelt: Wir haben „die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet.“²⁴ Das Gefühl, was einem Zuschauer in dieser Situation zu Eigen ist, charakterisiert seine künstlerische Möglichkeit: Man ist Dichter, wenn man so von Geisterschaaren umringt leben möchte – man ist Dramatiker, wenn man den Trieb fühlt, „sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden.“²⁵

Nietzsche erkennt in dieser Form der Tragödie einen Stilgegensatz: „Sprache, Farbe, Beweglichkeit, Dynamik der Rede treten in der dionysischen Lyrik des Chores und andererseits in der apollinischen Traumwelt der Scene als völlig gesonderte Sphären des Ausdrucks aus einander.“²⁶

21 Nietzsche 1872, S. 37-38

22 a.a.O. S. 45

23 ebd.

24 a.a.O. S. 56

25 a.a.O. S. 54-55

26 a.a.O. S. 58

3.2 Sokratismus

In der Tragödie lassen sich also beide Kräfte wiederfinden: die apollinische Kraft wirkt sich aus in der Szene, in dem, was man sehen kann und die dionysische Kraft manifestiert sich im Chor. Diese Verschränktheit der apollinischen und dionysischen Kraft lässt sich zudem in der Figur des Helden wieder finden. Hier erscheint der Held hinter der apollinischen Maske, die schreckliche Wirklichkeit hinter der „griechischen Heiterkeit“²⁷. Oder noch einmal anders formuliert:

Apollo will die Einzelwesen gerade dadurch zur Ruhe bringen, dass er Grenzlinien zwischen ihnen zieht und dass er immer wieder an diese als an die heiligsten Weltgesetze mit seinen Forderungen der Selbsterkenntnis und des Maasses erinnert. Damit aber bei dieser apollinischen Tendenz die Form nicht zu ägyptischer Steifigkeit und Kälte erstarre, (...) zerstörte von Zeit zu Zeit wieder die hohe Fluth des Dionysischen alle jenen kleinen Zirkel, in die der einseitig apollinische „Wille“ das Hellenenthum zu bannen suchte.²⁸

Diese ständigen Wechselwirkungen bleiben zunächst im Gleichgewicht, bis der Held hinter der apollinischen Maske mehr und mehr an Individuation gewinnt. Diese Individuation ist, so Nietzsche, als Urgrund allen Übels zu betrachten und führt zum Tod der Tragödie. Aus sich selbst heraus werden die Götter der Allgemeinheit zu Göttern als Individuen und die Tragödie verliert ihren metaphysischen Trost, den das dionysisch Allgemeine dem leidenden Publikum zu geben fähig war. Die Götter verwandelten sich in tragische Helden, individualisiert. Diese daraus entstehende neue Kunstform des Dramas wird maßgeblich von Euripides und seinem neuen Gott, Sokrates, voran getrieben.

Ziel dieser neuen Kunstform war ein völliges Ausscheiden der dionysischen Elemente, was mit Hilfe des Sokrates als neuem Gegensatz zum Dionysischen erreicht werden sollte. Das oberste Gesetz der sokratischen Ästhetik formuliert Nietzsche wie folgt: „alles muss verständig sein, um schön zu sein“²⁹ Aus diesem ergibt sich, dass auch der rhetorisch-lyrischen Kunst mehr Platz im Drama eingeräumt werden muss. Daher stellte Euripides den Prolog vor die Exposition, vorgetragen von einem Sprecher im Gewand einer Gottheit. Selbige präsentierte auch am Ende des Dramas einen Ausblick. Das Entscheidende hieran ist, dass damit die Spannung vorweg genommen wurde, die Spannung lag nunmehr auf

27 Nietzsche 1872, S. 59

28 a.a.O. S. 64

29 a.a.O. S. 79

„jenen grossen rhetorisch-lyrischen Szenen, in denen die Leidenschaft und die Dialektik des Haupthelden zu einem breiten und mächtigen Strome anschwell.“³⁰

Die speziellen Merkmale der Dramen von Euripides und Sophokles sind die Anlehnung an die sokratische Ästhetik („alles muss verständig sein“ s. o.) und die daraus resultierenden Veränderungen wie die Einschränkung und Wichtigkeit des Chores, das Zurückdrängen der dionysischen Kräfte und die Etablierung eines Helden, der am Ende für seine Heldentaten belohnt wird (jedoch auf völlig individualisierter Ebene).

Diese Morphose ist, so Nietzsche, „das mörderische Princip“³¹ und gibt der Tragödie den letzten Todesstoß.

3.3 Kulturkritik der Moderne

Mit dem Sokratismus als neue Daseinsform entwickelte sich auch ein neues Ideal vom Menschen: der theoretische Mensch. So sei in Sokrates als dem ersten theoretischen Menschen die Wende und der Wirbel der Weltgeschichte zu sehen. Die hieraus resultierende optimistische Weltanschauung steht der dionysischen gegenüber und überhebt sich über das Tragische.

Die neue Form des Dithyrambus zeichnet sich aus durch Individuation der Charaktere, Musik findet nur noch Verwendung in Aufregungsmusik, Erinnerungsmusik und in Tonmalerei: „jetzt ist die Musik zum dürftigen Abbilde der Erscheinung geworden und darum unendlich ärmer als die Erscheinung selbst.“³²

Zudem steht am Schluss, wie bereits erwähnt, nicht mehr der metaphysische Trost der Tragödie, sondern ein glückliches Ende, in dem der Held für seine Taten belohnt wird. „Der deus ex machina ist an die Stelle des metaphysischen Trosts getreten.“³³

Nach Nietzsche hat sich diese Kultur des Sokratismus bis zu seiner Zeit gehalten. Er fordert eine Befreiung der Modernen Welt aus diesem Zwang der Wissenschaft und sieht in Immanuel Kant und Arthur Schopenhauer die Begründer eines neuen, an Weisheit orientierten Zeitalters.

30 Nietzsche 1872, S. 80

31 a.a.O. S. 82

32 a.a.O. S. 107

33 a.a.O. S. 109

3.4 Die Wiedergeburt der Tragödie

Die Oper als Teil der sokratischen Kultur wird von Nietzsche hier heran geführt, um die Wiedergeburt der Tragödie durch Richard Wagner einzuleiten. Zunächst, so Nietzsche, ist die Oper aus dem Sokratischen zu begründen als laienhafte Musik, die Musik des Kritikers. Ihr Ursprung liegt in der neuen Form des *stile rappresentativo* („ein solistischer, instrumental begleiteter Sprechgesang“³⁴), der sich im Oratorium und der Oper zum *Rezitativ* (*recitativo secco* und *recitativo accompagnato*) weiter entwickelte. Nach der langen Trennung von Musik und Sprache entsteht in diesen neuen musikalischen Formen wieder die Idee eines Gesamtkunstwerks der beiden Kunstrichtungen. Jedoch wirft Nietzsche den Anfängen der Oper „laienhaft unmusikalische Rohheit“ in der Verbindung von „Musik, Bild und Wort“³⁵ vor. Erst in Wagners Opern findet Nietzsche eine gelungene, dem griechischen Geiste entsprechende Verbindung von Musik, Bild und Wort.

Obwohl hier die Individuation bei weitem nicht überwunden wird (Wagner setzt sehr auf seine individuellen Charaktere, durch die von ihm geprägte Leitmotivik lässt er die Individuation sogar auch auf musikalischer Ebene spürbar werden), spricht Nietzsche hier von der Wiedergeburt der Tragödie. Wie kommt er zu dieser Behauptung, wo doch die Individuation das Merkmal des sokratisch-apollinischen darstellt?

Friedrich Nietzsche erklärt diesen Widerspruch aus den Wechselwirkungen zwischen apollinischen und dionysischen Kräften. Wie bereits beschrieben war die Konsequenz des Dionysischen das Apollinische, aus der völligen Verallgemeinerung entstand die Individuation, ähnlich wie auch in der Musikgeschichte immer zwei ganz und gar differente Epochen aufeinander folgen. Jedoch erhebt sich das Dionysische in Wagners Musik wieder über das Apollinische.

In der Gesamtwirkung der Tragödie erlangt das Dionysische wieder das Uebergewicht; sie schliesst mit einem Klange, der niemals von dem Reiche der apollinischen Kunst her tönen könnte. Und damit erweist sich die apollinische Täuschung als das, was sie ist, als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung³⁶

Hieraus formuliert Nietzsche sein höchstes Ziel der Kunst: „Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysus“³⁷

34 Wörner 1993, S. 198

35 Nietzsche 1872, S. 118

36 a.a.O. S. 134

37 a.a.O. S. 135

Diese Ästhetik scheint für Nietzsche in den Werken Wagners gelegen zu haben, als er diesen Aufsatz 1871 geschrieben hat. In seiner Einleitung von 1886 nimmt er diese Behauptung zurück, sieht in Wagner nicht mehr die Hoffnung des deutschen Volkes, wie er es noch im Vorwort formuliert. Er selbst sieht seinen Aufsatz auch nicht mehr als gute Beschreibung des dionysischen Prinzips. Seiner Ästhetik bleibt er jedoch treu. Es „zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein ruft“³⁸

38 Nietzsche 1872, S. 150

4 Kritische Betrachtung

Neben der Kritik, die Nietzsche an sich selbst übt, möchte ich hier aus musikwissenschaftlicher Sicht noch einige Dinge anfügen:

Musikgeschichtlich betrachtet stellen Oper und Oratorium tatsächlich eine Renaissance der Antike dar, nichts anderes war der Inhalt diese Stilepoche. Das erste mal seit der Antike entwickeln sich Musikstile, die wie die griechische Tragödie Musik, Sprache und Bild miteinander zu verbinden versuchen. Ebenso gut verständlich ist, dass Richard Wagner als überzeugter „Gesamtkünstler“ für Nietzsche zunächst die Hoffnung für die Kunst darstellt. Wagner schuf mit seinen Opern eine Gattung, die schon mehr in Richtung Musiktheater einzuordnen ist und deren höchstes Ziel die Verschmelzung von Musik, Sprache und Bild war. Inwieweit dies gelungen ist, kann hier nicht analysiert werden. Nietzsche selbst ist sich 1886 dieser zuvor so freudevoll formulierten Idee nicht mehr sicher.

Ein viel schwerwiegenderes Problem liegt meiner Meinung nach in der Ästhetik Nietzsches selbst. Trotz der Erkenntnis, dass Wagner seine Hoffnungen nicht erfüllen konnte, glaubt Nietzsche auch weiterhin noch an eine Wiedergeburt der Tragödie. Dieser Glaube ist faszinierend, aus musikwissenschaftlicher Sicht jedoch geht dieser Glaube ins Leere, denn die Musik der Antike ist in keinsten Weise vergleichbar mit dem, was wir heute *Musik* bezeichnen! Neben der Tatsache, dass über die Geschichte der antiken Musik die Quellenlage sehr schlecht ist, kann man aber mit Sicherheit sagen, dass das gesamte Musikverständnis der Antike nicht der Heutigen entspricht. Die Trennung von Musik, Sprache und Bild ist, wie Nietzsche in seiner Schrift beschrieben hat, auf den Sokratismus und seine neue Ästhetik zurück zu führen. Alles, was nach dieser Trennung der drei Kunstgattungen beschrieben wird, können wir verstehen, da es unserem Verständnis von Kunst entspricht. Jedoch alles, was vor dieser Trennung war, können wir mit unserem sokratischen Weltbild nicht fassen. Diese vollkommene Einheit von Musik, Sprache und Bild ist für uns heute unvorstellbar, wenn sie denn je bestanden hat und die Einheit von Nietzsche nicht als Ideal in die Ur-Zeit zurück projiziert wurde. Daraus folgt auch, dass eine solche Einheit nie wieder entstehen kann, da wir uns diese nicht einmal vorstellen können.

All das was wir über die Musik der Antike wissen, ist zwar beschreibbar, aber wirklich vorstellen können wir uns das nicht. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass

Wagner von Nietzsche im Nachhinein nicht als „Wirbel- und Wendepunkt“³⁹ der Kunstgeschichte bezeichnet werden konnte.

³⁹ Nietzsche 1872, S. 17

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Nietzsche, Friedrich (1872)

Die Geburt der Tragödie
Stuttgart, 1993

Sekundärliteratur

Irmischer, Johannes (1971)

Lexikon der Antike
Berlin, 2000

Wörner, Karl H.

Geschichte der Musik
Göttingen, 1993