

Gegenwartserfahrung in der Musik. Nietzsche, Georgiades und die Wiener Klassik

Bertram Schmidt
(Berlin)

Kurzzusammenfassung: Nietzsches Antikendeutung in der *Geburt der Tragödie* wird als eine Bilderrede über Musik gelesen. Der Gedanke der „dionysischen“ Musik wird von der Musikwissenschaft her beleuchtet. Arbeiten von Thrasybulos Georgiades und seiner Schüler zur Wiener klassischen Musik lassen das Unzureichende der Musikästhetik Eduard Hanslicks erkennen, gegen die Nietzsche polemisiert, und stützen Nietzsches Anschauungen über die eminente Gegenwartserfahrung in Musik, die Überwindung des Tragischen und die Ermöglichung praktischen Handelns durch Musik.

Nietzsches Schilderung der „dionysischen“ Musik in seiner Frühschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 umschreibt, was Gegenwartserfahrung in der Musik bedeutet. Das soll im Folgenden erläutert werden. Als Beispiel dient uns die Wiener klassische Musik, für die wir Arbeiten des Musikhistorikers Thrasybulos Georgiades (1907-1977) und seiner Schüler Wolfgang Osthoff, Rudolf Bockholdt und Stefan Kunze heranziehen.¹

Der Autor der *Geburt der Tragödie* hatte keinen Begriff von Wiener Klassik, von dem Gemeinsamen Haydns, Mozarts und Beethovens. Er verehrte Beethoven als einen Vorläufer Richard Wagners, nicht als einen Wiener Klassiker. Er polemisierte gegen die Musikästhetik seines Zeitgenossen Eduard Hanslick, für den die Wiener klassische Musik ein Hauptparadigma darstellte.² Arbeiten Georgiades' und seiner Schüler lassen heute erkennen, dass Hanslicks Musikästhetik dem Paradigma der Wiener klassischen Musik nicht gerecht wird. Sie werfen somit auch auf die *Geburt der Tragödie* ein neues Licht. Deren Musikverständnis mag zwar in vieler Hinsicht historisch bedingt und beschränkt sein – die Intention von Nietzsches Kritik an Hanslick bleibt richtungweisend.

Über Mozart äußert sich Nietzsche in der Zeit der Tragödienschrift unter dem Einfluss Wagners ohne besonderes Interesse; diese Äußerungen sind nicht unser Thema. Aber im Unterschied zu Hanslick hat er einen Begriff vom Festcharakter und Handlungsbezug der Musik, von der eminenten Erfahrung

¹ Vortrag an der Universität der Künste Berlin. Siehe auch: Bertram Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und die Wiener klassische Musik*. Würzburg 1991; dort ergänzende Literaturangaben.

² Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Nachdruck d. 1. Aufl. von 1854, Darmstadt 1976.

von Gegenwart in der Musik. Diese Motive lassen sich mit Georgiades' Einsicht in die spezifische Zeitlichkeit der Wiener klassischen Musik verbinden. Nietzsches Schrift steht zwar der musikalischen Spätromantik Richard Wagners nahe, weist aber über diese Bindung hinaus, indem sie Wagner, bei aller Verehrung, auch verdeckt kritisiert. Dadurch wird ihre Beziehung auf Wiener Klassik plausibel.

1. Nietzsches Gedanke der „dionysischen“ Musik

Obwohl Musik das Zentrum der „ästhetischen Metaphysik“ der Tragödienschrift darstellt, spricht Nietzsche hier nur wenig über Musik selbst. Was er aber über Lyrik und Tragödie als Bilder der Musik, als Verbildlichungen ihres Gehaltes sagt, gibt indirekt auch über Instrumentalmusik Aufschluss, die lyrisch gesänglich sein kann und in der Momente des Tragischen enthalten sein können.

Dass seine Rede als eine „Bilderrede“ (6,3)³ über Musik verstanden werden solle, gibt Nietzsche im 1. Abschnitt der *Geburt der Tragödie* zu verstehen. Phänomene des griechisch-antiken Dionysoskultes dienen ihm dort als Bilder, mit denen er seine Erfahrung der Musik Beethovens deutet. In die Schilderungen dieser Phänomene flicht er Hinweise auf den Schlusschor der 9. *Sinfonie* mit dem Jubellied der „Freude“ ein, einer Vertonung von Schillers Ode *An die Freude*. Wir dürfen diese Passage, in der er sich zum Teil an Formulierungen antiker Autoren anlehnt⁴, also auch als die poetische Umschreibung eines erfüllten Augenblickes in der Musik Beethovens verstehen:

Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandele das Beethoven'sche Jubellied der „Freude“ in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern. Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür und „freche Mode“ zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der

³ Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von G. Colli und M. Montinari. Bd. III/1. Berlin u. a. 1972, S. 46; Zitierweise: 6,3 = „Geburt der Tragödie“, 6. Abschnitt, 3. Absatz.

⁴ Siehe Barbara von Reibnitz, Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap. 1 -12). Stuttgart u. a. 1992, S. 83-89; Jochen Schmidt, Kommentar zu Nietzsches „Geburt der Tragödie“. Berlin u. a. 2012, S. 118-124.

Weltenharmonie fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. 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. Der edelste Ton, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch, und zu den Meisselschlägen des dionysischen Weltenkünstlers tönt der eleusinische Mysterienruf: „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ – (1,6)

Lassen wir die Frage von Nietzsches Griechendeutung, die Tradition des Dionysosmythos in Antike und Moderne hier beiseite. Bezogen auf Musik Beethovens: wovon redet Nietzsche? Ein Ekstaseerlebnis, wie er es schildert, das mit ekstatischen Körperbewegungen und Drogenkonsum verbunden ist (im Dionysoskult mit Weingenuss), erinnert uns heute etwa an Tänze schriftloser Völker oder an Rockkonzerte. Beethovens Musik dagegen dürfte ein solches Erlebnis im heutigen Konzertbesucher kaum hervorrufen. Dass Musik etwas mit der Gemeinschaft von Menschen zu tun hat, dass sie eine „gemeinschaftsbildende Macht“ besitzt⁵, kann auch eine Party lehren, auf der keine Kunstmusik erklingt. Nietzsche spricht von den „Schauern des Rausches“. Das lässt an die manchmal ins Rauschhafte gesteigerte spätrömantische Musik Wagners denken. Aber auch Strawinsky, eine entschiedener Antirömantiker und Antiwagnerianer, sah den eigentlichen Sinn der Musik darin, „die Verbindung, die Vereinigung des Menschen mit seinem Nächsten und mit dem höchsten Wesen zu fördern.“⁶

Musik in einem nicht künstlerischen, sondern allgemein anthropologischen Sinn, als einfaches Singen, Spielen und Tanzen, ist ein meist gemeinsames Tun, das sich nicht primär an Zuhörer richtet. In diesem Tun kann es geschehen, dass die Beteiligten momentan über sich hinausgehoben sind und ganz im Spiel aufgehen, im Spiel sind. In solchem Sinn verstanden, sind die „dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet“ (1,5), eine menschliche Urerfahrung mit

⁵ Thrasybulos Georgiades, Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Hg. von I. Bengen. Göttingen 1985, S. 195f.

⁶ Igor Strawinsky, Erinnerungen. Musikalische Poetik (Schriften und Gespräche I). Mainz 1983, S. 185.

Musik und Tanz.⁷ Weil der Sinn dieser Erfahrung in Begriffen der abendländischen Philosophie und Wissenschaft schwer fassbar ist, sieht Nietzsche sich zu seiner „Bilderrede“ genötigt. Musik muss nicht besonders rauschhaft sein. Nietzsche nennt den Rausch nur eine „Analogie“ des Dionysischen (1,5).

Musik ist für Nietzsche eine „dionysische“ Kunst (2,3). Mit diesem Wort bezeichnet er eine Kunst, der man nicht gegenübertritt, die man nicht von außen erfassen kann, im Unterschied zu Werken der Bildhauerkunst, die er als „apollinisch“ bezeichnet. Er sagt, dass die „dionysische Kunst“ „die Rücksicht auf den Zuhörer nicht kennt“ (Fr. 12/1).⁸ Für Wagners Musik, die sich von ihrer Struktur her einem überschauenden Hören entzieht, mag die Kennzeichnung „dionysisch“ in besonderer Weise zutreffen.⁹ Aber der musikalische Vollzug hat überhaupt, auch im Bereich der neuzeitlichen Kunstmusik, etwa Haydns und Mozarts, die Eigentümlichkeit, dass wir uns nie ganz heraushalten können, dass wir nie nur kennerhaft-distanziert oder analytisch hören, sondern immer auch innerlich mitgehen, gleichsam mitsingen oder mittanzen. In diesem Punkt ist die hohe Kunstmusik der Wiener Klassiker vom einfachsten Musikmachen nicht verschieden.

Die Wiener klassische Musik besitzt, nach Georgiades, „Theaterstruktur“.¹⁰ Sie wendet sich ausdrücklich an Zuhörer und lässt diese an einem Spielvorgang teilnehmen, ohne die Verschiedenheit von Vorgeführtem und Zuhörern zu beseitigen. Das ausdrückliche Gegenüber der „Theaterstruktur“ ist eine Weise, Zuhörer einzubeziehen. Diese müssen mitgehen, mitspielen, sie können die Musik nicht von außen erfassen. So verstanden, ist auch die Musik Haydns und Mozarts in gewissem Sinn „dionysisch“, obwohl sie in der expliziten Terminologie der *Geburt der Tragödie* der „apollinischen“ Musik zuzurechnen wäre. Wenn Zuhörer einer Beethoven-Sinfonie als Teilnehmende zu Mitgliedern einer „höheren Gemeinsamkeit“ werden können, so muss das nicht heißen, dass sie zu einer einheitlichen Masse verschmelzen. In dem zitierten Text unterscheidet Nietzsche zwischen Verschmelzen und Einssein. Die „höhere Gemeinsamkeit“ des musikalischen Vorgangs kann eine Einheit in der Verschiedenheit sein.

⁷ Hierzu sowie zum Ganzen dieses Aufsatzes s. Dieter Jähmig, *Welt-Geschichte : Kunst-Geschichte*. Köln 1975, S. 122-160, hier S. 144f.

⁸ Fragment aus dem Nachlass, aus der Zeit der Entstehung der „Geburt der Tragödie“; Nietzsche, *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von G. Colli und M. Montinari. Bd. III/3. Berlin u. a. 1978. Zitierweise: Fr. 12/1 = Heft 12, Fragment Nr. 1.

⁹ In Wagners Musik ist „Undurchschaubarkeit (...) das *Prinzip* des musikalischen Baus“; Stefan Kunze, *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*, in: ders. (Hg.), *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge*. Bern 1972, S. 9-24, hier S. 18.

¹⁰ Thrasybulos Georgiades, *Kleine Schriften*. Tutzing 1977, S. 142; ders., *Schubert. Musik und Lyrik*. Göttingen 2. Aufl. 1976, S. 118.

2. Hanslicks Begriff des „Musikalisch-Schönen“

Nietzsche spricht in Bildern, also poetisch. Dagegen geht es Hanslick in seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) um eine wissenschaftliche Ästhetik, die den Werken der Kunstmusik und ihrer Struktur gerecht wird. Komponieren ist, nach Hanslick, „eine in ihrer Art plastische“ Tätigkeit (53), ein „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ (35).¹¹ „Inhalt und Gegenstand der Musik“ sind nicht Gefühle, sondern „tönend bewegte Formen“ (32). Das kunstgemäße, ästhetische Musikhören ist, nach Hanslick, kein Erleiden von Wirkungen, sondern ein „bewußtes, reines Anschauen“ (77), das sich „bis zur geistigen Arbeit steigern“ kann (79). Der Hörer soll von der „spezifische(n) Kraft des Eindrucks“ der Musik, als von einem „Zauber“, „abstrahieren“ (7), sein Hören soll das Werk aus der Situation der Aufführung herauslösen; „das componirte Tonstück [ist], ohne Rücksicht auf [seine] Aufführung, das fertige Kunstwerk“ (57).

Hanslicks Schrift, ein Beitrag zur systematischen Musikästhetik, ist zugleich ein Dokument der Entstehung der Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert. Die Wiener Klassiker hatten Werke von individueller Gestalt geschaffen, denen gegenüber sich die herkömmliche Affektenlehre und Gefühlsästhetik als unzureichend erwiesen, und die eine Werkästhetik und wissenschaftliche Erforschung nahelegten. Einem Kunstwerk wie Beethovens 9. *Sinfonie* kann man ohne Studium der Partitur nicht gerecht werden. Hanslick nennt Wirkungen, die der Hörer durch Musik erleidet, „pathologisch“.¹² Unter diesen Begriff müsste bei Hanslick auch jede Selbstvergessenheit musikalischen Tuns fallen. Begreiflicherweise war für Hanslick die *Geburt der Tragödie* eine „haarsträubende Abhandlung“.¹³ Nietzsche bezeichnet eine Gesundheit wie die von Hanslick geforderte, ohne dessen Namen zu nennen, als „leichenfarbig und gepenstisch“ (1,5).

Hanslicks Musikästhetik trennt am Phänomen der Kunstmusik Werk und Wirkung, Form und Stoff, „Ästhetisches“ und „Pathologisches“. Diese Spaltung ist ein Erbe des metaphysischen Denkens und bestimmt auch Nietzsches Ansatz. Die gegensätzlichen musikästhetischen Positionen Nietzsches und Hanslicks ergänzen sich. Nietzsche zufolge missversteht Hanslick Musik als „apollinische“ Kunst, indem er ein Musikstück wie ein plastisches Kunstwerk ansieht. Andererseits fehlt in der *Geburt der Tragödie* ein Begriff vom musikalischen Kunstwerk.

Hanslicks Gedanke der „Anschauung“ von Musik erinnert an einen Aspekt heutigen Konzertlebens. Man kann es oft erleben, dass Interpreten ein Musikstück beim Einstudieren, um mit Hanslick zu reden, „plastisch“ perfekt

¹¹ Seitenzahlen in diesem Absatz nach: Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, a.a.O. (s. Anm. 2).

¹² Hanslick, a.a.O. (s. Anm. 2), S. 5 und S. 70.

¹³ Zit. nach: Schmidt, a.a.O. (s. Anm. 1), S. 39.

ausfeilen und dann in der Aufführung lediglich reproduzieren und ohne substanziellen Bezug auf den gegenwärtigen Augenblick vor den Hörer hinstellen. Der „persönlichste Erguß der Stimmung im Musiciren“ (so versteht Hanslick musikalische Aufführung)¹⁴ ist hierzu keine wirkliche Ergänzung. Weder aus einem „Anschauen“ „tönend bewegter Formen“ noch aus einem bloß subjektiv-emotionalen Musizieren heraus kann eine gegenwärtige Situation entstehen, die Musizierende und Hörende vereint. Für Hanslick ist diese Situation irrelevant.

Gegenwartserfahrung im Musizieren bezieht sich nicht auf den bloßen Zeitpunkt oder Zeitraum des Musizierens, sondern bedeutet eine durch Musik mögliche eminente Erfahrung: einen erfüllten Augenblick. Erfüllt heißt hierbei nicht, dass etwas, seien es musikalische Formen oder Gefühle, in die Zeit wie in ein Gefäß eingefüllt wird, sondern dass die Zeit selbst durch das, was in ihr geschieht, verändert wird, neu erfahren wird, sich neu öffnet. In diesem Sinn ist die Zeit in unseren Konzertsälen, im Bereich der sogenannten seriösen Musik, oft leere Zeit. Das moderne Konzertpublikum ist von sich her keine Gemeinschaft. Viele der unterschiedlichen Weisen des Musikhörens, das analysierende, einfühlende, genießende, kommen darin überein, keinen Bezug zur gegenwärtigen Situation der musikalischen Aufführung zu haben. Die Wiener klassische Musik widerstreitet deshalb nicht nur Hanslicks Werkbegriff, sondern auch unserem Konzertwesen. Denn sie fordert von sich her eine Vergegenwärtigung, zu der eine Besinnung auf die Gegenwart des Musizierens und Hörens, ein Innwerden der Zeitlichkeit gehören.

3. Die Zeitlichkeit der Wiener klassischen Musik

Die Wiener Klassiker schufen Werke, denen von Anfang an eine bleibende Gültigkeit zuerkannt wurde, unabhängig von Anlass und Umständen ihrer Entstehung: es entstand der musikalische Kunstbegriff.¹⁵ Dieser Wandel sowie die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Sprache begünstigten die Auffassung, Musik sei ihrem Wesen nach „absolute Musik“, das heißt, sie trage losgelöst von jeder Beziehung auf Texte, Funktionen und Situationen ihren Sinn in sich selbst. Hanslick war einer der ersten, die den Terminus „absolute Musik“ verwendeten.¹⁶ Man muss aber bedenken, dass die Epoche, in der Werke der hohen Kunstmusik oft als Auftragswerke und als Teile von Festen einen bestimmten Ort in der Gesellschaft hatten, erst mit dem 18. Jahrhundert zu Ende ging und dass die musikalischen Kunstwerke Haydns und Mozarts,

¹⁴ Hanslick, a.a.O. (s. Anm. 2), S. 57.

¹⁵ Stefan Kunze: Zum Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen. Regensburg 1983, S. 47-63.

¹⁶ Hanslick, a.a.O. (s. Anm. 2), S. 20. Nach Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1978, S. 24, taucht der Terminus erstmals 1846 bei Richard Wagner auf.

wie unabhängig sie sich von Anlässen auch machten, etwas von diesem Festcharakter der Musik in sich aufbewahren.

Eine klassische viersätzig Sinfonie beginnt, dem Typus nach, mit einem festlichen, repräsentativen und Aufmerksamkeit heischenden Satz und endet mit einem tänzerischen, festlich-freudigen Kehraus. Dazwischen erklingen ein lyrisch-arioser langsamer Satz und ein Tanzsatz (Menuett).¹⁷ Man kann diese Sinfonie also nicht beschreiben ohne Begriffe wie Fest und Tanz, Begriffe, in denen der menschlichen Gemeinschaft impliziert ist. Takt und Periode sind musikalische Ordnungsprinzipien, auf denen die Wiener klassische Musik aufbaut und die ihrer Herkunft nach im Tanz wurzeln. Die Gewichtsabstufung der Takte und Taktzeiten macht deutlich, dass es sich um körperhafte Vollzüge handelt. Auch der Form des Sonatenhauptsatzes liegt, nach Kunze, eine choreographische Konzeption zugrunde.¹⁸ Eine Wiener klassische Sinfonie ist keine Gebrauchsmusik, das Menuett als sinfonischer Satz der Wiener Klassik kein Gebrauchstanz, aber sie sind auch nicht bloße Abbilder, nostalgischer Abglanz vergangener Feste und Tänze, wie man dies etwa bei Polonaisen und Mazurken Chopins sagen kann.¹⁹

Es gibt in Wiener klassischer Musik viel Elementares, Vorkompositorisches: Orchesterschläge, mit denen Sinfonien und Konzerte eröffnet werden, Fanfaren, Marschmäßiges und dergleichen.²⁰ Denken wir etwa an die Unisonoschläge am Beginn des 1. Satzes von Mozarts *Jupiter-Sinfonie*, die „eine Zeitordnung setzen, aber keine Bewegung in Gang bringen, [und] gleichsam im Vormusikalischen verharren“.²¹ Oder denken wir an die Paukenschläge am Beginn des 1. Satzes von Beethovens *Violinkonzert* oder an das Pochmotiv im 1. Satz seines *Klavierkonzertes Nr. 3 in c-moll*. Unerbittlich artikulieren solche Elemente und Motive das Vorrücken der Zeit, mit dem Anklang an marschmäßiges Vorwärtsschreiten. Solche Motive sind, in Hanslicks Terminologie gesprochen, nicht „ästhetisch“. Sie bildhaft distanziert anschauen zu wollen, wäre sinnlos: man muss sie erfahren, das heißt auch erleiden. Auch die handelnden, aktionshaften Motive der Wiener klassischen Musik kann man nicht anschauen, sondern wird hier immer mithandeln. Die Wiener klassische Musik abstrahiert nicht vom Elementaren der vergehenden Zeit, sondern nimmt es ins musikalische Handeln auf, setzt sich mit ihm auseinander. Jene zweimal drei Unisonoschläge am Anfang der *Jupiter-Sinfonie* etwa werden beide Male durch ein „kantables“ Motiv beantwortet und in die „zielgerichtete Fort-

¹⁷ Stefan Kunze, Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie in C-Dur KV 551 Jupiter-Sinfonie. München 1988 (Meisterwerke der Musik, Heft 50), S. 39. Vgl. Rudolf Bockholdt, Wolfgang Amadeus Mozart. Klavierkonzert D-Dur KV 451. München 1991 (Meisterwerke der Musik, Heft 59), S. 68.

¹⁸ Kunze, a.a.O. (s. Anm. 17), S. 34.

¹⁹ Zu Chopin s. Carl Dahlhaus, Musikästhetik. Köln 3. Aufl. 1976, S. 26f.

²⁰ Bockholdt, a.a.O. (s. Anm. 17), S. 12.

²¹ Kunze, a.a.O. (s. Anm. 17), S. 43.

schreitung“ einer achttaktigen Periode eingebunden (nach Kunze). Georgiades hat gezeigt, wie die Wiener klassische Musik mit dem Takt umgeht, wie sie durch ihr Spiel mit dem Takt zum Ereignis wird, wie sie die leere Zeit des Taktes in erfüllte Zeit verwandelt.²² Der überzeitliche, überepochale Gültigkeitsanspruch der Werke der Wiener klassischen Musik gründet in einer potenzierten, ausdrücklichen Zeitlichkeit, die den Werken selbst eignet. Die Pochmotive und anderen zeitartikulierenden Tonwiederholungsmotive weisen, wie alle Strukturmomente ausdrücklicher Zeitlichkeit, darauf hin, dass diese Musik nicht nur in der Zeit gespielt werden will, sondern vielmehr darauf angelegt ist, die jeweilige Gegenwart des Musizierens Ereignis werden zu lassen. Die Wiener klassische Musik gibt, von ihrer Struktur her, die Möglichkeit, die Gegenwart ihres Erklings zu feiern und gleichsam aufzuführen. Wenn Interpreten und Zuhörer dessen innewerden, kann dies unser Konzertleben auf Augenblicke verändern.

4. Die Überwindung des Tragischen

Eine vergängliche Gegenwart als erfüllte Zeit zu begreifen ist schwer, da unsere wissenschaftlichen und philosophischen Begriffe der Metaphysik entstammen und am Überzeitlichen orientiert sind. So wirkt sich in Hanslicks Forderung der Musik-„Anschauung“ der Bildbegriff aus, der in der abendländischen Philosophie seit Platon dominierte. Auch Hanslicks Abwehr des Erleidens der Musik lässt sich bis auf Platon zurückverfolgen. In ihr wirkt der Aktionismus nach, der die Philosophie des deutschen Idealismus prägte. Die abendländische Philosophie kann den erfüllten Augenblick nur paradox als eine „Aufhebung der Zeit in der Zeit“ (um mit Schiller zu reden) begreifen.²³ Hanslick macht aus der Musik eine Sache der Arbeit des Komponisten und des Hörers, er verabsolutiert das Moment der geistigen Arbeit. Nietzsche andererseits verabsolutiert, jedenfalls auf der Ebene des Wortlauts seiner Schrift, das Moment des Erleidens der Musik: „Der edelste Ton, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch“ (1,6). Aber er ist sich des Unterschiedes von Fest und Arbeit bewusst. Musik verändert, seiner Überzeugung nach, unsere Sicht auf die Welt: „Freiwillig beut die Erde ihre Gaben...“

Die Wiener klassische Musik will, auf verschiedene Weise, den musikalischen Augenblick erfahrbar machen.²⁴ Den Augenblick erfahrbar machen

²² Georgiades, Kleine Schriften, a.a.O. (s. Anm. 10), S. 9-44.

²³ Wolfgang Janke, Die Zeit in der Zeit aufheben. Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit, in: Kant-Studien Bd. 58, 1957, S. 433-457.

²⁴ In Textbüchern zu Opern Mozarts und Beethovens kommt an wichtigen Stellen der Augenblick zur Sprache, s. Georgiades, Kleine Schriften, a.a.O. (s. Anm. 10), S. 145-155; Wolfgang Osthoff, Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1970, S. 7-20, hier S. 12ff.

heißt ihn verwandeln. Die Vergänglichkeit des Augenblicks kann in dem Moment ihren negativen Charakter verlieren, in dem sie eigens erfahren wird. Das größte Beispiel einer solchen Verwandlung des Augenblicks in der Kunst war die attische Tragödie. Sie war kein Trauerspiel, sondern gerade *durch* die Erschütterung der Zuschauer über den Untergang des tragischen Helden, ein *Festspiel*. Die Erfahrungen von Vergänglichkeit und menschlicher Gemeinschaft waren in einer Tragödienaufführung verknüpft. Die Erkenntnis der Hinfälligkeit des Menschen, angesichts des Schicksals des Heroen, relativierte soziale Unterschiede und politische Gegensätze, es ging auf, was alle verband.²⁵

Nach Nietzsche besteht eine Beziehung zwischen Musik und Tragödie. Ihm zufolge wäre der Inhalt des Bühnengeschehens einer Tragödie in der Darstellung, für sich allein genommen, unerträglich. Es bedarf der Musik, um diesen Inhalt künstlerisch darstellen zu können: „erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums.“ (16,5) Erst durch das Im-Spiel-Sein, über sich hinausgehoben durch Musik, können die Zuschauer sich der Erschütterung öffnen und den Inhalt der Tragödie annehmen, ohne zu „erstarren“ (17,1). Das Bühnengeschehen seinerseits kann die Zuschauer erschüttern und für das Im-Spiel-Sein der Musik öffnen. Eine Tragödie kann nicht in der Weise „ästhetisch angeschaut“ und „genossen“ werden, wie Hanslick dies vom Musikhören fordert, denn sie stellt das Subjekt der Anschauung infrage. Nietzsche stimmt Wagners Kritik an Hanslick zu, Musik dürfe nicht bloß ein Gefallen an „schönen Formen“ erregen (16,2). Er begreift die musikalische Tragödie als eine Überwindung des Pessimismus der „tragischen Erkenntnis“ (15,7) durch die Kunst. Musik und musikalische Tragödie vollbringen nach seiner Überzeugung eine „künstlerische Bändigung des Entsetzlichen“ (7,9), deren der Mensch bedarf, um leben zu können.

Auch lyrische Dichtung setzt, wie Nietzsche im 5. Abschnitt der *Geburt der Tragödie* darlegt, eine überpersönliche musikalische Erfahrung voraus. Ohne diese könnte das Übermaß der Empfindungen dem Dichter die Sprache rauben. Analog kann Musik nur deshalb eine Sprache der Empfindungen sein, weil sie nicht *nur* Ausdruck persönlicher Empfindungen ist. In der Kritik an einer bloß subjektiv-ausdruckschaften Musikauffassung stimmt Nietzsche mit Hanslick überein (Fr. 12/1).²⁶ Man kann nicht musizieren, ohne Trauer erfahren zu haben, aber auch nicht, wenn man nur traurig ist. Musik kann negative Empfindungen verwandeln. Unterschiedlichste Ausdrucksmomente können in der Musik zu Elementen einer Vielfalt, eines Reichtums (an

²⁵ Zum Festcharakter der attischen Tragödie s. Walter F. Otto, *Das Wort der Antike*. Stuttgart 1962, S. 162-222; Jähmig, a.a.O. (s. Anm. 7), S. 137-160 „Die Wahrheit der Bühne“.

²⁶ Vgl. Christoph Landerer und Marc-Oliver Schuster, *Nietzsches Vorstudien zur Geburt der Tragödie in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks*, in: *Nietzsche-Studien* Bd. 31, 2002, S. 114-133.

Empfindungen) werden, sodass „unter dem Zauber des Dionysischen“ tatsächlich, bildlich gesprochen, „die Erde Milch und Honig giebt“ (1,6). Nietzsche sagt, dass „die Musik, neben die Welt hingestellt“, die Welt als ein „aesthetisches Phänomen“ rechtfertige (24,6), und spricht von der „verklärende[n] Macht der Musik, bei der alle Dinge verwandelt aussehen“ (Fr. 3/54).

Die Wiener Klassiker komponierten (in ihren reifen Werken) keine Tragödien. Das hat seinen tieferen Grund in der Struktur von Musik, die, wie Georgiades sagt, „das Tragische verdeckt oder gar auflöst“.²⁷ Aber ihre Musik enthält Momente der tragischen Erkenntnis. Georgiades beschreibt „Diskontinuität“ als ein Strukturmoment des Wiener klassischen Satzes. Die Kontinuität eines musikalischen Verlaufs, etwa einer musikalischen Periode, kann an einer bestimmten Stelle so gebrochen werden, dass aus dieser Brechung Einheit und Endlichkeit des Verlaufs hervorgehen und der Vorgang ausdrücklich abgeschlossen werden kann. Ein Innwerden der Endlichkeit des Geschehens ist auf diese Weise in dem Geschehen strukturell verankert.²⁸ Georgiades spricht von einem Einbrechen der Zeitlichkeit. „Der Wiener klassische Satz (...) ist das Sich-Bewußtwerden der Zeit“.²⁹ Beim Abschiedsterzett der *Zauberflöte*, bei dem „Die Stunde schlägt!“, spricht er darüber hinaus von „tragischer Weisheit“ und versteht darunter „das bejahende Wissen um das Zeitliche“, um die „Unvereinbarkeit des Vergänglichen mit dem Bleibenden, d.h. mit dem Sinn“.³⁰ Die „Diskontinuität“ enthält ein Moment des Tragischen. Der Riss, das Unbegreifliche der Zeit selber wird durch das musikalische Handeln fühlbar gemacht und zugleich in dieses integriert. (Ein Unterschied in der Terminologie sei vermerkt. Bei Nietzsche meint „tragische Erkenntnis“ die pessimistische Einsicht im Sinne Schopenhauers, dass das Leben sinnlos und verneinenswert sei; musikalische Tragödie kann diese Erkenntnis überwinden. Bei Georgiades meint „tragische Weisheit“ hingegen ein „bejahendes Wissen“, das den Widerspruch zwischen dem Vergänglichen und dem Bleibenden überwunden hat.)

In Instrumentalsätzen Mozarts finden sich Stellen, an denen mit abrupt einsetzenden insistierenden Tonwiederholungen, schnelleren Notenwerten, marschmäßigen Rhythmen oder anderen unruhevollen Motiven, oft mit einer Wendung nach Moll, der Charakter des Geschehens sich plötzlich ändert. Auch solche Einbrüche machen Zeitlichkeit bewusst.³¹ Ein Beispiel bildet die c-moll-Episode im langsamen Satz der *Jupiter-Sinfonie*, Takt 19ff. Wenn nach

²⁷ Georgiades, *Kleine Schriften*, a.a.O. (s. Anm. 10), S. 136. Vgl. hierzu Wolfgang Osthoff, *Zum dramatischen Charakter der zweiten und dritten Leonoren-Ouvertüre und Beethovenscher Theatermusik im Allgemeinen*, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*. Hg. von H. Becker. Regensburg 1969, S. 11-24, hier S. 24.

²⁸ Georgiades, *Kleine Schriften*, a.a.O. (s. Anm. 10), S. 33-43.

²⁹ Ebenda S. 64.

³⁰ Ebenda S. 65.

³¹ Einschlägige Stellen sind: Mozarts Streichquartette G-Dur KV 156, 1. Satz, Mittelteil, nach dem Doppelstrich; B-Dur KV 458, 1. Satz, Takt 106ff. ; A-Dur KV 464, 3. Satz, 6. Variation; *Divertimento für Streichtrio* Es-Dur KV 563, 6. Satz, Takt 32ff.

dieser Episode ein gesangliches Thema anhebt, ist eine neue Stufe erreicht, eine „Klärung und Gewinnung innerer Ruhe nach den Moll-Erschütterungen“.³² Mozarts Musik kann erschüttern, weil das Erschütternde, die einbrechende Zeit, in ihr gebändigt ist.

Wenn man eine Grundstimmung der Musik Mozarts ausmachen wollte, so wäre es nicht, wie Hanslick glaubte, eine „angeborene Heiterkeit“ des Komponisten³³, der aus seinem *Divertimento für Streichtrio Es-Dur KV 563* den „Jammer des Alltagslebens“ ausgeklammert habe³⁴, sondern eine Freude wie die, von der Nietzsche spricht, die den Schmerz mit umfasst und in sich aufhebt. Wenn Nietzsche allerdings sagt: „Aus der höchsten Freude tönt der Schrei des Entsetzens oder der sehnende Klagelaut über einen unersetzlichen Verlust“ (2,3), so gilt dies vielleicht für Wagners Musik (die Schilderung des „dionysischen Dithyrambus“ der Griechen, am Ende des 2. Abschnitts der *Geburt der Tragödie*, kann als eine Bilderrede über die Musik Wagners gelesen werden)³⁵, nicht aber für die der Wiener Klassiker, da, wie Mozart sagt, „die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß“.³⁶

Der 1. Satz von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 3 in c-moll* ist ein „tragischer Satz“ genannt worden.³⁷ Das Hauptthema wird „zerstört“, übrig bleibt das Pochmotiv. Gleichwohl ist die Musik des Satzes gesanglich; bei Beethoven können auch Figurationen gesanglich sein.³⁸ In der Durchführung des Satzes erklingen die Kantilenen und Figurationen des Soloklaviers zu dem Pochmotiv, das nun, vom Hauptthema abgespalten, beherrschend geworden und durchgängig präsent ist (nach Osthoff). In dieser Schlüsselstelle, diesem Gesang im Angesicht der Zeit, tritt das Zeitlichkeitsbewusstsein, das die Wiener klassische Musik im Ganzen prägt, besonders zu Tage.³⁹

³² Kunze, a.a.O. (s. Anm. 17), S. 72.

³³ Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen* (Die moderne Oper, Bd. 2). Berlin 1880, S. 54.

³⁴ Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuch eines Musikers. Kritiken und Schilderungen* (Die moderne Oper, Bd. 6). Berlin 1892, S. 296.

³⁵ Die vierte „Unzeitgemäße Betrachtung“ bezeichnet Wagner als „dionysischen Dithyrambiker“: Nietzsche, *Werke*, a.a.O. (s. Anm. 3). Bd. IV/1. Berlin u.a. 1967, S. 39.

³⁶ Mozarts Briefe. Hg. von A. Leitzmann. Leipzig 1910, S. 191f. (26.9.1781).

³⁷ Wolfgang Osthoff, Ludwig von Beethoven. *Klavierkonzert Nr. 3 c-moll op. 57*. München 1965 (Meisterwerke der Musik, Heft 2), S. 16.

³⁸ Wagner sagte über Beethovens Musik: „Alles wird Melodie“: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 12 Bde. in 6 Bdn., Volksausgabe. 6. Aufl. Leipzig o.J. (1912), Bd. VII, S. 127 und Bd. IX, S. 87.

³⁹ Den Gedanken dieses Absatzes verdanke ich einer Vorlesung von Professor Dr. Arnold Feil an der Universität Tübingen im Wintersemester 1979/80, „Zur Geschichte des Instrumentalkonzertes“.

5. Der Handlungsbezug von Musik

Nietzsche kritisiert in der *Geburt der Tragödie* einen „falsch verstandenen Begriff“ der „griechischen Heiterkeit“ in der klassischen Philologie (9,1; 11,4; Fr. 11/1) und begreift die wahre Heiterkeit der Griechen als der Erkenntnis des Schrecklichen des menschlichen Daseins abgerungen. Er formuliert die Einsicht, dass die apollinische Kultur der Griechen, zu der auch die apollinische Musik gehört, „mit aller Schönheit und Mässigung (...) auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntniss“ (4,3) ruhte. Weil apollinische Musik in der *Geburt der Tragödie* unter anderem eine Chiffre für vorbeethovenische Musik ist, trifft diese Einsicht auch die Musik Haydns und Mozarts. Implizit kritisiert Nietzsche hier einen Begriff von Mozartscher Heiterkeit wie denjenigen Hanslicks.

Über apollinische Musik sagt Nietzsche in der Tragödienschrift nur wenig. Er schildert sie, aus der Perspektive der dionysischen, nur negativ als Kontrastfolie, von der er die dionysische als „Musik überhaupt“ abhebt. Musik sei nur „scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt“ (2,3). Die dionysische Musik deckt jenen verhüllten Untergrund „des Leidens und der Erkenntniss“ auf, auf dem die apollinische Kultur der Griechen ruhte. Aber sie ermöglicht zugleich Freude und Bejahung des menschlichen Daseins trotz des Leidens und der „Erkenntniss“. Nietzsche begreift diese Freude metaphysisch, als ein Hervortreten des „Ur-Einen“, des Wesens der Welt, als ein Gefühl der Entgrenzung und Vergöttlichung des Menschen (1,6). Zur „Verzückung des dionysischen Zustandes“ gehört eine „Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins“ (7,8). Apollo dagegen ist „ethische Gottheit“: er wacht über „die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das Maass im hellenischen Sinne“ (4,2). Die Wiener klassische Musik könnte man insofern als „apollinisch“ bezeichnen, als es in ihr um ein Innewerden der Grenzen des Menschen geht.

Die beiden Arten von Musik, die dionysische und die apollinische, sind jedoch weniger gegensätzlich, als es scheint. Ironisch statuiert Nietzsche in einer Perspektive den Gegensatz, um ihn in anderer Perspektive aufzuheben. Die dionysische Ekstase der Griechen, eine Chiffre Nietzsches für künstlerische Musik, ist kein schrankenloser Exzess. Der griechische Dionysoskult beruht auf einer „Versöhnung“ (2,3) von Apollon und Dionysos, und die von Nietzsche geschilderte dionysische Musik ist somit auch selbst apollinisch. Nur in der Bändigung durch die begrenzenden Kräfte der apollinischen Form kann die dionysische Ekstase – die als ungebändigte barbarisch und entsetzlich wäre – griechisch und das heißt künstlerisch werden; bezogen auf Musik, heißt dies: nur in der Bändigung durch die begrenzenden Kräfte des Rhythmus, der „Architektonik“ und der plastischen Gestaltung (diese sind die Kennzeichen der apollinischen Musik). Der Begriff des Dionysischen umfasst bei Nietzsche beide Möglichkeiten: die griechische (künstlerische) ebenso, wie die barbarische (unkünstlerische).

Um überhaupt in der griechischen Kultur in Erscheinung treten zu können, ist Dionysos also auf Apollon angewiesen. Das Umgekehrte gilt ebenso: „Und siehe! Apollon konnte nicht ohne Dionysus leben!“ (4,3). Zum Bewusstsein der Grenzen des Menschen gehört der Blick über die Grenzen hinaus, zur Erfahrung der Grenze die Berührung mit dem Unbegrenzten. Dionysische Musik ist daher ein notwendiger Bestandteil der apollinischen Kultur der Griechen. Ohne die dionysische Erfahrung gerät der Mensch in die Gefahr, unlebendig zu werden, zu erstarren und sich selbst zu verabsolutieren. Nietzsche beschreibt diese Gefahr in der Tragödienschrift unter den Chiffren des Dorischen (4,3f.), des Ägyptischen (9,4) und des Sokratischen (12.-15. Abschnitt).⁴⁰

Die Zeiterfahrung in der Wiener klassischen Musik kann deshalb nicht einseitig als „apollinisch“ bezeichnet werden, sondern übergreift die Unterscheidung des Apollinischen und Dionysischen. Nietzsche verkennt die Wiener klassische Musik und spricht, unter dem Einfluss Wagners, von einem „romanischen Schematismus“, von dem erst Beethoven die Sinfonie befreit habe (Fr. 9/96; Fr. 9/114). Ordnung in der Musik Haydns und Mozarts muß jedoch keineswegs schematisch sein, sondern kann höchst zeitlich und lebendig sein. Die Einheit des Taktes etwa kann sich im Wechselbezug zu einer Vielheit musikalischer Impulse ereignen, die „gebändigt“ und in ihrer Verschiedenheit dadurch geprägt werden, dass sie das Gesetz des Taktes auf jeweils verschiedene Weise annehmen.⁴¹

Nietzsche deutet die dionysische Erfahrung metaphysisch als eine „Aufhebung der Zeit in der Zeit“. Worum es ihm geht, kann rein temporal verstanden werden. Wenn er von dem „dionysischen Untergrunde der Welt“ als dem „Fundamente aller Existenz“ spricht, das nicht unverhüllt ins menschliche Bewusstsein treten könne (25,2), so berührt er mit diesen Worten das Phänomen der Zeit.⁴² Zeit in diesem Sinn ist kein möglicher Inhalt menschlichen Bewusstseins, denn dieses ist ihr unterworfen. Nur in künstlerischer Verwandlung wird sie erfahrbar. Mit der Unterscheidung des griechischen und des barbarischen Dionysischen trifft Nietzsche die Doppelgesichtigkeit der Zeiterfahrung. Diese kann das Bewusstsein des Menschen erweitern oder sprengen, kann erheben oder erschrecken, entzücken oder entsetzen. Auch die Freude an einer „höheren Gemeinsamkeit“ in der Musik ist nichts idyllisch Harmloses, sondern hat, in der Verschiedenheit der gleichzeitig lebenden Menschen, einen erschreckenden Untergrund.

⁴⁰ Zum Sokratischen s. Jähnig, a.a.O. (s. Anm. 7), S. 161-169. Zur Gefahr des „Apollinischen“ s. Frey Mistry, An Aspect of Nietzsche's Perspectivism in „Die Geburt der Tragödie“, in: Nietzsche-Studien Bd. 8, 1979, S. 245-269, hier S. 258 und 265f.

⁴¹ Ein Beispiel gibt das Phänomen der „Polymetrik“ in Ensemble-Szenen von Mozarts Opern-Finali; s. Georgiades, Kleine Schriften, a.a.O. (s. Anm. 10), S. 22-32.

⁴² „Mit Nietzsche dringt die Zeit in das Fundament der Philosophie ein“; Hartmut Schröter, Historische Theorie und geschichtliches Handeln. Zur Wissenschaftskritik Nietzsches. Mittenwald 1982, S. 119.

Es gibt in Nietzsches Tragödienschrift noch eine dritte Art der dionysischen Ekstase. Das „indische“ Dionysische ist eine Chiffre für die Lähmung menschlichen Handelns durch die Erkenntnis des Entsetzlichen des Daseins und durch die Flucht in den Rausch, den „Orgiasmus“ (21,1). (Die Frage, was diese Chiffre mit dem wirklichen Indien zu tun hat, klammern wir aus.) Auch diese Art von Ekstase, Chiffre für eine problematische Seite der Musik Wagners, dient Nietzsche als negativer Kontrast, um die künstlerische Musik (chiffriert: die griechische dionysische Ekstase) vom bloßen Rausch abzuheben. Das Kriterium liegt im praktischen, auch politischen Handeln des Menschen. Durch die Unterscheidung gibt Nietzsche zu erkennen, dass Beethovens Musik, im Unterschied zur Musik von Wagners *Tristan und Isolde*, für ihn kein bloßer „Musikorgiasmus“ ist, sondern ein „läuternde[r] Feuergeist“ (19,6), der menschliches Handeln ermöglicht, zum Handeln befeuert.

„Zwischen Indien und Rom hingestellt“ sieht Nietzsche die griechische Kultur, in ihrem Charakter vergleichbar „jener herrliche[n] Mischung, wie sie ein edler, zugleich befeuernder und beschaulich stimmender Wein hat“ (21,1f.). In der römischen Welt herrscht uneingeschränkt „der staatenbildende Apollo“ (21,1) als Gottheit des Politischen. (Das ist bildlich, nicht historisch zu verstehen.) Der Imperialismus der Römer bedeutet, in Nietzsches Chiffrensystem, kein Handeln im eigentlichen Sinn, da er die Zeitlichkeit des menschlichen Handelns negiert. Die griechische Kultur allein zeigt, wie Handeln angesichts der Zeit möglich ist: durch Musik. Die dionysische Ekstase der Griechen (Chiffre für: künstlerische Musik) verwandelt und überwindet auf tätige Weise, im Spiel, das Entsetzliche der barbarischen Ekstase (das heißt: der Zeit, in dem oben genannten fundamentalen Sinn) und die Lethargie der indischen Ekstase (das heißt: des Rausches). Musik ist also, auch wenn Nietzsche dies nicht begrifflich expliziert, kein bloßes Erleiden.

Georgiades arbeitet an der Wiener klassischen Musik eine „Haltung des Handelns“ heraus, die zugleich eine „Haltung des Hier-und-Jetzt“ ist⁴³, fassbar etwa an dem Strukturmoment der „Diskontinuität“. Die Wiener klassische Musik nimmt die vergehende Zeit ausdrücklich ins musikalische Handeln auf. Indem ein musikalischer Vorgang aktiv und ausdrücklich abgeschlossen wird, setzt sich musikalisches Handeln in Bezug zum Vergehen der Zeit, öffnet sich Gegenwart als ein Bezug zu Vergangenheit und Zukunft. Nietzsche arbeitet zwar nicht mit einem expliziten Begriff praktischen Handelns, aber durch die Unterscheidung des griechischen vom indischen Dionysischen bindet er seinen Musikbegriff an die Dimension praktischen Handelns. Durch die Unterscheidung der griechischen von der römischen Kultur lässt er erkennen, dass Handeln keine bloße Aktivität ist, kein bloßes Machen, sondern ein Tun, das in Bezug zum Leiden, zur möglichen Vergeblichkeit des Tuns steht und mit einer Besinnung auf die Endlichkeit des Menschen verbunden ist. Georgiades' Begriffe, die an der Wiener klassischen Musik den

⁴³ Georgiades, *Kleine Schriften*, a.a.O. (s. Anm. 10), S. 10 und S. 33.

Aspekt des Handelns und Werdens hervorheben, können Nietzsches Ausführungen ergänzen. Sie können ihrerseits ergänzt werden durch Nietzsches Einsicht, dass es Handeln nicht gibt ohne ein Annehmen der Zeitlichkeit, nicht ohne eine Bejahung der Welt, zu der Leiden und Vergehen gehören, und dass Musik zu solcher Bejahung führen kann.