

Susanna Zellini

# „Neue Form zu finden“

Sprache und Musik in Nietzsches frühen Schriften

## 1 Musikalische Verwandtschaft

Wie häufig in der Forschung bemerkt, scheint die große Bedeutung, die die Musik für das Leben und die gesamte philosophische Reflexion Nietzsches hatte, mit dem Umstand in Widerspruch zu stehen, dass eine genuin musiktheoretische und ästhetische Abhandlung in seinem Werk fehlt. Tatsächlich sind Äußerungen über Musik in Nietzsches Werk rar, und selbst die Schriften über Wagner handeln kaum von Musik. Infolgedessen könnte man bezweifeln, dass die Musik wirklich eines der Hauptthemen in Nietzsches Philosophie bilde, bezweifeln, dass Nietzsche gar tatsächlich ein Musikkenner gewesen sei.<sup>1</sup> Eric Dufour, der neben anderen diesen Einwand zu Recht kritisiert hatte, neigt dagegen zum anderen Extrem, wenn er in seinem Artikel *La Physiologie de la Musique de Nietzsche* (2001) behauptet, es sei möglich, die „echte musikalische Kritik“ Nietzsches aufzuspüren, die sich nicht so sehr im veröffentlichten Werk, sondern vielmehr im Nachlass verberge.<sup>2</sup>

Die Suche nach einer musikalischen Reflexion im engeren Wortsinn verliert allerdings ihre Relevanz, wenn man das Verhältnis von Nietzsches Musikkenntnissen zu seinen philosophischen Fragen betrachtet. Bei Nietzsche ist Musik in der Tat keine isolierte Kunst, sondern spielt eine präzise und konkrete Rolle innerhalb seiner philosophischen Denk- und Schreibprozesse. So notierte Thomas Mann 1925: „Sprache und Musik waren das Feld [Nietzsches] Erlebnisse, seiner Liebes- und Erkenntnisabenteuer und seiner Produktivität. Seine Sprache selbst ist Musik und bekundet eine Feinheit des inneren Gehörs, eine Meisterschaft des Sinnes für Fall, Tempo, Rhythmus der scheinbar ungebundenen Rede, wie er in deutscher Prosa, und wahrscheinlich in europäischer überhaupt, bisher ohne Beispiel war“.<sup>3</sup>

---

1 Zum Dilettantismus-Vorwurf gegen Nietzsche vgl. Franz-Peter Hudek, *Nietzsche im Lichte der Musik Fachwelt. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie*, in: *Nietzsche Studien*, 19 (1990), 234: „Nietzsche sei in Musikdingen nicht zeitgemäß. Umso ungehaltener zeigt sich nun Karl Grunsky, da Nietzsche als Musik-Banause mit erwiesenem Unrecht Wagner kritisiert habe [...]“. Jene Kritik, die den „Musikfachmann“ Nietzsche pauschal disqualifiziert, habe nach Hudek die Folge, das Interesse der Musikforschung für Nietzsches musikalische Reflexion einzuschränken: Sie „gilt seither vornehmlich dem biographischen Aspekt seines Verhältnisses zu Wagner“ (ebd., 246).

2 Dufour, *La physiologie de la musique de Nietzsche*, in: *Nietzsche Studien*, 30 (2001), 235.

3 Thomas Mann, *Vorspruch zu einer musikalischen Nietzsche-Feier*. In: Bruno Hillebrand (Hg.), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Tübingen 1978, 148. Wie Carl Dahlhaus bemerkt, vollzieht Nietzsche eine „Zäsur“ in der Art und Weise, wie über Musik traditionell gedacht wird: „Über Wagners Musik

Wie aus Nietzsches frühesten Schriften und Briefwechseln hervorgeht, folgt diese Interaktion von philosophischen und musikalischen Registern einer klar umrissenen, philosophischen Absicht. „Mein lieber, lieber Freund“, schreibt Nietzsche an Heinrich Köselitz (Peter Gast) 1882, „diesmal kommt ‚Musik‘ zu Ihnen. Ich möchte gern ein Lied gemacht haben, welches auch öffentlich vorgetragen werden könnte –, um die Menschen zu meiner Philosophie zu verführen“ (KGB III.1, 249, Nr. 295).<sup>4</sup> Das Lied, an das Nietzsche dabei denkt, ist der „Freundschaftshymnus“, den er acht Jahre zuvor komponiert hatte, und für den er nun endlich die geeigneten Verse gefunden hatte: das Gedicht „Gebet an das Leben“, das Lou Salomé im Sommer 1882 geschrieben und ihm beim Abschied in Tautenburg geschenkt hatte (vgl. KGB III.1, 261, Nr. 307). Die ungelungenen Verse der noch jungen Schriftstellerin und die Melodie des „Hymnus“ verschmilzt Nietzsche nun in ein Lied für Singstimme und Klavier, das er an Heinrich Köselitz schickt: „[N]ehmen Sie an, dass jenes Lebens-Gebet [...] ein Commentar zur ‚fröhlichen Wissenschaft‘ ist“ (KGB III.1, 261, Nr. 307). Die definitive Fassung, die unter dem Titel *Hymnus an das Leben* 1887 bei Fritsch in Leipzig erscheint,<sup>5</sup> wird von Nietzsche als „das Einzige“ bezeichnet, „was von [s]einer Musik übrigbleiben soll – eine Art Glaubensbekenntnis in Tönen“ (Brief an Gustav Krug, KGB III.5, 182, Nr. 942), und so fragt er in denselben Tagen Felix Mottl: „Halten Sie diesen Hymnus eines Philosophen für möglich, für singebar, für anhörbar und aufführbar? ... Ich selber bilde mir das Alles ein, mehr noch, ich wünsche, daß dieses Stück Musik ergänzend eintreten möge, wo das Wort des Philosophen nach der Art des Wortes nothwendig undeutlich bleiben muß. Der Affekt meiner Philosophie drückt sich in diesem Hymnus aus“ (KGB III.5, 172, Nr. 931).

Diese Passagen zeigen deutlich, wie präzise sich die Funktionen der Musik in Bezug auf die philosophische Reflexion bei Nietzsche ausdifferenzieren lassen: Musik ist eine Einführung oder Ergänzung des philosophischen Diskurses, sie erweitert dessen semantischen Umfang, manchmal ersetzt sie ihn (sie ist selbst eine „Art Glaubensbekenntnis in Tönen“), oder aber die Philosophie entfaltet sich – wie im viel diskutierten Fall des *Zarathustra* – selbst musikalisch, indem sie den musikalischen Verlauf nachahmt, wird selbst als „Symphonie“ komponiert, und sei damit „unter die Musik zu rechnen“ (EH, KSA 6, 335).<sup>6</sup>

---

in philosophischen, statt in musikalisch-technischen Begriffen zu sprechen, wurde zu einer Gewohnheit, die schließlich so fest eingewurzelt war, dass es kaum auffiel, wie seltsam sie eigentlich ist.“ (Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 477).

<sup>4</sup> Dazu: Éric Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Lille 2005, 260.

<sup>5</sup> 1886 setzt Heinrich Köselitz auch die Partitur für Chor und Blasorchester unter Verwendung der zweiten Strophe des Gedichts. Ein Jahr später legt er Nietzsche eine revidierte Fassung für Chor und großes Orchester vor, die unter dem Titel *Hymnus an das Leben* 1887 bei Fritsch in Leipzig erscheint. Trotz der dreifachen Autorschaft der Komposition besteht Fritsch darauf, die Ausgabe allein unter Nietzsches Namen zu veröffentlichen.

<sup>6</sup> Die Bezeichnung des *Zarathustra* als Symphonie ist nicht zufällig oder gelegentlich, sondern wird von Nietzsche eindringlich wiederholt (vgl. z. B. den Brief Nietzsches an seinen Verleger Ernst

Wenngleich diese tiefe „Verwandtschaft“ (KGB III.1, 89, Nr. 110) zwischen Musik und Philosophie in Nietzsches Werk deutlich hervortritt und der Einfluss der Musik in Nietzsches philosophischer Reflexion umfänglich diskutiert wurde,<sup>7</sup> so wurde wesentlich seltener ersichtlich gemacht, welche Rolle die musikalische Sprache in der Umwandlung philosophischer Sprechweisen bei Nietzsche einnimmt, die vom Scheitern der traditionellen Darstellungsformen ausgehend sich der Untersuchung neuer Formen zuwendet. Inwieweit kann Nietzsches Reflexion über die ‚musikalische Form‘ als entscheidend für die Entwicklung eines philosophischen Formbegriffs betrachtet werden? Welche Rolle spielt die Musik für die Untersuchung und die Praxis neuer Ausdrucksformen in der Philosophie? Und wie muss schließlich eine ‚Form‘ gedacht werden, die es erlaubt, zugleich einer begrifflichen Sprache, die musikalisch erweitert wird, und einer musikalischen Sprache, die die philosophische Sprache einführt oder sogar ersetzt, zu entsprechen?

Eine Beantwortung dieser Fragen macht es erforderlich, sich eingehender Nietzsches frühen Schriften aus den späten 1860er Jahren zuzuwenden, denn es war gerade zu jener Zeit, als sich zwei Interessenschwerpunkte Nietzsches auf besonders fruchtbare Weise verbanden. Namentlich handelt es sich dabei zum einen um seine seit der Kindheit gepflegte Leidenschaft für die Musik, zum anderen um sein Studium der lateinischen Grammatik und Philologie, – der Wissenschaft, die „den tiefsten Instinkt des Menschen, den Sprachinstinkt, zu ergründen trachtet“ (KGW II.1, 249). In ihrer gegenseitigen Durchdringung bilden diese beiden Pole den Bezugsrahmen seiner ersten Überlegungen zu Stil und Form philosophischen Schrifttums. Wie die

---

Schmeitzner, 2. April 1883: „Unter welche Rubrik gehört eigentlich dieser ‚Zarathustra‘? Ich glaube beinahe, unter die ‚Symphonien‘“ [KGB III.1, 352, Nr. 397]). Ob Nietzsche an die bestimmte Form der Symphonie denkt, oder ob er die Form auf allgemeine Weise benutzt, wurde viel diskutiert. Dazu vgl. Curt Paul Janz, der den musikalischen Nachlass Nietzsches erschlossen hat und über diese Frage in seiner Nietzsche-Biographie reflektiert: Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche Biographie*, 3 Bde., München u. Wien 1978, Bd. 2 (1981): *Die zehn Jahre des freien Philosophen*, 214. Über den *Zarathustra* als Symphonie vgl. auch den Beitrag von Carlo Gentili, *Zarathustra e la musica*. In: Francesco Cattaneo u. Stefano Marino (Hg.), *I sentieri di Zarathustra*, Bologna 2009, 39–89. Die Idee, ein Werk zu schreiben, das die Form der Symphonie nachbildet, betrifft laut Gentili auch *Morgenröthe*, die Nietzsche zuerst in „4 Massen“ denkt, und die *Fröhliche Wissenschaft*, die in der ersten Ausgabe aus vier Teilen bestehen sollte und mit einem „Vorspiel in deutschen Reimen“ anfängt (ebd., 52).

<sup>7</sup> Zum Thema ‚Musik und Sprache‘ bei Nietzsche vgl. insbesondere Dieter Schnabel, *Komposition von Sprache*. In: Jakob Knaus (Hg.), *Sprache, Dichtung, Musik*, Tübingen 1973; Carl Dahlhaus, *Die doppelte Wahrheit in Wagners Ästhetik. Zu Nietzsches Fragment ‚Über Musik und Wort‘*, in: Ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 7 (1974), 22–37; Rüdiger Sünner, *Tanz der Begriffe. Musikalische Elemente im Sprachstil von Nietzsche und Adorno*, in: Giulia Cantarutti u. Hans Schumacher (Hg.), *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik*, Frankfurt a. M. 1986, 184–202; Thomas Ahrend, *Das Verhältnis von Musik und Sprache bei Nietzsche*, in: *Nietzscheforschung*, 2 (1995), 153–166; Maria João Mayer Branco, *Nietzsche on Metaphor, Musicality, and Style. From Language to the Life of the Drives*, in: João Constâncio u. Maria João Mayer Branco (Hg.), *Nietzsche on Instinct and Language*, Berlin u. Boston 2011, 35–62.

vorliegende Studie darlegen wird, lassen sich vor diesem Hintergrund und anhand der Analyse einiger Schriften und Notaten dieser frühen Zeit insbesondere drei Denklinien ausmachen, die Nietzsches Ausführungen zu Sprache und Musik anleiten und strukturieren: die musikalische Semantik, die formalistische Musikästhetik und die altgriechische rhetorische Tradition.

Gewöhnlich werden diese drei Problemkomplexe als getrennt behandelt oder allenfalls zur Kategorisierung verschiedener Phasen in Nietzsches Werk herangezogen.<sup>8</sup> Es wird in weiterer Folge dagegen gezeigt, inwiefern die drei genannten Momente bereits in Nietzsches frühen Schriften engmaschig miteinander verwoben sind, und wie ihre Wechselbeziehung die Ästhetik der Form tiefgreifend verändert. Die Bedeutungen dieser Denklinien erschöpfen sich dabei keineswegs in bloß ergänzenden Funktionen hinsichtlich Nietzsches ästhetischer Reflexionen, sondern sie versammeln sich um eine präzise Notwendigkeit (oder vielmehr einem Imperativ): eine neue Form zu finden.

## 2 Sprache als Musik, Musik als Sprache

Für den jungen Nietzsche, der sowohl von der Romantik als auch von Schopenhauer und Wagner beeinflusst wurde, begründet sich das Wechselverhältnis zwischen Sprache und Musik darin, dass die Sprache ursprünglich eine musikalische Natur hat, und darin, dass die Musik als ‚Sprache‘ verstanden werden muss. Diese Kerngedanken der frühen Reflexion Nietzsches über die Musik, die er bereits in den Notaten der 60er Jahre formuliert,<sup>9</sup> verweist auf zwei verschiedene, einander entgegengesetzte Traditionen. Die These einer ursprünglichen musikalischen Natur der Sprache hängt dabei mit der im 18. Jahrhundert verfassten Sprachtheorie zusammen, der zufolge Musik als für die Sprache konstitutiv angesehen wurde. Die Idee, dass ‚Sprechen‘ ursprünglich nichts Anderes als ‚Singen‘ gewesen sei, wurde zuerst von Rousseau formuliert: „Les premiers discours furent les première chansons“, schreibt er unter Rückgriff auf eine

<sup>8</sup> Vgl. z. B. Dufour, *La physiologie de la musique de Nietzsche*, 222–245 und ders., *L'esthétique musicale de Nietzsche*. Dufour unterscheidet zwischen drei verschiedene Phasen Nietzsches Reflexion über die Musik und über das Verhältnis zwischen Musik und Sprache: eine „metaphysische“, die Schopenhauer und Wagner folgt, eine „formalistische“, die in *Menschliches, Allzumenschliches* dargestellt wird, und eine „physiologische“ Phase, die ab 1886 gestaltet wird. Eine solche Unterscheidung erscheint uns künstlich, weil sie die verschiedenen Einflüsse und Denklinien vereinfacht, die in jeder Phase des Denkens Nietzsches innig verbunden sind.

<sup>9</sup> Eines der ersten Notate, in dem Nietzsche die grundlegende Verbindung zwischen Sprache und Musik beschreibt, stammt aus 1867: „Die Sprache besteht aus Lauten wie die Musik. Die Interjektion und das Wort. Ersteres schon musikalisch. Beim Wort ist das Musikalische (das Klangliche) verkümmert, aber sobald der Affekt kommt, tritt es hervor. Ursprüngliche Wurzel von Musik und Poesie.“ (BAW 3, 351).

bereits in der Antike entwickelte Idee, nämlich jene eines homogenen Gefüges von Harmonie, Rhythmus und Sprache.<sup>10</sup>

Diese Sprachtheorie, die Wagner für das Erfassen des Begriffs ‚Gesamtkunstwerk‘ später als Bezugspunkt nehmen wird,<sup>11</sup> impliziert allerdings den Verlust der Autonomie der Musik gegenüber der Sprache. Bis zum 19. Jahrhundert, so Carl Dahlhaus, galt die „Musik ohne Sprache [...] als reduzierte, in ihrem Wesen geschmälernte Musik: als defizienter Modus oder bloßer Schatten dessen, was Musik eigentlich ist“.<sup>12</sup> Die Musik ist, so wird auch Wagner in *Oper und Drama* behaupten, nicht „Zweck“, sondern nur „Mittel“ der Sprache.<sup>13</sup>

Mitunter als Reaktion auf dieses herkömmliche Musikverständnis entwickelt sich im 18. Jahrhundert – parallel zur Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik – eine andere musikalische Ästhetik, die aus der Überzeugung heraus entsteht, die Musik sei eine ‚Sprache‘, die Sinn habe und folglich eine autonome Ausdruckskraft besitze.<sup>14</sup> Diese Emanzipation der Musik als Sprache ‚von‘ der Sprache im konventionellen Wortsinn erreicht im 19. Jahrhundert ihre höchste Vollendung: Die Musik ist für

---

**10** Jean Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris 1993, 102 f. Über den Einfluss der Sprachtheorie des 18. Jahrhunderts und insbesondere von Rousseau auf Nietzsche vgl. auch die kurze Einleitung Nietzsches zu seinen Vorlesungen über lateinische Grammatik unter dem Titel *Vom Ursprung der Sprache*, KGW II.2, 185.

**11** Über Wagners Sprachursprungslehre vgl. z. B. Reinhart Meyer-Kalkus, *Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in ‚Oper und 173 Drama‘ und ‚Der Ring der Nibelungen‘*, in: *Athenäum – Jahrbuch für Romantik*, 6 (1996), 165 f.

**12** Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. München, 1978, 14.

**13** Vgl. Richard Wagner, *Oper und Drama*, Berlin, 2017, 11: „[D]er Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war.“ In *Oper und Drama* beschreibt Wagner die Musik als weibliches Mutterelement, das zeugen aber nicht empfangen kann. Um befruchtet zu werden, braucht sie das „männliche Element“ des Wortes (ebd., 177).

**14** Die Idee der Musik „als Sprache“ wurde zum ersten Mal von Johann Mattheson durch den Begriff von „Klangrede“ (1739) formuliert, der die Theorie des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt. Nach Mattheson strukturiert sich die Musik genau „wie ein redende[r] und verständliche[r] Vortrag“ (vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Basel 1954, 82). Später divergieren die Interpretationen im Laufe der Jahrhunderte: von der Musik als Sprache der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert, über die Sprache des Unsagbaren in der Romantik, bis hin zur „formalistischen“ Theorie von Eduard Hanslick. Vgl. Corina Caduff, *Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert. Von der ‚Herzenssprache‘ zur ‚wahren Philosophie‘*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 71.4 (1997), 537: „Von der Antike bis zum 17. Jahrhundert war die Vorstellung der Musik als homogenen Gefüges von Harmonie, Rhythmus und Sprache bruchlos tradiert worden. Das musikhistorisch erstmalige Verschwinden der Sprache aus der Musik markierte einen entsprechenden radikalen Paradigmenwechsel, von dem die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts geprägt war“. Zur Frage des musikalischen Sinnes und zur Geschichte der musikalischen Hermeneutik vgl. Gianmario Borio, *La composition musicale: sens et reconstruction*, in: Márta Grabócz (Hg.), *Sens et signification en musique*, Paris 2007, 107–122. Zur Geschichte der Hermeneutik im 20. Jahrhundert vgl. Alessandro Arbo, *Herméneutique de la musique?*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 31.1 (2000), 53–66.

die Romantiker „Sprache des Unsagbaren“<sup>15</sup> oder, wie Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* behauptet, die „höchst allgemeine Sprache“, die jene sprachliche Vermittlung ablehnt und „das innere Wesen, das An-sich der Welt [...] ausspricht“.<sup>16</sup>

Beide Traditionen der Musikästhetik laufen in Nietzsches Denken zusammen. Schon die ersten Notate und Schriften zeigen den Versuch, sie – nicht ohne Widerspruch – zu einer einzigen musikalischen Ästhetik zu verbinden. Musik sei „Mittel“ der Sprache, schreibt beispielsweise Nietzsche auf den Spuren Wagners in *Das griechische Musikdrama* (Januar 1870),<sup>17</sup> während er in derselben Schrift – Schopenhauer folgend – die autonome Ausdruckskraft der Musik behauptet: die Musik „trifft das Herz unmittelbar, als die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht“ (GMD, KGB III.2, 18 f.).<sup>18</sup> Derselbe Versuch, beide Traditionen zu vermitteln, wird auch in *Die dionysische Weltanschauung* (Sommer 1870) variiert. Nietzsche vertritt hier die Wagner geschuldete Ansicht, dass der Ton für die Sprache konstitutiv sei, um aber zugleich zwischen Musik und Begriffssprache zu unterscheiden: Während Musik „Symbol der reinen Essenz des Willens“ ist, ist „der Begriff in seiner Sphäre ganz unmächtig“ (DW,

---

**15** Dazu vgl. Thomas Ahrend, *Das Verhältnis von Musik und Sprache bei Nietzsche*. In: *Nietzsche-forschung*, 2 (1995), 155 f.: „Musik ist eine Sprache die ausspricht, was eigentlich nicht auszusprechen ist“. Wie Riccardo Martinelli hervorhebt, gründet die musikalische Ästhetik der Romantik nicht auf der Erfahrung der romantischen Musik, sondern vielmehr auf dem „Stil der wienerschen ‚Klassiker‘ (Hoffmann) oder lebt von literarischen Einflüssen (Wackenroder, Tieck), die keinen direkten musikalischen Bezug hatten [übers. v. S. Z.]“ (Riccardo Martinelli, *I filosofi e la musica*, Bologna 2012, 101). E.T.A. Hoffmann hat mit seiner Rezension der *Fünften Symphonie* Beethovens (1810) die romantische Sensibilität geprägt, insbesondere als er behauptet, dass die Kraft der Musik (vor allem Beethovens Musik) den Zugang für eine neue Welt eröffnet: den Bereich des Absoluten, des Inkommensurablen.

**16** Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, textkritisch bearb. u. hrsg. v. Wolfgang von Löhneysen, Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Darmstadt 1968, 368.

**17** Vgl. GMD, KGB III.2, 18: „Für die Stellung der Musik zum alten Drama gilt vollkommen, was Gluck in der berühmten Vorrede zu seiner *Alceste* als Forderung ausspricht. Die Musik sollte die Dichtung unterstützen, [...] Die Musik ist also durchaus nur als Mittel zum Zweck verwendet worden“.

**18** Der Einfluss Schopenhauers, der in den Schriften Nietzsches ab 1870 auftaucht und der Wagners Theorie in *Oper und Drama* zu widersprechen scheint, vollendet sich tatsächlich parallel mit dem von Wagner in *Beethoven* (1870) endgültig erfolgten Übertritt zu Schopenhauer: vgl. Alessandro Arbo, *Musica*, in: Maurizio Ferraris (Hg.), *Guida a Nietzsche. Etica, politica, filologia, musica, teoria dell'interpretazione, ontologia*, Roma u. Bari 1999, 119; Sandro Barbera u. Giuliano Campioni, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Pisa 2008, 65. Zwischen *Oper und Drama* (1851) und *Beethoven* (1870) ereignet sich nämlich bei Wagner durch die Lektüre Schopenhauers eine wesentliche Änderung: in *Beethoven* versteht er die Musik nicht mehr als Mittel der Sprache, sondern als den Grund oder das Fundament, auf dem die Möglichkeit einer Ergänzung und Erweiterung durch das Wort beruht und aufbaut. Die Einheit des Kunstwerks entsteht nun aus der Musik und dank ihrer Fähigkeit, Anschauungen zu erzeugen. Dabei bildet die Traumtheorie Schopenhauers in den *Parerga* einen wesentlichen Bezugspunkt. Über die Verwandlung von Wagners Theorie der Musik bei *Beethoven* und im Allgemeinen über den Einfluss von Schopenhauers *Parerga* vgl. Klaus Kropfingher, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption R. Wagners*, Regensburg 1975, 149–156.

KGB III.2, 66f.). So schreibt er auch in einem Notat aus dem Winter desselben Jahres: „Die Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist. Die Sprache deutet nur durch Begriffe, also durch das Medium des Gedankens entsteht die Mitempfindung. Dies setzt ihr eine Grenze“ (NL 2[10], KSA 7, 47).<sup>19</sup>

Diese Notate zeigen, dass es für Nietzsche keinen Widerspruch darstellt, die Autonomie beziehungsweise der Überlegenheit der Musik gegenüber der Sprache zu verteidigen, und gleichzeitig die traditionelle Auffassung einer ursprünglichen Verbindung zwischen Musik und Sprache geltend zu machen. Beide Konzeptionen der Beziehung von Musik und Sprache werden miteinander verbunden. Im Unterschied zu Wagner, der in *Parsifal* unter dem Einfluss Schopenhauers die Möglichkeit einer Verbindung leugnet und die Idee einer absoluten, erlösenden Musik entwickelt, bleibt bei Nietzsche die gegenseitige Ergänzung von Musik und Sprache immer der Horizont, vor dem sich seine Reflexion über die Musik als autonome Ausdruckskraft entwickelt.

### 3 Über Musik und Wort

Die Vermittlung der beiden musikästhetischen Traditionen nimmt vor allem in dem langen Notat *Über Musik und Wort* aus dem Frühling 1871 Form an (NL 12[1], KSA 7, 359). Es handelt sich um einen überraschenden Text, und zwar nicht nur, weil er die ersten Knotenpunkte von Nietzsches Sprachphilosophie enthält, wie die Kritik zu Recht festgestellt hat.<sup>20</sup> Der Text zeigt darüber hinaus auf besonders deutliche Weise, wie die Wiederaufnahme verschiedener Traditionen der Musikästhetik Nietzsche – bereits in der Phase vor *Geburt der Tragödie* – veranlasst, seine Aufmerksamkeit zunehmend von einer metaphysischen auf eine formale Ebene zu verlagern, hin zu einer präzisen Formauffassung. Diese tiefgreifende Veränderung wird schon auf den ersten Seiten deutlich, in denen Nietzsche eine besondere Interpretation Schopenhauers anbietet.

Nietzsche zitiert insbesondere eine lange Passage aus den *Parerga*,<sup>21</sup> in der Schopenhauer die Überlegenheit und die Selbständigkeit der Musik als „bilderlose[]

<sup>19</sup> Darüber vgl. insb. Thomas Ahrend, *Das Verhältnis von Musik und Sprache bei Nietzsche*, in: *Nietzscherforschung*, 2 (1995). Die Frage des „Sprachcharakters“ oder des „Sprachvermögen[s]“ der Musik wird von Nietzsche auch in seinem späteren Werk aufgegriffen: Vgl. insb. WA, KSA 6, 30: „Wagner [...] hat das Sprachvermögen der Musik in's Unermessliche vermehrt -: er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache. Immer vorausgesetzt, dass man zuerst gelten lässt, Musik dürfe unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern *ancilla dramaturgica* sein.“

<sup>20</sup> In diesem Notat findet sich laut Behler (Ernst Behler, *Tradizione romantica e decostruzione*. In: Giuliano Campioni u. Aldo Venturelli [Hg.], *La biblioteca ideale di Nietzsche*, Neapel 1992, 115) die erste Formulierung der Sprachphilosophie Nietzsches. Dazu vgl. vor allem: Dahlhaus, *Die doppelte Wahrheit*, 22–37; David Blair Allison, *Some Remarks on Nietzsche's Draft of 1871 'On Music and Words'*, in: *New Nietzsche Studies*, 1 (1996), 15–41.

<sup>21</sup> Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena I–II*, Bd. 2, Zürich, 1988, 381, § 220.

Sprache des Herzens“ betont, der die Wörter als „Schema“ oder als begriffliche Exempel „zugestellt und unterlegt“ werden können. Während Schopenhauer damit die Überflüssigkeit, der Musik Worte beizumengen, wie die Selbstständigkeit und Überlegenheit der Musik hervorhebt,<sup>22</sup> scheint Nietzsche, im Gegenteil, in Schopenhauers Formulierung eine Bestätigung der Notwendigkeit des Zusatzes von Worten zu sehen. Nietzsche lobt sogar die Argumentation als „richtig“ und voll „gerechtfertigt“, weil sie die Notwendigkeit erfassen würde, „die Musik durch das Wort zu potenzieren“: „[...] so ist von Schopenhauer mit höchstem Rechte das Drama im Verhältniß zur Musik als ein Schema, als ein Exempel zu einem allgemeinen Begriff charakterisirt worden: und wenn er hinzufügt ‚ja, dergleichen wird den Eindruck der Musik erhöhen‘, so bürgt die ungeheure Allgemeinheit und Ursprünglichkeit der Vokalmusik, der Verbindung von Ton mit Bild und Begriff, für die Richtigkeit dieses Ausspruchs. Die Musik jedes Volkes beginnt durchaus im Bunde mit der Lyrik, und lange bevor an eine absolute Musik gedacht werden kann, durchläuft sie in jener Vereinigung die wichtigsten Entwicklungsstufen. Verstehen wir diese Urlyrik eines Volkes, wie wir es ja müssen, als eine Nachahmung der künstlerisch vorbildenden Natur, so muß uns als ursprüngliches Vorbild jener Vereinigung von Musik und Lyrik die von der Natur vorgebildete Doppelheit im Wesen der Sprache gelten [...]“ (NL 12[1], KSA 7, 360).

Diese Verdrehung der Argumentation der *Parerga* zeigt, dass Nietzsche – auch wenn er Schopenhauers Bestimmung der Musik als selbständige Sprache aufnimmt – immer eine Verbindung von Ton und Wort vor Augen hat. Dabei ist es nicht so sehr die metaphysische Bedeutung, die Nietzsche an Schopenhauers Bestimmung der Musik als eigenständige Sprache interessiert, sondern die ‚Ausdrucksfähigkeit‘ der Musik und die Art und Weise, wie sie durch Sprache verstärkt werden kann. Dadurch verschiebt Nietzsche die Reflexion von der metaphysischen auf die semantische Ebene: Musik ist zwar Sprache, wie Schopenhauer sagt, aber gerade als Sprache ist sie Vorstellung, mithin Symbol, das als solches jeden möglichen unmittelbaren Zugang zu dem von Schopenhauer beschriebenen „ursprünglichen Kern“ verhindert. Das Notat lautet: „Nur als Vorstellungen kennen wir jenen Kern, nur in seinen bildlichen Äußerungen haben wir eine Vertrautheit mit ihm: außerdem giebt es nirgends eine direkte Brücke, die uns zu ihm selbst führte. [...] und wir dürfen wohl sagen, daß selbst der ‚Wille‘ Schopenhauers nichts als die allgemeinste Erscheinungsform eines uns übrigens gänzlich Unentzifferbaren ist.“ (NL 12[1], KSA 7, 360 f.).

Die Behauptung, dass die Musik keinen Zugang zu dem Urgrund (dem ‚Willen‘) garantiert, relativiert Schopenhauers Musikmetaphysik radikal, – eine nicht unbedeutende Wendung, wenn man bedenkt, dass diese Schrift im Zuge der Vorbereitungsarbeiten zur *Geburt der Tragödie* entstanden ist. Der Wille wird nun durch das „Unent-

---

22 Ebd.: „Jedoch sollte es [der Eindruck der Musik] in den Schranken der größten Einfachheit gehalten werden; da es sonst dem musikalischen Hauptzwecke gerade entgegenwirkt“.



zifferbare“ ersetzt, er sei, so Nietzsche, nur ein „Name“ für eine Darstellungsform.<sup>23</sup> Als Folge ist Musik selbst nicht mehr Ausdruck eines metaphysischen Ursprungs, sondern sie wird zunehmend zu einer „Vorstellungsform“, die sich auf den Willen als eine andere „Vorstellungsform“ bezieht. Diese Umdeutung verringert den Unterschied zwischen Sprache und Musik beträchtlich, und erreicht schließlich einen Punkt, an dem das Verhältnis der beiden zueinander als ein Wechselverhältnis von verschiedenen symbolischen Darstellungsformen oder Gradationen beziehungsweise Unterteilungen der Darstellung selbst verstanden werden kann.

Diese zeichentheoretische Auffassung von Musik, die schon 1871 formuliert wird, markiert eine tiefe Änderung im Denken Nietzsches. Der Verlust des ‚vertikalen‘ Verweises (der nicht aufgegeben, sondern nur gesperrt ist) lenkt die Aufmerksamkeit auf die horizontale Ebene der Form: die Form wird jetzt primär. So schreibt Nietzsche auch in einem anderen Notat aus dem Jahr 1871: „Das Projizieren des Scheins ist der künstlerische Urprozess. *Alles was lebt, lebt am Scheine*. Der Wille gehört zum Schein. [...] Die Logik ist genau nur auf die Welt der Erscheinung angepaßt: in diesem Sinne muß sie sich mit dem Wesen der Kunst decken. Der Wille bereits Erscheinungsform: darum ist die Musik doch noch Kunst des Scheines.“ (NL 7[167], KSA 7, 203)<sup>24</sup>

In diesem Sinn ist es ein falscher Gemeinplatz, dass Nietzsche bis zur *Geburt der Tragödie* Musik und Sprache insofern unterschieden habe, als dass die Musik sich auf den wahren Urgrund bezöge, der der Begriffssprache dagegen verstellt bliebe. Es ist ebenso fehlerhaft zu behaupten, dass diese Unterscheidung erst mit dem „rhetorischen Umweg“ 1872 in Frage gestellt würde, als Nietzsche durch die Lektüre von Gustav Gerber den Dualismus bei Schopenhauer zwischen Wesen und Schein auf die einzige Ebene des Ausdrucks zurückführt.<sup>25</sup> Die Notate von 1871 belegen demgegenüber, dass eine Übertragung des Dualismus auf die Ebene des Ausdrucks schon vor der Entdeckung der rhetorischen Verfasstheit der Sprache stattfindet, sodass die sogenannte „rhetorische Wende“ um 1872 keinen absoluten Bruch im Denken Nietzsches darstellt. Vielmehr lässt sich schon früher ein gradueller Übergang zu einer Auffassung beobachten, die die Formebene zum Zentrum der philosophischen Reflexion erhebt.

Was treibt Nietzsche aber 1871 dazu, den Schwerpunkt von der metaphysischen auf die formale und kompositorische Bedeutung der Musik zu verlagern? Entschlei-

---

<sup>23</sup> Vgl. Dahlhaus, *Die doppelte Wahrheit*, 29: „Der ‚Wille‘, Schopenhauers letzte Instanz, ist nach Nietzsche nichts als die allgemeinste Erscheinungsform eines und übrigens gänzlich Unentzifferbaren: ein Abbild also, nicht das Urbild – Erscheinungsform, nicht Ding an sich“. Dazu auch Allison, *Some Remarks*, 30.

<sup>24</sup> Vgl. auch NL 5[80], KSA 7, 112; NL 5[81], KSA 7, 114; NL 5[123], KSA 7, 127; NL 7[165], KSA 7, 102.

<sup>25</sup> Ende 1872 liest Nietzsche Gustav Gerbers *Die Sprache als Kunst*, die sein Denken tief prägt. Durch Gerber entwickelt Nietzsche nämlich die These, dass es keine un-rhetorische Ebene der Sprache gäbe. Über den „rhetorischen Umweg“ Nietzsches vgl. vor allem Philippe Lacoue-Labarthe, *Der Umweg*. In: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a. M., 125–164.

dend war sicherlich die Lektüre des Musikkritikers und Historikers Eduard Hanslick, der 1854 eine für die Musikästhetik revolutionäre These formuliert: Das „Musikalisch-Schöne“ (das seiner bekannten Abhandlung ihren Titel gibt)<sup>26</sup> liege in nichts anderem als in den Klängen und ihrer Form: Den Inhalt der Musik bildeten nicht außermusikalische Bedeutungen, in deren Bezug Musik ein „Ausdrucksmittel“ wäre, – eine Idee, die sich in der Romantik durchgesetzt hatte und für Schopenhauer und Wagners Ästhetik zentral ist. Vielmehr besitze die Musik eine autonome ästhetische Bedeutung, die ausschließlich in ihrer melodischen, harmonischen und rhythmischen Organisation liege, also in ihrer „Form“, die „keinen anderen Inhalt, als sich selbst [hat]“.<sup>27</sup> Es ist bekannt, dass Hanslick – der zusammen mit Herbart als Hauptvertreter der ‚formalistischen‘ Musikästhetik betrachtet wird – Nietzsche auch zu seiner späteren Kritik an Wagner inspiriert, sowie zu einigen Aphorismen aus *Menschliches, Allzumenschliches*.<sup>28</sup> Aber nicht nur in der mittleren Phase von Nietzsches Denken finden sich Spuren von Hanslicks Ästhetik. Nach Curt Paul Janz liest Nietzsche Hanslick bereits 1852 zum ersten Mal, und 1865 erneut,<sup>29</sup> als er den dritten Nachdruck von *Vom Musikalisch-Schönen* erwirbt, der in seiner Bibliothek zu finden ist.<sup>30</sup> Es war aber vor allem 1871 – zur Zeit der Abfassung des Notats *Über Musik und Wort* – als Nietzsche seine Gedanken wieder intensiv mit jenen Hanslicks konfrontiert. Wie die Verweise zeigen – die fast alle aus dieser Zeit stammen –<sup>31</sup> ist Hanslick für Nietzsche 1871 ein ständiger Bezugspunkt, was wiederum in einer Zeit überraschen mag, die üblicherweise als ‚wagnerianisch‘ bezeichnet wird, und die mit der Vorbereitungsphase zu *Geburt der Tragödie* gemeinhin als am weitesten von Hanslicks musikalischer Ästhetik entfernt

**26** Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1865.

**27** Vgl. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 131: „Bei der Frage nach dem ‚Inhalt‘ der Musik hat man die Vorstellung von ‚Gegenstand‘ (Stoff, Sujet) im Sinne, welchen man als die Idee, das Ideale den Tönen als ‚materiellen Bestandtheilen‘ geradezu entgegensetzt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen Stoff im Sinne des Behandelten Gegenstandes hat die Tonkunst in der That nicht. [...] Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst“.

**28** Vgl. vor allem MA I, KSA 2, 175 f. und MA II, KSA 2, VM 134, 434, VM 171, 450. Nach Dufour (ders., *L'esthétique musicale formaliste de Humain trop humain*. In: *Nietzsche Studien*, 28 [1999], 222–245) ist es vor allem *Menschliches, Allzumenschliches*, das eine starke Affinität zu Hanslick aufweist. Nach Landerer sollte trotzdem ein völliges Festhalten an der Ästhetik Hanslicks ausgeschlossen werden: vgl. Christoph Landerer, *Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik*. In: Volker Gerhardt u. Renate Reschke (Hg.), *Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*, Berlin u. Boston 2009, 56.

**29** Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche Biographie*, 3 Bde., München u. Wien 1978, Bd. 3 (1981): *Die Jahre des Siechtums. Dokumente. Register*, 195. Vgl. auch Frederick Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience* 1963, 33; Vgl. auch Friedrike Felicitas Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, Berlin 2008, 71.

**30** Giuliano Campioni et al., *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Berlin u. New York 2002, 275.

**31** Vgl. Christoph Landerer u. Marc Oliver Schuster, *Nietzsches Vorstudien zur ‚Geburt der Tragödie‘ in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks*, in: *Nietzsche-Studien*, 31 (2002), 119.

zu sein scheint. So schreibt Nietzsche 1870–1871: „Hanslick: findet den Inhalt nicht und meint es gebe nur Form“ (NL 9[8], KSA 7, 273). In einem nachfolgenden Notat beharrt er erneut auf dem Willen als „bereits Erscheinungsform“, und auf Musik als „Kunst des Scheines“ (NL 7[167], KSA 7, 203).

Diese Thesen bilden den Hintergrund für das Notat *Über Musik und Wort* (1871), in dem Hanslick als nicht expliziter, aber unverzichtbarer Bezugspunkt für das Verständnis des beginnenden Bruchs mit Schopenhauers musikalischer Metaphysik, der Ablehnung des gegenständlich-mimetischen Werts der Musik und der konsequenten Verlagerung der Form-Inhalt-Dichotomie auf eine einzige formale Ebene erkennbar wird.<sup>32</sup> Gegenüber dieser einzigen Dimension – zu der die Musik als „Kunst des Scheins“ gehört – gibt es keine äußeren, außermusikalischen Inhalte (wie Gefühle oder Geisteszustände), die die Musik hervorrufen könnte. Musik hat nicht die ‚pathetische‘ Funktion, Gefühle oder Stimmungen zu wecken, ob diese nun als ‚Zweck‘ oder als ‚Inhalt‘ der Musik verstanden werden. „Der Musik“, so Nietzsche im genannten Notat, ist es „völlig versagt, Gefühle darzustellen, Gefühle zum Gegenstand zu haben, während der Wille ihr einziger Gegenstand ist“ (NL 12[1], KSA 7, 365).<sup>33</sup> Wenn aber der Wille selbst eine Vorstellungsform ist, ist Musik keine Sprache der Gefühle, sondern vielmehr – so wie die Begriffssprache – diejenige ‚der Formen‘.

Wie bestimmt sich jedoch das Verhältnis zwischen Musik und Sprache? Wenn die Musik ihre metaphysische Bedeutung verliert und stattdessen eine symbolische Bedeutung erlangt, die mit der Konstruktion der Ausdrucksform verbunden ist, wie unterscheidet sich dann die Rolle der Musik von der des Begriffs im Prozess der formalen Konstruktion? Instruktiv dafür ist eine weitere Anmerkung in *Über Musik und Wort*, in der Nietzsche – wahrscheinlich beeinflusst durch die Lektüre von Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewussten* (1869) –<sup>34</sup> schreibt, dass Musik ‚alle Grade‘ (bewusste und unbewusste) der Vorstellungsformen symbolisiert, für die „wir den Namen ‚Wille‘ festhalten wollen“ (NL 12[1], KSA 7, 361), während ‚nur ein Teil‘ davon durch die Sprache begriffen wird und ins Bewusstsein rückt. Unter diesem Gesichtspunkt hat die Musik einen größeren semantischen Umfang als die begriffliche

<sup>32</sup> Zum Einfluss von Hanslick auf Nietzsches Notat 12[1] vgl. Dahlhaus, *Die doppelte Wahrheit*, 22–39; Landerer u. Schuster, *Nietzsches Vorstudien*, 114–133.

<sup>33</sup> Über den Einfluss von Hanslicks Gefühlskritik auf Nietzsche vgl. Carlotta Santini, *Gegen eine Theorie der Musik als ‚Sprache des Gefühles‘*, in: Jutta Georg u. Renate Reschke (Hg.), *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, Berlin u. New York 2016, 278–288.

<sup>34</sup> Nietzsche verweist auf Eduard von Hartmann zum ersten Mal in einem Brief an Carl von Gersdorff vom 4. August 1869. Hartmanns Einfluss auf die frühen Schriften und Notate Nietzsches ist insbesondere anhand *Homer und die klassische Philologie* (KGW II.1, 247f.), der Schrift *Vom Ursprung der Sprache* (KGW II.2, 185f.) und der Notate Herbst 1869 bis April 1871 belegbar. Dazu vgl. vor allem: Federico Gerratana, *Der Wahn jenseits des Menschen: zur frühen E. v. Hartmann Rezeption Nietzsches (1869–1874)*, in: *Nietzsche Studien*, 17 (1988), 391–433; Jean-Claude Wolf, *Der unbewusste Gott nach Eduard von Hartmann*, in: Jutta Georg u. Claus Zittel (Hg.), *Nietzsches Philosophie des Unbewussten*, Frankfurt a. M., 31–48.

Sprache: „Alle Lust- und Unlustgrade – Äußerungen *eines* uns nicht durchschaubaren Urgrundes – symbolisieren sich im *Tone des Sprechenden*: während sämtliche übrigen Vorstellungen durch die *Geberdensymbolik* des Sprechenden bezeichnet werden.“ (NL 12[1], KSA 7, 365)<sup>35</sup>

Diese Unterscheidung zwischen Ton- und Gebärdensymbolik führt Nietzsche zur Formulierung einer grundlegenden These für seine spätere Sprachtheorie: Musik ist der „*Tonuntergrund*“ der Sprache.<sup>36</sup> Aus dieser Grundlage der Töne entwickelt sich dann „die willkürlichere und ihrem Fundament nicht völlig adäquate Geberdensymbolik“, die die Basis der begrifflichen Sprache bildet. Gegenüber der Begriffssprache stellt die Musik demnach einen inneren und tieferen Grad dar, der das Ausdrucksvermögen ersterer verstärkt und erweitert.

Die Auffassung der Musik als „*Tonuntergrund*“ der Sprache ist höchst bemerkenswert, denn sie zeigt, wie Nietzsche schon hier das Verhältnis zwischen Musik und Begriffssprache als eine „graduelle Progression“ vom Ton über die Gebärde hin zum Begriff auffasst, die der progressiven Konstruktion der Sprache vom Trieb über die Metapher zum Begriff vorausgeht. Überlegungen also, welche Nietzsche erst ein Jahr später in *Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1872) beschreibt (WL, KGW III.2). Nicht als Ausdruck einer transzendenten Welt, sondern als Teil des Abstraktionsprozesses, der in der Begriffssprache kulminiert, stellt der Ton eine „Vorstufe“ zum Wort dar. Der Unterschied zwischen Ton und Wort ist nicht so sehr qualitativ als vielmehr graduell: Die Begriffe stellen zwei unterschiedliche Ausdrucksgrade dar, ebenso wie in *Wahrheit und Lüge* die metaphorischen und begrifflichen „Schichten“, aus denen sich die Sprache zusammensetzt, nur durch Gradunterschiede differenziert werden können.<sup>37</sup> Auch wenn sich Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* der Musikmetaphysik Schopenhauers wieder annähert, muss man demnach festhalten, dass die erste Formulierung seiner späteren Musikästhetik und Sprachtheorie schon 1871 erfolgt. Bereits ab diesem Moment konzentriert sich seine Reflexion auf die „Form“ und ihre Bestandteile.

<sup>35</sup> Siehe hierzu auch KGB III.2, 67: „Die innigste und häufigste Verschmelzung von einer Art Geberdensymbolik und dem Ton nennt man Sprache.“

<sup>36</sup> Dabei erkennt Carlo Gentili (*Zarathustra e la musica*, 68) einen möglichen Verweis auf Schiller, der in einem Brief an Goethe (18. März 1796) über die Idee einer „gewissen musikalischen Gemüthsstimmung“ reflektiert, die der poetischen Idee vorausgeht. Auf diesen Brief verweist nämlich Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* § 5 (GT, KSA 1, 43).

<sup>37</sup> In *Wahrheit und Lüge* versucht Nietzsche sich an einer progressiven Konstruktion im Prozess der Sprachbildung, die nicht vertikal verläuft, sondern sich horizontal durch eine Folge von „Relationen“ ausdehnt, die gesammelt werden. Das Ergebnis ist eine zusammengesetzte Form (eine „Summe von Relationen“), die aus verschiedenen Graden besteht: Der äußerste Grad umfasst die begrifflichen Beziehungen, die abstraktesten und komplexesten. Wie ein „unendlich complicirte[r] Begriffsdom[us]“ (WL, KGW III.2, 376) stützt sie sich auf einen weiteren, inneren und tieferen Grad von Beziehungen, die Nietzsche als Analogien oder Metaphern definiert.

## 4 Eine neue Form finden

Zu einem volleren Verständnis der Übertragung der musikalischen Dimension in den Prozess der Konstruktion der sprachlichen Form gewinnt auch ein anderer Bereich der Reflexion an Bedeutung: die griechische Metrik. Dabei zeigt sich, dass Nietzsche seine ersten Notizen für den Kurs über griechische Rhythmik an der Universität Basel ebenfalls im Winter 1870–71 verfasst,<sup>38</sup> zu derselben Zeit, zu der er seine frühen Notate über die Beziehung zwischen Musik und Sprache schreibt und sich für Hanslicks musikalischen Formalismus interessiert. Diese Konvergenz der Interessen ist nicht überraschend: Die Frage nach dem Verhältnis von Metrik und Rhythmus ist in der Tat der Bereich, in dem der grundsätzliche Zusammenhang zwischen Wort, Klang, Geste und Tanz und allgemeiner zwischen Philologie, Musik und Sprachphilosophie untersucht wird. Das Studium der griechischen Metrik steht in diesem Sinne in Kontinuität mit der gleichzeitigen Behandlung der musikalischen Ästhetik: Beide gehen von derselben Intuition aus, die Nietzsche in einem Notat von 1870/1871 deutlich macht, nämlich die Aufgabe einer „neuen Theorie der Rhythmik. Neuen Aesthetik. Homer und die Tragoedie. Neuen Culturabschätzung. Neuen Sprachphilosophie. *Neuen Form zu finden*“ (NL 8[52], KSA 7, 242).

Der Knoten verschiedener Disziplinen, den Nietzsche hier knüpft, offenbart die Relevanz jener „neuen Theorie der Rhythmik“, die Nietzsche erstmals in den Vorlesungsaufzeichnungen des Wintersemesters 1870–1871 formuliert (vgl. KGB II.1, 159, Nr. 110). Maßgeblich für diese Idee ist der Philosoph und Musiktheoretiker Aristoxenos von Tarent, mit dessen Hilfe Nietzsche die gründliche Unterscheidung zwischen antiker und moderner Metrik ausarbeitet, auf die er später immer wieder bestehen wird.<sup>39</sup>

---

**38** Die Notizen Nietzsches über die griechische Metrik werden zwischen 1870 und 1873 verfasst. Sie enthalten vier Gruppen: „Griechische Rhythmik“, „Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik“, „Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik“, „Rhythmische Untersuchungen“: vgl. KGW II.3, 99–338. Die Frage der Rhythmik hat sich in den letzten Jahren zu einem zentralen Thema in den Studien zu Nietzsche entwickelt und der Stand der Forschung ist weit fortgeschritten. Vgl. z. B. die Beiträge von Fritz Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, in: *Nietzsche-Studien*, 18 (1989), 487–489; Angèle Kremer-Marietti, *Rhétorique et Rythmique chez Nietzsche*. In: Pierre Sauvanet u. Jean-Jacques Wunenburger (Hg.), *Rythmes et philosophie*, Paris 1996, 181–195; James Porter, *Being in time: the studies in ancient rhythm and meter (1870–1872)*, in: Ders., *Nietzsche and the philology of the future*, Stanford 2000, 127–166; Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*; Christian Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, in: Helmut Heit / Günter Abel / Marco Brusotti (Hg.), *Nietzsches Wissenschaftsphilosophie*, Berlin u. New York 2011; Christoph Corbier, *Alogia et eurythmie chez Nietzsche*. In: *Nietzsche-Studien*, 38 (2009), 1–38; Babette Babich, *Nietzsches Lyrik. Archilochus, Musik, Metrik*, in: Christian Benne u. Claus Zittel (Hg.), *Nietzsche und die Lyrik: ein Compendium*, Stuttgart, 405–429; Carlotta Santini, *Ein Rhythmus für das Auge und einer für das Ohr. Friedrich Nietzsche und die Normativität des Rhythmus*, in: *Nietzscheforschung*, 26 (2019), 39–56.

**39** „Entschieden anzukämpfen gegen jene Gleichmachung der antiken und der jetzigen Rh. (nicht ‚Vergleichung‘) [...]. Mir müssen Aritox. zurück u. ihn aus sich erklären“ (KGW II.3, 135). Nietzsche

Zentral ist diesbezüglich folgende Überlegung: Während die moderne Metrik sich auf den Vorrang des betonten Akzents (*ictus*) gründet, der seit dem Mittelalter eine apriorische Architektur des Verses und ein arithmetisches Kalkül des Rhythmus mit sich bringt, folgt die griechische Metrik keiner mathematischen, sondern einer ‚zeitlichen‘ Ordnung.<sup>40</sup> Nicht auf der Betonung, sondern auf der ‚Dauer‘ (*χρόνος*, *kronos*) der Silben beruht demnach die antike Versstruktur, und es ist diese Dauer, die das zeitliche Verhältnis zwischen ihren Teilen bestimmt. Die Dauer jeder Silbe ist zudem kein Absolutum, sondern sie variiert je nach Verhältnis zu den vorangehenden und nachfolgenden Silben sowie je nach Wahrnehmung dieses Verhältnisses.<sup>41</sup> Es mag etwa richtig sein, dass ein Spondeo (– –) und ein Daktylus (– ∪ ∪) mathematisch identisch sind (das lange Spondeo entspricht zwei kurzen), rhythmisch aber entsprechen sie sich nicht und werden tatsächlich als unterschiedlich wahrgenommen. „Mathematisch genau sind nie zwei Takte gleich [...]“, schreibt Nietzsche in seinen Notaten, „die architektonische Starrheit ist der Tod des Vortrags“ (KGW II.3, 205). Die Konfiguration des Verses hängt in diesem Sinn weder von einer der Sprache äußerlichen a-priori-Regel, noch von einer willkürlichen Entscheidung ab, sondern erfolgt ausgehend von der Satzstruktur selbst als auch durch die Wahrnehmung ihrer inneren Zeitverhältnisse: „Nachweis von der gestaltenden Kraft der Zeitproportionen, z. B. Μενέλαος und Μενέλεως, Φιλομέλλα, Φιλομήλα [Menelaos und Meneleos, Philomella, Philomela – S. Z.] d. h. die Positionsgesetze sind nicht dichterische Willkür, sondern in der Sprache verborgen. Die Sprache empfand Längen und Kürzen noch feiner, als der Dichter davon Gebrauch machen konnte“ (KGW III.2, 330).

Diese Zeitrhythmik, die keinem abstrakten beziehungsweise absoluten Prinzip folgt, hingegen „in der Sprache verborgen“ liegt, ist besonders relevant für die Frage der sprachlichen ‚Form‘. Die Versform in der Moderne bildet sich nach der vorgegebenen

---

kritisiert vor allem die Theorien von Rudolf Westphal (der auch Herausgeber der Schriften von Aristoxenos war), der versuchte, die antike aus der modernen Metrik heraus zu verstehen (vgl. August Roszbach u. Rudolph Westphal, *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten*, Leipzig, 1867–68). Vgl. dazu: Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, 487–489.

**40** Nietzsches Definition des Rhythmus kommt von Aristoxenos: „Ὁ ῥυθμός ἐστὶ χρόνων τάξις“ („Rhythmus ist Ordnung von Zeiten“), KGW II.3, 104.

**41** Nietzsche folgt hier Aristoxenos: „Wichtiger Satz des Aristoxenus bei Michael Psellus Prolambanomenon. 1. ‚die Kürze ist nicht immer gleich der Kürze, die Länge ist nicht immer gleich der Länge, aber immer hat die Länge den doppelten Zeitumfang der Kürze. – Also: in jedem Einzeltakte ist die Länge das Doppelte der auf sie folgenden Kürze [...]“ (KGW II.3, 121). Auch Santini bemerkt: „Die Abstraktion der absolut kleinsten wahrnehmbaren Zeiteinheit – auf der Friederike Günther richtig beharrt – ist kein absolutes, sondern ein hoch relatives und konventionelles Maß. Es wird verwendet, um Zeitbeziehungen in der Rhythmik herzustellen, aber es ist keine Realität an sich. Als Zeiteinheit ist sie dann nicht unendlich klein (*apeiros*), sondern bestimmt (*horismenos*), und zwar auf konventionelle Weise. Die griechische Rhythmik war weder mathematisch genau, noch war sie an der endgültigen Bestimmung des Wesens der Zeiteinheiten interessiert.“ (Carlotta Santini, *Ein Rhythmus für das Auge und einer für das Ohr, Friedrich Nietzsche und die Normativität des Rhythmus*, in: *Nietzscheforschung*, 26 [2019], 50).

nen Regel der Betonung, die ein Primat der starken vor der schwachen Silbe etabliert. Die griechische Verslehre gehorcht keinem vorbestimmten ‚Tempo‘, entsteht vielmehr aus der inneren zeitlichen Proportion ihrer Teile, die zueinander im Verhältnis stehen und die dadurch keine hierarchische, sondern eine „parataktische“ Struktur erschaffen. Dabei wird der griechische Vers zum Modell für einen Formbegriff, der weder durch äußere Regeln bestimmt wird, noch sich aus der Abwesenheit jeglicher Regulierung ergibt, sondern eine dritte Möglichkeit eröffnet, nämlich eine innere Selbstregulierung der Form, die durch die Relation ihrer Bestandteile entsteht.

Diese ‚relationale‘ Idee der Form bestimmt Nietzsche durch einen besonderen Begriff: ἀγωγή (*agogé*). Statt des modernen Tempo-Begriffs, der mit der Idee des *ictus* verbunden ist, heißt ἀγωγή nach der Definition von Aristoxenos „διαφορά κατά μέγεθος“ (*diaphora kata megethos*), das heißt „Differenz nach der Größe“.<sup>42</sup> Die Struktur des Verses konstituiert sich demnach aus einem quantitativen Differenzverhältnis seiner Bestandteile, seiner Silben, die Nietzsche wie musikalische Noten versteht. Das ist sogleich die eigentliche Bedeutung von διαφορά (*diaphora*): etwas, was zwischen oder durch (*dia*, δια) unterschiedliche Sachen geführt wird.

Für die weitere Form- und Sprachauffassung entscheidend ist, dass Nietzsche seine Betrachtungen dabei vor allem zwei Aspekten widmet, nämlich der Idee der ‚Relation‘ und der Idee der ‚Differenz‘. Zusammen erlauben es diese beiden Aspekte Nietzsche, die relationale Konfiguration der Sprache als „agonal“ zu verstehen.<sup>43</sup> Als Vorbild für eine solche Verbindung dient ihm gerade der griechische Vers, mit dessen Hilfe er die Idee einer Form zu konzipieren vermag, die sich jeder äußeren Struktur entzieht und sich, rein immanent, ‚aus‘ und ‚in‘ ihren Bestandteilen sowie ‚durch‘ deren gegenseitiges Verhältnis bildet.

Die beiden Aspekte der Relationalität und Agonalität zusammengenommen implizieren noch einen dritten Aspekt: Die Ermöglichung einer gewissen Beweglichkeit der Form. Von der Bindung der a-priori-Regeln befreit ist nämlich die Form der Heterogenität und der Variabilität ihrer inneren Verhältnisse ausgesetzt, sodass sie sich je nach Inhalt verwandelt. Diese Veränderlichkeit der Form wird von Nietzsche in den Notaten zur „Griechischen Rhythmik“ festgestellt. Dort bemerkt er, dass das

<sup>42</sup> Obwohl ἀγωγή (*agogé*) häufig als ‚Tempo‘ übersetzt wird (vgl. z. B. Plato, *Republik*, 400c, oder Aristoxenos *Elementa Harmonica*, 34), erkennt schon Aristoxenos einen wesentlichen Unterschied zum Tempobegriff (vgl. *Elementa Harmonica*, 29 u. 34), den Nietzsche in seinen Notizen zur griechischen Metrik wiederaufnimmt: Vgl. KGW III.2, 107, wo Nietzsche die διαφορά κατά μέγεθος (*diaphora kata megethos*) beschreibt. Vgl. auch KGW III.2, 145, wo er den Begriff von μέγεθος (*megethos*) mit dem von ἀγωγή (*agogé*) vergleicht. Darüber vgl. Corbier, *Alogia et eurythmie chez Nietzsche*, 17f. Zum Begriff ἀγωγή (*agogé*) in der antiken Metrik vgl. vor allem Luigi Enrico Rossi, *Metrica e critica stilistica. Il termine ‚ciclico‘ e l’ἀγωγή ritmica*, Rom 1963.

<sup>43</sup> Über die Sprache als Relationsgefüge vgl. Claus Zittel, *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches ‚Also sprach Zarathustra‘*, Würzburg 2000, 74 f. Die Idee der agonalen Form entsteht zuerst in der Schrift *Homers Wettkampf* (1872), in der Nietzsche über die Beziehung zwischen der agonalen Natur der griechischen Kultur und dem Kunstwerk reflektiert (HW, KSA 1, 783–792).

Differenzverhältnis zwischen den verschiedenen Teilen des Verses in der griechischen Sprache nicht homogen ist, sondern dass dieses sich ändern kann, sodass daraus sogar bis zu sieben verschiedene Arten von διαφορά (*diaphora*, Differenz) entstehen.<sup>44</sup> Um sich der Variabilität des Inhalts anzupassen, ändert sich das Verhältnis zwischen den Silben, wobei die daraus resultierenden „Differenzen“ nicht immer rational sind, sondern in bestimmten Fällen irrationale, „alogische“ Beziehungen schaffen. Eine der sieben Arten von ‚Differenz‘ ist dabei die „διαφορά κατ’αλόγια“ (*diaphora kat’alogian*): „Der *leichte* Takttheil wird um ein wenig verlängert. Aristoxenos überliefert das Vorkommen solcher Takte. [...] Z. B. Trimeter.

– | – ∪ | – ∪ | – ∪ | – – | – ∪ | ∪  
 ♪.♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪.♪ ♪ ♪

Diese Verzögerung des Achtels ist uns unbegreiflich. Der schwere Takttheil ist dem leichten nicht rational“ (KGB II.3, 114).

Nietzsche bemerkt hier, dass das Austauschen im vierten Fuß des Trimeters eines Trochäus (– ∪) mit einem Spondeus (– –) eine irrationale Dauer erzeugt. Die zweite kurze Silbe des Trochäus wird durch eine lange ersetzt, die aber (um die Struktur des Trimeters zu behalten) nicht die Dauer von zwei kurzen haben kann. Ihre Dauer liegt zwischen der einer kurzen und der einer langen Silbe, sodass sie durch natürliche Zahlen nicht übersetzbar ist. Diese inkommensurable Dauer ist, so schreibt Nietzsche, eine „*alogia*“ oder „Dissonanz“.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Die Unterscheidung zwischen sieben Arten von διαφορά (*diaphora*) kommt von Aristoxenos: vgl. KGB II.3, 105.

<sup>45</sup> Über die *alogia* als ‚Dissonanz‘ spricht Nietzsche vor allem in den *Rhythmischen Untersuchungen* (z. B. KGB II.3, 329 u. 337). Neben Aristoxenos ist eine weitere grundlegende Referenz für den Begriff der *Alogia* in der antiken Rhythmik zweifellos das Kapitel 17 (§ 11–12) von *Über die Anordnung der Wörter* des Dionysios von Halikarnassos. Um diese Punkte entfesselt sich im 19. Jahrhundert eine lange Debatte über das Thema der zeitlichen Variationen in der Struktur des Verses in der antiken Zeitrhythmik. Besonders wichtig war die Interpretation berühmter Wissenschaftler wie u. a. Johann Heinrich Voss, August Apel, August Boeckh, Rudolf Westphal, Wilhelm Christ, nach der die Äquivalenz von Daktylen und Trochäen oder Anapästen und Jamben eine isochronische Äquivalenz wäre. Später erklären andere Interpreten (wie Paul Maas und Jean Irigoin) die „irrationale Länge“ (ἄλογος) als eine Länge, die im Vergleich zur „perfekten Länge“ kürzer ist. Heute ist auch diese Theorie aufgegeben worden und es hat sich die Deutung von Luigi Enrico Rossi durchgesetzt, dem das Verdienst zukommt, die Aufmerksamkeit vom Metrum auf das Tempo als ἀγωγή verlagert zu haben. Nach Rossi ist die lange Silbe „irrationale“, wenn sie der Dauer von zwei Kürzen nicht genau entspricht, sondern kürzer ist, und deshalb eine Beschleunigung verursacht. Die alogischen Ersetzungen im griechischen Vers hätten in diesem Sinn mit der konkreten Umsetzung des Verses, d. h. mit seiner „Diktionszeit“ zu tun, die es erlaubt, die Dauer zu beschleunigen oder verlangsamen zu können. Die Überlegungen Nietzsches, der ein Pionier in der Analyse des Rhythmusproblems ist, sollten sicherlich in der Geschichte dieser Debatte gelesen werden. Über den Begriff von *alogia* in Bezug auf Nietzsches Beschäftigung mit der griechischen Metrik vgl. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, 57 f. und Corbier, *Alogia et eurythmie chez Nietzsche*, 17 f. Über den Begriff von *alogia* im Allgemeinen bei Nietzsche vgl. Enrico



Die Feststellung eines alogischen Prinzips der griechischen Sprache führt Nietzsche zur Idee, dass innerhalb der Sprache eine irrationale, alogische Dimension existiert, und dass diese dem Einfluss des dionysischen Kults zuzuschreiben sei: „Ich glaube“, schreibt er, „der Reiz mit starken Dissonanzen des Zeitmaaßes zu wirken ist eine Frucht des Dionysuskult.“ (KGW II.3, 329).<sup>46</sup> Dionysos wird in diesem Sinn zuerst als sprachliches Phänomen entdeckt und untersucht: schon vor Nietzsches Werk *Geburt der Tragödie* wird die Sprache also zu dem Ort, an dem die Beziehung zwischen Apollon und Dionysos inszeniert und durchgespielt wird. „Der geniale Sinn für Proportion, der in der griechischen Sprache und Musik und Plastik ausgebildet ist, offenbart sich in dem Sittengesetz des Maaßes. Der dionysische Kult bringt die *alogia* hinzu“ (NL 7[2], KSA 1, 137).

Nietzsche stellt eine komplexe und irrationale „dionysische Rhythmik“ fest, die der Regelmäßigkeit und Symmetrie der apollinischen Rhythmik nicht entgegengesetzt ist, sondern diese ergänzt und potenziert. Die durch den dionysischen Kult initiierte Dissonanz bedeutet in der Tat keinesfalls eine Abweichung von der Norm, sondern ist Ausdruck einer komplexeren Organisation der Sprache, in der die dionysischen Kräfte auf die apollinische Struktur wirken und diese ergänzen. In diesem Sinne ist Dionysos kein äußeres Element, das in die apollinische Form des Verses einbricht (er ist keine Ausnahme), sondern Dionysos ist ein Bestandteil der Form selbst: Er wird wie Apollo zum Formprinzip. Umgekehrt ist die Form kein Vorrecht Apollos, sondern entsteht aus einem Zusammenspiel von apollinischen und dionysischen Formprinzipien, von sich integrierenden und desintegrierenden Tendenzen, die in der Form zusammen und wider einander leben, ohne sich chaotisch zu zersetzen.

Diesen Überlegungen folgend wird deutlich, dass die dargelegte formale Struktur, die Nietzsche somit als relational, agonal und in gewissem Maße inkommensurabel definiert, jenem Begriff der sprachlichen Form entspricht, den Nietzsche bereits in dem Notat *Über Musik und Wort* (1871) ausführt. Wir haben bereits gesehen, wie sich die Musik von allen metaphysischen Bezügen emanzipiert und damit bereits ab diesem frühen Zeitpunkt für Nietzsche, Hanslick folgend, Teil des formalen Prozesses ist: Sie ist ein innerer Grad oder „*Tonuntergrund*“ der Sprache, in einer geschichteten Struktur der Form.

Der Verweis auf Nietzsches Notate zur antiken Rhetorik aus derselben Zeit (1870–1871) erlaubt es uns nun, diese formale Konzeption zu verdeutlichen. Die griechische Metrik zeigt die Praxis eines formalen Modells, in dem die Musik in die Konstruktion

---

Müller, *Alogia und die Formen des Unbewussten: Euripides–Sokrates–Nietzsche*, in: Georg u. Zittel (Hg.), *Nietzsches Philosophie des Unbewussten*, 11–30. Über den Begriff von *alogia* in der antiken Metrik: Bruno Gentili u. Liana Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Mailand 2003. Zur Debatte zum Thema *alogia* im 19. Jahrhundert vgl. vor allem Andrea Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Triest 2011.

<sup>46</sup> Über die „apollinische“ und „dionysische“ Metrik vgl. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, 487–489; Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, 57.

des Verses als eine „dionysische“ Dimension integriert ist, die dem formalen Prozess nicht entgegensteht, sondern ihm innewohnt. Dadurch zeigt sich die Möglichkeit, einen Formbegriff zu konzipieren und zu praktizieren, der eine gewisse Unregelmäßigkeit, Inkommensurabilität und Beweglichkeit aufweist und in sich aufnimmt, ohne jedoch seine Verbindlichkeit und innere Kohärenz einbüßen zu müssen. Dies ist der neue Begriff der ‚Form‘, der in der Verflechtung von Sprachphilosophie, griechischer Rhetorik und musikalischer Ästhetik Gestalt annehmen soll.

Obwohl die Merkmale dieses neuen Formmodells aus der vergleichenden Analyse dieser Disziplinen hervorgehen, findet sich in Nietzsches frühen Schriften keine genaue Beschreibung dieser neuen Ästhetik der Form, sondern eher ihre metaphorische Umsetzung. In der Tat beschreibt Nietzsche die „neue Form“ nicht so sehr begrifflich, sondern veranschaulicht sie durch ein Bild, und zwar jenes Bild des Tempels von Pästum, dessen „dorische Ordnung eine der höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formgefühl[s]“ sei, wie Burckhardt in *Cicerone* notiert.<sup>47</sup> In Burckhardts Beschreibung des dorischen Stils der Tempelsäulen von Pästum findet Nietzsche das hervorragende Beispiel für eine Architektonik, die Bewegung nicht stillstellt, sondern integriert. Damit wird der Tempel von Pästum zum prägnanten Beispiel für diesen seinen neuen Formbegriff, der die Beweglichkeit und Unberechenbarkeit seiner Elemente nicht in eine logisch-mathematische Form zwingt, wie der „große Stil“ (dessen Modell die Architektur der Renaissance ist), sondern sie als Bestandteile der Form aufnimmt: „Die unmathematische Schwingung der Säule in Pästum ist z. B. ein Analogon zur Modifikation des Tempos: Belebtheit an Stelle eines Maschinenhaften Bewegtseins“ (NL 5[86], KSA 8, 63).<sup>48</sup> Form, so wie Nietzsche sie hier versteht, ist schließlich ein Zusammenwirken und Aushalten von gegensätzlichen Kräften (Starre und Bewegung, Regel und Anomalie), deren Gegensatz (oder „Differenzverhältnis“) nicht destruktiv, sondern konstruktiv ist. Form ist Widerspruch, der nicht aufgelöst, sondern gestaltet wird; sie ist Spannungsausgleich, Magnetfeld von entgegengesetzten Elementen, deren Instabilität zur treibenden Kraft ihrer Konfiguration wird.

---

<sup>47</sup> Vgl. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, 2.

<sup>48</sup> Ebd.: „Die Linien aber sind wie im ganzen Bau nieregelmäßig, so auch in der Säule nicht mathematisch hart; vielmehr giebt eine leise Anschwellung das innere schaffende Leben derselben auf das Schönste zu erkennen.“