I Überblickskommentar

Entstehung und Druckgeschichte

N.s Erstlingswerk erschien Anfang des Jahres 1872 unter dem Titel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* mit einem *Vorwort an Richard Wagner*. Es entstand nicht in einem Zuge, sondern auf weiten Strecken aus verschiedenen Texten, die N. dann synthetisierte. Während des Entstehungsprozesses kam es auch zu konzeptionellen Verschiebungen und Überformungen. Bereits vor den Vorträgen und Abhandlungen, die N. ganz oder teilweise in das Werk integrierte, läßt sich das leitende Interesse und auch die grundlegende Orientierung an Wagner und Schopenhauer aus N.s Beschäftigung während seiner Leipziger Studentenzeit (Winter 1868/69) erkennen. In einem Brief vom 4. Mai 1869 schrieb der Leipziger Freund Heinrich Romundt an N. (KGB II 2, Nr. 3, S. 8, 32–39): „Es tönt wie eine schöne halbverklungene Sage von vergangenem und wiedererstandenem Pessimismus, vom Drama der Zukunft, in dem Sophocles wiedergeboren wird und Laube aus dem Tempel treibt unter unserm begeisterten Zuruf, von der Musik als dem Schlüssel aller Kunstphilosophie, von Richard Wagner und Arthur Schopenhauer und von unzähligem Anderem zu mir herüber“.

Nach seiner Ernennung zum außerordentlichen Professor der Klassischen Philologie an der Universität Basel und zum Lehrer der griechischen Sprache in der obersten Klasse des Pädagogiums am 10. Februar 1869 teilte N. dem Freund Carl von Gersdorff in einem Brief vom 28. September 1869 mit, er plane „zwei öffentliche Reden“ zu halten, und zwar „über die Aesthetik der griech. Tragiker zb. über das antike Musikdrama“, und er fügte hinzu: „Wagner wird dazu aus Tribschen herüber kommen“ (KSB 3, Nr. 32, S. 60, Z. 23–26). Diesen beiden Vorträgen, die er am 18. Januar und am 1. Februar 1870 im Basler Museum hielt, gab er die Titel *Das griechische Musikdrama* (KSA 1, 515–532) und *Socrates und die Tragoedie* (KSA 1, 533–549). Erst viel später wurden sie aus seinem Nachlass veröffentlicht (Erstdrucke: Leipzig 1926 und 1927). Sie enthalten bereits zwei thematische Schwerpunkte der *Geburt der Tragödie*: der erste Vortrag die Auffassung der griechischen Tragödie als „Musikdrama“ im Sinne Wagners, der zweite den Untergang der Tragödie durch den vom sokratischen Rationalismus bestimmten Euripides. Schon bald darauf zeichnet sich eine umfassendere Konzeption ab. Am 28. März 1870 schreibt er an seinen Leipziger Lehrer Friedrich Ritschl, dessen Empfehlung er noch vor Promotion und Habilitation den Ruf nach Basel verdankte, er fühle „überall in Grundanschauungen usw ein Wachsen [...], das mir eine gute Frucht verkündet“ (KSB 3,

Nr. 68, S. 110, Z. 36 f.); und am gleichen Tag teilt er dem Freund Erwin Rohde mit, er nähere sich „einer Gesammtanschauung des griechischen Alterthums, Schritt für Schritt und zaghaft erstaunt“ (KSB 3, Nr. 69, S. 112, Z. 60–62). Noch bevor er Mitte August 1870 von Basel aufbricht, um als Sanitäter am deutsch-französischen Krieg teilzunehmen, formuliert er diese „Gesammtanschauung“ in dem Aufsatz *Die dionysische Weltanschauung* (KSA 1, 551–577). Darin entwirft N. zum ersten Mal sowohl die Grundstruktur der Tragödie wie das Wesen des Griechentums aus der (an sich schon bekannten) Polarität „apollinisch – dionysisch“. Erste Spuren davon finden sich bereits in zwei Notizen, die zwischen Winter 1869/70 und Frühjahr 1870 entstanden sind (NL 1869/1870, KSA 7, 3[25] und 3[27], 67). Nachdem N. infolge einer Krankheit schon bald – im September 1870 – aus dem Krieg nach Basel zurückgekehrt war, entnahm er eine Partie des Aufsatzes *Die dionysische Weltanschauung*, um sie unter dem Titel *Die Geburt des tragischen Gedankens* (hier erscheint erstmals die Vorstellung der „Geburt“) Cosima Wagner zu ihrem Geburtstag am 25. Dezember 1870 nach Tribschen zu bringen. „Abends liest uns Richard im Manuskript, das mir Professor Nietzsche als Geburtstagsgabe dargereicht hat“, notierte Cosima Wagner in ihr Tagebuch am 26.12.1870, „sie ist [...] von höchstem Wert; die Tiefe und Großartigkeit der in gedrängtester Kürze gegebenen Anschauungen ist ganz merkwürdig; wir folgen seinem Gedankengang mit größtem und lebhaftestem Interesse. Besondere Freude gewährt es mir, daß Richard’s Ideen auf diesem Gebiet ausgedehnt werden können“.

Anfang 1871 steht der Plan fest, von den bisher entstandenen Aufsätzen ausgehend eine größere Schrift zu veröffentlichen. Der aktuelle Anlaß ist die Bewerbung N.s um eine philosophische Professur im Januar 1871, ebenfalls in Basel. Dafür müsse er sich, so schreibt er am 29. März 1871 an Erwin Rohde, auch „philosophisch etwas ausweisen und legitimieren“ (KSB 3, Nr. 130, S. 189, Z. 13). Schon in den ersten Monaten des Jahres 1871 verfaßte er deshalb, wie er im gleichen Brief an Rohde berichtet (189, 13 f.), „eine kleine Schrift ‚Ursprung und Ziel der Tragödie‘“, und weiter heißt es (190, 42–61): „Von der Philologie lebe ich in einer übermüthigen Entfremdung, die sich schlimmer gar nicht denken läßt. Lob und Tadel, ja alle höchsten Glorien auf dieser Seite machen mich schaudern. So lebe ich mich allmählich in mein Philosophenthum hinein und glaube bereits an mich; ja wenn ich noch zum Dichter werden sollte, so bin ich selbst hierauf gefaßt [...]. Bald sehe ich ein Stück neuer Metaphysik, bald eine neue Aesthetik wachsen. [...] Ich lerne bereits nichts mehr, was nicht sofort in irgend einem Winkel des Vorhandenen einen guten Platz vorfindet“. Ein Teil des neuen Werkes erscheint im Voraus als Privatdruck unter dem Titel *Sokrates und die griechische Tragödie*. Im Brief an Erwin Rohde vom 7. Juni 1871 bezeichnet ihn N. selbst als „Umarbeitung jenes früheren Vor-

trags ‚Sokrates und die Tragoedie'" (KSB 3, Nr. 135, S. 197, Z. 50 f.). Er geht mit einigen Umstellungen als Kapitel 8–15 in die endgültige Fassung ein. Anfang 1872 erscheint diese unter dem Titel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Aus der Fassung vom Frühjahr 1871 sparte N. vor dieser definitiven Form ein Kapitel über den griechischen Staat aus, das er später „Fragment einer erweiterten Form der *Geburt der Tragödie*" nannte. Außerdem schloß er ein Kapitel über das Verhältnis des Mimus zur Musik aus. Ein am 22. Februar 1871, dem Geburtstag Schopenhauers, konzipiertes Vorwort (KSA 7, 351–357) ersetzte er durch ein neues *Vorwort an Richard Wagner*.

Trotz des schlechten Absatzes der Erstauflage und obwohl von dieser sogar noch ein großer Teil beim Verlag liegengeblieben war, bereitete N. schon bald – und viel zu früh – eine zweite Auflage vor, die vor allem stilistische Änderungen enthält. Am 31. Januar 1873 schreibt er der Mutter: „Die Correkturen für die zweite Auflage sind fertig, und das Exemplar schon in Leipzig" (KSB 4, Nr. 293, S. 118, Z. 38 f.). Viele von diesen Korrekturen gehen auf Erwin Rohde zurück. In einem Brief vom 31. Januar 1873 schreibt N. dem Freund: „Ich habe mit größtem Dank Deine reichliche Blüthenlese aus der ersten Auflage angenommen und ausnahmelos benutzt: möge ich es Dir in allem Recht gemacht haben. Eine kleine Umgestaltung der ersten drei Seiten war alles Umfänglichere, zu dem ich mich, bei der Correktur, verstehen konnte: sonst habe ich mancherlei in einzelnen Worten noch nachgebessert. Keine neue Vorrede, sondern alles, wie es war" (KSB 4, Nr. 294, S. 119, Z. 6–12). Erst in der ersten Jahreshälfte 1874 kommt diese zweite Auflage zum Druck, aber sie kann noch nicht erscheinen, denn von der ersten Auflage, so schreibt N. am 3. November 1874 an die Mutter, „sollen noch ein paar hundert übrig sein: erst wenn die verkauft sind, erscheint die zweite Auflage" (KSB 4, Nr. 401, S. 273, Z. 11–13). Da außerdem der bisherige Verleger Konkurs macht, sorgt erst vier Jahre später der neue Verleger Ernst Schmeitzner, der inzwischen die beiden letzten *Unzeitgemäßen Betrachtungen* herausgebracht hatte, für die Auslieferung, obwohl noch immer 170 Exemplare der ersten Auflage von N.s schwerverkäuflicher Erstlingsschrift vorhanden sind. Zusammen mit diesen 170 Restexemplaren liefert Schmeitzner die 750 Exemplare der zweiten Auflage im Jahre 1878 aus.

Auch diese zweite Auflage findet nur kümmerlichen Absatz. N. veranlaßt deshalb im Rahmen der im Jahr 1886 erscheinenden neuen Ausgabe seiner bisher entstandenen Werke eine „neue Ausgabe", die den unveränderten Text der zweiten Auflage und die Restauflage des ersten Drucks enthält. Allerdings wählt er nun den neuen Titel: *Die Geburt der Tragödie*. Darauf folgt der Untertitel: *Oder: Griechenthum und Pessimismus. Von Friedrich Nietzsche*. Unter der Verfasser-Angabe steht der Zusatz: *Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbst-*

kritik. Außerdem ersetzt er das huldigende *Vorwort an Richard Wagner* durch den *Versuch einer Selbstkritik*, in dem, wie es in einem Brief an Bernhard und Elisabeth Förster vom 2. September 1886 heißt, „ich meiner Wagnerei und Romantik von Ehedem gründlich die Wahrheit gesagt habe“ (KSB 7, Nr. 741, S. 239, Z. 20 f.).

Mit welchen Gefühlen und welcher Selbsteinschätzung N. das Erscheinen seines Erstlings wahrgenommen hatte, geht aus Versen hervor, die er unter dem Datum „Basel, am Neujahrstage 1872“ auf das Deckblatt seines persönlichen Exemplars schrieb. Sie lauten:

Schaff, das Tagwerk meiner Hände,
Grosser Geist, dass ich's vollende.

Die Verse stammen, in signifikant abgewandelter Form, aus einem kleinen Gedicht des jungen Goethe, das er in der ersten Weimarer Zeit verfaßt hatte:

Hoffnung

Schaff, das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende!
Laß, o laß mich nicht ermatten!
Nein es sind nicht leere Träume;
Jetzt nur Stangen, diese Bäume
Geben einst noch Frucht und Schatten.

Diese Verse fand N. in Bd. 1 seiner vierzigbändigen Goethe-Ausgabe, Stuttgart u. Augsburg 1855, S. 82 (=FA, Bd. 1, S. 305). Sie beziehen sich auf Goethes eigene Baumpflanzungen im Garten an der Ilm. Im Tagebuch vermerkte er am 1.11.1776: „Linden gepflanzt“. Am 8.11.1777 schrieb er an Charlotte von Stein: „Hernach fand ich daß das Schicksal da es mich hierher pflanzte vollkommen gemacht hat, wie mans den Linden tut man schneidet ihnen den Gipfel weg und alle schöne Äste daß sie neuen Trieb kriegen sonst sterben sie von oben herein. Freilich stehn sie die ersten Jahre wie Stangen da“. N. verlieh den Versen aus Goethes kleinem Gelegenheitsgedicht, obwohl er sie als Zitat in Anführungszeichen setzte, einen anderen Sinn, indem er nicht nur die beiden Anfangsverse separierte, sondern vor allem Goethes Worte „Hohes Glück“ durch die Wendung „Grosser Geist“ ersetzte. Damit wollte er sich als Genie verstehen, dem durch den „grossen Geist“ eine Inspiration zuteilgeworden ist, auf die er auch künftig Anspruch erhebt. Zur Bekräftigung schrieb N. unter die Verse seine Initialen: F N. Während der Entstehungszeit der Tragödienschrift

griff er bezeichnenderweise immer wieder auf die Genie-Hymnen des jungen Goethe zurück. Vgl. NK 13, 29 f.

Quellen

Das Spektrum der Quellen ist weit. Es reicht von zeitgenössischen Autoren und geistigen Strömungen zurück bis in die Antike. Die größte konzeptionelle Bedeutung kommt den Werken Schopenhauers sowie Wagners theoretischen Schriften zu. Von Schopenhauer bezieht N. seine Metaphysik der Kunst: den Gedanken vom Vorrang der Musik vor allen anderen Künsten, weil sie sich nicht wie diese aus der Welt der Erscheinungen herleitet, sondern unabhängig davon aus dem tiefsten Wesen der Welt selbst entspringe und ihm entspreche. Von Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* stammt auch N.s pessimistische Weltanschauung und die aus ihr resultierende Polemik gegen den „Optimismus". Mit Schopenhauer, der den von Schmerz, Leiden und Unseligkeit zerrissenen Weltgrund als „Willen" bezeichnet und seine Manifestation in der Sphäre der Triebe sieht, versteht er die Tragödie als Ausdruck dieses Pessimismus. Inspiriert von Jacob Burckhardts These von der pessimistisch-dunklen Grundierung der griechischen Kultur, überträgt er ihn auch auf die Griechen insgesamt. Weiterhin erklärt er mit Schopenhauer die Welt der „Vorstellung" als Möglichkeit, sich im schönen Schein über die Unseligkeit des Seins, wenn auch nur vorübergehend und illusionär, zu erheben. Mit Schopenhauer deutet er schließlich auch die Aufhebung des „principium individuationis" als tragischen und zugleich aus der Sphäre des oberflächenhaften Scheins in den Urgrund zurückführenden Elementarvorgang des Daseins.

Große Bedeutung für N. hatte Schopenhauers These von der Nachrangigkeit des Intellekts gegenüber dem „Willen", der sich vor allem in der Triebsphäre kundtut. Schopenhauer selbst sah im Primat des naturhaft-blinden „Willens" gegenüber dem Erkennen seine große Neuerung in der ganzen bisherigen Geschichte der Philosophie. Bündig legt er dieses Konzept und seine Tragweite für die Geschichte des Denkens in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* dar (Zweiter Band, Zweites Buch, Kapitel 18: ‚Von der Erkennbarkeit des Dinges an sich'; Frauenstädt, Bd. 3, S. 222 f.). N. radikalisiert Schopenhauers Grundposition zu einer intellekt-feindlichen Wertung. Er konzentriert sie pars pro toto auf „Logik" und „Dialektik" als Formen eines rationalistischen Philosophierens. Zu dessen Repräsentanten macht er Sokrates und den „Sokratismus" (GT 13–15), nachdem er schon bei Euripides die gleiche Tendenz diagnostiziert hatte. Trotz der weitgehenden Orientierung an Schopenhauer überschreitet N. immer wieder dessen resignativ-pessimistische

Fixierungen im Hinblick auf eine erhoffte „Zukunft“ (hierzu Genaueres in den Einzelkommentaren).

Mit Wagner wußte sich N. insofern in Übereinstimmung, als dieser Schopenhauers Musikästhetik, d. h. die Anschauung vom metaphysischen Vorrang und vom apriorischen Charakter der Musik übernahm. Im Unterschied zu Schopenhauer allerdings hatte Wagner, wenn auch mit divergenten Thesen, die Verbindung des „Wortes“ und damit des Dramas in einen genetischen Zusammenhang mit der Musik zu bringen versucht, schon in seiner 1851 erschienenen Schrift *Oper und Drama* und dann besonders in seinem *Beethoven*, der 1870 erschienenen Festschrift zu Beethovens hundertstem Geburtstag. Daran schloß sich N. an, indem er die Tragödie als „Entladung“ der (dionysischen) Musik in (apollinische) Vorstellungen interpretierte: als „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. Auch in dem aus diesem „Geiste der Musik“ hergeleiteten und gegen ein rationales Daseinsverständnis gerichteten Kult des „Gefühls“ folgt N. Wagner. Die Hauptbedeutung Wagners für N.s Schrift lag darin, daß er in Wagners „Musikdrama“ die „Wiedergeburt der Tragödie“ in seiner Zeit erkennen wollte und an diese Wiedergeburt Hoffnungen auf eine Erneuerung der „Kultur“ überhaupt knüpfte. Er zog viele von Wagners theoretischen Schriften heran, am intensivsten die Hauptschrift *Oper und Drama*.

Das in der Wirkungsgeschichte bei weitem dominierende Gegensatzpaar „dionysisch – apollinisch“, das N. mit Schopenhauers Opposition von „Wille“ und „Vorstellung“ korrelierte, hatte allerdings ganz andere Quellen, die er nicht nennt. Er kannte die Verbindung des Apollonkults mit dem Dionysoskult in Delphi aus mehreren antiken Texten, vor allem aus Plutarchs Schrift *Über das E in Delphi* und aus der *Beschreibung Griechenlands* des Pausanias (vgl. den Kommentar zu 25, 4–6). Er studierte die davon ausgehenden Darstellungen des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt die schon von Plutarch thematisierten Auswirkungen in einer „dionysischen“ Musik, deren Hauptmerkmal eine berauschende ‚Auletik‘ (Aulós = „Flöte“) war, und in einer „apollinischen“ Musik, der die klar-gesetzmäßige ‚Kitharodik‘ entsprach (Kithara = Leier, Attribut des Apollon). Auch die von der polaren Konstellation Dionysos – Apollon abgeleitete begriffliche Ausformung „dionysisch – apollinisch“ war schon in einer Reihe von Werken vorgegeben. N.s eigentliche, von ihm zwar nicht genannte, aber als Lektüren während der Arbeit an GT nachweisbare Quellen für die Begriffe ‚dionysisch‘ und ‚apollinisch‘ sind: das von ihm mehrmals aus der Universitätsbibliothek Basel ausgeliehene Standardwerk von Ludwig Preller: *Griechische Mythologie* (2 Bde, 1854), das ebenfalls mehrmals herangezogene Werk von Friedrich Gottlieb Welcker: *Griechische Götterlehre* (2 Bde, 1857 u. 1860) und vor allem das von ihm während der Entstehung der Tragödienschrift aus der Universitätsbibliothek Basel entliehene Werk von Julius Leopold Klein:

Geschichte des griechischen und römischen Drama's, Leipzig 1865. Darin fand er das Begriffspaar Apollinisch-Dionysisch programmatisch exponiert. Mindestens ebenso wichtig war für die Konzeption seiner Tragödienschrift die von J. L. Klein vorgenommene Verbindung des Apollinischen und des Dionysischen speziell im Hinblick auf die griechische Tragödie (vgl. den Kommentar zu 25, 4–6).

N.s Konzeption des Dionysischen, die über diese bipolare Konstellation von „Kunsttrieben" hinaus seine Kunst-Metaphysik bestimmt und die er auch in dem *Versuch einer Selbstkritik* von 1886 als zentral definiert, hat ebenfalls einen Einzugsbereich von Quellen. Sie lassen die Romantisierung des Dionysos seit Beginn des 19. Jahrhunderts erkennen. N. zog Georg Friedrich Creuzers vierbändige *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* heran, ein Werk, das man geradezu als „Bibel der Romantik" bezeichnet hat, weil es die griechische Mythologie mit dem – von Goethe abgelehnten, aber von Schelling geschichtsphilosophisch-spekulativ ausgebauten – dreifachen romantischen Interesse am Mysterienwesen, am Orientalischen und am Indischen verband. Creuzer, der in seinen gelehrten Anmerkungen einen reichen Fundus von antiken Dionysos-Überlieferungen und Mythologemen bot, interessierte sich besonders für die spätantike neuplatonische Spekulation, welche die mythologische Überlieferung theologisierend ausdeutete und mit kosmologischen Allegoresen versah. In diesen neuplatonischen Schriften (Plotin, Proklos, Olympiodoros) spielt gerade die Konstellation Apollon – Dionysos unter dem Gesichtspunkt der *individuatio* und der Entindividualisierung eine Rolle. Dies ließ sich gut mit Schopenhauers Theorien ins Verhältnis setzen.

Creuzer widmete fast den ganzen dritten Band seines Werks dem Dionysos. Er bezeichnete ihn als „Gott der Götter" und erhob ihn erstmals zur Zentralfigur der ganzen griechischen Mythologie. Diese romantische und romantisierende Aufwertung des Dionysos markierte einen Paradigmenwechsel gegenüber der von Winckelmann (mit seinem berühmten Hymnus auf den Apoll vom Belvedere) inaugurierten „apollinisch"-klassizistischen Konturierung der griechischen Kultur, die auch im 19. Jahrhundert noch lange fortwirkte. N. reflektierte in seiner Tragödienschrift und in nachgelassenen Notizen aus deren Entstehungszeit den Paradigmenwechsel und machte ihn sich trotz seiner Verbindung von Apollinischem und Dionysischem weitgehend zueigen. In diesem Spannungsfeld spielen auch Winckelmanns Schriften als Quelle immer wieder direkt und indirekt in die Tragödienschrift herein (vgl. den Kommentar zu 28, 1–4, zu 28, 4 f. und zu 155, 27–156). Auf Creuzers *Symbolik und Mythologie* weist nicht zuletzt N.s „symbolisches" Verfahren im Umgang mit der griechischen Mythologie zurück. Das von Creuzers romantischer „Symbolik" ausgehende Interesse weniger an der historischen Überlieferung als an der „symbolisch"-

spekulativen Ausdeutung der griechischen Mythologie bestimmt N.s Methode in der Tragödienschrift. Sie macht die griechische Mythologie vor allem zur archetypischen „Symbolik“ von Schopenhauers Philosophemen und Wagners Musik.

Schon vor Creuzer hatte Hölderlin, ein erklärter Lieblingsautor N.s, Dionysos zur mythologischen Zentralfigur einer ganzen Reihe von Gedichten erhoben, aus frühromantischem Geist und ebenfalls in kulturphilosophischer und poetologischer Perspektivierung. N., der in der Entstehungszeit der Tragödienschrift, anschließend an Hölderlin, Skizzen zu einem Empedokles-Drama entwarf und in der ersten der alsbald folgenden *Unzeitgemäßen Betrachtungen (David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller)* Hölderlin nicht nur würdigt, sondern auch aus einem seiner Gedichte wie selbstverständlich ohne besondere Namensnennung zitiert, dürfte mit dieser „dionysischen“ Dimension von Hölderlins Dichtung vertraut gewesen sein, auch wenn sie sich nicht direkt als Quelle fassen läßt.

Ebenso wichtig wie das Mythogramm Dionysos, das am Ende des 20. Kapitels der Tragödienschrift schon die später im Namen des Dionysos propagierte Lebensphilosophie ankündigt, wurde das aus zahlreichen Quellen gespeiste konträre Thema: dasjenige einer spätzeitlichen Kultur, die N. als Verfall der ursprünglichen, „dionysischen“ Lebensenergien interpretiert. Den übergreifenden zeitgenössischen Horizont für diese Konzeption und die Heranziehung von Quellen mit entsprechender Tendenz bildet das seit den Dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts und dann immer mehr bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein virulente Epigonen-Thema (vgl. den Kommentar zu 75, 25–32). Es durchzieht N.s *Geburt der Tragödie* ebenso wie die anderen Frühschriften; in den Spätschriften steigert sich diese Diagnose eines spätzeitlich-epigonalen Niedergangs zur Diagnose der Décadence. Ihr zufolge zeugen Kultur und Geschichte generell sowie die Geschichte der Tragödie speziell von einem fortschreitenden Verfall. Zahlreiche Werke seit Gibbon und Rousseau hatten die Geschichte überhaupt als Verfallsprozess interpretiert; für die Geschichte der Tragödie diente die Darstellung des Aristophanes in seiner Komödie *Die Frösche* als älteste und in allen späteren Interpretationen entscheidend fortwirkende Quelle. Ausdrücklich und nachdrücklich beruft sich N. in der Tragödienschrift selbst auf diese Quelle, deren Wertungen ihm vor allem in August Wilhelm Schlegels einflußreichen und lange fortwirkenden *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* wiederbegegneten. Fast ein halbes Jahrhundert nach dem erstmaligen Erscheinen von A. W. Schlegels *Vorlesungen* im Jahr 1809 stellt der Verfasser des Artikels über ‚Griechische Literatur‘ in der auch von N. herangezogenen *Allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste* von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber (Bd. 81, Leipzig 1863,

S. 309) fest, daß die Brüder Schlegel „nach vielen Seiten hin anregend und belehrend gewirkt“ haben: „Dies gilt besonders von A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*; man hat ihm nicht mit Unrecht vorgeworfen, daß er hinter der glatten und gewandten rhetorischen Darstellung geschickt seine Schwächen verberge, daß sein Urtheil weder tief, noch unbefangen genug sei; aber Thatsache ist, daß Schlegel's kritische Ansichten Gemeingut geworden sind und die Meisten, die auf ihn folgten, unter seinem Einflusse stehen“. Nicht zuletzt in Wagners Ausführungen zur griechischen Tragödie fand N. die von Aristophanes ausgehenden Einschätzungen A. W. Schlegels wieder.

Aristophanes inszenierte in seinen *Fröschen* einen Wettkampf zwischen dem ersten der drei großen Tragiker, Aischylos, und dem letzten, Euripides. Aus einer deutlich konservativen Einstellung und unter dem Eindruck des gerade in die letzte Lebenszeit des Euripides fallenden, für Athen desaströsen Ausgangs des Peloponnesischen Krieges, eines historischen Niedergangs also, stellt Aristophanes das Werk des Aischylos als Zeugnis heroischer Größe und Kraft (wie es dem Aufstieg Athens zur griechischen Vormacht nach den siegreichen Schlachten der Perserkriege entsprach) und auch als Zeugnis urtümlich-erhabener Sprachgewalt dar, das Werk des Euripides dagegen als sophistisch vernünftelndes, auf den Dutzendmenschen und dessen Alltagssprache zugeschnittenes Niedergangsprodukt. Im Besonderen begründet Aristophanes sein karikaturistisches Zerrbild des Euripides mit dessen Infektion durch die Sokratische Philosophie und ihre alles durchdringende Rationalität. Diese Konstellation von Euripides und Sokrates und die sich mit ihr verbindende Behauptung vom Verfall der Tragödie ist maßgebend für N. in den Kapiteln 11–13 der *Geburt der Tragödie*. Zugleich wußte er sich im Einklang mit Wagner, der in der von Aristophanes ausgehenden Tradition die Tragödie des Aischylos über alles schätzte, in den Tragödien des Euripides aber den „Verfall der griechischen Tragödie“ sah, weil in ihnen – das ist noch ein Hauptargument N.s – die „Verstandesreflexion“ über das „Gefühl“ gesiegt habe, das in der Musik der Chorlieder lebendig gewesen sei (Richard Wagner: *Oper und Drama*, in: GSD IV, 145). Wie Wagner begründet N. den Verfall der Tragödie mit der Schwächung des angeblichen musikalischen Urelements durch den Verstand.

Das Kontrastprogramm zu diesem Niedergangsszenario bot eine traditionell mit alles überragender Autorität ausgestattete Quelle: die *Poetik* des Aristoteles mit ihren Ausführungen zur Tragödie. Direkt und noch öfter indirekt bezieht sich N. kritisch auf diese für ihn ex negativo wichtige Quelle. In einem separat überlieferten Fragment lehnt er die *Poetik* des Aristoteles sogar grundsätzlich ab (vgl. den Kommentar zu 104, 25–28), weil er Aristoteles selbst schon der spätzeitlich-rationalistischen Verfallsphase der griechischen Kultur zurech-

net und ihm daher nicht mehr die richtigen Maßstäbe zubilligt. Im Gegensatz zu der Theorie vom Niedergang der Tragödie stellt Aristoteles, und darin stimmte die gesamte wissenschaftliche Tradition mit ihm überein, die Geschichte der Tragödie als eine Entwicklung zur vollendeten Form dar (*Poetik* 1449 a 15), die sie bei Sophokles und Euripides gefunden habe. Diese Entwicklung kam Aristoteles zufolge durch die volle Entfaltung des Dialogs zustande, also gerade durch das Element, das N. als Symptom des Niedergangs verurteilt, weil er in seiner archaisierenden Argumentation der Musik nicht nur geschichtlich den Vorrang zuerkennt, sondern sie auch zum einzig Wesentlichen deklariert. Auch den Schwerpunkt der Aristotelischen Tragödienpoetik lehnt er ab: die Konzentration auf die Handlung und deren strukturbildende Elemente, das eigentlich Dramatische also. Dieses ist für N. ebenfalls schuld an der Marginalisierung der „Musik" und ihres gefühlshaft aufgeladenen „Pathos", das er im Wortsinn als „Leiden" mit Schopenhauerschen Kategorien auf die mystische Identifikation mit dem metaphysischen, leiderfüllten „Urgrund" zurückbezieht.

Für die Kapitelsequenz über Sokrates und den Sokratismus (12–13) griff N. auf Platon zurück, dessen Dialoge insofern eine notwendigerweise immer wieder zitierte Quelle sind, als sie trotz der Platonischen Überformung wichtige Mitteilungen über die Aussagen, das Verhalten und den Tod des Sokrates enthalten. Davon macht N. reichlich und mit genauer Quellenkenntnis Gebrauch, jedoch ohne von seinem ganz im Gegensatz zu Platons Dialogen stehenden, weil grundsätzlich negativen Sokratesbild abzurücken. Vollends versucht er mit dem negativ besetzten Begriff des „Sokratismus" die durch eine lange Tradition geheiligte Sokrates-Figur vom Sockel zu stürzen. Sokrates ist für ihn ein Exponent des Niedergangs. Darin blieb Aristophanes für ihn maßgebend, und er radikalisierte dessen Abwertung des Sokrates noch aus dem fundamental irrationalistischen Ansatz seiner Erstlingsschrift. Eine weitere Quelle für seine Ausführungen über Sokrates, wenn auch nicht für die negative Wertung, war die Schrift des spätantiken Handbuchverfassers Diogenes Laertius über *Leben und Meinungen der Philosophen*.

Unter den anderen Quellen fällt durch direkte Nennung Schiller auf, dessen Vorrede zur *Braut von Messina* (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*) N. ebenso rezipierte wie die Abhandlung *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, die Theorie des Erhabenen und Pathetischen sowie die Vorstellung einer „ästhetischen Erziehung". Diese liegt den Hoffnungen zugrunde, die sich mit Wagner verbinden und sich über die „Wiedergeburt" der Tragödie hinaus auf eine kulturelle Erneuerung richten. Eine Notiz aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift lautet: „Ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes" (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[88], 255, 17). Ähnlich wie die Berufungen auf Goethe sind auch diejenigen auf Schiller immer wieder von Mißverständnissen oder Entstellungen beeinträchtigt (vgl. NK 55, 12–18).

Die häufige Berufung auf Goethes *Faust* hat Bedeutung für die Legitimation der in GT propagierten Absage an die Sphäre des Wissens und der Wissenschaft („Habe nun ach …“), gehört aber auch zu den zahlreichen indirekten Echo-Wirkungen, die N. im Hinblick auf Wagner inszeniert. *Faust* war für Wagner ein Leittext sowohl in seinen theoretischen Schriften wie in mehreren Kompositionen. Er plante eine „Faust-Symphonie“, von der er allerdings nur den ersten Satz abschloss (1839/40). In einer Neufassung (1855) gab er diesem Satz den Titel *Eine Faust-Ouvertüre*. Den *Faust* stellte er als das von ihm am meisten bewunderte literarische Werk an die Seite von Beethovens Neunter Symphonie. Zu der von ihm selbst in Dresden dirigierten Aufführung der Neunten Symphonie verfaßte er 1846 ein Programm, in dem er ihren musikalischen Duktus fortlaufend durch *Faust*-Zitate kommentierte. Als das „einzige wahrhafte deutsche Originalstück von allerhöchstem dichterischem Werte“ bezeichnete er in der Abhandlung *Über Schauspieler und Sänger* (1872) Goethes *Faust*. „Der Faust sollte eigentlich die Bibel sein, ein jeder sollte jeden Vers daraus auswendig wissen“, bemerkte er 1873 einem Tagebuch-Eintrag Cosimas zufolge (CT I, 658). Nachdrücklich brachte Wagner auch seine Bewunderung für den *Faust II* zum Ausdruck, den N. in GT gerne zitiert.

Von den zahlreichen gelehrten Darstellungen, die N. benutzte, favorisierte er Karl Otfried Müller: *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders* (2 Bde, Breslau 1841) und das große zweibändige Werk von Gottfried Bernhardy: *Grundriss der Griechischen Litteratur* (zuerst Halle 1835 u. 1845; weitere bearbeitete Auflagen) sowie das schon genannte Werk von Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's*. Bd. 1: *Geschichte des griechischen und römischen Drama's*. Außerdem benutzte er eine ganze Anzahl speziellerer Abhandlungen. Unter diesen kommt der Abhandlung von Paul Graf Yorck von Wartenburg: *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles* (Berlin 1866) besondere Bedeutung zu. Sie bot anschließend an eine von N. ebenfalls herangezogene wegweisende Abhandlung von Jacob Bernays (*Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857) ein „pathologisches“ Verständnis statt der gängigen moralischen oder bloß auf Gefühlsregulierung zielenden Interpretation der Katharsis; davon ausgehend entwickelte Yorck von Wartenburg, der später durch einen bedeutenden Briefwechsel mit Dilthey (und dessen Reflexe in Heideggers *Sein und Zeit*) bekannt wurde, eine Theorie, die als dionysisches Grundmuster der griechischen Tragödie eine kathartisch wirkende ekstatische Erregung statuiert und diese besonders aus dem Erlebnis einer dionysischen (Tragödien-)„Musik“ herleitet. Die Darstellungen von Karl Otfried Müller und Gottfried Bernhardy galten damals in der Fachwelt als die maßgebenden Werke zur griechischen Literaturgeschichte.

Im Ganzen zeichnet sich in N.s Quellen-Benutzung eine deutliche Verlagerung der Schwerpunkte ab, die mit der Verlagerung der thematischen Schwerpunkte zusammenhängt. In den ersten beiden Hauptteilen, die in den Kapiteln 1–15 die „Geburt“ und den Niedergang der griechischen Tragödie darstellen, kommt den antiken und (nie genannten) altphilologischen Quellen besondere Bedeutung zu. Im dritten Hauptteil, der in den Kapiteln 16–25 der „Wiedergeburt der Tragödie“ bei Wagner gilt, häufen sich die Wagner-Bezüge bis hin zu zahlreichen Zitaten, Anspielungen und Übernahmen von Leitvorstellungen aus Wagners theoretischen Schriften, besonders aus der großen Abhandlung *Oper und Drama* (N. nennt sie mehrmals explizit in seinen Briefen), sowie zu Ausführungen über einzelne seiner Musikdramen, so über *Tristan und Isolde*, und zu Anspielungen auf den *Ring des Nibelungen* und die *Meistersinger von Nürnberg*. Zudem verdichten sich in diesem letzten Teil die kulturkritischen Auseinandersetzungen mit der Moderne, sodaß auch zahlreiche Beziehungen auf andere Quellen hereinspielen. Konzeptionell und kategorial bestimmend bleiben aber auch hier Schopenhauer und Wagner.

Konzeption, Struktur und Stil

Schon im ersten Satz seines späteren *Versuchs einer Selbstkritik* bezeichnete N. sein literarisches Debüt als „fragwürdig“ und alsbald nannte er es „ein Erstlingswerk auch in jedem schlimmen Sinne des Wortes“, ja ein „unmögliches Buch“ (KSA 1, 13). Er hatte es unter dem beherrschenden Eindruck von Schopenhauers Philosophie und Wagners Ästhetik des „Gesamtkunstwerks“ verfaßt. Bereits der Titel der Erstauflage *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* besteht aus Wagner-Formeln. Immer wieder beschwört Wagner in seinen theoretischen Schriften geradezu formelhaft den „Geist der Musik“, und er hat eine Vorliebe für die Geburtsmetapher (Belege im Einzelkommentar zum Titel, S. 83). Von Wagner übernimmt N. vor allem den kulturreformatorischen Anspruch. Bis in die Großstruktur seiner Schrift zeichnet er sich ab. Nach der Einleitung über das Dionysische und das Apollinische – er übernahm diese Begriffe und auch ihre Anwendung auf die Tragödie aus der wissenschaftlichen Literatur (vgl. den Überblickskommentar zu den Quellen, S. 42 f., sowie den detaillierten Einzel-Kommentar zu 25, 4–6) – entwickelt er in einem ersten Teil die „Geburt“ der Tragödie (Kap. 1–10), in einem zweiten Teil (Kap. 11–15) stellt er den Niedergang und den „Tod“ der Tragödie dar, um dann in einem dritten Teil (Kap. 16–25) die moderne „Wiedergeburt der Tragödie“ durch Wagner anzukündigen. Er selbst hat diese Gliederung in mehreren Schemata entworfen (NL 1871/1872, KSA 7, 14[4], 14[5], 14[6], 376 f.). Damit eine „Wiedergeburt“, von

der Wagner selbst nachdrücklich sprach, als historisches Ereignis plausibel erscheint, malt N. ein Tableau vom Niedergang der antiken Tragödie und interpretiert, wie ebenfalls schon Wagner selbst in seiner Haupt-Schrift *Oper und Drama*, die Geschichte der neuzeitlichen Oper vor Wagner als „Entartung". Erst dadurch kann Wagner die epochale „Wiedergeburt" zugeschrieben werden.

Strategisch und konzeptionell kommt dem ersten Teil mit den Kapiteln über die „Geburt" der griechischen Tragödie eine doppelte Funktion zu. Erstens soll vor dem Hintergrund der im deutschen Kulturleben fest verankerten Vorstellung von der Mustergültigkeit der griechischen Kultur die griechische Tragödie als prototypisches und repräsentatives Erzeugnis erscheinen (Homer, über den N. seine Basler Antrittsvorlesung gehalten hatte, wird abgedrängt), damit deren „Wiedergeburt" bei Wagner analog als gesamtkulturell relevantes Ereignis der Erneuerung wahrgenommen wird. Zweitens soll die von Schopenhauers und Wagners Musik-Konzeption bestimmte und nach deren Kategorien durchstrukturierte Präsentation der griechischen Tragödie dem Werk Wagners eine apriorische Legitimation verschaffen. Es handelt sich um einen Zirkelschluß: Die Vorstellungen Schopenhauers und Wagners, der sich trotz mancher konzeptioneller Divergenzen ebenfalls an Schopenhauer orientierte, werden zuerst auf die griechische Tragödie zurückprojiziert, damit anschließend Wagners Werk als Wiedergeburt der griechischen Tragödie nach deren (von Schopenhauer her konstruierten) Prinzipien erscheinen kann. In einer Notiz aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift im Jahr 1871 drückt N. es so aus: „Von den Griechen sollen wir das Wagnersche Kunstwerk verstehn" (NL 1871, KSA 7, 13[5], 373). Und in der Vorstufe *Das griechische Musikdrama* heißt es abschließend vom „antiken Musikdrama": „Wer aber bei seinem Anblick an das Ideal des jetzigen Kunstreformators erinnert wird, der wird sich zugleich sagen müssen, daß jenes Kunstwerk der Zukunft durchaus nicht etwa eine glänzende, doch täuschende Luftspiegelung ist: was wir von der Zukunft erhoffen, das war schon einmal Wirklichkeit – in einer mehr als zweitausendjährigen Vergangenheit" (KSA 1, 531 f.).

N. versucht die „Geburt" der Tragödie sowohl *historisch* wie *philosophisch-systematisch* darzustellen. Obwohl der Titel eine Abhandlung über die „Geburt" der Tragödie ankündigt, verschiebt sich der Fokus der *historischen* Darlegungen im Verlauf der Abhandlung immer mehr auf den Niedergang der Tragödie bis hin zu einem grenzwertigen Endstadium. Das schwer greifbare „Geburts"-Stadium gibt N. apodiktisch als durch die Überlieferung gesichert aus. So verficht er die in enger Anlehnung an Wagner formulierte Titelthese von der Geburt der Tragödie „aus dem Geiste der Musik" mit dem Hauptargument, „dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor" gewesen sei (52, 13–15).

Zwar gibt es Überlieferungen, die besagen, daß die Tragödie aus einem Chor *entstanden* ist, aber es ist problematisch, aus einer solchen Entstehung zu schließen, dieser Chor sei selbst schon die ursprüngliche Tragödie gewesen. Außerdem setzt N. den „Chor“ mit „Musik“ gleich, obwohl der Chor bei den Griechen vor allem kultischer Tanz ist und die Chorlieder der griechischen Tragödie auch einen Text haben. Überdies spricht N. nicht bloß von Musik, sondern wie schon Wagner vom „Geist“ der Musik, der nichts anderes bedeutet als die spätromantische Interpretation der ins Metaphysische gehenden Musiktheorie Schopenhauers (und in dessen Gefolge Wagners). Auch bleibt das Problem, wie sich aus der „Musik“ des Chores der Übergang zum Drama, denn ein solches ist ja die Tragödie, vollziehen konnte. N. überspringt diese Schwierigkeit, indem er den Chor selbst zum „Urdrama“ deklariert: Man habe „diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama in’s Herz zu sehen“ (52, 16 f.). Allerdings kommt das „eigentlich“ Dramatische – schon das Wort „Drama“ heißt „Handlung“ – gar nicht zur Sprache.

Hier wie auch im weiteren Verlauf der Tragödienschrift befindet sich N. in einem von ihm selbst markierten grundsätzlichen Widerspruch zu Aristoteles (hierzu genauer NK 140, 24–28), der in seiner *Poetik* gerade nicht die Musik, sondern die Handlung der Tragödie ins Zentrum stellt. Das Grundmuster der Handlung sieht Aristoteles vom „Mythos“ vorgegeben, den er insofern auch als wesentlich für das Drama erklärt. „Mythos“ ist für ihn im griechischen Wortsinn die Sage, die Fabel, die der Handlung zugrundeliegt. Da N. zugunsten der „Musik“ die Handlung möglichst auszuklammern sucht, darf für ihn auch der Mythos nicht diese griechische Bedeutung und nicht die ihm von Aristoteles zugemessene fundamentale Funktion haben. Er muß vielmehr zu einem Sekundärprodukt der „Musik“ werden. Diese Strategie verfolgt N. in *systematischer* Absicht, indem er die Vorstellungswelt des Mythos (den Begriff „Handlung“ vermeidet er) als analogische, bildhafte Produktion der apriorischen, amimetischen Musik darstellt. Wie aber läßt sich diese Produktion, d. h. die behauptete Genese des bildhaften Mythos aus der bildlosen Musik überhaupt begreifen? N. argumentiert hier nicht historisch, sondern geht in analogisierender Übertragung von der ins Prinzipielle reichenden Willensmetaphysik Schopenhauers aus. In Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* produziert der „Wille“ als metaphysisch-apriorischer Seinsgrund die scheinhafte Welt der „Vorstellung“. N. überträgt zunächst analogisierend die Grundfunktion von Schopenhauers „Willen“ auf das „Dionysische“, indem er das Dionysische ebenfalls als apriorisches generatives Prinzip auffaßt, damit aber auch die als „dionysisch“ definierte Musik; aus dieser Sphäre läßt er analog zu Schopenhauers „Vorstellung“ das bildhafte, sowohl als Erscheinung wie als scheinhaft begriffene „Apollinische“ hervorgehen, um sodann, in einer tragö-

dienspezifischen Derivation, den bildhaften „Mythos“ daraus abzuleiten. Die ganze Operation, eine „Geburt der Tragödie“ nicht historisch vorzuführen, sondern systematisch zu konstruieren, beruht demnach auf einer analogisierenden Übertragung der metaphysischen Theorie Schopenhauers und der daraus abgeleiteten weiteren Analogisierungen. Von Anfang an fällt denn auch in N.s Schrift die häufige und charakteristische Verwendung der Worte „analog“ und „gleichsam“, „Gleichnis“, sowie der Wendungen „in ähnlicher Weise wie“ (25, 6 f.), „symbolisches Analogon“ (27, 33) u.ä. auf.

Die letztlich metaphysische, d. h. *vor* und *über* allem Historischen liegende Konzeption einer „Geburt“, eines „Ursprungs“ der Tragödie hat zur Folge, daß N. es vermeidet, eine geschichtliche Entwicklung der Tragödie in ihrer historisch konkreten Form darzustellen, obwohl gerade dafür klare und ihm auch bekannte Anhaltspunkte vorhanden sind: zuerst das Hervortreten eines einzelnen Akteurs (des „Protagonisten“) aus dem Chor, dann die Entstehung des Dialogs, nachdem Aischylos einen zweiten, Sophokles schließlich einen dritten Schauspieler auf die Bühne gebracht hatte und nachdem mit solchen handelnden Personen und ihren Charakteren eine äußerlich schlüssige und psychologisch motivierte Handlung zustandegekommen war. N. hingegen interessiert sich nur für die Musik, alles andere ist für ihn schon eine Abweichung, ja ein Abfall vom „Ursprung“, den er auf fragwürdige Weise mit dem „Wesen“ gleichsetzt. Schon die historische Ausformung der Tragödie erscheint ihm als Niedergang, weil die Entwicklung und Expansion der Handlung sowie die entsprechende Ausprofilierung der Akteure und ihrer Schicksale notwendigerweise den Anteil des Chores an der griechischen Tragödie schmälerten. Auch versucht er die „Helden“, also die Hauptakteure der Handlung – ähnlich wie schon das im Mythos vorliegende Handlungs*muster* – auf den Urgrund der Musik als generatives Substrat zurückzuführen und damit ihrer Eigenwertigkeit zugunsten der Musik zu berauben. Dafür bedient er sich in einem ersten Schritt der Äquivokation von Musik und „Dionysischem“. In einem zweiten Schritt behauptet er, daß „die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus [hier schlägt er die Brücke zu Schopenhauers „Willen“ als Grund alles vom „Leiden“ bestimmten Daseins] zum Gegenstand hatte und dass der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysus war“; er fügt sogar an, es dürfe „mit der gleichen Sicherheit“ behauptet werden, „dass niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern dass alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u. s. w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind“ (71, 20–24).

Es braucht hier nicht erörtert zu werden (vgl. dazu den Einzelkommentar), daß die angeblich „unanfechtbare Ueberlieferung“ (71, 16) und die „mit der

gleichen Sicherheit“ aufgestellte These lediglich eine spekulative Behauptung ist. Es kommt auf N.s Intention an: Wie er schon die Handlung der Tragödie und den Mythos auf die „dionysische“ Musik als generatives Substrat zurückführt, so führt er auch die „Helden“ als Akteure der Handlung auf Dionysos zurück, denn als allegorisches Mythogramm der „dionysischen“ Musik ist Dionysos letztlich wiederum mit dieser eins. Demnach kommt nur der – nach Schopenhauers metaphysischen Kategorien verstandenen – Musik die „dionysische Wahrheit“ (73, 26 f.) des apriorisch ‚Eigentlichen‘ zu. Alles andere ist sekundäre Hypostase, die aus diesem Eigentlichen hervorgeht und immer auf dieses zurückweist. Insofern kann alles andere nur „Maske“, „Vehikel“ und „Symbol“ sein. Am deutlichsten drückt sich dies in folgendem Satz aus, in dem N. der personifizierten „dionysischen Wahrheit“ Subjektstatus und Verfügungsmacht verleiht: „Die dionysische Wahrheit übernimmt das gesammte Bereich des Mythus als Symbolik i h r e r Erkenntnisse“; darauf folgt alsbald die Feststellung, daß der „Mythus zum Vehikel dionysischer Weisheit“ geworden sei (73, 26–33). Ebenso wie die „dionysische Wahrheit“ (zu der nicht „Erkenntnisse“ hinführen, sondern die ihrerseits zu Erkenntnissen führt, also dogmatisch ist) ist auch die „dionysische Weisheit“ N.s eigene Hypothese. Deren Gewaltsamkeit kommt gerade im Kontext dieser Ausführungen durch eine ausgeprägte Gewaltmetaphorik zum Ausdruck. „Die mächtige Faust des dionysischen Künstlers“ ist es, die alles „in den Dienst der neuen Gottheit [des Dionysos] zwingt“, und analog wirkt „die heraklesmässige Kraft der Musik“ (73, 25 f.; 73, 33 f.).

Die Herleitung aller Bereiche und Elemente, in denen sich das Geschehen der Tragödie handlungsrelevant und gestalthaft manifestiert, aus der metaphysischen „Kraft“ der Musik hat eine doppelte Folge: Erstens wird alles im Verhältnis zur Musik uneigentlich und höchstens zum Medium, zweitens aber kann die gesamte Geschichte der Tragödie, insofern sie sich von ihrem leitmotivisch als allein wesenhaft interpretierten „Ursprung“ notwendigerweise immer mehr entfernt, nur noch eine Niedergangsgeschichte sein. Damit konterkariert N. die berühmte Darstellung des Aristoteles über Ursprung und Entwicklung der Tragödie (*Poetik* 1449a). Aristoteles beschreibt die geschichtliche Entwicklung der Tragödie aus vorläuferhaften Improvisationen zu immer größerer Vollkommenheit. N. dagegen schreibt eine Verfallsgeschichte. Zwar ergibt sich seine Wertung in systematischer Hinsicht aus dem schon dargestellten dogmatisch-metaphysischen Ansatz, mit dem er den „Ursprung“ absolut setzt; grundiert aber ist sie vom zeittypischen Gefühl eines kulturellen Niedergangs. Eine Leitvorstellung war schon seit Jahrzehnten das „Epigonentum“. Um diesen Zentralbegriff bildete sich für N. ein ganzes Feld analoger Vorstellungen: „Nachkomme“, „Spätling“ und verschärfend: „Niedergang“, „Verfall“, „Déca-

dence“. Literarische wie essayistische Zeitdiagnosen waren davon übervoll (hierzu der ausführliche Kommentar zu 75, 25–32). N. steht in dieser Zeitströmung. Nicht nur die Tragödienschrift beschwört immer wieder das spätzeitliche Epigonentum; auch die anderen Frühschriften, unter ihnen besonders die zweite der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, zeugen geradezu von einer Epigonen- und Verfallsobsession. Und dies ist nur ein Vorspiel zu der sich im Spätwerk zum omnipräsenten Bedrohungs-Szenario auswachsenden Décadence-Diagnose. Von Anfang an gerät Dionysos samt der Wunschvorstellung eines „dionysischen Lebens“ (132, 11) zur *Gegenprojektion*. Allerdings wird sie noch verunklärt durch Schopenhauers Leidensmetaphysik und den von ihr ausgehenden ‚tragischen‘ Pessimismus. Wie N. generell seine auf die eigene Zeit bezogene Kulturkritik und Kulturpsychologie auf die antike Tragödie und sogar auf die antike Philosophie zurückprojiziert, so auch das aktuelle Spätzeit-Syndrom. In der ungefähr gleichzeitig mit der Tragödienschrift entstandenen Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* bezeichnet er alle Philosophen nach den Vorsokratikern, einschließlich Platon, als „Epigonen“ (KSA 1, 810, 4) – einen Ansatzpunkt dafür fand er in der *Metaphysik* des Aristoteles (987 a 29).

In der *Geburt der Tragödie* mutiert mit Ausnahme ihrer zum „Ursprung“ verklärten, kaum fassbaren Vorgeschichte fast die gesamte Entwicklung der Tragödie zu einem Prozess des Niedergangs. Den noch weitgehend archaischen Aischylos, für den Wagner eine Vorliebe hatte, versucht N. zu salvieren, obwohl es gerade Aischylos war, der durch die Einführung eines zweiten Schauspielers den entscheidenden Schritt zu der von N. beklagten Verringerung der Chorpartien und zur Expansion der Handlung tat. Mit großer Bestimmtheit sagt Aristoteles in seiner *Poetik* (1449 a 15–18): „Aischylos hat als erster die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei gebracht, den Anteil des Chors verringert und den Dialog zur Hauptsache gemacht“. Durch den nun erst möglichen Dialog zwischen verschiedenen Akteuren trat nicht nur die Handlung, sondern vor allem auch das Wort in den Vordergrund. Damit wurden diejenigen Elemente der Tragödie dominant, die N. eigentlich als Niedergangsphänomene, weil als Entfernung vom musikalischen „Ursprung“ wertete.

Schon Sophokles rückt als Verfallsphänomen in N.s Niedergangsperspektive (95, 10–22), und geradezu zum Repräsentanten des historischen Niedergangs macht er Euripides. Er greift die von Aristophanes in seiner Komödie *Die Frösche* inszenierte Niedergangsgeschichte der griechischen Tragödie auf, in der Aischylos noch archaische Größe repräsentiert, während Euripides und der mit ihm eng verbundene Sokrates als Exponenten eines spätzeitlichen Verfalls erscheinen. N. reflektiert allerdings nicht den historischen Horizont, in dem die polemisch karikierende Darstellung des Aristophanes steht: Zwischen

der Zeit der Perserkriege, die für Athen siegreich endeten, worauf bald die Perikleische Zeit als Gipfel-Epoche folgte, und dem Ende des für Athen desaströsen Peloponnesischen Krieges erstreckt sich ein Zeitraum von zwei Generationen. Die Generation des Aristophanes, die noch Athens Blütezeit erlebt hatte und dann unter dem Eindruck der Katastrophe stand, suchte nicht nur – wie der Geschichtsschreiber Thukydides – nach politischen, militärischen und massenpsychologischen Ursachen des Niedergangs, sondern auch nach geistigen Ursachen. Dies tat Aristophanes, indem er Euripides und Sokrates als zersetzende Geister an den Pranger stellte. Die Konfrontation des Euripides mit Aischylos, die Aristophanes als Kontrahenten eines posthumen Streitgesprächs auf die Bühne bringt (nicht ohne auch Aischylos zu karikieren), benutzte er, um einen Niedergang der Tragödie bei Euripides zu behaupten: einen geistigen und künstlerischen Niedergang, der Athens politischen Niedergang nicht nur spiegelt, sondern von den Grundtendenzen her für ihn mitverantwortlich ist.

Zu diesen Grundtendenzen rechnete Aristophanes bei Euripides zwar keineswegs die zurückgehende Bedeutung des Chors, wie dies N.s primärem Erklärungsmuster entsprochen hätte, mit dem er ebenso wie mit der „Geburtshypothese“ durch Wagner vertraut war. Dieser hatte schon früh, im Jahre 1849, notiert: „Geburt aus der musik [sic]: Aeschylos. Décadence – Euripides“ (Richard Wagner: *Entwürfe. Gedanken. Fragmente*. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt. Leipzig 1885, S. 68). Die anderen Tendenzen jedoch, die Aristophanes als Fermente des Niedergangs wertete, griff N. umso entschiedener auf, denn sie entsprachen der Aufklärungsfeindschaft, die er in seinem Frühwerk noch kultivierte. Auch in der Fachliteratur seiner Zeit konnte N. die Reflexe der von Aristophanes inszenierten Abwertung des Euripides finden, nachdem schon August Wilhelm Schlegel in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* das von Aristophanes vorgegebene Niedergangs-Schema übernommen und aus „idealischer“ und romantischer Aufklärungsfeindschaft das negative Urteil sogar noch verschärft hatte. Goethe kritisierte in einem seiner Gespräche mit Eckermann (28. März 1827) A. W. Schlegel scharf als „Persönchen“, das nicht in der Lage sei, „so hohe Naturen [wie Euripides] zu begreifen und gehörig zu schätzen“. N., der Schlegels über Jahrzehnte hinweg immer neu aufgelegte und außerordentlich einflußreiche Vorlesungen kannte, fand gerade in der Euripides-Vorlesung auch den Ansatzpunkt für seine Grundoperation, für die Analogisierung antiker Phänomene mit denen seiner eigenen Zeit (explizit geht er auf dieses Verfahren in der Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* ein, KSA 1, 446, 19–447, 11). Dadurch diente die Beschäftigung mit der Antike als Medium moderner Kulturkritik. Schon Schlegel betonte diesen aktuellen Bezug seiner Euripides-Darstellung (vgl. den Überblickskommentar zu GT 11, S. 222). N. selbst hatte bereits in einem Brief an den Freund

Erwin Rohde vom 3. oder 4. Mai 1868 im Hinblick auf die beiden gemeinsame Berufswahl die Losung ausgegeben: „Soyons de notre siècle“ und hinzugefügt: „ein Standpunkt, den niemand leichter vergißt als der zünftige Philolog“ (KSB 2, Nr. 569, S. 275, Z. 33–35). N. ging es mit seiner negativen Darstellung sowohl des Euripides wie des Sokrates weniger um diese Gestalten und ihr Denken an sich, als vielmehr um die Paradigmatisierung von Figuren im Sinne einer Niedergangsgeschichte, die auf die eigene Zeit gemünzt war. Alles, was er über Euripides und Sokrates sagt, hat kaum eigenes Gewicht, sondern ist ‚ferngesteuert‘ von der Kulturkritik an *seiner* Zeit und von der Intention, die „Wiedergeburt der Tragödie“ bei Wagner vor dem dunklen Hintergrund einer Untergangsgeschichte als epochales Ereignis ins Licht zu stellen.

Deshalb durfte auch die um 1600 in Italien beginnende Geschichte der neuzeitlichen Oper nicht schon als „Wiedergeburt“ der antiken Tragödie mit ihrer Verschmelzung von Musik und Wort erscheinen, obwohl die italienischen Komponisten und Librettisten in dieser Spätphase der Renaissance, die ja ihrem Selbstverständnis nach insgesamt eine Wiedergeburt der Antike sein sollte, ihre Opernkonzeption ausdrücklich auch als eine „Renaissance“, als eine Wiedergeburt der antiken Tragödie verstanden. Weil N. einen epochalen Neu-Anfang durch Wagners Oper markieren will, stellt er wie schon Wagner selbst in seiner Schrift *Oper und Drama* die italienische Entstehungsgeschichte der neuzeitlichen Oper als Entartung dar (GT 19), und deshalb erwähnt er mit keinem Wort das spätere Opernschaffen von Händel, Gluck und Mozart bis hin zu Wagners großem zeitgenössischen Konkurrenten Verdi. Die Opernbühne vor und neben Wagner sollte leergeräumt werden, damit dessen in Bayreuth unmittelbar bevorstehender Auftritt umso triumphaler als Neu-Beginn erscheinen konnte.

Trotz dieser Strategie und trotz der wiederum von Schopenhauers Metaphysik bestimmten Hinweise auf *Tristan und Isolde* im 21. und 22. Kapitel bleiben die Aussagen zur „Wiedergeburt der Tragödie“ in Gestalt von Wagners Musikdrama dann allerdings vage. N. beschwört den „dionysischen Geist“, der in den letzten Kapiteln immer mehr in den „deutschen Geist“, in die „deutsche Musik“, in den „deutschen Mythus“, schließlich in das „deutsche Wesen“ und sogar in die „deutschen Dinge“, endlich in den von Wagner repräsentierten „deutschen Genius“ übergeht. In den Jahren nationaler Erregung durch den deutsch-französischen Krieg, in einer Zeit, in der überall im Europa des 19. Jahrhunderts der Nationalismus auch zu einer nationalen Zurichtung von Kultur und Kulturgeschichte führte, verlieh N. seinem Plädoyer für Wagner entsprechend aktuellen Appellcharakter. Zwar wurden ihm die nationalen Töne bald schon peinlich. Aber in dieser Phase seines Schaffens sollte nach der bereits eine Generation früher errichteten Walhalla, dem „Ruhmestempel“

großer deutscher Vergangenheit, eine Kultstätte großer deutscher Zukunft in Bayreuth entstehen.

Im Spannungsfeld zwischen Vergangenheit und Zukunft steht die in der Tragödienschrift so häufig zu findende und zum Schluß hin immer mehr in den Vordergrund tretende Kritik der „Cultur". In diese Kritik bezieht N. auch den Zustand seines Faches, der Klassischen Philologie, und die Kritik an der humanistischen ‚Bildung' im 19. Jahrhundert ein (hierzu ausführlich der Überblickskommentar zu GT 20, S. 360–362). Den zentralen Parameter bildet die Konzeption des „Dionysischen". Alles, so heißt es schon in dem dann für Zarathustra charakteristischen Prophetenton, „was wir jetzt Cultur, Bildung, Civilisation nennen, wird einmal vor dem untrüglichen Richter Dionysus erscheinen müssen" (128, 5–7). Was N. hier mit dem eschatologischen Pathos eines Jüngsten Gerichts ankündigt, ist das von ihm selbst schon in der Tragödienschrift geübte Verfahren radikaler Kulturkritik. Dionysos fungiert von Anfang an als Symbol des unergründlich Irrationalen, das aller „Erkenntniß", allem „Wissen" und erst recht aller „Wissenschaft", „Bildung" und „Cultur" spottet. Es läßt sich allenfalls mit der „Analogie des Rausches" (28, 33) umschreiben und tut sich aus dem „Abgrund" des Seins und des unermüdlich beschworenen „Ur-Einen" kund, aber nur demjenigen, der seine Gewißheit auf Intuition zu gründen vermag – der „zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung" gelangt ist, wie es programmatisch schon im ersten Satz heißt (25, 3 f.). Von dieser apriorischen Instanz des Dionysisch-Irrationalen leitet sich, in systematischer Perspektive, eine prinzipielle Radikalität der Kulturkritik her, vor der alles zuschanden werden muß. Vor dem dionysischen, vorindividuellen Sein des Ur-Einen, dessen künstlerische Manifestation eine entsprechend ideologisch besetzte „Musik" ist (eine nachgelassene Notiz vom Frühjahr 1871 lautet: „Der Ursprung der Musik liegt jenseits aller Individuation", NL 1871, KSA 7, 12[1], 365, 10–12), kann nichts im Prozeß der Individuation Entstandenes bestehen. Daher die leitmotivische Berufung auf das „principium individuationis", das N. mit Schopenhauer und in Anlehnung an den Spruch des Anaximander nur nennt, um im Gegenzug den von ihm „dionysisch" interpretierten Prozeß der Entindividualisierung zu betonen.

Als übergreifende Phänomene der „Cultur" und „Bildung" im 19. Jahrhundert kritisiert N. die Historie und eine wissenschaftliche Rationalität, die er in der Tragödienschrift als „Sokratismus" etikettiert. Die Kritik reicht aber zugleich ins Grundsätzliche, da sich schlechthin alle „Cultur" historisch ausprägt, rationaler Strukturen bedarf und sich in bestimmten Formen individualisiert. Obwohl N. vor allem in den Anfangspartien seine Kulturkritik auf ihre metaphysisch-prinzipiellen Voraussetzungen hin transparent zu machen sucht, ist sie motiviert von der Wahrnehmung „unserer ermüdeten Cultur" (131, 34),

wie er im Hinblick auf das zeitgenössische Epigonentum sagt. N. benutzt die metaphysisch-„dionysischen“ Voraussetzungen, um seine Kulturkritik sowohl zu legitimieren wie zu radikalisieren.

In gesteigerter Form prägt sich diese Kulturkritik als *Kulturkampf* aus. Die Vorstellung eines solchen Kampfes verbindet sich zunächst vor allem mit N.s Engagement gegen Wagners zahlreiche Kritiker sowie für dessen Unternehmen, in Bayreuth eine Institution zu schaffen, die seinem Werk und ihm selbst ideale Möglichkeiten bieten sollte. In engem Anschluß vor allem an Wagners noch revolutionär inspirierte Hauptschrift *Oper und Drama* (1851) interpretiert N. dieses Engagement sowohl in der *Geburt der Tragödie* wie in der vierten *Unzeitgemäßen Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* als Kampf gegen die bestehende Zivilisation und für eine neue, authentische Kultur. Schon im *Vorwort an Richard Wagner* bezeichnet er diesen abschließend selbst als „Vorkämpfer“ (24, 17); später, im Haupttext, spricht er von „ungeheuren Kämpfen und Uebergängen“ und ruft aus: „Ach! Es ist der Zauber dieser Kämpfe, dass, wer sie schaut, sie auch kämpfen muß!“ (102, 19–21), um alsbald fortzufahren: „wir müssen mitten hinein in jene Kämpfe treten, welche [...] in den höchsten Sphären unserer jetzigen Welt gekämpft werden“ (102, 30–103, 2). Wie sehr er auch seine eigenen Schriften und die in ihnen formulierten Thesen als Beiträge zu diesem Kampf versteht, verraten Aussagen wie: „Bevor wir uns mitten in jene Kämpfe hineinstürzen, hüllen wir uns in die Rüstung unsrer bisher eroberten Erkenntnisse“ (103, 16 f.). Er erinnert an den „Bildungskampf Goethe’s, Schiller’s und Winckelmann’s“ (129, 14 f.) und spricht sogar von „den verschiedensten Feldlagern des Geistes“ (129, 32). In einem ganzen Abschnitt der Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* gestaltet er die Vorstellung eines Kampfes zugunsten „jenes tragischen Kunstwerkes von Bayreuth“ geradezu zu einem Kriegsszenario aus (KSA 1, 451). Auch durch zahlreiche Briefe zieht sich in auffallender Weise diese Kampf-Obsession im Dienste einer auf Wagner bezogenen „Cultur“. Allerdings reflektierte N. auch den pathologischen Zug seiner kriegerischen Wünsche, von denen nach der Tragödienschrift auch seine als Streitschriften gegen die eigene Zeit konzipierten *Unzeitgemäßen Betrachtungen* erfüllt sind, allen voran schon die gezielt auf Skandal hin kalkulierte und keineswegs im Ton einer „Betrachtung“ gehaltene Aggression gegen David Friedrich Strauß. „In der That“, schreibt N. am 18. September 1873 an Richard Wagner, „meine erträglichsten Empfindungen sind jetzt militärische Empfindungen; und wenn ich schon zumeist von Schlachten und belagerten Städten träume, so geht mein waches Denken erst recht auf Angriff und Streit aus. Das ist auch ein Mittel, zur R u h e zu kommen, wenn der faule Frieden ringsum einem nur Unruhe schafft“ (KSB 4, Nr. 313, S. 157). In *Ecce homo* (*Warum ich so weise bin*, Kap. 7) heißt es: „Angreifen gehört zu meinen Instinkten“ (KSA 6, 274, 3).

In der Tragödienschrift ist noch nicht (wie in den Spätschriften) Wagner die siegreiche Sache, die er angreift, sondern Sokrates, die philosophische Leitfigur für Jahrtausende. Auch damit wollte er nicht die „Person“ Sokrates treffen, sondern einen paradigmatischen Typus und eine kulturelle Tendenz, gegen die er in seiner eigenen Zeit kämpfte. Allerdings verwendet N. das Etikett „Sokratismus“ auch in einem sehr viel konkreteren kulturkämpferischen Sinn. Es dient ihm wie manches andere dazu, antisemitisch kodierte Signale auszusenden, insbesondere gegen die zeitgenössische Presse. Er wollte Wagner, der das Pamphlet *Das Judentum in der Musik* verfasst hatte, und der Antisemitin Cosima sein Einvernehmen auch auf diesem Feld zu verstehen geben. Cosima allerdings warnte ihren jungen Verehrer vor den Folgen zu großer Direktheit und empfahl ihm, in dieser Art von „Kampf“ Vorsicht walten zu lassen. In der Vorstufe zu der Abhandlung *Socrates und die Tragödie*, die ihrerseits eine Vorstufe zu GT bildet, wendet sich N. exemplarisch gegen denjenigen, „der dem Sokratismus unserer Tage verfallen [ist], der freilich weder Märtyrer zu erzeugen vermag, noch die Sprache des weisesten Hellenen redet, der sich zwar nicht berühmt, nichts zu wissen, aber in Wahrheit doch nichts weiß. Dieser Sokratismus ist die jüdische Presse: ich sage kein Wort mehr“ (KSA 14, 101). N. ersetzte das Wort „jüdische“ später durch „heutige“ [Presse] und verzichtete schließlich auf den ganzen Passus. Cosima Wagner hatte ihm am 5. Februar 1870 geschrieben: „Nun habe ich aber eine Bitte an Sie [...] Nennen Sie die Juden nicht, und namentlich nicht en passant; später wenn Sie den grauenhaften Kampf aufnehmen wollen, in Gottes Namen, aber von vornherein nicht, damit bei Ihrem Wege nicht auch alles Confusion und Durcheinander wird“ (KGB II 2, Nr. 72, S. 140). Wie direkt und sogar vulgär der Antisemitismus des jungen N. war, geht aus seinen Briefen hervor (hierzu der ausführliche Kommentar zu 68, 34–69, 8 mit den einschlägigen Briefstellen). N.s markanteste – und ebenfalls unpublizierte – antisemitische Schrift entstand im Zusammenhang mit GT: die in den *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* enthaltene Schrift *Der griechische Staat* (KSA 1, 764–776; vgl. hierzu NK 52, 20 f.). Er schenkte sie mit den anderen ‚Vorreden‘ Cosima Wagner zu Weihnachten 1872.

Abgesehen von solchen Ausuferungen führt die Prinzipiengebundenheit und die bis zur Ausmalung von Kampf-Szenarien getriebene Radikalisierung der Kulturkritik in eine grundsätzliche Geschichtsfeindschaft. Sie geht weit über die Kritik am Historismus des 19. Jahrhunderts hinaus. Schon in N.s Darstellung der griechischen Tragödie manifestiert sie sich: Nach der im Dunkel bleibenden „Geburt“ aus einer ihrerseits zum Absolutum erklärten „Musik“ manifestiert sich ihm ja die historische Wirklichkeit der griechischen Tragödie im Ganzen wesentlich als Abirrung und Niedergang, längst vor Euripides, den

er allerdings im Besonderen dafür verantwortlich macht. Zwar wollte N. Wagner huldigen, indem er dessen „Musikdrama“ mit der griechischen Tragödie analogisierte, aber diesen Hauptzweck verliert er auf weiten Strecken aus den Augen, da er das „Wort“, den Dialog und die Handlung, die für Wagner doch so wichtig sind, nicht bloß zu Sekundärphänomenen, sondern zu Niedergangssymptomen erklärt.

Über die Problematik der „Geburt“, des Niedergangs und der „Wiedergeburt“ der Tragödie hinaus reicht die Erhebung der „Kunst“ zu einem letzten Garanten von Sinn-Erfahrung. N. geht so weit, daß er diese Funktion der Kunst sogar auf die Welt im Ganzen überträgt, deren Dasein seiner leitmotivisch wiederholten These zufolge *nur als aesthetisches Phänomen gerechtfertigt* erscheint (vgl. den ausführlichen Kommentar zu 47, 23–30). In der christlichen Tradition hatte die Lehre von der Rechtfertigung einen religiösen Sinn als Rechtfertigung im Glauben. N. überträgt sie von der Sphäre religiösen Glaubens auf die der Kunst, weil ihm, und darin stimmte er mit dem befreundeten Basler Theologen Franz Overbeck überein, das Christentum abgewirtschaftet und zu „schwach“ erschien, um noch Sinnerfahrung zu vermitteln. Die Kunst tritt für ihn an die Stelle der Religion. Besonders deutlich und bereits historisch reflektierend formuliert N. dies in einem nachgelassenen Notat, das er im Jahr 1871, also während der Entstehung der Tragödienschrift niederschrieb: „Die Kunstperiode ist eine Fortsetzung der mythen- und religionbildenden Periode. / Es ist *ein* Quell, aus dem Kunst und Religion fließt. / Jetzt ist es gerathen, die Reste des religiösen Lebens zu beseitigen, weil sie matt und unfruchtbar sind und die Hingebung an ein eigentliches Ziel abschwächen. Tod dem Schwachen!“ (NL 1871, KSA 7, 9[94], 309). Noch deutlicher NL 1871, KSA 7, 3[60], 76: „Die Auflösung der noch lebenden religiösen Empfindungen in’s Bereich der Kunst – dies ist das praktische Ziel“. Doch plädiert N. nicht einfach für einen Ablösungs- und Übertragungsvorgang, vielmehr geht das Pathos des Absoluten von der Religion auf die Kunst über, so daß die Tragödienschrift auch ein Zeugnis spätromantischer Kunstreligion ist. Rückblickend notiert N. (NL 1878, KSA 8, 27[79], 500): „Ich war verliebt in die Kunst mit wahrer Leidenschaft und sah zuletzt in allem Seienden nichts als Kunst“.

Besondere Probleme wirft der Stil der Tragödienschrift auf. N. lagerte in seine Darstellung eines „Geburts“-Ereignisses, einer Niedergangsgeschichte und schließlich einer „Wiedergeburt der Tragödie“ durch Wagner so viele nebensächliche Ausführungen, so viel Assoziatives und so viel altphilologischen Wissensballast aus dem noch unsicheren, aber autoritativ zur Schau gestellten Repertoire des jungen Universitätsgelehrten ein, daß die Erstlingsschrift schwer überschaubar wirkt. Überdies ermüdet sie durch zahlreiche Redundanzen, überbordende Metaphorik und eine ausschweifende Rhetorik,

die sich aller Mittel der *amplificatio*, der *accumulatio* und der aufschäumenden Anaphorik bedient. Wenige Monate vor Fertigstellung der Tragödienschrift, am 4. August 1871, schrieb N. an seinen Freund Erwin Rohde, dem er eine Vorstufe von GT: *Sokrates und die griechische Tragoedie* als Vorausprobe geschickt hatte, von der „purpurnen Dunkelheit" und dem „mystischen Dampfe der ersten Conception", der allerdings auch noch die fertige Schrift umwölkt. Im gleichen Brief geht er auf sein gedankliches wie stilistisches Hauptvorbild, auf Schopenhauer ein: „Das Studium Schopenhauer's wirst Du überall bemerkt haben, auch in der Stilistik" (KSB 3, Nr. 149, S. 215 u. S. 216). Vom Stilhabitus seines Erstlings, der allerdings doch nur ansatzweise mit demjenigen Schopenhauers übereinstimmt, distanziert sich N. in seinem *Versuch einer Selbstkritik* (1886), in dem er rückblickend seinen einst „übergrünen" Zustand diagnostiziert. Der Stil ist weder sachlich-wissenschaftlich, noch poetisch, noch essayistisch geschliffen. Auf weiten Strecken erschöpft er sich im Gestus genialischer Inspiriertheit und in apodiktischen Behauptungen. Auch wechseln Partien, die relativ geschlossen wirken, mit bloß Angestücktem und Zwischengeschobenem, wie sich aus dem Entstehungsprozess und den Vorstufen genau nachweisen läßt. Nur mit Mühe findet man daher einen roten Faden.

Bald nach der Veröffentlichung kritisierte N. in der ersten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* dessen Stil als philiströs und defizitär, um den mit Wagner verfeindeten Strauß verächtlich zu machen und damit Wagners Erwartungen zu erfüllen. Zugleich wollte er an Strauß ein Exempel für die „Verhunzung" der deutschen Sprache statuieren, nachdem schon sein großes Vorbild Schopenhauer diesem Thema eine eigene Abhandlung gewidmet hatte. Doch ist N.s eigener Stil in dieser Erstlingsschrift oft bombastisch, superlativisch überlastet (womit er einer Vorliebe Wagners und Cosimas folgt) und in einem eingeweihten Tiefsinnston gehalten. Nicht genug tun kann sich der junge N. mit Worten wie „tief", „Urgrund", „Abgrund", „Ur-Eines", „Urbegierde", „Urlust", „Urschmerz", „Urwiderspruch", „ursprünglich", „geheimnissvoll", „mystisch", „mythisch", „dämonisch", „metaphysisch", „unbewußt" und, allem voran, mit dem in einer ganzen Woge ‚tiefer' Bedeutungen schwebenden Schlüsselwort „dionysisch". Die auffallenden Wortzusammensetzungen mit „Ur-" sind gewollte Anklänge an Wagner, der vom „Urkönigtum", von der „Urheimath der Menschen" (GSD II, 116), vom „Urheldentum" und sogar von der „Urstadt" spricht (GSD II, 138), um mythische Urphänomene und Urtypen zu konstruieren.

Wie aus den nachgelassenen Notizen zur Tragödienschrift hervorgeht, beschäftigte sich N. mit der in der Nachfolge von Kants *Kritik der Urteilskraft* stehenden Abhandlung Schillers *Über das Erhabene*. In der *Geburt der Tragödie* nimmt er die dort vorgefundene und schon in einer Tradition stehende Unter-

scheidung zwischen dem „Schönen“ und dem „Erhabenen“ auf (127, 22–33) und votiert für eine Ästhetik des Erhabenen. Die Kategorie des Erhabenen geht letztlich auf die Schrift des Pseudo-Longinos *Über das Erhabene* zurück (N. hatte begonnen, an einer kritischen Edition des Pseudo-Longinos zu arbeiten). Seit Quintilian wurde sie auf Aischylos bezogen. In seiner normativ wirkenden *Institutio oratoria* schreibt Quintilian: „Als erster brachte Aischylos Tragödien ans Licht, erhaben (sublimis) und von schwerem Ernst und in wuchtiger Rede (tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit sublimis et gravis et grandiloquus)“. N. zitiert selbst den lateinischen Wortlaut in den Aufzeichnungen zu seiner Basler Aischylos-Vorlesung (KGW II 2, 27). Wagner rühmt immer wieder emphatisch dieses „Erhabene“ an Aischylos und an Beethoven. Der „Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat“, so Wagner in seiner Festschrift zu Beethovens hundertstem Geburtstag 1870, reiche „über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus [d. h. in der alten Wortbedeutung: ganz] Erhabenen“ (GSD IX, 102). Er erklärt die „Kategorie des Erhabenen“ und die „Wirkung des Erhabenen“ sogar zum Maßstab von Musik überhaupt (S. 78). N. wendet deshalb diese Kategorie auf Wagner selbst an, „der mehr als irgend ein anderer im Erhabenen und im Ueber-Erhabenen allein frei athmen kann“(*Richard Wagner in Bayreuth*, KSA 1, 441, 28 f.). Schon in dem der Tragödienschrift vorangestellten *Vorwort an Richard Wagner* gibt N. ein mehrfaches Echo auf Wagner, indem er seinerseits das „Erhabene“ zu einem Leitbegriff macht (vgl. NK 23, 2–18); in der Schrift selbst kennzeichnet er mit diesem Begriff sowohl einen geistigen Habitus wie den stilistisch-künstlerischen Ausdruck. Die Orientierung am Ideal des Erhabenen samt dem ihm eng verwandten Pathetischen prägt den Stil seiner Erstlingsschrift in vielen Partien. Dies entspricht dem Kult des „Helden“ und des „Genius“ als hoher Ausnahme-Erscheinungen sowie der Abwehr moderner „Mittelmäßigkeit“ und einer schon dem Euripides angekreideten Alltagssprache. Traditionell wurde die Tragödie als spezifisch „hohe“ dichterische Gattung klassifiziert. N. wollte seinen Gegenstand erreichen, indem er auf weiten Strecken den pathetisch-hohen Ton wählte.

Später relativiert er die Idealisierung des „Erhabenen“. In der *Morgenröthe* (Erstes Buch, Nr. 33) konstatiert er: „der Mensch [...] spinnt alle seine höheren Empfindungen (der Ehrfurcht, der Erhabenheit, des Stolzes, der Dankbarkeit, der Liebe) an eine eingebildete Welt an. Und noch jetzt sehen wir die Folge: wo das Gefühl eines Menschen sich erhebt, da ist irgendwie jene eingebildete Welt im Spiel“ (KSA 3, 42). Im Hinblick auf Wagner spricht er in einer Nachlassnotiz des Jahres 1885 von „Ausschweifungen des Erhabenen“ (NL 1885, KSA 11, 37[15], 590). In der Spätschrift *Der Fall Wagner* endlich rechnet er mit Wagners und seiner eigenen frühen Vorliebe für das „Erhabene“ sarkastisch ab (KSA 6, 24, 3–17):

> Das Schöne hat seinen Haken: wir wissen das. Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabne, das Gigantische, Das, was die Massen bewegt? – Und nochmals: es ist leichter, gigantisch zu sein als schön; wir wissen das ...
> Wir kennen die Massen, wir kennen das Theater. Das Beste, was darin sitzt, deutsche Jünglinge, gehörnte Siegfriede und andre Wagnerianer, bedarf des Erhabenen, des Tiefen, des Überwältigenden. So viel vermögen wir noch. Und das Andre, das auch noch darin sitzt, die Bildungs-Cretins, die kleinen Blasirten, die Ewig-Weiblichen, die Glücklich-Verdauenden, kurz das Volk – bedarf ebenfalls des Erhabenen, des Tiefen, des Überwältigenden. Das hat Alles einerlei Logik. „Wer uns umwirft, der ist stark; wer uns erhebt, der ist göttlich; wer uns ahnen macht, der ist tief."

Der Stellenwert der Tragödienschrift in Nietzsches Gesamtwerk

Es gibt einige auffallende Kontinuitäten und eine große Zahl aufschlußreicher Diskontinuitäten im Verhältnis der Erstlingsschrift zu N.s späteren Werken. Sie zeichnen sich mit unterschiedlicher Intensität in den Phasen des Gesamtwerks ab. Oft wirken die Positionen, die N. in GT bezog und später abarbeitete, in entschiedenen Widerrufen, aber auch in Brechungen, Ambivalenzen und Variationen nach. Auch kommt manches, was die Frühschrift erst in Ansätzen enthält, in späteren Schriften voll entwickelt oder härter profiliert zum Ausdruck, während anderes verschwindet, neu perspektiviert oder sogar bis zu einem Grade überformt wird, daß die ursprüngliche Intention nur noch partiell wahrnehmbar bleibt. In besonderer Weise gilt dies für die Vorrede, die N. 1886 der Neuauflage seiner *Geburt der Tragödie* mit der Absicht voranstellte, das Wesentliche zu pointieren, um ein angemessenes Verständnis beim Publikum zu erreichen, das seine Schriften kaum wahrgenommen hatte und nun generell mit solchen Vorreden auf sie aufmerksam gemacht werden sollte. Mit diesen späten Vorreden – diejenige zu GT trägt den Titel *Versuch einer Selbstkritik* und erschien mit der Neuausgabe 14 Jahre nach der Erstveröffentlichung – verfolgte er auch das Ziel, eine intellektuelle Autobiographie zu inszenieren. Dabei projizierte er manche erst im Spätwerk ausgebildeten Haupttthesen auf das frühere Werk zurück und versuchte insbesondere, wie er in einem Brief vom 29. August 1886 an seinen Verleger Ernst Wilhelm Fritzsch ausdrücklich sagt, die Fluchtlinien auf den *Zarathustra* hin zu zeichnen (vgl. den Kommentar S. 3).

Die Themen, die N. aus GT in seinen späteren Schriften aufnimmt, decken direkt oder indirekt fast das ganze Spektrum der Erstlingsschrift ab, mit Ausnahme der spezifisch altphilologischen Thesen allerdings, die er nach vernichtenden Kritiken nicht mehr aufgriff und außerdem als gelehrten Ballast für seine philosophische Schriftstellerei nicht mehr als relevant ansah. Immerhin wird das zentrale Mythogramm der Tragödienschrift, Dionysos und das Diony-

sische, nach einem längeren Intervall, das mit *Menschliches, Allzumenschliches* beginnt, in den späten Schriften wieder zentral. Das Apollinische hingegen verschwindet. Das Dionysische hatte N. in GT primär im Zusammenhang mit der „Geburt" der griechischen Tragödie aus dem Dionysoskult eingeführt. Auf dem Hintergrund einer schon in der Antike kategorial ausgeformten und später romantisierten Dionysosmythologie hatte er dem Dionysischen eine grundsätzliche Bedeutung verliehen und es am Ende des 20. Kapitels bereits mit der Vorstellung des „Lebens" verbunden. In den Spätschriften erhebt N. Dionysos und das Dionysische zu einem „Symbol" höchster Lebensbejahung und Lebens-Intensität. Er konzipiert das Dionysische als Gegenmacht gegen die Décadence. Auch hier gibt es eine grundlegende Kontinuität, denn schon in GT hatte ja N. immer wieder von „Verfall", „Niedergang" und „Epigonen" gesprochen. (Vgl. den Überblickskommentar S. 52 f. und den ausführlichen Einzelkommentar zu 75, 25–32, der auch die zeitgenössische Leitidee des Epigonentums genauer dokumentiert.) Im späteren Werk radikalisierte sich die Vorstellung des Epigonentums zu derjenigen der Décadence.

Zunächst aber, in der auf GT und die *Unzeitgemäßen Betrachtungen* folgenden Schrift *Menschliches, Allzumenschliches*, löst sich N. von allen Grund-Orientierungen der Erstlingsschrift ab. Schon der Titel-Zusatz des Ende April 1878 erschienenen 1. Bandes von *Menschliches, Allzumenschliches* verrät die prinzipielle Gegenwendung gegen das Bisherige. Er lautet: *Ein Buch für freie Geister. Dem Andenken Voltaire's geweiht zur Gedächtniss-Feier seines Todestages, den 30. März 1878*. Während N. in GT noch der romantischen deutschen Tradition folgte, die bei Wagner einen späten Höhepunkt erreichte, und entschieden aufklärungsfeindlich wertete, wendet er sich nun dem prototypischen Aufklärer Voltaire zu. Auch in dem der Erstausgabe von 1878 beigegebenen Vorwort („An Stelle einer Vorrede") verrät sich die neue Grundtendenz, die dem fundamental irrationalistischen Ansatz von GT programmatisch widerspricht. N. zitiert „Aus dem Lateinischen des Cartesius", und im Zentrum dieses Zitats steht ein Bekenntnis zur Rationalität – „meine Vernunft auszubilden", lautet die Losung (MA, KSA 2, 11, 9 f.). In welcher grundsätzlichen Weise N. rückblickend MA als intellektuelle Loslösung von der geistigen Sphäre verstanden wissen wollte, aus der die Tragödienschrift hervorgegangen war, zeigen seine Ausführungen in der 1886 verfaßten Vorrede zu MA I. Tatsächlich löst er sich in MA aus den Bindungen, von denen GT noch durchgehend zeugt: aus der Bindung an Schopenhauers philosophische Hauptvorstellungen, an Wagners Musik-Ideologie, an „Metaphysik", an den Genie-Glauben, an die zu religiös-metaphysischer Höhe erhobene „Kunst", an das „Tiefe" und „Erhabene". In der klarsichtigen Selbstanalyse der späteren Vorrede zu MA rechnet N. all dies einem jugendlichen Verehrungs- und Bindungsbedürfnis zu, das er

in MA überwunden habe, um zu sich selbst zu finden. Retrospektiv stellt er eine psychologische Diagnose, derzufolge er sein „entscheidendes Ereigniss in einer grossen Loslösung gehabt hat“ (KSA 2, 15, 29 f.) und dadurch selbst zu einem „freien Geist“ geworden ist. Der freie Geist beweist sich mit einer ständig wachen Bereitschaft zur Kritik, während N. aus der antiaufklärerischen Haltung, die er noch in GT eingenommen hatte, den „Kritiker“ ablehnte (vgl. 143, 12 f. und den ausführlichen Kommentar).

Dementsprechend konzipierte N. auf weiten Strecken MA als Selbstrevision gegenüber der Tragödienschrift und den *Unzeitgemäßen Betrachtungen*. Es gibt nicht mehr den zum Metaphysisch-Absoluten erhobenen „Geist der Musik“, sondern nur den „Geist seiner Musik“, nämlich denjenigen der Musik Wagners, die er nun nicht mehr als überhistorische Macht verherrlicht, sondern historisch relativiert und sogar schon, wie dann vollends im Spätwerk, zum Niedergangssymptom abwertet, „denn sie entsprang aus einer Cultur, die im raschen Absinken begriffen ist“ – ihr Boden sei die „Reactions- und Restaurations-Periode“ (KSA 2, 450, 33–451, 1). In GT wie in der vierten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Richard Wagner in Bayreuth* war Wagners Musik noch nicht Symptom einer schon im Niedergang befindlichen Vergangenheit, sondern schien im Gegenteil eine alles erneuernde „Zukunft“ zu verheißen, ganz nach Wagners eigenen Vorgaben (vgl. KSA 1, 102, 9 f. und 506–512, sowie die Kommentare hierzu). Der aufklärerischen Gesamtperspektivierung von MA entsprechend heißt es nun, der „Geist seiner Musik [...] führt den allerletzten Kriegs- und Reactionszug an gegen den Geist der Aufklärung“ (KSA 2, 451, 16–19). N. leitet diese Diagnose aus Wagners Rückwendung zum romantisierten Mittelalter, zum „heimisch-nationalen Wesen und Urwesen“ sowie aus einem „Katholicismus des Gefühls“ (KSA 2, 451, 2 f.) her – aus einer durchgehenden Reaktion gegen die Moderne.

Auch von der anderen Leitfigur seiner Frühschrift, von Schopenhauer, rückt N. trotz eines fortdauernden Respekts deutlich ab. Die für Schopenhauer zentrale Konstellation von „Wille“ und „Vorstellung“, die er in GT adaptiert, spielt nun keine Rolle mehr; Schopenhauers Lehre von der intelligiblen Freiheit und der daraus begründeten moralischen Verantwortlichkeit greift er von einem naturalistischen Standpunkt aus an (KSA 2, 62–64, MA I, Nr. 39); in einer ganzen Sequenz von Aphorismen gegen christliche Wertungen und die „religiösen Nachwehen“ (Nr. 131, S. 124) zielt er auch auf Schopenhauer, insbesondere auf dessen Idealisierung von Askese und Heiligkeit sowie auf die Vorstellung der Erlösung (Nr. 130–142, S. 123–140). Kritisch historisiert er die Figur des „Heiligen“ bei Schopenhauer: „In dem abendlichen Glanze einer Weltuntergangs-Sonne, welche über die christlichen Völker hinleuchtete, wuchs die Schattengestalt des Heiligen in’s Ungeheure: ja bis zu einer solchen Höhe, dass

selbst in unserer Zeit, die nicht mehr an Gott glaubt, es noch genug Denker giebt, welche an den Heiligen glauben“ (Nr. 143, S. 139, 22–27). Ein solcher Denker par excellence ist Schopenhauer.

Eine ähnlich kritische Distanzierung verrät die Absage an jegliche *Metaphysik* und an *symbolische* Vorstellungen. Am Ende des ‚Vorworts an Richard Wagner‘, das N. der Erstausgabe seiner Tragödienschrift voranstellte, zeigt er sich noch „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens“ überzeugt (KSA 1, 24, 14 f.). Den Grundansatz der Tragödienschrift bezeichnet er als „aesthetische Metaphysik“ (KSA 1, 43, 32). Dementsprechend beruft er sich gern auf ‚Metaphysisches‘, so wenn er gleich am Anfang vom „metaphysischen Wunderakt des hellenischen ‚Willens‘“ spricht (25, 22 f.) und wiederholt behauptet, von der Tragödie gehe ein „metaphysischer Trost“ aus (59, 3; 114, 13; 114, 19; 114, 26, 119, 7 f.). Er konstatiert, daß die „Kunst nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Ueberwindung neben sie gestellt“ (151, 24–26), und er folgert daraus: „Hier nun wird es nöthig, uns mit einem kühnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hinein zu schwingen“ (152, 17 f.). Schon in der Anfangspartie von MA, an exponierter Stelle also, widerruft er mit einer ganzen Reihe von Aphorismen (Nr. 1 bis 10; 15–18) diese Fixierung auf Metaphysisches, indem er sie nunmehr historisch und psychologisch ad absurdum führt. Noch später, in *Jenseits von Gut und Böse*, bezieht sich N. kritisch auf seine einstige ‚deutsche‘ Vorliebe für alles „Tiefe“ (vgl. hierzu den Kommentar zu 74, 1 und JGB 244, KSA 5, 184, 1–185, 21). Und schon in MA treibt er sich mit seiner einstigen Ergriffenheit vom Metaphysischen und ‚Tiefen‘ zugleich auch die Vorliebe für das – auf ein metaphysisches „Wesen“ bezogene – „Symbol“ und das Symbolische aus (vgl. den Kommentar zu 33, 31–34, 6). Von dieser früheren Symbol-Emphase und unausgesprochen von Wagner und seiner eigenen Wagner-Begeisterung distanziert er sich nun, wiederum historisch reflektierend, mit einem Plädoyer für moderne Intellektualität: „Ehemals war der Geist nicht durch strenges Denken in Anspruch genommen, da lag sein Ernst im Ausspinnen von Symbolen und Formen. Das hat sich verändert; jener Ernst des Symbolischen ist zum Kennzeichen der niederen Cultur geworden“ (KSA 2, 26, 14–17).

In der Konsequenz solcher kritisch historisierenden Diagnosen revidiert N. auch die vehemente Absage an die *Historie*, an das „historische“ Denken, insbesondere an „unsere jetzige gebildete Geschichtsschreibung“, wie er sie noch in GT (KSA 1, 130, 15–17; vgl. den Kommentar hierzu) als Laster des 19. Jahrhunderts an den Pranger stellte, bevor er dann in der zweiten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* dieses Thema differenzierter entfaltete. In MA dagegen erhebt er das

historische Verstehen, das er auf weiten Strecken dieses Werks selbst anwendet, auch explizit zu einer fundamentalen Methode. Schon im 2. Aphorismus heißt es programmatisch:

> Mangel an historischem Sinn ist der Erbfehler aller Philosophen; manche sogar nehmen unversehens die allerjüngste Gestaltung des Menschen, wie eine solche unter dem Eindruck bestimmter Religionen, ja bestimmter politischer Ereignisse entstanden ist, als die feste Form, von der man ausgehen müsse. Sie wollen nicht lernen, dass der Mensch geworden ist, dass auch das Erkenntnissvermögen geworden ist [...] Alles aber ist geworden; es giebt keine ewigen Thatsachen: sowie es keine absoluten Wahrheiten giebt. – Demnach ist das historische Philosophiren von jetzt ab nöthig und mit ihm die Tugend der Bescheidung (KSA 2, 24, 24–25, 15; Nr. 2).

Ein weiterer Hauptbereich, in dem N. GT gründlich revidiert, ist die *Kunst*. Im ‚Vorwort an Richard Wagner' hatte er „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens" (24, 14 f.) gesprochen, dementsprechend die Kunst wie Wagner mit der Aura der „Weihe" versehen und ihr die Stelle der obsolet gewordenen Religion zugewiesen, um einer spätromantischen Kunstreligion zu huldigen. Dies alles relativiert er nun unter dem Leitbegriff „Ersatz der Religion" (MA I 27; KSA 2, 48, 2). In Anlehnung an die Katharsis-Lehre des Aristoteles will er fortan die Kunst lediglich zu dem Zweck gelten lassen, „das mit Empfindungen überladene Gemüth zu erleichtern" (48, 22 f.). Die Kunst sei höchstens noch als Mittel des Übergangs in die Sphäre der Wissenschaft anzuerkennen, in eine Wissenschaft, der er der Gesamtkonzeption von MA gemäß, die „ein Buch für freie Geister" sein sollte, die Aufgabe der Befreiung von alten Vorurteilen und historisch gewordenen psychischen Voreinstellungen zumißt: „Von der Kunst aus kann man dann leichter in eine wirklich befreiende philosophische Wissenschaft übergehen" (48, 25 f.). Zuvor aber reflektiert N. die religiösen und ‚metaphysischen' Nachwirkungen in der Kunst und die sich daraus ergebende emotionale und intellektuelle Herausforderung des freigeistigen Denkers:

> Die Kunst macht dem Denker das Herz schwer. – Wie stark das metaphysische Bedürfniss ist und wie sich noch zuletzt die Natur den Abschied von ihm schwer macht, kann man daraus entnehmen, dass noch im Freigeiste, wenn er sich alles Metaphysischen entschlagen hat, die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummten, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervorbringen [...]. In solchen Augenblicken wird sein intellectualer Charakter auf die Probe gestellt (MA I 153, KSA 2, 145, 11–28).

Folgerichtig geht nun N. selbst in einem späteren Teil von MA, dem er die Überschrift ‚Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller' gab, zu einer eindringlichen Psycho-Historie der Kunst über (vgl. MA I 150, KSA 2, 144, 5–10).

Von einem irrationalistisch-dionysischen Ansatz her, den der „Geist der Musik“ repräsentiert, hatte N. in der Tragödienschrift die *Wissenschaft* konsequent abgewertet. Er verengt dort den Wissenschaftsbegriff auf Logik und Dialektik (vgl. den Kommentar zu 94, 21–95, 25; 100, 29–101, 1; 101, 5–7; 101, 19–21; 101, 28 f.) und sucht ihn historisch auf die Figur des Sokrates, anthropologisch auf den „theoretischen Menschen“ zu fixieren (vgl. den Kommentar zu 98, 7–10). Den „Geist der Wissenschaft“ (111, 14; 111, 25; 111, 31) beschwört er nur, um ihn am „Geiste der Musik“ zu schanden werden zu lassen. Das Paradigma hierfür ist ihm Sokrates, der die Sphäre der ihm von N. zugeschriebenen wissenschaftlichen Rationalität vor seinem Tod zugunsten der Musik aufgegeben habe. In MA kommt es zu einer Revision insofern, als Wissenschaft zu einem wichtigen Mittel wird, die metaphysischen Fixierungen aufzulösen (Nr. 3; Nr. 6). Deshalb gilt jetzt der „Geist der Wissenschaft“ (27, 21; Nr. 6) mehr. Doch sieht N. auch die Verkümmerungsformen, welche die Wissenschaft mit sich bringt, und daß „allmählich aber alle wichtigen Wahrheiten der Wissenschaft alltäglich und gemein werden müssen“ (MA I 251; S. 208, 31–209, 1), so daß die Entdeckerfreude und das mit wissenschaftlichen Erkenntnisprozessen verbundene lustvolle Selbstgefühl abhanden zu kommen droht, je mehr Ergebnisse aufgehäuft werden. Deshalb zieht er sich auf einen pädagogischen Gesichtspunkt zurück, indem er der wissenschaftlichen Disziplin einen hervorragenden Trainingswert zuschreibt (MA I 256; S. 212). Doch ließ ihn das Problem der Wissenschaft auch weiterhin nicht los, er suchte nach einer besseren, weiterführenden Perspektive. Er gewann sie in der Schrift *Die fröhliche Wissenschaft*. Mit dieser Form freigeisterisch experimentierender Wissenschaft sollte der Überdruß an der Wissenschaft, der aus der Erstlingsschrift spricht, endgültig überwunden werden.

N. rückte in *Menschliches, Allzumenschliches* auch von einer ganzen Anzahl spezieller Positionen ab. So hatte er in GT das Vordringen des *Dialogs* in der Tragödie negativ beurteilt, weil dadurch der Anteil des Chores und damit das – vermeintliche – musikalische Urelement der Tragödie reduziert worden ist. Dieser Wertung entsprechend war für ihn auch die Chorlyrik, die er mit Musik gleichsetzte, eine besonders hochstehende Form poetischer Kunst. Dies alles revidiert er in MA gründlich und zugleich auch die in GT so stark hervortretende Favorisierung des Ursprungsstadiums, die archaisierende Vorliebe für dunkle Urzustände und für ‚Geburts‘-Szenarien. In MA II 219 heißt es nun dagegen, bei den Griechen zeige sich „ein Arbeiten und Ringen aus dem Dunklen, Ueberladnen, Geschmacklosen heraus zum Lichte hin, dass man an die Mühsal der Heroen erinnert wird, welche die ersten Wege durch Wald und Sümpfe hin zu bahnen hatten. Der Dialog der Tragödie ist die eigentliche T h a t der Dramatiker, wegen seiner ungemeinen Helle und Bestimmtheit, bei einer

Volksanlage, welche im Symbolischen und Andeutenden schwelgte, und durch die grosse chorische Lyrik dazu noch eigens erzogen war: wie es die That Homer's ist, die Griechen von dem asiatischen Pomp und dem dumpfen Wesen befreit [...] zu haben" (KSA 2, 471, 28–472, 9).

Eine analoge Revision zeichnet sich im Hinblick auf die *Sentenz* ab. Deren Neubewertung lag schon durch N.s erstmalige Hinwendung zur aphoristischen Schreibart in MA nahe. Im Gefolge Wagners, der die Sentenz als Ausdrucksmittel ablehnte, hatte auch N. in GT die Sentenz verpönt und sogar die Hochschätzung überspielt, welche die Kunst der geschliffenen Sentenz in der Antike und im Humanismus, später noch besonders bei Schiller erfahren hatte. In MA dagegen propagiert er sogar ausdrücklich das „Lob der Sentenz" (MA II VMS 168, KSA 2, 446, 6; vgl. den Kommentar zu GT 11, 77, 12–14 mit den entsprechenden Nachweisen zu GT und MA). Verstehen läßt sich diese Selbstrevision und Umwertung aus der noch weiterreichenden Umorientierung N.s auf eine neue Geistes- und Stilhaltung hin: Nach der antifranzösischen und antiromanischen Tendenz in GT, mit der er Wagners Deutschtümelei aufnahm und sich, ebenfalls im Gefolge Wagners, von den nationalistischen Aufwallungen in der Zeit des deutsch-französischen Kriegs von 1870/71 hinreißen ließ, wendet er sich nun gerade der französischen Literatur und Kultur intensiv zu. Eine besondere Rolle spielen dabei die französischen Moralisten, allen voran der mehrmals in MA genannte La Rochefoucauld, ferner Montaigne, Fontenelle, La Bruyère, Vauvenargues und Chamfort. Diese Autoren hebt er als seine Vorbilder in MA II, WS 214 hervor (KSA 2, 646 f.), um gegen das „Dunkle, Uebertriebne" deutscher Schriftsteller und Philosophen (von letzteren nennt er sein früheres Idol Schopenhauer) die „Helligkeit und zierliche Bestimmtheit bei jenen Franzosen" (647, 23 f.) zu rühmen. Bereits früher war N. durch Schopenhauer auf die französischen Moralisten aufmerksam geworden. Denn Schopenhauer hatte sich durch seine 1862 erschienene Übersetzung von Balthazar Graciáns *Handorakel* (*Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647) seinerseits schon der Moralistik zugewandt, und in seinen *Parerga und Paralipomena* wies er immer wieder mit Originalzitaten gerade auf die von N. genannten französischen Moralisten hin, die ja keineswegs auf „Moral", sondern auf die pointierende und oft desillusionierende Analyse der „mores" ausgingen.

Nicht zuletzt die Figur des *Sokrates*, den N. in GT zusammen mit Euripides als Exponenten eines verderblichen, weil zum Niedergang der griechischen Kultur führenden Logozentrismus abgelehnt hatte, erfährt nun eine völlig neue, entgegengesetzte Deutung. Nicht mehr der Repräsentant einer zersetzenden Logik und Dialektik tritt dem Leser in MA II (WS 86) entgegen, sondern der vernünftig lebensnahe und lebenstüchtige Sokrates, wie ihn Xenophon in seinen *Memorabilien* (*Erinnerungen an Sokrates*) als Vorbildfigur vor Augen stellt (MA II WS 86, KSA 2, 591, 25–592, 11):

> Sokrates. – Wenn Alles gut geht, wird die Zeit kommen, da man, um sich sittlich-vernünftig zu fördern, lieber die Memorabilien des Sokrates in die Hand nimmt, als die Bibel, und wo Montaigne und Horaz als Vorläufer und Wegweiser zum Verständniss des einfachsten und unvergänglichsten Mittler-Weisen, des Sokrates, benutzt werden [...]. Vor dem Stifter des Christenthums hat Sokrates die fröhliche Art des Ernstes und jene Weisheit voller Schelmenstreiche voraus, welche den besten Seelenzustand des Menschen ausmacht. Ueberdiess hatte er den grösseren Verstand.

Zu den weiteren Wandlungen des Sokrates-Bildes in N.s späteren Werken gehört vor allem die Umkodierung vom rationalistisch-flachen Optimisten der Tragödienschrift zum Pessimisten (vgl. den Kommentar zu 100, 25 f.). In der *Götzen-Dämmerung* allerdings kehrt N. zu dem in GT entworfenen Bild von Sokrates als dem Prototyp des Niedergangs zurück – eines Niedergangs, den er nun ‚Décadence' oder ‚Degenerescenz' nennt. Ausdrücklich weist N. in dem GD-Kapitel ‚Das Problem des Sokrates' auf seine Diagnose der Sokrates-Figur in GT: „Mir selbst ist diese Unehrerbietigkeit, dass die grossen Weisen Niedergangs-Typen sind, zuerst gerade in einem Falle aufgegangen, wo ihr am stärksten das gelehrte und ungelehrte Vorurtheil entgegensteht: ich erkannte Sokrates und Plato als Verfalls-Symptome, als Werkzeuge der griechischen Auflösung, als pseudogriechisch, als antigriechisch (‚Geburt der Tragödie' 1872)" (KSA 6, 67, 21–68, 5). N. greift nun auch wieder die Hauptgesichtspunkte auf, nach denen er in GT Sokrates als Niedergangsfigur charakterisiert: Logik (69, 14) und Dialektik (70, 10) – vgl. GT 90, 31–34; 91, 7; 94, 13; 95, 24–26 und die Einzelkommentare hierzu – sowie die Gleichsetzung von Vernunft, Tugend und Glück. Auch die schon in GT dem Sokrates angelastete rationalistische Abirrung vom natürlichen Instinkt und die Abwertung des „Instinkts" (GT 13, 89, 24 und 90, 21–91, 14) kehrt nun in der verschärfenden Formel wieder: „Die Instinkte bekämpfen müssen – das ist die Formel für décadence" (KSA 6, 73, 7–9). Und schon vorher wird, wie in GT, am Paradigma des Sokrates der „Instinkt" und das „Leben" gegen Vernunft und Bewußtsein ausgespielt: „Das grellste Tageslicht, die Vernünftigkeit um jeden Preis, das Leben hell, kalt, vorsichtig, bewusst, ohne Instinkt, im Widerstand gegen Instinkte war selbst nur eine Krankheit" (KSA 6, 73, 3–6). Allerdings radikalisiert N. in GD seine negative Interpretation der Sokrates-Figur, indem er sie über das Zerrbild des instinktfeindlichen und lebensfeindlichen Rationalisten hinaus auch noch aus der Perspektive eines inzwischen naturalistisch vergröberten Aristokratismus abwertet: „Sokrates gehörte, seiner Herkunft nach, zum niederen Volk: Sokrates war Pöbel. Man weiss, man sieht es selbst noch, wie hässlich er war" (KSA 6, 68, 26–28), ja er spricht von seiner „Rhachitiker-Bosheit" (KSA 6, 69, 14 f.).

Ein herausragendes Beispiel nicht für den Widerruf der in GT vertretenen Positionen, sondern für Kontinuität, wenn auch eine von mancherlei Modifika-

tionen zeugende, ist N.s *Moralkritik* „jenseits von Gut und Böse". Sie zeichnet sich mit einem ersten Ansatz in GT ab, gewinnt deutlichere Konturen in MA, setzt sich in der *Morgenröthe* (Untertitel: *Gedanken über die moralischen Vorurtheile*) entschieden fort und wird schließlich zum großen Thema in den Schriften *Jenseits von Gut und Böse* und *Zur Genealogie der Moral*. In GT übt N. diese in ihrem Kern antichristliche Moralkritik noch unter dem Eindruck einer humanistischen, insbesondere von Goethe ausgebildeten Tradition, wenn er schreibt: „Wer, mit einer anderen [der christlichen] Religion im Herzen an diese Olympier [die griechischen Götter, die der Mythologie zufolge auf dem Olymp wohnen] herantritt und nun nach sittlicher Höhe, ja Heiligkeit, nach unleiblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht [nach christlichen Werten], der wird unmuthig und enttäuscht ihnen bald den Rücken kehren müssen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein üppiges, ja triumphirendes Dasein zu uns, in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist" (GT 3; KSA 1, 34, 28–35, 3). Die Schlußwendung „gleichviel ob es gut oder böse ist" deutet schon auf eine Konzeption „jenseits von gut und böse" voraus.

In MA I transformiert N. die hier noch auf die Opposition von heidnischer Antike und Christentum bezogene Diagnose in eine bereits ‚genealogische' Herkunftsgeschichte der Moral. Erst sie liefert nun ein Erklärungsmuster für die Vorstellungen von Gut und Böse, und erst diese Genealogie der Moral, die N. hier im Wesentlichen bereits lange vor der Spätschrift *Zur Genealogie der Moral* entwirft, löst die scheinbar zeitlos gültigen Wertungen „gut" und „böse" aus ihrer bisherigen Verankerung im Absoluten. Sie relativiert diese Wertungen soziologisch und psychologisch. Der entscheidende Aphorismus lautet (MA I, Nr. 45): „Doppelte Vorgeschichte von Gut und Böse. – Der Begriff gut und böse hat eine doppelte Vorgeschichte: nämlich einmal in der Seele der herrschenden Stämme und Kasten. Wer die Macht zu vergelten hat, Gutes mit Gutem, Böses mit Bösem, und auch wirklich Vergeltung übt, also dankbar und rachsüchtig ist, der wird gut genannt; wer unmächtig ist und nicht vergelten kann, gilt als schlecht. [...] Sodann in der Seele der Unterdrückten, Machtlosen [...] Unsere jetzige Sittlichkeit ist auf dem Boden der herrschenden Stämme und Kasten aufgewachsen" (KSA 2, 67, 4–68, 10).

N. selbst hat in der 1887, also zehn Jahre nach dem ersten Teil von MA geschriebenen ‚Vorrede' zur *Genealogie der Moral* diese späte Schrift als radikalere Fortführung und als Ausfaltung der soeben zitierten Partie charakterisiert. „Meine Gedanken über die Herkunft unserer moralischen Vorurtheile", so schreibt er 1887, „haben ihren ersten, sparsamen und vorläufigen Ausdruck in jener Aphorismen-Sammlung erhalten, die den Titel trägt ‚Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister', und deren Niederschrift in Sor-

rent begonnen wurde, während eines Winters, welcher es mir erlaubte, Halt zu machen wie ein Wandrer Halt macht und das weite und gefährliche Land zu überschauen, durch das mein Geist bis dahin gewandert war. Dies geschah im Winter 1876–77; die Gedanken selbst sind älter. Es waren in der Hauptsache schon die gleichen Gedanken, die ich in den vorliegenden Abhandlungen wieder aufnehme“ (KSA 5, 248, 5–16). Zwar spricht N. nur von schon älteren, vor MA gefassten Gedanken, ohne auf GT hinzuweisen, aber die dort zum Ausdruck kommende Vorstellung, daß die Daseinsauffassung, welche die Griechen in der Gestalt ihrer Götter ausprägten, „alles Vorhandene vergöttlicht“ und zwar „gleichviel ob es gut oder böse ist“, läßt in der Tat schon eine Vorform des Konzepts ‚Jenseits von Gut und Böse‘ erkennen.

Die in MA vollzogene Historisierung, durch die N. die „Herkunft“ der Begriffe Gut und Böse klären wollte, übernimmt er in die Schrift *Zur Genealogie der Moral*, indem er die Bedingungen, unter denen die Menschen zu jenen Werturteilen gelangten, weiterhin auf gesellschaftliche Wertungen zurückführt und ihnen insofern jedwede metaphysische Legitimation abspricht. Grundsätzlich behält er die realistisch-pragmatische Orientierung bei, die er bei den englischen Utilitaristen und Darwinisten sowie in Paul Rées Werk *Der Ursprung der moralischen Empfindungen* (1877) studieren konnte. Den Titel dieses Werks nennt er ausdrücklich in der Vorrede zu GM (KSA 5, 250, 24 f.). Aber er distanziert sich nun von der spezifisch utilitaristischen Begründung der Moralvorstellungen, die er als „englisch“ bezeichnet, nachdem er sie besonders bei dem von ihm herangezogenen John Stuart Mill kennen gelernt hatte. Er besaß dessen Werke in deutscher Übersetzung und arbeitete sie intensiv durch, wie die zahlreichen Lesespuren und Annotationen zeigen. Dies gilt nicht zuletzt für Mills *Utilitarianism* (‚Das Nützlichkeitsprinzip‘ als Grundlage der Moral). In dem 1886 der neuen Ausgabe von GT vorangestellten ‚Versuch einer Selbstkritik‘ zieht er gerade gegen diese moralphilosophische Inthronisierung des Nützlichkeitsprinzips zu Felde (vgl. den Überblickskommentar zum ‚Versuch einer Selbstkritik‘, S. 7 f.). An die Stelle des ‚englischen‘ Nützlichkeitsprinzips als Grundlage einer gesellschaftlich allgemein bekömmlichen und insofern humanitären Moral setzt er eine auf dem Prinzip der Macht basierende Moral.

In diesem auf gesellschaftliche Trennung, auf Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnisse ausgerichteten und sie legitimierenden Konzept definiert N. Gut und Böse „aus der Sphäre der Vornehmen und der der Sklaven“ (KSA 5, 251, 10 f.). Wie interessengelenkt diese Herleitungs- und Begründungsversuche sind, geht schon aus den ursprünglich für GT vorgesehenen, aber dann doch nicht veröffentlichten Ausführungen hervor, mit denen er im Interesse einer privilegierten Elite vehement für die Beibehaltung der Sklaverei und für eine totale Versklavung der europäischen Arbeiterschaft plädiert (hierzu der aus-

führliche Kommentar zu 117, 15–25 mit den einschlägigen Zitaten aus der von N. nicht veröffentlichten Partie). Die privilegierte Elite siedelt er in GT noch ganz in der Sphäre von Kunst und Bildung an, später – markant in GM – wird daraus das Vorrecht einer machtausübenden Kaste, welche er die „Vornehmen“ nennt: „Macht“ wird zum Recht des Stärkeren, das sich in einer entsprechenden „Moral“ ausprägt. Neu gegenüber MA ist es, daß N. nun auch die von ihm als Gegenstrategie der bisher unterlegenen Schwächeren interpretierte jüdisch-christliche Moral angreift. Er verwirft sie als eine Sklavenmoral und hat dabei die schon in GT verabscheuten modernen Phänomene der Demokratie und des Sozialismus im Visier, die er als Folge-Erscheinungen der jüdisch-christlichen Moral versteht.

N. selbst allerdings durchschaut in seiner Vorrede zu GM, daß derartige Aussagen über Moral und die „Herkunft“ von Moral auf spekulativen Hypothesen beruhen. Er spricht von „Hypothesen“, von „Herkunfts-Hypothesen“ (KSA 5, 251, 4), ja er blickt skeptisch auf „eignes oder fremdes Hypothesenwesen über den Ursprung der Moral“ (251, 28 f.), um prinzipieller nach dem „Werth der Moral“ zu fragen (251, 31), und er stellt fest: „der Werth dieser Werthe [der moralischen Werte „Gut“ und „Böse“] ist selbst erst einmal in Frage zu stellen“ (253, 8–10). Den Hintergrund bildet seine fundamentale Theorie, daß alle Werte lediglich das Ergebnis von Wertschätzungen sind. Diese Theorie relativiert alles, auch die eigene Wertsetzung. Dennoch erscheint ihm von seiner historischen Erfahrung der Décadence aus die Wertschätzung und Höchst-Wertung des als „Willen zur Macht“ interpretierten „Lebens“ als aktuelles Erfordernis. Hier schließt sich der Ring zu dem schon in der Tragödienschrift propagierten „dionysische[n] Leben“ (KSA 1, 132, 11), das bereits dort das Antidot gegen „alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte“ (132, 1 f.) sein sollte. Bis zuletzt war Dionysos als mythologische Beschwörung rauschhafter „Lebens“-Intensität gegen die Décadence gedacht. Gerade weil N., beginnend mit MA, gegenüber seinem Erstling so vieles revidierte, mit besonderem Nachdruck Schopenhauers Mitleids-Ethik in der *Morgenröthe* (Nr. 132–146) und in der Vorrede zu GM (KSA 5, 251, 31–252, 32) – eine Mitleidsethik, die für ihn nur Epiphänomen christlicher und letztlich dekadenter „Moral“ ist – betonte er diese Kontinuität des Dionysischen.

Wirkung

Das erste Echo auf die Tragödienschrift kam von Richard und Cosima Wagner, die sich schon durch das *Vorwort an Richard Wagner* unmittelbar angesprochen fühlten und sich für das Werk des jungen Freundes und Anhängers begeister-

ten, weil es den ästhetischen Anschauungen Wagners und der gemeinsamen Orientierung an Schopenhauers Philosophie entsprach, weil es in eine denkbar weitgehende Huldigung an Wagner einmündete und nicht zuletzt, weil es zur Mehrung von Wagners Ruhm geeignet schien. Alsbald richtete Wagner an N. die Bitte, dem König von Bayern ein Exemplar zu senden (Cosima Wagner an N. am 3. Januar 1872, Richard Wagner an N. am 16. Januar 1872). Wagner selbst antwortete sogleich mit einem kleinen Brief, den er mit dem Satz beginnt: „Schöneres als Ihr Buch habe ich noch nichts gelesen! Alles ist herrlich!" – Worte, auf die alsbald die aufschlußreiche Feststellung folgt, Lenbach habe „ein ergreifend richtiges Bild von mir gemacht!" (Wagner an N.; Anfang Januar 1872, KGB II 2, Nr. 256, 493). Am 10. Januar folgte ein längerer Brief, in dem sich Wagner beunruhigt über N.s „Seelen-Zustand" äußerte und, mit psychologischem Geschick auf das Originalitätsbedürfnis des jungen Autors eingehend, der Tragödienschrift eine ausgeprägte Originalität bescheinigte: „Nun veröffentlichen Sie eine Arbeit, welche ihres Gleichen nicht hat. Jeder Einfluss, der etwa auf Sie ausgeübt worden wäre, ist durch den ganzen Charakter dieser Arbeit fast auf Nichts zurückgeführt: was Ihr Buch vor allen andern auszeichnet ist die vollendete Sicherheit, mit welcher sich eine tiefsinnigste Eigenthümlichkeit darin kundgiebt. Wie anders hätte sonst mir und meiner Frau der sehnlichste Wunsch erfüllt werden können, einmal von aussen Etwas auf uns zutreten zu sehen, das uns vollständig einnehmen möchte? Wir haben Ihr Buch – früh jedes für sich – Abends gemeinsam – doppelt durchgelesen" (KGB II 2, Nr. 261, 504). Gerade in dieser Zeit, in der sich Wagner und seine Anhänger für die Gründung der Bayreuther Festspiele engagierten, sollte N.s Tragödienschrift, welche die „Wiedergeburt der Tragödie" durch Wagner ankündigte, ein Mittel der Werbung für die Bayreuther Unternehmung werden. N. selbst schrieb bei der Übersendung seiner Schrift am 2. Januar 1872 an Wagner, sie solle die „Baireuther Culturperiode" herbeiführen helfen (KSB 3, Nr. 185, S. 272, Z. 21). Am 4. Februar 1872 ermunterte er den Freund Carl von Gersdorff, der als glühender Wagner-Anhänger für Bayreuth warb und sich auch für die Verbreitung der Tragödienschrift einsetzte: „Was Du auch thun magst – denke daran dass wir beide mit berufen sind, an einer Culturbewegung unter den Ersten zu kämpfen und zu arbeiten, welche vielleicht in der nächsten Generation, vielleicht noch später der grössern Masse sich mittheilt" (KSB 3, Nr. 197, S. 286, Z. 8–12).

Die wissenschaftliche Welt reagierte allerdings von Anfang an ablehnend. Im selben Brief vom 4. Februar 1872 an Gersdorff heißt es: „Meinem Buche wird es doch schwer, sich zu verbreiten: eine ausgezeichnete Anzeige, die Rohde für das litterarische Centralblatt gemacht hatte, ist von der Redaction zurückgewiesen worden. Das war die letzte Möglichkeit, dass eine ernste Stimme in

einem wissenschaftlichen Blatte sich für mein Buch erklärte“ (286, 16–20). N.s akademischer Lehrer Friedrich Ritschl, der sich für ihn in Basel mit einer Empfehlung so nachdrücklich eingesetzt hatte, daß der junge Gelehrte gegen alle akademischen Gepflogenheiten unpromoviert und unhabilitiert aufgrund der wissenschaftlichen Autorität Ritschls den Ruf nach Basel erhielt, reagierte auf die Zusendung der Tragödienschrift am 14. Februar 1872 mit einem Brief, der bei aller freundlichen Höflichkeit doch nicht kritischer und enttäuschter sein konnte, und dies aus triftigen Gründen. Dieses Zeugnis verdient es, ausführlich zitiert zu werden:

> Wenn ich nun aber, trotz Ihres Wunsches, zu einer eingehenden Besprechung Ihrer Schrift, die für Sie irgend einen Werth haben könnte, mich auch jetzt noch außer Stande fühle und wohl auch weiterhin außer Stande fühlen werde, so müssen Sie bedenken, daß ich zu alt bin, um mich noch nach ganz neuen Lebens- und Geisteswegen umzuschauen. Meiner ganzen Natur nach gehöre ich, was die Hauptsache ist, der historischen Richtung und historischen Betrachtung der menschlichen Dinge so entschieden an, daß mir nie die Erlösung der Welt in einem oder dem andern philosophischen System gefunden zu sein schien; daß ich auch niemals das natürliche Abblühen einer Epoche oder Erscheinung mit ‚Selbstmord‘ bezeichnen kann [wie N. in seinem Euripides-Kapitel]; daß ich in der Individualisirung des Lebens keinen Rückschritt zu erkennen, und nicht zu glauben vermag, daß die geistigen Lebensformen und -potenzen eines von Natur und durch geschichtliche Entwickelung selten begabten, gewissermaßen privilegirten Volkes absolut maßgebend für alle Völker und Zeiten seien – so wenig wie eine Religion für die verschiedenen Völkerindividualitäten ausreicht, ausgereicht hat und je ausreichen wird. – Sie können dem „Alexandriner“ und Gelehrten unmöglich zumuthen, daß er die Erkenntniß verurtheile und nur in der Kunst die weltumgestaltende, die erlösende und befreiende Kraft erblicke. Die Welt ist Jedem ein Anderes: und da wir so wenig, wie die in Blätter und Blüthen sich individualisirende Pflanze in ihre Wurzel zurückkehren kann, unsere ‚Individuation‘ überwinden können, so wird sich in der großen Lebensökonomie auch jedes Volk seinen Anlagen und seiner besondern Mission gemäß ausleben müssen.
>
> Das sind so einige allgemeine Gedanken, wie sie mir die flüchtige Durchsicht Ihrer Schrift eingegeben hat. Ich sage ‚Durchsicht‘, weil ich freilich bei meinen 65 Jahren nicht die Zeit und die Kräfte mehr habe, um die nothwendige Führerin Ihrer Entwickelungen, die Schopenhauersche Philosophie, zu studiren, und mir deshalb auch kein Urtheil darüber erlaube, ob ich Ihre Intentionen überall recht verstanden habe. Wäre mir Philosophie geläufiger, so würde ich mich ungestörter an den mannigfachen schönen und tiefsinnigen Gedanken und Gedankenvisionen erfreut haben, die mir nun wohl manchmal durch eigene Schuld unvermittelt geblieben sind. Ist es mir doch in jüngeren Jahren schon ähnlich ergangen mit der Lectüre Schellingischer Ideenentwickelung, um von den speculativen Phantasien des tiefsinnigen ‚Magus des Nordens‘ [Hamanns] gar nicht zu reden.
>
> Ob sich Ihre Anschauungen als neue Erziehungsfundamente verwerthen lassen, – ob nicht die große Masse unserer Jugend auf solchem Wege nur zu einer unreifen Mißachtung der Wissenschaft gelangen würde, ohne dafür eine gesteigerte Empfindung für die Kunst einzutauschen, – ob wir nicht dadurch, anstatt Poesie zu verbreiten, vielmehr Gefahr liefen, einem allseitigen Dilettantismus Thür und Thor zu öffnen –: das sind

> Bedenken, die dem alten Pädagogen vergönnt sein müssen, ohne daß er sich, meine ich, deshalb als ‚Meister Zettel' zu fühlen braucht.
> [...]
> Gegenüber Ihrer ‚Fülle der Gesichte' würde es wenig am Platze sein, wenn ich eine alexandrinische Frage an sie richten wollte [...] daher unterlasse ich es (KGB II 2, Nr. 285, S. 541–543).

N.s Freund Erwin Rohde, der gerade zum Extraordinarius für Klassische Philologie an der Universität Kiel ernannt worden war, fand sich auf Wunsch N.s zu einer umfangreichen Anzeige in der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* bereit, die sich an alle „ernst Gesinnten" wandte. Dann aber kam Mitte des Jahres 1872 die vernichtende öffentliche Attacke aus der Feder des eben erst promovierten Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848–1931). Sein Verriss trug den Titel *Zukunftsphilologie! eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches „geburt der tragödie"*. Wilamowitz, bald der berühmteste klassische Philologe für mehrere Generationen, erhob darin schwere „vorwürfe der unwissenheit und des mangels an wahrheitsliebe" (S. 32, bei Gründer S. 55), er wies auf „geflissentliche entstellungen" (S. 25, bei Gründer S. 48) und kritisierte die „alle schranken brechende orgiastische mystik" (S. 18, bei Gründer S. 41): die von Creuzers Werk ausgehende romantisierende Grundtendenz, die dem Griechenbild der klassischen Tradition widersprach. Seine – zutreffende – Feststellung zahlreicher Fehler und Ungenauigkeiten ließ Wilamowitz, der wie N. aus der berühmten Schule Schulpforta hervorgegangen war, in dem Ausruf gipfeln: „welche schande hr. N. machen Sie der mutter Pforte!" (S. 13, bei Gründer S. 36). Parodistisch griff er am Ende N.s Aufruf an die Jünger des Dionysos im 20. Kapitel der *Geburt der Tragödie* an:

> halte hr. N. wort, ergreife er den thyrsos, ziehe er von Indien nach Griechenland, aber steige er herab vom katheder, auf welchem er wissenschaft lehren soll; sammle er tiger und panther zu seinen knieen, aber nicht Deutschlands philologische jugend.
> (*Der Streit um Nietzsches ‚Geburt der Tragödie'. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, U. v. Wilamowitz-Möllendorff* zusammengestellt und eingeleitet von Karlfried Gründer, Hildesheim 1969, S. 55).

Wagner veröffentlichte einen offenen Brief in der *Norddeutschen Zeitung* vom 23.6.1872, in dem er N.s „tiefsinnige Abhandlung" zu verteidigen suchte, und N., der um seinen wissenschaftlichen Ruf fürchtete, stiftete den Freund Rohde mit präzisen Ratschlägen zu einer philologischen „Hinrichtung" an (an Erwin Rohde, 18.6.1872, KSB 4, Nr. 230, S. 12, Z. 49), die wenig später unter dem Titel erschien: *Afterphilologie. Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenen Pamphlets: „Zukunftsphilologie!" Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner.* Doch war in der wissenschaftlichen Welt N.s Reputation nicht mehr zu retten. Wie das Urteil eines

bedeutenden Wissenschaftlers, des Bonner klassischen Philologen Hermann Usener ausfiel, berichtet N. selbst in einem Brief an Erwin Rohde: „In Leipzig ist e i n e Stimme über meine Schrift: wie sie lautet, hat der brave und von mir sehr geachtete Usener in Bonn, vor seinen Studenten, die ihn gefragt haben, verrathen ‚es sei der baare Unsinn, mit dem rein gar nichts anzufangen sei: jemand, der so etwas geschrieben habe, sei wissenschaftlich todt'" (25.10.1872, KSB 4, Nr. 265, S. 70, Z. 20 u. S. 71, Z. 1). Gekränkt und hochmütig notierte N. in der Zeit zwischen Sommer 1872 und Anfang 1873: „Die Philologen dieser Zeit haben sich als unwürdig erwiesen, mich und mein Buch zu sich rechnen zu dürfen: es bedarf kaum der Versicherung, daß auch in diesem Falle ich es ihnen anheim gebe, ob sie etwas lernen wollen oder nicht, fühle mich aber nicht geneigt, ihnen irgendwie entgegenzukommen. / Das was sich jetzt ‚Philologie' nennt und was ich mit Absicht nur neutral bezeichne, möge auch diesmal mein Buch übersehen: denn es ist männlicher Natur und taugt nicht für Castraten. Denen geziemt vielmehr am Conjekturenwebstuhl zu sitzen" (NL 1872/1873, KSA 7, 19[58], 437, 21–438, 5). Von jetzt ab füllen sich N.s Notizhefte mit bitter abwertenden Urteilen über die „Gelehrten". Daß er tatsächlich seinen wissenschaftlichen Ruf verloren hatte, geht auch daraus hervor, daß die Studenten der klassischen Philologie, von denen es in Basel ohnehin nur wenige gab, nun seine Vorlesungen mieden. In einem Brief an den Freund Erwin Rohde vom März 1873 heißt es: „In diesem Semester [im Wintersemester 1872/73] hatte ich es zu zwei Zuhörern gebracht, der eine war Germanist, der andre Jurist, beiden trug ich Rhetorik vor!" (KSB 4, Nr. 300, S. 137, Z. 78–80). Und bald darauf, am Beginn des Sommersemesters 1873, beschließt er einen auf den 5. Mai datierten Brief an Rohde mit den Worten: „Ich dachte, es würden während des Briefschreibens einige Herrn Studenten kommen, um zu meinem Collegio sich anzumelden. Denn es war meine Stunde; aber es ist keiner gekommen. Wehe! Wehe!" (KSB 4, Nr. 307, S. 151, Z. 70–73). Sowohl für N.s nahes Verhältnis zu Wagner wie für die verheerende Wirkung der Tragödienschrift aufschlußreich ist der Brief an Richard Wagner vom 7./8. November 1872. „Geliebter Meister" redet er ihn an, um alsbald mitzuteilen: „unser Wintersemester hat begonnen und ich habe gar keine Studenten! Unsre Philologen sind ausgeblieben! Es ist eigentlich ein Pudendum und ängstlich vor aller Welt zu verschweigen. Ihnen, geliebter Meister, erzähle ich es, weil Sie alles wissen sollen. Das Factum ist nämlich so leicht zu erklären – ich bin unter meiner Fachgenossenschaft plötzlich so verrufen geworden, dass unsre kleine Universität Schaden leidet! Das quält mich sehr [...] Doch entspricht es dem, was mir aus andern Universitätsstädten zu Ohren kommt [...] alles verurtheilt mich und selbst diejenigen ‚die mich kennen' kommen nicht über den Standpunct hinaus, mich wegen dieser ‚Absurdität' zu bemitleiden. [...] So ist mir denn

auch von einem Studenten berichtet worden, der erst nach Basel kommen wollte [...] und nun an einen Basler Verwandten schrieb, er danke Gott nicht an eine Universität gegangen zu sein, wo ich Lehrer sei“ (KSB 4, Nr. 274, S. 89, Z. 2 u. S. 90, Z. 1).

Schon in der Tragödienschrift selbst war N. gegen das „Wissen“ und die „Wissenschaft“ wie überhaupt gegen den im Zeichen des Rationalen und der „Erkenntniß“ stehenden „Sokratismus“ zu Felde gezogen. Nun führte die Auseinandersetzung mit den Vertretern der Wissenschaft vollends zu einem Selbstklärungsprozeß, der ebenfalls zur ‚Wirkung‘ der Tragödienschrift gehört: zur Wirkung bei N. selbst. Er wandte sich von der Wissenschaft ab und verstand sich als philosophierenden Dichter mit einer kulturellen Mission in einer Zeit des vom Niedergang bedrohten „Lebens“. „Die Bändigung der Wissenschaft geschieht jetzt nur noch durch die Kunst“, notierte er zur gleichen Zeit, und weiter: „Ungeheure Aufgabe und Würde der Kunst in dieser Aufgabe! Sie muß alles neu schaffen und ganz allein das Leben neu gebären!“ (NL 1872/1873, KSA 7, 19[36], 428, 28–429, 1). Die Philosophie, zu der er sich berufen sah, bezeichnete er als „eine Form der Dichtkunst“ (NL 1872/1873, KSA 7, 19[62], 439, 5). So verabschiedete sich N. im Zuge der Auseinandersetzungen um seine Tragödienschrift von seiner Zunft und von seiner Wissenschaft, während seine Schrift für lange Zeit sowohl in der Fachwelt wie beim Publikum in Vergessenheit geriet. Auch der prominenteste Musikkritiker des 19. Jahrhunderts, Eduard Hanslick, den Verdi den „Bismarck der Musikkritik“ nannte, kam zu einem vernichtenden Urteil. In einer Besprechung konstatierte er: „Man glaubt in einem Narrenhaus zu sein“ (hierzu genauer NK 127, 22–27). Nur in wenigen Zirkeln fand N.s Erstling bereits während der Siebziger Jahre eine günstige Aufnahme, so im österreichischen Pernerstorfer-Kreis, dem spätere Berühmtheiten wie Gustav Mahler, der junge Sigmund Freud und Viktor Adler angehörten. N.s Kritik der zeitgenössischen Gesellschaft, die Suche nach einer alternativen „dionysischen“ Lebensform, der unbedingte Anspruch einer totalisierten „Kultur“ – das alles wurde in diesem Kreis zustimmend registriert (vgl. William McGrath: *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven, Conn. und London: Yale University Press 1974).

Erst als N. im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, in dem er selbst in geistige Umnachtung versank, plötzlich zum Mode-Autor aufstieg, gewann auch die *Geburt der Tragödie* Aktualität. Als schwer lesbares und weitschweifiges Werk zwar, das noch dazu trotz seiner Angriffe auf das „Wissen“ und die „Wissenschaft“ schwer befrachtet mit altphilologischer Gelehrsamkeit war, konnte es kaum durch seine philologischen, philosophischen und ästhetischen Thesen Anklang finden. Walter Benjamin ging in seiner 1916 entworfenen und

1925 verfaßten Abhandlung *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, 1, Frankfurt 1974) kritisch auf N.s Erstlingswerk ein. Er wirft ihm den „Verzicht auf eine geschichtsphilosophische Erkenntnis des Mythos der Tragödie" zugunsten eines bloßen Ästhetizismus vor, für den er als Zentralbeleg N.s Satz anführt: „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt". Er folgert: „Der Abgrund des Ästhetizismus tut sich auf [...] so daß Götter und Heroen, Trotz und Leid, die Pfeiler des tragischen Baus, in nichts sich verflüchtigen. Wo die Kunst dergestalt die Mitte des Daseins bezieht, daß sie den Menschen zu ihrer Erscheinung macht, anstatt gerade ihn als ihren Grund – nicht als ihren Schöpfer, sondern sein Dasein als den ewigen Vorwurf ihrer Bildungen – zu erkennen, entfällt die nüchterne Besinnung überhaupt" (S. 281 f.).

Umso stärker aber wirkten einige gerade nicht auf ‚nüchterne Besinnung' angelegte Begriffsschablonen: das „Dionysische", als dessen Entdecker sich N. ausgegeben hatte, und die schon am Beginn mit rhetorischer Emphase exponierte Polarität des Dionysischen und des Apollinischen. Der Kontext und die Zusammenhänge des Werks, auf denen diese Vorstellungen aufruhten, verloren sich in der Rezeption, die begrifflichen Konturen entschwanden immer mehr ins Diffuse. Was blieb, war der anti-dekadente Kult des „Lebens", den N. nach den ersten Ansätzen (vor allem am Ende des 20. Kapitels der *Geburt der Tragödie)* in seinen späten Schriften als ‚Lebens-Philosophie' im Zeichen des ‚Dionysischen' verkündete. Zuerst die Fin de siècle-Stimmung und das Leiden am allgegenwärtigen Décadence-Syndrom, dann die Jugendbewegung und die Revolte gegen bürgerliche Konventionen und traditionelle Moralvorstellungen begünstigten die Inszenierung eines „dionysischen" Lebenskults, der Aufbruch und Befreiung zu verheißen schien. Nicht umsonst war „Erlösung" schon bei N. selbst und dann vollends in den folgenden Jahrzehnten ein Kennwort dieses Verheißungs- und Verkündigungspathos bis weit in den Expressionismus hinein. Vitalismus und freie Erotik ebenso wie Münchner Karnevals-Bohème bemächtigten sich des „Dionysischen". Der Münchner ‚Kosmikerkreis' mit Ludwig Klages, Alfred Schuler und Karl Wolfskehl propagierte „glühendes Leben" im Namen des Dionysos. Am 22. Februar 1903 lud Wolfskehl zu einem dionysischen „Gottesdienst" in München ein, bei dem er selbst als Dionysos auftrat und seine Gäste als Bacchantinnen und Bacchanten das Gefolge bildeten. Dionysos wurde zur Leitfigur eines kompensatorischen Lebenskults. Inwiefern es sich um eine direkt auf die *Geburt der Tragödie* zurückgehende Wirkungsgeschichte handelt, ist schwer einzuschätzen, denn N. formte erst in seinen Spätschriften, zu denen auch der 1886 entstandene *Versuch einer Selbstkritik* gehört, das „Dionysische" zu einem ideologischen Mythogramm der Moderne,

nicht ohne auf seine „Entdeckung“ in der Frühschrift hinzuweisen sowie deren psychologische, insbesondere kulturpsychologische Bedeutung ins Licht zu stellen. In *Ecce homo* rühmte er sich, er habe mit dem Dionysischen auch „dessen erste Psychologie“ gegeben (KSA 6, 310, 17).

Hatte N. in *Ecce homo* vom „wundervollen Phänomen des Dionysischen“ gesprochen (KSA 6, 311, 5) und sich damit nach der Anfechtung durch Schopenhauers Lebensverneinung zu einer euphorisch übersteigerten Lebensbejahung bekannt, so kam die zerstörerische „andere“ Seite des Dionysos vor allem im Fin de siècle und noch einige Zeit darüber hinaus zum Vorschein. Er wurde auch zu einem Mythologem der Décadence selbst. Elektra im gleichnamigen Drama Hofmannsthals (1903) treibt ihren psychischen Selbstzerstörungsprozeß zum Extrem, indem sie am Ende wie eine „Mänade“ – so heißt es ausdrücklich – tanzt und sich zu Tode tanzt. Schnitzlers Drama *Der einsame Weg*, eines seiner Meisterwerke (ebenfalls 1903), ist von einer dionysischen Todesmotivik durchzogen, zu der „apollinische“ Gegenmotive den Kontrapunkt bilden. Und nach dem Muster, das N.s Freund Rohde in seinem Werk *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1894, 2. Auflage 1898) entwarf, beschwor Thomas Mann 1912 in seiner Erzählung *Der Tod in Venedig* den „fremden Gott“ als Dämon einer entsittlichenden und tödlich entgrenzenden Décadence-Erfahrung. Auch er brachte die „apollinische“ Gegendimension zur Geltung (besonders im 4. Kapitel). Schließlich reflektierte Thomas Mann im *Zauberberg* den psychologischen Zusammenhang von Décadence-Erfahrung und dionysischem Lebensrausch. Parodistisch gestaltete er Mynheer Peeperkorn zu einer ebenso exuberanten wie todverfallenen Bacchus-Figur aus. Vor dekadent-krankhaften Bedrohungen flüchtet Peeperkorn in den Lebensrausch, der schon bald tödlich endet. Gottfried Benn pointierte den irrationalistischen Kult des Dionysischen, indem er seine expressionistische Szene *Ithaka* (1916) in die Worte einmünden ließ: „Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionysos [...]!“ (Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, hg. von G. Schuster und H. Hof, Bd. VII, 1, Stuttgart 2003, S. 16).

Noch lange wirkte in Literatur, Kunst und Kulturbetrieb das „Dionysische“ nach (vgl. Max L. Baeumer: *Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine ‚Entdeckung‘ durch Friedrich Nietzsche*, in: Nietzsche-Studien, Bd. 6, 1977, S. 123–153), auch aufgrund des durch die Tragödienschrift beförderten neuen Interesses am Grundwerk der Dionysos-Mythologie und -Psychologie: an den *Bakchen* des Euripides. Sie inspirierten noch die Oper *Die Bassariden*, die Hans Werner Henze nach dem Libretto von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman für die Salzburger Festspiele 1966 komponierte und die ebenso wie die *Bakchen* selbst die moderne Bühne bis in die Gegenwart eroberte.

Auch in der Wissenschaft, die doch zuerst so ablehnend reagiert hatte, fand das „Dionysische“ schließlich noch seinen Platz: sowohl in der Altertums-

wissenschaft wie in der Religionswissenschaft und in der Psychologie. Nach der großen Bedeutung, die Erwin Rohde dem Dionysoskult und der kollektiven Ekstase in seinem Buch *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1894, 2. Auflage 1898) beigemessen hatte, verstand Jane Ellen Harrison Dionysos als Gott des „limitless excess" und die ‚dionysische' Religion als eine im Unbewußten wurzelnde Religion, die der Religion der olympischen Götter gegenüberstehe (*Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 1903, 3. Auflage Cambridge 1922; *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, 1912, 2. Auflage Cambridge 1927). Unter den Leitbegriff des „Irrationalen" stellte Eric Robertson Dodds das Dionysische in seinem aufschlußreichen Werk *The Greeks and the Irrational* (Berkeley und Los Angeles 1951, 5. Aufl. 1966; deutsch: *Die Griechen und das Irrationale*, Darmstadt 1970). Er begriff es als ein in Spannung zur Sphäre des Rationalen stehendes Grundelement der griechischen Kultur. Dabei suchte er vorsichtig Affinitäten zur Psychoanalyse. Bereits N. hatte an mehreren Stellen der *Geburt der Tragödie* – im Anschluß an Schopenhauer und Wagner, insbesondere an dessen Schriften *Oper und Drama* und *Das Kunstwerk der Zukunft* – das „Unbewußte" ins Spiel gebracht. Die Lektüre von Eduard von Hartmanns Werk *Die Philosophie des Unbewußten. Versuch einer Weltanschauung* (1. Aufl. Berlin 1869), das er im Vorfeld der Tragödienschrift sogar exzerpierte und dem er trotz der späteren Attacke auf Hartmanns Erfolgsbuch (im 9. Kapitel der Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*) weitreichende Anregungen verdankte, bezeugt sein besonderes Interesse an diesem Thema. Zur Geschichte des Dionysischen in der Wissenschaft vgl. Albert Henrichs: *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysos from Nietzsche to Girard*, in: Harvard Studies in Classical Philology 88 (1984), S. 219–233.

Das schon längst vor N.s Tragödienschrift vorhandene und bereits in der Antike präformierte Gegensatzpaar Apollinisch – Dionysisch (vgl. den ausführlichen Kommentar zu 25, 4–6) hatte N. selbst in seiner Tragödienschrift analogisierend auf die philosophischen Kategorien Schopenhauers („Wille" und „Vorstellung"), psychologisierend auf Grundtriebe und elementare Zustände („Rausch", „Traum"), schließlich kulturdiagnostisch auf historische Befindlichkeiten angewandt. Derartige Analogisierungen und Metaphorisierungen, die früher vor allem poetologische Bedeutung erlangt hatten (vgl. den Kommentar zu 25, 4–6), sprengten nach N. alle begrifflichen Konturen. Die Konjunktur der Korrelation Dionysisch – Apollinisch erfaßte die Antithesen Klassik – Romantik, Geist – Leben, Intellekt – Instinkt, rational – irrational. Das alles war in der Tragödienschrift schon angelegt, uferte dann aber ins Beliebige aus. Die psychologisch wie zeitdiagnostisch differenzierte Gestaltung in Thomas Manns Erzählung *Der Tod in Venedig* verband sich mit einer Anwendung auf das

„apollinische“ Phänomen des damals aktuellen Neoklassizismus und auf spätbürgerliche Ordnungsformen, die durch dekadente Unterhöhlung schließlich einem „dionysischen“ Untergang zutreiben. Ein Erfolgsbuch seit Beginn der Zwanziger Jahre und noch auf Jahrzehnte hinaus war Carl Gustav Jungs Werk *Psychologische Typen*, das ein eigenes Kapitel *Das Apollinische und Dionysische* enthält. Das Apollinische gerät hier zum introvertierten Habitus, in dem sich das Ich auf sich selbst zurückzieht, das Dionysische dagegen, das Jung in der Sphäre des Unbewußten ansiedelt, zum chaotischen Hinausströmen libidinöser Triebkräfte. Unter dem Eindruck der im Ersten Weltkrieg entfesselten Zerstörungsenergien kommt es auch hier zu einer zeitdiagnostischen Applikation: Das Dionysische wertet Jung keineswegs als rauschhaft produktiv, sondern als verhängnisvoll destruktiv, wie der moderne Krieg zeige. Vgl. ferner das Material bei Martin Vogel: *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg 1966, S. 195–218. Das erstmals 1933 erschienene, suggestiv formulierte und bis in die Gegenwart immer wieder neu aufgelegte Buch von Walter F. Otto: *Dionysos. Mythos und Kultus* war zwar kein Nietzsche-Buch, es kam aus der Sphäre der klassischen Philologie und aus religionswissenschaftlichem Interesse, aber im Anschluß an N. propagierte es eine dionysische Religion im Zeichen des „Lebens“. In N.s Sinn auch ontologisierte Walter F. Otto seinen Dionysos, und aus dieser Ontologisierung ergibt sich ein zeittypisches existentialistisches Pathos. Beides entsprach einer „dionysischen Weltanschauung“ – so lautete schon die Titelformulierung N.s für eine Vorstufe seiner Tragödienschrift – mit neopaganem ideologischem Anspruch.

Der mit N.s Erstling beginnende und in seinen Spätschriften delirant gesteigerte moderne Dionysoskult, der sich schon in der Tragödienschrift mit ehemals religiösen Leitbegriffen wie „Glaube“, „Hoffnung“ und „Erlösung“ verband (vgl. den Kommentar zu 132, 16–19), verhieß zwar keinen Himmel, aber doch, mit der gleichen Emphase, „Zukunft“ – ein Lieblingsthema auch Wagners. N. selbst hatte schon in der *Geburt der Tragödie* ausdrücklich das „dionysische Leben“ (KSA 1, 132, 11) gegen den ‚Sokratismus‘ der „Erkenntniß“ und des „Verstandes“ gestellt. Er befeuerte damit den Irrationalismus einer späteren Epoche. Unter dem Eindruck der deutschen Katastrophe schrieb Thomas Mann 1947 in seinem Essay *Nietzsche’s Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* die Sätze: „Als ob es nötig wäre, das Leben gegen den Geist zu verteidigen! Als ob die geringste Gefahr bestünde, daß es je zu geistig zugehen könnte auf Erden! Die einfachste Generosität sollte dazu anhalten, das schwache Flämmchen der Vernunft, des Geistes, der Gerechtigkeit zu hüten und zu schützen, statt sich auf die Seite der Macht und des instinkthaften Lebens zu schlagen“ (in: Thomas Mann: *Leiden und Größe der Meister*. Gesammelte Werke, Frankfurter Ausgabe, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt 1982,

S. 859). „Im Lichte unserer Erfahrung“, das hieß für Thomas Mann: aus der Erfahrung des Nationalsozialismus. N. schrieb unter dem Eindruck der Epigonen- und Décadence-Stimmung des 19. Jahrhunderts und schlug sich deshalb auf die Seite „des instinkthaften Lebens“. Auch wenn er erst im 20. Jahrhundert seine größte Wirkung hatte, eine Wirkung, die oft in einer einseitigen und vergröbernden Vereinnahmung bestand, blieb er doch ein Sohn des 19. Jahrhunderts.

Die literarische und zugleich schon historische Reflexion auf N.s Wirkung bestimmt die prominentesten Zeugnisse seiner Wirkungsgeschichte: Musils *Mann ohne Eigenschaften* und Thomas Manns *Doktor Faustus*. Bei beiden Autoren spielt die mit der Tragödienschrift beginnende rauschhaft „dionysische“ Weltanschauung und die Wagner-Nietzsche-Konstellation eine wesentliche Rolle. Musil gestaltete in großen Kapitelsequenzen seines Romans das Doppelphänomen Wagner-Nietzsche satirisch-kulturdiagnostisch aus (hierzu: Renate von Heydebrand: *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘. Ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken*, Münster 1966; Barbara Neymeyr: *Psychologie als Kulturdiagnose. Musils Epochenroman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘*, Heidelberg 2005, S. 107–200). Mehrere von Thomas Manns Erzählungen stehen schon bald nach 1900 im Zeichen Wagners und N.s. Der unter dem Eindruck der deutschen Katastrophe geschriebene Roman *Doktor Faustus* (1947) ist durchgehend auf N.s Lebensweg und die Grundstrukturen seines Denkens transparent. Thomas Mann verstand das Schicksal seines Protagonisten Adrian Leverkühn aus einem zentralen, zugleich zeitbedingten Problem N.s: aus dem Décadence-Syndrom. Es führt zur Flucht in den Irrationalismus aus der Verzweiflung des sich selbst als unschöpferisch empfindenden modernen Intellektuellen. Die Frage ist, zugespitzt, wie bei höchster geistiger Klarheit noch Schöpfertum zu realisieren sei – wie aus Intellektualität noch Genialität hervorgehen könne. Thomas Mann antwortet pessimistisch: die Flucht in den Irrationalismus, in den Rausch, den N. als das „Dionysische“ gepriesen hatte, ist die einzige, aber illegitime Möglichkeit; sie ist Teufelswerk, führt in Wahnsinn und Destruktion. Zu Th. Mann und N.: Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, 2. Aufl. Tübingen 1974; Heinz-Peter Pütz: *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann*, Bonn 1963; H. P. Pütz: *Thomas Mann und Nietzsche*, in: *Thomas Mann und die Tradition*, hg. von H. P. Pütz, Frankfurt 1971, S. 225–249. Trotz seiner finalisierenden geschichtlichen Perspektive läßt dieser Roman noch deutlich die bis auf seine allerersten Anfänge im Jahre 1903 zurückreichende Epigonen- und Décadence-Problematik erkennen, die für N. seit seiner Erstlingsschrift fundamental war.